

## КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ И СПЕЦИФИКА СЛОВАРНОГО ЗАПАСА В ТЕКСТЕ ПОЭМЫ Н.В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Ю.В. Никанорова

**Аннотация.** Данная работа посвящена вопросу эквивалентности передачи языковых и стилистических особенностей поэмы «Мертвые души» в немецких вариантах на основе анализа перевода культурно-исторических реалий и безэквивалентной лексики, воссоздающих национально-специфический колорит произведения.

**Ключевые слова:** стиль; перевод; безэквивалентная лексика; переводческие трансформации; слова-реалии.

Своеобразие гоголевской прозы неизменно заставляет говорить исследователей об уникальности ее словарного состава, в котором переплетаются разнообразные пласты лексики и стилей: от возвышенно-одического до разговорно-просторечного, подкрепленные немислимим количеством упоминаемых бытовых и специальных предметов и явлений, с их дифференцированным описанием, а также диалектизмов, областных наименований и слов, которые начали свое бытие в пространстве русского языка с гоголевской прозы. К этому следует добавить такие особенности языка поэмы, как «<...> непроизвольно возникающие добавочные смысловые оттенки из неожиданных словосочетаний или комические сдвиги разных семантических плоскостей <...> существующих с трудом и почти выдыхающихся, умирающих вне питающей их живой стихии русской речи, если они вставлены в иностранный текст без соответствующего примечания» [1. С. 227–228], а также самобытный юмор, тончайшая игра слов и искусное словесное мастерство. Примером чему могут служить бесчисленные пословицы и поговорки, вплетенные в лексическую ткань произведения и придающие ей непревзойденную живость и близость к народной речи, что, несомненно, является большой переводческой трудностью.

Ввести поэму в немецкую культуру, создав в ней то же эстетическое воздействие на читателя, воспроизвести его общий колорит и дух, то эстетическое наслаждение от живости, яркости, меткости, сочности гоголевского языка, которое сопровождает русского читателя при чтении «Мертвых душ», было для немецких переводчиков сверхсложной задачей.

Дилемма заключалась в том, что в гоголевском слоге важна была тождественность того, *что* сказано, и *как* это сказано. Нельзя было потерять смысловую канву, но и отрешиться от формально-стилистической языковой стороны, нейтрализовав ее в переводе в пользу смысла, большей понятности оригинала, значило бы потерять половину от единства

текста, где стилистический фон слишком крепко привязан к семантическому пространству произведения.

Осознание этой перспективы перевода выступало в совокупности с выбором пути приобщения русского сочинения к иноязычной культуре: посредством приближения немецкого читателя к языку перевода, что предполагало наличие у такового некоторых фоновых знаний, или же отхождение от всякой чужеродности исходного текста и максимальное приближение его к ресурсам и структуре немецкого языка.

Одной из задач, стоявших перед немецкими переводчиками, являлась проблема воспроизведения историко-культурного фона «Мертвых душ», переданного через определенные лексические единицы, отображающие национальные явления и реалии и создающие определенный временной контекст, что выливалось в проблему сохранения или нейтрализации таких языковых единиц и слов-реалий.

Задача осложнялась и тем, что требовалось воссоздать не только некое национально-историческое и географическое пространство, маркированное рядом «культурных примет», создающих в воспринимающем сознании немецкого читателя образ специфически русского быта и исторической эпохи. Следовало воспроизвести индивидуальный мир именно «гоголевской России», выраженный непосредственно в языковом материале поэмы, обогащенном лексикой, не свойственной классическому книжному стилю.

На наш взгляд, восстановление национально-специфического и исторического фона поэмы становится одним из самых иллюстративных моментов процесса ее рецепции и реализации выбранной стратегии перевода. Анализ имеющихся в нашем распоряжении немецких вариантов «Мертвых душ» показывает, что переводчики не придерживаются какой-то одной линии перевода – приближения или «отчуждения» произведения от иноязычной культуры, их переводы носят скорее эклектичный характер.

Такая эклектичность подхода препятствует во многом воссозданию целостного национально-исторического пространства оригинала и создает порой в тексте перевода явные неувязки, непонятные моменты, смешение культурных планов. Таким образом, вместо «гоголевской России» возникает некое культурное пространство, имеющее или псевдорусский, или псевдонемецкий характер. Рассмотрим некоторые случаи такой переводческой непоследовательности на примере переводов отдельных лексических единиц, обозначающих реалии русской культуры или истории.

Следует заметить, что в гораздо меньшей степени речь идет об исторических понятиях, поскольку при всем историзме поэмы, ее эпохальная отнесенность не так ярко выражена, поэтому в этом смысле исторический колорит поэмы не был определяющим – основную нагрузку несла, прежде всего, безэквивалентная лексика культурологического характера, создающая специфический национальный колорит.

Однако и немногочисленные исторические понятия, возникающие в тексте, требовали перевода. Как показывает анализ, немецкие переводчики шли в основном по адаптационному пути: они заменяли русские слова на соотносимые с ними в той или иной мере немецкие понятия: ср. *государь* – *der Kaiser*, *капитан* – *der Hauptmann*, *губернатор* – *Gouverneur*, *коллежский асессор* – *Kollegienassessor*, *ревизская сказка* – *Revisionsliste*, *коллежский советник* – *Kollegenrat*, *заседатель* – *Gerichtsassessor*.

Иногда подобная адаптация приводит к переводческим погрешностям. Так, слово *полицмейстер* передается немецким *Polizeimeister*. Русское понятие, заимствованное, очевидно, из немецкого языка в Петровскую эпоху, не соответствует переведенной кальке, поскольку нарушается семантическая сочетаемость составляющих слова. В немецком языке *Meister* сигнализирует о высокой степени умений в какой-либо области знания, но не в чине, как в русском, где полицейский является начальником полиции крупных городов, в этом случае ему более соответствует немецкое *Polizeipräsident*.

Проблемной при передаче на немецкий язык оказалась фраза, маркированная историческим подтекстом: «как нашивали при Павле Петровиче», возникающая в третьей главе при описании одной из картин Коробочки. В переводах Филиппа Лёбенштейна [2] и Отто Бюка [3] происходит явное смешение национальных контекстов: у них появляется сочетание *Kaiser Paul Petrovitsch*, где немецкое обозначение императора и имя собственное сочетаются с русским отчеством. Более последовательны здесь Ф. Шафгоч [4], Е. и В. Вонзиатски [5], Э. Райм [6] и А. Элиасберг [7], в переводе которых идет подмена русской реалии немецкой на всех уровнях – *Kaiser Paul*, однако в переводе Вонзиатски еще во второй главе возникает в таком же контексте слово *Zar* – явно национально маркированное понятие. Оставляют неизменным гоголевский вариант *Pawel Petrovitsch* В. Казак [8] и М. Пфейффер [9], сопровождая имя объясняющим подстрочным примечанием.

Оригинальнее всех в данном случае звучит вариант К. Хольма [10], превращающего Павла Петровича в «почившего (блаженного) кайзера Карла» – «zu Zeiten des seligen Kaisers Karl». Он производит подмену реального исторического лица из русской культуры немецким (по исторической хронологии это или Карл VI, или VII), но здесь происходит, на наш взгляд, существенное нарушение ассоциативного поля оригинала – если в сознании русского читателя имя Павла Петровича дает устойчивую аллюзию к императору Павлу, у немецкого имя *Karl* скорее должно вызывать ассоциации с Карлом Великим, жившим за несколько веков до Павла I, т.е. тем самым обнаруживается нарушение исторического времени поэмы. К тому же Хольм, как и Вонзиатски, использует в своем переводе и слово *Zar* в сцене мечтаний Манилова о генеральском титуле, не придерживаясь одной стратегии перевода.

Интересна передача таких культурно-исторических персоналий, как, например, Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский и И.А. Крылов, являющихся определенной приметой эпохи, в которой разыгрывается действие поэмы. Примечательно, что имена Карамзина и Жуковского даются практически во всех переводах без разъяснений их роли в русской истории и культуре, только Казак и Пфайффер приводят в примечаниях краткую биографическую справку. Имя же Крылова вполне удачно сочетается во многих переводах с пояснением *Fabeldichter* – *баснописец* или же просто *Dichter* – *поэт*, что вполне емко и кратко, практически не нарушая синтаксический рисунок оригинала, информирует немецкого читателя об этой личности и проясняет контекст его упоминания.

Гораздо больше переводческих отклонений от оригинала прослеживается при воссоздании культурно-специфического ореола «Мертвых душ», что указывает в отдельных случаях на незнание переводчиками некоторых реалий русского быта или же неверное понимание таковых именно в гоголевском тексте, а также невозможность найти соответствующий эквивалент в немецком языке. Весьма иллюстративными в данном случае являются специфические слова-реалии, обозначающие различные кушанья и блюда.

Известно, что Гоголь был сам великим гурманом, и его описания застолий, в которых участвуют главные герои «Мертвых душ», просто превращаются в гимн чревоугодию, что Андрей Белый называл образно «жратиадой». Но еда здесь не только атрибут (русского) быта, она служит и для характеристики персонажей, в которой важно и то, *как* едят, и то, *что* едят герои Гоголя.

Вероятно, одним из самых репрезентативных в данном отношении фрагментов в тексте является эпизод застолья у хлебосольной Коробочки, представляющий собой эпический по характеру пассаж, который описывает всевозможные угощения. Эту сцену Гоголь подвергал неоднократной редакции, сделал ее более выпуклой и сочной, усложнив образно-словесную канву и добавив черты предметной расчлененности в описание: «<...> на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками, и невесть чего не было» [11. С. 85]. Под «скородумкой» здесь понималась обыкновенная яичница, «шанишкой» – ватрушка с начинкой из каши или мятого картофеля, «пряглами» – оладьи, политые маслом, медом или сметаной, «припекой» – начинка.

Четко выраженное отклонение от стилистики традиционной русской книжной речи требовало комментария даже для русского читателя, поэтому очевидно, что стилистическая маркированность текста должна была вызвать неизбежную в данном случае потерю через трансформацию в переводе.

В переводе Бюка мы видим сокращение текста, из него исчезают слова «шанишки» и «пряглы», но передано слово пирожок – *Butterteigpiroggen*, явно образованное от русского *пирог* (в современном немецком языке слово *Pirogge* уже существует как вполне самостоятельная единица подобно *самовару* или *версте*), но вместо слова «лепешки» он использует немецкое *Pasteten*, что еще в четырехязычном словаре Райма, очень популярного в Германии в 1850–1860-х гг., предлагалось в качестве эквивалента для русского слова *пирожок*. Той же стратегии придерживаются Рель, Райм, Лёбенштейн и Элиасберг. Таким образом, в их переводах проявляется тенденция к упрощению языкового содержания и к нейтрализации национального компонента.

Вонзиатски, Пфайффер, Хольм и Шафгоч производят в тексте немотивированные подмены одного понятия другим. Так, у Вонзиатски вместо шанишек появляются *Weizenbrötchen* – *булочки из пшеничной муки*, а вместо прягл – *Buttergebäck* (*сливочное печенье*); у Пфайффера вместо прягл – *Weizentaschen* (*конвертики из пшеничного теста*), вместо лепешек – *Plätzchen* (*традиционное немецкое маленькое круглое и сладкое печенье, которое пекут в основном на Рождество*). Шафгоч вводит в текст оригинала дополнительные качественные прилагательные к названиям блюд, нарушая авторский стиль, и в его варианте слово *пряглы* заменено *Eieromelett* – *омлет*, у Хольма то же слово превращается в *Räucherfisch* – *копченая рыба*.

Наиболее полно сцена застолья у Коробочки представлена в варианте Казака, который вводит национально-маркированный компонент (*Piroggen*) и производит замену отдельных русских реалий близким по функции аналогом из немецкого, правда, меняя их в тексте местами. Поэтому и в данном случае просматриваются некоторая непоследовательность в выборе стратегии перевода и немотивированное нарушение авторского слога. Ср.:

В. Казак: «<...> *auf dem Tisch standen Pilze, Piroggen, Setzeier, Fladenbrote, Pasteten, überbackene Eierkuchen und Plinsen mit verschiedenen Füllungen standen: Zwiebelfüllung, Mohnfüllung, Quarkfüllung, Fischfüllung und wer weiß was noch für Füllung*» [8. S. 80].

Разночтения в переводе прослеживаются и при передаче на немецкий язык русской реалии *кислые щи* (род шипучего кваса), относящейся к ряду безэквивалентной лексики. Отто, Шафгоч, Райм и Элиасберг используют в данном случае слово *Kwaß*, которое привносит национальный колорит, но все же имеет более обобщенное значение и звучит не так неестественно (из-за шипящих) для немецкого читателя, как оригинальное *кислые щи*.

Лёбенштейн и Казак, наоборот, передают слово в транскрипции, подчеркивая его чужеродность для языка перевода – *kisslye schtschi*. При этом Лёбенштейн дает подстрочное объяснение, что это «охлажденный шипучий напиток из перебродивших плодов и сахара», а вариант Казака

следует, вероятно, отнести к разряду переводческих курьезов – в его тексте в скобках дается объяснение, что *кислые щи* – это *перебродивший сок квашеной капусты* – «*vergorener Sauerkrautsaft*».

Некоторые переводчики нашли целесообразным отказаться от транскрипции и прибегнуть к «культурной ассимиляции», описательной замене, чтобы избежать появления «странного» элемента в тексте, влияющего на адекватное восприятие читателем. Такую попытку делают Вонзиатски, употребившие вместо русской реалии обобщенно-описательную замену «*ein saures, moessiertes Getränk*», что означает «*кислый, шипучий напиток*» и дает читателю хотя бы некоторое представление о предмете. Хольм заменяет *кислые щи* немецким *Weißbier* – *пшеничное пиво*, что, возможно, продиктовано некоторым сходством составляющих и степенью употребления напитка в народной традиции, но этот вариант также производит подмену понятий.

К разряду культурно-специфических элементов языка относятся и лексические единицы, обозначающие предметы одежды. В данном случае, на наш взгляд, показателен перевод двух таких понятий в тексте «Мертвых душ» (возникающих в сцене встречи Чичикова с Ноздрёвым и его зятем Мижуховым), как *архалук* (в старину: род короткого кафтана, домашняя стеганка) и *венгерка* – гусарская куртка с нашитыми поперечными шнурами. Здесь следует учесть и дополнительное значение слова *венгерка*, отчасти указывающего на историческое время поэмы, действие которой, по утверждению рассказчика, происходит после войны 1812 г.: «Впрочем, нужно помнить, что все это происходило вскоре после достопамятного изгнания французов» [11. С. 80].

Принимая во внимание, что культурный колорит оригинала, несомненно, подвергнется трансформации, так как одежда всегда является ярким национально-маркированным элементом культуры, следует ожидать замены русских реалий. Однако в случае с *венгеркой* происходит переключка немецкого и русского понятия на уровне номинативно-семантических значений. В немецком языке, так же как и в русском, есть слово *Husar* – *гусар*, т.е. солдат кавалерийского отряда, при этом немецкие гусары подобно русским носили униформу в стиле венгерского национального костюма, что, собственно, и представляет собой венгерка.

Очевидно, подразумевая это сходство, Шафгоч находит почти точный функциональный аналог и слово *венгерка* переводит немецким *Husarenpelz* – гусарский мундир на меху, а Отто и Вонзиатски как *ungarischer Rock* – венгерский мундир, *ungarische Joppe* – венгерская куртка, тужурка. Но при этом в вариантах последних теряется прямое указание именно на гусарский, а не на военный или просто сюртук, поэтому происходит только частичная образная замена. В остальных переводах появляется слово *сюртук* – *Rock, Joppe*, сигнализируя о нейтрализации культурно-исторического контекста оригинала через обобщение.

Слово *архалук* передается во всех переводах через подмену русской реалии немецкой как у Шафгоча и Вонзиатски: *Schlafrock* – домашний халат, у Казака: *Hausrock* – домашний сюртук, у Хольма: *Morgenjacke* – домашняя куртка, у Райма: *Morgenrock* – домашний сюртук. В переводе Лёбенштейна слово *Schlafrock* продублировано и транслитерированным *Archaluk*.

Элиасберг и Пфайффер используют в качестве эквивалента слово *Rock* – сюртук, пиджак, мундир, что приводит к косвенному нарушению образного восприятия фигуры Ноздрёва, в описании которого и упоминается архалук как характеристика человека, презрительно относящегося ко всем нормам этикета и позволяющего себе появиться в общественном месте в домашней одежде.

Немотивированной заменой следует считать в рассматриваемом случае вариант Бюка, поскольку у него появляется немецкое слово *Sommerjacke* – летняя куртка, противоречащее значению русского *архалук*, так как это теплая (стеганная) и домашняя одежда. Возможно, это продиктовано желанием переводчика усилить комический эффект от фигуры Ноздрёва, который в довольно прохладную пору разъезжает в летней одежде.

В качестве другого примера, иллюстрирующего осмысление и передачу на немецком языке культурного фона поэмы, служит перевод слова-реалии «баня», являющегося традиционно атрибутом русской народной культуры и возникающего в тексте во второй главе в диалоге между Чичиковым и Селифаном во фразе первого: «Сходил бы ты хоть в баню» [11. С. 46]. Это слово вызвало, по-видимому, трудности у переводчиков. Многие передают его немецким *Bad* – купальня, ванная комната, ванна в выражении *ins Bade gehen* или *ein Bad nehmen* – идти мыться в купальню, принимать ванну. Слово не только не эквивалентно русской реалии, поскольку русская баня не предполагает погружения в емкость с водой, как купальня или ванная комната, но оно отчасти и «модернизирует» временной контекст поэмы, поскольку ванна, купальня – это обыденный предмет быта более позднего периода, но не объект, относящийся к миру русского крестьянина XIX в.

Самыми последовательными в данном случае являются, вероятно, варианты Шафгоча и Райма, которые полностью нейтрализуют национальный колорит подлинника, но не впадают в анахронизм как остальные переводчики. Ср.:

Ф. Ксавер Шафгоч: «*Geh doch einmal baden*» – «Сходи помойся (искупайся)» [4. S. 24];

Э. Райм: «*Wenn du doch wenigstens mal baden wolltest*» – «Будешь ты когда-нибудь мыться» [6. S. 26].

В наиболее современном для нас переводе Казака в этом случае возникает немецкое *Schwitzbad* – парная, паровая баня, которое функционирует как подмена на уровне синекдохи, но нейтрализует национальный контекст, однако слово при этом объяснено и в примечании, где дана его транскрипция на немецком «*Banja*».

Весьма показательным при создании культурного поля оригинала является и воспроизведение единиц текста, аллюзивно отсылающих к какому-то элементу народной традиции, устойчиво закреплённому в менталитете носителя культуры. Подобным элементом в «Мертвых душах» в качестве примера может служить такая реалия из мира народной сказки, как *Кощей Бессмертный*, возникающая в описании души Собакевича – «<...> или она у него была <...> как у бессмертного кощея» [11. С. 132].

В русской мифологической традиции Кощей является представителем потустороннего мира, царства мертвых и относится к существам демонической природы, являясь отражением силы зла и коварства. Смерть Кощея находится в яйце, как едином образе противоборства светлых и темных сил, живого и мертвого. Образ кощеевой души, возникающий в характеристике Собакевича, не случаен и связан с общим контекстом поэмы, развивающего диалектику двух начал – живого и мертвого, поэтому упоминание этой культурной реалии народной мифологии несет дополнительную семантическую нагрузку в тексте.

Кроме Хольма и Лёбенштейна все переводчики используют в своем переводе имя *Koschtschej*, стремясь сохранить не столь важный в этом случае культурный компонент, поскольку слово все равно в транскрипции звучит не совсем верно и вряд ли вызывает стойкую ассоциацию у немецкого читателя. Вероятно, лучше было бы заменить здесь русскую реалию соответствующей немецкой, однако, большинство переводчиков калькируют русское понятие. Ср.: *wie beim unsterblichen Koschtschej* – «как у бессмертного Кощея».

Перевод не приобретает смысла и в варианте Элиасберга, где обозначено, что Кощей – персонаж русского предания или сказания (*russische Sage*), поскольку это лишь иллюстрирует его национальный колорит, но не дает представления о его функции в русской мифологии. В данном случае следовало бы прибегнуть к комментарию, что и делают Пфайффер и Казак, обозначающие Кощея как воплощение силы зла в русской волшебной сказке.

К разряду переводческих неудач следует причислить в этой связи переводы Хольма и Райма, в которых при передаче указанной реалии пропадает не только национальный фон, но и семантическая глубина, что сводит интерпретационный потенциал практически к минимуму. Ср.:

К. Хольм: «<...> *wie es von jenem Mann im Märchen heißt*» – как о таком человеке (мужчине) говорят в сказке [10. S. 140];

Э. Райм: «<...> *wie bei dem unsterblichen Helden einer russischen Sage*» – как у бессмертного героя русского предания [6. S. 116].

В последнем примере к тому же слово *герой* может иметь и положительный ореол, что абсолютно противоречит авторской интенции. В переводе же Лёбенштейна Собакевич сравнивается со скелетом (*Gerippe*), что, вероятно, не является удачным сравнением, если помнить о фигуре персонажа.



В тексте поэмы возникает еще одна любопытная реалия – название известной русской народной танцевальной песни «Камаринская», которая передается в тексте не просто как название, а как воспроизведенная на бумаге живая речь исполняющего ее человека: «Председатель <...> пошел приплясывать вокруг него, припевая известную песню: «Ах ты такой и этакой камаринский мужик» [11. С. 186]. Эта лексическая единица включает в себе не только национально-специфический колорит, но и характеризуется принадлежностью к ярко выраженному разговорно-фамильярному стилю, обладая ко всему прочему специфической коннотацией: здесь происходит эвфемистическая передача грубо-просторечного, «неприличного» подтекста. Таким образом, данный текстовый элемент требует отражения в переводе сразу на нескольких уровнях: стилистическом, коннотативном и номинативном.

Самым удачным, на наш взгляд, оказывается вариант Казака. Ср.: «<...> *das bekannte Lied "Bauer aus Kamarino" holla hi, holla ho*» [8. S. 220], который не только сохраняет национальные приметы, оставляя в своем варианте название русской местности и удачно заменяя слово «мужик» немецким *Bauer* – *крестьянин, мужик, мужлан (разг. груб.)*. При этом переводчик сохраняет грубо-просторечный стиль подлинника, а также пытается передать живость речи посредством междометий, характерных для немецких песен, – *holla hi, holla ho* (сродни русскому *ля-ля-ля*). Кроме того, к песне дан комментарий, заостряющий внимание на ее неприличном содержании.

Остальные немецкие варианты характеризуются переводческими потерями в той или иной степени. Перевод Лёбенштейна ограничивается указанием «*bekannte russische Volksmelodien*» – «известные русские народные песни», лишая тем самым данную многослойную лексическую единицу всяких стилистических, национальных и, тем более, эвфемистических примет путем нейтрализации. У Шафгоча появляется название песни и сохраняется некая стилистическая маркированность за счет слова *Bauer*: ср. *ein bekanntes Lied vom Komarinsker Bauern*, у Хольма и Райма помимо сохранения национального колорита передается и грубо-просторечный оттенок оригинала через введение в название песни немецкого слова *Hundesohn* – «сукин сын», что, однако, убирает из перевода гоголевский эвфемизм. Ср.:

К. Хольм: «<...> *das populäre Lied "Ach du Hundesohn, Komarinscher Bauer"*» [10. S. 217];

Э. Райм: «<...> *wobei er das Lied sang "Ach, du Hundesohn, du Komarinskischer Bauer!"*» [6. S. 175].

Совершенно эклектичны в данном случае переводы Вонзиатски, Пфайффера и Элиасберга, которые пытаются сохранить национальный колорит, оставив название песни в транскрипции, и передать ее грубовато-просторечный тон, введя соответствующие стилистические маркеры из немецкого языка. Ср.:

М. Пфайффер: «<...> *das bekannte Lied "Ach, du bist mir einer, du Kamarinskij-Mushik!"*» [9. S. 186];

Е., В. Вонзиатски: «<...> *das bekannte russische Tanzlied "O je, was bist du für ein Kerl, Komarinskij-Mushik!"*» [5. S. 206–297];

А. Элиасберг: «<...> *das bekannte Lied "Ach du Hundesohn, Komarinskij-Mushik!"*» [7. S. 190].

При этом безвозвратно теряется эвфемистическая природа подлинника и не передается живая речь, так как перевод выглядит просто как название песни, а в его текст вводится «чужеродный» элемент *Kamarinskij-Mushik*, никаким образом не комментируемый и должный вызвать, вероятно, непонимание со стороны немецкого читателя.

Следующим весьма показательным моментом переводческой непоследовательности некоторых немецких вариантов при создании национально-культурного фона является перевод денежных единиц, очень часто употребляющихся в тексте поэмы и несущих, помимо номинативного, еще и ярко выраженное коннотативное значение, иллюстрируя принадлежность к разговорно-просторечному стилю. Один из таких примеров демонстрирует характеристика помещицы Коробочки: «В один мешочек отбираются все *целковики*, в другой *полтиннички*, в третий *четвертачки*...» [11. С. 72].

Все без исключения переводчики передают этот фрагмент посредством русской реалии *Rubel*, указывая одновременно на верное понимание оригинала, в котором под *целковиком* понимается *рубль*, *полтинником* – *полрубля* и под *четвертачком* – *четверть рубля*, но при этом неизбежно пропадает коннотативный ореол подлинника.

Однако в переводах Шафгоча, Хольма и Райма эта выбранная стратегия сменяется на противоположную в других фрагментах текста, и вместо русских денежных единиц употребляются соответствующие немецкие. Ср. в предложении «*Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой*» [11. С. 263]:

Ф. Ксавер Шафгоч: «<...> *du kannst damit alles erreichen und durchsetzen auf der Welt, mit deinem Groschen*» [4. S. 335];

К. Хольм: «*Der Grosche ist es, der dem Mann seinen Weg bahnt*» [10. S. 332].

Употребленная в данном случае немецкая денежная единица *Grosche* (излюбленная серебряная монета в Средние века; в немецкой культуре символизирует некоторую сумму денег, иногда довольно большую) почти соответствуют русской реалии, но именно слово *копейка* приобретает в контексте поэмы важное значение в связи с наставлением отца Чичикова: «<...> больше всего береги и копи копейку, эта вещь надежнее всего на свете...» [11. С. 263] и с «Повестью о капитане Копейкине», перекличка с именем которого явна для русского читателя, но неминуемо теряется без соответствующего перевода в немецкой версии, нарушая авторскую интенцию.

Несмотря на то что Гоголь не настаивал именно на этой фамилии капитана и был готов по цензурным соображениям назвать его хоть «Пяткиным», надеясь на «эстетическое чувство» русского читателя, который должен был осознать важность данного вставного текста. Рассчитывать на «эстетическое чувство» иноязычного читателя, развитое в той же степени, нет возможности, поэтому выбранная изначально стратегия сохранения русских денежных единиц в тексте перевода была бы единственно верной в связи с перекличкой со вставной «Повестью...», к тому же все переводят эту фамилию в транслитерации.

В этом контексте интерпретации Райма, который вообще прибегает к обобщенной замене слова *копейка* немецким *Geld* – *деньги*, происходит минимизация семантико-стилистического поля. Ср.:

Э. Райм: «*Mit Geld kannst du alles erreichen und jedes Hindernis überwinden!*» [6. S. 259].

Точное следование букве подлинника просматривается как общая тенденция и в переводе уменьшительно-ласкательных форм слов русского языка, таких как, например, обращения *мамушка*, *батушка*, посредством немецких *Mütterchen*, *Väterchen*. В русском языке эти слова стилистически маркированы как разговорно-фамильярные, обладают позитивной коннотацией и служат для выражения особого почтения, нежности и любви при обращении не только к своим родителям, но и лицам пожилого возраста. О таком «буквализме» писал в свое время еще Артур Лютер, возмущенный склонностью переводчиков в стремлении передать самобытность русского языка посредством слов «*Mütterchen*» или «*Täubchen*», что, по его мнению, не решает проблему: «То, что из этого выходит, не является стилем Толстого или Достоевского, а только плохим немецким» [12. С. 66].

В языковом отношении здесь употребляются суффиксы эмоциональной оценки, которые не соответствуют немецкому суффиксу *-chen*, имеющему в основном уменьшительное значение и согласно немецкому языковому узусу употребляемому обычно с неодушевленными предметами или же в именах детей. Поэтому подобные новообразования в немецком языке звучат неестественно и требуют «культурной ассимиляции», замены подходящими словоформами иностранного языка с соответствующей эмоционально-позитивной составляющей или же комментария.

Проведенный анализ примеров позволяет утверждать, что при воссоздании историко-культурного пространства гоголевской поэмы в большей степени к оригиналу близок перевод Казака. Варианты Хольма, Райма и Лёбенштейна носят скорее адаптивный характер, что заставляет их стремиться к нейтрализации национального компонента с целью максимального приближения текста к своей культуре. Остальные же версии лишь частично передают русский антураж. Их авторы создают культурное пространство, имеющее приметы обеих культур, что можно характеризовать как переводческую непоследовательность.

## Литература

1. *Алексеев М.П.* Первый немецкий перевод «Ревизора» // Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954. С. 187–259.
2. *Gogol N.* Die toten Seelen. Aus dem Russischen übersetzt von Ph. Löbenstein. Leipzig, S.a. T. 1. 268 s.
3. *Gogol N.* Die Abenteuer Tschitschikows oder die toten Seelen. Deutsch von O. Buek. Berlin, 1921. 427 s.
4. *Gogol N.* Die toten Seelen. Übersetzung aus dem Russischen von F. Xaver Schaffgotsch. Leipzig, 1960. 582 s.
5. *Gogol N.* Tschitschikows Abenteuer oder Tote Seelen. Aus dem Russischen übertragen von E. und W. Wonsiatsky. Leipzig, 1958. 511 s.
6. *Gogol N.* Die toten Seelen. Aus dem Russischen übertragen von E. Reim. Braunschweig, 1948. 285 s.
7. *Gogol N.* Die toten Seelen. Deutsch von A. Eliasberg. Berlin, 1952. 356 s.
8. *Gogol N.* Die toten Seelen. Aus dem Russischen übersetzt von W. Kasack. Stuttgart, 1993. 631 s.
9. *Gogol N.* Die toten Seelen. Aus dem Russischen übersetzt von M. Pfeiffer. Berlin/Weimar, 1976. 485 s.
10. *Gogol N.* Die toten Seelen oder Tschitschikows Abenteuer. Übersetzung aus dem Russischen von K. Holm. Berlin, 1954. 381 s.
11. *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1994. Т. 5. 608 с.
12. *Luther A.* Russische Literatur in Deutschland // Russische Rundschau. 1925. Hf. 1. S. 64–70.

**THE PECULIARITIES OF CULTURAL STYLE AND LANGUAGE IN THE «DEAD SOULS» BY N.V. GOGOL**

**Nikanorova J.V.**

**Summary.** The issue under consideration in the given article concerns the problem of equivalent translation of language and stylistic peculiarities found in «Dead Souls» and its German interpretations, focusing on the analyses of cultural and historical elements as well as language units serving to create nationally specific coloring of the poem but having no equivalent in German culture and language.

**Key words:** style; translation; not translatable language units; translation transformations; cultural language units.