

VIKTÓRIA LIASHUK

Preklad v textoch, súvislostiach a vzťahoch

Viktória Liashuk

Preklad
v textoch, súvislostiach a vzťahoch

 **ELIANUM**

2023

Recenzenti: **prof. PhDr. Ľubomír Guzi, PhD.**

Prešov, Slovensko

doc. Ulyana Veryna, DrSc.

Oldenburg, Nemecko

doc. Andrej Kraev, CSc.

Ružomberok, Slovensko

Autor: **univerzitná profesorka,**

doc. Viktória Liashuk, CSc.  <https://orcid.org/0000-0002-8281-6411>

Názov: **Preklad v textoch, súvislostiach a vzťahoch**

Vydavateľ: **Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela
v Banskej Bystrici**

Vo vedeckej monografii sú prezentované výsledky dlhoročných skúseností autorky vo výskume a preklade umeleckých a odborných textov rozličných žánrov v rôznych slovanských jazykoch – v slovenčine, ruštine, bieloruštine. Do translátologického výskumu je zahrnutá, aj poľština. Obsahovo sa monografia zameriava na otázky súvzťažnosti prekladu, prekladateľa a prekladaného autora, prekladu slov - obrazov, vzťahu prekladaného diela a kultúrneho/kultúrno-spoločenského kontextu, na súvislosti prekladu, redigovania a štylistiky. Jednotlivé podkapitoly sú napísané v slovenčine, ruštine a bieloruštine.

ISBN 978-80-557-2094-4

EAN 9788055720944

<https://doi.org/10.24040/2023.9788055720944>



Táto publikácia je šírená pod licenciou Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International Licence CC BY-ND (uviedenie autora - bez odvodeného obsahu).

Obsah

Zoznam použitých skratiek.....	6
Úvod.....	11
1. Odborný preklad.....	15
1.1. Štylistické a redakčné problémy prekladu sprievodcovských textov zo slovenčiny do ruštiny	16
1.2. Špecifika prekladu slovenských sprievodcovských textov do ruštiny a bieloruštiny [Специфика перевода словацких экскурсионных текстов на русский и белорусский язык].....	40
1.3. Informačné materiály o vysokoškolskom vzdelávaní na Slovensku v prekladovom slovensko-ruskom diskurze [Информационные материалы о получении высшего образования в Словакии в переводческом словацко-русском дискурсе].....	55
2. Umelecký preklad.....	67
2.1. Umelecká literatúra v prekladových súvislostiach.....	68
2.1.1. Poznámky k lingvistickej axiológii textu (Preklady slovenských prozaických i básnických textov do bieloruštiny po r. 1989) Preložila Ivana Džundová (Slivková).....	68
2.1.2. K súvzťažnostiam axiológie a poetológie v prekladoch slovenskej poézie po roku 1989 Preložila Ivana Džundová (Slivková).....	82
2.1.3. Umelecké preklady zo slovenčiny do bieloruštiny (Lingvistické a literárne otázky medzikultúrnej komunikácie).....	92
2.1.4. Axiologické a poetologické aspekty v koncepcii básnického prekladu zbierky Jozefa Leikerta do bieloruštiny.....	101
2.1.5. Skúška intertextovými hodnotami (na základe divadelných hier Z Kafkovho Pekloraja a Kafkovho druhého života od Milana Richtera a ich bieloruského prekladu) Preložila Ivana Džundová (Slivková).....	114
2.1.6. Zbierka Obnova (2013) J. Zambora: poetologické a axiologické aspekty súčasnej slovenskej poézie ako prekladateľský problém.....	125
2.1.7. Ruské a bieloruské prekladové verzie poézie Jána Zambora	

ako esteticko-kultúrne komunikáty.....	140
2.1.8. Pastorálne motívy v básni Jána Zambora <i>Pastierov sen</i> a v jeho bieloruskom preklade [Пасторальные мотивы в стихотворении Яна Замбора «Сон пастуха» и его белорусском переводе].....	153
2.1.9. Lingvokulturologická interpretácia poémy V. Chlebnikova <i>Predseda Čeky</i> [Лингвокультурологическая интерпретация поэмы В. Хлебникова «Председатель чеки»].....	165
2.1.10. Slová-obrazy v bieloruštine, poľštine a slovenčine: problému umeleckého prekladu [Словы-вобразы ў беларускай, польскай і славацкай мовах: праблемы мастацкага перакладу].....	182
2.1.11. Slovenský a macedónsky preklad Slova o pluku Igorovom: slová-obrazy [Словацкий и македонский переводы «Слова о полку Игореве»: слова-образы].....	191
2.1.12. Koncept <i>Bojan (Narátor)</i> v slovanských jazykoch [Концепт <i>Боян (Сказитель)</i> в славянских языках].....	209
2.1.13. Preklady lyriky M. Bahdanoviča do slovenčiny [Переклады лірыкі М. Багдановіча на славацкую мову].....	235
2.1.14. <i>Veniec</i> M. Bahdanoviča v preklade do slovenčiny [“Вянок” М. Багдановіча ў перакладзе на славацкую мову].....	246
2.1.15. Slovenské a ukrajinské preklady bieloruských básní M. Bahdanoviča: lingvistický a literárny základ prekladateľských koncepcii [Словацкія і ўкраінскія пераклады беларускіх вершаў М. Багдановіча: лінгвістычная і літаратурная аснова перакладчыцкіх канцэпцый].....	255
2.1.16. Ukrajinská literatúra a M. Bahdanovič v dimenziách prekladu [Українська література і М. Багдановіч у прызме перакладу].....	268
2.1.17. “ <i>Prisaha nad krvavými brázdami</i> ” (1906) Tetky (A. Paškevičovej) v kontexte slovanských literatúr a prípravy slavistov [«Клятва над кровавымі бороздамі» (1906) Тёткі (А. Пашкевич) в контексте славянских литератур и подготовки славистов].....	295
2.2. Folklór v prekladových súvislostiach.....	308
2.2.1. Spracovanie a preklad folklórnych textov v Bielorusku a na Slovensku: jazykový aspekt [Обработка и перевод фольклорных текстов в Беларуси и Словакии:	

языковой аспект].....	308
2.2.2. Špecifiká prekladu folklórnych textov Спецыфіка перакладу фальклорных тэкстаў].....	317
2.2.3. Špecifiká prekladu slovenských prozaických folklórnych textov do bieloruštiny [Спецыфіка перакладу славацкіх пражайчых фальклорных тэкстаў на беларускую мову].....	334
2.2.4. Obrazno-štylistické osobitosti bieloruských a slovenských ľudových rozprávok: problémy prekladu [Образно-стилистические особенности белорусских и словацких народных сказок: проблемы перевода].....	345
2.2.5. Bieloruské a slovenské rozprávky: lingvistické a textové špecifiká vzájomného prekladu [Беларускія і славацкія казкі: лінгвістычная і тэкставая спецыфіка ўзаемаперакладу].....	357
3. Prekladateľská interpretácia básnika a básnického dela.....	366
3.1. Zbierka J. Zambora <i>Obnova</i> Vo víre živlov: o poézii a básnikovi Jánovi Zamborovi [У віры стыхій: пра паэзію і паэта Яна Замбара].....	367
3.2. Zbierka J. Leikerta <i>Križe na rázcestí</i>	374
3.2.1. Rovnováha križa: K prekladu zbierky poézie J. Leikerta <i>Križe na rázcestí</i>	374
3.2.2. Rovnováha križa: K prekladu zbierky poézie J. Leikerta <i>Križe na rázcestí</i> [Раўнавага крыжа: Да пераклада зборніка паэзіі Ё. Лайкерта „Крыжы на ростанях“]	382
3.3. Zbierka J. Kuniaka <i>Amonit</i>	387
3.3.1. Do hĺbky a do výšky: O básnikovi Jurajovi Kuniakovi a jeho poézii.	387
3.3.2 Do hĺbky a do výšky: O básnikovi Jurajovi Kuniakovi a jeho poézii [Углыб і ўвысь: Пра паэта і паэзію Юрая Куніяка].....	395
Záver.....	403
Translation in texts, contexts, and relationships. Summary.	
Translated by Xénia Liashuk.....	406
Перевод в текстах, зависимостях и связях: Резюме.....	408
Zoznam bibliografických odkazov.....	410
Bibliografická poznámka.....	429
Vecný register.....	435

Zoznam použitých skratiek

- (б) белорусский термин или белорусская фамилия / версия фамилии
(р) русский термин или русская фамилия / версия фамилии
(у) украинский термин или украинская фамилия / версия фамилии
blr. bieluština
BN VAHDANOVIČ, Maksim. *Nov.* Bratislava: Tatran, 1990. 160 s. ISBN 80-222-0167-7.
BS LACIKA, Ján. *Bratislava: Staré mesto.* Bratislava: Dajama, 2005. 127 s. ISBN 80-88975-93-X.
C *Slovakia. Liptovský Mikuláš:* Asociácia informačných centier Slovenska.
EB PROCIKOVÁ, Anna (ed.). *Enciklopedia Beliana. Zv. 1.* Bratislava: VEDA, 1991. 696 s. ISBN 80-224-0554-X.
JL LACIKA, Ján. 2005. *Slovensko v kocke.* Bratislava: Príroda s.r.o., 2005. 37 s. ISBN 80-07-01-370-9.
KDŽ RICHTER, Milan. *Kafkov druhý život.* Autorský rukopis.
KLS KOLLAR, Daniel a Ján LACIKA. *Slovensko.* Bratislava: DAJAMA, 128 s. ISBN 80-88975-56-5.
KP RICHTER, Milan. *Z Kafkovho Pekloraja.* Autorský rukopis.
KSSJ KAČALA, Ján (ed.). *Krátky slovník slovenského jazyka.* Bratislava: VEDA, 1997. 944 s. ISBN 80-224-0464-0.
LB LACIKA, Ján. *Bratislava: Stare Mesto.* Bratislava: DAJAMA, 2005. 128 s. ISBN 80-88975-93-X.
LH ŠTEVÍK, M. a M. TIMKOVÁ. *[Lubovnianský hrad].* Stara Lubovňa: Lubovnianske Múzeum, 2009. 4 s.
ES PAVELČÍKOVÁ, Monika. *Lubovnianský skanzen.* Stará Lubovňa: Lubovnianske Múzeum, [2006]. 4 s.
LSK LACIKA, Ján. *Slovensko v kocke.* Bratislava: Príroda, s. r. o., 2005. 37 s. ISBN 80-07-01-370-9.
MVT *Mesto Vysoké Tatry. [S. I.]:* Mestský úrad Vysoké Tatry, [bez r. v.]. 12 s.
NB BARTA, Vladimír. *Nezabudnite... Bratislava.* Slovenská Ľupča: AB ART press, 2007. 64 s. ISBN 80-88817-50-1.
PD DOBŠINSKÝ, Pavol. *Prostonárodné slovenské povesti: v 3 zv.* Bratislava: Tatran, 1966. Zv. I. 440 s., Zv. II. 474 s., Zv. III. 562 s. Bez ISBN.
PSP POVAŽAJ, Matej (ed.). *Pravidlá slovenského pravopisu.* Druhé, doplnené a prepracované vyd. Bratislava: VEDA, 1998. 573 s. ISBN 80-224-05329.
RSS DOROTJAKOVÁ, Viktória et al. *Rusko-slovenský slovník.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo a Moskva: Russkij jazyk, 1989. 752 s. ISBN 80-08-00909-8.
rus. ruský
slv. slovenský
ST sprievodcovský text / sprievodcovské texty.
SV *Slovensko v 16. – 19. storočí* (Ministerstvo kultúry SR, Ministerstvo zahraničných vzťahov SR a Slovenské národné múzeum), 2006. [22 c.]
význ. význam
VRSS *Velký rusko-slovenský slovník.* Diely I–V. Bratislava: VEDA, 1960-1970.
VSRS *Velký slovensko-ruský slovník.* Diely I–VI. Diel I. Hlavný redaktor Dezider KOLLÁR.

- Diely II–VI. Hlavná redaktorka Ella SEKANINOVÁ. Bratislava: VEDA, 1979-1995.
- WS *Викисловарь* [online] [cit.: 2023.02.12]. Dostupné na:
<http://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%87%D0%B5%D0%BA%D0%B0>
- zb. zbierka
- аўт. аўтар
- БВ БАГДАНОВИЧ, Максим. Вінок: Збірка поезій. Харків: Державне видавництво України, 1929. 96 с.
- БГ *Боянов гимн: Boyanov Gimn Publishing & Gris Records* (online) [cit. 2023.09.09]. Dostupné na: www.boyanov-gimn.narod.ru
- БД ЯКИМОВИЧ, Алесь (ed.). *Бацькаў дар. Беларускія народныя казкі*. Пераказ і апрацоўка Алесь ЯКИМОВИЧА. Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1957. 248 с. Без ISBN.
- БНКУ ПИВТОРАК, Григорій (ed.) *Білоруські народні казкі*. Київ: Веселка, 1974. 104 с. Без ISBN.
- БПЗТ БАГДАНОВИЧ, Максим. *Поўны збор твораў: у 3 т.* Мінск: Навука і тэхніка. Т. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наслідаванні, чарнавыя накіды, 1992. 752 с. ISBN 5-343-00957-3; Т. 2. Мастацкая проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды, 1993. 600 с. ISBN 5-343-00958-1; Т. 3. Публіцыстыка, лісты, летапіс жыцця і творчасці. 461 с. ISBN 5-343-00959-X.
- БЛ БОГДАНОВИЧ, Максим. *Лірика*. Київ: Дніпро, 1967. 171 с.
- БС *Братислава: Старый город* / Ян ЛАЦИКА, перевод Наталия ШОВКОПЛЯС. Братислава: Дажата, 2005. 127 с. ISBN 80-88975-88-3.
- БСР ЛАЦИКА, Ян. *Братислава. Славацкая Республіка*. Перевод со словацкого языка Наталия ШОВКОПЛЯС. [bez r. v.]. [32 с.].
- БСЭ *Большая советская энциклопедия: в 30 т.* Москва, 1969–1978.
- БФ ПАШКОЎ, Генадзь (ed.). *Беларускі фальклор: Эцыклапедыя: У 2 т.* Т. 1. Мінск: Беларуская эцыклапедыя, 2005. 768 с. ISBN 985-11-0334-9. Т. 2. Мінск: Беларуская эцыклапедыя, 2006. 832 с. ISBN 985-11-0366-7.
- в ориг. в оригинале
- ВС *Восточная Словакия* / Министерства экономики Словацкой Республики. Bratislava: Махум, 1995. [10 с.].
- ВТ *Высокие Татры*. Банска Быстрица: Словацкое агентство туризма, 14 с.
- г. зн. гэта значыць (б)
- глагол. глагол
- дасл. даслоўна (б)
- досл. 1. дословно; 2. дословный (р)
- досл. пер. дословный перевод
- ДП ROZBOROVÁ, Lucia. *Добро пожаловать в Словакию*. Перевод со словацкого языка Sylvia SEMAKOVÁ, 1996, Bratislava: Slovenská informačná agentúra, 21 с. ISBN 80-8048-162-8.
- др.-рус. древнерусский
- ДТС ДАЛЬ, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. 1863-1866. [online]. In: © Академик, 2000-2023. [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/374746>
- ЕР *Европейская рапсодия. Варшава, Прага, Будапешт, Братислава. 6 туров по*

Центральной Европе. 19 с.

- ЖП Жаргон падонков [online] [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na:
https://traditio.ru/Жаргон_падонков
- ЗЛ ŠTEVÍK, M. a M. TIMKOVÁ. [*Замок Любовня*]. Stará Lubovňa: Lubovnianske múzeum, 2006. 4 s.
- і інш. і іншае / іншы / іншая / іншыя (б)
- КЖЧК КАБАШНИКАЎ, Канстанцін (складальнік). *Казкі пра жывёл і чарадзейныя казкі*. Мінск: Навука і тэхніка, 1971. 496 с. Без ISBN.
- КЛСШ КОЛЛАР, Даниел а Ян ЛАЦИКА, *Словакия*. Перевод со словацкого языка Наталия ШОВКОПЛЯС. Братислава: DAJAMA, 2006. 128 с. ISBN 80-88975-83-2.
- коммент. комментарий
- КП КРИМСЬКИЙ, Агатангел. *Поезії*. Київ: Радянський письменник, 1968. 339 с. Без ISBN.
- КС *Курорты Словакии*. Банска Быстрица: Словацкое агентство туризма. [14 s.].
- ЛБ *Лимерический боянист* [online] [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na:
<http://lihomir.livejournal.com/470167.html>
- ЛБШ ЛАЦИКА, Ян. *Братислава. Старый город*. Перевод со словацкого языка Наталия ШОВКОПЛЯС. Bratislava: DAJAMA, 2005. 128 s. ISBN 80-88975-88-3.
- ЛКС ЛАЦИКА, Ян. *Коротко о Словакии*. Перевод со словацкого языка Елена ЛИПСКА. Bratislava: Príroda, s. r. o., 2005. 37 s. ISBN 80-07-01376-8.
- ЛЦ *Лыжные центры*. Словацкое управление по туризму. Перевод со словацкого языка Валентина ШЕБЕСТОВА. Братислава: REMARK / СМА, s. r. o. [bez r. v.]. 15 s.
- МБЖ ГУЦАЛЕНКО, Володимир (ed.). *Мелодії білоруської жалійки. Поезії*., Київ: Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 1998. 270 с. ISBN 966-522-021-7.
- мк. македонский
- мн. многие (р); многія (б)
- МО VLČEV, Georgi (ed.). *Kocúrik – zlatá labka*. Preložil z bieloruštiny Milan ODRAN. Bratislava: Mladé letá, 1967. 167 s. Bez ISBN.
- МРС ШАНОВА, Зоя и Елена ВЕРИЖНИКОВА (eds.). *Македонско-русский словарь*. Москва: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. 848 с. ISBN 5-17-019326-2 (ООО «Издательство АСТ») ISBN 5-271-06482-4 (ООО «Издательство Астрель»)
- нар.-паэт. народнапаэтычны
- объяснит. пер. объяснительный перевод
- ОТ ОЛЕСЬ, Олександр. *Твори в двох томах. Том 1: Поэтичні твори. Лірика. Поэма збірками. З неопублікованого. Сатира*. Київ: Дніпро, 1990. 959 с. ISBN 5-308-00322-X (т. 1).
- ОТВ *Отдых на термальных водах*. Словацкое управление по туризму. Перевод со словацкого языка Валентина ШЕБЕСТОВА. Братислава: REMARK / СМА s.r.o. [bez r. v.]. 15 s.
- П ПУШКИН, Александр С. *Полное собрание сочинений: в 17 т.* Москва: Воскресенье, 1994–1997.
- параўн. параўнай (б)

- пер. перевод
- ПЛ перевод Д. Лихачева
- плск. польская мова
- под. подобный
- прилаг. имя прилагательное
- Р неопубликованные рукописные материалы из архива автора
- разм. размоўны
- ред. 1. редактор; 2. редакторское уточнение
- РКИ Русский язык как иностранный
- С *Словакия. Liptovský Mikuláš: Asociácia informačných centier Slovenska. [bez r. v.]. 47 s.*
- СГ *Словарь по географии. [online] [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na: https://geography_ru.academic.ru/*
- СК СЕРЖПУТОВСКИЙ, Александр. *Сказки и рассказы белорусов-полюшук.* Минск: Універсітэцкае, 1999. 191 с. ISBN 985-09-0304-X.
- слв. словацкий
- СМ PAVELČIKOVÁ, Monika. *Скансен – Музей под открытым небом в г. Стара Любовня, [2006], preklad V. SABOVÁ. Stará Ľubovňa: Ľubovnianske Múzeum, [2006]. 4 s.*
- см. смотри
- СМР ЦВЕТАНОВСКИ, Гоце, Љупчо МИТРЕВСКИ Љупчо а Звонко ТАНЕСКИ. *Словачко-македонски речник.* Скопје: Винсент графика, 2014. 480 с. ISBN 978-608-4571-26-1.
- совр. современное (слово, соответствие)
- сост. составитель
- СУМ БІЛОДІД, Іван (ed.). *Словник української мови: в 11 т.* Київ: Наукова думка, 1970-1980.
- СП *Самое прекрасное в Словакии.* Словацкое управление по туризму. Перевод со словацкого языка А. РАНДИН. 15 с.
- СПП *Повесть о походе Игоревом, Игоря, сына Святославова, внука Олегова.* Пераклаў Дзмітрый ЛІХАЧОЎ. In: ЧАМЯРЫЦКІ, Вячаслаў. (ed.). *Слова пра паход Ігаравы.* Мінск: Мастацкая літаратура, 1986, с. 39-56. Без ISBN.
- СПИ ЛИХАЧЕВ, Дмитрий (ed.). *Слово о полку Игореве. Вступ. статья, ред. текста, досл. и объяснит. пер. с древнерус., примеч. Д. С. Лихачева.* Москва: Детская литература, 1975. 221 с. Без ISBN.
- СПИ:ПКП *«Слово о полку Игореве»: Параллельный корпус переводов. Электронный инструмент сравнительного изучения текстов. [online] In: © Борис Орехов. [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na: <http://nevmenandr.net/slovo/>*
- СРЯ ЕВГЕНЬЕВА, Анастасия (ed.). *Словарь русского языка.* Т. I-IV. Москва: Русский язык, Т. I. 1981. 698 с.; Т. II. 1982. 736 с.; Т. III. 1983. 752 с.; Т. IV. 1984. 794 с.
- СС САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, Михаил. *История одного города.* In: *Собрание сочинений в двадцати томах. Том 8: Помпадурь и помпадурши. История одного города.* Москва: Художественная литература, 1969. [online] [cit. 2023.01.15]. Dostupné na: <https://lib.kostromka.ru/saltykov/city.php>
- СССПИ ВИНОГРАДОВА, Вера (ed.). *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве».* В 6 выпусках. Ленинград: Изд-во «Наука», Ленинградское отделение, 1965-1984.

- СЎ *Славакія ў 16–19 стагоддзях (Міністэрства культуры Славацкай Рэспублікі, Міністэрства замежных спраў Славацкай Рэспублікі, Славацкі нацыянальны музей)*, 2006. [25 с.]
- сущ. имя существительное
- СЭА *Словари и энциклопедии на академике*. [online] [cit.: 2023.09.15]. Dostupné na: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/819770>
- СЭС ПРОХОРОВ, Александр (ed.). *Советский энциклопедический словарь*. Москва: Советская Энциклопедия, 1983. 1600 с. Без ISBN.
- т. о. таким образом
- ТСУ УШАКОВ, Дмитрий. *Толковый словарь. 1934-1940*. [online] In: © Академик, 2000-2023. [cit.: 2023.09.25]. Dostupné na: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1086626>
- уст. устаревшее слово / значение слова
- УТЦ КАСЬКО, Уладзімір і Анатоль ФЯДОСІК (eds). *У трыдзевятым царстве*: Беларуска народныя казкі. Мінск, 1995. 431 с. ISBN 985-09-0056-3.
- ФЗТ ФРАНКО Иван. *Зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 1976-1986.
- ФЭС ФАСМЕР, Макс. *Этимологический словарь русского языка* [online]. In: © 2005–2024 Gufo.me [cit. 2023.01.20]. Dostupné na: <https://gufo.me/dict/vasmer/поп>
- ХДРЛ ГУДЗИЙ, Николай (ed.). *Хрестоматия по древней русской литературе XI-XVII веков*. 6-е изд., испр. Москва: Учпедгиз, 1955. 544 с. Без ISBN.
- ХСС ХЛЕБНИКОВ, Велимир. *Собрание сочинений*: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1917–1922. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 608 с. ISBN 5-9208-0065-8; Т. 3: Поэмы 1905–1922. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. 504 с. ISBN 5-9208-0021-6.
- цит. цитата
- ЧК БАНДАРЧЫК, Васіль (ed.). *Чарадзеіныя казкі*: У 2 ч. 2-е выданне, выпраўленае і дапоўненае. Мінск: Беларуская навука, 2003. Ч. 1. 639 с. ; Ч. 2. 691 с. ISBN 985-08-0551-X.
- ЧФА ЧЕРНЯВСЬКИЙ, Микола. Шляхи. In: ФРАНКО, Иван. (ed.). *Акорди. Антольоґія української лірики від смерти Шевченка*. Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1903 с. 250. [online] [cit. 2023.07.31] Dostupné na: https://uk.m.wikisource.org/wiki/Сторінка:Акорди._Антольоґія_української_лірики_від_смерти_Шевченка._1903.pdf/260
- ШТ ШЕВЧЕНКО, Тарас. *Твори у п'яти томах*. Київ: Дніпро, 1970-1971. Без ISBN.
- ЭСПИ ТВОРОГОВ, Олег (ed.). *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*. В 5 томах. Санкт-Петербург: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1995. Т. 1: А-В. 275 с. ISBN 5-86007-009-8; Т. 2: Г-И. 333 с. ISBN 5-86007-012-8; Т. 3: К-О. 386 с. ISBN 5-86007-015-2; Т. 4: П - Слово. 329 с. ISBN 5-86007-029-2; Т. 5: Слово Даниила Заточника - Я; Дополнения. Карты. Указатели. 398 с. ISBN 5-86007-030-6.
- ЮА ANDRIČÍK, Juraj (ed.). *Čarovná píšťala. Bieloruské ľudové rozprávky*. Preložil z ukrajinského vydania Biloruski narodni kazky. Kyjev: Veselka, 1975 Juraj ANDRIČÍK. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1983. 112 s. Bez ISBN.
- ЯЛ ЛАЦИКА, Ян. *Коротко о Словакии*. Перевод Елена ЛИПСКА. Bratislava: Príroda s.r.o., 2005. 37 s. ISBN 80-07-01376-8.

Úvod

Preklad a jeho textová podoba predpokladajú súvislosť s širším lingvokultúrnym kontextom, tvoria vnútrojazykové a medzijazykové súvislosti, naznačujú a upevňujú medzikultúrne vzťahy (Popovič 1975; Gromová 2009; Huťková 2003; Slivková 2011; Liashuk a Slivková 2012; X. Liashuk 2014; Opalková 2013). Umelecký preklad zakladá aj medziliterárne vzťahy, dôležité a podnetné pre prijímaciu národnú literatúru a inšpiratívne pre odovzdávaciu literatúru. Diferenciácia prekladu na odborný a umelecký je výsledkom rozdielu jazykového systému vyjadrovania v spisovnom jazyku a syntézy jazykového a obrazného umeleckého systému vyjadrovania v umeleckom štýle spisovného jazyka. Uvedené útvary však zároveň majú aj spoločné znaky sprostredkované jazykovými komunikačnými vlastnosťami reči, ktorými sú: *správnosť, logickosť, presnosť, relevantnosť, bohatstvo, rozmanitosť* a i.

Prekladateľská činnosť a jej výsledok je významnou zložkou komunikačného a kultúrneho priestoru, v ktorom prekladové texty odzrkadľujú a zároveň tvoria medzijazykové a medzikultúrne vzťahy, ukazujú súvislosti jazykov a kultúr. Jazykové a kultúrne špecifiká v prekladanom a preloženom texte sa navzájom konfrontujú v procese prekladu a v prijímajúcom kontexte sa stavajú jeho harmonickou súčasťou.

Prekladová interakcia dvoch kultúr nadobúda nové aspekty, keď sa poznatky z národnej kultúry, dejín, literatúry prezentujú v preklade do iného jazyka, čo je príznačné pre sprievodcovské texty alebo oficiálne informačné texty, v ktorých je odzrkadlený a jazykovými prostriedkami pomenovaný aktuálny stav vzdelávacieho systému a iných sfér spoločnosti.

Umelecký preklad, ktorý je na Slovensku detailnejšie preskúmaný v kontexte dejín, na materiáli rusko-slovenskej jazykovej dvojice, alebo vo vzťahu ku kultúre, je dôležitý aj z pohľadu axiológie a poetológie, ktoré sa v ňom prelínajú.

Cieľom vedeckej monografie je:

- analýza prekladov z blízko príbuzných jazykov v parametroch ekvivalencie, s prihliadnutím na kultúrne aspekty používania slovanských jazykov vo vzťahu originálneho (východiskového) a prekladového (cieľového) jazyka;

- konfrontovanie pôvodných a cieľových sprievodcovských textov a oficiálneho informačného textu na jazykových rovinách, v štylistickom registri a vo vzťahu k funkčnej a situačnej presnosti/nepresnosti analyzovaných zvolených jazykových prostriedkov;
- autopersonálna komplexná analýza prekladových postupov a stratégií, využitých autorkou v informačnom texte, venovanom aktuálnemu vyučovaciemu systému, určenom pre budúcich študentov;
- výskum umeleckej literatúry v prekladových súvislostiach podľa parametrov súvzťažnosti v nich prítomnej axeológie a poetológie;
- výskum básnických textov ako esteticko-kultúrnych komunikátov;
- interpretácia a analýza slov – obrazov ako všeobecne používaného základu básnického systému a jeho prekladovej verzie;
- zisťovanie vzťahu medzi pôvodnými a preloženými obrazmi v lingvokultúrnej rovine;
- výskum vzťahu medzi pôvodnými a preloženými folklórnymi prozaickými textami ako jednotkami špecifického obrazno-jazykového štandardného systému s realizovaným kodifikačným potenciálom;
- sledovanie autorkinej interpretácie osobností a diel slovenských básnikov v závislosti od ich individuálneho štýlu a na základe autorkiných prekladov ich diel.

Uvedený záber výskumných aspektov dovoľuje podrobne a systémovo spracovať v prekladateľskej praxi overené zistenia, postupy a prekladateľské riešenia. Verifikačné zistenia sa týkajú slovanských jazykov, využitých v dvojiciach *slovenčina – ruština, ruština – slovenčina; slovenčina – bieloruština a opačne bieloruština – slovenčina; bieloruština – ukrajinčina a opačne ukrajinčina – bieloruština, bieloruština – ruština* a opačne, a takisto širší jazykový záber *slovenčina – macedónčina, poľština, bieloruština, ruština, staroruština*. Slovanská rozmanitosť, ale aj kollárovská slovanská vzájomnosť interpretovaná v lingvokultúrnom kľúči má svoju opodstatnenosť vo výskume blízko príbuzných slov, ale aj pri preklade z blízko príbuzných slovanských jazykov. Prihliada sa pritom na výskum slovenských a iných odborníkov na preklad, súvislosti a vzťahy slovenskej školy prekladu. Dáta výskumu tvoria vybrané pôvodné a preložené odborné

(sprievodcovské a informačné) a umelecké texty (vrátane folklórnych redigovaných a jazykovo upravených textov) v uvedených jazykoch.

Metodológiu výskumu tvorí syntéza poznatkov antropocentrizmu, komunikatívnosti a systémovosti a čiastočne kognitivismus. Metódy sa kombinujú v závislosti od zvolenej tematicko-problémovej sféry a žánrových špecifik textov. Medzi nimi sú najpoužívanejšie: interpretačná, lexikálno-sémantická, ekvivalenčná, sémna, kontextová metóda a i.

Tento prístup je kompatibilný so smerovaním univerzitetnej vedy (slavistiky, všeobecnej jazykovedy, vyučovania cudzích jazykov a translatológie).

Obsahovo sa monografia zameriava na otázky súvzťažnosti prekladu, prekladateľa a prekladaného autora; prekladu slov – obrazov, vzťahu prekladaného diela a kultúrneho / kultúrno-spoločenského kontextu, na súvislosti prekladu, redigovania a štylistiky. Jednotlivé podkapitoly sú napísané v slovenčine, ruštine a bieloruštine, čím sa prezentujú porovnávacie, ale aj kontrastívne aspekty. Veľký dôraz sa klade na rozvoj komunikačných, jazykových, kultúrnych a interpretačných kompetencií. Zároveň sa odhaľujú vedecké špecifiká lingvistického, lingvokultúrneho a translatologického výskumu.

PodĎakovanie

Ďakujem za podporu mojej rodine, najmä manželovi R. Liashukovi a dcére X. Liashuk, ktorí pri mne stáli počas dlhoročného výskumu a podstatne mi pomáhali. Dcére vďačím predovšetkým za preklad do angličtiny a v niektorých prípadoch do slovenčiny, taktiež za jazykovú úpravu rukopisu.

V rôznych fázach prípravy na mojom pracovisku mi pomáhali vedúci Katedry slovanských jazykov FF UMB univerzitný docent Mgr. Martin Lizoň, PhD., vedúci Katedry slovenského jazyka a komunikácie univerzitný docent Mgr. Gabriel Rožai, PhD. Veľkú časť slovenských kapitol preložila alebo upravila docentka Prešovskej univerzity v Prešove doc. Mgr. Ivana Slivková (Džundová), PhD. Jazykovej korektúry sa ujali absolventky KSJ FF UMB PhDr. Soňa Gernátová, Mgr. Gabriela Vallová a Mgr. Radka Lichnerová, ktorým vyslovujem úprimnú vďaku. Po technickej stránke mi veľmi cennú odbornú pomoc poskytla referentka pre edičnú činnosť FF UMB Mgr. Jana Kováčová a grafik Vydavateľstva Belianum Mgr. Ján Humaj. Za návrh obálky ďakujem tvorivej študentke Angeline Dyrde.

Väčšina slovenských fragmentov predkladanej monografie vznikla na podnet prof. PhDr. Jána Zambora, CSc, ktorý ma nasmeroval na preklad zo slovenčiny v r. 1997 a doteraz spolupracujeme na preklade a na teórii prekladu. Podrobnejšie som sa pozrela na súčasný preklad zo slovenčiny aj vďaka prof. PhDr. Marte Součkovej, PhD., ktorá ma pozývala na regulárne, ňou usporiadané, tematicky ladené konferencie, venované súčasnej slovenskej literatúre po roku 1989, neskôr po roku 2000. Záujem o bielorusko-slovenské a rusko-slovenské vzťahy taktiež prejavovali translatologické konferencie, na ktoré ma pozývala prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc., na konferenciách venovaných hľadaniu ekvivalencie s translatologickými témami som sa zúčastňovala na pozvanie prof. Jozefa Sipka, PhD. Moja vďaka patrí aj usporiadateľom konferencií na UMB, na ktorých som predstavila otázky odborného prekladu, využívania prekladu vo vzdelaní slavistov a i.

Za kladné a priaznivé recenzie, odporúčanie rukopisu do tlače a za cenné rady, patrí moje úprimné slovo vďaka doktorke vied docentke Uliane Verinej, profesorovi Ľubomírovi Guzimu, PhD. a docentovi Andrejovi Kraevovi, CSc.

1. Odborný překlad

1.1. Štylistické a redakčné problémy prekladu sprievodcovských textov zo slovenčiny do ruštiny

Text exkurzie (sprievodcovský text, ďalej ho označíme skratkou ST) je mimoriadne náročný útvar orientovaný na informačno-popularizačnú spoločenskú činnosť. Tomuto druhu textov by mala byť venovaná veľká pozornosť, lebo je výsledkom praktickej potreby poznávať neznáme prostredie v kontexte jeho dejín a kultúrneho rozvoja. V texte exkurzie sa kladie dôraz na fakty, ktoré sú podávané koncíznu formou, čo je charakteristické pre encyklopedické texty.

Keďže exkurzia patrí k sekundárnym formám vzdelávania, resp. informovania a ide prevažne o požadovanú, nie nútenú činnosť, v jej texte sa regulárne vyskytujú prvky niekoľkých komplementárnych štylistických prostriedkov. Okrem spomínaných encyklopedických poznatkov, syntetický celok tvoria časti textu – využívajúce terminológiu Jozefa Mistríka – s prvkami exaktného, koncízneho, persuzívneho, populárneho, ako aj sprievodcovského štýlu.

Táto rozmanitosť je však výrazne jednotná až štandardná vo vzťahu k obsahu každého konkrétneho komunikačného bloku. Exaktnosť štýlu textu exkurzií je dôležitá predovšetkým preto, že text *„je založený na číselných údajoch, na bohatých číselne vyjadrených skúsenostiach, ako aj na exaktnom videní, vnímaní a odovzdávaní faktov“* (Mistrík 1997, s. 549). V jazykovom prejave tieto špecifiká vidno v nadmernom používaní číselníkov, ale aj v ich spájaní s podstatnými menami s konkrétnymi lexikálnymi významami (sú to spravidla termíny a nomenklatúrne pomenovania). Exaktnými sa javia cestopisné informácie alebo tiež odborné informácie z vedeckých zdrojov. Exaktný štýl charakterizuje stručnosť a zrozumiteľnosť informácií získaných porovnávaním exaktných údajov. Aj táto osobitosť je pre tvorbu textu exkurzie aktuálna, lebo sa realizuje lexikálnym vyjadrením a v gramatických útvaroch v konštrukciách so stupňovaním.

Koncíznosťou štýlu sa realizujú najdôležitejšie vlastnosti vyjadrovania, ktorými sú stručnosť, zhustenosť a úsečnosť. Koncíznosť je pre text exkurzie významná,

pretože sa sústreďuje na podstatu všetkých častí textu vo vzťahu k vizuálnej základni textotvorby ST.

Populárny štýl, „*ktorým sa prístupnou, takmer hovorovou, formou publikujú informácie z rozličných vedných odborov*“ (Mistrík 1997, s. 558), zohľadňuje profesionálnu nepripravenosť poslucháčov. V populárnom štýle sa namiesto náročných termínov využíva synonymia, parafrázovanie a opisnosť. Je to základ pre tvorbu textového parametra zrozumiteľnosti. Hovorovosť ST je obmedzená na syntaktickú rovinu, lebo hovorová lexika nie je prípustná v písomnom využití. V ST sa prejavuje i opačná tendencia vzdelávať prijímateľov pri opise vizuálne vnímaných exponátov a turistických objektov používaním všeobecne známych, ale aj náročnejších termínov.

Jazyková kultúra v ST sa prejavuje v normatívnosti lingvistických prostriedkov, v ich štylistickej primeranosti a zdôrazňovaní sémantickej hodnoty, vo výnimočnosti vrátane rečnických prvkov prednesu, s využitím prvkov logickosti a primeranej expresívnosti prostredníctvom atribúcie podstatných mien prídavnými menami s použitím stupňovania alebo štylisticky zdôvodneného opakovania.

V súčasnosti sú v spoločnosti sprievodcovské texty v aktívnom obeh. Medzikultúrne vzťahy aktivizujú ich preklad, čo si vyžaduje aj patričnú odbornú interpretáciu. Otázka redigovania vlastne už zaznela, napríklad v poznámke o účelovom preklade, v ktorom sa spomínajú turistické brožúry (Keníž 2008, s. 47). Aktuálny stav prekladu ovplyvňuje komerčná podstata účelových textov, ktoré sa hodnotia kriticky, lebo „*majú pôsobiť na konanie človeka, sú zamerané na konzum a konzumenta a za cieľ majú predávať iné veci. Ich hodnota a kvalita sa nemeria jazykovým, tematickým ani štylistickým metrom, ale množstvom predaných kusov*“ (Keníž 2008, s. 26). Účelovosť prekladu pritom nie je konštantou jeho obsahu alebo témy, ale výsledkom ľahostajného prístupu k jazykovej tvorbe textu alebo časovej tiesne, a tým sa vylučuje i otázka redigovania, chápaná ako zbytočná. Nie náhodou pohlcuje účelovosť aj sprievodcovské texty. Takáto tendencia nie je pravidlom, o čom nás presvedčujú veľké rozdiely v kvalite prekladových ST v ruštine. Potreba nastolenia otázky redigovania však vyplýva z jazykovej nedokonalosti pomerne veľkého počtu ST preložených zo slovenčiny do ruštiny.

Začneme spresnením jestvujúcich lingvistických a rečnických parametrov

zameraných na zreteľ profesionálnej činnosti sprievodcu a zohľadnenie etáp sprievodcovskej textotvorby predchádzajúcich exkurzií, ktorá je opakovaným reprodukováním vopred a starostlivo pripraveného písomne zafixovaného textu s použitím hodnoverných informačných zdrojov, spoľahlivých historických a štatistických údajov.

Turistický priemysel patrí k dôležitým formám prezentácie krajiny vo svete a zároveň podporuje jej ekonomický rast. Aj preto kvalita prekladu, inak povedané kvalita jazykovej pripravenosti v medzikultúrnych vzťahoch, je primárnou otázkou v písomných sprievodcovských textoch, pochopiteľne tak originálnych, ako aj prekladových. Lingvistická štylistika pritom žáner sprievodcovských textov berie jednostranne ako ústny dialóg (sprievodcovský štýl takto charakterizuje J. Mistrík). Celkom logicky sa sprievodcovský prejav zaraďuje do osobitného druhu náučných rečníckych prejavov (Gallo 1996, s. 54). Nemôžeme však súhlasiť s charakterizovaním sprievodcovského textu (sprievodné slovo na výstave, exkurzii) ako malej prednáškovej formy (Gallo 1996, s. 53). Rozsiahle publikované texty označené ako turistický sprievodca presvedčajú o opaku, hoci existujú aj menej rozsiahle verzie.

Pre špecifiká ST platia všeobecné zásady a obsahujú charakteristické výrazové prostriedky prednášok, ktoré sú považované za útvary výkladových rečníckych žánrov – „výklad doložený presvedčivými faktami. Slovná zásoba prednášky nemusí byť veľmi bohatá, ani gramaticko-syntakticky náročná, ozdobné figúry a dramatické zápletky by v nej prekážali. Veľký dôraz treba klásť na názornosť (grafy, fotografie, obrázky a pod.)“ (Gallo 1996, s. 55-56). Názornosť týchto textov nie je len pomocný, ale aj základný prvok určujúci tvorbu ST. Je jeho charakteristickou črtou, ktorá z jazykovej stránky odlišuje sprievodcovskú činnosť od iných druhov profesionálnej činnosti a iných typov prednášok. Pre rečníka platí, že v prípade sprievodcovských textov musí mať k prednáške nevyhnutne pripravenú jej osnovu, lebo písomná predloha plní didaktickú a kontrolnú funkciu. Primárnosť na úrovni tvorby textu je vlastná práve písomným ST.

Skúsenosť v profesionálnej činnosti sprievodcu upriamila pozornosť lingvistov na jestvovanie dvoch druhov písomných sprievodcovských textov a určenie špecifickosti textotvorby, ktorá sa vzťahuje na modelovanie exkurzie a je platná len pre

jeden z dvoch druhov – individuálnu lektorskú prednášku (v ruštine má takáto prednáška názov *индивидуальный текст экскурсовода*). Jej text je členený a delený podľa priebehu ozajstnej exkurzie v poradí, v akom sú prezentované exponáty a turistické objekty (Савина 2009, s. 42-43; Савина 2009, s. 43; Ляшук 2009a, s. 165-166; Ляшук 2009b, s. 7-8). Práve za jeho modifikáciu môžeme pokladať publikované ST rôzneho rozsahu v podobe turistických brožúr, katalógov, sprievodcov a i., originálnych i preložených do ruštiny, ktoré používame ako ľahko prístupný a spoľahlivý faktický materiál. Rozdiel medzi nimi a individuálnou lektorskou prednáškou spočíva v minimalizácii prvkov pútavosti – motto, citovanie umeleckých diel, spomienok a pod., prostriedkov intertextuality pôsobiacich ako rečnícka ozdoba v ST vo funkcii písomnej verzie skutočnej exkurzie.

Predlohou pre písomný text ako model exkurzie je náučný text – základná lektorská prednáška (v ruštine – *контрольный текст экскурсии* alebo *текст бюро*). Tento druh textov pre činnosť sprievodcu jestvuje len v písomnej podobe, má veľký rozsah a je tvorený podľa systematického princípu, najčastejšie chronologického, použiť sa môže tiež tematický alebo iný logický princíp, ale bez ohľadu na lineárnosť exkurzie a jej priestorovú usporiadanosť. V našom faktickom materiáli sú modelom základnej lektorskej prednášky ДП a paralelné texty ЛКС a LSK, ktoré sú tematicky usporiadané. Exkurz k činnostným faktorom fungovania sprievodcovských textov sme urobili s cieľom osvetliť pozadie a náročnosť systému tvorenia modelového ST. Musíme tiež zohľadňovať fakt, že „v písomnom prejave je tematické členenie výraznejšie“ (Gallo 1996, s. 42).

Súhlasím s názorom, že adekvátnosť je axiologickým pojmom, založeným na niekoľkých kritériách, medzi ktoré sa zaraďuje zachovanie komunikačnej hodnoty pôvodného textu v preklade, s ohľadom na inojazyčného príjemcu (parametre zrozumiteľnosti a prirodzenosti vyjadrovania zodpovedajú parametrom populárnej odbornej prednášky a celkovo rečníckeho prejavu – všeobecná jasnosť, prehľadnosť a takisto zrozumiteľnosť textu), preto praxeologický úžitok je vidieť „na poli kritiky prekladu: analýza originálneho a prekladového textu by tak postupovala od filologických nedostatkov cez prekladateľské zvládnutie alebo nezvládnutie ekvivalenčných vzťahov až po celkové pôsobenie výsledného textu v domácom kontexte“ (Keníž 2008, s. 67). V naznačenom postupe je miesto a priestor na nastolenie

otázky rozsiahleho redigovania väčšiny analyzovaných vydaní – všetkých prekladov do ruštiny ako cudzieho jazyka (prekladateľky Ľudmila Petříková, Elena Lipska, V. Sabová a anonymní prekladatelia MVT, EP a i.). Na publikovanie sú nedostatočne štylisticky upravené prekladové texty od rusky hovoriacej autorky Natálie Šovkopľas. Dost' často sa v nich prikláňa ku kalkovaniu, ponecháva nezdôvodnenú tautológiu, volí sémanticky neprimerané a komunikačne neperspektívne označenia kladných charakteristík. V jej prekladových textoch pritom počítačový redaktor ruského pravopisu neupozorňuje na chyby, lebo nie sú štruktúrne, neporušujú normy používania prostriedkov jazykových rovín, ale sú to chyby, ktoré neodlišujú sémantické odtienky v kontexte. Tento fakt ukazuje, že problém redigovania sa nedá riešiť pomocou počítača.

Teoretickým východiskom pre náš systém kritického komentovania a redigovania textov sú práce ruských, bieloruských a slovenských odborníkov vo sfére textovej lingvistiky, štylistiky, jazykovej kultúry a prekladu. Nášmu prístupu sú blízke názory a teória estetickej komunikácie, ako ich sformulovali F. Miko (1976) a A. Popovič (1983), lebo zdôrazňujú funkcie a význam literárneho vzdelávania ako intelektuálnej činnosti. Sprievodcovský text tiež smeruje k vzdelávaniu a platia preň zásady funkčného pochopenia prekladu a redigovania. Uvedení slovenskí teoretici hodnotia preklad ako zložitú neštandardnú činnosť, predstavujú ho ako „*prekódovanie jazykového textu, pri ktorom dochádza k vytváraniu jeho štylistického modelu. Preklad je štylistickým (tematicko-jazykovým) modelom originálu, a v tomto zmysle je prekladateľská činnosť experimentálnou tvorbou (metatvorba)*“ (Miko – Popovič 1978, s. 362; porov.: Keníž 2008, s. 23, 40). V rámci nášho systému hodnotenia a redigovania textov, príležitostne obmedzených na sprievodcovské texty, platí aj označenie redaktora ako odborníka, ktorý „*sa podieľa na príprave autorského (prekladateľského) rukopisu do tlače. Spolupracuje s autorom (prekladateľom) pri výbere témy, jazykovo, štylisticky upravuje rukopis a sleduje jeho typografickú realizáciu. Redaktor je reprezentantom vydavateľskej inštitúcie a vykonávateľom (...) jazykovo-štylistickej normy v autorskom (prekladateľskom) rukopise. (...) Redigovanie má charakter textotvornej operácie (...)*“ (Miko – Popovič 1978 s. 362). Nemyslím si, že od obdobia svojho vzniku (1978) uvedené citácie zostarli, z citácie je vynechaná len ideologická norma, ale aj o nej by

bolo možné diskutovať. Sústredím sa však na označený problém redigovania. Jeho riešenie si vyžaduje poznatky o lingvistickej špecifickosti žánru sprievodcovského textu. Je to druh (žáner) odborného textu. Účelovým sa stáva v podmienkach podceňovania národnej kultúrnej hodnoty jeho obsahu.

Aj keď pozorujeme rozličné interpretácie sprievodcovských textov, môžeme v nich vyčleniť univerzálne prvky extralingválneho pôvodu zakotvené a sformované v profesionálnej činnosti sprievodcov, týkajúce sa spôsobu prezentácie kultúrnych pamiatok či celkovo krajiny a formovania jej objektívneho kladného obrazu u príjemcu. Taký istý cieľ má populárno-náučné informovanie záujemcov o nové vedné odbory, v medziach ktorého je tiež sprievodcovská činnosť, a to aj v knižnej podobe. Preto expertnú rolu pri hodnotení kvality prekladu sprievodcovských textov, a najmä pri zdôvodnení našich námietok a návrhov v komentároch hrajú lingvistické a encyklopedické slovníky. Pomocou nich opíšeme praxeológiu redigovania. S ohľadom na cieľový jazyk prekladu – ruštinu vyberáme encyklopedický slovník ako zdroj štandardných kontextov a jazykovej podoby náučnej interpretácie termínov a pojmov.

Pre žáner sprievodcovského textu sa encyklopedický slovník v cieľovom jazyku stáva vzorom textotvorby minimálne vo fragmentoch s totožnou informačnou prezentáciou objektov a javov, zvyčajne podstatných pre poznanie krajiny pomocou sprievodcov (odborníkov alebo nimi napísaných kníh). Odvolávanie sa na originálne texty analogického tematického obsahu a komunikačnej ucelenosti, fungujúce v ruštine v rovnakej informačno-sprievodcovskej funkcii, dáva možnosť vysvetliť i znázorniť aspekty odlišnosti lingvistických prostriedkov pri označovaní súvzťažných pojmov. Zároveň zohľadňujeme slovníkovú podobu využívania a interpretovania odborného chápania skutočných reálií a lexikálneho významu slov.

Jazykové prostriedky označenia skutočných objektov a ich chápania zachytávajú lingvistické slovníky čiastočne, pričom prekladové v menšej miere než výkladové, ktoré detailnejšie opisujú sémantiku a ilustračný kontext. Prekladové slovníky sme využívali príležitostne v oboch smeroch, výkladové na overenie významu. Pomocou nich sa dajú heslá prekladových slovníkov dokonca spresniť, čo sa nám aj podarilo pri analýze faktického materiálu.

Keď hovoríme o prekladovej verzii sprievodcovských textov určených pre cudzincov, dôležité je prostredníctvom turistickej informácie na krátku dobu včleniť jej používateľov do neznámeho kultúrno-historického kontextu nasmerovaného na prítomnosť a adekvátne správanie v novom prostredí.

Namiesto je aj otázka štýlovej, obsahovej a najmä textovej špecifickosti sprievodcovského vyjadrovania v písomnej podobe. Lebo informovanie turistov (potenciálnych, ako aj reálnych) má v každom jazyku univerzálny charakter. Informovanie zahraničných turistov však prebieha v ich jazyku, odlišnom od jazykového prostredia, v ktorom funguje prezentovaný historicko-kultúrny celok. Tento rozpor sa dá zjemniť pomocou kvalitného prekladu, ktorý sa nezaobíde bez (auto)redigovania. Platí všeobecná zásada štylizáčnej kompetencie: „*Ide o poznanie reality materializovanej v príslušnej tradícii, čiže tradičnej forme, ktorá zároveň reprezentuje isté čitateľské očakávania a konvencie*“ (Keníž 2008, s. 39). Netrváme na tom, že redaktor je popri prekladateľovi nutný. Stačí, ak prekladateľ ovláda štruktúrne a štýlové normy cieľového jazyka v súvislosti s jeho historicko-kultúrnym pozadím a má poznatky o systéme redaktorských postupov. Keď prekladateľ nie je zároveň aj nositeľom cieľového jazyka, potom je redaktor nutný a mal by byť nielen nositeľom cieľového jazyka, ale aj profesionálom v tejto jazykovej tvorivej činnosti.

Kultúrny šok, ktorý nepochybne čaká každého zahraničného turistu počas jeho prvej návštevy cudzej krajiny, môže nekvalitný preklad sprievodcovského textu zosilniť. V niektorých prípadoch (na úkor autority cudzojazyčného jazykového prostredia) sa môže kultúrny šok zmeniť na iróniu, zmierniť sa zosmiešnením chybné utvorených a použitých jazykových prostriedkov, kalambúrov, dvojzmyselnosti alebo asociačnej hry paronymických významov. Stačí zmeniť len písmenko v nazve Slovenska (a to pod vplyvom snahy zmenšiť spomínanú asociačnú hru podobnosti niektorých cyrilských a latinských grafém) a chybná podoba *Слобакия* (pri spätnej transliterácii do latinky *Slobakija*) namiesto podoby *Словакия* (spätná transliterácia *Slovakia*) vyvoláva u rusky hovoriacich asociačnú väzbu so slovami *слабый, слабак* (*slaboch, zbabelec*). Pri redigovaní by sa určite na takúto chybu prišlo a určite by nezostala zvýraznená veľkými písmenami v turistickom katalógu, propagujúcom krásy Vysokých Tatier (MVT). Je to prípad do očí bijúcej chyby, súvisiaci s nevšímavosťou

človeka vzdelaného v latinke.

Odlíšnosti sú zakotvené v štruktúrnych špecifikách východiskového (aj cieľového) jazyka. Problém prekladu však nespočíva len v rozdielnych jazykových systémoch a v rozličných štandardoch jazykového vyjadrovania a fungovania. Tieto rozdiely zachytávajú lingvistické a encyklopedické slovníky len čiastočne, a aj prekladové slovníky ich uvádzajú zväčša schematicky. Ide o skúsenostný komplex v oblasti tvorby domáceho textu, keď sa využívajú mechanické prekladateľské postupy a prekladateľ kalkuje v ruštine slovenskú predlohu, s najväčšou pravdepodobnosťou podvedome.

Prekladateľ knižných turistických sprievodcov nesie veľkú zodpovednosť za zachovanie pravdivej informácie a jej transformáciu do cieľového jazyka v maximálne explicitnej, jednoznačnej a zrozumiteľnej inojazyčnej verzii. Pre príjemcu musí byť táto informácia vyjadrená v jazykových štandardoch materinskej reči, ktorá je súčasťou jeho vzdelania už od predškolského veku. Preto je chápanie, ako aj vnímanie textu sprievodcovského žánru založené na bežnom spôsobe vyjadrovania, typickým pre školské učebnice v prírodných i humanitných vedách.

Odborná prezentácia objektov exkurzie je spojená s hodnotiacou a opisnou charakteristikou, ktoré tiež zachovávajú jazykové prostriedky štandardného úzu. Tvorivosť prekladateľa v jazyku sprievodcovského textu sa týka najmä modelovania sprievodcovského prirodzeného a zainteresovaného prezentovania, je obmedzená hranicami správneho pochopenia obsahu a jestvovania úzu vyjadrovania vo vedných odboroch, ktoré využívajú terminológiu z dejín, zo zemepisu, spoločenských vied a pod. Vysoký stupeň konvenčnosti používania jazykových prostriedkov je pre sprievodcovský text integrálnym príznakom. Popritom v tomto žánri platia všeobecné stylistické normy, ktorých realizácia prebieha väčšinou v gramatickej rovine, ale narúša sa lexikálnou nepresnosťou.

Redigovanie textu predpokladá komplexnú úpravu, prihliadanie na jednotu označovania, hodnotenia a textotvorby pomocou jazykových prostriedkov. Navrstvenie jazykových jednotiek v ich syntagmatických a paradigmatických vzťahoch textotvorbu ovplyvňuje aj z pohľadu jazykovej kultúry, lebo udržiavanie normy (úzu) a zároveň odchýlka od spisovnosti sa prejavuje tak horizontálnym, ako aj vertikálnym smerom

v podobe štruktúrnych a štylistických chýb, čo následne vedie k porušeniu komunikačných kvalít vyjadrovania a k rečovým chybám, najprv zasahuje jazykovú správnosť, presnosť a logickosť.

Triedenie chýb, ktoré si pri redigovaní textu vyžadujú opravu, je dosť zložité, lebo je ovplyvnené systémovosťou jazyka. To znamená, že môže dôjsť k navrstveniu a prelínaniu, k spojeniu chýb rozličného druhu, k čomu v skutočnosti aj dochádza (Крaев 2016, c. 192-199). Analýza sprievodcovských textov preložených zo slovenčiny do ruštiny jasne poukazuje na nevyhnutnosť ich redigovania.

Prekladateľ si v zásade musí uvedomovať dôležitosť a kultúrnu hodnotu sprievodcovského textu – jeho obsahu, jazykovej podoby a súvzťažnosti s ilustračnými fotografiami a inými vizuálnymi pomôckami. Väčšinou sa prekladá jeden z druhov reklamno-informačných vydaní, to jest ST v jeho jazykovo jednoduchšej podobe v porovnaní s individuálnou lektorskou prednáškou.

Naším východiskovým materiálom sú texty exkurzií v ruštine a slovenčine, ktoré označujeme ako paralelné slovenské (východiskové) a ruské (cieľové) texty. Texty, ktoré sme mali k dispozícii len v ruštine, sme skúmali z hľadiska štylistických štandardov ruských textov exkurzie, ale aj z hľadiska ich prirodzenosti v ruskom jazyku. Slovenské a ruské paralelné texty a ruské texty preložené zo slovenčiny boli uverejnené alebo vytlačené v počítačovom spracovaní pre potreby turistov. Hodnotíme ich ako osobitný druh sprievodcovských textov jednak podľa ich funkcie, jednak podľa štylistických vlastností a postupov textotvorby. V osobitných vydaniach v uvedených jazykoch vyzerajú rovnako, majú rovnaký rozsah aj popisy a komentáre k fotografiám, to znamená, že preklad je rozsahovo čiastočne obmedzený, čo má zodpovedať rozsahu všetkých častí a celkovému vydaniu v origináli. Odborníci totiž vedia, že ruský text paralelný so slovenským textom je o niečo dlhší, a to ako výsledok plnohlasia v jeho fonetickom obraze, tiež pre väčší počet viacslovných pomenovaní, väčšiu systémovú explicitnosť používania osobných zámen a iných prostriedkov rozširovania textu.

Východiskový materiál pritom vykazoval systémovosť problému prekladu, čo znamená aj redigovania označeného žánru textov (písomný text exkurzie) v jeho typických druhoch – turistický sprievodca, katalóg, brožúra a pod. Chceme podčiarknuť, že slovenské verzie sú väčšinou zredigované, prešli jazykovou úpravou

a uvedené je zväčša aj meno upravovateľa. Chyby prekladateľov ST sa dajú typologizovať, čo aj budeme robiť paralelne s kritikou prekladu, komentovaním neprípustne použitých jazykových prostriedkov (označujeme ich hviezdíčkou) a, samozrejme, poukazovaním na možnosti úpravy. Pre názornosť s didaktickým zameraním poukazujeme na štandardné kontexty chybné pospájaných slov, prípadne uvádzame správny ekvivalent (robíme spätný preklad).

Nositeľ cieľového jazyka v preklade zachováva prirodzenosť na všetkých rovinách – štylistickej, expresívnej, lexikálnej, pravopisnej a gramatickej. Vzorom zvládnutia ekvivalentných vzťahov sú texty prekladateľov (nositeľov ruštiny) Valentíny Šebestovej a A. Gandina, zo slovenských prekladateľov sa im približuje Sylvia Semaková. Nositeľ východiskového jazyka prirodzenosť cieľového jazyka narúša, a to na všetkých alebo čiastočne na niektorých jazykových rovinách. Táto skutočnosť je výsledkom vysokého stupňa kalkovania, ktoré je pre tento smer prekladu v analyzovaných textoch takmer univerzálnym postupom. Takéto kalkované texty je nevyhnutné zredigovať, lebo nie sú publikovateľné, hoci sú uverejnené, a väčšina z nich dokonca veľmi kvalitnou tlačou, bohato ilustrovanou (EP, КЛСШ, ЛБШ, NB, MVT a i.). Nemôžu však plnohodnotne vykonávať komunikačnú funkciu pre nositeľa prekladového jazyka, dokonca ani pre Slováka, ktorý sa učí ruštinu. Dá sa to však eliminovať pri profilovanom vyučovaní.

Nápomocnou tu môže byť nasledujúca analýza typických chýb v ruských prekladových ST na základe slovenských textov. Počet a druh chýb zodpovedá primárnemu (ovládanie jazyka na úrovni jeho gramatického systému) alebo kompletnému (ovládanie praktickej a textovej štylistiky) stupňu.

Pravidlá prepisu slovenských vlastných zemepisných mien do ruštiny boli naposledy štandardizované v r. 1977 v *Smernici o ruskom podaní zemepisných názvov Československa* (Скрипниченко 1977), t. j. týkali sa dvoch slovanských jazykov: slovenčiny a češtiny. Budeme vychádzať z tejto smernice, konkrétne zo slovenského materiálu, avšak niektoré otázky si ešte vyžadujú analýzu a spresnenie, o čom budeme hovoriť ďalej.

Primárna úroveň jazykovej kultúry ovplyvňuje jazyk originálu cez aktívne prenikanie prvkov východiskového jazyka do cieľového vo všetkých jazykových

vrstvách.

Graficko-ortografická sústava je ovplyvňovaná v niekoľkých smeroch, ktoré si ukážeme konkrétnejšie:

1.1 Chybne použité homonymné písmená slv. *Bb* – rus. *Вв.*; slv. *Cc* – rus. *Cc*; slv. *Ee* – rus. *Ee*: *в *Слобакии (MVT) – в Словакии*; **хбойных лесов (MVT) – хвойных*; **коавторы (КЛС) – соавторы*; **это (MVT) – это* (grafické homonymá a ekvivalenty sú uvedené v Tab. 1).

Tabuľka 1. Ekvivalenty homonymných písmen v slovenskom a ruskom jazyku

Bb – Вв	Cc	Ee
slv. Bb – rus. ekvivalent Бб	slv. Cc – rus. ekvivalent Цц / Кк	slv. Ee – rus. ekvivalent Ээ
rus. Вв – slv. ekvivalent Vv	rus. Cc – slv. ekvivalent Ss	rus. Ee – slv. ekvivalent Je je

1.2 Asymetria písmen a ich spojení:

- rus. *щ* – slv. *št*: *щука* – slv. *štuka*, rus. *щит* – slv. *štít*; rus. prepis vlastného mena je ale *шт*: slv. *Štít* – rus. *Штит (MTV)* – takto odporúča prepisovať *Smernica o ruskom podaní zemepisných názvov Československa*, ktorá uvádza aj preklad a *щит* (C; je realizovaná možnosť využiť slovo s porozumením jeho vnútornej formy). Prekladatelia použili aj lexikálny ekvivalent – *пик* (ЛЦ, ЛКС, MTV) (*‘остроконечная горная вершина. В более широком смысле – высшая точка горной вершины независимо от формы последней’*, СЭС, s. 997; porov.: *štít* – ‘vrchol (vysokého) vrchu’, KSSJ, 718; *štít. 6.* (vrchol vysokého vrchu) *пик, вершина*, VSRS IV, s. 732). *Щит* v ruštine ako geologický termín označuje druh horského povrchu – *в пределах платформы выделяются щиты, где складчатый фундамент выступает на поверхность (...)*, СЭС, s. 99); v tomto význame slv. *štít* a rus. *щит* sú lexikálnymi slovníkovými ekvivalentami, porovn.: *щит 11. geol. štít: Балтийский щ[ит] – Baltický štít; Канадский щ[ит] – Kanadský štít* (VRSS V, s. 726).
- rus. *ы* – slv. *y*: *Быков* – *Bykov* (PSP, s. 72); oračný prípad pozorujeme v zásade prepisovania slv. písmen *y, ý* ako rus. *u*: *Рыбаны* – *Рибани* (Скрипниченко 1977, s. 11); tento návrh podľa rozlišovania v grafickom systéme slovenčiny

písmen *i, í* a *y, ý* považujeme za správny len v prípade pozície po zadojazyčných konsonantoch *k, ch, h* (*Krompachy – Кромпаху*), v iných pozíciách pozorujeme rovnakú pravopisnú tradíciu, čo je vhodné zachovať ako signál množného čísla [*Kraľovany – Кралёваны –V. L.*].

- rus. *ье* – slv. *ie* (PSP, s. 71): slv. *Piešťany*; spojenie *ie* sa má prepisovať ako *ье* (Скрипниченко, 1977, с. 9) – **Пьештяни* (КС; v koreni sa nemôže používať tvrdý znak), **Пештаны* (ЕР; stratila sa aj mäkkosť *t*); nie celkom vyhovujúci je aj prepis, ktorý nezachováva slovenský diftong, ale zohľadňuje lexikálny korelačný pár: slv. *piesok* – rus. *песок*: *Пештаны* (С). Správna transliterácia je *Пиештяны* (ЛКС, С). Preklad s prihliadnutím na spoločný koreň a jeho fonetickú podobu v slovenčine (*piesok*) a ruštine *песок, песчаный* – **Песчаны* – komplikuje pravidlá prepisu. Foneticky analogické, ale slovotvorne odlišné slv. *Považie* (porov. slovotvorný model rus. *Поволжье*) môže strácať v ruskom podaní *j* – **Поваже* (ЕР), popri jeho správnom prepisovaní ako *Поважье* (С). Už v tomto komentári sa ukázal ďalší problém spojený s funkciami ruských jotovaných písmen.

1.3 Problém označovania mäkkosti a zvuku [j] – týka sa jotovaných písmen abjaky (*я, е, ё, ю*), ktoré sú nenormatívne nahrádzané spojeniami cyrilských písmen *а, э, о, у* s mäkkým znakom (*ь*) alebo krátkym *i (й)*. Mäkkosť sa najčastejšie nezachováva pri písmene/zvuku *l*: slv. *Ladová jaskyňa* – **Ладова Яскина* (ЕР; stratili sa slovenské mäkké zvuky *l* a *ň*). Na opravu tejto chyby sa ponúkajú dve možnosti – *Лядова Яскиня* (transliterácia) a *Ледовая пещера* (preklad). Niektoré z podobných chýb sú výsledkom rozdielov v osvojovaní prevzatých slov v slovenskom a ruskom jazyku, napríklad latinizmus *Calvaria* má v slovenčine podobu *Kalvária*, v ruštine však jeho podoba obsahuje mäkký zvuk *l*, preto nie je správna forma **Калвария* (КЛСШ), ale – *Кальвария*. Správny ekvivalent slv. *Michalská veža* je rus. *Михальска(я)*, nie **Михалская башня* (ЛБШ, БСР) (ruská jazyková tradícia je spojená s mäkkým *l* a odráža ju antroponymné priezvisko *Михальский/Михальская*). Takýto prepis zodpovedá *Smernici o ruskom podaní zemepisných názvov Československa*, podľa ktorej sa mäkké *ль* používa pred spoluhláskami a na konci slova (Скрипниченко 1977, с. 9).

Grafickým zákonitostiam prepisovania slovanských slov protirečí výmena jotovaných písmen na nejotované s mäkkým znakom pred nimi: slv. *Bešeňová* – rus. *Бешеньова (С) – Бешенёва (ОТВ). Analogickým prípadom je slovenské prídavné meno od slova *kráľ*, slv. *Kráľova* – *Кральова* (С). Podľa ruského grafického systému by malo byť *Кралёва* (Скрипниченко 1977, с. 9), lebo mäkkosť spoluhlások a sonór, ako je všeobecne známe, označujú jotované samohlásky. Mäkký znak sa používa pred spoluhláskou.

Rozdiely pozorujeme v prepisovaní písmena *j*, ktoré sa v ruštine v podobe *й* používa na konci slova a pred spoluhláskami, a takisto v prevzatých slovách neslovanského pôvodu, napríklad v galicizme *foйe* (slv. zastar. *foyer*). Analogicky je ponechané (prepísané na *й*) písmeno *j* v urbanonyme *Rajecké Teplice* ako *Рајецкии* (КС, ОТВ; je to transliterácia bez dodržania ruskej grafickej systémovosti; zbytočne bolo použité písmeno *й*, pretože cyrilské písmeno *е* po samohláske *а* tento zvuk už označuje). Takže korektná podoba bude *Раецки(й)* (КС; dodržanie ruskej grafickej systémovosti). Dve podoby prepisu má aj urbanonymum slv. *Bardejov* ako rus. *Бардејов* (КС; СП – transliterácia bez dodržania ruskej grafickej systémovosti) a *Бардеёв* (ВС; dodržanie ruskej grafickej systémovosti), a to aj v textoch ruskej proveniencie, čo svedčí o neustálenosti normy.

1.4 Problém prekladu gramatického významu koncovky v podstatných a prídavných menách, ktorého výsledkom je:

- zmena množného čísla na jednotné pri zachovaní koncovky *-e* v ruštine: slv. *Bojnice* je model množného čísla, v ruštine má však koncovka *-e* význam jednotného čísla. Odporúča *Smernica o ruskom podaní zemepisných názvov Československa* (Скрипниченко, 1977, с. 15). V ST sa tak vyskytujú alternatívne názvy z hľadiska gramatického čísla: **Бойнице*; *в* **Бойнице* (EP) – **в* *Бойницы* (EP) (jednotné číslo) a *Бойницы* (С), *в* *Бойницах* (С; EP), slv. *Košice*; *в* *Кошице* (С) – *в* *Кошцы* (С), slv. *Торолчанка*, *в* **Топольчанке* (С) – *в* *Топольчанках*.
- transformácia ohybných tvarov na neohybné: slv. *Levoča*, *po* *Levoči* – rus. по **Левоча* (С) – по *Левоче*;
- ponechanie slovenskej podoby v prídavných menách alebo slovenských koncoviek: slv. *Nízke Tatry* – **Низке Татры* (СПС) – *Низкие*; slv. *Liptovský Mikuláš* –

*Липтовски Микулаш (ЛЦ, С), v tom istom texte aj Липтовский (С); slv. *Spišská Sobota, do Spišskej Soboty* – rus. в **Спишиску Сobotу – Спишискую, в *Спишиске Сobotе* (С) – в *Спишиской*; slv. *Kostoľany, v Kostoľanoch* – rus. в **Костолянох* (С) – в *Костолянах*; slv. *Vranov nad Topľou* – rus. Вранов над **Топлю* (КЛСШ) – gramaticky správne by bolo *Вранов-над-Топлей*, ale podľa *Smernice o ruskom podaní zemeisných názvov Československa* má byť *Вранов-над-Топлѣу*; slv. *Jánska dolina, v Jánskej doline* – rus. в **Янскей долине* (ЛКС) – *Янской*; костёл **тринитаров* (КЛСШ, ЛБШ podľa slv. *trinitári, trinitárov*) – správne *тринитариев* (от *тринитарии*).

- podstatné a prídavné meno alebo s ním súvisiace sloveso sa nezhodujú v čísle: Раецкие **Теплице* (С) – *Теплицы*; slv. *Rusovce* – rus. **Русовце гордится своей (...) историей (...)* (БСР), v tom istom texte aj **Русовце очутились* (БСР) – *Русовцы гордятся, очутились*.

Prax prekladať slovanské vlastné mená v neohybnej podobe a v spojení podstatného mena s prídavným menom cez pomlčku pozorujeme v ВС а СЭС aj v *Smernici o ruskom podaní zemeisných názvov Československa: Герлаховски-штит, Штрбске-Плесо, Банска-Бистрица*. Takýto princíp sa však neujal, lebo ignoruje korešpondujúce prvky príbuzných slovanských jazykov. *Smernica o ruskom podaní zemeisných názvov Československa* sa okrem uvedeného pravidla zmieňuje aj o tradičnom prepise (niektorých názvov: *Malá Fatra – Малая Фатра; Veľká Fatra – Большая Фатра; Veľký Žitný ostrov – Большой Житный остров; Železné hory – Железные горы; Biele Karpaty – Белые Карпаты; Slovenské Beskydy – Словацкие Бескиды* a niektoré iné) (Скрипниченко 1977, с. 15-17).

2. V ruštine sa štandardné skratky nahrádzajú skratkami (väčšinou) podľa vzoru slovenčiny:

2.1 Zbytočná bodka: **I. издание* (КЛС) – správne *I изд.*; *магистраль *11/543. Попрад – старый Смоковец* (MVT) – *рейс 11/543 Попрад – старый Смоковец*;

2.2 Neštandardné skracovanie: *над уровнем моря* ako **над у/м* (MVT); v súčasnosti je štandardom *н. у. м.* (ВС, ВТ, КС, ЛКС, С а i.) а *над ур. м.* (СЭС, pričom sa používa pri charakteristike výšky alpských lúk, výška vrchu býva označená

len v metroch); *дом *ном. 5 (NB) – дом № 5 (ЛБШ) // д. 5.*

3. Štruktúrne normy sa porušujú najviac v prvkoch nekorešpondujúcich so slovenčinou, typické chyby sa týkajú gramatických kategórií podstatného mena, preberania predložkovej väzby a i., napríklad:

3.1 *В конце путеводителя найдете *практические *информации для туристов (ЛБШ, použité je množné číslo namiesto jednotného) – практическую информацию;*

3.2 *Южнее *от Петржалки (ЛБШ, nesprávne predložkové spojenie) – южнее Петржалки; расстояние *из Братиславы до наиболее известных городов мира (БСР, КЛСШ, ЛБШ) – от Братиславы;*

3.3 *Напротив *Францисканскому *костёлу (NB) – напротив Францисканского костёла; Чакиго* дворец (NB; forma privlastňovacieho prídavného mena, dané slovo je však v ruštine neohybné) – дворец Чаки (ЛБШ, С), analogicky: *Мирбахов дворец (NB) – дворец Мирбаха (ЛБШ, С);*

3.4 [Проект] **Будапештского *архитекта (NB; vzťahové meno by sa podobne ako v slovenčine malo písať s malým písmenom, v ruštine je však privlastňovacia sémantika spravidla označovaná podstatným menom v genitíve; je tu aj lexikálna chyba: ruské slovo архитектор je nesprávne zapísané podľa slovenského slovotvorného modelu) – архитектора из Будапешта;*

3.5 **Самый высокогорный (MVT; vzťahové prídavné mená sa v ruštine nestupňujú, iba akostné) – самый высокий // высокогорный; *самый большой и *старейший национальный парк в Словацкой Республике (MVT) – наибольший по площади и самое продолжительное время существующий; наивысшая точка и *наинизшая точка (КЛСШ) – (наи)высшая и низшая.*

3.6 *Всегда *повернулся около своей оси на Новый год (NB; dokonavý vid použitý na označenie opakovaného deja) – всегда поворачивался.*

4. Transliterovanie slovenských slov do prekladového textu bez toho, aby boli preložené: **кнежатства (NB) – княжества; *угорских королей (NB) – венгерских; *пространный парк (NB) – просторный; *Ядранское море (ЛКС) – Адриатическое; *Приманкой (slv. Návnada), *ласкающей *зрак, *является облицованный синей майоликой костёл (...) (NB) – Манит глаз // Притягивает*

к себе взгляды // Притягивает и ласкает зрение облицованный синей майоликой костёл; v pôvodnom slv. *Oku lahodiacim lákadlom je modrou majolikou obložený secesný kostol* (...) (NB).

Kompletná úroveň jazykovej kultúry závisí od ovládania štylistiky a zákonitostí realizácie komunikačných kvalít jazyka prostredníctvom jednotiek z rôznych jazykových rovín. Súvisí to s prirodzenými parametrami frekvencie, presnosti, logickosti, s kultúrnymi a estetickými štandardami jazykového vyjadrovania.

5. Frekvenčnosť:

5.1 *Словацкие горы* (MVT) – *горы Словакии / горы в Словакии; татранские населенные пункты* (MVT) – *административные районы Татр*.

5.2 Prevaha foriem genitívu podstatného mena nad prídavným menom pri označení privlastňovacej sémantiky, vzťahovosti a i. v textoch: **классический архитектор* (БСР, ЛБШ) – *архитектор-классицист*.

5.3 Vysoká frekvencia lexém v prekladovom texte. Môže byť výsledkom neuvedomovania si asymetrie významu slovníkových ekvivalentov. Vidieť to na príklade slova *дворец*, použitého ako ekvivalent slv. *palác*. V ruštine sa však pôvodný význam uvedeného slova vzťahuje len na bývanie kráľa, jeho rodiny a príbuzných; v prenesenom význame má toto slovo expresívnu konotáciu obdivu veľkoleposti a luxusu alebo ironické hodnotenie skromného obydlia. Séma 'veľká reprezentatívna budova' je v ruštine vlastná takisto slovám *особняк, дом*, expr. *хоромы*. Výhradné použitie slova *дворец* v prekladovom texte pri opise Hlavného námestia v Bratislave vyvoláva u rusky hovoriacich neadekvátne očakávanie, ktoré by spresnili ďalšie označenia, ako *особняк, богатый дом*. Uvedenú svojráznosť, ktorá nekorešponduje so slovenčinou, prekladový slovník neuvádza. Opísaný jav môžeme označiť aj ako sémantické kalkovanie.

Osobitným prípadom je exotizácia textu použitím sémantického kalkovania, na ktorú poukážeme v rámci slovenských reálií na príklade slova *hrad*, ktoré je v preklade bežným prvkom, no v slovenskom význame nie je v ruštine známe. Ruština pozná toto slovo len vo významoch 'mesto' (je to jeho archaická podoba) a 'Ľadovec, krúpy'. СЭС toto slovenské slovo transformuje na vlastný názov: *(Братиславский) Замок Град* (СЭС, s. 165). Myslím si, že je to dobré riešenie na zdôvodnenie slova *hrad*

v slovenskom význame v ruskom prekladovom texte. V iných prípadoch sú jeho ruskými ekvivalentmi slová a slovné spojenia *крепость*, *замок-крепость*, *укрепленный замок*. Pritom slv. *hrad* sa nachádza v ST veľmi často. Na týchto kontextoch sa dal pozorovať aj ďalší cieľ redigovania – presnosť.

6. Presnosť sa formuje na lexikálnej rovine a ovplyvňuje ju sémantická asymetria ekvivalentov:

6.1 Nesprávne zvolený ekvivalent: *Вступление* (КЛСШ, ЛБШ) – namiesto *Введение*. Obidve slová majú slv. ekvivalent *úvod*, v ruštine však majú čiastočne odlišný význam, ako aj spájateľnosť.

Вступление v СРЯ (I, s. 238) sa v prvom význame vzťahuje na sloveso aktívneho pohybu *вступить* – 1. vstúpiť, vojsť; 2. vystúpiť; 3. stať sa členom; 4. zapojiť sa, začať, dať sa. V druhom význame označuje začiatočnú časť literárneho, hudobného diela, rečnického prejavu a pod., to znamená, že má užšie špecifikovanú sémantiku. Prekladá sa do slovenčiny ako: 1. (v knihe) úvod; 2. *hud.* predohra; 3. vstup (do strany) (RSS, s. 73). *Введение* v SRJ (I,140) sa v prvom význame vzťahuje na sloveso *ввести* – 1.; 2. zaviesť, uviesť; 3. uviesť (do činnosti, platnosti); spustiť. V druhom význame označuje začiatočnú časť v nejakom diele. V treťom význame označuje úvodnú časť, v ktorej sa prezentuje nejaká veda a jej pojmy. Prekladá sa do slovenčiny ako: 1. úvod (v rozl. význ.); 2. uvedenie (do prevádzky) (RSS, s. 47); preto nesprávne **вступительные ворота* (ЗЛ) – má byť *въездные* (v origináli – vstupná brána, ЛН). Ďalšie príklady: **Помещение* (MVT) – размещение (o ubytovaní; rus. *помещение* označuje slv. *miestnosť*); **поставить костёл* (БСР, КЛСШ, ЛБШ) – *построить* alebo viac slávnostné *возвести*.

6.2 Paronymické vplyvy východiskového ST: *Греко-католическая *церквушка, построенная *в честь святого архангела Михаила в 1833 г.* (СМ) – *Униатская церковь Святого Архангела Михаила, построенная в 1833 г.* (v slv. predlohe: *drevený gréckokatolícky kostolík, zasvätený sv. Michalovi archanjelovi*, LS); *Францисканский костёл, *посвященный Благовещению Богородицы* (ЛБШ, БСР) – *Францисканский костёл Благовещения Богородицы* (v slv. predlohe: *Františkánsky kostol, ktorý zasvätili zvestovaniu Panny Márie*, LB); *Костёл получили иезуиты и вскоре он был *посвящён Христу Спасителю* (ЛБШ, БСР) – *Костёл стал принадлежать // перешел к // был*

передан иезуитам, которые его позже освятили как Храм Христа Спасителя (v slv. predlohe: *Kostola sa ujali jezuiti a neskôr ho zasvätili Najsvätejšiemu Spasiteľovi*, LB); *пенсион, *пансион (preklad slv. *penzión*, MVT) – пансионат; *атракционы (s pravopisnou chybou, správne *аттракционы*; preklad slv. *atrakcia*, MVT) – достопримечательности; v slovenčine slovo *atrakcia* v terminologickom význame platnom pre sprievodcovský text (populárno-náučný podštyl náučného štýlu) v slovníku nie je uvedený/označený, má užšiu sémantiku: ‘príťažlivé, pútavé predstavenie, vystúpenie’ (KSSJ, 52). V ruštine má *аттракцион* podobný význam ako 1) ‘эффе́ктивный цирковой или эстрадный номер’; ďalší význam je homonymum k použitému v preklade analyzovanému slovu ‘2) Устройство для развлечения в местах общественных гуляний’ (СЭС, s. 89; analogicky СРЯ I, s. 51). Spätný preklad tiež nezachytáva korešpondenciu sémantiky uvedených slov: *достопримечательность* – ‘1 pozoruhodnosť; 2 pamätihodnosť’ (RSS, s. 128). Ekvivalentnosť sa dá zdôvodniť prostredníctvom výkladového slovníka. Význam ruských slov *достопримечательный* ‘замечательный чем-либо, достойный особого внимания’ a *достопримечательность* ‘1. свойство по значению прилагательного *достопримечательный*. 2. Место, предмет, замечательные чем-либо, достойные особого внимания’ a hlavne ich ilustračné kontexty (citujem ich fragmenty: *показывать достопримечательности Петербурга; осматривали достопримечательности Пизы; икона, составлявшая главную достопримечательность собора; достопримечательные места столицы* – СРЯ I, s. 438) potvrdzujú jeho ekvivalentnosť k slovenskej inovácii *atrakcia*. Keď sme už pri tomto slove, chceme poukázať aj na vplyv slova *atrakcia* na exotizáciu ruského prekladového textu – *аттрактивные вечерние катания на лыжах* (ЛЩ) – увлекательные; v ruštine sa rozširuje aj slovo *аттрактивный*, ktoré uvádza *Národný korpus ruského jazyka* alebo *Географický slovník* (rus. *Словарь по географии*), umiestnený na webe, ako komponent termínu *аттрактивный объект* ‘объект окружающей среды, приятный для восприятия людей’ (СГ, с. 1), synonymický tradičnému termínu *привлекательный объект*.

6.3 Nepresnosť pri spájaní slov: *Обворожительное *приключение (EP, charakteristika turistických trás) – *захватывающее путешествие* vs. (lexikálne správne spojenia) *обворожительная женщина, обворожительная улыбка*;

неприятное приключение, удивительное приключение; *Остроумные скульптуры (NB) – забавные vs. (lexikálne správne spojenia) остроумный человек, остроумная шутка; Поднимаясь на *вершину Михалской башни (КЛСШ, ЛБШ) – на верх Михальской башни vs. (lexikálne správne spojenie) на вершину горы; отвесная *вершина (MVT) – отвесная скала vs. (lexikálne správne spojenie) крутая вершина; Он [город – V. L.] *покрывает основную часть одноименной ?возвышенности (MVT) – занимает большую часть одноименной горной территории; двор, *покрытый *зеленью (ЛБШ) – утопающий в зелени, засеянный травой, засаженный цветами (кустами) а pod.; *комфортабельная дорога (MVT) – благоустроенная/удобная vs. (lexikálne správne spojenie) комфортабельный номер в гостинице; *старейшая улица (ЛБШ) – древнейшая улица vs. (lexikálne správne spojenie) старейший сотрудник; расположенный *только в 12 км (MVT) – всего (slv. len); услуги высокого *международного уровня (MVT) – мирового vs. (lexikálne správne spojenia) мастер международного класса; надо резервировать *минимально за два месяца (MVT) – минимум // не позже чем; чтобы *усилить укрепления (ЛБШ) – сделать более прочными укрепления // укрепить стены vs. (lexikálne správne spojenia) усилить влияние (впечатление, звук а pod.).

6.4 Ignorovanie jestvujúcej terminológie: *предвершинные горы (КЛСШ) – предгорья (v slovenskej predlohe – pohoria, LSK).

6.5 Narušenie hypo-hyperonymických vzťahov v reťazci – splynutie nadradeného a podradeného pomenovania: Транспортной осью всего города является «Путь Свободы», по которому приблизительно за час можно добраться из самой западной части города – Подбанска, через все татранские *населенные пункты за исключением Дольнего Смоковца на восточную границу города до *поселка Татранска Котлина (MVT). Reťazec podradeného pomenovania tvoria nasledovné označenia: населенный пункт – город – район/микрорайон города – городской квартал; v nesymetrickej tematickej skupine je hyperonomom slovo населенный пункт, jeho hyponymami sú: город, поселок, деревня / село. V ruštine je город (slv. mesto) населенный пункт (v KSSJ, s. 312 – územnosprávna jednotka, ako aj obec – KSSJ, s. 426).

Rovnako nie je správne stotožňovanie rozdielnych mestských jednotiek: väčšej

(район/микрорайон города) a menšej (городской квартал): Только в четырех из пятнадцати городских кварталов *не находятся какие-либо лечебно-курортные объекты (MVT). Porov. v RSS, na s. 287 sa tiež vyskytuje nepresnosť rovnakého druhu: населенный пункт *ofic. sídlisko, obec, osada*. Pre slovo *sídlisko* ako pomenovanie mestskej časti je ruským ekvivalentom slovo *микрораён*. Pojem *населённый пункт* podraduje iné pomenovania, označuje: ‘населенное место (поселение), первичная единица расселения людей в пределах застроенного земельного участка (город, посёлок городского типа, село) (СЭС, s. 861).

6.6 Význam lexému tvorí faktickú nepresnosť: *Город Высокие Татры был *заложен в 1948 г. (MVT) – образован*. Z tejto vety pre rusky hovoriacich vyplýva, že mesto sa začalo budovať tam, kde predtým nebola ani jedna stavba, lebo aj úplný začiatok výstavby v ruskej etnokultúrnej tradícii označuje frazeologizmus *заложить (первый) камень*.

Ďalší kontext pre redigovanie: *Этот уникальный массив нетронутой природы лежит на территории Западных Татр, Высоких Татр и Белианских Татр. *Он *возник в начале 1949 года в результате долголетних усилий защитников природы (!) сохранить для будущих поколений этот один из самых красивых и ценных *уголков Центральной Европы (MVT)*. Ide o TANAP a jeho chránený status. Snaha uchovať prírodu znamená, že jej existencia má za následok potrebu priznať tomuto územiu štatút chráneného územia. Je potrebné zdôrazniť pojem *парк* – парк образован/основан; братиславский *брод через Дунай (КЛСШ, ЛБШ; v origináli je použité to isté slovo *brod*, LB) – *переправа через Дунай*. *Брод* v ruštine, ako aj *brod* v slovenčine – ‘plytké miesto v rieke vhodné na prechod’ (KSSJ, 75; СРЯ I, 116). Sotva si možno predstaviť, že sa v Dunaji dalo nájsť takéto miesto.

7. Недостаточная языковая подoba на изображение информационного obsahu:

7.1 Chýbajú jazykové prostriedky na vyjadrovanie. V ruštine sa častejšie než v slovenčine používajú osobné zámená, najmä v náučnom štýle: *В конце путеводителя *найдете (ЛБШ) – вы найдете*. V niektorých prípadoch chýbajú aj iné druhy zámen, napríklad zvrtné zámená: *Будем рады, если наш путеводитель поможет Вам *открыть (v slv. predlohe doslovne otvorit’, LB) и, возможно, полюбить Братиславу (ЛБШ) – открыть для себя*.

7.2 Používание deiktických prostředků vytváра neurčitost' informace: *Жилье (...) надо резервировать (...), иначе шансов найти *что-либо немного* (MVT) – его; *Своим расположением, размерами и качеством лыжных склонов относится к самым лучшим *из того, что может предложить сегодня Словакия* (MVT; zbytočná rozvláčnosť) – в Словакии.

7.3 Tematický prvok nemá informačnú explicitnosť: *Транспортной осью всего города является «Путь Свободы»* (MVT). Tento názov je motivačný, preto by bolo potrebné vysvetliť jeho motiváciu a vznik alebo aspoň uviesť, že nie je známe, prečo sa cesta tak nazýva; *Над входом в костел находится мозаика с фигурой св. Елизаветы с розами по легенде о ее жизни* (NB, 33). Chýba aspoň stručný sujet legendy.

Nedostačujúci informačný základ môžeme vidieť napríklad v používaní vlastných mien bez komentára, len ako kultúrnych signálov priestoru bez ich kultúrneho kódu: *Сад *Янка [Янко – V. L.; v ruštine je takéto meno neohybné] Краля – комплекс для отдыха и развлечений в Петржалке* (NB). V slovenskom a ešte viac v ruskom texte je nedostatočný informačný základ v mene J. Kráľ, v ktorom sú implikované všetky biografické údaje o tejto historickej osobnosti, významnom básnikovi.

8. Pragmaticky neprirodzené vyjadrenie:

8.1 Nezvyčajnosť používania jazykových prostředků: *Известность в музыкальной *среде Европы* (ЛКС) – в музыкальном мире (v slv. predlohe – v hudobnej Európe, LSK); *соединяет все главные татранские (?)центры в направлении *запад-восток* (MVT) – в западном и восточном направлении; **не находятся какие-либо лечебно-курортные объекты* (MVT) – отсутствуют; *К северу от городского района Новое Место расположена городская *часть Рача (Rača), *удалённая от центра на 8 км* (ЛБШ) – К северу от городского района Новое Место в 8 км от центра расположен городской район Рача; *Под Михалской башней *находится «нулевой километр», *от которого отсчитывается расстояние* (ЛБШ) – расположен так называемый нулевой километр, указатель расстояния; **комнаты для *стражей замка* (ЗЛ; v slv. predlohe – miestnosti pre hradnú stráž, LH) – помещения для замковой стражи.

8.2 Dvojnásobnosť: **Ясные схемы помогут Вам сориентироваться (ЛБШ) – точные, понятные; Среди уникальных животных – зубр, самое крупное европейское *сухопутное млекопитающее, обитающий в заповеднике *при Топольчанках [около Топольчанок – V. L.] – самое крупное млекопитающее в Европе (v slv. predlohe – Raritou je zubor, najväčší európsky suchozemský cicavec, ktorý žije v zubrej obore pri Topoľčiankach, KLS). Atribút сухопутное sa nepoužíva v ruštine ako klasifikačný príznak živočicha, ale ako označenie druhu vojenských jednotiek, čo sa uvádza v СЭС: Зубр, парнокопытное животное семейства полорогих (СЭС, s. 469); Парнокопытные, отряд млекопитающих (СЭС, s. 967); Млекопитающие, класс позвоночных животных (СЭС, s. 814); К позвоночным относятся: круглоротые, рыбы, земноводные, пресмыкающиеся, птицы и млекопитающие (СЭС, s. 1020) vs. Сухопутные войска, вид вооруженных сил (СЭС, s. 1287). Переводческая компетенция включает (во взаимодействии) национальный и наднациональный аспекты, в равной мере необходимые (подробнее: Gromová a Mügllová 2013; Sipko 2002; Rakšányiová 2005; X. Liashuk 2018a; Slivková 2018 и др.)*

9. Logickosť ST namierená na primeranosť vyjadrenia časových, priestorových a iných informačných parametrov. Vplýva na nesprávne stotožnenie, prirovnanie, usúvzťažňovanie predmetov, ich vlastností a dejovosti.

9.1 Lexikálna rovina: Charakteristika Vysokých Tatier stotožňovaním s inými horami za hranicami Slovenska: **Альпийский горный рельеф и снеговой покров, который на более высоких горных склонах удерживается свыше шести месяцев (MVT) – Горный рельеф, как в Альпах / аналогичный альпийскому; vyžaduje sa explikovať konštrukciu (sémantiku) prirovnania.*

9.2 Gramatická rovina: Časový posun alebo realizovaná/nerealizovaná činnosť: (...) *Общая профилактика болезней, *вызванных вредным воздействием окружающей среды (MVT) – вызываемых; подробное описание улиц и площадей, *когда-то *создававших историческое ядро города (ЛБШ) – некогда образующих. Další příklad: *В какой бы то части *Вы в данный момент не находились, *Вас наверняка охватит чувство необыкновенного восторга и у *Вас появится ощущение, что их [горы – V. L.] надо узнать полностью*

(BT) – *Какую бы часть гор вы ни увидели, вас непременно охватит восторг и появится желание узнать их как можно лучше.*

10. Štylistická normatívnosť:

10.1 Štylistická príznakovosť sa v ST zakladá na prevahe informatívnosti, preto sa dosť citlivo vnímajú zdobneniny a expresívne zafarbené pomenovania. Uvedieme veľmi časté slová, nekorešpondujúce so štýlom ST: **Маленький – небольшой, малый, незначительный*; **Уголок Центральной Европы* (o TANAPe) (MVT) – территория.

10.2 Štylistické štandardy sa vzťahujú na estetický skúsenostný komplex, a to jestvovaním asociačných vzťahov slova s textami, preto je napríklad slovo *прекрасный*, zafixované vo folklórnom spojení *прекрасный принц, прекрасная принцесса*, nevydarené, lebo v charakteristike *прекрасный Наци* (БСР, ЛБШ; o prototypе jednej bratislavskej skulptúry, v slv. predlohe germanizmus *Schöner Náci*) znie ironicky. V ruštine pritom jestvuje vtipné pomenovanie pre tento typ človeka s rovnakým koreňom – *красавчик*.

10.3 Administratívne prvky v ST vedú k nedynamickému vyjadrovaniu: **согласно легенде* (NB) – *по легенде*; *От Михалских ворот *видна вся Михалская улица, *по праву *относящаяся к *старейшим в городе* (БСР, КЛСШ, ЛБШ) – *просматривается (вся улица) – одна из самых древних в городе / являющаяся одной из самых древних в городе.*

10.4 Neopodstatnená tautológia v ruskej štylistike patrí k veľmi častým a hrubým chybám. Treba ju opravovať vo všetkých štýloch: **Возвышается *высокая башня* (СМ) – *выдаётся высокая башня / возвышается alebo высится башня* (v slv. predlohe – *вуріна са висока вежа*, ES); *показать посетителям, как *жили *старые *жители города* (NB, v slv. predlohe – *в акот простреді жили старі обyvateľia mesta*) – как жили древние горожане – наши предшественники // предки. Ďalší príklad: *Возникшее словацкое государство присоединилось к странам, которые *вступили [встали – V. L.] на путь реформ, ведущих к *вступлению в Европейский Союз. Для Словакии это *усилие было и географически предопределено [этот шаг / выбор был предопределен и географическим положением] – Словакия лежит *прямо в сердце [в самом сердце – V. L.] Европы. Porov. v slv. predlohe: *Slováci sa dočkali naplnenia svojich**

štátotvorných snáh a zaradili sa ku krajinám usilujúcim sa o rozšírenie [стремящимся к пополнению] spoločenstva krajín Európskej únie. // V prípade Slovenska je toto úsilie podmienené aj geograficky. Leží totiž priamo v srdci Európy. Spojenie находится в самом сердце sa týka umiestnenia a významovo sa odlišuje od spojení попасть в самое сердце / попасть прямо в сердце, ktoré označujú ranu.

Ako rečnícky prvok východiskového ST by tautológia mala byť v preklade zachovaná, ale len v prípade, že neprekáča zrozumiteľnosti: *Vitajte v meste Vysoké Tatry, vitajte v najkrajších slovenských horách! – Приветствуем Вас в Высоких Татрах, [-] в самых красивых словацких горах! (MVT).*

Porovnanie ruského prekladu so slovenským východiskovým textom vykazuje ďalšie nepresnosti a odchýlky.

Výsledkom náročnosti exkurzie a zároveň aj zložitosti sprievodcovských textov je strohosť štandardov a ich špecifická kultúrna motivácia, čo je parametrom správnosti, vyspelosti jazykovej kultúry a prirodzenosti tohto druhu textov. Nami uvedené postupy analýzy a opravy dovoľujú upozorniť na problematické otázky v cvičných podmienkach a s použitím skutočných a väčšinou nedokonalých ruských prekladových textov ako komunikačného modelu redigovania.

1.2. Специфика перевода словацких экскурсионных текстов на русский и белорусский язык

1.0 Введение

Экскурсионный текст (ЭТ) представляет собой исключительно сложное лингвостилистическое образование и презентует информационно-популяризаторскую общественно-культурную деятельность при несимметричности коммуникации специалиста-экскурсовода с экскурсантами. Тот факт, что на этот вид текстов обращается большое внимание, является результатом практической необходимости управлять процессом познания неизвестной среды в ее связи с историей и культурой развития общества с учетом заинтересованности в восприятии ЭТ и необязательности этой формы познания. Специфика экскурсионной деятельности определяет и такую особенность ЭТ, как его привязку к зрительному ряду (экскурсионным экспонатам и объектам) в соответствии с последовательностью их представления.

1.1 Лингвистические основы изучения ЭТ

В словацкой лингвистике в отношении ЭТ наблюдается достаточная неупорядоченность терминов, на что повлияла и переводческая деятельность. Так, в сборнике по материалам конференции «*Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade*» (Valcerová 2007) отдельные авторы пользуются терминами *sprievodcovský text*, *texty z oblasti cestovného ruchu* (Harviľáková 2007, с. 231-232), *turistický text* (Laudani 2007, с. 257). В белорусском и русском языках мотивация базируется на семантике слова *экскурсия*, обозначающего специфический вид лекционного информирования, изучаемого наукой *экскурсоведение*.

Функциональные признаки ЭТ находят прямое отражение в его языковых особенностях, это значит, при переводе представляют собой сложный и специфический лингвокультурный сигнал, требующий при трансформации на целевой язык особого внимания. Особую проблему составляет необходимость освещать в целевом языке специфические понятия культуры языка оригинала, то

есть можно вести речь о лингвокультурной асимметрии переводного ЭТ, что, однако, не может ослаблять или вообще отменять строгие языковые и профессиональные требования к высокому уровню переводного ЭТ, равнозначного с оригинальным ЭТ. Иными словами, переводной ЭТ должен быть не только понятен носителям культуры целевого языка (русскоязычным пользователям), но и не вызывать у них чувства удивления необычностью и непривычностью использования языковых средств или их незнанием. В повседневной оценке это выражает фраза «по-русски так не говорят» или «по-русски так сказать нельзя», «у нас так не принято говорить». В основе речевых и языковых стандартов, лежат культурные стереотипы, освоение которых требует их специального изучения для придания высказыванию натуральности.

ЭТ попал в поле профессионального внимания автора этой монографии как научного руководителя (2000–2005) первой защищенной по лингвостилистике экскурсионного текста кандидатской диссертации (Савіна 2006), а затем и как переводчика текста музейной выставки «Slovensko v 16.–19. storočí» на белорусский язык. Обращение к русскоязычным переводам ЭТ, изданным в Словакии, указало достаточно активное их функционирование, а также особенности и проблемные участки в русскоязычном обеспечении экскурсионной деятельности в Словакии. Наше исследование выявило единство и комплементарность лингвостилистического анализа переводных текстов (с учетом параллельных текстов их оригиналов, если они выявлены) и решения переводческих проблем при перекодировании ЭТ на целевой язык.

Включение в анализ два целевых языка позволяет типологизировать лингвистическую специфику и верифицировать результаты анализа. Одновременно создается возможность компаративной презентации предложенной темы. Из фактического материала мы выделили русскоязычные фрагменты со структурно-стилистическими отклонениями, которые обозначаем звездочкой, и приводим к ним один из возможных вариантов редакции (X. Liashuk 2010b). Такой подход воплощает многолетний опыт автора статьи в преподавании курса стилистики, в процессе чего была разработана и проверена авторская методика обучения стилистическому редактированию, а также с чем связано практическое применение этой методики при

анализе и редактировании текстов всех имеющихся в языке стилей. Обучение направлено на дифференциацию структурных систем двух языков и выработку умения избегать, замечать, исправлять влияние другой языковой системы. Достигнутый в таком случае автономный билингвизм обеспечивает равноправное владение обоими языками в устной и письменной форме и взаимный перевод на них.

1.2 Лингвостилистические параметры ЭТ

ЭТ, являясь воплощением специализированного вида образовательной деятельности, включается в стандартный текстовый массив, т. е. составляет часть стилистической системы, подчиняется универсальным требованиям стилистики и характеризуется набором специфичных только для него качеств, известных также и в текстах других стилей, но в иных наборах. В ЭТ особое значение имеет фактография, причем информация подается сжатой, лаконичной формой, что характерной для энциклопедического стиля и энциклопедических текстов в разнообразных научных сферах и что определяет выделение в словацкой стилистике особого лаконичного стиля (слв. *koncízny štýl*), которому свойственна сгущенность, сокращение, усечение, имплицитность информации.

В ЭТ присутствуют и регулярно повторяются элементы нескольких стилистических качеств. Кроме уже названного энциклопедического и сжатого стилей, синтетическое единство с ними образуют, если обратиться к терминологии Йозефа Мистрика, еще языковые средства *точного* (слв. *exaktný*), «убеждающего» (*persuazívny*), популярного (*populárny*), а также экскурсионного (*sprievodcovský*) стилей. Последний из названных стилей словацкий специалист характеризует исключительно как устный. В белорусском и русском экскурсоведении же выделяется письменный текст, предшествующий его устному репродуцированию, так называемый *индивидуальный текст экскурсовода*, моделирующий весь процесс проведения экскурсии, включая модально-экспрессивные средства прямой коммуникации экскурсовода с экскурсантами, направляющей и организующей их на маршруте. Именно этот тип ЭТ с некоторыми незначительными модификациями отмечается в путеводителях, экскурсионных буклетах и рекламных проспектах, последние в словацком контексте рассматривает, например, А. Гутькова (Huťková

2007). В русской и белорусской лингвостилистике мы бы ЭТ идентифицировали как особый жанр научно-популярного стиля с указанными выше стилистическими особенностями.

Названное разнообразие имеет при этом выразительное единство, даже стандартность по отношению к содержанию каждого конкретного коммуникативного блока ЭТ. Важность точного стиля «je založená na číselných údajoch, na bohatých číselne vyjadrených skúsenostiach, ako aj na exaktnom videní, vnímaní a odovzdávaní faktov» (Mistrík 1997, с. 549). В языковом отражении эта специфика прослеживается в массиве числительных, а также в их сочетании с существительными определенного значения (как правило, терминами). Понятность информации создается также способом сравнения, реализуясь в лексике и грамматических конструкциях, имеющих сему сравнения, поскольку градация качеств и ценности, исключительности экскурсионных объектов и экспонатов создает основу для их представления. Со специальной неподготовленностью экскурсантов связано обращение к популярному стилю, то есть к экспрессивным, модальным, риторическим и подобным выразительным средствам, актуализировать синонимию. Противоположная тенденция обучать экскурсантов требует, однако, использовать и специализированную терминологию, что мотивировано наличием зрительного ряда экскурсионных объектов и экспонатов, достаточных для формирования (уточнения) знаний путем дополнения вербальной формы информирования невербальной.

Й. Мистрик, выделяя экскурсионный стиль (слв. *sprievodcovský štýl*) (Mistrík 1997, с. 562), указывает на его экспрессивную диалогичность. Такая особенность существенна для переводного текста, поскольку создается характерными действительными и модальными средствами – наиболее специфические по своему составу и стандартам сочетаемости в границах устойчивых этикетных и других коммуникативных формул.

1.3 Русскоязычные и белорусскоязычные версии ЭТ о Словакии

Русскоязычные ЭТ о Словакии включены в стандартную систему туристического информирования и представлены в разнообразных текстовых

реализациях. Комплексный характер, дополняющий ЭТ справочной информацией, носит путеводитель, характеризующийся наличием зрительного ряда в виде иллюстраций, образцом чего может служить BS и его русская версия БС, дополненная разговорными фразами (словацко-русским мини-разговорником), а также меньший по объему информации JL, в русской версии ЯЛ. Параллельные ЭТ характеризуются тождественностью оформления, с чем связаны определенные границы в протяженности переводного текста, составляющие существенную специфику. Первый упомянутый путеводитель имеет оригинальную композицию, ориентированную на названия улиц старого города, второй основан на тематическом принципе подачи информации. Еще один тип языковой параллельности – внутритекстовой – презентует NB, в котором к каждой иллюстрации последовательно приводятся тексты на 6 языках, в том числе на русском. При такой подаче рельефно прослеживается степень точности перевода, что в параллельных текстах выявляется только при их сопоставлении с оригиналом, то есть двух изданий. Наиболее технически просты сопроводительные тексты к музейным экспозициям в виде структурированного позициями и при необходимости дополненного схемами краткого текста, например, EN / ЗЛ, ES / CM. Белорусскоязычная версия СЎ издана не была, но сохраняется в архиве организаторов выставки.

2.0 Основы нормативности ЭТ

Основы экскурсионного текстообразования, рассмотренные нами, дают представление о сложностях перекодирования ЭТ, характеризующегося стилистическим синтетизмом, в целевой язык.

В русскоязычных переводных ЭТ даже и без их сопоставления с оригиналами, которые были нам недоступны, выразительно прослеживаются как черты калькирования (необычность использования языковых средств для восприятия носителя русского языка), так и его нормативность. Под нормативностью мы понимаем системные характеристики ЭТ, проявляющиеся в его натуральности для носителя языка и понятности ему всей информации. На уровень мастерства и степень подготовленности и переводчика указывает наличие в ЭТ реальных стандартов целевого языка, использование частотных языковых средств. Безусловно,

носитель языка, имеющий языковое чутье, эти стандарты передает точнее и тоньше, учитывая самые разнообразные семантические оттенки и отличия в сочетаемости, незнание чего провоцирует появление немотивированной двусмысленности.

2.1 Специальные характеристики: эксплицитность и хронология в переводном ЭТ

Онтологическими характеристиками ЭТ, связанными со специальной деятельностью экскурсовода, является достаточность, последовательность и актуальность экскурсионной информации. Нарушение этих параметров, как правило, переносится в переводной ЭТ из оригинального. Недостаточность информационной базы прослеживается в отсутствии комментария к онимам, когда обозначаемые ими лица отражены на иллюстрациях на памятниках, например, в NB при информации о Редуте ничего не говорится о расположенном на первом плане на ее иллюстрации памятнике штуровцам. Требуется экспликация информации также об изображенной на иллюстрации скульптуре Янко Краля, сопровождаемой такой подписью:

Sad Janka Kraľa – odpočinkový a zábavný areál v Petržalke na pravom brehu Dunaja – je jedným z najstarších parkov v strednej Európe (NB).

Сад *Янка [Янко] Краля – комплекс для отдыха и развлечений в Петржалке – является одним из самых старых парков в средней Европе (NB). [Назван в честь известного деятеля словацкого национального возрождения ...]

Вторым существенным параметром специального характера является хронологичность и актуальность. Отклонение от них приводит к анахронизму – несоответствию языковых средств действительным хронологическим сигналам (2):

Neskorobarokovo-klasticistický Čákyho palác dal v prvej polovici 18. storočia postaviť na Nálepkovvej ulici č. 33 domáci staviteľ M. Walch (NB).

1. *Позднебарочно-классический Чакиго дворец был построен в первой половине 18 столетия на *Налепковой улице *ном. 33 *домашним строителем М. Валчем (NB).
2. Дворец магната Чаки в стиле позднего барокко и классицизма был построен в первой половине XVIII столетия придворным / отечественным архитектором М. Валчем (в настоящее время – Налепкова улица, дом № 33).

В частности, приводимый нами фрагмент включает название уже переименованной улицы (в настоящее время – ул. *Панская / Panská*), причем ни указанного названия, ни нумерации не существовало и во время постройки дворца. Таким образом, нарушены оба требования к ЭТ отражать динамику изменения названий улиц, начиная от самого отдаленного в ретроспективе, последовательно передавать очередность изменений, направляясь от актуального названия или к нему, без чего невозможна ориентация по плану. В приведенном фрагменте исправлены также нехарактерные для русского языка: 1) форма идентификация архитектурного стиля; 2) способ обозначения нумерации; 3) обозначение принадлежности владельцу в форме относительно-притяжательного прилагательного – на собственное имя существительное в форме родительного падежа принадлежности. Кроме этого выбрано более частое обозначение века соответствующим словом (стилистически нейтральным) и латинскими цифрами, эксплицированием имени существительного, обозначающего социальный статус лица, собственное имя раскрывается как антропоним. Эти уточнения относятся к лингвистической специфике ЭТ, на чем остановимся подробнее далее.

Эксплицитность может базироваться на лингвистическом или этимологическом комментарии, «t.j. vysvetlenie významovej stránky slova a zistenie etymológie slov» (Petříková 2007, с. 81), что реализовано в белорусском переводе (3):

Mimoriadne vysokú úroveň dosiahlo v 18. storočí na Slovensku baníctvo. Produkciou drahých kovov a medi, novátorskou banskou technikou, rozvojom banských vied a odborného školstva sa dostalo na popredné miesto v Európe a na svete. V rokoch 1748 – 1800 sa na Slovensku vyprodukovalo približne 868 000 kg striebra a 24 650 kg zlata. Centrami baníctva boli mestá Banská Štiavnica, Kremnica, Banská Bystrica, Banská Belá, Smolník, Pukanec, Ľubietová a Nová Baňa (SV).

Незвычайна высокага ўзроўню ў Славакіі ў 18 стагоддзі дасягнула горназдабыўная прамысловасць. Краіна выйшла на вядучыя пазіцыі ў Еўропе і свеце па вырабе каштоўных металаў і медзі, па наватарскай тэхналогіі, у развіцці горнаруднай навукі і тэхнічнай адукацыі. У 1748–1800 гг. у Славакіі было выраблена прыкладна 868 000 кг срэбра і 24 650 кг золата. Цэнтрамі горназдабычы былі гарады Банска Шцяўніца (Banská Štiavnica), Крэмніца (Kremnica), Банска Быстрыца (Banská Bystrica), Банска Бела (Banská Belá), Смолнік (Smolník), Пуканец (Pukanec), Любетава (Ľubietová) і Нова Баня (Nová Baňa, ад **ва́ня** – шахта) (СЎ).

К экспликации относится и семантизация экзотизмов (4):

Symbolmi tohto útlaku sa stali drábsky korbáč a lavica na palicovanie – dereš (SV).

Символами такого ўціску сталі бізун драба (слв. dráb – цівун) і лаўка для пакарання – дэрэш (dereš) (СЎ).

Существенным в переводе является соотнесение терминологии с целью идентификации известной в русском языке информации (5): *Po bitke pri Slavkove* (BS) → *После битвы при Славкове (Аустерлиц)* (БС).

2.2 Лингвистическая база натуральности ЭТ

Переводчик – носитель целевого языка, как правило, сохраняет все виды текстовой натуральности: стилистическую, экспрессивную, модальную, лексическую, орфографическую, грамматическую (6):

Ежегодно расширяющийся список элитных памятников мирового культурного и природного наследия ЮНЕСКО в 1993 г. Увеличился за счет пяти словацких наименований. На четырехсотом месте списка значится живописный горнорудный район Банска Штявница с ее разнообразными техническими устройствами горнорудного характера, а также системой водных резервуаров и другими техническими сооружениями (СП).

Приведенный иллюстративный контекст, выступая образцом ЭТ, однако, не является единственно возможным вариантом, т. е. может включаться в конкуренцию с другими вариантами без грубых стилистических неточностей и ошибок. Предложила бы в нем заменить слова *наименований* (номенклатурное понятие, несущее оттенок канцеляризма) на тематически более выразительное слово *достопримечательностей*, имеющее положительную оценочность.

Проблематично создать натуральность в целевом тексте носителю исходного языка, который воздействует силой усвоенных в детстве ментальных стереотипов. При таком соотношении родного и переводимого языков высока степень калькирования. Поэтому натуральность может нарушаться – во всех или в некоторых из перечисленных параметров (7):

*Где это слыхано, **что сочетается** со свадьбой в селе Ждиар? На возе, **полном** свадебных гостей и музыкантов, **приносят** невесту в

Приходилось ли вам бывать на свадьбе в селе Ждиар? На свадебном поезде, полном гостей и музыкантов, везут невесту в новый дом, как вдруг

новый дом, **когда сразу** юноши **перегородят путь** и просят **от** жениха заплатить выкуп за **жену** (Р). юноши перегородят дорогу и просят у жениха выкуп за молодую.

Приведенный контекст отражает недостаточность фоновых знаний переводчика, что наблюдается в использовании фразы *Где это слыхано?* из шуточной песенки на слова С. Маршака «Мельник, мальчик и осел» о невоспитанном мальчике, не знающем правил поведения по отношению к пожилому человеку. Далее эта песенка была обыграна и трансформирована в известном рассказе Виктора Драгунского «Где это видано, где это слыхано», по которому был снят и фильм. Кроме того, слово *слыхано* просторечное (на что указывает и программа компьютерной проверки текста) и может использоваться только с определенным стилистическим эффектом, тут не предполагаемым. Слова *полном* и *приносят* дополняют высказывание непредвиденным указанием на пассивное поведение людей и их полную недееспособность – обозначают то, что они на возе лежат, как дрова, а невесту несут на руках, как неодушевленную вещь. Существительное *путь* имеет в своем значении элемент абстрактности, а необходимый эффект при описании народного свадебного обычая более выразительно передает существительное *дорога*. Слова *невеста* и *жена* связаны с существенным отличием в социальном статусе и не могут без указания на такое изменение включаться в один контекст.

Синтаксические средства связи *что* и *когда* не соответствуют контексту по семантике и стандартам русскоязычного высказывания, так же, как и слово *сразу*. Нарушено и глагольное управление – *просить* (у кого?).

Все прокомментированные нами сдвиги, происходящие в восприятии цитированного фрагмента носителем языка, мы эксплицировали для более выразительного представления о семантическом эффекте, вызываемом калькированием. При таком искажении ментального стереотипа информирование превращается в непонятный набор слов, частично семантизируемый при учете зрительного восприятия экскурсионного экспоната.

2.3. Типология калькирования

2.3.1 Этикетные средства и рекламные слоганы

Этикетные средства относятся к наиболее выразительным маркерам натуральности, образуя систему стандартов с культурной мотивацией, поэтому обладают имплицитным смысловым потенциалом, легко и однозначно декодируемым и интерпретируемым носителем языка. Калькирование приносит в высказывание дополнительные незапрограммированные смыслы: (8) *Добрый день, *уважаемые гости! *Добро пожаловать в Словакию. Позвольте *сердечно Вас приветствовать *именем оравского музея (P) → Сердечно приветствуем вас в Оравском музее.*

Исправленная фраза (8) была переполнена этикетными средствами, среди которых есть приветствие, произносимое единожды, сразу по приезде гостей в страну, и больше не повторяющееся (*Добро пожаловать в Словакию*), однако оно удачно выбрано для названия буклета – ДП – как широкоупотребительная экспрессивная модель начала коммуникации. Из фразы вычленяется контаминация двух стандартных приветствий – более сдержанного *позвольте приветствовать вас* (в данном случае местоимение имеет грамматическую форму множественного числа, а не вежливую форму множественности в единственном числе, поэтому большая буква в написании не нужна) и более душевная *сердечно приветствуем вас*. Сдержанностью характеризуется прилагательное *уважаемый* (более сердечное – *дорогой*). Слово *имя* включается в иную грамматическую модель, которая требует присутствия в ней одушевленного существительного – *от имени сотрудников музея*, однако чаще по-русски экскурсантов приветствуют с привязкой к месту – *в музее, на территории заповедника* и под.

Достаточно часто калькируются рекламные слоганы, в которых ненатуральность образуется грамматической моделью и / или лексикой: (9) *Экскурсии *в окрестности Братиславы → по окрестностям; *То самое красивое из Братиславы (БС) → Всё самое замечательное в Братиславе*. Сравнение с оригиналом указывает на немотивированное изменение исходной модели, то есть свидетельствует о неточности перевода: *To najkrajšie v Bratislave* (BS). Речь идет

о модели присутствия, которое передают контексты с предлогом в: находиться / быть на экскурсии / провести отпуск в Братиславе и ее трансформацию в модель векторной направленности (*прислать из Братиславы письмо; привезти из Братиславы сувениры*). Выбор модели слогана связан с приоритетом в русской рекламе лаконичности и императивности (10):

Nezabudnite navštívit a
nezabudnite si **všimnúť**
v Bratislave (NB).

1. *Чтобы не забыть, что посетить и посмотреть в Братиславе (NB).
2. Братислава: **Посетите, возьмите на заметку /**
Братислава: **Возьмите на заметку, что посетить /**
Братислава: **Возьмите на заметку, что посмотреть.**

2.3.2 Семантико-стилистические параметры ЭТ

Прямым результатом калькирования выступает тавтология, исправление которой требует актуализации знаний в системе синонимии на всех языковых уровнях. В приводимом фрагменте тавтологичные средства, кроме того, вызывают замечания по другим причинам: 1) неудачностью выбора атрибуции *маленький*. Это прилагательное имеет стилистическую маркировку экспрессивности, сочувствия по поводу незначительности объекта. В модель сравнения с семантикой хронологии употребляется, как правило, фонетический вариант *менее чем*. Неустойчивостью знаний объясняется орфографическая ошибка в одном из двух одинаковых слов (11):

* Эту **маленькую** страну проедете автомобилем или поездом **меньше чем за сутки**. Самолётом даже **меньшие, чем за час** (BC).

Территорию этой **небольшой** страны на машине или **на** поезде можно проехать **менее чем за сутки**. **А чтобы пролететь над ней на самолете, – не понадобится и часа.**

Немотивированную тавтологию необходимо отграничить от стилистического приема, например, фразеологии тавтологического характера, использующейся также «в народнопоэтических выражениях, в разговорной речи и в просторечии. В таких случаях тавтология <...> выполняет экспрессивную функцию» (Антонякова 2007, с. 85). Повторяются также термины в научном и номенклатурные обозначения в официально-деловом стиле.

Непосредственно с переводом связаны случаи семантической редукции, приводящие к двусмысленности и тавтологичности, что проследим на омоформе *цветы* как совпадении грамматических форм слов *цвет* (слв. *farba*) и *цветок* (слв. *kvet*). Проблемным фактором послужила присутствие этих омоформ в текстах к соседним иллюстрациям, в результате чего создается эффект семантической размытости (12):

*Суровая татранская природа поражает **широким** разнообразием **цветов**. Каждой весной у подножия высоких гор распространяется ковер пестрых **цветов** (КС).

Величественная татранская природа поражает **разнообразием** **цветовой палитры**.

В анализируемом контексте семантически неудачно выбрана атрибуция лексемы *природа*, используемая в русском языке и для характеристики лексемы *Север*. В ней отсутствует эстетическая оценка, существенная для ЭТ. Указанному семантическому и специализированному критерию соответствует эпитет *величественный*, а семантическая редукция преодолевается использованием широко известного терминологического словосочетания из сферы живописи – *цветовая палитра*.

Лингвистическую базу имеет неточность, являясь проявлением недостаточной ориентации в лексической системе и ее синтагматических особенностях, стилистической маркировке или употребительности: (13) *Pohodlná doprava* (BS) → *удобные трансферы (БС, узкоспециальный термин, большинству носителей языка непонятный) → *удобный транспорт // удобное транспортное сообщение; spiatočný lístok* (BS) → *обратный билет (БС) → *билет туда и обратно; lesný park* (BS) → *лесной парк (БС) → *лесопарк; *охраняемый памятник* (КС) → *памятник, охраняемый государством; *Средняя Европа* (NB) → *Центральная Европа* (БС, ДП, С); *veľké sťahovanie národov* (BS) → «*великое *перемещение народов*» (БС) → *великое переселение народов; okrajové horstvá* (JL) → *предвершинные горы (ЯЛ) → *предгорья; kovania na drevené náradia* (ES) → *наковки на деревянные инструменты (СМ) → *металлические части к деревянному сельскохозяйственному инвентарю; vstupná brána* (EH) → *вступительные ворота (ЗЛ) → *въездные ворота* и др.

Калькирование искажает и фонетический образ: (14) *gobelíny* (NB) → *Гобелины (NB) → *гобелены; *с Словакией* (БС) → *со Словакией; *кнежатства* (NB) → *княжества* и др.

Неточность замедляет раскодирование и затемняет известную семантику, снижая качество перевода. Неточная терминология, связанная с ее калькированием или перенесением в русский текст, может быть совершенно непонятно русскоязычным экскурсантом, то есть информационный эффект от перевода будет нулевой: (15) **Ядранское море* (С) → *Адриатическое море*; *Средняя Европа → Центральная Европа и др.

Типичным случаем неточности и выразительной экзотизацией текста является перенесение в русскую версию слова *hrad* со значением словацкого слова *hrad*, в отношении которого верно замечание, что «hlavnou charakteristikou či poznávacím znamením reálie bude jej neopakovateľný a jedinečný kolorit, spojený s daným, rovnako jedinečným a neopakovateľným prostredím» (Guzi 2007, с. 126). Это слово, однако, может быть переведено как (*оборонительный*) *замок* или *крепость*. Русский омоним-старославянизм *hrad* переводится на словацкий язык как *mesto*. Фактический материал, между тем, указывает на выразительную тенденцию расширения этой лексемы в русскоязычных ЭТ (NB, BC, C, ЯЛ, BC), выявлен также перевод *замок* (ЗЛ, BC, BT, KC), *hrad (замок)* (BC) и *крепость* (ДП).

Учитывая, что на территории Словакии это слово исключительно частое и является культурным и историческим сигналом, в переводе на белорусский язык словацкое слово приводилось в качестве параллельного переводному замак в его натуральном графическом оформлении (16):

Hrad Devín pri Bratislave patril k významným centrám Veľkej Moravy v 9. storočí n. l. (SV).

Замак Дэвін (Hrad Devín) каля Браціславы ў 9 ст. н. э. належаў да слаўных цэнтраў Вялікай Маравы (СЎ).

Kráľovská koruna a ďalšie kráľovské insígnie boli uschované na **Bratislavskom hrade** (SV).

Каралеўская карона і іншыя рэгаліі каралеўскай улады захоўваліся ў Браціслаўскім замку (**Bratislavský hrad**) (СЎ).

В ряде случаев из словацкого оригинала переносится специфический порядок слов, изменяющий стандарты актуального членения предложения в целевом языке (17):

Koncom 13. storočia sa Bratislava mení z prosperujúcej osady rybárov, obchodníkov a

1. В конце 13 века Братислава *меняется с [превращается из] процветающего поселка рыбаков, торговцев и ремесленников в

remeselníkov na slobodné
kráľovské mesto (NB).

свободный королевский город (NB).
2. В конце 13 века из процветающего поселка
рыбаков, торговцев и ремесленников
Братислава превращается в свободный
королевский город.

Специфика ЭТ проявляется в том, что в его небольшом фрагменте сконцентрированы многочисленные лингвистические, стилистические и специальные параметры, что требует от переводчика исключительной гибкости и динамического переключения на разные стилистические регистры, сохраняя при этом лексико-стилистическое единство и тематическую целостность, что прослеживается в системности редакторских правок (18):

Územie dnešnej Bratislavy vďaka
životodarnému Dunaju a úrodnej
nížiny bolo osídlené od dávnych
čias (NB).

Территория *сегодняшней [**современной** –
В.Л.] Братиславы благодаря живительному
Дунаю и плодородной низменности была
заселена с давних времен (NB).

Разной сочетаемостью отличаются словацкое слово *dnešný* и русские слова *сегодняшний* и *современный*. Аналогичным образом соотносятся словацкое слово *obyvatelia* и русские слова *жители* и *население*. При этом слово *население* при обозначении количества сочетается с порядковыми числительными или именами прилагательными (19):

Dnes je Bratislava hlavným
mestom Slovenskej republiky s
takmer pol miliónom obyvateľov
(NB).

Сегодня Братислава является столицей
Словацкой Республики с почти
*полумиллионом жителей
[**полумиллионным населением** – В.Л.]
(NB).

Разной сочетаемостью отличаются также словацкое слово *významný* и русские слова *значительный* и *крупный*, словацкое слово *jadro* и русские слова *ядро* и *центр*, вторые из которых являются точными эквивалентами передаваемого смысла (20):

Bratislava je aj **významným** centrom
turistického ruchu. Navštevuje ju
čoraz viac turistov. Za posledné
desaťročie skrásnela, najmä jej
historické **jadro** sa pýši bohatým

Братислава является ***значительным**
центром **туризма**. Посещает ее все
больше **туристов**. За последнее
десятилетие похорошела, особенно ее
историческое *ядро гордится богатым

pamiatkovým dedičstvom. Svedčia o tom aj ilustrácie v tejto publikácii (NB).

памятным наследством. Свидетельствуют о том и иллюстрации в этой публикации (NB).

Для русскоязычного текстообразования также существенны требования избегать немотивированного повторения одинаковых или однокоренных слов, поэтому русскоязычный фрагмент (20) можно отредактировать следующим образом: *Братислава является крупным туристическим центром. Ее посещает все больше иностранцев. За последнее десятилетие страна похорошела, особенно ее исторический центр. Памятники – наше историческое наследие, наше богатство, которым мы гордимся. Яркое свидетельство сказанного – иллюстрации в предлагаемом издании.*

В нем стилистически и грамматически мотивируется повтор притяжательного местоимения *наше* и заменяется слово *туристов*, при лексической замене учитывается также процессуальность слова *публикация* из сферы издательской терминологии, заменяемое на слово *издание*. Существенным выступает также отличие в нарративных стандартах сравниваемых языков.

3.0. Заключение. Неосознанное навязывание целевому языку модели исходного является реальным этапом в трансформации на него содержания и смысла. Преодолеть нарушение, усложнение или искажение сообщения возможно при абстрагировании от исходной формы на уровень семантических составляющих, в чем предложенная нами методика учитывает самые разнообразные семантические оттенки и отличия в сочетаемости.

1.3. Информационные материалы о получении высшего образования в Словакии в переводческом словацко-русском дискурсе

Термин *дискурс* появился в научной парадигме в 70-е гг. XX в. в связи с качественным сдвигом в изучении текста как антропоцентрического продукта речевой деятельности, натурально связанной с социальным, и шире, культурным контекстом. Для перевода, а также для образования существенным является осмысление дискурса как определенного текстового вхождения в жизненную сферу. В современности дискурс из научной парадигмы расширился на учебную (образовательную) деятельность, указывает выразительную специализацию в этой сфере, в том числе и посредством терминологизации – в виде выделения учебного дискурса и образовательного дискурса.

Перевод в дискурсивном осмыслении также ориентирован на событийность, динамичность, культурную и общественную предопределенность использования текста (оригинального и переводного): «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими (прагматическими, социокультурными, психологическими и др.) факторами» (Арутюнова 1990, с. 136). Переводческий дискурс при этом направлен на речевую и текстообразовательную деятельность в проекции двух языков и двух культур. Их соотношение преломляется в переводном тексте, образуя сложные конфигурации семантических и культурных зависимостей. Дискурс предполагает учитывать активный двухсторонний тип взаимозависимости текста и его актуализационного расширения: «Дискурс – единство и взаимодействие текста и внелингвистических условий и средств его реализации» (Вишнякова 2002, с. 183). Для перевода, как и для лингводидактики иностранного языка, в этой связи существенна двунаправленность речевого действия **от** текста и **к** тексту, что важно для дискурсивного пространства переводного текста, моделируемого в системе параметров исходного дискурса оригинального текста.

Категориальную сущность дискурса образуют следующие составляющие: 1) излагаемые события; 2) участники этих событий; 3) перформативная информация;

4) «не-события»: а) обстоятельства, сопровождающие события; б) фон; в) ценностно-смысловые оценки участников событий; г) и др. (см: Алефиренко 2009, с. 9).

Перечисленные характеристики находят отражение в особенностях структурирования и распределения содержательной специфики информационного текста, части которого в совокупности образуют минимально достаточное представление о вузе, его структурах, специализациях, программах, разных этапах и аспектах обучения в нем, включая поступление на учебу, последовательность прохождения определенных этапов и уровней обучения, его окончание и некоторые официально оговоренные и решаемые возможные неординарные ситуации – варианты прерывания, прекращения обучения, исключения с него и под. Информация такого плана, будучи текстово оформленной, моделирует и пространство коммуникативных умений, описывая стратегии и механизмы функционирования высшего учебного заведения и стандартные способы включения в него студента, для которого информация предназначена.

В отношении сотрудников и руководства эта же информация обладает консультационным характером, направленным на синхронное действие работников всех структур и подразделений, в том числе и в налаживании и регулировании двухсторонней связи студент – педагог. Таким образом, в пространственной модели учебного подразделения вуза эксплицирован административно-педагогический дискурс, который при переводе требует максимальной транспозиции в текстовую систему целевого языка с сохранением дискурсивной специфики исходного текста. Административное упорядочение реализуется в соответствии с государственной законодательной базой и со ссылками на нее. При этом система кодирования изложена в двух, исходящих из соотношения части и целого, версиях – внутренних юридических документах университета и факультета, связанных отношениями подобия и представляющих разные уровни детализации учебно-административного дискурса: *Študijný poriadok (Учебный устав / распорядок) Католического университета и Педагогического факультета Католического университета* (Akimjak 2011, s. 134-145; 146-154).

В справочнике современное образование получает разностороннее научное осмысление в соответствии со спецификой педагогического факультета: «Nárust

psychologických a sociologických informácií o škole v kontexte humanistických teórií vzdelávania a ich transfer do edukačnej reality je javom, ktorý je nutné osobitne reflektovať» (Jablonský 2006, s. 16). Педагогический и, шире, образовательный дискурс существенным образом влияет на его информационное моделирование в виде взаимосвязанных тематических блоков. Они ориентированы на актуальный учебный год и действующие в нем программы, обеспечивающиеся и гарантируемые конкретными сотрудниками, на действующие в это время юридические документы государственного, университетского и факультетского уровней.

Информирование относится к целевой коммуникации, направленной на упорядочение действий и принятие решений в границах определенной общности людей: «Komunikácia vyplýva z potreby človeka vymieňať si informácie s inými ľuďmi a integrovať sa s nimi» (Jablonský 2006, s. 53). Включение отдельного человека в функционирующую систему, направленное на ориентирование и адекватное действие в ней, при этом для иностранца представляет собой межличностное взаимодействие с иной лингвокультурной общностью по правилам этой общности, которые должны быть сформулированы переводчиком с максимальным сохранением и эксплицированностью специфики инокультурного для русскоговорящих адресатов контекста.

Пространственность отличает дискурсивные умения, которые параметризуются пространственными качествами (отмежевывая их тем самым от речевых умений и одновременно соотнося с ними) – они обеспечивают «мобильность, маневренность и успешность перемещения в речевом пространстве» (Щербинина 2010, с. 36). Дискурсивные умения, таким образом, закладываются в систему информирования об обучении как фактор оптимизации отношений внутри многоаспектной системы функционирования автономной образовательной единицы как части государственной образовательной системы, включенной в образовательные стандарты и отношения ЕС.

Пространственное моделирование мира языком и текстом дает возможность вкладывать в речевую деятельность глубинные информационные горизонты и указывать связи на уровне социальных отношений и духовной культуры в целом. Дискурс позволяет видеть текст в разнообразных сложных связях, воспринимать его

в целостности и синтезе. Переводческий дискурс в таком случае базируется на речевой деятельности и логико-смысловых операциях переводчика, направленных на транспонирование структурированной и выраженной языковыми средствами информации. Параллельно решается проблема ее включения в компетенцию носителя переводного языка и максимального эксплицирования ее содержания в исходной системности и взаимозависимости содержательных блоков и элементов. Дискурсивность выразительно прослеживается в идее моделирования, лежащей в основе стилистико-коммуникативного моделирующего подхода к решению вопроса о соотношении исходного и целевого текста, сформулированного А. Поповичем на основе системы выразительных средств, разработанных Ф. Мико. В зависимость с этим фактом ставится жанровая специфика исходного для перевода текста, «lebo žaner a kvalita východiskového textu rozhodujú do veľkej miery o prekladateľských postojoch, metódach a postupoch» (Keníž 2008, s. 83). Стилистический подход к пониманию дискурса затрагивает «дискурсивные практики» (термин М. Фуко) с точки зрения тематики, доминирующих способов изложения и основных тенденций в использовании языковых средств.

Отношения между текстом и дискурсом, в таком случае, передают наращение культурной и ситуативной компетенции, заложенной в традиции текстообразования. Сопоставление текста и дискурса имеет онтологическую значимость для перевода и лингводидактики, для которых базовыми особенностями выступают их включенность в коммуникацию в качестве структурных элементов. Межличностное общение представителей разных лингвокультурных общностей «требует преодоления различного рода барьеров и, прежде всего, языкового, коммуникативного и ценностно-смыслового» (Владимирова 2007, с. 5). Перевод также встречается с этими барьерами, стремясь их преодолеть как можно более удачно. Их существование, однако, находит разные формы фиксирования в целевом тексте, ориентированном на инокультурный дискурс с обращением к соотносимому с ним функциональному дискурсу лингвокультуры целевого языка.

Уже само название издания представляет собой перевод посредством наложения иноязычных дискурсов. Приблизительно соотносимая по содержанию публикация в русском дискурсе имеет название «Справочник абитуриента», однако

ее текстообразующие векторы направлены более детально на объем знаний по предметам вступительных экзаменов, включает типовые программы по ним. Словацкое издание обладает выразительным элементом презентативности, направлено на выбор вуза обучения, на повышение заинтересованности поступать на конкретную программу. В таком случае название «*Informácie o štúdiu*» (дословно: *информация об обучении*) представляет собой акцентирование семы 'обучение'. Возможность в словацком языке использовать слово *информация* во множественном числе позволяет этой грамматической формой отразить множественность представленных аспектов обучения.

Мы оперировали несколькими русскими версиями названия, которые не были приняты по разным причинам: **Информация об обучении* (из-за неблагозвучия немотивированно повторенного слова и слога *об* и сингулярности слова *информация*); **Информация о получении образования* (из-за сингулярности и многословия); **Справочник по специализации // образованию // обучению* (из-за русской дискурсивности слова *справочник* и размытости в сочетании с ним значений приведенных слов); из двух оставшихся рабочих названий все же не выбранное **Информационный бюллетень* (из-за жанровой и хронологической дискурсивной неточности слова *бюллетень*). Окончательное название «Информационные материалы» (здесь и далее перевод автора статьи) несет в себе идею множественности сведений и передает цель информирования.

Презентация Католического университета осуществляется с позиции педагогического факультета как его подразделения, имеющего определённое предназначение и функцию в специфическом типе высшей школы, что отражено в цитировании выдающихся деятелей католической церкви и ссылках на памятники католической и шире, христианской мысли. На этой основе в обращении декана сформулирована образовательная специфика вуза и факультета, влияющая на дискурсивное пространство исходного текста и дифференцирующее планы словацкого-русского переводческого дискурса: «*Katolícka univerzita a jej Pedagogická fakulta je miestom, kde učitelia no aj študenti metódou vlastnou každej akademickej disciplíny skúmajú hĺbku pravdy a prispievajú k pokladu ľudského poznania*» (Jablonský 2011, s. 4). Торжественность и возвышенность при переводе воплощаются в книжной лексике

(1а, б, в) и библейской фразеологии (2а), эксплицированные в позициях синтаксически специфических средств, используемых в словацком языке, и лексической безэквивалентности значения глагола *prispievat* 'вносить вклад': *Католический университет и его педагогический факультет предстают* (1а) *местом, где преподаватели, а также и студенты посредством* (1б) *частной методики каждой учебной дисциплины исследуют глубину правды и вносят свою лепту* (2а) *в сокровищницу* (1в) *людского познания*. В части официальной идентификации концентрируется и средствами печати выделяется информация, определяющая содержание и концепцию справочника:

Katolícka univerzita v Ružomberku (KU) je verejnou vysokou školou s konfesijným charakterom, ktorá za svoj vznik vďaka Konferencii biskupov Slovenska a Národnej rade SR. Svoju činnosť od roku 2000, keď vznikla, uskutočňuje najmä v oblasti historických, humanitných, pedagogických, prírodných, sociálnych a zdravotníckych vied, ale aj v oblasti umenia, ekonómie, manažmentu a práva. Na štyroch fakultách Katolíckej univerzity v Ružomberku (filozofickej, pedagogickej, teologickej a fakulte zdravotníctva) v akademickom roku 2010/2011 študovalo 7 700 študentov, 4 100 v dennej a 3 600 v externej forme štúdia, vrátane 430 doktorandov (Akimjak 2011, с. 5).

Католический университет в Ружомберке (КУ) является публичным высшим учебным заведением с конфессиональным характером, которое за свое возникновение благодарит Конференцию архиепископов Словакии и Национальный Совет Словацкой Республики. Свою деятельность университет со времени своего возникновения в 2000 г. осуществляет в первую очередь в области исторических, гуманитарных, педагогических, естественных, социальных и медицинских наук, а также в сфере искусства, экономики, менеджмента и права. На четырех факультетах Католического университета в Ружомберке (философском, педагогическом, теологическом и факультете здравоохранения) в 2010/2011 учебном году училось 7 700 студентов, 4 100 на дневной и 3 600 на заочной формах обучения, включая 430 аспирантов (Акимьяк 2011, с. 5).

Одновременно отражены дискурсивные аспекты перевода. В его дискурсивном пространстве наблюдается экспликация сокращений (раскрытие их в соответствующие словосочетания – см. *SR – Словацкая Республика*); перенесение часто используемых сокращений с указанием их соответствия (*KU – КУ*), подбор точных соответствий номенклатурного характера (*externá forma štúdia – заочная форма обучения*).

Перевод по своей сути соответствует специфике дискурсивности в коммуникации носителей разных языков: «Особую значимость приобретает поиск

оснований, которые могут объединить представителей различных лингвокультурных общностей не на основе отказа от национально специфического, а на основе понимания “иного”» (Владимилова 2007, с. 5). Не только языки, но и стереотипы поведения и принятия решений в разных культурах отличаются (см.: Владимилова 2007, с. 6). Справочник отражает ориентирующее поведение, давая жанрово-стилевую проекцию реального речевого поведения.

Выразительным сигналом дискурса выступают собственные имена. В словацком контексте по сравнению с русским прослеживаются разные типы близости в именах, соотносимые фамилии, перевод которых сопровождается транспонированием латиницы в кириллицу с учетом особенностей русской графики и специфичности словацких антропонимов в фонетическом освоении. Особенности фонетических образов словацкого именослова прослеживаются в отношении малого количества мягких звуков (например, только твердый звук [p]) и в приоритетном выборе твердого произношения [л] при возможном мягком, что сохраняется в переводе как дискурсивно значимый фактор: *Алберт, Корнел, Рудолф, Силвия, Игор* (в русскоязычном закреплении – *Альберт, Рудольф, Сильвия, Игорь*) – *Albert, Kornel, Rudolf, Silvia, Igor*. Непоследовательно, в соотнесенности с русской традицией подбирается фонетический образ для словацкой буквы *E/e*, в основном значении, соответствующей русской букве *Э/э*: *Эма – Ета; Эрика – Erika; Эмил – Emil; Евген – Eugen* (с учетом русского имени *Евгений*; транслитерация – *Эуген*); *Петер – Peter* (с учетом русского имени *Петр*; транслитерация *Пэтэр*); *Ирена – Irena*. К русскому мягкому произношению приближаются украинские и польские имена представителей этих культур: *Михайлина – Mykhaylyna; Кристина – Krystyna*.

Концевое сочетание *-ia* в словацких именах последовательно переводится как *-ия*, в соответствии с русским освоением частых имен: *Мария – Mária*; а также: *Антония – Antónia; Луция – Lucia; Терезия – Terézia; Дария – Dária*. Соответствующее неконцевое сочетание в экзотическом для русского контекста имени сохраняется: *Адриана – Adriána*. В мужском имени *Viliam* также учтена русская модель йотированного освоения – *Вильям*.

В использовании русских йотированных букв указывается русская графическая традиция: *Юдак – Judák; Яновьяк – Janovjak; Ямрих – Jamrich*, также

в фамилиях от общих апеллятивов: *Заяц – Zajac* при актуализации русской нормы освоения мужского имени *Йозеф – Jozef* и по аналогии в женском варианте имени *Йозефина – Jozefína*.

В известной русской традиции именах не сохраняется словацкая дифтонгичность (*Вера – Viera*), которая передается, однако в фамилиях: *Пражиак – Pražiak*.

Последовательно используется русская буква *щ*: *Кащакова – Kaščáková*; *Кощ – Košč*; *Лещински – Leščínský*; *Ориешикова – Oriěščíková*; в том числе и при польской графической традиции: *Ющик – Juszczyk*. В остальных случаях используется транслитерирование: *Гелена – Helena*; *Мирослав – Miroslav*.

К дискурсивным относятся отличающиеся орфографические образы. Орфографический образ в отношении следующей за буквой *к* буквы, соответствующей гласному звуку [и], противопоставлен словацкому образу с гласным [ы] в аналогичной позиции: *Глиницки – Hlinický*; *Сервански – Servanský*. При этом в фамилиях сохраняется словацкая модель прилагательного в противовес существованию в русской аналогичной модели конечного *й*: *Глиницкий, Серванский*. В ж. р. использован усеченный вариант адъективной модели: *Каменицка – Kamenická* (русская модель – *Каменицкая*).

Отличие графических систем учитывается в переводном дискурсе посредством снабжения текста русско-словацким (т.е. обратный перевод) подручным словариком переведенных на русский язык имен вместе с титулами их носителей. Название этого словарика *Переводной список персоналий* отражает дискурсы антропонимического пространства словацкого языка вместе с его преломлением в антропонимической модели дискурса русского языка. В результате создается возможность распознавания словацких имен в реальном общении с параллельным формированием представления о количестве сотрудников, об ученых и научных степенях преподавателей и руководства университета.

Выразительным дискурсивным маркером выступает безэквивалентная лексика. Ее перевод в тексте информационно-административного содержания связан с презентацией инокультурной, необходимой для ознакомления, освоения и понимания специфики, то есть воплощает цель перевода издания.

Передача безэквивалентной в сопоставлении с русским языком лексики словацкого языка в дискурсивном ракурсе в части случаев включает использование транслитерированного словацкого экзотизма вместе с соответствующим ему русским описательным наименованием как объяснение, помещенное в скобки: *Kvestorka* – *Квесторка (Заведующая хозяйственной частью)*. В ряде случаев в переводе используется расширение: *externí členovia* – *члены из внештатных сотрудников*; *hra na nástroji* – *игра на музыкальном инструменте*. Значительное число этой лексики относится к словарным эквивалентам: *podpredseda* – *заместитель председателя*; *ošetrovatel'stvo* – *санитарный уход*; *poisťovníctvo* – *страховое дело*; *výtvarná príprava* – *подготовка по изобразительному искусству*; *hudobná náuka* – *музыкальное образование (обратная безэквивалентность)* и др. Часть словацких лексем относится к номенклатуре специфики образования, обозначая специализации, сочетание двух специализаций, педагогическую направленность и под. В таком случае переводческая версия учитывает тенденции параллельности и повторяемости при стандартизации, когда во всем тексте выдерживается один стандарт: *dvojkombinácia* – *двойная комбинация*; *jednoodbor* – *одна специализация*; *učiteľstvo* – *преподавание в школе*; *Jednoodborový bakalársky študijný program* – *Бакалаврская учебная программа по одной специализации*; *učiteľstvo predmetu ... v kombinácii* – *преподавание в школе предмета ... в комбинации*; *učiteľstvo predmetu ... (jednoodbor)* – *преподавание в школе предмета ... (одна специализация)*.

Троичная шкала предметов при кредитной системе обучения включает себя полюс обязательности, полюс необязательности и промежуточный пункт сочетания обязательности с выбором: *povinné predmety* – *обязательные предметы*; *výberové predmety* *факультативные предметы*; *povinne voliteľné predmety* – *факультативно-обязательные предметы* (не принятая из-за синтаксической усложненности версия: **обязательные предметы на выбор*). Параллельность оформления при этом может быть несимметричной или частично симметричной: *Bankové spojenie pre tuzemský platobný styk* → *Банковская связь для внутренних платежей*; *Bankové spojenie pre zahraničný platobný styk* → *Банковская связь для платежей из-за границы*.

Семантическая асимметрия в эквивалентности является результатом разной сочетаемости: *predseda SAV* – *президент Словацкой академии наук*. Такая

закрепленная сочетаемость существенна для точности языка: *komorná hra* – камерное исполнение; *Rozvíjanie prírodovedného vzdelávania s didaktikou* – Развитие природоведческого просвещения с дидактикой; *Počiatočná gramotnosť* – Начальная грамота и др.

Незакрепленная сочетаемость требует выбора одного из синонимов: *zamestnanec / zamestnanec* / *zamestnanec* / *zamestnanec*: *zamestnanec / zamestnanec* – *zamestnanec* сотрудников; *zväzok / zväzok*: *Kontakt s absolventmi* – Связь с выпускниками. Специфика употребляемости влияет на выбор в русском языке из синонимов *диакритический / надстрочный* общепонятного из них (*надстрочный*) с учётом того, что термины *диакритика, диакритические знаки* используются филологами и, как правило, в отношении букв латинского алфавита, т. е. азбуки нерусской культуры (часто католической): *bez diakritiky* – без надстрочных знаков.

Стандартные описательные наименования отражают регулярность лексико-грамматической транспозиции (переводом иной частью речи):

а) транспозиция *прилаг.* в *сущ.*: *prevádzkoví pracovníci* – сотрудники *по эксплуатации*; *referent pre kariérne poradenstvo* – референт *по вопросам карьеры*; *odborný pracovník útvaru kontroly* – специалист *контрольного отдела*; *kariérové poradenstvo* – консультирование *по вопросам карьеры*; *zdravý životný štýl* – здоровый образ *жизни*; *fyzikálne praktikum* – практикум *по физике*; *mimoateliérové štúdium* – занятия *вне ателье*; *hlasová výchova* – постановка *голоса*; *zdravotná telesná výchova* – физическое воспитание *для оздоровления*; *protokol spoločenského správania* – протокол поведения *в обществе*;

б) обратная транспозиция *сущ.* в *прилаг.* используется значительно реже: *Odborný pracovník útvaru kontroly* – Специалист *контрольного отдела*;

в) транспозиция *сущ.* → *глагол.* характерна для юридических формулировок привязана к специфике лексико-грамматической заполняемости стандартных формул: *Po odporúčaní školiteľa môže doktorand požiadať písomne o povolenie obhajoby dizertačnej práce* – По рекомендации научного руководителя аспирант может подать письменную просьбу *разрешить* ему *защищать* диссертационную работу. Основанием для транспозиции служит неблагозвучность, указание на которое заложено и в систему компьютерной проверки орфографии. В связи

с интерпретацией русской стилистикой благозвучия разработаны и рекомендации по избеганию (исправлению) неблагозвучия: *Vo všetkých sférach univerzitného života sa sústreďuje na formáciu autentického spoločenstva* – Во всех сферах университетской жизни **акцентируется** *формирование **аутентического общества** – **упор ставится на то, чтобы формировать аутентическое общество**;

г) транспозиция глаг. → сущ. связана со спецификой связки *je* в словацком языке: *Základným poslaním univerzity je usilovať sa o pravdu a šíriť ju ďalej kvôli samotnej podstate Pravdy* – Основной миссией университета является **стремление к правде и распространение ее** далее ради самой сути Правды; *Poslaním univerzity je taktiež podporovať zmysel pre ľudskú solidaritu a záujem o spoločné dobro, ktoré bude prinášať ovocie vtedy, keď sa učenie stane službou spravodlivosti* – Предназначением университета в этом случае является **поддержка** чувства человеческой солидарности и **забота** об общем благе, которые будут приносить плоды только тогда, когда учеба станет службой справедливости;

д) транспозиция направленности без изменения лексико-грамматической принадлежности: *vydanie pokynov na odbornú prax a vypracovanie správy z odbornej praxe* – **получение** инструкций и составление отчета о практике по специальности;

е) транспозиция в синтаксически более простую модель для лучшего понимания сути содержания: *Pri tvorbe svojho študijného plánu musí študent postupovať tak, aby rešpektoval pomer rozdelenia štúdia na povinné predmety, povinne voliteľné a výberové predmety* – При составлении индивидуального учебного плана студент **должен принимать во внимание** долю разделения обучения на обязательные, факультативно-обязательные и факультативные предметы.

Дискурс проявляется в стандартизации на разных основах заимствования: *hovorca univerzity* – **пресс-секретарь** университета; *riaditeľ* – директор; *tajomník* – секретарь; *prevádzka* – эксплуатация; *poradenské centrum* – **консультационный центр**; *sociálno-právne poradenstvo* – социально-правовое **консультирование**; *psychologická poradňa* – психологическая **консультация**.

К дискурсивной трансформации относится экспликация сокращений: SAV – Словацкая академия наук; Ing. (титул выпускника 5-летнего обучения в техническом

вузе) – инженер; *Koncepcie a programy v MŠ* – Концепции и программы в *детских садах* и др.

Конфессиональная направленность обучения сохраняется при переводе понятий католической религии в разработанном конфессиональном стиле: *Sústredenie zo spirituality (SZS)* – Духовное сосредоточение; *Mariánska úcta* – Марианское почитание и др.

Переводческий дискурс позволяет гармонизировать и уточнить для носителя русского языка особенности словацкой образовательной системы с учетом имеющихся у него знаний и ориентации в российской или другой образовательной системе.

1. Umelecký preklad

2.1. Umelecká literatúra v prekladových súvislostiach

2.1.1. Poznámky k lingvistickej axiológii textu (Preklady slovenských prozaických a básnických textov do bieloruštiny po r. 1989)

Všetky hodnoty umeleckého textu sú zahrnuté vo verbálnej podobe, preto môžeme hovoriť o lingvistických podmienkach a predpokladoch literárnej poetológie a axiológie. Samotný text vrátane lotmanovského prístupu k intertextualizácii sa dnes chápe a študuje veľmi aktívne, čo je charakteristické aj pre preklad. Na predchádzajúcej konferencii sa už skonštatovalo: *“Přístup k hodnotě a hodnocení literárních textů se vyvíjel souběžně s vývojem společnosti i s proměnami odborů, které se postupně hodnocením zabývaly”* (Pavera 2006, s. 280). Axiológia zastrešuje vzťah jazyka a umeleckej literatúry, čo vymedzuje aj J. Sabol: *„Hodnotové rozmery jazyka literatúry – slovesného umeleckého diela – vychádzajú z axiologickej podstaty jazyka vôbec. Pri úvahách o jazyku / reči ako hodnote sa zdôrazňuje predovšetkým fungovanie, funkčné zacielenie jazykových prostriedkov“* (Sabol 2005, s. 155).

Pod axiológiu patrí tiež komunikatívnosť prozaického textu ako „zdôraznenie textuality“ s tendenciou aktualizácie diferenciacie písomného a hovoreného druhu spisovného jazyka, kde sa vyznačuje *„tendencia eliminovať...písomnosť textu a jeho priblíženie k textu zvukovo stvárnenému“* (Součková 2004, s. 22). Paradoxne a proti lingvistickému pohľadu na problematiku súčasného pochopenia textu hovorí bieloruský literárny vedec Juras Barysevič, keď potvrdzuje že: *„verbálny jazyk, už vierohodne prešiel vrcholom svojho rozvoja (v európskej kultúre pripadol prevažne na 19. storočie)... Jazyk sa dnes oslobodzuje z pod nadvlády presne rozpracovanej vysokej literárnej gramatiky a štylistiky. Paralelne prebieha druhý veľmi zaujímavý proces: literatúra sa oslobodzuje z pod nadvlády verbálneho jazyka“* (Barysevič 1998, s. 82).

Literárny text ako celok má tak isto určitý lingvistický základ, ktorý ovplyvňuje estetické zážitky. Jazyková podoba a lingvistické podmienky tvorby umeleckého textu sú dôležité aj ako komponenty prekladateľskej analýzy, ktorá predchádza prekladu. Preložené texty tvoria v systéme inonárodnej literatúry osobitný fragment, čo sa jednak vôbec nevzťahuje, alebo sa vzťahuje len minimálne na lingvistický faktor, lebo preklad predpokladá jazykovú transformáciu. Pritom je dôležité zachovať hodnotu textu v preklade, čo sa týka najmä axiológie textu, ktorá je nepriamo spojená z periodizáciou.

Periodizácia bieloruskej literatúry a jej dejín je prepojená s vymedzením osobitných historických období, medzi ktorými nie je rok 1989, ktorý je naopak veľmi dôležitý pre periodizáciu slovenskej literatúry, pre ktorú inak nie je typická orientácia na osobitné historické obdobia, ale skôr na literárne prúdy. Inak je to v preklade – tzv. opakovanom procese, v ktorom fakticky neexistuje periodizácia. Výber slovenských textov v rubrike „Hlasy sveta“ pre časopis Polymja (Plameň, č. 11, 1998) poskytla slovenská strana z víťazných diel literárnej súťaže, vyhlásenej časopisom *Slovenské pohľady*. Časť skôr vytvorených textov tiež prezentovala súčasné Slovensko v pláne národnej estetiky a textovej axiológie. Zoznámenie sa s kultúrou a literatúrou inej krajiny je zviazané s identifikáciou a vykreslením ich axiologických osnov (základov) v súvislosti so svojou literatúrou, históriou a kultúrou: „Dnes sa už pozornejšie pozeráme na slovenskú skutočnosť a odhaľujeme bohaté historické, kultúrne a umelecko-estetické perspektívy, v ktorých je výrazne vykreslená podstata a zloženie národného ducha, národnej svojbytnosti, objavených a pestovaných v čase dlhého a zďaleka nie ‚bezoblačného‘ sociálno-kultúrneho rozvoja. Dokonca letmý pohľad naň odкрýva veľa spoločného s osudom bieloruského národa (...)“ (Liashuk 1998, s. 205). Keď hovoríme o bielorusko-slovenských vzťahoch sprostredkovaných prekladom, nemôžeme uvedené obdobie označiť ako plodné, hoci existujú časopisecké publikácie. Texty analyzované v tomto príspevku som sama prekladala a ďalšie, ktoré pripravujem sú označené písmenom *r*.

Lingvistická axiológia preloženého textu je orientovaná na lingvistickú axiológiu originálu ako organickej súčasť celonárodnej literatúry v širokom kultúrnom priestore a vo veľkom časovom rozsahu (Keníž 2002; Верина 2018a, 2021a). Musíme teda konštatovať, že súčasná slovenská literatúra v Bielorusku a bieloruská na Slovensku takmer nie je

známa, podobne ako aj narodné jazyky, ktoré dokonca typologicky patria do jednej skupiny novovytvorených spisovných jazykov.

Lingvistická axiológia je tesne spojená s takou črtou obidvoch literatúr akou je fakt, že ich neoddeliteľnou súčasťou je folklór, ktorým sa prejavuje umelecké zobrazenie národa. Folklórna podstata charakterizuje axiológiu poviedky *Jasanica* od S. Rakúsa a vytvára aj špecifickú a psychologický základ surrealistického textu *Pirane* J. S. Sabola. Charakteristické črty bieloruskej literatúry ovplyvňujú aj preklad. Sú to: prepojenosť s prírodou, mytologické vnímanie sveta, sklony k filozofovaniu, umenie rozpovedať príbeh, detailnosť a dynamika, bohaté využívanie slovných hier a rytmu. Úzky vzťah bieloruskej národnej literatúry a kultúry sa prejavuje predovšetkým v témach. Prioritnými sú vlastná národná história, etnografia a mytológia. Aktuálnym je konštatovanie M. Andričíka o „*silnom postavení ľudovej rozprávky*” (Andričík 2004, s. 75). Aj keď sú diela venované iným krajinám, vyznačujú sa typickou bieloruskou interpretáciou príbehu, alebo ich hodnotovým systémom. Keďže hovoríme o slovanskom preklade, je tu výrazná prítomnosť lingvistickej textovej axiológie originálu, aj po jazykovej transformácii, ktorá ponecháva pôvodné lexikálne a gramatické prvky. Okrem toho, majú slovanské literatúry veľa spoločného, napríklad historické témy, folklórny vplyv aj blízkosť jazykov ako základnej látky umeleckých textov (Рагойша 1980).

Názov ako reprezentatívna časť textu poukazuje na snahu autorov vyjadriť modely rôzneho stupňa zovšeobecnenia a axiológie, orientované na synchrónnosť, či retrospektívnosť axiológie. P. Karpinský si pre svoju poviedku vybral názov z množstva štandardov vedecko-populárneho informovania s využitím abecednej identifikácie – „S” ako *Sobota*. V ňom slovo – identifikátor je adekvátne prijímané ako názov písmena vo sfére chronologického koncentrovania umeleckej informácie a vykresľuje priamy prechod na zvukovú i písanú úroveň. *Sobota* ako deň s konkrétnym naplnením štandardného režimu spoločnosti mení axiológiu na neštandardnú paradoxnú situáciu, prezentovanú exaktnými slovami v priamom význame: – slv. *kat* (blr. *кам*), slv. *netopier* (blr. *кажан*). Pre preklad je napríklad dôležité pochopenie štandardu v kontexte inej kultúry. Do základu textovej axiológie autori vkladajú zložité obrazno-sémantické vzťahy textu a jeho názvu, smerujúce ku koncu (*Keď pôjdem cez údolie...* P. Karpinského), na metaforickú rovinu (*Jasanica* S. Rakúsa), epizódny objekt (*Pirane* J. S. Sabola; *Mačka* J. Balca a i.). Názov *Dedičia* od

Ballu kontrastuje s textovou konotáciou symbolickosti a jej neprítomnosťou v textovej realizácii.

Obdobiu, vykreslenému problematikou predchádzajúcej konferencie, zodpovedá aj istá dynamika prekladateľských prístupov ku kultúre (lingvokulturoológia) v inokultúrnom umeleckom texte: *“Znalosti o kultúre národa (v rámci nej i poznanie reálií), z jazyka ktorého sa prekladá do materčiny, sa donedávna považovali len za určité pozadie prekladateľskej práce, ktoré je relevantné pri riešení niektorých jazykových problémov (predovšetkým otázky reálií, ktoré sú typické pre určitú krajinu, región).”*

V 90. rokoch 20. storočia sa v protiklade k takému úzkemu chápaniu kultúry pri umeleckom (ale do určitej miery aj pri odbornom) preklade sformoval nový, ucelený pohľad na prácu prekladateľa ako prostredníka medzi kultúrami a na preklad ako kultúrny transfer” (Tellingner 2005, s. 7). Jazyk v kultúre a osobitne v literatúre sa interpretuje ako nositeľ estetického – *„záujmom estetického sa môže stať... aj sám jazyk ako nosič estetickej informácie“* (Sabolová 2005, s. 218). Spomínaná rôznorodosť má vo svojej podstate rôzne kultúrne aspekty, vrátane štandardov oficiálnej a neoficiálnej komunikácie, náboženskej kultúry (alúzie na modlitby a cirkevnú sféru), folklóru a mytológie (v systéme obrazov, prenesených významov, expresívnosti a hodnoty). S vymedzenými charakteristikami je zviazaná ontologická diferenciácia jazyka na dialogickú a monologickú formu. Dialogickosť, prezentovanú v poviedke P. Karpinského *Ked' pôjdem cez údolie...* zobrazujú hovorové modely, umelecké detaily prirodzenej neoficiálnej neverbálnej sféry komunikácie. Fragmenty dialogickosti v druhu postmodernej textuality *„reč v akcii proti jazyku“* (Marčok 1997, s. 16) ukazuje Július Balco v poviedke *Mačka* (“Кошка”). Žargón a jazykové vzory tvoria dynamickosť jazyka, vyžadujú prekladateľskú pozornosť a jazykové vzdelanie. Dialektizmy boli prekladané fonetickými, čiastočne lexikálnymi dialektizmami a hovorovou lexikou. Názov kartovej hry sa zachoval ako exotizmus. Heslo socialistických čias, preložené frazeologickým modelom z národného jazyka, by sme dnes preložili analogickým heslom *Ударнай працы!* alebo *Слава працы!* vo význame paródie na axiológiu predchádzajúceho spoločenského zriadenia. Vlastné meno, ktoré v slovenčine jasne zahŕňa slovo *špina* (blr. *брыд*) sa takto motivovanom v preklade a charakteristike nezachováva, vystupuje ako signál inokultúrneho mena, ktoré nezachováva v plnej miere

prenesený expresívny význam slova *bufeták* a jemu zodpovedajúci neologizmus *буфетнік* (*bufetnik*):

Stretol bufetáka Krišpina, ktorý býval u žobráka v Lamači. Žobrák mal dcéru v Nemecku, žena mu zomrela pred pätnástimi rokmi, potreboval poskoka. Inak z Krišpina nebol nijaký ošoh. Pil málo, postačilo mu jedno pivo, a sem-tam nejaký rum, ale veľa fajčil a preto musel žobrákovi nebadane ťahať z vrecák drobné. Potešil sa, keď Kyclopa zazrel, hneď sa k nemu cez ulicu rozbehol.

– *Češť práci, obor!* – zvolal veselo.

– *Kedy si prídeš zahrať šnapser?*

– *Nemám čas, – odvrkol Kyclop. – Vieš, že musím hľadať svoju ženu.*

Напаткаў буфетніка Крышпіна, які жыў у жабрака ў Ламачы. Жабрак меў дачку ў Нямецчыне, жонка яго памерла гадоў пятнаццаць таму, дык меў патрэбу ў прыслужніку. Ніякай іншай карысці ад Крышпіна не было. Піў ён, праўда, мала, хапала яму аднаго піва і сяды-тады нейкага рому, але шмат курыў, дык быў вымушаны цішком цягаць у жабрака з кішэняў драбязу. Усцешыўся, як запыркмеціў Цыклопа, тут жа перабег да яго цераз вуліцу.

– *Спору ў працы, асілак!* – аклікнуў весела. – *Калі прыйдзеш згуляць у шнапсера?*

– *Не маю часу, – адрэзаў Цыклоп. – Ведаеш, мне ж трэба знайсці сваю жанчыну.*

Tu obrazno-sujetová motivácia subštandardného jazyka nemôže vytvárať axiologickosť, konkurentnú s axiologickým hodnotovým variantom, relevantným vzorom cieľového jazyka, ktorý má silnú iniciálnu pozíciu v textovej prezentácii. Výber prekladov do bieloruštiny v časopise „Polymja“ začína *Jasanica* od S. Rakúsa – text blízky bieloruským kultúrnym osobitostiam. Rozvoj folklórnej sféry v oboch jazykoch dovoľuje používať folklórne prostriedky prekladového jazyka. Neprítomnosť zodpovedného variantu k slovu *Jasanica* v bieloruskom jazyku určila jeho prenos (transliteráciu) do jazyka prekladu a zväčšenie počtu slov so zodpovedajúcim koreňom (ясны, яснець):

Jasanica

a) V zimných víchriciach, keď hviždí v komínoch, Bačkaňa sa na babu Jasanicu premieňa. Mikušových paholok ju videl. Utekalo to z dvora, trielilo celé biele ako sneh až k Bačkaninej chalupe, a to bola sama Bačkaňa premenená na Jasanicu. Húhúhú, hučí za víchric, sneh sa iskrí, Bačkaňa si chytá hlavu jasavú...

Ясаніца

a) Зімовымі завеямі, калі вые ў комінах, Бачканя перакідваецца ў бабу Ясаніцу. Парабак Мікушовых яе бачыў. Уцякала тое з двара, неслася ўсё белае, як снег, ажно да Бачканінай хаты, і была гэта сама Бачканя, ператвораная ў Ясаніцу. Гу-гу-гу! — гудзе віхура, снег зіхціць, Бачканя хіліць галаву ясную...

Axiológiu tohto textu tvoria frazeologická sféra (b, d), národná dialogickosť (c), etnografické prvky a rozprávkovosť (c, e), sformovaná veľkým množstvom deminutívnych foriem. Prekladový jazyk obsahuje zodpovedajúce folkórne prostriedky a estetické možnosti. Paralelné texty poukazujú na lexikálnu podobnosť, čo praje modelovaniu pôvodnej (východiskovej) axiológie:

b) Kto však Bačkaňu nikdy neobíde, je drotár Perko.

Keď slnce sadne za kopec Gúg, vojde do jej chalupy. Sám ako prst po svete blúdi, jedno mu je, či bludáriť za biednu poživeň, či v hrobe oddychovať.

c) „Volá sa Terka Šantárová!“ opravila drotára deti.

„Terka Šantárová? Také krásne meno som nepočul ani v mačacej krajine.“

„V mačacej?“

„No a kde? Idem si, putujem a zrazu zbadám malé, malilinké domy s okienkami drobulinkými ako pästičky. Asi som na samom konci sveta, pomyslím si a od prekvapenia si sadnem na zem. Nebodaj som v mačacej krajine! A naozaj! Hlavu nachýlim a cez okienko nazriem do najbližšej chalúčky. Za stolom si sedia sám gazda-kocúr, polievku chlípu lyžicou, čo im priniesli mačka-gazdiná,“ hovorí Perko, deti počúvajú a nevidia, že za chrbtami im stojí bosorka Bačkaňa, usmieva sa, bezzubé ústa od ucha k uchu.

„A tá gazdiná,“ vraví Perko, „sa pri peci zvrátajú v mačacích sukniach. Ho! Kto to sedí v kúte? Kocúr-dedo v kapciach. Hovejú si a fajku bafkajú...“

d) „Zima mi ho [syna – V. L.] vzala, Meluzína,“ povie Bačkaňa, čo ani kravy nemá, sama ako prst.

b) Кто аднак ніколі Бачканю не абміне, дык гэта дратар Перка.

Калі сонца сядзе за гару Гуг, ён увойдзе ў яе хату. Сам, як калок, па свеце блудзіць, усё адно яму, ці блукаць дзеля беднай пажывы, ці ў магіле адпачываць.

c) – Яе клічуць Тэрка Шантарава! – папраўляюць дратара дзеці.

– Тэрка Шантарава? Такое прыгожае імя я не чуў нават у кацінай краіне.

– У кацінай?

– Ну а дзе ж? Іду сабе, падарожнічаю і раптам заўважаю малыя, маленечкія дамкі з акенцамі драбнюткімі, як кулачочки. Пэўна я за светам, думаю сабе ды ад здзіўлення сеў на зямлю. Бадай я ў кацінай краіне! І праўда! Галаву нахіляю і праз акенца пазіраю ў бліжэйшую хатку. За сталом сядзіць сабе гаспадар-кот, поліўку сёрбае лыжачкай, што яму прынесла кошка-гаспадыня, — Перка расказвае, дзеці слухаюць і не бачаць, што за іх спінамі стаіць вядзьмарка Бачканя, усміхаецца, бяззубы рот да вушэй.

— А тая гаспадыня, — распавядае Перка, — пры печы завіхаецца ў кашэчных спадніцах. Го! Кто гэта сядзіць у куце? Кот-дзядок у бурках. Песціца і люлькай пыхкае...

d) — Зіма яго ў мяне забрала, Мелузіна, — паведала Бачканя, што і каровы не мае, адна, як таполя сярод поля.

Folklorna podstata zahŕňa element monologicnosti (výpoveď rozprávkaru) a folklorne obrazy: „*V Jasanici, jednej zo svojich starších poviedok, popisujúcej dravý*

bezútešný naturálny vidiecky kolorit plný insitných vášní a bolesti, necháva Stanislav Rakús potulného drotára rozprávať nešťastnému dieťaťu príbeh o mačacej krajine, ktorý na pozadí okolitej tvrdosti svojím humorným vyznením pôsobí uvoľňujúco, až katarzne” (Briškár 2006, s. 174). Pri preklade rozprávkových reálií sa zachováva systémovosť originálu: *zlatý zámok na stračej nôžke* → *залаты палац на сарочынай ножцы*. V bieloruskom folklórnom systéme je zodpovedajúcim variantom menej vznešená reália – *хатка на курынай ножцы* (*domček na kuracej nôžke*):

e) Perko už nevidí Bačkaňu, len chlapcovi rozpráva, nepoškodené hrnce opravuje, príbeh rozširuje, aby tomu chlapcovi, ktorého matka oživila, čo najlepšie vyhovelo. Dobro mu je pri tom rozprávaní: mŕtve deti prichádzajú a tešia sa z rozprávok, mesiac zjasnie na oblohe, svieti tak silno, že svojím svetlom zaleje celú chatrč, lenže to nie je už chatrč, ale zlatý zámok na stračej nôžke. (...).

e) Перка ўжо не бачыць Бачканю, толькі хлопчыку расказвае, непашкоджаныя гаршчкі правіць, гісторыю шырыць, каб таму хлопчыку, якога matka ажывіла, як найлепей падабалася. Добра яму пры тым аповедзе: мёртвыя дзеці прыходзяць і цешацца казкамi, месяц выблісне на небакраі, свеціць так ясна, што сваім святлом залівае ўсю хаціну, і не хаціна ўжо гэта, а залаты палац на сарочынай ножцы. (...).

Axiologickosť textu vychádza z funkčnej koncepcie autora: *“Funkcia je nevyhnutnou základňou umeleckého textu. Jej súčasťou je pozorovanie, vystavené svojou sústredenou orientáciou na konflikt neustálym prílivom a náporom bolesti”* (Rakús 2003, s. 91). V lingvistickom aspekte sa axiologickosť zakladá na vzájomnom pôsobení slovies rôznych významových skupín, ktoré utvárajú dynamiku textu, podstatných mien v deminutívnych formách a folklórnych modeloch rozprávania ako základu naratívnosti.

Monologickosť v naratívnej forme zahŕňa folklórnu podstatu v poviedke od J. S. Sabola, sformovanú mnohými označeniami rozprávkových reálií a subjektov:

Spomenul som si vtedy na rozprávkové príbehy, ktoré mi často rozprávala moja pra-pra-prababka...Rozprávala to skôr pre seba ako mne, ale ja som hltal každé jej slovo pohľadom útočiacim na jej pery. Hľadela niekde pred seba, zrakom zapichnutým do diaľky, blúdila zrakom niekde v starých čiernych lesoch, v ktorých sa usalašila večná hmla, v ktorých prebývali víly, duchovia

Успомніў тады на казачныя гісторыі, што мне часта расказвала мая пра-пра-прабабка... Казала іх хутчэй сабе, а не мне, але я глытаў кожнае яе слова, поглядам атакаваў яе вусны. Глядзела некуды перад сабой, вачыма, уваткнутымі ў далечыню, блудзіла вачыма недзе ў густых чорных пушчах, дзе пасялілася вечная цемрадзь, дзе жылі феі, духі і вядзьмаркі, гномы,

a ježibaby, piadimužicy, rytieri a vlkolaci, a pritom smutne spievala. Jej melódia bola ako teplý mráz, vanulo z nej niečo tajomné, možno až odpudivé, ale zároveň niečo fascinujúce, čo odjakživa priťahuje pozornosť človeka. Spievala o dievčati, čo ho premenila matka na javor. Na javor, z ktorého krv tiekla, keď ho hudci stínali na nové husle, o neveste, čo ju macocha otráвила na svadbe, o láske krásnej a čistej, čo vzbĺkne medzi hadom a zajacom.

рыцары і ваўкалакі і прытым сумна спявала. Яе мелодыя была як цёплы мароз, веяла ад яе нечым таямнічым, можа нават страшлівым, і адначасова чарадзеіным, што спакон веку прыцягвае ўвагу чалавека. Спявала пра дзяўчыну, якую маці зрабіла яварам. Яварам, з якога кроў палілася, калі музыкі секлі яго на новую скрыпку, пра нявесту, якую мачаха атруціла на вяселлі, пра каханне прыгожае і чыстае, што палыхнула паміж змяёй і зайцам (г).

Toto je najzložitejší fragment prekladu, pretože podáva individuálnu i národnú axiológiu, vloženú do obrazov a sujetov slovenských národných rozprávok, ktorých príznakovosť má špecifický charakter a nadväzuje na intertextuálne elementy slovenskej kultúry. V takom prípade vyberáme naturalizáciu (obrat k systému prekladového jazyka) slovenských rozprávkových obrazov, ktoré takmer nezodpovedajú obrazom bieloruských rozprávok, sú viac vlastné rozprávkam západoeurópskych národov; a exotizáciu (zachovanie pôvodných sémantických vzťahov) folklórnych sujetov. S jedným z nich koreluje sujet bieloruskej balady o tom ako svokra premenila nevestu na kalinu.

Monologickosť poviedky *Dedičia* od Ballu sa abstrahuje od konkrétosti, cestou podrobného syntaktického štrukturovania lexiky z tematických skupín dynamiky a statiky, spojených bezmennosťou postáv a zvýraznením ich rodinných vzťahov. Nesymetrickosť lexikálneho systému nedovoľuje zachovať pólivosť sémantiky foneticky protikladných (rýmovaných) slov s vysokým stupňom zovšeobecnenia *dedič – rodič (=matka)*:

Dedičia*

Dodnes sa mu nepodarilo odseknúť si ruku, veľmi chcel, veľmi, ale nepodarilo sa to, a bolo by aj čudné keby práve on uskutočnil niečo také radikálne – efektný krvavý akt sekerou: tú má zaťatú už niekoľko rokov, jeho otec

Спадчынікі

Дасёння яму так і не пашанцавала адсячы сабе руку, вельмі хацеў, вельмі, але не пашанцавала, і было б гэта дзіўна, калі б якраз ён учыніў нешта радыкальнае – эфектны, крывавы акт сякерай: яе мае ўваганай у калоду ўжо некалькі гадоў, яго бацька (мужчына, герой, бык) яе

* Časopisecký variant, uverejnený v *Slovenských pohľadoch* č. 9, 1997, s. 10-15.

(чхлaп, хрднa, б́ык) ю зaт'aл, ннк н́оu oддáвнa нeпoхoл – eщe тaк рoзм́ыш́л'aт' o тoм, прoс́нм, тo внe – a eщe сa внe прнзeрaт', a кeд' внд́н ннeчo, чo сa нeзхoдунe с нeгo прeдстaвaмн, дoкáжe тo нeвнднeт' (доčasнe), a прнтoм сa т́ым зáровeн т́aрпнt', aж ќым нo нeстрaснe депрeснa, ктoрá по ннeкoл́кýх нoдннaч нoтлaч́н вщeткý кoнкрeтнe т́aрeннa a цeлкoм нo „вупрáзднн“ a прнпрaв́н нa д́aлшнe пoрáжкý a удaлoстн, ктoрe будe муснeт' вн́мaт', a к тoму сa устaвнчe т́aрнt', жe мун ннч злe нeспoсoбун́...

V бнeлoрускeй умeлeчкeй лнтерaт́урe нe axнoлoгнa нáзвун прнaмo зvнaзaнá со сýмбoлнчкým нaплнeннм слoвa *спaдч́ынa* – *спaдч́ынa* (*дeднчствo*) aкo влaст' со сvоюй ннстoрнoу, кóльт́урoу a буд́унчoст'oу вт́вoрeнoу вo вeрш́н Jánkа Kupalо z тaкým нстým нáзвoм „*Spadč́yna*“ (1918), ктoрý сa стaл нáзвoм збoрннka пoэзнe. V тaкoм пр́пaдe сa v прeклaдaнoм тeкстe oбжaвунe axнoлoгнчкoст' влaстнá бнeлoрускeй лнтерaт́урe (зdvоюнe рoвoднeй axнoлoгнчкoстн) a вт́вoрeннa кoнтрaсту сýмбoлнчкeгo a мaтeрнáлнeгo плáну.

P. Karpnскý v пoвнeдкe “*S*” aкo *sobota* axнoлoгнu сvоюгo тeксту зaклaдá нa спoнeнн oбýчájneгo a нeoбýчájneгo, штaндaрднeгo a oрнгнnлнeгo, вráтeнe aктуaлнзáчнe кoмпaрaтнвнeй мeтaфoры *бнeлнзeн* aкo *бнeлa влajкa*. Sýнтaктнчкe змeнy сý спoнeнe с нeпoужнвaннм слoвeснeй фoрмy *врaчajúcнм sа* → *як т́ыя в́ртaюц́цa* v бнeлoрускoм jazyкy:

Opáт' бoлa *sobota*, тaкá, aкo кáждá ннá. *Sobota*, кeд' жeнy пooбeдe вyвeснa нa бaлкoнy бнeлe влajкy вyпрaнeй бнeлнзнe, aбы мýжoм врaчajúcнм сa пoдвeчeр з крч́мы дoмoв oзнáмнлн, жe сa нм вздáвajú. A прáвe v тaкóту *sobotu* рáно сa пaнн Sакsoвá рoзхoдлa, жe умyжe oкнá a вyпeрнe зáчлoнy. Sвoюгo мaнжeлa, aбы жeй прн тoм нeзaвaдзaл, вyгнaлa з oбýвaчкy.

ўвaгнaў, ннхтo яe з тых чaсoў нe крaтaў; яшчe рaзвaжaць прa ўжытaк, кaлн лaскa, ён мoжa, н яшчe ён мoжa ўзнрaццa, н кaлн зaўвaжae нeштa, штo нe стaсyeццa з ягo ўяўлeннямн, – пaтpапнць гeтaгa нe зaўвaжaць (дa пaрy) н aднaчaсoвa пaкyтaвaць, aж пaкyль ягo нe скaлaнe дэпрeснa, якaя зa нeкaл́кн гaдзнн пaтpушч́ыць усe кaнкpэтнýя пaкyтy н цaлкaм ягo “вyзвaлнць” н пaдрыхтye дa нaступнýх рaзгpомaў н нaступнýх пaдзeй, якнa ён бyдзe вyмyшaнy ўспрымaць, н дa тaгo ж пaстaяннa рaбнць вyгляд, штo ямy ннчoгa кeпcкaгa нe зрoбнцa...

Знoў бyлa сyбoтa, тaкaя ж, як н лoбaя нншaя. Сyбoтa, кaлн жaнчнны пaслa aбeдy вyвeшвaюць нa бaлкoнy бeл́ыя сц́ягн пaмýтaй б́ялнзны, кaб пaвeдaмнць, штo здaюццa мýжчннaм, як т́ыя в́ртaюц́цa пaд вeчaр дaмoў з кaрчмы. Дýк вoсь y тaкóту сyбoтy рaннцaй пaнн Sакsoвa вyрaшылa пaмýць вoкнy н ф́нрaнкн. Свaйгo мýжa, кaб нe пeрaшкaджaў, вyгнaлa з гaсц́нaй (г).

Axiologickosť rodinných vzťahov vyznačuje motiváciu textotvorby v próze i v poézii. Tento aspekt koreluje s bieloruskou umeleckou textotvorbou, kde sa tradične produktívnu javí téma vojny, ktorá poznačila osud detí i rodičov, téma histórie, strát a pamäti. V súvislosti s prekladom poetických diel v značne väčšej miere ako u prozaických textov, vzniká alternatíva zachovania prenosu lexiky, či výber iných lexikálnych prostriedkov so zodpovedajúcim počtom slabík (stôp). Bieloruské polnoglasié tvorí základ fonetického obrazu prekladu, tento fonetický jav a lexikálna nesymetrickosť vplývajú na neúplné zachovanie a zväčšenie foneticky motivovanej reťaze výrazových prostriedkov – u Milana Richtera: *hladké – hlasom – hladkaním – hľadia*; v preklade: *гладкія – голасам – ласкай – глядзяць + пакліканья – лінзу – бякла*. V básni názov plynulo prechádza do textu:

Tváre na fotografiách sto rokov starých
sú hladké a poddajné,
akoby vyvolané na náš svet
hlasom vývojky v detskom veku zázraku,
hladkaním ustaľovača, ktorý nedovolí,
aby tvár sčernela a obraz odišiel.
Tváre na storočných fotografiách hľadia
do šošovky
fotografického prístroja ako do teleskopu,
ktorý preniká vesmírnou hmlou
a objavuje matne tušené biele diery
s rodiačimi sa svetielkami planét...

Твары на фотаздымках стогадовай даўніны
гладкія і памяркоўныя,
быццам пакліканья ў наш свет
голасам праяўніка ў дзіцячым узросце цуду,
ласкай фіксажу, які не дазволіць,
каб твар счарнеў і вобраз адышоў.
Твары на стогадовых фотаздымках глядзяць
у лінзу
фотаапарата, як у тэлескоп,
які сягае сусветнай цемрай
і знаходзіць бякла прадчування прасветы,
дзе нараджаюцца агеньчыкі планет...

V citovanom fragmente básne neutrálne atribúty *fotografie sto rokov starých / storočné fotografie* v preklade získali rôzne štylistické realizácie – zodpovedajúcu *стогадовыя фотаздымки* a poetickú, transformovanú prostredníctvom lexikálnej zámeny neutrálneho slovného spojenia, ohraničeného sémantikou životnosti: *стогадовы ўзрост* → *стогадовая даўніна*.

Rekurz nasmerovaný k deťom v nekonečnom priestore sveta ako určenie hodnoty života a tvorby vybraný H. Valcerovou-Bacigalovou, ktorá axiológiu svojho textu spája s axiológiou predstaviteľa národnej (ľudovej) múdrosti – porekadlom *Máš ako si usteliš*, preloženým takou istou jednotkou s analogickou sémantikou a blízkou fonetickou formou

Маеш, умо сееш, ktoré sa rýmuje so slovesami blízkych sémantických sfér – *viš* (blr. *ведаш*) / *верыш* (slv. *veríš*). Axiologickosť poetického textu je zviazaná s jeho systémovými charakteristikami: “Rythmus je najmarkantnejším vyjadrením vertikálneho členenia básnického textu a zostáva rozhodujúcim prejavom odlišnosti veršovo organizovaného textu od prozaického aj v období nadvlády voľného verša. Podobne ako v rýmovanej básni rým, vo voľnom verši využíva poézia nielen zhodu, ale aj nezhodu rytmického členenia” (Valcerová-Bacigalová 2000, s. 8). Rytmické špecifikum východiskového jazyka nemá možnosť zachovať sa v preklade z dôvodu samostatnosti a jedinečnosti fonetického obrazu každého jazyka, ale môže sa modelovať vlastnými prostriedkami cieľového jazyka.

Hana Valcerová-Bacigalová

*

V dúhovom perí
sa nesú vesmírom
deti.

Máš, ako si ustelieš,
ba aj na paperi,
len keď vieš.

Ганна Валцарава-Бацыгалава

*

У вясёлкавым пер’і
нясуцца сусветам
дзеці.

Маеш, што сееш,
так і на паперы,
калі верыш.

Základ lingvistickej axiológie umeleckého textu tvorí v prvom rade lexika so všetkými jej pragmatickými, syntagmatickými a konotatívnymi znakmi. Diferenciácia poetickej – prozaickej formy sa zakladá na rôznom stupni formálno-systematického usporiadania a pôvodných základných literárnovedných vedomostí: „*Prekladový básnik, pravda, nemusí byť nevyhnutne aktívny aj ako teoretik; rozhodne však musí byť znalcom poézie, tej, ktorú prekladá, i domácej básnickej tvorby, musí o básni veľa vedieť...*“ (Zambor 2000, s. 72). Formálny aspekt je dôležitý pre preklad textov s ustálenou formou, ako napríklad haiku s počtom stôp v riadkoch 5 – 7 – 5. Dva varianty prekladu ukrývajú opozíciu s prevahou lexikálneho prenosu s narušením žánrovej formy (I) a zachovanie formálneho žánrového parametra (II), axiologicky prijateľného, kde možnosti lexikálneho prenosu sú realizované iba v názve. Ustálenosť formy určila zmenšenie počtu slov (9→7) a syntaktické transformácie, väčšiu strohosť informácie.

Ján Zambor

**Jesenné daždivé hajku
(po jednej veľkej šou)**

Tvoj veľký plagát,
čo zľahostajnel davu,
som videl plakať.

Ян Замбар

**Восеньскае дажджыстае хоку
(пасля аднаго вялікага шоу)**

I. Вялікі твой плакат,
які знійкавеў натоўпу,
мне бачылася, плакаў.
II. Плакат вялікі
знійкавеў натоўпу
таму і плакаў.

Malá forma básne J. Zambora vyjadruje veľkú naviazanosť textovej axiológie k formálnej a sémantickej harmónii, ako výsledok sa v preklade vyznačuje neveľký chronologický posun, jednak zviazaný s časovým ohraničením: *pred narodením* → *час нараджэння*:

December

Krajina sa vysväčuje
dažd'om a hmlou
pred narodením snehu –
Božieho diet'aťa.

Снежань

Краіна асвятчае
дажджом і туманом
час нараджэння снегу –
Божага дзіцяці.

Nepravidelnosť a fragmentárnosť rytmu v básni dovoľuje rozšíriť výber lexiky, zachovať zodpovedajúce gramatické formy a ich paralelnosť, čo je charakteristické pre folklórnu poetiku.

Snaha maximálne zmenšiť rozľahanosť slov je spojená s výberom v preklade menej rozšírených prostriedkov: *не люструе* (častejšie *не адлюстроўвае*); *спады* (pri možnosti lexikálneho prenosu dlhšieho slova *берагі*), s zámenou epiteta (*saténový* → *аксамітны*; *ľahké zviera* (blr. *лёгкая жывёла / лёгкі звер*) → *чуйная жывёла*). Prírodné obrazy (motívy) v preklade si zachovávajú zrkovú, sluchovú a hmatateľnú efekty:

Viera Prokešová

Z mosta

V slnečnom svetle
emailová voda
nič nezrkadlí. Rieka,
listnatá a krehká,
hasne v matných brehoch,
v ich sypkých prstoch,
ako ľahké zviera, také
pohyblivé v saténovom
spánku.

Вера Прокешава

З моста

У сонечным святле
эмалева вад
нічога не люструе. Рака,
лісцевая і крохкая,
гасне ў матавых спадах,
у іх сypкіх пальцах,
як чуйная жывёла, такая
гнуткая ў аксамітным
сне.

Prepletenie prírodného motívu s fragmentami ľudského života utvára axiológiu zbierky J. Sabola *Láska na modro*, v ktorej veľkú úlohu zohráva fonetický obraz, jeho harmonizácia alebo umocnenie.

Lexika svetla a noci, orientovaná textom na čas konkrétneho sviatku a stav čakania lyrického hrdinu, vymedzuje sféru prekladových prostriedkov a lexikálnu nesymetrickosť v prítomnosti oveľa väčšieho množstva všeobecnej lexiky ako je použitá v preklade: *Vraciam sa k tebe v ohni Jána* → *Вяртаюся з агнём святога Яна; zisťujem, čo mám zakresať* → *асветліць узрушэннем лёсы* → *каб высветліць, што тоіць лёс*.

Názov básne, prebratý z ľudovej slovenskej piesne, sa prekladá bieloruským modelom poukazujúcim na čas ľudového sviatku, lebo refrény a začiatky riadkov bieloruských národných piesní sa podstatne odlišujú, ale stávajú sa základom pre výber názvu v preklade – neobvyčajne často svätójánske piesne obsahujú refrén *Ой, рана на Ёвана*. V súvislosti s dvoma variantmi mien *Ivan* a *Jan* v bieloruskom jazyku, preklad sa orientuje na fonetickú formu mena v origináli.

Využitie lexiky svetla v origináli umožnilo použiť ju aj v modelovaní slovnej hry: *ich refrén drozd'ou dudlou duní* → *рэфрэн іх у дудзе драздовай днее*. Lexéma *днець* (slv. *svítat*), od *дзень* (slv. *deň*) nesie zrakový a metaforický obraz času, zmeny, dynamiky:

Ján Sabol

Ó, Jáne

Vraciam sa k tebe v ohni Jána,
zisťujem, čo mám zakresať.
Myš s čerňou skočí do svitania
a zatiahnu sa nebesá?

Magická noc nám lásku spáli,
dotlieva popol detských hier.
Túlavú barlu skutú z dialí
vkladá mi do rúk Ahasver.

Do torby vsúvam v onemení
plamienok piesní jánskych lúk,
ich refrén drozd'ou dudlou duní,

Ян Сабо́л

На Яна

Вяртаюся з агнём святога Яна
каб высветліць, што тоіць лёс.
Мыш з ноччу скочыць у світанак,
і зацягнуцца нябёсы?

Ноч магіі каханне наша спаліць,
датлее вогнішча дзіцячай веры.
І мыліцу, скаваную з вандроўнай далі
дае мне ў рукі Агасфер.

У торбу кіну з аняменнем
агеньчык святаянскіх песень
рэфрэн іх у дудзе драздовай днее,

vstupuje už len do znamení.
Budem si spievať nasilu
o láske, čo nám zhasla v júni.

хавае знак святла аддана.
Я буду апяваць насілу
каханне, згаслае на Яна (г).

Lingvistická axiológia textu vystupuje ako systémový základ prekladu, transformácia zahŕňa štruktúrno-štylistické a kultúrno-estetické parametre prekladového jazyka pri tendencii zachovania mechanizmov a špecifik textotvorby v origináli. Slovenské originálne a bieloruské preložené paralelné texty sa minimálne odlišujú rozsahom, ak nepatria k strohým formám (bieloruské texty sú dlhšie kvôli dlhším slovám). Preložené bieloruské texty nesú axiológiu originálnych textov, čo vplýva aj na výber textov na preklad, zaradenie ktorých do inojazyčnej umeleckej sféry je podriadené neprotichodnosti textovej axiológie v cieľovom a prekladovom jazyku. Lingvistická axiológia vykonáva popri tom funkciu identifikácie hodnoty textovej axiológie, dynamiky a špecifika, ktoré odhaľuje tradícia v širšom časovom úseku a rôznych vnútro- i medziliterárnych vzťahoch.

2.1.2. K súvzťažnostiam axiológie a poetológie v prekladoch slovenskej poézie po roku 1989

Lingvistika sa v slovenskej teórii prekladu chápe ako súčasť prekladateľskej interpretácie nasmerovaná k hodnotám širšieho záberu: „*Lingvistika prekladu – teoretické skúmanie jazykových rovín prekladu. Lingvistické skúmanie prekladu je východiskom pre akékoľvek poznávanie prekladu. Preklad je primárne jazykovou operáciou, avšak nielen takou. Lingvistický aspekt sa nemôže pokladať za jediný, a preto musí sa zapojiť do interdisciplinárnej komplexnosti výskumu prekladu. Lingvistický preklad sa zameriava na charakteristiku východiskového a cieľového jazyka, porovnáva rozdiely medzi nimi a zaoberá sa podmienkami pre jazykovú výmenu textu originálu do prekladateľskej podoby*“ (Popovič (ed.) 1983, s. 267). O otázkach axiológie sme už naznačili náš prístup k prekladu slovenskej literatúry v takomto zmysle: „*Lingvistická axiológia preloženého textu je orientovaná na lingvistickú axiológiu originálu ako organickej súčasti celonárodnej literatúry v širokom kultúrnom priestore a vo veľkom časovom rozsahu*“ (Liashuk 2008, s. 308). Tento prístup berie do úvahy dynamiku aj svojbytnosť slovenskej národnej literatúry. Slovenská poézia po roku 1989 nadobudla bohatšie a rozmanitejšie spektrum žánrových a poetologických osobitostí a v dobe postmodernity bola tvorivo zhrnutá a prehodnotená skúsenosť predchádzajúcich literárnych období. V uvedenom procese realizácie životnej a spoločenskej inšpirácie nemohla chýbať ani axiologická, veľmi významná, keď berieme do úvahy priaznivý vplyv spoločenského rozvoja na Slovensku, aj keď je ten dosť nejednoznačný a problematický. Táto skutočnosť dostala do popredia interpretačnú zložku v axiológii básnického textu. Možno to vysvetliť literárnym obdobím: „*Postmoderné myslenie zrovnoprávňuje autora a čitateľa, a to takým spôsobom, že každý má vo vzťahu k textu a jazyku k dispozícii neobmedzený počet stratégií <...> a až potom sa text stáva rozhodujúcim miestom konfrontácie*“ (Hlavatá 2008, s. 214).

Súčasnú slovenskú teoretickú vedomosť, ako to naznačuje J. Sabol, „*treba v našich výkladoch o hodnotách jazyka a literatúry doplniť o interpretačný rozmer; toto teoreticko-interpretáčnej jazykové vedomie premietajúce sa do výkladových aktivít o umeleckom texte je metatextovou zložkou komplexného oblúka literárnej komunikácie, odkrývajúcou*

estetické kvality a funkcie, a teda aj axiologický rozmer textu ako výsledku produkcie, generovania umeleckého obrazu sveta autorom, ktorého charakterizuje kreatívne jazykové vedomie“ (Sabol 2005, s. 159). Pričom axiologická zložka závisí od literárneho obdobia len nepriamo, predovšetkým sa týka osobitných textov, ako to naznačil vo vzťahu k symbolizmu a romantizmu Zdeněk Mathauser: *„Jistěže startu symbolistnímu předcházet romantismus, ale především tou směnou, o níž je řeč, nemáme na mysli nějakou automatickou směnu axiologickou, hodnotovou“* (Mathauser 1999, s. 13).

Hovoriac o symbolizme, nemôžeme jednak poprieť prítomnosť jeho prvkov aj v súčasnej slovenskej poézii, a to najmä z axiologického hľadiska v podobe slov-obrazov alebo lexikálnej realizácii esteticky ale aj eticky naplnených symbolov. V slovenskej básnickej moderne sa poetologické špecifiká výrazne spájali s axiológiou života, ktorá určila axiológiu básnického textu takto: *„v najzložitejších časoch národnej existencie bol prameňom obrodzujúcej sily pre teleologicky zameranú tvorivosť vzdorujúcu hrozbám vlačnosti, umŕtvenia či zľahostajnenia. Neprekvapuje, že vo vzťahu k duchovnej podstate symbolu sa táto schopnosť aj v súčasnosti odráža v potrebe udržiavať prirodzené zdroje inšpirácie, či už sluchové alebo zrakové, nenarúšať harmonický zväzok zvuku a významu, ktorý sa hnutie symbolizmu na abstraktnejšom pláne usilovalo vyjadriť“* (Franek 1999, s. 51). Označené špecifiká prítomnosti slovenského básnika v reálnom svete, ktorý on následne premení na metaforickú alebo symbolickú, ale aj metaforicko-symbolickú expresiu jasne vidieť v každom básnickom texte, a to aj tak, že poetológia zdôrazňuje axiológiu. A to sú už znaky axiologického chápania a využívania poetologických parametrov. Potom súvzťažnosť axiológie a poetológie tvorí v základe komplementárnosť mimo- a vnútro-literárnej skutočnosti, *„Vzťah ontológie mimoliterárnej a vnútro-literárnej skutočnosti – opretý o kategórie formy a obsahu, jednotlivého a všeobecného, časti a celku – je tu však dialektický a s permanentným obojstranným vzájomným pohybom“* (Sabolová 2005, s. 215).

Súvzťažnosť axiológie a poetológie je výrazne viditeľná v textoch s rovnakou témou alebo motívom, výskyt ktorých je už sám o sebe axiologickým znakom. Rovnaká téma zároveň vytvára typologickú bázu: *“Umelecká literatúra <...> látkovú skutočnosť tematizuje – a tu sa dostávame k hľadisku funkčnosti a typológie <...>“* (M. Andričík 2004, s. 51). V tejto súvislosti je pre vzťahy poetológie a axiológie určujúcim názor, že *“téma je*

dôležitá, zvyčajne ústredná zložka, ale predsa len zložka, nie celok” (Zambor 2005, s. 8). Viditeľné je symbolické i metaforické zameranie: „Na báze filozofie symbolizmu sa umenie spája so životom, obrodzujúc a podnecujúc tvorivú, životodarnú podstatu človeka, celkovou tendenciou je syntéza (syntéza disciplín, kultúr, časov a priestorov, poznateľného a nepoznateľného, ľudského a božského, celý svet, antropocentrický vesmír je obsiahnutý v syntetickej predstave Moderného Človeka)“ (Maliti 1999, s. 9). Takéto myšlienkové elementy tvoria súčasť konceptu ‘klíček’, ktorý v slovenských básnických textoch má kladnú axiológiu a prenáša ju aj na tieto texty. Ide o texty básnikov: s uvedenou témou – J. Zambor (*Obnova – Абнаўленне*), H. Valcerová-Bacigálová (*Orešinka – Алешынка*), J. Sabol (*Rašenie – Прарастанне*), J. Gavura (*V orechu – У арэху*); s motívom – L. Šimon (***) *znova skúšam klásť – *** зноў спрабую кідаць*), J. Leikert (***) *V tele stromu – *** Цела дрэва*). Všetky básne okrem *Rašenia* od J. Sabola sú napísané voľným veršom, čo je príznačné už pre poetologické špecifiká avantgardy: „V rovine štylistiky stoja v avantgardnej poézii proti sebe sklon k hovorovému jazyku (orálnosť až expresívnosť, každodenná lexika, hovorová veta) a sklon k akcentovaniu osobitosti básnického jazyka (zriedkavé slová, obmedzenie až eliminácia neplnovýznamových slov a predovšetkým metaforizácia). Metafora plní kreatívnu funkciu (vytvára novú básnickú skutočnosť), nerozlučne spája zážitok a predmetný svet, slúži úspornosti výrazu“ (Winczer 2005, s. 21). Už samotné názvy analyzovaných, a do bieloruštiny nami preložených básní, poukazujú na axiológické (kladné) zvláštnosti prírody – *Obnova*, *Rašenie*, na jej vnútornú dynamiku a tajomstvo až záhadnosť jej premien – *V orechu*, *V tele stromu*; alebo na predmet ich pozorovania – *Orešinka*, *V orechu*. Ako vidieť, pre prekladateľskú interpretáciu sa axiológia začína realizáciou na lexikálnej úrovni, kde sa prejavuje i uvedomenie si poetologických črt. Dôraz na opakovateľnosť procesu sa nachádza v názve u L. Šimona, ktorý bol vytvorený podľa prvého riadku básne. U J. Zambora prevažuje prírodný kód, to znamená, že poetológia smeruje k symbolickosti, na čo poukazuje aj označenie emocionálneho stavu lyrického hrdinu: *Tá úľava... Odvalil sa balvan, čo nás gniavil*. Ale celý text udržuje napätie ako očakávanie prírodnej kataklizmy, ktorá ničí život. Preto v poetológii kontrastujú epiteta neextrémnych a extrémnych prírodných podmienok. V Zamborovej zbierke *Pod jedovatým stromom* (1995) „ústredný mýtický motív stromu je scelujúcim prvkom, vyjadrujúcim viacvýznamovosť života v jeho mnohotvárnosti...“

(Míkula (ed.) 2000, s. 503). Dynamiku procesu nesú riadky: *tlejúce koreienky naberajú dych*. Axiologický význam ich finálneho slovného spojenia je totožný so silnou pozíciou konca vety (poetologická réma). Nami zvolený princíp pre preklad sylabickej ekvivalentnosti je motivovaný sylabickosťou slovenskej básne, znázorňuje presun subjektov dynamického opisu: *stebielka, koreienky* (naberajú dych) → *карэньчыкі (тлеюць), сцяблінкі (набіраюць моц)*. Paralelizmus participií, netypických pre bieloruský jazyk, sa v preklade nezachováva: *tlejúce – spaľujúce* → *тлеюць ~ агнявое*. Pri zámene prvého participia za sloveso sa zvyšuje počet predikátov, atributívny charakter druhého participia prechádza na prídavné meno. Kompenzáciou paralelizmu sa stáva anaforicke opakovanie sloviess: *тлеюць – набіраюць*. Pri lexikálnom výbere sa určujúcim stáva možnosť zachovania miesta prízvuku (*аблягчэнне, свабода* → *вольніца*; *слабыя* → *кволяя сцяблінкі*); v sémantike – zachovanie určujúcej hodnoty (*набіраюць дых* → *моц*; *спорны, цёплы, ціхі* → *шчодры дождж*):

Obnova

Tá úľava... Odvalil sa balvan,
čo nás gniavil. Bledé stebielka,
ešte tlejúce koreienky
naberajú dych.

Potrebuju mierny
dážd', láskavé
lúče.

Ale už zajtra príde
kamenec, spaľujúce
slnko (Zambor 2007, s. 81).

Аднаўленне

Такая вольніца... Адлэгся камень,
што нас пляжыў. Карэньчыкі ўжо
тлеюць, кволяя сцяблінкі
набіраюць моц.

Чакаюць шчодрaгa
дажджу, ласкавых
промняў.

Але ўжо заўтра будзе
град, агнявое
сонца.

Podobný najmä metaforický systém je príznačný pre báseň *Rašenie*, v ktorej sa metaforizuje celý proces klíčenia a v závere sa ten vzťahuje aj na pocit lyrického hrdinu: *Aj cit hľadá v hline znamenie: // Si môj koreň, ktorý // zapustil už vo mne korene:*

Rašenie

V labirinte hlíny
svieti zrnko, zlatý lampášik,
múdrost' oziminy

Прарастанне

У лабірынце глебы
свеціць зерне, залаты ліхтарык,
мудрасць азіміны

hľadá chodbu, ktorou vyraší,

vyvolaný žiačik,
nechá svoju pečať v korigenku,
o koncertoch vtáčích
vyšle správu naspäť, pod stienku

odvrátenej kôry.
Do zelene dúchne brieždenie,
nový ohník stvorí.

Aj cit hľadá v hline znamenie:
Si môj koreň, ktorý
zapustil už vo mne korene

(Sabol 2005, s. 47)

шлях выглядае прарастанню,

выкліканы вучань,
пакіне свой след у карэнні,
пра птахамі свет агучаны
пашле навіны пад паверхню

адгорнутаі раллі.
Да зеляніны раздзьмуў світанак,
новы агонь запаліў.

І сэрца знак знашло ў глебе:
ты мой карань, каторы
запусціў ува мне карэнне.

Rýmovaná forma si vyžadovala paralelné zámeny: *за парэнчы* → **пад паверхню** = *у карэньчыку* → **у карэнні**; *за парэнчы* → *пад паверхню*; *кары* → *раллі*; *Зяленіва ўзяў* → **Да зеляніны раздзьмуў світанак**; *агеньчык стварыў* → *агонь запаліў*; *І пачуццё знаходзіць у гліне знак* → *І сэрца знак знашло ў глебе* = *ува мне* // *ўкарэніўся, даў праростак* → *які* → **каторы** // **запусціў** *ува мне карэнне*.

Obdobne na úrovni zovšeobecnenia detailného stvárnenia myšlienky rašenia v smere ku dôsledku, viacfunkčnosti budúceho stromu vo vzťahu k človeku. Idea rastu je u J. Gavuru identifikovaná zelenou farbou – *zelená pružina, zelená struna* a zároveň slovesami pohybu: *ťahá sa, vystiera sa* – *зялёная струна* [*выпрастаецца, нацягнецца, расправіцца, выцягнецца*] → **сягне**; *камень* [*не здолее, не вытрымае, не зможа*] → **адступіць**:

V orechu

Na zelenú pružinu tlačí klíček,
spútaný len krehkým zákonom Isaaca
Newtona.
Krátko pred puknutím prestáva platiť.

Prvolístok bambusu, borovice, jablone
sa ťahá a nezastavia ho ani krovku,
ani ťažké prsty drevorubača.

Keď sa raz zelená struna vystiera,

У арэху

Зялёную спружыну цісне расток
Ледзь звязаны крохкім законам
Ісаака Ньютона.
У раскрыцці перастае дзейнічаць.

Першалісце бамбуку, хваіны, яблыні
цягнецца і не спыняць яго
ні падкрылцы,
ні цяжкія пальцы дрывасека.
Як толькі зялёная струна сягне,

ani kameň neobstojí. Pútnika podoprie,
bijúcemu dáva zbraň (Gavura 2006, s. 23).

нават камень адступіць. Паломніку –
падпора,
у баі дае зброю.

V obraze orešinky H. Valcerová-Bacigálová zahrnula význam síly krehkej ženy – matky. V zbierke *Orešinka* (1991) sa objavujú „*surrealistické postupy, záznamy snových vízií a hľadanie čistej obraznosti*“ (Matula 2000, s. 482).

Orešinka

Spomedzi panelov, sivovlasých betónových
vzorcov
vyrastá fialová kvetina.
– Privoňaj, – povedala nebadane mama, –
akoby dýchla.

V oblaku sa zjavil nový svet.
– Pozri sa na tú orešinku,
ako ju teší žiť
a ako teší iných!
Ty krehká a taká voňavá,
uprostred riečnej hliny na nábreží,
uprostred betónových štvorcov na chodníku,
pri rieke medzi pýrím,
na dvoroch medzi smetím,
v tieni, rovnako i na výslní
na spôsob ženy
krehkomocná,
drsná ruka matky,
ktorá hladká,
keď učí dieťa pretrvať
a byť (Valcerová-Bacigálová 1991, s. 10-11).

Алешынка

Паміж дамоў панельных,
сівых бетонавых узораў
праціснулася фіялетавае кветка.
– Панюхай, – прамовіла ледзь чутна маці,
як уздыхнула.

У вакне з’явіўся новы свет.
– Глянь на алешынку,
яна так цешыцца жыцём,
так цешыць іншых!
Ты крохкасць і духмянасць,
пасярод рачной гліны ўзбярэжжа,
пасярод бетонавых квадратаў тратуара,
ля рэчкі паміж пыр’я,
на дварах паміж смецця,
у ценю, а таксама на прыпёку
падобна да жанчыны
крохкамоцная,
суровая рука маці,
якая гладзіць,
калі навучае дзіця трываць
і жыць.

V preklade tejto básne a tiež v preklade vyššie citovanej básne J. Zambora, publikovaných v roku 1998 princíp počtu ekvivalentných slabík vystupuje ako tendencia, ktorá sa sformovala podľa strohých parametrov neskoršieho obdobia.

Výhonok v tejto básni má metaforicky transponovanú zložitú asociáciu ruky matky ako korene, čo výrazne zosobňujú slovesá *pretrvať a byť* – *трываць і жыць*. Obraz

koreňov a koruny ako tradície a dedičstva v umeleckej literatúre získal u bieloruských literárnych vedcov metaforizovanú terminologickosť, čo vyjadruje teoretická metodologická opozícia koruny a koreňov: *“V tomto období súčasná umelecká literatúra žije a dýcha cítením priestoru, ktorý sa oku spisovateľa postupne odhaľuje a ktorý sa pri zvýšenej pozornosti stáva ‚výhonkom nového‘, ‚náležitého‘, ‚ideálneho‘, stáva sa všetkým tým čo zosobňuje estetickú hodnotu. Sledovanie ‚náležitého‘ patrí k prioritným smerom literárnej histórie a teórie. Možno skúmať ‚korunu‘ stromu, aby sa dal určiť jeho druh a možno skúmať ‚korene‘ a zahĺbiť sa do bytostnej podstaty spoločenskej kataklizmy. Jednak najväčšou poznávacou a prognostickou silou disponuje celistvý komplexný výskum ‚stromu‘, spojenie všetkých jeho samostatných častí a osobitných prvkov“* (Тычына 2007, s. 19). Vedecký rakurz v axiológii sémantiky prerastania, rozvítý v bieloruskej filológii, harmonizuje s axiológiou slovenských poetických textov a smeruje k ich poetológii.

Náznak klíčka ako spomienky použil J. Leikert v iníciaľných riadkoch básne ako paralelu k stavu lyrického hrdinu:

V tele stromu
sa rozhojdalo medené srdce.

Цела дрэва
разгайдалася медным сэрцам.

Vracia sa k spomienkam
vľahnajšieho lístia.

Вяртае спаміны
леташняга лісця.

Ďalším plánom je srdce lyrického hrdinu bijúce s chrámovými hodinami (tretí plán obraznosti). Tento plán sa stal jediným v publikovanom variante a v jeho podstate sa sémantika prerastania transformovala do filozofie zmien a ustálenosti. Odlíšenie od slovenského jazyka plnou koncovkou prídavného mena pri preklade charakterizuje lexikálno-gramatické zmeny: касцёльная вежа → **ў касцёла** вежа:

* * *

A ja vytrvalo tikám
s chrámovými hodinami.

* * *

А я стала цікаю
з храмавымі гадзінамі.

O milimeter sa naklonila
kostolná veža (Leikert 2006, s. 26).

На міліметр пахілілася
ў касцёла вежа.

Implicitne poukazuje na motív kľička ako analógiu s básnictvom, umeleckou tvorbou L. Šimon v slovách *klásť // riadky na hriadky // ale dôležité iba čo vzíde*. Myšlienke prerastania predchádza myšlienka zasievania zosobnená v transformácii *klásť (základy) → кiдаць (зерне)*:

* * *

znova skúšam klásť
riadky na hriadky
ale dôležité iba
čo vzíde

i burina má zmysel
cítim to po Brechtovi
keď ju neskoršie vytrhávam

<...> (Šimon 1997, s. 106).

* * *

зноў спрабую кiдаць
радкі на градкі
але істотна толькі тое
што ўзыдзе

i зелле мае сэнс
прачуў гэта па Брэхту
калі тое пазней ірву

<...>

Axiológiu do vzťahu s poetológiou kladie pri rozbere bieloruského textu slovenská autorka: „*Garanciou novátorskej poézie býva tradícia, snaha spoznať seba a... nezostať spokojným. V obyčajných veciach je poklad, v obyčajných veciach je filozofia*“ (Džundová 2006, s. 299). V preklade sú pomenovania obyčajných vecí určujúce svojou motivovanosťou a jasnou morfematickou štruktúrou. Lingvistický výskum ešte výraznejšie demonštruje dynamiku špecifického a odlišného (Jusková 2007, s. 400-402).

Axiologické a poetologické pri preklade získava svoj význam vo vzťahu so symbolickosťou: „*Symbol totiž spája konkrétne (od najkonkrétnejšieho) a všeobecné (od najvšeobecnejšieho). Je ako vejár: pri rozvinutí sa jednotlivé rebrá od seba vzdávajú (konkrétne od abstraktného), aby sa pri maximálnom vzdialení spojili*“ (Červeňák 1999, s. 250).

Špecifiká symbolu sú zároveň znakom určujúcim súvzťažnosť axiológie a poetológie, preto sme sa snažili nami označené prvky a špecifiká buď preniesť (lexikálny prenos, umožnený blízkou príbuznosťou slovanských jazykov) alebo preložiť. Dôležitou časťou axiológie ako aj poetológie je pre nás samozrejme rytmus, ale najmä počet slabík v riadku ako formálny parameter básnického jazyka, preto sme tento počet udržiavali cestou synonymického výberu resp. sme sa snažili neprevyšovať ho viac ako o jednu slabiku. Pričom tento prístup sa týkal periférnych prostriedkov uvedenej poetológie.

Tento náš prístup je založený na bielorusko-slovenských vzťahoch v lingvistike, literárnej vede a kultúre a je opodstatnený ich neopakovateľnosťou: „...možno z istým zveličením usúdiť: ‚Je toľko logík, koľko je jazykov‘. Veď práve v dôsledku toho pri prekladaní z jedného jazyka do druhého, čo predstavuje najvýraznejší prejav komunikácie medzi literatúrami a národmi, dochádza k posunu, pričom ‚logika‘ takéhoto postupu vyviera predovšetkým zo skúsenosti a intuície.

Intuícia, ktorá vďaka symbolickému a širšiemu analogickému vnímaniu skutočnosti je schopná tvorcovi a bádateľovi prinavracat' dlho zanedbávané, až prekvapujúco objavné obzory. Pravda, podmienkou je možnosť vskutku ľudského oživenia záujmu na poli toho, čo, žiaľ, čoraz zriedkavejšie zvykne nazývať tajomstvo alebo záhada“ (Franeck 1999, s. 52). Záhada a tajomnosť sú základom básnickej tvorby.

V slovenskej teórii prekladu špecifiká básnického jazyka sú podstatou vyčlenenia osobitného typu – „*Preklad poézie – je zvláštnym prípadom umeleckého prekladu. Zložitost' problematiky vyplýva z toho, že požiadavka adekvátnej reprodukcie originálu sa kladie nielen na stránku obsahovú, ale aj formálnu, pričom výsledný text musí splňať nároky kladené na básnické dielo v kultúre cieľového jazyka. Ide teda o simultánny prevod dvoch informačných kódov: jazykového a estetického. Teoreticky by to malo znamenať, že preklad operuje v estetickej norme jazyka východiskového (musí reprodukovať originál) i cieľového (musí byť sám o sebe básňou)*“ (Popovič (ed.) 1983, s. 232). Takéto zovšeobecnenia konkretizujeme na analýze podľa tematických parametrov vybraných básní tak, že v základe tohto typu prekladu prezentujeme axiológiu ako podnet pre zachovanie alebo primeranú transformáciu jej jazykových prostriedkov.

Hovoriac o súvzťažnosti axiológie a poetológie v prekladoch slovenskej poézie do bieloruštiny po roku 1989 si zhrnieme niekoľko téz:

1. Axiologicky chápané špecifiká sa odrážajú v možnostiach ich poetológie v hraniciach štandardov umeleckého vyjadrovania.
2. Poetologické zvláštnosti sú dôležitejšie v pozícii axiologickej aktualizácie jazykových prostriedkov.
3. Spoločná lexikálna zásoba bieloruštiny a slovenčiny umožňuje realizovať princíp slabičnej paralelnosti cestou aktualizácie synonymických možností.

4. Poetická tvorba uvedeného obdobia na Slovensku je pre bieloruskú literatúru potenciálnym činiteľom v medzi literárnych vzťahoch.
5. Bieloruština a slovenčina má nielen spoločnú slovnú zásobu, ale aj blízke realizácie básnickej a celkovo umeleckej axiológie vo vzťahu k poetologickým charakteristikám textov.

Preložila Ivana Džundová

2.1.3. Umelecké preklady zo slovenčiny do bieloruštiny (Lingvistické a literárne otázky medzikultúrnej komunikácie)

Špecifikum umeleckého jazyka spočíva v jeho dvojsmernosti – umelecké dielo sa interpretuje smerom ku vlastným jazykovým prostriedkom, väčšinou v prenesených, resp. symbolických významoch a smerom ku kultúrnym a estetickým vzorom a štandardom vyjadrovania a umeleckého odzrkadľovania skutočnosti. Predmetom literárnej vedy je literárny štýl, ktorý tvorí funkčný umelecký štýl daného diela a mimojazykové zložky. Lingvistické otázky v preklade súvisia nielen s transponovaním textu s jedného jazykového kódu do iného, ale aj s tým, že prostriedky umeleckého štýlu sa formovali v úzkej súvislosti s vývinom jazyka (Doruľa 1994; Čendulová 2018).

Lingvistická zložka v procese prekladu je rovnako dôležitá ako otázky zrozumiteľnosti, jazykovej dokonalosti a estetickej hodnoty textu. V slovanských jazykoch možno hovoriť aj o veľkom význame geneticky podmienenej spoločnej slovnej zásoby a o hojnom počte spoločných internacionalizmov, ktoré však nie sú pre umelecký text (a ešte menej pre básnický) natoľko dôležité, ako vlastné lexémy. Tieto stvárajú básnický obraz, ktorým sa zaoberá literárna veda.

Lingvistické vlastnosti umeleckého textu podľa J. Mistríka spočívajú vo: 1) variabilite, 2) polysémii výrazových prostriedkov, 3) potenciálnej expresívnosti, 4) metaforickosti a 5) funkčnej rôznorodosti (Mistrík 2002, s. 230-231). Vo vzťahu k pojmom literárnej vedy disponuje bieloruská lingvistika dvoma Slovníkmi epitet – Niny Havrošovej (Гаўрош 1991; Гаўрош 1998) a Michasia Pazňakova (Пазнякоў 1988; Пазнякоў 2012). Tieto slovníky poukazujú na literárnovedný ráz používania rôznych druhov epitet bieloruskými básnikmi a to vo vzťahu k sémantike epitet voči obrazom, ktoré sa tvoria pri spojení epiteta so základnými lexémami.

Skutočnú proporčnosť umeleckého textu a jeho estetické špecifikum v preklade tvorí vzťah „základných rovín umeleckého textu (v poézii eufónia, rým, rytmus, intonácia, jazyk, básnické pomenovanie a celá oblasť tropiky a figúr)“ (Valcerová 2006, s. 104). Označené prvky patria do literárnej vedy a výrazne vplývajú na preklad, či už sú prekladateľským cieľom alebo smernicami prekladu. Do literárnovednej sféry patrí aj žáner

a kompozičné špecifiká umeleckého textu. Takže keď hovoríme o lingvistických a literárnych otázkach medzikultúrnej komunikácie, treba mať na zreteli ich komplementárnosť, systémovosť prejavu a funkčné triedenie (Liashuk a Slivková 2012; Slivková 2009, 2010, 2020; Трыс і Ляшук 2014; Трыс 2005, 2018a, 2018b).

V básnickom preklade sú nevyhnutne výraznejšie literárnovedné vlastnosti. V súvislosti s bieloruštinou ako cieľovým jazykom je problematický napr. počet slabík v riadku, lebo pri lexikálnej paralelnosti je počet slabík v bieloruštine spravidla vyšší, čo je dôsledkom polnoglasia: slv. *vlasý* (2 slabiký) – blr. *валасы* (3 slabiky); slv. *človek* – blr. *чалавек*, resp. dôsledkom toho, že v bieloruských slovách spoločnej slovnej zásoby je väčší počet samohlások, čím sa foneticky odlišujú: slv. *srdce*, *dlho*, *hrdlo*, – blr. *сэрца*, *доўга*, *горла* a i.

Na dynamiku aktualizácie literárnych a lingvistických prvkov v preklade poukážeme na analýze prekladu vybraného básnického textu zo slovenčiny do bieloruštiny a jeho porovnaní s prekladom do ruštiny. Upriamime pozornosť na obrazné špecifikum epitet v bieloruštine ako cieľovom jazyku prekladu zo slovenčiny.

Faktický ako aj porovnávací materiál sme čerpali zo – svojim charakterom ojedinelej – bibliofilie *Večnosť koreňov* od Jozefa Leikerta (Leikert 2007), ktorá obsahuje preklady jeho rovnomennej básne do tridsiatich troch jazykov. Na tejto bibliofilii som spolupracovala ako prekladateľka do bieloruštiny.

V deviatich riadkoch básne, v ktorej autor použil dvadsať šesť slov (tri slová sa dva razy opakujú, a to aj v rámci jedného frazeologizmu – *deň čo deň*), je evidentná spätosť človeka s predchádzajúcimi generáciami, čo symbolizujú *korene*. Báseň obsahuje prirovnania – metafory *zoľaté ruky*, časové atribúty večnosti, resp. opakovania ako aj obraz cesty. Stratu generačnej kontinuity vyjadruje slovo *nič*.

Text básne vyvoláva asociáciu s názvom zbierky *Uľaté ruky* (1935) Rudolfa Fabryho, ktorá sa považuje za programové dielo slovenského nadrealizmu – ako sa píše v *Malom lexikóne literárnych diel – slovenskí autori*: je to „zbierka, predstavujúca vlajkovú loď generačného poetického loďstva na prelome 30. až 40. rokov 20. stor.“ (Válek 2006, s. 178). V charakteristike R. Fabryho sa ako poetologická črta vo vzťahu k metafore – ako základu básnického prístupu k obraznej alebo neobraznej forme vyjadrovania – uvádza: „*Rudolf Fabry (1915 – 1982) – básnik a publicista, prezývaný aj „diabol*

metafory“ (Válek 2006, s. 178). Metafora ako obrazné pomenovanie založené na prenášaní významu slova je literárnovedný a zároveň aj lingvistický pojem. „*Toto nepriame metaforické pomenovanie odкрýva súvislosti, ktoré zbežne unikajú. Metaforu preto možno pokladať za autorské hodnotenie*“ (Mistrík 2002, s. 104). Aj keby Jozef Leikert túto alúziu nemal v úmysle aktualizovať, aj tak zostáva v kontexte národnej literatúry a vplýva na prekladateľskú interpretáciu a v konečnom dôsledku na výber jazykových prostriedkov.

Prístup Jozefa Leikerta k básnickému svetu je príznačný obrazným špecifikom, ktoré prekladateľka jeho básne Elena Tambovcevoová do ruštiny označila ako obraznú lakonickosť (Тамбовцева 2002, s. 162). Toto špecifikum sa týka lingvistiky v obraznom vyjadrení – „málovravnosti“ – resp. v stručnom, kondenzovanom vyjadrení. Obraz nadobúda symbolickosť v zovšeobecnení a tvorí v texte tenziu v obrazoch ticha a zla.

Pri preklade názvu básne do úvahy prichádzali dva varianty každého zo slov originálu. V prvom podstatnom mene to boli morfológické varianty – *вечнасць*; *адвечнасць*. Slovo *адвечнасць* je v bieloruskej literatúre hodnotovo príznakové, je použité napríklad v názve poémy klasika bieloruskej literatúry Janka Kupalu – *Адвечная песня* (1908). Toto dielo nesie „*v sebe originálnu autorovu koncepciu ľudského jestvovania, uväzneného vo fatálnych prírodných a životných cykloch. Človek, ako aj jeho predkovia a nasledovníci, nevie pretrhnúť večné putá pozemskej existencie, jeho ale duch to dokázal... Pričom obraz človeka dosiahol umelecký vrchol, prirovnaný k silám vesmíru*“ (Баршчэўскі a kol. 2006, s. 174). Preto sme sa rozhodli pre slovo *адвечнасць*. Slovenčina má podobné prídavné mena s predponou *od-* v systéme synonymických prostriedkov: *večný*, *odveký*, *trvalý*, *stály*, *trváci*, *kniž. nehynúci*, *nemenný*, *ustavičný*, ... *zastar. večitý*, *kniž. zastar. odvečný* (Škultéty), *poet. vekovečný* (Jesenská) (Anettová a Pisárčiková (eds.) 2000, s. 803).

Epiteton, vzťahujúce sa na toto slovo, sa v bieloruskej literatúre často používa, a to v spojení s takými podstatnými menami ako *боль* (*bolesť*), *бор* (*bôrovy les*), *дуб* (*dub*), *дух* (*vôňa*), *злосць* (*zlosť*), *зорка* (*hviezda*), *зямля* (*zem*), *краса* (*krasa*), *мова* (*jazyk*), *песня* (*pieseň*) a i. Slovo *вечны* takisto patrí k častým bieloruským epitetám, ktoré charakterizujú slová *бой* (*bitka*), *боль*, *вада* (*voda*), *гай* (*haj*), *думка* (*mysel*), *зорка*, *каханне* (*láska*), *мудрасць* (*múdrosť*), *ноч* (*noc*), *плач* (*pláč*), *польмя* (*plameň*), *праўда* (*pravda*), *слава*

(*sláva*), *слова* (*slovo*) a i. Keď porovnáme podstatné mena ku každému epitetu, zistíme medzi nimi zreteľný rozdiel. Pre obidve epiteta je spoločných desať slov:

Вечны бой, **боль**, вада, гай, гора (nešťastie), думка, **журба** (zármatok), **зорка**, каханне, **клопат** (starosti), мудрасць, ноч, плач, **полымя**, праўда, слава, слова, **снег** (sneh), **сон** (sen), **спакой** (pokoj), **сум** (smútok), **трывога** (perokoj), туга (nárek), хараство (nádhера), хата (chalupa), цемра (tma), цішыня (ticho) – 10 / 27.

Адвечны **боль**, бор, гоман (hovor), дуб, дух (vôňa), **журба**, злосць, **зорка**, зямля, **клопат**, краса, курган (kurgan), мара (túžba), мова (jazyk), песня, **полымя**, радзіма (vlast'), рана (rana, zranenie), сасна (sosna), **снег**, **сон**, **спакой**, спеў (spev), **сум**, **трывога**, хвоя (borovica) – 10 / 26.

Pri preklade druhého podstatného mena boli na výber dva gramatické varianty – *каранёў*; *карэння*. Výber je opodstatnený podobnosťou tvaru *каранёў* a rovnakými gramatickými charakteristikami. Bezekvivalentná bieloruská lexéma *абанал* a slovenské spojenie *po oboch stranách* sa výrazne odlišujú dĺžkou, čo je potom možné využiť v preklade kratšieho spojenia *зо'атэ рукы* – *адсечаныя рукі*. Výsledkom snahy zachovať slovo – obraz *nič* je zmena gramatického tvaru a opakovania *доўга*, *доўга нічога* na dlhší výraz bez opakovania *доўгае нішто* (opakovanie sa nahrádza väčším počtom slabík).

Iný prekladateľský prístup je badateľný v ruskom preklade tej istej básne (prekladateľka E. Tambovcevoová), v ktorom priorita lexikálneho zachovania odsúva dozadu literárne zvláštnosti. Nie je zachovaný frazeologizmus, a to aj napriek tomu, že ruština ich má niekoľko, napríklad, *Изо дня в день* – frazeologizmus tautologického charakteru. V podobných spojeniach sa obvykle používa neutrálna lexika, ale v prenesenom zmysle sú často slovami – symbolmi (Антоныкова 1999, s. 87). Uvedený frazeologizmus môžeme doplniť aj štylistickým synonymom neutrálneho charakteru – *день за днем*. Za zachovanie frazémy sa prihovára fakt, že „pri aktualizácii frazém slovo veľmi ľahko nadobúda všetky svoje sémantické zvláštnosti (resémantizacia), všetky štylistické aj formálne gramatické kvality“ (Mlacek 2007, s. 89).

Odlíšnosť v originálnom a preloženom texte je zreteľná aj v symetrickej podobe prezentácie všetkých troch textov – originálu (č. 1), bieloruského prekladu (č. 2), ale aj

bieloruského poriadkového prekladu (č. 4). Ruský preklad ma iný, hoci aj podobný „vizuálny charakter“ – pri symetrickom umiestnení riadkov (zarovnanie textov uprostred):

1. Jozef Leikert

Večnost' koreňov

Zoťaté ruky
po oboch stranách cesty.
A potom dlho,
dlho nič.

Na konci
úlomky ticha a svetla.

Večnost' koreňov,
ktorá mi deň čo deň
sťahuje hrdlo.

2. Ёзаф Лайкерт

Адвечнасць каранёў

Адсечаныя
рукі абапал шляху.
І потым доўгае
нішто.

Нарэшце
абломкі цішы і святла.

Адвечнасць каранёў,
што дзень пры дні маё
сціскае горла.

Пераклад Вікторыі Ляшук

3. Йозеф Лайкерт

Бессмертие корней

Обрубки рук
по сторонам дороги.
А дальше долго,
долго ничего.

В конце
обломки тишины и света

Бессмертие корней,
которое сжимает
мне ежедневно горло.

Перевод Елены Тамбовцевой

4. Ёзаф Лайкерт

Вечнасць каранёў

Адсечаныя рукі
абапал шляху.
І потым доўга, доўга
нічога.

У канцы
абломкі цішыні і святла.

Вечнасць каранёў,
якая мне дзень пры дні
сцягвае горла.

Poriadkový preklad

Iné varianty v bieloruskom preklade tykajú vychádzajú zo zachovania rovnováhy medzi lingvistickými a literárnymi zložkami: *Адсечаныя рукі* ← *абрубкі-рукі*; *доўгае*,

доўга нічога → доўгае нішто; дзень у дзень → дзень пры дні; сціскае горла → цісне горла.

Obraz rúk v básnickom svete Jozefa Leikerta nie je len častý, ale aj veľmi príznačný. Nesie v sebe rozmanité charakteristiky človeka ako aktívneho činného hrdinu básnického sveta. Častejšie slovo *ruky* autor užíva v neobrazných modeloch s filozofickým aforistickým nádychom: *Po rukách sa ťažko kráča* (Pešo, zb. *Odstrihnuté zvony*) – blr. *На руках так цяжка крочыць*; v metaforickom kontexte: *Strieška rúk* – blr. *Стрэшка рук* (Čрепы, zb. *Odstrihnuté zvony*). V zbierke *Pokosená hlina* (Leikert 1999) kde bola po prvýkrát uverejnená báseň *Večnosť koreňov*, vtedy bez názvu, sa obraz rúk vzťahuje na obraz roľníka. Vecný a myšlienkový základ tejto zbierky vystihuje rozsiahly epigraf Milana Rúfusa, ktorého záverečné vety majú veľký význam pre pochopenie obraznosti Leikertových básni o generačných hodnotách a reťaziach a následne vedú k pochopeniu podstaty básnickej zbierky a obrazného rozvoja kontextov so slovom *ruky*: *Pokolenia prichádzajú i pokolenia odchádzajú, zem trvá. A dokiaľ trvá zem, trvá i ľudský príbeh* (s. 7). Nasledujúce venovanie *Starkej a ostatným predkom, ktorým pôda bola všetkým* (s. 9) konkretizuje pojem autorovho autobiografického zamerania a zároveň zovšeobecňuje osudy a život ľudí, ktorí si svoj život nevedeli predstaviť bez vysilujúcej životodárnej práce na poli. Sebaobetavosť a vyvýšenie zeme, najmä úrodnej pôdy (hlíny) nado všetko, zahŕňa v sebe synekdocha *ako ruky vládali* (*Brázda*, zb. *Pokosená hlina*) v riadkoch: *Kolíška hlíny // odjakživa pýtala viac, // ako ruky vládali. // Taký je dejepis zeme...* – blr. *Калыска раллі // спрадвечна прасіла болей, // чым рукі рупіліся. // Такі вось летаніс зямлі...* Bieloruské sloveso *рупицца* (slv. *starat' sa*) sa priamo vzťahuje na veľmi častý epiteton so zreteľnou kladnou axiologickou zložkou *рупiлiвy*. V metaforickom využívaní slovo *ruky* stvára optický obraz stromov – ich kmeňov alebo konárov. V básni *Duby* sa slovo *ruky* spája s epitetom poukazujúcim na výsledok ťažkej sedliackej práce – *Vaše vytáhané ruky // sú storočné duby* – blr. *Вашы спрацаваныя рукі – // векавыя дубы*. Analyzované kontexty poukazujú na symbolický potenciál lexémy *ruky* – „Symbol totiž spája konkrétne (od najkonkrétnejšieho) a všeobecné (od najvšeobesnejšieho)“ (Červeňák 1999, s. 250)

Báseň *Zoťaté ruky* (s. 11) nasleduje hneď po venovaní, čím sa symbolickosť prehlbuje (Leikert 1999). Táto symbolickosť nás motivuje obrátiť sa ku estetickým

štandardom uvedeného slova v bieloruštine prostredníctvom slovníka epitet. V najnovšom slovníku od Niny Havrošavej sa nachádza 143 epitet rozdelených do 4 sémantických celkov (Гаўрош 1998, s. 376-382.), pričom v zozname epitet sú hviezdičkou označené jednotky zafixované už v prvom vydaní uvedeného slovníka (Гаўрош 1991, s. 376-382.):

РУКІ (рука). 1. О розмере, tvare рúk (ruky); о их силе, мoci – Пра велічыню, форму рук (рукі); пра іх сілу, моц і інш.: **вукіа, вялікіа, дзіўна вукіа, доўгіа, дужыа, жалезныа, жылаватыа, магутныа, мазолістыа, мазольныа, моцныа, мускулістыа, натруджаныа, невымернай сілы, поўныа, пругкіа, пяшчотна маленькіа (аўт.), смешна маленькіа (аўт.), цягавітыа, шырокіа** ○ абветраныа, агрубелыа ад несканчоной працы, бяскроўныа, валасатыа, вузлаватыа, жылістыа, заскарузлыа, касцістыа, неакрэплыа, нядужыа, нямоглыа, парэпаныа (разм.), патрэсканыа, спрацаваныа, старыа, старэчыа, сухіа, трохі кашчаватыа, худыа, цвёрдыа, цяжкіа, чэрствыа, шурпатыа. – 43 epitet, 32 ilustračných kontextov od 19 autorov.

2. О farbe, stave рúk (horúce, chladné a i.): беласнежныа, белыа, смуглявыа ○ сініа, чорныа, чырвоныа, шэрыа; гарачыа, цёплыа ○ анямелыа, аслабелыа, ватныа, дрыготкіа, дрыжачыа, здервянелыа, здранцвелыа, ззяблыа, знябытыа, набрынялыа, нязвыкла непаслухмяныа, пакрэплыа (разм.), прапахлыа зеллем, стамлёныа, халодныа. – 25 epitetov, 19 ilustračných kontextov od 16 autorov.

3. О šikovných, schopných, usilovných rukách: быстракрылыа, быстрыа, залатыа (нар.-паэт.), здатныа, здольныа, лоўкіа, майстэрскіа, нястомныа, працавітыа, руплівыа, рупныа, спеўныа (аўт.), спрытныа, ўдалыа, умелыа. – 15 epitetov, 11 ilustračných kontextov od 8 autorov.

4. О rukách ktoré odzrkadľujú povahovú črtu človeka, jeho fyzický a duševný stav; hodnotenie рúk (ruky): адданыа, асцярожныа, бязлітасна добрыа (аўт.), відушчыа, дбайныа, дбалыа, добрыа, заўзятыа, зграбныа, клапатлівыа, ласкавыа, лёдскіа, мілыа, мужныа, надзейныа, прачуленыа (аўт.), пяшчотныа, разумныа, родныа, рухавыа, смелыа, сумленныа, сяброўскіа, так мала ў жыці цалаваныа (аўт.), трапяткіа, трывожныа, турботныа, упэўненыа, цвёрдыа,

цнатлівыя, чулыя, чыстыя, шчыслівыя, шчодрыя, шчырыя ○ бязглуздыя, бязлітасныя, варожыя, гнеўныя, жорсткія, заграбастыя, зайздросныя, захопніцкія, злачынныя, лядачыя, назойлівыя, нахабныя, нядбалыя, нясмелыя, няўмелыя, нячулыя, паганяныя, прагныя, разгубленыя, сарамлівыя, сляпыя, суровыя, учэпістыя, чорныя, чужыя. – 61 epitet, 42 ilustračných kontextov od 29 autorov.

Slovník epitetov M. Pazniakova má čiastočne podobné slova a tiež tredenie na 4 sémantické skupiny:

РУКІ (рука). 1. О розмере, tvare, hrúbke rúk, moci svalov; o pokrývke kože; o fizickej sile: абветраныя, агрубелыя, адубелыя, акруглыя, аксамітныя, аксаміцістыя, акуратныя, арыстакратычныя, баксёрскія, бясільныя, волатаўскія, **вукія**, вузлаватыя, вузлістыя, выпелегаваныя, выпешчаныя, высахлыя, вяліазныя, вялізныя, **вялікія**, вялыя, гібкія, гладкія, гнуткія, грацыёзныя, гузаватыя, **доўгія**, драхлыя, **дужыя**, **жалезныя**, жаночыя, жорсткія, **жылістыя**, загрубелыя, задубелыя, закарузлыя, замашыстыя, зграбныя, здаровыя, зморшчаныя, інтэлігенцкія, каравыя, касцістыя, кашчавыя, кволья, крамяныя, круглыя, лебядзіныя, лёгкія, **магутныя**, **мазолістыя**, **мазольныя**, маленькія, маршчыністыя, **моцныя**, мужчынскія, мужыцкія, **мускулістыя**, мяккія, наліўныя, **натруджаныя**, невялікія, непрыгожыя, нязграбныя, няўклюдныя, панскія, пластычныя, **поўныя**, прыгожыя, пухлыя, пышныя, **пяшчотныя**, рабочыя, слабыя, **старэчыя**, сухажыльныя, сухарлявыя, **сухія**, схуднелыя, сялянскія, тлустыя, тугія, учэпістыя, хваткія, хударлявыя, **худыя**, **цвёрдыя**, цыбатыя, **цяжкія**, чыгунныя, **чэрствыя**, шарахаватыя, шаўкавістыя, шаўковыя, шырокія, энергічныя. – 99 epitet, 16 ilustračných kontextov od 12 autorov.

...смешна маленькія (*аўт.*), цягавітыя, шырокія ○ абветраныя, агрубелыя ад несканчонай працы, бяскроўныя, валасатыя, вузлаватыя, жылістыя, заскарузлыя, касцістыя, неакрэплыя, нядужыя, нямоглыя, парэпаныя (*разм.*), патрэсканыя, спрацаваныя, старыя, трохі кашчаватыя, шурпатыя. – 43 epitet, 32 ilustračných kontextov od 19 autorov.

II О farbe, stave rúk; o horúcich, chladných rukach: 42 epitetov, 6 ilustračných kontextov od 6 autorov;

беласнежныя, белыя, смуглявыя ○ сінія, чорныя, чырвоныя, шэрыя; гарачыя, цёплыя ○ анямелыя, аслабелыя, ватныя, дрыготкія, дрыжачыя, здзервянелыя, здранцвелыя, ззяблыя, знябытыя, набрынялыя, нязвыкла непаслухмяныя, пакрэплыя (*разм.*), прапахлыя зеллем, стамлёныя, халодныя. – 25 epitetov, 19 ilustračných kontextov od 16 autorov.

III О šikovných, obratných rukách: 25 epitetov, 7 ilustračných kontextov od 6 autorov;

IV О руке ktorá odzrkadľujú povahové črty človeka, psychické založenie, duševný alebo fyzický stav človeka: 69 epitetov, 19 ilustračných kontextov od 17 autorov.

Medzi týmito epitetami sú aj vybrane nami variant – *спрацаваныя рукі (presilené)*. Epiteton *адсечаныя рукі* nie jestvuje, lebo má zreteľný priamy vecný význam preto môže sa chápať len ako metaforický epitet. Preklad epitet ku základnemu slovu *ruka* závisí od ich štandardnosti alebo individuálnosti a to aj po formálnej lexickej stránke. Originálne epiteton od Hany Valcerovej-Bacigálovej, napríklad sa pretransformované *vd'aka lexickej* podobnosti obidvoch jazykov. V preklade epiteta *drsný* → *суровы* vybrala som povahovú sému, hoci ako prvý význam slovník uvádza slovo s sému stavu rúk – *шурпаты*:

... na spôsob ženy
krehkomocná,
drsná ruka matky,
ktorá hladká,
keď učí dieťa pretrvať
a byť.

...падобна да жанчыны
крохкамоцная,
суровая рука маці,
якая гладзіць,
калі навучае дзіця трываць
і жыць.

Lingvistické a literárne otázky v básnickom preklade nie len prelínajú, ale tvoria celok preto sme v preklade zvolili parameter počtu slabík v riadku prípadne ich odlišenie v preklade nie viac ako 1 slabika (väčší alebo menší počet). Taký prístup umožňuje vziať do úvahy rytmus a intonáciu ako základ pre vyber lexiky a zachovať tak dýchanie originálnej básni, čo umožňuje preložiť systémové lingvistické a literárne parametre originálneho textu (Яскевіч 1974, 1994; Slivková 2012a, 2018b, 2019; Верына 2018b, 2021b; Трус 2014b).

2.1.4. Axiologické a poetologické aspekty v koncepcii básnického prekladu zbierky Jozefa Leikerta do bieloruštiny

Axiológia a poetológia v koncepcii prekladanej poetickej zbierky tvoria dve ramená kríža, ktorý by mal udržať klasickú formu, vybudovanú na perpendikulárnosti, rovnováhe a súmernosti. Vonkajšia forma kríža má v slovanských kultúrach hlboký duchovný a kultúrno-symbolický obsah, ktorý vstupuje do vedomia a rodí sa, je vzkriesený v poetických obrazoch ako aureola biblických obrazov a významov. Filozofia kríža sa vyznačuje hĺbkou konceptuálnej obraznosti, čo znamená, že poetickosť celej tvorby uvedeného súčasného autora odzrkadľuje archetyp vnútra a intertextuality autorských poetických textov, čo stanovilo aj názov zbierky *Kríže na rázcestí*, v ktorej sa prekrýva axiológia oboch národných kultúr. Za formou, alebo vo forme kríža sa ukrýva kultúrny potenciál poetickej obraznosti, tvorivej individuality a národnej mentality. Zbierka je usporiadaná podľa selekčne-chronologického princípu na základe všetkých slovenských zbierok a so zachovaním poradia básní v nich. Pri príprave zbierky Jozefa Leikerta sme zvolili tématicko-chronologický princíp. V poetologicko-obsahovom pláne má štýl slovenského básnika koncepcnú aj jazykovo-vyjadrovaciu analógiu v tvorbe známeho bieloruského básnika experimentálneho smerovania Alesia Razanova (Джундова (Сливкова) 2006; Верына 2018b).

Súčasný slovenský básnik Jozef Leikert prichádza k bieloruskému čitateľovi s básňami zo svojich šiestich zbierok. Obsahovo sú zaujímavou reflexiou, ukazujú hĺbku i originalitu básnických obrazov, intelektuálne vnímanie súčasného sveta – *Potichu* (1995), *Odstrihnuté zvony* (1997), *Pokosená hlina* (1999), *Šepot krokov* (2000), *Pominuteľnosť* (2005), *Dotyky duše* (2006). Rovnakým smerom sa ubera aj výber *Nahá tvar* (2001). Názvy sú odrazom citov, ktorých základná tematická os obohacuje a upevňuje „chrám poézie“ v individuálnom svete básnika. Spomínané zbierky poézie v roku 2008 doplnila bibliofília *Večnosť koreňov*, vytvorená z jednej básne preloženej do 33 svetových jazykov, medzi ktorými je aj bieloruština (Leikert 2007).

Na Slovensku je Jozef Leikert známy aj ako autor literatúry faktu (vyšlo mu 8 kníh, z nich 3 napísal v spoluautorstve). Dvojjazyčné zbierky poézie mu vyšli v Rusku, na

Ukrajine, v Česku, Maďarsku, Rakúsku, Poľsku, Bulharsku, Srbsku a Čiernej Hore a teraz je pripravená na vydanie zbierka pod názvom *Križe na ráscestí* (*Крыжы на ростанях*) v Bielorusku. Výber a motivácia názvu odzrkadľujú viacsmerne prelínanie axiologických a poetologických hodnôt slovenskej a bieloruskej súčasnej básnickej tvorby.

Prekladať poéziu znamená vojsť do sveta autora, precítiť ho a stať sa jeho súčasťou. Ale aj pozeráť sa na svet očami básnika, žiť jeho emóciami a hovoriť jeho slovami, alebo aspoň mu rozumieť i prijať za svoje jeho hodnoty. S takýmito pocitmi je potom ľahšie písať literárnovedné poznámky, byť kritikom a zároveň tvorcom prekladových textov. Do básnického sveta Jozefa Leikerta som vstúpila rada, so záujmom a cítila som sa v ňom dobre, tvorivo a slobodne, zároveň dostatočne harmonicky a sebaisto – „*Životná filozofia básnika a celá jeho hodnotová sústava sa dá ľahko zistiť z viacerých básnických vyznaní*“ (Liba 2005, s. 94). Najdôležitejšie bolo nielen poznať presný význam slova, z ktorého vznikol konkrétny obraz, spojenie s ostatnými obrazmi v texte, ale i to, ako vznikli rôzne metafory a čo znamenajú v autorovom kontexte.

Vrátiť sa k básňam a usporiadať ich do určitých celkov je ako „*vrátiť sa do tej istej rieky a neutopiť sa*“ (Leikert 2009, s. 34), aspoň tak hovorí v jednej básni Jozef Leikert. Človek musí mať na to nielen schopnosti, ale predovšetkým duševnú rovnováhu. Musí byť ochotný rozprávať o básni, ktorá sa narodila z najhlbších emócií a za určitých okolností, vysvetľovať jej podstatu, obrazy, aplikovať kontext. Úsilie a schopnosť snažiť sa byť skutočne úprimným a otvoreným zdôrazňujú Leikertove verše: „*(...) mojou spoveďou sú iba básne*“ (Leikert 2009, s. 184). To už patrí ku koncepčným aspektom básnickej tvorby, ktoré sú dôležité aj preto, lebo ukazujú prameň autorovho štýlu – otvoreného, výrazného v spôsoboch a podobách vyjadrovania, zameraného na bežnú komunikáciu s použitím všeobecne známych slov a fráz, bez ich vonkajšej nápadnej ozdoby efektívnymi prvkami alebo ornamentálnou syntaxou. O to je tvorba v metaforickom vyjadrovaní výstižnejšia a individuálnejšia – „Leikertova poézia je kričiaci šepot do ticha (...)“ (Тамбовцева 2002, s. 160).

Básne Jozefa Leikerta možno chápať aj ako repliky dialógu. Obyčajnosť ich podoby oživuje poézia trblietavých zmyslov, obohatená metaforami s originálnymi obrazovými súvislosťami. Obzvlášť obrazne a dynamicky autor symbolizuje časti ľudského tela – *srdce = сэрца*, *duša = душа*, *tvár = твар*, *oči = вочы*, *ruky = рукі*. Napríklad obraz *uchodenej*

tváre = здарожаны твар je originálnym prenosom epiteta základného slova *nohy = ноги* vo význame únavy po dlhej ceste na iné základné slovo rovnakej tematickej skupiny – *tvár = твар*. V metonymickej metaforizácii epiteta, čo mimochodom tvorí nový syntetický typ obrazného prostriedku a je autorovým objavom, sa spája silný obrazový náboj, ktorý poznáme z poetiky ľudových rozprávok (akoby sa celý zázračný palác zmestil do škrupinky). Vnútorňý náboj básní Jozefa Leikerta má pritom pevný základ vo všeobecne používanej slovenskej lexike, ktorá je našťastie pre prekladateľku veľmi blízka bieloruskej. „Našťastie“ preto, lebo sa dá maximálne využiť lexikálny prenos – v preklade zachovať slová spoločné pre slovenčinu a bieloruštinu, čo je veľká výhoda pre príbuzné jazyky, ale neznamená to, že sa tým rieši prekladateľský problém. Pri preklade treba zachovať rytmus, rým, strofy a vo voľnom verši aj počet slabík, aby sa nestratila melódia.

Poézia v básňach Jozefa Leikerta sa začína už v názvoch básnických zbierok. Ich perifrastickosť, paradoxnosť a filozofia sú potrebné na naladenie sa na tón autorovej básnickej reakcie, dialógov, otvorenosti a na nasmerovanie sa na duchové hodnoty vo všetkých prejavoch človeka. Odtiaľ pochádza markantný pocit ťažoby a ešte viac nutnosti „*byť človekom. Človekom do zúfania*“ (Leikert 2008, s. 160) = „*быць чалавекам, адчайна чалавекам*“. Vyčleňovanie do východiskovej situácie, vecný znak, autorská interpretácia a vnímanie určujú dynamickosť a pulz básní, podobne ako pulzuje v živom tele krv. Aj ten možno dotykom pozorovať na sebe alebo na druhom. Silná individualita (osobnosť) lyrického hrdinu zodpovedného predovšetkým za seba, ale aj náročného na seba je ťažiskom napätia básnického textu. Takýto „básnikocentrizmus“ však priťahuje do okruhu obrazných premien náhodné a pre autora mimoriadne dôležité veci a udalosti. Počiatky a pramene takej dynamiky príťažlivosti spočívajú v tom, čo pôsobí na každého v tomto svete: ticho ako stav zastaveného okamihu a svetlo – fyzikálne, ale väčšmi vnútorné alebo Božské svetlo – ako neoddeliteľná vlastnosť priestoru a prírody.

V básňach Jozefa Leikerta sa pohybom vytvára energia súčasnej civilizácie – prúd medzi kladným a záporným pólom; napätie, ktorým sa menia verše; intelekt a zásahy rozumu ktorým sa mení svet poézie. Napätiu, efektom intelektu a zásahom rozumu konkuruje cit v snahe usporiadať ich, podriaďiť si ich a opísať ich, ale aj tak v poézii nemá celkom nadvládu. Pretože v autorovej poézii prevláda čin s intenzitou „potichu“. Zbierka s takýmto názvom *Potichu* (1995) = *Паўіху* vyzdvihuje motív detskej pamäti, ktorá je

veľmi cenná v obyčajnom a pokojne plynúcom rodinnom živote, harmóniu ktorú si chce človek zachovať a odnieť do života (*Zlodej = Злодзеї, Záhrada = Саd*). Takáto prirodzenosť a prostota sú dôležité pre zrod básnika (*Potichu, // ako úsvit, // rodím sa do básne = Як світанне, нараджаюся ў верш*), dýchanie básňami a vnímanie sveta (*Po kúsku // vydychujem písmená // a cez seba sa pozerám // na ľudí = ...Выдыхаю літары // і праз сябе пазіраю // на людзей*).

Prirodzené, hoci ukryté, a tým ešte emotívnejšie, dôležité ako tlkot vzrušeného srdca, sú básne o láske:

Svetlo

Zažni ma so svetlom
a láska vstúpi mi
do hlavy.

Budem ako opitý,
len ma nevypni.

Святло

Мяне ўключы святлом
і каханне блісне
ў галаву.

Буду як апілы, ты
не гасі мяне.

Napätie v nich tvoria vnútorné monológy, tiché odriekania, netrpezlivé čakanie, jemné prosby, nežné prehovárania, pozorné otázky, bezvýchodiskové zovšeobecnenia, vynútené závery, vykúpenie rozsudkom – paleta emocionality, v ktorej sa lyrický hrdina premieňa a posilňuje v otvorenosti a úprimnosti.

Непокој

Príd' skôr,
ako ťa vyslovím.

Budem ťa čakať
na pokraji teba
a mňa.

Len tak,
v rozopnutom kabáte
a s horkosťou v ústach.

Ak neprídeš,
ubije ma vlastný nepokoj.

Непокој

Príd' skôr,
ako ťa vyslovím.

Budem ťa čakať
na pokraji teba
a mňa.

Len tak,
v rozopnutom kabáte
a s horkosťou v ústach.

Ak neprídeš,
ubije ma vlastný nepokoj.

V tejto zbierke sa rodí lakonická dialogickosť k žene ako reakcia na jej prítomnosť a pohyb v intelektuálnom svete básnika, ktorý hoci sa niekedy skrýva za vtipný opis situácií, neprestáva byť v láske romantikom:

Zo zápisníka

Hľadám ťa.
Prezerám všetky vrecká
a nikde ťa nemôžem nájsť.

Blúdím chodbami
ako labyrintmi srdca.

Zhasínam uchodené oči
a mám pocit,
že si sa skryla
medzi myšlienkou.

З нататніка

Знайду цябе?
Абмацаў усе кішэні
і не магу нідзе знайсці.

Блукаю ходнікам,
нібы лабірынтам сэрца.

Згасіў здарожаныя вочы
і пачуўся,
што ты ў хованцы
паміж думкамі.

Lakonickosť na hranici aforistickejši je jednoznačne ozdobou trojveršov, ktoré stávajú sa ozdobou autorovho básnického sveta – trojverše s inotajovými (alegorickými) názvami – signálmi zakódovanej situácie (*Spoved'* = *Споведзь*) alebo jej neživými účastníkmi (*Trieska* = *Стрэмка*). Prítom autorská interpretácia je zjavná už v názve zbierky – idea vzd'arovania sa od niečoho dôležitého, zvučného, poplašného, potrebného a smerovanie k tichu – *Odstrihnuté zvony* = *Адстрыжаныя званы*. Názov vyjadruje paradox v interpretácii neprirodzeného stavu zvonov a zvyčajnej podoby slova *odstrihnúť* = *адстрыгчы*. Básne tejto zbierky, podobne ako metaforický epiteton z názvu, sa vyznačujú oddelením, vzd'ovaním, porušovaním jednoty. Prítom iskria humorom, sebaironiou, ktorá vyplýva z optimizmu, životodarnosti a životnosti básnika, ktorého ukazujú v spoločnosti ľudí a lásky, vo svete ľudí, lásky a veršov:

Päť

Stačí rozopnúť päť gombíkov
a srdce máš preliate v dlani.
Láska mi tečie hore bradou.

Пяць

Толькі расшпіліць пяць гузікаў
і сэрца ўліта мне ў далонь.
Каханне мкне ўгару па барадзе.

Trieska

Bolíš ma
ako zadretá trieska.

Aspoň viem,
že si.

O to je bolesť
múdrejšia.

Nedokončené

Maľovanie
nie je
milovanie.

A predsa
majú toľko
spoločného.

Čo skôr začať
a čo skôr nedokončiť...

Стрэмка

Баліш мне,
нібы вярэдзіць стрэмка.

Ведаю,
што ты

ёсць. Тым гэты боль
мудрэйшы.

Няскончанае

Маляванне
вам не
мілаванне.

Аднак жа
маюць столькі
тоеснага.

Што раньш пачаць
і што раней не скончыць...

Originálny pohľad na každodennosť v jej dynamických emóciách (láska, nezhody, nespokojnosť) a tichá meditatívnosť (krása, duchovnosť) sa nečakane, ale výstižne a dôvtipne stretli v obraze „*perina ako ošklbané krídla*“ (*Perina*) = пярэна як абскубенныя крылы (*Пярэна*):

Perina

Skuvíňame po láske a nevieme
zaspať.

Ešte aj perina nás skoráva.
Mať tak aspoň ošklbané krídla.

Пярэна

Скуголім па каханні ды не можам
заснуць.

Яшчэ і пярэна брыкаецца.
Мець хоць абскубенныя крылы.

Preklady diel zo súčasnej slovenskej umeleckej literatúry som v časopise *Plameň* v roku 1998 uviedla článkom s názvom *Výšina a krídla v slovenskom kontexte* (Ляшук 1998). Taký kontext sa rozprestiera nad celou tvorbou Jozefa Leikerta vo veľkolepých obrazoch vysokých nebies a kostolných veží, hôr a krídiel lastovičiek a holubov. Básne sú viac ako vycibrené, obsahovo koncentrované trojveršia. Nesú v sebe prvky rozprávania,

filozofovania. Sú to akési hlasné úvahy a rozmýšľania o pocitoch, úsilie nájsť adekvátne emócie s ostatnými podobami súčinnosti človeka so svetom. Výrazy odrazu skutočnosti (*Predpoved'* = *Прагноз*; *Slepota* = *Слепота*) sa ukladajú do logického celku reagovania na ich prejavy, často nelogické, ale pocitovo zrozumiteľné. V takých básňach účinkuje nielen básnik a jeho tajomná žena, ale básnik spolu s ňou ako celistvé *my* v jednote činov, viny i rozletu.

Ďalším krokom je návrat básnika k pôde, ktorú milujú aj Bielorusi. Spolu s tým vyrástla špecifická jazyková emocionálnosť a umelecká obraznosť. Idea jednoty s generáciami predkov, využitie ich múdrosti a pod ich vplyvom uvedomovanie si ľudských hodnôt sa skĺbili do básní v zbierke *Pokosená hlina* (1999) = *Скошаная глеба*, ktorú autor venoval starkej a potom jej neviditeľnej retrospektíve – svojim predkom. Priestor básnického sveta v tejto zbierke je širší a nostalgicky bohatší na konkrétne detaily správania, zvykov a obyčajov blízkych predkov a veľkolepý v zovšeobecneniach a detailných záberoch básnickej krajiny skutočného sveta, ktoré si všimajú a ospevujú rovnako aj Bielorusi – *cesta* = *дарога*, *сцежка*, *duby* = *дубы*, *kamene* = *камяні*, ktoré aj u nás rok čo rok vyrastú zo zeme, *brázda* = *баразна*, *hlina* = *глеба* – a to, čo je pre nás – ľudí z rovín – skutočnou exotikou a romantikou – *korpe*. Pre Jozefa Leikerta je *hora* = *гара* – najkrajší oltár, postavený prírodou a ozdobený sviecami – stromami (*hora* // *plná sviec* = *гара*, *поўная свечак*). Také spoznávanie Slovenska prostredníctvom vesmírneho obrazu je veľmi slovenské. Pretože prežehnať chlieb alebo pôdu podobne ako pozeráť spod ruky na slnko je aj v Bielorusku, povedané slovami autora, – *merať múdrosť* = *мераць мудрасць*:

Múdrosť

Múdrosť ste merali
roztvorenou dlaňou
a tvárou obrátenou k slnku.

Priveľa mlčania
ostalo visieť na nitke.

Мудрасць

Мудрасць вы мeralі
раскрытай далонню,
з тварам, звернутым да сонца.

Зашмат маўчання
ўсё яшчэ вісіць на нітцы.

Dôležitou konceptuálnou súčasťou zbierky sú básne – reflexie filozofických a etických pojmov spravodlivosti, múdrosti, nenájdéných odpovedí, krokov, rovnováhy. Také odhalenie duchovnosti a filozofie, uvedomovanie si odvekej hodnoty ľudských

ideálov je nielen ideou trvalosti, ale aj postupného vyčerpávania ich nositeľov prostredníctvom obrazu *ťažších krokov*: ... *kroky sú ťažké. // A ešte ťažšie myšlienky = крокі цяжэюць. // Куды цяжэйшыя думкі*:

Kroky

Chlieb ste najprv prežehnali
a potom rozkrojili
ako hostiu na jazyku.

Naslineným prstom
zbierate odrobinky
a bránite sa priznať,
že kroky sú ťažké.

A ešte ťažšie myšlienky.

Крокі

Хлеб вы спярша перахрысцілі,
а потым разламілі,
як аблатку на языку.

Насліненым пальцам
збіраеце драбніцы,
пазбягаеце прызнаць,
што крокі цяжэюць.

Куды цяжэйшыя думкі.

Spravodlivosť

Nohy rokmi oťazeli
a noci pričasto kváрили
uzímené rany.

Ako byť dobrým
a neublížiť?

Spravodlivosť
sťaby posledné pomazanie.

Справядлівасць

Ногі гадамі наліліся
а ночы зачаста вярэдзяць
азяблыя раны.

Як жа быць добрым
і не пакрыўдзіць?

Справядлівасць
нагадае сабораванне.

Ďalšia zbierka *Šepot krokov* (2000) = *Шэпт крокаў* preberá obraz krokov nielen ako fyzikálny pohyb, ale aj ako duchovný a intelektuálny, preto je obraz doplnený charakteristikou ticha ako znaku verbálnej komunikácie – *šepotu*. Podstata tejto zbierky je vyjadrená už pri venovaní básnikovmu otcovi, ktorý vždy vedel, kde je pravda. Vyznieva to ako svojrázny protiklad básní v „*presolenom*“ roku = „*перасолены*“ год:

* * *

Dýcham dážd',
tmu
a kamene.

Ešte aj cukor horkne
v prstoch
a voda zamrzá vo vrecku.

Celý rok je čudne presolený.

Najskôr si ho zapamätám
tvárou otočenou k stene.

* * *

Дыхаю дождж,
змрок
і камяні.

Яшчэ і цукар горкне
ў пальцах,
а вада замерзла ў кішэні.

Цэлы год наўздзіў перасолены.

Хутчэй за ўсё запомню яго
твар, павернуты да сцяны.

Je to protiklad medzi stoickým prijímaním problémov a ich pretavením do básne so životnými križovatkami, a v láske – protiklad balansovania medzi letom (hoci aj *ušatého netopiera* = *вушаты кажан*) a rozletom:

* * *

Bosou nohou
poletuješ po tvári.

Raz aj ušatý netopier
ustane
a zavesí sa na rám.

Pokojne si počká
na ďalšie zatmenie.

* * *

Босай нагой
палётваеш па твару.

Некалі й вушаты кажан
завісне
ў стамленні на раме.

Спакойна пачакаць
наступнага зацьмення.

Preto intenzita pocitov kolíše medzi pólmi smrti a vstania z popola, v úvahách o priklincovaní na kríž, zvesení a znovu obesení lásky, narodení a zabití básne, utopení sa v rieke pamäti alebo opláchnutí myšlienky v nej, v uvedomovaní si opakovateľnosti zatmenia:

* * *

Láska sa nedá
stĺcť
ako drevený plot.

Zato ju môžeš
priklincovať na kríž.

Zvesiť
a znovu obesiť.

* * *

Každú sekundu sa narodí
báseň

a každú sekundu
báseň niekto zabije.

Koľkí z nás sú vrahovia?

* * *

Каханне нельга
сцяць,
нібы драўляны плот.

Затое можаш
укрыжаваць яго.

Каб зняць
ды ізноў павесіць

* * *

Штосекунду нараджаюцца
вершы,

але штосекунду
верш нехта забівае.

Колькі сярод нас забойцаў?

Svoje čítanie lyrický hrdina rozdeľuje medzi *nevyspatým okom* = *бяссонным вокам*, *nevupratou dušou* = *непамытай душой* a *načisto zodratým srdcom* = *ушчэнт падраным сэрцам* – opäť v podobe ostro vybrúseného, ako pružina napnutého trojveršia: „*Nevyspaté oko // a nevupratá duša. // Len načisto zodraté srdce.*“ = *Бяссоннае вока, // душа непамытая. // Ды ўшчэнт падранае сэрца*. Intenzita spojenia autora so svetom sa meria ničivou silou vlaku, ktorý *prerazil závory šťastia* = *разбіў шлагбаумы шчасця*, *vzrúnaním sa hviezdneho neba* = *уздыбленым паднеб'ем*, pod ktorým *drieme pritesná láska* = *цісне ў чаканні каханне*, *spadnutím nebies* = *падзеннем нябёс*, po ktorých „*Na jednej strune vyzivuje // rozladený život*“ = *На адной струне пазыхае // бязладнае жыццё*.

Tento stav napätia v nádeji na uvoľnenie nachádza inú, rozsiahlejšiu, pre básnika novú, ale harmonickú podobu v poetike nasledujúcej zbierky *Pominuteľnosť* (2005) = *Памінуласць*, kde sa všetko v pre nás zvyčajnom básnickom svete Jozefa Leikerta premieňa na *pominuteľnosť*, z čoho nevznikli krátke básnické reflexie, ale básnický celok s 52 rozsiahlymi dialógmi s hlbokým podtextom tvoriacim celú zbierku:

XXVI

Brána srdca škriпе,
zadřha sa.

Pánty ovísajú
a kľúč je zalomený.

City
sú prežrané storočnou
hrdzou.

Kto všetko nás prežije,
kto nás bude oplakávať
na všetchsvätých?

Dinosaury asi ťažko.

Možno dajaký strom
alebo ošarpaná budova.

Žeby výťah,
ktorý vysedáva
v pivnici
a nechce sa mu terigať
na dvanáste poschodie?

Dejiny kvôli nám nezastanú,
možno staré hodinky,
z ktorých radšej vyber baterku,
aby nezhrdzavela.

Škoda každého
pohybu.

XXVI

Брама сэрца рыпіць,
Чапляецца.

Петлі адвісаюць,
А ключ з зазубрынамі.

Чуласць
з'ела стогадовая
ржа.

Хто нас перажыве?
Хто нас будзе аплакваць
на ўсіх Святых?

Каб дыназаўры, дык наўрад.

Мо нейкае дрэва
альбо абшарпаны будынак.

Ці, можа, ліфт,
што выседжваецца
ў сутарэнні
і так не хоча чыкільгаць
на дванаццаты паверх?

Гісторыю дзеля нас не спыніць,
можа, стары гадзіннік,
лепш дастань з яго батарэйку,
каб не паржавела.

Шкада кожнага
руху.

Obrazy tu nadobúdajú sujetový rozvoj, prelievajú sa zo situácií do situácií, transformujú sa v detailoch, a predsa prechádzajú do príznačného básnikovho pohľadu sentencií a emocionálnych otázok kladených sebe a nám v nebeskom čase, v metaforických a symbolických obrazoch, v rozhorčených rétorických zvolaniach. Prechádzajú básnickým svetom od prameňa a pulzovania vnútorného napätia, ženie ich rozrušená myseľ v túžbe byť vyslovenými a ešte väčšmi v snahe byť vypočutými, pochopenými a prijatými tak, aby

básnik zniesol napätie a prežil premýšľanie silou slova. Je to ten istý väčšmi pobúrený Jozef Leikert? Dospeljší? Skutočnejší? Premenený na vlastné básnické symboly? Také výrazné vzrušenie v individuálnom štýle prijíma ako výsledok mimoriadnej situácie, ktorá narušila poetickú stručnosť, vyžaduje si od básnika, aby sa vyrozprával, vyslovil, ako keby sa nadýchol, preniesol „*dušu v duši*“ = *душу ў душы*.

Nasledujúca zbierka *Dotyky duše* (2006) = *Дотыкі душы* sa vracia k štylistike koncentrovanej stručnosti a zdá sa, že obsahuje odpovede na naše otázky. Jeho dotyky duše sprevádza poznámka: „*Pred nejakým časom som sa ocitol veľmi blízko smrti a len Najvyšší ma poslal spať. Možno aj preto, aby som napísal tieto verše*“ (Leikert 2006, s. 7):

* * *

Všetko nám raz bude
zrátané.

Aj rosa na jazyku.

Aj nepohladená báseň.

* * *

Усё нам раз будзе
ўлічана.

І раса на языку.

І не прыгалублены верш.

O tom, že Jozef Leikert prešiel premenami a vrátil sa „*múdrejší o poznanie pútnika*“ (Leikert 2006, s. 33) = „*мудрэйшым на пазнанне паломніка*“, nasvedčuje nielen jeho schopnosť precítiť dušou dotyky, ale aj vrátenie sa k zdržanlivej lakonickosti, keď má čo povedať:

* * *

Objalo ma
rameno kríža.

Celého,
od hlavy po päty.

O čo je zmŕtvychvstanie
múdrejšie.

* * *

Акрыла мяне
плячо крыжа.

Усяго,
з галавы да пятаў.

З ім уваскрэсенне
мудрэйшае.

Do básne sa vracia rovnováha, stabilita, ale je v nej aj múdrosť videná biblickým zrakom, akoby sa obraz slepoty, oslepenia stával symbolom prozreteľnosti, odpustenia a sebauvedomenia: „*Boha v sebe nezapriem, // aj keď ho ešte neraz zradím*“ = „*Бога ў сабе на зракуся, // хоць яму яшчэ не раз здраджу*“. Ako keby bolo na dlani cítiť bolestnú hlbokú čiaru osudu a vyvýšený, tragický obraz kríža nadobúdal vnútorne objasnenie smerovaním do nebies (*Kríže sa pozerajú // nebu do tváre* = „*Крыжы ўзіраюцца ў твар*

нябёсам”) a prítomnosť na zemi bola znakom premien, pohľadov, rózcestí, výberu a rovnováhy:

* * *

Vtáci zaštopkali ráno
a mravce udupali deň.

Zaiskrilo sa.

Na obzore
nové zaplakanie.

* * *

Zostúpit'
hlbšie a hlbšie.

Prejsť na druhú stranu.

Zastať
sám pred sebou.

Vzpriamený.
Pokorný.

Svoj.

* * *

Птушкі зацыравалі ранне,
а мурашы натупалі дзень.

Забліскала.

На абшары
новая слязлівасць.

* * *

Сыходзіць
глыбей ды глыбей.

Пайсці на другі бок.

Паўстаць
перад сабой.

Выпрастаны.
Пакорны.

Свой.

Autorov pohľad sa približuje k zemi, na ktorej „*mravce udupali deň*“ (Leikert 2006, s. 94) = мурашы натупалі дзень, а zároveň lieta v nebesiach, kde sa u Stvoriteľa rodia básne.

2.1.5. Skúška intertextovými hodnotami (na základe divadelných hier *Z Kafkovho Pekloraja a Kafkovho druhého života* od Milana Richtera a ich bieloruského prekladu)

Franz Kafka patrí k spisovateľom, ktorých život a dielo rezonujú v súčasnej svetovej literatúre v rôznych prejavoch a formách. Dôvodom je neobyčajná energia sujetu, jeho dynamika a paradoxnosť situácie. V poetike diel sú zapracované emocionálne a psychologické reflexie. Spravidla sú to reakcie literárnej postavy na pre jej život nečakané kolízie alebo neočakávané reakcie okolia. Tento spôsob vnímania skutočnosti zodpovedá interpretácii sveta „*život je divadlo*“.

Divadelnosť má v literatúre osobitný spôsob zobrazovania skutočnosti, ktorým je dráma. Dráma tvorí opozíciu k epike (vo vzťahu k úlohe autora) na základe aktivity vystupujúcich osôb, ktoré odsúvajú autorské rozprávanie na druhú koľaj. Vzťahy a konflikty medzi osobami v dráme sú zobrazované priamo cez ich komunikáciu, to znamená, že sú konfrontované ich názory a životné hodnoty. K lyrike je dráma opozíciou ako autorská objektivita tvorivej individuality (subjektivity), keď sú konfrontované spoločenské a osobné hodnoty. Menované typologické odlišnosti poukazujú súčasne na axiologické špecifiká umeleckých textov a vplývajú na mechanizmy tvorenia a využívania intertextuality. Intertextualita, ktorú v semiotike konceptuálne rozpracoval Jurij Lotman skultúrňuje svet a zároveň tým rozvíja a skúša náš intelekt.

Skúšku intertextualitou zosobňujú vo svojej poetike dve drámy slovenského spisovateľa Milana Richtera venované svetovo známemu prozaikovi Franzovi Kafkovi. M. Richter bol doteraz známejší ako básnik a prekladateľ. V samom fakte vzniku týchto textov je viditeľný tvorivý impulz intertextuality a tvorivej činnosti. Prítom zvrät spomínaného slovenského autora ku Kafkovým textom sa najprv zosobňuje v prekladateľskej realizácii – v paralelnej publikácii originálnych a do slovenčiny preložených aforizmov a ďalších diel malých foriem. Už v tomto vydaní sledujeme konceptuálny prístup následne realizovaný v dramatickej interpretácii – nasmerovať pozornosť na osobu F. Kafku a na jeho tvorbu v origináli: „*Tento výber Kafkových*

aforizmov a krátkych próz vychádza v ústrety predovšetkým mladým čitateľom, ktorí dosiaľ nemali možnosť oboznámiť sa s dielom veľkého nemeckého židovského spisovateľa, ale aj v ústrety náročným milovníkom literatúry a umeleckého prekladu, ktorí si budú chcieť *Kafku prečítať i v origináli*“ (Richter 2003, s. 177). Okrem objasnenia zdrojov a princípov zostavovania výberu, prekladateľ opisuje tiež svoj prístup k hierarchii obrazno-umeleckého systému diel v origináli vo vzťahu k intertextualite na biblickom základe: „*Pozorní čitatelia originálu a slovenského prekladu zistia, v čom a prečo sa preklad niekde odlišuje od originálu: nebola to svojvôľa prekladateľa, ale snaha zachovať aj v slovenskej verzii všetky významové nuansy Kafkovho presného, prísneho metaforického jazyka bohatého na frazeologizmy a citácie z Biblie*“ (Richter 2003, s. 177).

Analogickým spôsobom kapitola „*Chronológia Kafkovho života i diela*“ nielen kompletizuje neskôr v drámach využité sujetové uzly, ale ukazuje aj zárodok názvu jednej z drám a typológiu využívania „privlastňovacieho“ prídavného mena utvoreného od priezviska prozaika – *Kafkov (život, dielo, neologizmus dramatika pekloraj)*.

V súvislosti s druhou drámou je dôležitou informáciou fakt o tragickom osude Kafkových sestier potom ako sa uvádzajú ich mená. Tieto informácie tvoria polovicu komentára, uvedeného pri dátume narodenia autora 1883. Ukončené sú detailmi ich smrti: „*Všetky zahynuli v r. 1941–1943 v koncentračnom tábore Osvienčim, resp. v gete mesta Lodž*“ (Richter 2003, s. 178). V doslove prekladateľ zdôrazňuje myšlienku kontrastu a vzájomných pozícií kladného a záporného ocenenia filozofických a náboženských významov v Kafkových aforizmoch: „*Boli to „zbrane namierené“ proti nemu, hoci mu zároveň pomáhali prežiť úzkosti spôsobované ním samým. Kafka sa v nich s nesmiernou, možno až chorobnou zaujatosťou púšťal do interpretácie hriechu, zla, kontrastu i podobnosti dobra a zla, pričom ani na milimeter neustupoval vo „veci dedičného hriechu“ od rigorózneho výkladu Biblie*“ (Richter 2003, s. 186). Táto rozdvajenosť a jej syntetizované manipulovanie s protichodnými axiologickými hodnotami, ich vzájomná zámena našli zosobnenie v konceptuálne naplnenom neologizme *Pekloraj*, ktorý dramatik využil v názve a texte prvej drámy. V tomto kompozite je s veľkým písmenom napísané slovo *Peklo*, pričom dôležitejšiu uzatvárajúcu pozíciu má slovo *raj*. Usporiadanie častí spojenia zodpovedá zákonitostiam slovenského jazyka. Atribúcia tohto neologizmu privlastňovacím prídavným menom utvoreným od priezviska *Kafka*, umocňuje a zväčšuje

významovú totožnosť, zároveň sa zdôrazňuje kontrast v syntéze časových a priestorových signálov odmeňovania veriacich rajom a trestu hriešnikov peklom.

Preklad drám slovenského autora do bieloruského jazyka si vyžaduje oporu v interpretáciách bieloruských literárnych vedcov a v existujúcich bieloruských prekladoch Kafkových diel. Systematický a ucelený súčasný pohľad sa nachádza v monografii *Bieloruská literatúra a svet* (Беларуская літаратура і свет) (Баршчэўскі а кол. 2006). V nej je Kafka zobrazovaný ako jeden z reprezentantov prúdov moderny v 20. storočí. Bieloruskí literárni vedci pripomínajú paralely medzi ním a ruským spisovateľom Leonidom Andrejevom poukazujúc na to, že obaja prozaici „načreli do dedičstva a zosobili v dielach najtemnejšie sociálne a psychologické prognózy expresionistov“ (Баршчэўскі а кол. 2006, s. 224). V kapitole o autorovi sa najprv venuje pozornosť času a priestoru formovania tvorivej osobnosti – „v unikátnom historicko-kultúrnom priestore, v osobitej atmosfére života mozaikového mnohonárodného impéria Habsburgovcov a v jednom z jeho centier – v Prahe“ (Баршчэўскі а кол. 2006, s. 234). Totožnosť a multikultúrnosť sú zvýraznené v pokuse identifikácie národnej literatúry, ku ktorej Kafka patrí, pričom prevahu má parameter štátnosti, spoločnosti: „Narodil sa v Prahe, v židovskej rodine, rodným jazykom nazýval češtinu, písal po nemecky. Literárni historici najčastejšie Kafku nazývajú rakúskym spisovateľom“ (Баршчэўскі а кол. 2006, s. 234-235). Kafkove diela nesú stopy vnútornej autobiografie, sú „odrazom osobne prežitej duševnej drámy, ktorou trpia hrdinovia“ (Баршчэўскі а кол. 2006, s. 235). Pre prozaikovu tvorbu je príznačná expresivita: „Strach, samota, odcudzenie, agresivita sú typické pre svet Kafkovej emócie“ (2006, s. 236). Emocionálna zložka utvára obsah zovšeobecneného pojmu autorského svetonázoru v termíne „kafkovstvo“ – „vyjadrenie odcudzenej, pre človeka strašnej nebezpečnej reality, teda desivého sna v bdení“ (Баршчэўскі а кол. 2006, s. 236).

Literárnovedné zaradenie Kafku do kontextu svetovej literatúry koreluje s pohľadom jeho ocenenia bieloruskými vedcami, ktorý vplýva na výber prekladateľskej stratégie semiotického prenosu axiológie pôvodného textu do cieľového jazyka.

Náš literárnovedný analytický komentár smeruje k poukázaniu na transformačné schopnosti literárnych druhov, potrebné pre formovanie textov a realizáciu intertextuality. Súčasne existuje možnosť sledovať sféry vzájomného pôsobenia lyriky a drámy. Predovšetkým treba spomenúť sféru individuálneho myslenia a konania, priamu prítomnosť

intertextuality v texte. Poetické zobrazenie skutočnosti sa vyznačuje citlivým pochopením a cítením dynamiky, zobrazením detailov, z ktorých sa syntetizujú obrazy. V dráme sa ozvučuje a dynamizuje vnútorná intelektuálnosť postavy. V epike sa táto vnútorná intelektuálnosť opisuje. Takto teda intelektuálnosť v estetickom prejave utvára všeobecný zdroj pre lyriku, epiku i drámu. V tomto spoločnom zdroji, z nášho pohľadu, formy a spôsoby realizácie umeleckých myšlienok a ideí, vyznačuje práve intertextualita.

Intertextualitu ako lingvistickú, literárnu a kultúrnu paradigmu charakterizuje vzájomný prienik žánrov a textov. Autor drám vymodeloval jazykový prejav hlavnej postavy zodpovedajúci textom svetovo známeho prototypu. Ich datovanie a obsah dovoľuje obnoviť reálne situácie a deje. V čom je teda originalita slovenského dramatika? Ako vytvára ucelené umelecké dielo z fragmentov a boľavých reflexií Kafku, zosobnených v zhluku emócií a myšlienok, sformovaných do uvažovania a premýšľania? Odpoveď dáva autor pri interpretácii axiológie Kafkových aforizmov zrodených akoby zo spojenia vnútorného sveta autora a vonkajšieho sveta umeleckých diel, ideí a koncepcií, agresívneho k jeho duchovným hodnotám. Autorský vstup je kódom a heslom obrazného systému oboch drám, hoci neurčených na divadelné prevedenie. Pre prekladateľa je to pôvodný originálny text, ktorý mu dáva možnosť využiť a presunúť do prostriedkov cieľového jazyka jeho štýl a koncentrovaný emocionálny náboj podobný Kafkovým dielam.

Môžeme si vziať ktorýkoľvek Kafkov aforizmus a prezerat' si ho zo všetkých strán, s lupou literárneho historika či jazykovedca, aj bez nej, a bude sa nám tajuplne trblietať ako drahokam, odrážať svetlo aj tmu, pravdu aj fikciu. Máloktorému svetovému autorovi sa podarilo vtesnať na takú malú plochu, na plôšky slov a ich vzťahov takú zložitú pravdu o sebe, o dobe, o spoločnosti, v ktorej žil. O úzkostiach a slastiach postihujúcich temné zákutia mozgu. Podobne aj sny F. Kafku, ako ich poznáme z jeho listov a denníkov, nám prezrádzajú veľa o mučiarni, v ktorej trýznil svoje predstavy a svoje ambície (KP).

Pre prvú drámu je charakteristické úplné časové stotožnenie viditeľné vo využitých Kafkových textoch a sujete, čo potvrdzuje autorov úvod: *Kafkove aforizmy patria do veľkého korpusu jeho denníkových záznamov z r. 1909 až 1923. Sám autor nepatrnú časť z nich vybral a nazval On (zápisky z roku 1920), kým inému cyklu v jeho výbere dal názov jeho priateľ Max Brod: Úvahy o hriechu, bolesti, nádeji a pravej ceste (KP).* V úvode sú jednoznačne zohľadnené individuálny prístup a literárnovedné skúsenosti autora.

Špecifiká intertextuality ako určitého obsahového a kompozičného javu autor rozoberá a vysvetľuje v súvislosti so svojím umeleckým zámerom a jeho realizáciou. Vo svojom prístupe zvyrazňuje element selektívnosti textových zdrojov na základe ich príslušnosti obraznému systému textu dramatického žánru. Konceptuálne osnovy v tvorivej realizácii zobrazujú i cielený efekt rôzneho ovplyvňovania čitateľa. Motivácia výberu istého obdobia života reálnej osoby závisí od intenzity udalosti, ktorou sa určuje nasýtenosť intelektuálneho samoprejavu. Autor drámy túto dynamiku podáva charakteristikami v ich maximálnom prejave (superlatívami), ale dopĺňa ich aj kontrastnou charakteristikou – *pomerne krátky: Vo svojej hre som, pravdaže, použil aj niektoré z týchto aforizmov, ale veľkú časť tvoria zápisky z iných rokov, ba dokonca úryvky z Kafkových listov. Vytvoriť z týchto krátkych a mnohoznačných textov – za pomoci niekedy stručných, niekedy veľmi podrobných opisov snov – kompaktný divadelný text by bolo veľmi ťažké, ak nie nemožné... Nemožné, ak by sme chceli diváka nielen poučiť, ohúriť múdrosťou gnómov a abstrakcií právd, ale aj zabaviť, obohatiť ho o drámu človeka zmietajúceho sa medzi svojim umeleckým poslaním a túžbou vyhovieť spoločenským konvenciám. Rozhodol som sa nakoniec pre istý výsek z Kafkovho života, zhruba pre roky 1914–1921, teda pre najplodnejšie, najdramatickejšie, najrozhodujúcejšie roky jeho pomerne krátkeho pobudnutia na tomto svete (KP).*

Prezentácia drámy ako literárneho druhu sa opiera o prítomnosť kritérií konfliktnosti a sujetovosti v biografii umeleckého prototypu, schopných obohatiť diváka, ak hovorí o postoji drámy jestvovania (autorský úvod nasmerovaný k čitateľovi). Konflikt je vyvolaný *drámou človeka zmietajúceho sa medzi umeleckým poslaním a túžbou vyhovieť spoločenským konvenciám*. V tomto opise axiológie sa vybraný sujet zakladá na kontraste, rozdvojenosti a protichodnosti. Intertextualita pritom tiež podlieha dvom parametrom – myslí sa ako syntéza textových fragmentov vo vzťahu so životnými kolíziami ich autora a jeho tvorivými úspechmi. Charakteristika udalostí, vrátane ľudí dôležitých pre Kafkov osud, jeho životné etapy a tiež uvedenie názvov a žánrov jeho tvorby znázorňujú kontrast medzi súkromným životom a vonkajšími historickými udalosťami: *Dve zasnúbenia sa s Felice, dve odsnúbenia, vznik románu „Proces“ a poviedky „V trestaneckej kolónii“, zoznámenie sa s Juliou Wohryzek, zasnúbenie sa, otcov odpor, takmer stostranový List otcovi, prepuknutie smrteľnej choroby, pobyt v sanatóriách, korešpondencia s Milenou, ich*

rozporuplný, ale skutočný ľúbostný vzťah, rozchod, odchod do Tatranských Matliarov, dlhý pobyt vo Vysokých Tatrách... Je to zároveň obdobie veľkých konfliktov, rozpadov a vznikov nových štátov (1. svetová vojna, vznik ČSR), ale tento veľký svet sa nachádza prakticky mimo Kafkovho Pekloraja, toho „neslýchaného sveta“, ktorý Kafka nosí v hlave a ktorý musí „roztrhať“, zničiť, lebo inak by ten svet zničil jeho (KP).

Poetika prvej drámy sa buduje na paralelách a kontrastoch, dramatikom určených ako snaha dynamizovať protichodnosť cez rozdvojenie postavy a zrkadlovú transformáciu mena ako náznak kontrastnej symetrie:

Svoju hru som postavil na kontraste skeptického, slušného Franza a jeho bezočivého, skúseného, zádrapčivého alter ega Akfaka („Kafka“ čítaný odzadu). Obaja spomínajú, konfrontujú prežité a interpretujú odlišne príčiny a dôsledky, obaja prichádzajú s múdrymi aforizmami, ktoré svojou vyhrotenosťou vyvolávajú ďalšie reakcie. Akfakovými pomocníkmi sú Slečna F. (reprezentujúca Felice) a Slečna J. (predstavujúca najmä Juliu), dvojica, akou inak Kafka rád „rozhybaval“ svoje románové fragmenty (vždy mužská dvojica, napr. v Procese či v Zámku). V tejto hre nám ich odlišné charakterity pomôžu plasticky interpretovať a zahrať scény z Kafkovho „snúbeneckého“ života, zároveň ich sledenie, ich detektívna činnosť navodia atmosféru, v akej sa Franz dva razy ocitol, keď si jeho rodičia dali – sami či cez iných – zistiť všetko okolo synových snúbeníc (KP).

Dramatikove literárnovedné poznámky spájajú biografické údaje súvisiace s ich textovými zdrojmi a ich kompozičným využitím: *Keďže Kafkov intímny aj umelecký život je neodlučne spätý s postavou jeho tyranského otca, začíname 1. aj 2. dejstvo prológom, v ktorom hrá prím Kafkov List otcovi, resp. úryvky z neho, konfrontované s bezprostrednou (hoci len fiktívnou – otec Franzov list nikdy nečítal) reakciou jeho otca. Toto rámcovanie, ako aj úloha obidvoch slečien v hre iba podčiarkuje význam, aký literárna veda prikladá vzťahu syn-otec v Kafkovom diele (KP).*

Dramatik akoby bol podriadený intertextualite, ktorá určuje hranice pre jeho tvorivé zapojenie: *Autorskú voľnosť som si pri písaní tejto hry dožičil iba tam, kde neexistujú dokumenty či iné svedectvá o tom, ako sa konkrétne scény odohrali (KP).* Citácie sú explicitnou formou zachovania intertextuality, avšak v texte sa nevyklúčujú a tým sa redukovujú: *Inde citujem presne napr. z Kafkovho listu Juliinej sestre, z mnohých Kafkových listov Felice, z denníkových záznamov a pod. (KP).* Kvôli prítomnosti z nemčiny

preložených Kafkových citátov v slovenskom texte bolo treba pri preklade do bieloruštiny zohľadniť dvojjazyčný základ originálu. Táto intertextualita v nemčine si vyžadovala prekladateľa z nemeckého do bieloruského jazyka, ktorý má zároveň znalosti slovenčiny. Tým sa stala Xénia Lašuková (Liashuk), ktorá z nemčiny do bieloruštiny prekladala okrem autorom určených nemeckých citácií aj osobné mená, geografické názvy, ustálené slovné spojenia.

Druhá dráma – *Kafkov druhý život* je založená na spájaní Kafkových textov s vymyslenými dramatickými situáciami. Dramatik za začiatok sujetu stanovil reálne údaje, čas a miesto Kafkovej smrti, a ďalej pokračoval vo vymyslenej, ale zároveň s históriou spätnej chronológii a jej možným priestorovým pripojením: Kierling 1924, Praha 1924, 1939, Terezín 1942, 1943, 1945, Praha 1946, 1953, 1956, 1961. Tento pohyb v čase (časové rozvitie) sprevádza komentár o prepojení reálnych a vymyslených postáv: *Kafka, Max, Dora, Robert K., Otlá, Milena, Julie, Otec a Elsa sú skutočné postavy, avšak konanie, správanie a rozprávanie týchto ako aj vymyslených postáv nemá so skutočnými udalosťami vtedy a dnes nič spoločné. Výnimku tvoria niektoré citáty z listov, denníkov a literárnych diel F. Kafku.*

Dramatikova verzia získava predošlé opodstatnenie a výklad tiež v úvode k čitateľovi. Jej vierohodnosť sa však zároveň stáva spornou a problematizuje sa už v názve s otáznikom: *Prežiť svoj druhý život – na kafkovský spôsob?* Možnosť autorského rozvíjania udalostí je motivovaná, rovnako ako v prvej dráme, protichodnosťou a hľadaním tvorivého prototypu odhaleného vďaka biografickým údajom. Pritom intertextualita je tu prítomná vo forme apelácie k samohodnoteniu Kafku. Viditeľná je aj intertextualita vo forme apelácie na diela prostredníctvom pripomínania ich názvov, využitá v autorovom úvode k prvej dráme: *„Kafka zápasil celý svoj dospelý a zároveň tvorivý život o emancipáciu ,na svoj spôsob‘: chcel sa vyrovnat’ svojmu tyranskému otcovi, teda oženiť sa, mať deti, viesť meštiacky život a dosiahnuť v ňom postavenie, za ktoré by sa nemusel hanbiť, ale zároveň neomylnne cítil, že jeho osudom je písať, vydávať svedectvo o tom, čo prežíva a precituje. Na tomto ,bojovom poli‘ niekoľko ráz zlyhal: trikrát ako snúbenec a potenciálny manžel (Felice a Julie), raz ako milenec či životný partner inteligentnej ženy (Mileny), zakaždým a jednoducho ako poslušný syn... Zato niekoľko ráz ,utrpel víťazstvo‘, hoci sám z víťazstva tohto druhu veľkú radosť nemal. Takým ,víťazstvom‘ boli poviedky*

„Ortiel‘, ‚Premena‘, ‚V trestaneckej kolónii‘, ‚Umelec v hladovaní‘, možno aj ďalšie poviedky v knihách, ktoré vyšli za autorovho života či krátko po jeho smrti (zbierka ‚Umelec v hladovaní‘). Zato románové fragmenty ‚Amerika‘ (‚Nezvestný‘), ‚Proces‘, ‚Zámok‘ pokladal Kafka skôr za ‚prehry‘, pravdaže, za prehry, ktoré ešte nie sú definitívne. To bol zrejme dôvod, prečo váhal, či má svoje nepublikované prózy a denníky uchovať (odložil si ich u priateľa Maxa Broda a u Mileny Jesenskej-Pollakovej), alebo či ich má dať zničiť, tak ako sám či s priateľkou Dorou Diamantovou zničil v poslednom roku svojho života veľa listov aj iných rukopisov“ (KDŽ).

Základom vytvorenia druhej drámy je dramatikovo všimnutie si Kafkovej najväčšej túžby, neraz sa opakujúcej v jeho zápisoch: *„Zo stoviek strán Kafkových denníkových zápiskov a listov sa k nám cez nepriestrelné a nepriepustné sklo minulosti dobýja zúfale volanie chorého, nesmierne nadaného muža, ktorý chce žiť iný, druhý život. Život mimo rodičovského domu, život mimo ‚mamičky Prahy, ktorá má pazúry‘, život mimo hrôz a úzkosti zamestnania, všedného dňa, lásky s jej neprimeranými nárokmi, sexu s jeho živočíšnosťou... Život mimo choroby, život za hranicami vymedzeného času...“* (KDŽ).

Základy autorovej vízie, akým by mohol byť **druhý život Kafku** v nám známych historických udalostiach po jeho smrti, závisia od dramatikovej schopnosti výborného poznania a prežívania Kafkovho života: *„Posledných šesť rokov som žil veľmi intenzívne s dielom Franza Kafku, s množstvom dostupných a iba pred pár rokmi nedostupných materiálov o tomto spisovateľovi a človekovi. Až som nebadane a nepozvane vstúpil do jeho života... na samý jeho okraj. A z toho okraja, kde som uvidel Kafku v správnej aj nesprávnej perspektíve, som sa podujal darovať mu druhý život“* (KDŽ).

Zázrak darovania druhého života je podľa dramatika iba získaná možnosť, ktorej realizácia závisí od rôznych okolností. Preto sa autor svojou drámou snaží odpovedať na otázku, či Kafka prežije taký život o akom sníval? Bude šťastný? A širšie: Je vôbec možné prežiť život o akom snívaš? Dramatik môže odpoveď na túto otázku iba predvídať, ale vychádza pri tom z Kafkovho reálneho ocenenia svojho vlastného života: *„O tom, či Kafka prežil svoj druhý život šťastne a plnohodnotne, v službách literatúry, alebo v službách svojho individuálneho osudu, o tom hovorí táto hra. Kiežby ho prežil tak, že s ním bude spokojný, pretože – a to vieme dnes už presne – s tým svojím prvým spokojný nebol“* (KDŽ).

Milan Richter, ako aj vo svojej prvej dráme, ukazuje čitateľovi hranice a formu svojho zapájania sa do reálnych faktov: „*V tejto hre som iba dve historické postavy vyňal z ich časových súradníc: Franza Kafku (ktorý dostal šancu sa dožiť dvojnásobku svojho času, skutočne mu vymedzeného na tomto svete) a jeho otca Hermanna (ktorý sa smel dočkať Franzovho návratu domov a zomrel o 8 rokov neskôr než v skutočnosti). A dovolil som Maxovi Brodovi splniť poslednú vôľu jeho priateľa. Takmer do písmena presne. Hoci aj tu platí ako v teórii kvarkov, že isté drobné veci sa dejú inak, než by sa mali, že dokonalosť predsavzatí narúšajú škrabance udalostí, neviditeľné nitky súvislostí, že ju rozbiehajú údery žitého osudu, kruté a šťastné náhody, ale aj kopytá nemilosrdných dejín*“ (KDŽ).

Dramatikov jazyk nesie znaky vedeckej skúsenosti, literárnovednej špecifikácie a vnútorného emocionálneho ohodnotenia kolízií a kontrastov života. Pri preklade je nutné zachovať v jazyku túto vedecko-emocionálno-hodnotiacu syntézu podanú vo forme uvažovania. Túto pre Kafku typickú formu autor stanovil ako znak poetiky oboch dramatických diel o Kafkovi. V rámci uvažovania sa rozvíjajú metafory, umocňujú sa kontrasty, vládne intertextualita. Intertextualita je v harmónii s autorským textom drám, je podriadená autorskej selekcii, akoby dokumentuje Kafkove myšlienky. Tie sa zosobňujú v novom texte a do podtextu odsúvajú informácie o Kafkovom živote a tvorbe, ktoré M. Richter naznačil v úvode, ako aj ich literárnovednú a filozofickú interpretáciu, čím sa text obohacuje o celý mohutný potenciál Kafkových diel. Kafkove nemecké sentence, podané v slovenčine, pri preklade do bieloruštiny nadobúdajú svoju hodnotu udržiavajúc sémantickú osnovu originálu len v prípade používania oboch jazykových základov: okrem slovenčiny, ktorou sú napísane obidve drámy ovplyvňuje obrazotvorbu nemčina, v ktorej F. Kafka písal a ktorá bola prostriedkom jeho vyjadrovania. Preto zohľadnenie lexikálnej a gramatickej štruktúry nemeckých textových fragmentov od Kafku dáva možnosť spresniť jazykovú a obrazovú harmóniu Kafkových sentencií. Preklady rovnakého fragmentu zo slovenčiny a nemčiny do bieloruštiny poukazujú najmä na rozdiely v gramatickej štruktúre. Bieloruský preklad (2) v porovnaní so slovenským východiskovým textom od M. Richtera (1) má syntakticky náročnejšiu podobu a je očividne rozsiahlejší, hoci počet slov v nich je takmer rovnaký (1 – 70 slov; 2 – 73 slov):

1. „*Prvým znamením rodiaceho sa* 2. *Первым знаком того, что*

poznania je želanie zomrieť. Zdá sa, že tento život sa nedá vydržať, iný je nedosiadnutelný. Človek sa už nehanbí, že chce zomrieť. Žiada, aby ho premiestnili zo starej cely, ktorú nenávidí, do novej, ktorú sa ešte len naučí nenávidieť. V hre je aj zvyšok viery: **totiž že** počas presunu pôjde Pán náhodou po chodbe, **pozrie** na väzňa a povie: ‚Tohto už ďalej neväzňte. Pôjde ku mne‘.“

Aforizmus č. 13 z
Úvahy o hriechu, bôli...

нараджаецца пазнанне, з'яўляецца жаданне памерці. Здаецца, што гэтае жыццё немагчыма вытрымаць, іншае ж нядасягальнае. Чалавек **ужо** не саромеецца **таго**, што хоча памерці. **Хоча**, каб яго **перавялі** са старой **турэмнай** камеры, якую ненавідзіць, у новую, якую яшчэ **толькі** навучыцца ненавідзець. **Грае ролю і** рэштка веры: **гэта значыць, што** падчас **пераходу** выпадкова па калідоры пойдзе Пан, **зірне** на вязня і **скажа**: „Гэтага ўжо больш не трымайце ў зняволенні. Пойдзе да мяне“

Preklad Xenie Liashuk

Nemecký základ F. Kafku (3) má v bieloruskom preklade (4) viac symetrických prvkov, vrátane rozsahu, ale počet slov je odlišný (3 – 79 slov; 4 – 69 slov). V tomto bieloruskom preklade majú (4), v porovnaní s iným (2), odlišnú modalitu, abstraktné podstatné mená majú rovnakú podobu (*нараджэнне, пазнанне, жаданне, перамяшчэнне*), čím sa tvorí štylisticky priznačný rým:

3.
Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderes unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr, sterben zu wollen; man bittet, aus der alten Zelle, die man haßt, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen wird. Ein Rest von Glauben wirkt dabei mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: »Diesen sollt ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir.« Betrachtungen...wahren Weg

4.
Першая прыкмета нараджэння пазнання – **гэта** жаданне памерці. Здаецца, што гэтае жыццё немагчыма вытрымаць, **а** іншае – недасягальнае. Чалавек **больш не** саромеецца, што хоча памерці, **ён просіць**, каб яго **перамясілі** са старой камеры, якую **ён** ненавідзіць, у новую, якую **ён** яшчэ навучыцца ненавідзець. Рэшткі веры **тут спатрэбяцца**: **можжа**, падчас **перамяшчэння** па калідоры выпадкова пройдзе Пан, **паглядзіць** на вязня і **прамовіць**: „Гэтага **не трэба больш трымаць** у зняволенні. **Ён** пойдзе да мяне“
Preklad Xenie Liashuk

Rozdiel v bieloruských prekladoch (2) a (4) je výsledkom zohľadnenia prostriedkov východiskového jazyka a poukazuje na schopnosť zahŕňať pri preklade oba jazyky, explicitne slovenský a implicitne nemecký, doplnený M. Richterom do estetiky

interpretácie a využívania intertextuality. V takom prípade sa vytvára harmonickejši vzťah štruktúry prekladového textu s obrazmi slovenského a pôvodného Kafkovho textu. Z dramatických obrazov M. Richtera orientovaných a nasmerovaných na tvorbu a biografii F. Kafku vzniká mnohostranný/viacvrstvový estetický systém tvorivého rozvoja intertextuality, realizovaný formou dialógov. Konečný variant (5) bieloruského prekladu uvedeného fragmentu, vypracovaný na základe dvoch predchádzajúcich (2 a 4) je v súlade s estetickými štandardami a potenciálom bieloruského jazyka. Jeho rozsah sa nakoniec približuje rozsahu v nemeckom jazyku (71 slov):

5.

Першым знакам таго, што нараджаецца пазнанне, з'яўляецца жаданне памерці. Здаецца, што гэтае жыццё немагчыма вытрымаць, іншае ж нядасягальнае. Чалавек ужо не саромеецца, што хоча памерці, ён просіць, каб яго перавялі са старой турэмнай камеры, якую ён ненавідзіць, у новую, якую навучыцца ячшэ ненавідзець. Рэшткі веры таксама спатрэбяцца: магчыма, падчас перамяшчэння выпадкова па калідоры пойдзе Пан, паглядзіць на вязня і прамовіць: "Гэтага ўжо далей не трымайце ў зняволенні. Ён пойдзе да мяне" Preklad Xenie Liashuk.

Skúška intertextovými hodnotami sa súčasne javí byť cieľom aj prostriedkom tvorby dynamického, expresívneho obrazu F. Kafku a jeho intelektuálneho života, interpretovaného ako hodnotný estetický zisk intertextuality a tvorivý impulz v ďalšom literárnom procese. Využívanie kultúrno-estetických špecifik uvedeného textového modelovania vplýva na mnohostrannosť obrazných významov a vzťahov v ich jazykovom zosobnení. Pri preklade si táto osobitosť vyžaduje potrebu odkloniť sa od originálov slovenských drám a nemeckých textov F. Kafku, ktoré sú základom v pôvodnom pláne M. Richtera. Bieloruský prekladový text je zložitejší kvôli vzájomnému pôsobeniu interpretácie dramatika s literárnovedným prístupom bieloruskej vedy a štylistickým tradíciám a obrazom bieloruského jazyka.

Preložila Ivana Džundová (Slivková)

2.1.6. Zbierka *Obnova* (2013) J. Zambora: poetologické a axiologické aspekty súčasnej slovenskej poézie ako prekladateľský problém

Problémy poetiky a axiológie v umeleckom preklade sa vzťahujú na poetiku a umeleckú hodnotu básne, pričom je dôležitý ich vzťah. Podľa presvedčenia J. Zambora vyspelá umelecká stavba básne je predpokladom jej umeleckej hodnoty. Pri analýze a interpretácii umeleckého prekladu básne treba sledovať či a ako sa jednotlivé významné poetologické prvky v príslušných interakciách a v súradniciach literárnej komunikácie primerane (adekvátne) transponujú (uvedený básnik a zároveň literárny vedec hovorí o tvarovaní témy a motívov, obraznom, zvukovom, žánrovom, syntaktickom, lexikálnom, intertextovom a intratextovom a i. tvarovaní). Tým sa totiž transponuje aj umelecká hodnota básne. Transfer však ráta aj s poetologickým trendom prijímajúcej literatúry a prijímajúcou kultúrou, s iným príjemcom, čo sa premieta v podobe prekladu – takto uvedený autor chápe preklad a v týchto intenciách o preklade aj píše (pozri: Zambor 1997, 2000, 2010 a i.). Básnik hodnotu poézie stanovuje na základe „(...) presvedčenia o potrebe poézie pre človeka ako jednej z jeho bytostných potrieb“ (Zambor 2007, s. 117). Táto hodnota je univerzálna – „(...) sama menšia početnosť používateľov jazyka, ktorým autor píše, nie je hodnotovým kritériom“ (Zambor 2010, s. 226).

Špecifický pohľad súčasných básnikov na svet a zároveň súčasných prekladateľov na ich činnosť vyvoláva prednosť axiologických parametrov pri voľbe textov na preklad. Zbierka preložených textov sa tak stáva inou, skrátanou „inoslovanskou“ verziou básnického celku nepretržitého aj v preklade.

Výber diel na preklad zakladáme na zachovaní chronologickej následnosti fragmentov zbierok, pri ktorých sú viditeľné premeny a transformácie práve axiologických a poetologických črt autorovho štýlu. V súčasnosti je, o.i. aj bieloruským odborníkom v teórii prekladu Viačaslavom Rahojšom, viditeľná spoluautorská tendencia: „vzrastá (...) spolutvorivá funkcia prekladu“ (Rahojša 1987, s. 49). Aktuálne sú preferované dvojazyčné vydania originálu a prekladu na protiľahlých stranách knihy. Je to snaha komparácie cestou zachovania rovnováhy v reprezentatívosti súvzťažných básnických textov v dvojazyčnej

verzii a zároveň v reprezentatívni prekladu v porovnaní s originálom: „Dvojazyčné vydania (...) zvýrazňujú tvorivú funkciu prekladu“ (Ďurišin 1987, s. 271). Sprostredkujúco-informatívna funkcia pri tom získava, konkretizuje sa komparatívnym plánom, usporadúva sa a obohacuje kultúrnymi paralelami i literárnymi vzťahmi. Dôležitá je tiež Ďurišinom označená tendencia v literárnovednom výskume, že „do popredia vysúva aj aspekt čitateľskej roviny **recepcie, percepcie a apercepce** hodnôt pôvodiny a tým aj pôvod čitateľskej kreativity a jej miery“ (Ďurišin 1987, s. 271).

Poetologické a axiologické problémy v preklade poézie sú súčasťou medziliterárnych a zároveň širších medzikultúrnych vzťahov. Vzťahujú sa aj na vnútorné jemné otázky národnej identity prostredníctvom básnickej reči a adekvátnej prezentácie národnej básnickej kultúry v prostredí inej slovanskej kultúry a vo vzťahu k nej. Ruský literárny vedec B. Tuch tento obrat poézie k národnej identite výstižne vycítil, pričom zdôraznil spätosť poézie s neopakovateľným národným jazykovým systémom v celom bohatstve a harmónii zvukov, intonácii, lexikálnej sémantiky, originálnej usporiadanej prenesených významov a slovotvornej motivácii: „Поэзия в наибольшей мере **национально замкнутая** [zdôraznenie autora – V.L.]: законы развития языка, его лексики и синтаксиса, изначально заложенной в нём ритмической основы в очень большой степени определяют направления и пределы развития поэтической формы“ (Тух 2005, s. 7). [Poézia je v najväčšej miere *národne uzavretá*: zákony rozvoja jazyka, jeho lexiky a syntaxe, ako aj v ňom prvotne založeného rytmického základu vo veľkej miere určujú smery a hranice rozvoja básnického tvaru.]

Uvedená národná uzavretosť práve prostredníctvom jazyka ovplyvňuje nielen básnickú tvorbu a jej recepciu v hraniciach vlastného kultúrneho života a národných dejín. Príbuznosť jazykov je výnimočnou príležitosťou medziliterárnych vzťahov, kde „závažným faktorom je vedomie etnickej [zdôraznenie autora – V.L.] príbuznosti medzi niektorými skupinami literatúr, umocňujúce moment vzájomnej spolupatričnosti“ (Ďurišin, 1987, s. 14). V súčasnej etape „Treba zdôrazniť, že slovensko-bieloruské literárne vzťahy sú súčasťou komplexného, porovnávacieho a interdisciplinárneho výskumu. Opis stavu bádania v tejto oblasti je iba prvým krokom k perspektívnym výskumom v tejto málo prebádanej oblasti slovenskej slavistiky“ (Slivková 2012, s. 14-15).

Jazyková príbuznosť výrazným spôsobom vplýva na aktualizáciu uvedomenia si kultúrnej spolupatričnosti aj u nesusediacich slovanských literatúr ako bieloruskej a slovenskej. Pri tom „*So slovensko-bieloruskými literárnymi vzťahmi je spätá aj problematika prekladu umeleckej literatúry z bieloruštiny do slovenčiny a naopak*“ (Slivková 2012, s. 13). Vo veľkej miere je to dôležité pre jazykovú transpozíciu (preklad) každej konkrétnej básne ako estetického celku umenia slova a jazykového tvorivého činu s dôrazom na vnútorný, duchovný svet osobnosti, ktorá čaká pochopenie a objavenie príjemcom. Je stvorený v dialógu básnika so sebou pre jeho dialóg s čitateľom – „*Preklad sa vníma nielen ako informácia, ale aj ako umelecké osvojenie inonárodnej básnickej hodnoty v konkrétnom čase a priestore, nesúce v sebe pečať osobnosti prekladajúceho básnika*“ (Zambor 2010, s. 226).

V preklade práve poetologické a axiologické prvky sú základom prekladateľského problému a ovplyvňujú každý prekladateľský postup, či už hovoríme o voľbe textov, či o voľbe prekladateľskej metódy alebo konkrétnych slov v textovom celku. Preklad rátať aj sa popasoval s tým, že Zamborova „*práca s metaforou je nápaditá a zároveň presná*“ (Hochel 2007, s. 5).

Kontext medzijazykových vzťahov určujú medzikultúrne vzťahy, ktoré práve v poetickom texte najviditeľnejšie ukazujú jeho kultúrnu špecifiku. Slovenskú kultúru v poetickom priestore J. Zambora prezentujú obrazy slovenskej prírody, reliéfne sú zobrazovaní Slováci – hrnčiari alebo mladí obyvatelia mesta, pôvodne dedinčania. Taktiež však naberá výšku mohutného vrcholu Kriváňa ako symbolu slovenského obrodzenia a personalizuje sa v obrazoch slovenských romantikov (Ľudovít Štúr, Janko Kráľ, Samo Bohdan Hroboň), čo zohľadňujeme v komentári. V ňom sa vysvetľujú Zamborove obrazy geografických objektov a sídel reálneho sveta – Ondava, Tušická Nová Ves, Michalovce, Pozdišovce, Zemplín, Liptov, Gemer, Petržalka, Budmerice; ako aj slovenský literárny kontext zobrazený v jeho textoch – Mikuláš Kasarda, Pavol Horov, „Mladá tvorba“, „Slovenské pohľady“, „Kultúrny život“, konkretisti, Trnavská skupina; a tiež sa uvádzajú predstavitelia iných literatúr, verše ktorých J. Zambor vybral ako motto a tým ich včlenil do slovenského kultúrneho kontextu – Vicente Aleixandre. Nekomentujeme osobnosti ruskej literatúry, ktoré sú bieloruským čitateľom známe – Boris Pasternak a Marina Cvetajevová.

Zbierka pre bieloruských čitateľov odzrkadľuje špecifickú kultúrnu hĺbku slovenského básnika, ktorú si všíma aj slovenská literárna kritika „*V istom zmysle možno hovoriť o ‚multikultúrnosti‘ – avšak cez ňu na povrch vždy presvitá autorova zakotvenosť na Slovensku, v rodnom kraji, v našich kultúrnych tradíciách*“ (Hochel 2007, s. 6). Slovanská a slovenská kultúrna dominancia je zosobnená v monumentálnej básni venovanej Cyrilovi a Metodovi a poetologicky sa orientujúcej na *Proglas* a poznatky zo životopisu sv. Cyrila – *Pár písmen na pochvalu Konštantínovi Cyrilovi / Колькі літар на пахвалу Канстанціна Кірыла*.

Básnickým jazykom sa vyjadruje duša a túžba duchovne citlivej osobnosti. Táto ľudská zložka básne predstavuje prameň axiológie a je dôležitá nielen vo výchove, ale aj v preklade, lebo preklad je vzorom osobných vzťahov, aj preto sa v preklade zviditeľňuje pre obe kultúry spoločná hodnota vplyvu na osobnosť (tj. účinnosť poézie). Takéto cítenie označujeme ako najdôležitejšie a je v súčasnej slovenskej poézii veľmi výrazné a ovplyvňuje preklad najprv vo voľbe autorov a textov pre túto kultúrou a ľudskou originalitou naplnenú činnosť. Podľa J. Zambora, „*Báseň reklamuje celistvosť človeka, ktorej predpokladom je nevzdávanie sa svojho hodnoverného sveta*“ (Zambor 2007, s. 119).

Osobitnú úlohu zohráva rôznorodosť činnosti tvorcu, ktorý má filologické vzdelanie. To je nevyhnutný základ explikácie axiológie a poetológie v dvojjednote ako aj uvedomenie si špecifik poézie. Obe tieto okolnosti sú viditeľné v osobnosti J. Zambora ako významného predstaviteľa súčasnej slovenskej poézie, literárnej vedy i prekladu: „*Pre slovenskú literatúru – či sa už na ňu pozeráme z diachrónneho zorného uhla, alebo v synchrónnom priereze – je dosť príznačným javom výskyt viacdomých osobností – tvorcov, ktorí sa nevenujú iba jednému druhu či žánru, ale sú v písaní ukotvení na viacero spôsobov. Jedným z našich súčasníkov, ktorého rozmanitosť sveta, podstaty ľudského bytia, ale i umeleckej spisby fascinuje v takej miere, že nie je schopný zotrvať iba pri jednom type výpovede, je aj Ján Zambor. Personálnu úniu v ňom vytvárajú básnik, literárny vedec, prekladateľ a vysokoškolský učiteľ literatúry*“ (Hochel 2007, s. 5). Preklad poézie J. Zambora v takomto prípade obsahuje nielen vnútrotextové a pozatextové, ale aj axiologické elementy, ktoré sprevádzajú parametre bohatstva a rôznorodosti: „*(...) jeho lyrické dielo je dnes bohaté – bohaté predovšetkým myšlienkami, sugestívnosťou obrazného videnia, estetikou výpovede, sprostredkúvanou i rôznorodosťou tvarov*“ (Hochel 2007, s. 5).

Obrazy a motívy tvorby autora získavajú prvotnú axiologickú identifikáciu, spojenú s tradíciou: „Básnik od počiatku svojej tvorby verí, že hodnoty, ako sú domov, rodina, láska, priateľstvo, spätosť človeka s určitým životným prostredím a ktoré sa aj v súvislosti s literárnou tvorbou označujú za tradičné, sú dôležité i v súčasnosti a majú svoje miesto v modernej lyrike“ (Hochel 2007, s. 5). Poetológii slovenskí literárni vedci podriaďujú axiológiu národno-kultúrneho rozvoja: „Estetika sa v lyrike tohto autora nezakladá na ozdobnosti, ale na trvalých a prirodzených hodnotách ľudského rodu, na hodnotách roľníckeho archetypu, spočívajúcich v každodennej tvrdej práci, prinášajúcej plody v súlade s tradičnými etickými hodnotami“ (Valcerová 2007, s. 146). Analogicky „Bieloruská poézia odzrkadľuje dlhú historickú cestu národa spätého so zemou a folklórom, pre ktorý je charakteristická príbehovosť, preto má epický základ“ (Slivková 2012, s. 46).

Kompozičné členenie v Bielorusku vydanéj zbierky je vytvorené na základe názvov a rokov vydania jednotlivých zbierok J. Zambora: *Zelený večer* = *Зялёны вечар*; *Neodkladné* = *Неадкладнае*; *Kôň na sídlisku* = *Конь у мікрараёне*; *Plné dni* = *Поўныя дні*; *Pod jedovatým stromom* = *Пад атрутным дрэвам*; *Soprán dažďových kvapiek* = *Сапрана дажджавых кропляў*; a tiež názvu časti zbierky nových básní z vybraných diel *Sťahované srdce. Z básní 1977 – 2007* = *Пералетнае сэрца. 3 вершыя 1977–2007: Nádherná zmesi / Раскоша сумесі*. Zbierku uzatvára časť s dvomi novými básňami pod názvom, navrhnutým samotným autorom, podľa verša jednej z týchto básní, venovaných Cyrilovi a Metodovi a všeobecnej hodnote Slovanov, spätéj s ich činnosťou: *Dnes bratia sú aj do krajiny vpísaní* = *Сёння браты і ў краіну ўпісаныя*.

K prekladateľským problémom axiologického charakteru patria:

1. Výber básnika na preklad podľa kritérií reprezentatívnosti, originalnosti, zaujímavosti pre inojazyčnú kultúru a inojazyčného čitateľa.
2. Výber princípu prezentácie tvorby autora v zbierke (v preklade našej zbierky – chronologický).
3. Výber jednotlivých básní, podľa ich estetickej, tematickej a konceptuálnej hodnoty a podľa ich schopnosti vyjadrovať bohatstvo a rôznorodosť poetickej tvorby autora.

4. Zachovanie základnej hodnoty tvorivého rukopisu a štruktúr poetickej ucelenosti a zároveň odzrkadlenie dynamiky jej rozvoja vo vybraných básňach.

5. Výber následnosti zapojenia konkrétnych básní do kompozície dvojjazyčnej zbierky.

6. Výber názvu zbierky, ktorý by maximálne zovšeobecňoval prezentáciu tvorby autora ako celku ako aj textov vybratých na preklad v bieloruskom kultúrnom kontexte.

Vybraný názov *Obnova = Аднаўленне* je názvom básne s filozofickým obsahom zo zbierky *Pod jedovatým stromom = Пад атрутным дрэвам*, ktorá sa osobitným spôsobom verifikuje vo výpovediach básnika na tému idey a podstaty obnovy: „Zbierka **Soprán dažďových kvapiiek** z roku 2000 je azda najmä pokusom o lyriku jemnej senzibility, ktorej zmyslom je obnova bytia. Predstava lyriky ako obnovy citlivosti mi bola blízka aj predtým, ale v tejto knihe azda väčšmi vystúpila do popredia“ (Zambor 2007, s. 120). Viditeľný je vzťah tohto významu s obraznými akcentmi: „Upínanie sa k anjelskosti a čistote, akcenty čírosti vyrastajú z potreby obnovy“ (Zambor 2007, s. 120).

V bieloruskom kontexte je tento názov sémanticky veľmi bohatý, vyvoláva asociácie s novým návratom, obrozením ako prírodným zákonom a duchovným zdokonalením, ale aj slovanským národným obrozením (bieloruským a slovenským) alebo návratom (tradíciou) či ustálením postupnosti. Samotná báseň J. Zambora sa vyznačuje protikladom stavu pociťovania slobody rozvoja a uvedomenia si jej výnimočnosti, očakávania možných prirodzených komplikácií a prekážok alebo podčiarknutie kontrastnosti vplyvov rôznej intenzity a zloženia. Obraznosť sa pritom odкрýva cez obraz prerastania koreňov v prírode počas jari, ktorá predstavuje aj tradičný náboženský symbol vzkriesenia, a korene sú v oboch kultúrach späté aj so základom, tradíciou, životom, dynamikou:

Obnova

Tá úľava... Odvalil sa balvan,
čo nás gniavil. Bledé stebielka,
ešte tlejúce korenky
naberajú dych.

Potrebuju mierny
dážd', láskavé
lúče.

Аднаўленне

Такая палёгка... Адлёгся валун,
што нас пляжыў. Бледныя сцяблінкі,
карэньчыкі, ужо ў тленні,
набіраюць дух.

Чакаюць спорнага
дажджу, ласкавых
промняў.

Ale už zajtra príde
kamenec, spaľujúce
slnko (s. 66).

Але ўжо заўтра будзе
град, палаючае
сонца (s. 67).

Táto báseň bola jednou z prvých preložených do bieloruštiny v časopiseckom vydaní (Замбар 1998, s. 156). V porovnaní s ním knižné vydanie je pozmenené a zmeny sa týkajú priblíženia sa k poetológii originálneho textu v rytmike aj slabičnom kvantitatívnom zložení veršov (riadkov), vo výbere lexikálno-asonančnej ekvivalentnosti (*gniavil – пляжыў*), čo patrí k poetologickým osobitostiam. Axiologicky významnejšou sa javí pre bieloruský a slovenský jazyk spoločná lexika so zodpovedajúcim významom, ktorá dovoľuje zachovať lexikálnu obraznosť, ale jej prenos do prekladu je podriadený práve vzťahom axiológie a poetológie a nemôže byť mechanickým. Axiológia spoločnej lexiky (pre bieloruštinu a slovenčinu) je poetologickým problémom, lebo východoslovanské polnoglasié tieto slová predlžuje a to vyvoláva potrebu kompenzačných mechanizmov (za cenu výberu kratších gramatických foriem slova či gramatických prostriedkov, zmeny syntaktických modelov).

Považovali sme za nevyhnutné na axiologickom základe maximálne zachovať prístup autora ku kompozícii svojich zbierok. Len v jednom prípade je zmenené poradie básní a táto zmena sa týka presunu básne *Pieseň vstupu = Песня ўваходзін* na začiatok (prvá kapitola zbierky), čo vyvolala sémantika začiatku, prezentovaného v názve, a využitím tradičného žánrovo-syntetického obrazu ľudovej tvorby v slove *pieseň = песня*, ktorý v oboch jazykoch a literatúrach je aj metaforou autorskej básne. Bieloruské slovo *ўваходзіны* je pritom vo svojej sémantike nasmerované k národnému zvyku oslavovať obývanie nového domu, k čomu je nevyhnutná myšlienka rituálneho vchádzania doň podľa ľudových zvykov, aby sa v dome dobre žilo a má v sebe axiologický začiatok dodržania tradície. Presné bieloruské ekvivalenty slovenského slova – *уступ* alebo *ўваход* – neboli použité z dôvodu konkrétnosti a jednoznačnosti ich obsahu, a tiež neprítomnosti liturgickej sémy v nich, čo by znížilo axiológiu obraznosti prekladu:

Pieseň vstupu

Jarabý kohút parobsky zaspieval
zachrípnutým hlasom.

Песня ўваходзін

Пярэсты певень маладзецкі заспяваў
Ахрыплым голасам.

Zvonár ťažkou rukou potiahol štránok.
A do šera sa žiarivo rozzvonila vyhňa.

Званар цяжкой рукою пацягнуў вяроўку.
І да світаньня зіхотка раззваніўся горан.

Nad domami tresol pastiersky bič –
nebo sa zachvelo
a ľahko skrvavilo.

Над дамамі хвастануў біч пастуха –
неба задрьжэла
і злёгка акрывавела.

Kone sa nozdrami dotkli
tichých úst vody.

Коні ноздрамі даткліся
ціхіх вуснаў вады.

Mlieko v hrotkoch kypí
ako nevestine prsia.

Малако ў даёнках кіпіць,
як у нявесты грудзі.

Kosci si ako domy cez plecيا preložili
lúče.

Касцы як гмахі на плячо сабе паклалі
промні.

Vozy s cestou sa roztrkotali. (4)

Вазы з дарогай загаманілі. (5)

Bieloruské akanie zobrazené v písme nedovolilo lexikálne zachovať v preklade porovnanie *Kosci si ako domy*, lebo lexéma *дом* v množnom čísle (*дамы*) jemne diferencovala tento význam, majúci homonymnú formu k slovu *дамаў* množného čísla (*дамы*) ‘označenie ženy či slušný zvrät k nej’. Preto bolo vybrané lexikálne synonymum *гмах* ‘vysoký a masívny dom’. Porovnanie *Касцы як гмахі* pritom nesie axiologiu tradičného bieloruského ľudového porovnania. Charakteristika spevu kohúta v bieloruskom preklade sa podáva ustáleným epitetom z ľudových rozprávok. Takým hlasom hrdina volal koňa (параўн.: *закрычаць маладзецкім голасам*).

Na túto báseň sa odvoláva samotný básnik pri charakteristike a interpretácii svojej prvej básnickej zbierky práve v súvislosti s axiologickými a poetologickými zložkami, hovorí o vzťahu obrazu piesne s liturgickým spevom: „Básne *Zeleného večera* vyrastajú najmä zo zážitku a snenia a dôrazom na obraznosť, na jej zmyslovú plnosť či synestetickosť nadobúdajú imažinistický rozmer. Usiloval som sa do nich okrem iného dostať kus zázračnosti Zemplína, ako som ho zažil v chlapčenskom veku. Kraja, v ktorom mi dedinské ráno pripadalo ako liturgická pieseň vstupu a kde som v mohutnom šumení starých jaseňov počul ‚hľasy mŕtvych, žijúcich i ešte nenarodených‘“ (Zambor 2007, s. 118).

Tento pocit je naplnený aj poetickými reflexiami kontaktu s každodennou sedliackou prácou žatvy a očakávania ideálov dospelého života, čo sa odzrkadľuje v ustálenej klasickej forme, potvrdzujúc úvahu autora, že „(...) *básnické formy či žánre sa spájajú nielen s konkrétnymi poetologickými znakmi, ale aj s istým videním sveta*“ (Zambor 2010, s. 202):

Letný sonet

Tie chvíle oddychu, keď voz je naložený
a kone pokojne kráčajú po ceste,
keď sa ti v oblakoch zjavujú modré ženy
a jedna podobná budúcej neveste,

keď hlavu pritíškaš ku snopom zlatej slamy
a v stebľách zo slnka teplý chlieb zacítiš,
ktorý ti položí na obrus v túžbach tkaný,
keď na kraj zaľahne večerná spiaca tíš.

Tie chvíle radosti, keď vône splývajú
a farby leta sú krásne pomiešané,
keď krídla bocianov ti dlho kývajú,

chvíle, keď zabúdaš na pot a sivý prach,
na to, že veštia dážď oblaky rozvešané,
a ústa dychtivo opieraš o krčah! (s. 6)

Летні санет

Тыя хвілі перадыху, калі воз накладзены
і коні шлях мераюць хадой,
калі ў аблоках мрояй – з блакіту жанчыны
і адна – згадка пра будучую нявесту,

як прыціскаеш галавой сноп залаты
саламяны
і ў сцяблах ад сонца цёплы хлеб адчуеш,
які табе кладзе на абрус, з марай тканы,
калі наш край увечар акрые сонна ціш.

Тыя хвілі радасці, як водары сплываюць
і фарбы лета так цудоўна перамешаны,
калі крылы буслоў табе доўга махаюць,

хвілі, як забываеш пот і сівы пясок,
вяшчанне дажджу ад аблокаў развешаных,
і вусны прагна апіраеш аб збанок! (с. 7)

Poetológia (verzológia) tu vytvára predstavu o životných hodnotách, čo zvyrazňujeme aj v doslove o básnikovi v analyzovanej zbierke: *“elegantná forma sonetu v súlade s talianskou tradíciou je predurčená podávať vysoký obsah, práve taký obsah dodáva metaforickému obrázku”* (Ляшук 2013b, s. 144).

V literárnovednom vnímaní autora hodnota patrí k prvotným parametrom charakteristiky umeleckej literatúry, a tiež spisovateľa i jeho diela, pričom sa sleduje spojitosť axiológie v spoločensve hodnôt rôznych prejavov a umeleckých foriem, označovaným ako poetika diela. Práve preto veľkú úlohu autor dáva osvojeniu si klasiky ako kultúrnej axiológie: *„Vydávanie klasiky chápe ako čosi nevyhnutné pre uchovávanie kultúrnej pamäti, vedomia národa, a teda potrebné pre našu kultúrnosť ako takú“* (Hochel 2007, s. 9). Ale aj ľudová kultúra, aj slovenská dialektová lexika vo vnímaní autora je

stálou hodnotou, čo je zosobnené vo využití dialektizmov, nami prenesených do prekladu v cykle básní *Čarovný kruh. Pozdišovským hrnčiarom = Чароўны круг. Поздзішаўскім ганчарам*:

Chváľme starého majstra,
ktorý bodku nazýva **d'obka**
a vlnovku **krivul'ka**,
ktorý má v mise na skrini domácu žltú hlinku
vlastnoručne vykopanú **za valalom**
pre prípad, že sa minie objednané farbivo –
vraví, že je sto ráz krajšia, a má pravdu,
hoci slečna z kancelárie je náramne
prekvapená (s. 36, 38).

Уславім старога майстра,
які кропку называў **дзёбка**,
а змейку – **крывулька**,
у каго ў місе на шафе свойская жоўтая фарба,
уласна выкапаная **за валалам**
на выпадак, як скончыцца пакупное рэчыва,
бо прыгажэйшая стократ, яго праўда,
хоць дзяўчына з адзелу неймаверна
здзіўляецца (s. 37, 39).

Z troch dialektizmov, ktoré básnik použil axiologické naplnenie, objavujúce sa ešte v tvorbe Zamborovho rodáka básnika P. Horova, má slovo *valal*, čo je späté s jeho častým využívaním v umeleckej literatúre, v ňom dôležitá „*je asociácia s ľudovými piesňami, kde sa toto slovo vyskytuje*” (Sabol 1980, 86). Spoločne s tvorbou tohto básnika sa odкрýva axiologická a poetologická závislosť: „*Pavol Horov, ktorého som už spomenul, sa narodil iba niekoľko kilometrov od mojej rodnej dediny. Krajina jeho rodného kraja, ktorá sa premieta v jeho poézii, je v podstate aj krajinou môjho rodného kraja. Ak píšem o svojej rodnej krajine, musím si overovať, či isté veci už nevyužil Horov*“ (Zambor 2007, s. 123).

Slovanskí autori v interpretácii J. Zambora sa predstavujú v úzkej súvislosti s národnou kultúrou a individualitou autorov. Pochopiteľne, najviac pozornosti z východoslovenských literatúr profesionálny rusista a slovakista venoval ruskej klasike a konkrétne najoriginálnejším autorom. U A. Achmatovovej, v texte venovanom tejto ruskej poetke, slovenský básnik na prvom mieste menuje „*atribúty*“ jej poézie, „*hodnoty jej tvorby, nestrácajúce aktuálnosť*“: „*frapantná čistota, vrúcnosť, prostota a dôvernosť, pre autorku taká samozrejmá, stúpa na cene tým viac, ako z nášho života mizne*“ (Zambor 1997, s. 107). Takéto hodnoty sú prítomné aj v básni J. Zambora *Na stole sviečku zažali = На столе свечку запалили* s mottom – veršom klasickej básne B. Pasternaka vo vlastnom preklade (Horela svieca na stole... *Boris Pasternak*), ktorému sa v preklade vracia pôvodná „*ruskojazyčná*“ tvár: *Свеча горела на столе...* U slovenského autora sviečka zosobňuje

bolestný cit straty a pozvanie rodiny k stolu (očakávanie), stretávajúcej sa počas Vianoc ako sviatku rodinnej hodnoty:

Predĺžili stôl, rozprestrelí
biely decembrový obrus, zažali
sviečku.

Рассунулі стол, разаслалі
белы снежаньскі абрус, запалілі
свечку.

Plameň ako s poruchou reči,
len jachce a jachce.

Агонь як з парушэннем мовы,
толькі заік ды заік.

Nad stolom zavisla
neviditeľná prítomnosť
chýbajúcich.

Над сталом завісла
нябачная прысутнасць
адсутных.

A horí plameň, čo už zhasol,
nedávno,
pred rokmi...

І гарыць агонь, які ўжо згас
нядаўна,
гады таму...

Horí tu však aj plameň, čo len spieňa,
s menšiacim sa, kostrbatým kruhom tieňa.

Гарыць тут і агонь, што толькі цьмянасць
меншыць, з каструбатым кругам ценю.

A horí, horí, horí jeden potácajúci plameň,
ktovie kade sa túlajúci,
ktovie akou hmlou, akou tmou,
akými závojmí, akými závejmi,
akými húšťami,
pl'úšťami,
smršťami,
spúšťami...

І гарыць, гарыць, гарыць адно хісткае полымя,
хто ведае, дзе туляюцца,
хто ведае, якой імжой, якой цьмой
якімі павевамі, якімі завеямі,
якімі гушчамі,
золямí,
смерчамí,
пустэчамí...

Páliaci plameň slzy.

Палючы агонь слязы.

A plameň sviečky vzlyká,
z jej útlých pliec, pliec anjela
stekajú
plačúce krídla.

І полымя свечкі стогне,
ёй з вузкіх плеч, плеч анёла
сцякаюць
у плачы крылы.

Pomodlime sa za stratencov návrat
(s. 114,116).

Памолімся за страчаных вяртанне
(s. 115,117).

Už citované básne a ich preklady ukazujú samozrejmosť poetologických aspektov. V súvislosti s bieloruským prekladom slovenskej poézie základ poetologického charakteru tvorí tendencia zachovania počtu slabík vo verši (v riadku), čo umožňuje transponovať dynamiku poetického vyjadrenia. Konkrétne, slovenské slovo *plameň* vo vyššie citovanej

básni sa prenáša do prekladu vtedy, ak jeho dĺžka v bieloruskom ekvivalente sa vyrovnáva kratšími slovami kontextu (prídavným menom-epitetom): *A horí, horí, horí jeden potáčavý plameň* – I гарыць, гарыць, гарыць адно хісткае полымя. Častejšie sa využíva ekvivalent *агонь*, ktorý má rovnaký rod a podobný fonetický obraz na konci slova. Stredný rod bieloruského slova *полымя* stanovuje aj dlhšiu formu s ním spojených prídavných mien, čo taktiež je dôvodom výberu slova *агонь* (*Páliaci plameň slzy – Палючы агонь слязы*).

Náš prekladateľský prístup je relevantný prístupu, ktorý sformuloval J. Zambor. Ako teoretik básnického prekladu J. Zambor analyzuje viaceré problémy, ktoré zoskupuje okolo troch druhov kompetencie. Na základe vlastnej skúsenosti a pri analýze slovenských prekladov svojich kolegov autor formuluje špecifiku básnického prekladu: „(...) *básnický preklad v prvom slova zmysle nevystačí s transpozíciou na úrovni lexikálnej sémantiky. Takýto preklad je nevyhnutne parciálny a umelecky nedostatočný. Postulovanie básnického prekladu zohľadňujúceho celok či úplnosť diel znamená transpozíciu jeho všetkých štruktúrnych zložiek, ktoré sa podieľajú na utváraní zmyslu diela a jeho umeleckej (básnickej) hodnoty schopnej vyvolať estetický účinok*“ (Zambor 2010, s. 178). Transponované podľa prístupu citovaného autora majú byť „*všetky relevantné štruktúrne zložky básne*“, to znamená „*primerané zohľadňovanie zvukovej organizácie, teda rytmu, rýmu a eufonickej výstavby, pretože aj v origináli patria k básnickým konštitutívnym činiteľom. Transpozícia veršovej a vôbec zvukovej roviny je pre slovenský básnický preklad (...) samozrejmom požiadavkou. Osobitne dôležitá je transpozícia týchto štruktúrnych zložiek tam, kde majú zdôraznene sémantickú funkciu a eminentne sa podieľajú na estetickom účinku básne*“ (Zambor 2010, s. 179). Označenú funkčnosť vidíme v slovách prítomných v slovenskom básnickom texte, ktoré sú spoločné s bieloruským jazykom.

S poetológiou sú spojené aj ďalšie Zamborom používané termíny – „*Poetologický rozmer prekladu poézie, to je aj oblasť obraznosti*“ (Zambor 2010, s. 205). Alebo „*poetologická či štýlová individuálnosť jednotlivých básnikov*“ (Zambor 2010, s. 232). V súvislosti s literárnym obdobím (smerom) baroka básnik-prekladateľ vymedzuje jeho poetologické modalities (Zambor 2010, s. 205).

Poetologická zložka je jednou z troch základných kompetencií prekladateľa básne: „*V úvahách o básnickom preklade som došiel k poznaniu, že pri jeho reflexii treba vyčleniť jazykovú, poetologickú a básnickú kompetenciu prekladateľa. Čo pod tými pojмами*

rozumiem? Jazyková kompetencia sa zakladá na poznaní cieľového a východiskového jazyka, poetologická na poznaní poetiky domácej a inonárodnej poézie, teda jazyka poézie, (...) básnická na básnickom talente. (...).

O kompetenciách sa hovorí aj v niektorých konceptoch teórie literárnej komunikácie. Reč je o kompetencii autora ako schopnosti kódovať text a o kompetencii príjemcu ako o schopnosti text dekódovať. (...). Prekladateľ disponuje kompetenciou text dekódovať a znova kódovať“ (Zambor 2010, s. 202).

Osvetľujúc svoju skúsenosť s tvorivým školením adeptov básnického prekladu v Ateliéri básnického prekladu pri Slovenskej spoločnosti prekladateľov umeleckej literatúry a Literárnom fonde J. Zambor zvýrazňuje význam práve osobných aspektov a oblastí poetológie: „Najdôležitejšia sa ukázala porovnávacia poetika, najmä verzológia“ (Zambor 2010, s. 206). Zároveň s tým sa poetologické aspekty autorom neabsolutizujú, ale sledujú sa v súvislosti s básňou a v jej podradenosti: „Poetika je v básnickom preklade dôležitá, ale nie je dobre, keď sa dostane nad báseň, má byť v jej službách“ (Zambor 2010, s. 206).

Poetológia bieloruskej zbierky odzrkadľuje a vecne napĺňa poznámku básnika: „Keď si prezerám svoje nové básne, zisťujem, že každá z nich je postavená na iných stavebných princípoch. Určite tie básne niečo spája, ale pritom každá z nich chce byť jedinečná“ (Zambor 2007, s. 122).

Pre preklad je obzvlášť dôležitou vlastná interpretácia autora svojich vybraných básní, dostupnosť ktorých v bieloruskej zbierke takým spôsobom získava potvrdenie spoločného (súhlasného) hodnotenia diela predstaviteľmi oboch kultúr. Téma narodenia vnuka získala nezvyčajne jasný axiologický a poetologický akcent v básni, ktorá je nami vnímaná ako ľudová aktualizácia, ale má v autorskom vysvetlení viac rôznych a kultúrne širších závislostí, vysvetľuje sa s akcentom poetologickej osobitosti: „V básni *Spod perinky* vyšli zore pracujem s nepretržitou asonanciou, čo môže pripomenúť španielsku poéziu, napr. *Lorcovu*, a čiastočne aj slovenskú ľudovú poéziu – čiastočne preto, že tá využívala asonanciu, ale nie monoasonanciu spájajúcu každý druhý verš celej básne. Ak by som v básni mal hľadať zdôvodnenie tohto postupu, videl by som ho v téme, ktorým je narodenie dieťaťa. Téma ma viedla k rozihranosti na obraznej rovine a indikátorom tejto rozihranosti chcela byť aj nepretržitá asonancia. Ak by ste v básni cítili aj niečo z ľudovej poézie, bolo

by to v súlade s mojím pokusom o dotyk s elementárnym“ (Zambor 2007, s. 121). Osobité emocionálno-expresívne a zachytené znenie v tejto básni je prienikom axiológie a poetológie, axiologickým výbuchom citov zamilovania sa a nehy:

Spod perinky vyšli zore

Na obločnej rímse sneh,
na tom snehu vtáčí zápis,
aký čistý! – v beli biely.
A podobný na konárik,
čo na závej padol z brezy.
Verš o vtáčích nôžkach v tanci,
o chvostíku rozkmitanom
a slnečne štebotavý.

Spod perinky vyšli zore
s ružovými prstíčkami.
Takto by ťa vítal Homér,
keby si mu už bol známy.

Rúčka skrytá v ruke otca,
nôžka na maminej dlani (...)
(s. 110).

З-пад пярынкі выйшлі зоркі

На акна карнізе снег,
на тым снезе птушак запіс,
які чысты! – у белі белы.
І падобны на сучочак,
што ў сугроб упаў з бярозы.
Верш пра птушак ножкі ў танцы,
пра хвосцічак разгайданы
і сонечна шчабятлівы.

З-пад пярынкі выйшлі зоркі
з ружовымі пальчыкамі.
Так цябе Гамер вітаў бы,
калі б быў з табой знаёмы.

Ручку тоіць рука бацькі,
ножка на далоні мамы (...)
(s. 111).

Básnik vo vizuálnej obraznosti akcentuje bielu farbu ako obrazno-metaforický základ pre jej obohatenie estetickými elementmi iných citových sfér: „(...) *chromatická abstrakcia, súčasne je však vyjadrená aj zvukovo, slová ‚beli‘, ‚biely‘ sú zvukovo takmer totožné. Báseň môže na rozdiel od výtvarného diela pracovať aj inými prostriedkami ako s vizuálnymi*“ (Zambor 2007, s. 121). Preklad je nasmerovaný k transpozícii tejto syntetickej obraznosti a metaforizácie emocionálnosti – na základe slabičného trvania všeobecných i spoločných lexikálnych prostriedkov.

Vo svojej tvorbe J. Zambor ako originálny poetologický príjem používa pri vysvetlení špecifiky a rozvoja slovenského voľného verša ním stanovenú „*osciláciu medzi*

uvolňovaním a spravidelňovaním rytmickej štruktúry“ (Zambor 1983, s. 187). Preklad sa snaží odzrkadľovať túto dynamiku, aby zobrazil maximálnu úplnú predstavu o harmonizáciu a rôznorodosti prostriedkov poetického jazyka slovenského básnika, ktorý axiológiu a poetológiu podáva bohatým registrom výrazových prostriedkov a významovo-citových konotácií, dynamiku ktorých určuje kultúrny, duchovný a tvorivý život.

2.1.7. Ruské a bieloruské prekladové verzie poézie Jána Zambora ako esteticko-kultúrne komunikáty

Preklad je vo svojej podstate a funkčnom nasmerovaní potrebou i výsledkom komunikácie. Umelecký preklad je osobitne hodnotný vďaka svojmu esteticko-kultúrnemu charakteru. V tejto podkapitole sa sústreďíme na sféru autorovho duchovného sebaujadrnenia autora a mentality národa, ktorého jazykom autor hovorí, a v ktorom tvorí svoje diela. Ide o tradičnú formu literárnych, a priori literárno-jazykových vzťahov (B. Hochel 1990; X. Liashuk 2019b a i.). Esteticko-kultúrny komunikát sa prostredníctvom prekladu dostáva do dialógu s inou kultúrou, čím sa obrazný systém stáva zložitejším a rozširuje sa kultúrny kontext východiskového originálneho umeleckého diela.

V tejto úvahe sa vo vymedzenom aspekte zameriame na porovnanie dvoch výberov z poézie Jána Zambora v prekladoch – jedného v ruskom jazyku (názov *Чем я к вам приближусь* / *Čím sa k vám priblížim*, preklad Natálie Švedovovej), a druhého dvojjazyčného v bieloruskom a slovenskom jazyku (názov *Obnova* / *Аднаўленне*, preklad Viktórie Liashukovej). Tieto vydania sú výrazom toho, že v kultúrnom dialógu sa osobitým spôsobom realizujú esteticko-kultúrne komunikáty v príbuzných jazykoch. Spomedzi nich sa najväčšou štruktúrno-gramatickou podobnosťou a lexikálnou blízkosťou vyznačujú práve slovanské jazyky.

V súčasnej lingvistickej interpretácii sa komunikačný aspekt textu najvýraznejšie prejavuje práve v termíne, motivovanom zodpovedajúcim koreňom – *komunikát*. Tento termín má aj synonymum *jazykový prejav*. Pre komunikát ako informáciu je dôležitý širší kultúrny a historický zmyslový priestor. Pre každý komunikát je dôležité „jeho tvorivé, pohotové, kompetentné (...) uchopenie a pochopenie“ (Patráš, 2011, s. 8).

Komunikačná situácia je integrálnym znakom prekladu ako procesu aj ako výsledku špecifickej dvojjazyčnej (a zároveň medzijazykovej) činnosti. Autor i prekladateľ spätý so slovanskými jazykmi automaticky získava silu a duchovnosť cyrilo-metodskej tradície, spoločný folklórny a mytologický základ, premietajúci sa v axiologických prioritách, v paremiologickej a frazeologickej expresívnosti, v obraznej aktualizácii životných a prírodných javov.

Každá slovanská umelecká literatúra súčasne obsahuje vlastné kultúrno-estetické skúsenosti a tradície, zosobnené v umeleckých dielach, tvoria ju národní spisovatelia, vychovaní národnou klasikou i svetovou literatúrou. Každý slovanský jazyk má vo vzťahu k umeleckému kontextu osobitú špecifikáciu. Spoločná slovná zásoba sa v ňom špecifikuje v konkrétnych fonetických zákonoch, gramatických osobitostiach a syntaktických modeloch. Štylistický systém sa sformoval vzájomným pôsobením mnohých faktorov, vrátane histórie národa a jazyka, osobitosti a aktivity folklórnej sféry, činnosti vzorových autorov, vplyvu klasických umeleckých textov, jazykovej tradície i praxe, jazykovej situácie pri formovaní národného spisovného jazyka, ako aj zohľadnením aktuálnej jazykovej situácie a pod.

Umelecký text ako komunikát maximálne realizuje núkajúci sa potenciál. Poézia predpokladá prítomnosť konotácie. Konotácia určuje rozmiestnenie komunikátov do rozsiahlejšieho systému prezentácie – autorského diela, ktoré vydaním v tlačenej podobe získava prestíž. Istý význam má aj miesto vydania a vydavateľstvo (jeho status a zameranie, konkrétnejšie i prítomnosť redaktora).

Model prekladovej zbierky v interkultúrnej komunikácii

Ako píše I. Slivková „[i]nterkultúrna resp. multikultúrna výchova (VL: a komunikácia) by mala zabezpečiť zachovanie ideových tradícií a uznanie rôznorodosti ako spoločenskej hodnoty v jednotlivých národných kontextoch a aj v ich vzájomnej interakcii“ (2018, s. 5). Analyzované zbierky predstavujú odlišne typy interkultúrnej komunikácie. Knižný výber z poézie Jána Zambora v ruskom jazyku je klasický typ, zohľadňujúci tradičný spôsob prezentácie prekladovej literatúry ruskojazyčnému čitateľovi, a to v podobe jednojazyčného transferu a uvedenia mena a priezviska slovenského básnika a prekladateľky, ako aj prekladaného žánru v ruskom jazyku: *Смуху в переводе Натáлие Шведовой* (slv. *Básne v preklade Natálie Švedovovej*). Bol tu zvolený menej oficiálny štylistický variant *смуху* (oproti v takomto type publikácií častejšie používanému *смухотворения*). Takýto inherentný, pre rozhovor prirodzený variant, harmonizuje s názvom zbierky v podobe emocionálnej repliky, ktorá odzrkadľuje úsilie o porozumenie, zmenšenie odstupu. Obe zbierky obsahujú básne z celého obdobia autorovej tvorby. Rozsiahlejší je ruský výber (97 básní). Špecifikom druhého knižného výberu zbierky je

dvojjazyčnosť, prihovára sa teda k čitateľom dvoch kultúr a dáva možnosť porovnať dva jazyky – východiskovú slovenčinu a cieľovú bieloruštinu. Bilingválny výber (biel. *зборнік-білінгв*; rus. *сборник-билингв*) obsahuje 50 básni v každom jazyku (teda spolu 100).

Bieloruské vydanie má na stránkach symetricky umiestnené pôvodné a prekladové texty (v bieloruskom a slovenskom jazyku). Bieloruský recenzent zbierky M. V. Trus obrazne charakterizuje publikácie takéhoto typu: „Originál i preklad sú obálkou jednej knihy spojené, hľadajú jeden druhému do očí“ (Трус 2014, s. 26). Slovenská recenzentka I. Slivková taktiež vyzdvihuje bilingválnosť diela: „Zrkadlový charakter dvojjazyčného vydania zbierky umožňuje jazykovo zdatným čitateľom komparatívny pohľad nielen na jazykovú, štylistickú a metaforickú podobnosť slovenskej a bieloruskej poézie, ale aj na vnímanie duchovnosti, životných hodnôt a spoločných slovanských tradícií“ (Slivková 2014, s. 144). Takýmto spôsobom sa umožňuje interkultúrny dialóg komunikátov medzi sebou, ktorý čitateľ vníma aj vizuálne. V prípade ovládania slovenského jazyka má recipient možnosť detailnej jazykovej i literárnej komparácie. Dialogickosť je teda rozvetvenejšia, rozšírená o syntetické parametre (filologické-jazykové, literárnovedné-komparatívne). Čitateľ získava predstavu o inej kultúre, všima si podobností a odlišností s vlastnou kultúrou. Tento typ prezentácie je súčasne výzvou na porovnanie pôvodiny a prekladu, na jeho interpretáciu a hodnotenie. Čitateľ vlastne sleduje dialóg prekladateľa s autorom. Tento dialóg je tvorivý a spojený s konfrontáciou umeleckého a širšieho kontextu, jazykových obrazov a obraznosti.

Podľa Jána Zambora prekladateľov výber konkrétnych básní je skúškou ich hodnoty a atraktívnosti pre inú kultúru. Táto myšlienka odznela na stretnutí básnika s čitateľmi v Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici, medzi ktorými boli aj študenti – rusisti, budúci prekladatelia. Pre čitateľa, ktorý sa cíti byť schopný tvorivej aktivity, dvojjazyčná zbierka dáva možnosť vytvoriť svoje vlastné verzie prekladov či vybraných fragmentov. Takéto osobné zažívanie javov národnej básnickej kultúry na základe vnímania multikulturality praje rozvoju a dynamizácii kognitívnej sféry a vyžaduje si aktívnu tvorivú spoluprácu, to znamená, duchovnú prácu, intenzívnejšiu ako vnímanie umeleckých (básnických) diel v jednom jazyku. Výhodou bilingválneho diela je aj možnosť osobitného čítania jednej jeho časti, či už bieloruskej alebo slovenskej.

Spoločným pre oba výbery je chronologicko-štruktúrny princíp, pri ktorom sa vybrané básne-komunikáty umestňujú v hraniciach zbierok, v ktorých vyšli. Kompozičné usporiadanie podľa zbierok poukazuje na dynamiku tvorivého sebaujadrenia básnika, dáva – hoci fragmentárne, ale dostatočne – výrazné predstavy o tradícii a inovácii v štýle, tematike, problematike a pod. Názvy básní, básnických zbierok a prekladovej publikácie tvoria špecifickú konfiguráciu axiologických významov, predstavujú kód obraznosti a dovoľujú v porovnaní odhaliť spoločné a špecifické črty básnika i oboch prekladateľiek. Čiastočne sa výber básní v ruskom a bielorusko-slovenskom výbere prekrýva (spoločných je 23 textov), čo poukazuje aj na hodnoty slovenského obrazného sveta pre obidve cieľové literatúry. Rozdiely sú však markantné práve v koncepcnej zložke, v princípoch zostavovania výberov a v prekladateľských postupoch.

Názov prekladového výberu ako kultúrny kód

Ruský i bieloruský prekladový výber dostali názov podľa názvu básne. Prekladateľka N. Švedovová vybrala názov preloženej básne *Чем я к вам приближусь / Čím sa k vám priblížim?* Zo zbierky *Nádhera zmesi – Прелесть смеси*, ktorá vyšla v Zamborovom výbere *Sťahované srdce* (Zambor 2007). Pre tento názov je špecifická forma repliky. Jej obsah zahŕňa úsilie lyrického subjektu nájsť u ľudí porozumenie, ísť im naproti, priblížiť sa k ich svetu. Tento rozmer zároveň označuje pocity odcudzenosti subjektu, vzdáľovania sa od iných, neprijatie stavu, v akom sa mnohí iní nachádzajú, a psychický nepokoj z uvedomenia si svojej samoty. Napätie dodáva názvu dynamiku.

V básni táto replika smeruje k ľuďom, ktorí sa v chráme správajú napospol neprímerane („neduchovne“):

Pochybná vestálka
deviatich plameňov deviatich veží
Chrámu Vasilija Blaženého
pred prísnyimi očami Smolenskej Matky Božej
zabratá do čítania bulvárneho románu,

jej kamoš, strážca, sediaci v hlavnej cirkvi
s plameňom stúpajúcim – unášajúcim
vysoko – vysoko,
až k hudbe sfér,

slúchadla na ušiach,
pokyvávajúci nohou,
ty, čo na môj pokus o kontakt ježíš
(pálčivým ostňom píšem tieto riadky)

(...)

vy, čo ste sem nepadli z Mesiaca,
naše deti.

Pre svoje záťahy,
úlety
zaťahujúce pred nami rolety.

Akým slovom
sa vám prehovoríť,
čím?

(Zambor 2007, s. 116).

Ruský preklad v plnej miere prenáša horkosť absentujúcej duchovnosti, túžbu lyrického subjektu nájsť slová, ktorými by sa priblížil duši jednotlivca:

Сомнительная весталка
Девяти огней девяти башен
Храма Василия Блаженного
перед строгими глазами Смоленской Божьей Матери
поглочена чтением бульварного романа,

ее дружок, охранник, сидящий в главной церкви
с пламенем – поднимающим – уносящим
высоко-высоко,
до самой музыки сфер,
голова в наушниках,
покачивающий ногой,

ТЫ ЧТО ОТ МОЕЙ ПОПЫТКИ КОНТАКТА ЕЖИШЬСЯ

(жгучей колючкой пишу эти строки)

(...)

ВЫ, ЧТО СЮДА НЕ СВАЛИЛИСЬ С ЛУНЫ,

наши дети.
Ради своих дел
и развлечений
задергивающие перед нами шторы.

С каким словом
к вам обратиться,
с чем?

(Замбор 2017, s. 119).

V postavení názvu knihy sa replika rozširuje na všetkých a pri čítaní básne je vnímaná aj ako nespokojná reakcia, čo znamená, že jej modálnosť ako názvu komunikátu a skupiny komunikátov sa odlišuje. Táto báseň odzrkadľuje aj špecifickosť ruského prekladového výberu, ktorá sa zakladá na uprednostňovaní básní s ruskou tematikou či motívmi, ako aj s inou kultúrnou tematikou (napríklad španielskou).

Názov bielorusko-slovenskej zbierky *Obnova / Аднаўленне* je jednoslovný, má významový charakter abstraktnej predstavy o možnosti získať predchádzajúci stav, vrátiť stratené hodnoty, vlastnosti a schopnosti, preto má životodarný charakter a posilnený emocionálny výraz. V slovenskom variante je v použitom slove obsiahnutý aj katolícky pojem duchovného zdokonalenia, spoločného učenia sa duchovnosti. Bieloruský ekvivalent náboženský charakter nemá. Samotná báseň ideu obnovy, vloženú do dynamického opisu jarného prebúdzania sa prírody, nečakane prenáša do paradoxu, známeho z prírody – narastanie životných síl, vyvolaných slnečným teplom, sa môže rýchlo zmeniť na prekážku spôsobenú zničujúcou horúčavou:

Tá úľava... Odvalil sa balvan,
čo nás gniavil. Bledé stebielka,
ešte tlejúce koreničky
naberajú dych.

Potrebujú mierny
dážď, láskavé
lúče.

Ale už zajtra príde
kamenec, spaľujúce
slnko.

Такая палёгка... Адлегся валун,
што нас пляжыў. Бледныя сцяблінкі,
карэньчыкі, ужо ў тленні,
набіраюць дух.

Чакаюць спорнага
дажджу, ласкавых
промняў.

Але ўжо заўтра будзе
град, палаючае
сонца.

(Zambor / Замбар 2013a, s. 66-67)

Bieloruská prekladateľka dáva prednosť básňam, ktoré obrazne ukazujú Slovensko a Slovákov. Cudzokrajný element je v nich prítomný v motte. Prístup bieloruskej prekladateľky je blízky prístupu k prekladu, ako ho môžeme sledovať u samotného Jána Zambora.

Básnik, prekladateľ, literárny vedec v dialógu

Tvorivá osobnosť básnika Jána Zambora vytvára jednotu s jeho ďalšími vedecko-profesionálnymi a zároveň tvorivými charakteristikami ako literárneho vedca a prekladateľa, z čoho sa rodí vnútorný dialóg, konkrétnejšie polyológ. Trojjednota menovaných schopností, profesijne podkutých zodpovedajúcim filologickým vzdelaním, sa zaiste, osobitým spôsobom zosobňuje v poézii – tvorivé nadšenie robí uvedomelým, obohacuje ho samostatnou interpretáciou a literárnovedným pohľadom. Schopnosť nazeráť, všímať si skutočnosť aj v jej detailoch, interpretovať, priviesť k svojim pohľadom čitateľov, je viditeľná v názvoch literárnovedných prác *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2005), *Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov* (1997); *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia* (1993), ktoré sú v značnej miere venované analýze a kritike básnických prekladov. Vedecký pohľad J. Zambora je venovaný prekladu v samostatnej knihe s touto problematikou *Preklad ako umenie* (2000) a vo viacerých ďalších reflexiách, napríklad v reflexii *Preklad ako interpretačné umenie* (Zambor 2010, s. 177-180) – o dvojazyčnom vydaní François Villona *Grand testament* J. Smreka a J. Felixa (1949). Hľadanie zmyslu prekladu poézie je zastúpené v príspevku *Poetologická kompetencia prekladateľa poézie* (Zambor 2010, s. 202-206).

Pri interpretácii J. Zambor predstavuje koncepciu básnického prekladu, ktorá v každej sformulovanej téze vystupuje ako projekcia prekladateľskej činnosti samotného básnika a dovoľuje vymedziť parametre a línie komparácie ruského a bielorusko-slovenského výberu Zamborovej poézie. Odvolávajú sa na preklad J. Smreka a J. Felixa, J. Zambor rozoberá úroveň transpozície, pričom sa vyslovuje aj k lexike: „*Felix vlastne poukazuje na to, že básnický preklad v pravom slova zmysle nevystačí s transpozíciou na úrovni lexikálnej sémantiky. Takýto preklad je nevyhnutne parciálny a umelecky nedostatočný. Postulovanie básnického prekladu zohľadňujúceho celok či úplnosť diela*

znamená transpozíciu jeho všetkých štruktúrnych zložiek, ktoré sa podieľajú na utváraní zmyslu diela a jeho umeleckej (básnickej) hodnoty schopnej vyvolať estetický účinok“ (Zambor, 2010, s. 178). Ide mu o naplnenie predstavy relatívne komplexnej ekvivalencie básnických konštitutívnych činiteľov diela v preklade – transponované majú byť „všetky relevantné štruktúrne zložky básne“, to znamená „primerané zohľadňovanie zvukovej organizácie, teda rytmu, rýmu a eufonickej výstavby, pretože aj v origináli patria k básnickým konštitutívnym činiteľom. Transpozícia veršovej a vôbec zvukovej roviny je pre slovenský básnický preklad (...) samozrejmom požiadavkou. Osobitne dôležitá je transpozícia týchto štruktúrnych zložiek tam, kde majú zdôraznene sémantickú funkciu a eminentne sa podieľajú na estetickom účinku básne (...)“ (Zambor 2010, s. 179). V súvislosti so zložitou a komplexnou takejto ekvivalencie J. Zambor vymedzil a teoreticky sformuloval tri základné kompetencie prekladateľa básni: „V úvahách o básnickom preklade som došiel k poznaniu, že pri jeho reflexii treba vyčleniť jazykovú, poetologickú a básnickú kompetenciu prekladateľa. Čo pod týmito pojmi rozumiem? Jazyková kompetencia sa zakladá na poznaní cieľového a východiskového jazyka, poetologická na poznaní poetiky domácej a inonárodnej poézie, teda jazyka poézie, (...) básnická na básnickom talente (Zambor 2010, s. 202). V úvahe *Preklad poézie z málo rozšíreného jazyka, prekladová metóda* (Zambor 2010 s. 226-232), napísal: „Obsahovo priezračné pojmy jazyková, poetologická a básnická kompetencia prekladateľa zavádzam do teórie básnického prekladu nie z náklonnosti vymýšľať na známe veci nové nálepky, ale z potreby vyznačiť základné skutočnosti v prekladovej básnickej praxi“ (Zambor 2010, s. 227). Vlastné skúsenosti J. Zambora ako prekladateľa určujú špecifickú sféru komparácie: „Najdôležitejšia sa ukázala porovnávací poetika, najmä verzológia“ (Zambor 2010, s. 206).

Uvedené kompetencie sa porovnávajú s konceptmi teórie literárnej komunikácie: „Reč je o kompetencii autora ako schopnosti kódovať text a o kompetencii príjemcu ako o schopnosti text dekódovať. (...). Prekladateľ disponuje kompetenciou text dekódovať a znova kódovať“ (Zambor 2010, s. 202). S poetológiou sú spojené aj ďalšie Zamborom používané termíny – poetologický rozmer prekladu poézie – „to je aj oblasť obraznosti“ (Zambor 2010, s. 205) alebo poetologická či štýlová individuálnosť básnika (Zambor 2010, s. 232). Termín *poetologické modality* J. Zambor používa v súvislosti s literárnym obdobím

(smerom) baroka (pozri Zambor 2010, s. 205). V jeho prístupe je poetológia zohľadnená v širokom textotvornom aspekte, a to ho privádza k záveru, že „*básnické formy či žánre sa spájajú nielen s konkrétnymi poetologickými znakmi, ale aj s istým videním sveta (...)*“ (Zambor 2010, s. 202). Poetologické aspekty pritom autor neabsolutizuje, ale sleduje ich v súvislosti s básňou a sú jej podriadené: „*Poetika je v básnickom preklade dôležitá, ale nie je dobre, keď sa dostane nad báseň, má byť v jej službách*“ (Zambor 2010, s. 206).

Postrehy J. Zambora odzrkadlené v oboch nami analyzovaných výberoch svedčia práve o osobitých aspektoch a oblastiach poetológie: „*Keď si prezerám svoje nové básne, zisťujem, že každá z nich je postavená na iných stavebných princípoch. Určite tie básne niečo spája, ale pritom každá z nich chce byť jedinečná*“ (Zambor 2007, s. 122). Najvýraznejšie podstatu básní a zbierok poézie ako esteticko-kultúrnych komunikátov ilustruje nasledovné vyjadrenie: „*Preklad sa vníma nielen ako informácia, ale aj ako umelecké osvojenie inonárodnej básnickej hodnoty v konkrétnom čase a priestore, nesúce v sebe pečať osobnosti prekladajúceho básnika*“ (Zambor 2010, s. 227).

Prekladateľské koncepcie

Koncepcia ruskej prekladateľky je spätá so sémantickou generalizáciou, to jest s výberom prostriedkov širšieho sémantického objemu. Ako prekladateľka bieloruskej publikácie mám vypracovanú koncepciu, ktorú možno označiť ako lexikálno-formálnu a obrazovú harmonizáciu (Liashuk 2007, 2008, 2009; Ляшук 1998, 2013, 2014). Jej základom je sledovanie dĺžky riadka, čím sa udržiava básnikom vytvorený veršový systém, vrátane jeho fonetického obrazu a dynamiky znenia:

Когда вам этого *будет достаточно*

Keď toho budete *mať dost'*

Як будзеце таго *мець досыць*

Text, samozrejme, obraznosť a emocionálnosť zakódovanú v názve explikuje:

Keď už budete mať *dost'* sivých betónových polí,
ukážem na puklinu so stebлом trávy,

keď panelové steny pre vás budú neznesiteľné,
objavím v nich kamienky a piesok z vašej rodnej rieky

a pre osamelých stopy mnohých rúk vo veciach *navôkol...*

(Zambor / Замбар 2013a, s. 28).

Ruský preklad sa sústreďí na sémantiku, lexikálnu štruktúru komunikátu. Porovnateľné podstatné mená sú však v ruskom jazyku dlhšie. Explikácia zámen, ktorá je pre východoslovanské jazyky charakteristická, taktiež rozširuje objem verša. Verše v ruskom preklade básne sú vo väčšine prípadov dlhšie, básneň sa rozšírením spomaľuje:

Когда уже вам будет *достаточно* серых бетонных полей
Я покажу вам трещину со стеблем травы,

Когда панельные стены будут для вас невыносимы,
Я открою в них камешки и песок из вашей родной реки,

А для одиноких – следы многих рук в *окружающих* вещах...
(Замбор 2017, s. 48).

Ruské slovo *достаточно* je slovníkový ekvivalent slova *дост'*, ale v použítom minimálnom kontexte stráca frazeologické spojenie význam 'nechciet' niečo viac'. V ruskom jazyku ho prekladajú frazeologizmami *с меня довольно / достаточно* a expresívne *сыт по горло*. Slovo *открыть* je tiež slovníkový ekvivalent slova *обнаружить*, ale má oveľa širší sémantický objem a stráca výraznú súvislosť s pôvodným obrazom, jeho interpretáciou. Oveľa vhodnejšie prenášajú tento obraz synonymá uvedeného slova – *обнаружить, найти*.

V bieloruskom preklade sa berú do úvahy dva parametre – sémantika a znenie:

Як будзеце ўжо *досыць* мець сірых бетонных палёў,
укажу на пухір са сцяблом травы,

калі панэльныя сцены будуць вам невыносныя,
знайду ў іх каменьчыкі і пясок з вашай роднай ракі,

а для самотных – сляды многіх рук у рэчах *навокал*...
(Zambor / Замбар 2013a, s. 29).

Podstatný poetologický problém tvoria fonetické osobitosti spoločnej slovnej zásoby.

Polnoglasie vo východoslovanských jazykoch

Oba východoslovanské jazyky majú polnoglasie: rus. *золотой* – blr. *залаты*, a slv. *zlatý*. To znamená, že slová sú dlhšie ako v slovenčine a každá z prekladateľiek má svoj prístup k prekladu tejto spoločnej lexiky. Ruština sa od bieloruštiny odlišuje veľkým množstvom cirkevno-slovanizmov, ktoré majú podobný fonetický obraz v slovenčine: rus. *пламя* – slv. *plameň*, a blr. *полымя*.

Lexikálny prenos

Lexikálny prenos, čiže zachovanie spoločnej lexiky v preklade, má v preklade dynamickú schopnosť, rozširuje sa na rozličnú lexiku, čo je výrazne viditeľné v nasledujúcich veršoch básne *Na stole sviečku zažali* s mottom Borisa Pasternaka v preklade Jána Zambora (V bieloruskom preklade sa tento verš citujeme v origináli – „Свеча горела на столе...“, J. Zambor uvádza svoj preklad – „Horela svieca na stole...“):

Slv.: *Páliaci plameň slzy.*

Blr.: *Палючы агонь слязы.*

Rus.: *Жгучее пламя слезы.*

V oboch prekladových veršoch sa zachováva posledné slovo. Prvé slovo verša je lexikálne prenesené do bieloruského jazyka, druhé do ruského. Medzi lexikálnym prenosom *plameň* (blr. *полымя*) a synonymom *ohoň* (blr. *агонь*) autorka tejto monografie a prekladateľka v jednej osobe uprednostnila synonymum, aby dosiahla rovnaký počet jeho slabík verša.

Ako esteticko-kultúrny komunikát každá zbierka nesie v sebe slovenský kultúrny a literárny kontext. Bieloruský jazyk je v spisovnej podobe typologicky bližší spisovnej slovenčine a preto je aj viac vnímavý k zachovaniu a udržaniu lexikálnej zložky.

V preklade môžeme sledovať aktualizáciu špecifickosti ruského jazyka – široké využitie rôznych prechodníkových foriem, ktoré predlžujú verš a rozširujú počet slabík:

Slv.: A horí, horí, horí jeden *potácavý* plameň (15)

Blr.: I гарыць, гарыць, гарыць адно *хісткае* *полымя* (15)

Rus.: И горит, горит, горит одно *колеблющееся* *пламя* (17)

Táto tendencia je stála (pozri nižšie ruské slovo *блуждающее* a bieloruské *туляюцца*), aj v súvislosti s dĺžkou iných slovných druhov. Dynamický rytmus v ruskom preklade spôsobil lexikálny posun:

ktovie kade sa túlajúci , ktovie akou hmlou, akou tmou, akými závojmí, akými závejmi, akými húšťami, pl'úšťami, smršťami, spúšťami...	хто ведае, дзе туляюцца , хто ведае, якой імжой, якой цьмой якімі павевамі, якімі завеямі, якімі гушчамі, золямí, смерчамí, пустэчамí...	кто знает, где блуждающее , кто знает, в каком тумане, в какой темноте, какими дымками, какими сугробами, какими чашами, пущами, тучами, кручами...
--	---	--

V ruskom preklade je viditeľná duplicita slovesa v rôznych gramatických formách (*плачет – плачущие*):

A plameň sviečky <i>vzlyká</i> , z jej útlych pliec, pliec anjela stekajú <i>plačúce</i> krídla.	І полымя свечкі <i>стогне</i> , ёй з вузкіх плеч, плеч анёла сцякаюць у <i>плачы</i> крылы.	И пламя свечи <i>плачет</i> навзрыд, с его хрупких плеч, плеч ангела, стекают <i>плачущие</i> крылья.
<i>Pomodlime sa za stratencov návrat.</i>	<i>Памолімся за страчаных вяртанне.</i>	<i>Помолимся за возвращение пропавших.</i>

Komentár ako rozkódovanie komunikátu

V ruskom prekladovom výbere je komentár minimálny a minimalizovaný. V bielorusko-slovenskom je, ako o tom píše aj bieloruská literárna vedkyňa U. Verinová je dôležitou zložkou komunikátu, jej kódom: „*Básne vydania sú doplnené o komentár prekladateľa, ktorý obsahuje nevyhnutné vysvetlivky k názvom miest, sídlisk, obcí, mien dejateľov slovenskej i svetovej kultúry, k ... dialektovým alebo zriedkavým slovám, názvom atď. Aj komentáre V. Liashukovej predstavujú svojský exkurz po Slovensku, uchovávajú množstvo zaujímavých faktov. Napríklad o to, že **notebook** bude po slovensky **počítač**, skrátené **Ppč** (táto skratka je zachovaná v preklade básnického textu) (Liashuk 2013, s. 133), alebo že Kriváň je vrch v Tatrách s výškou 2492 m, „symbolický štít Slovanov i slobody Slovákov, významný motív romantickej poézie štúrovského pokolenia i súčasných slovenských básnikov“ (Liashuk 2013, s. 135). Tak sa stáva zrozumiteľným obsah mnohých slov a významov bez prekladu: v knihe je starostlivo uchované všetko, čo je pre slovenského básnika dôležité, čo je v slovenskej histórii a kultúre považované za unikátne. Aj doslov*

prináša nemálo historicko-kultúrnych kontextov a postrehov o poézii J. Zambora. V. Liashuk tam napríklad porovnáva Proglas Sv. Cyrila a poslednú časť diela J. Zambora *Niekoľko písmen na pochvalu Konštantínovi Cyrilovi*“ (Барковская а Верина 2015, c. 613-614). Ďalšie ukážky: v poznámke k básni *Čarovný kruh* s venovaním *Pozdišovským hrnčiarom* – rus. *Волшебный круг (Поздишовским гончарам)* sa vysvetľuje: „*Pozdišovce – dedina na východnom Slovensku, známa ľudovou keramikou (pozn. autora)*“ (Замбор 2017, s. 59). Bieloruský komentár smerovaný ku hĺbke textu a areálu obrazov básnikovej tvorby. K básni *Čarovný kruh* – biel. *Чароўны круг* je doplnená informácia, ktorá umožňuje prijať sémantiku tradičnosti a špecifika hrnčiarskeho remesla v chronotope: „*Pozdišovskí hrnčiari – predstavitelia 600 ročnej tradície miestneho hrnčiarstva z obce Pozdišovce na východe Slovenska, ktorá leží v Ondavských vrchoch*“ (Liashuk 2013, s. 132).

Dialóg medzi zmyslom a jazykom dovoľuje prehľbovať obraznosť. Ruská prekladateľka v básni *Petržalské hviezdy* – rus. *Петржальские звезды* na strane 61 vysvetľuje vlastné meno: *Petržalka – sídlisko Bratislavy (pozn. prekladateľka)*. V bieloruskom preklade tej istej básne – blr. *Петржалскія зоркі* je faktografický údaj nasmerovaný k vytvoreniu obrazu najväčšieho sídliska: „*Petržalka – sídlisko v hlavnom meste Slovenskej republiky v Bratislave s najväčším počtom obyvateľov (cca 115 tisíc), jedno z najhustejšie osídlených miest na Slovensku aj v strednej Európe*“ (Liashuk 2013, s.132-133).

Ruská zbierka má iné priority a predstavuje súčasť veľkého komplexu prekladových diel, ktoré vytvorili už pevnú tradíciu. Ruština bola aj je jazykom, do ktorého sa prekladali slovenské básne už od polovice 19. storočia. Prekladateľka postupuje v intenciách tejto tradície. Rozdiel je aj v detailnom komentári a v snahe bieloruskej prekladateľky odhaliť hĺbkovo zakotvené slovenské prírodné, literárne aj kognitívne základy slovenskej národnej identity. Dynamickosť tvarovania básne a zmyslu je výrazným znakom poézie i jej prekladu, ak ho vnímame ako esteticko-kultúrny komunikát.

2.1.8. Pastoralne motívy v básni Jána Zambora *Pastierov sen* a v jeho bieloruskom preklade

Пасторальные мотивы в стихотворении Яна Замбора «Сон пастуха» и его белорусском переводе

Понятие пасторального мотива связано с представлением о культурной ценности синтетического явления искусства – пасторали. В современности подчеркивается историко-культурная глубина и полифункциональность, а также тематическая закреплённость и изменчивость этого художественного образования: «Пастораль является уникальным жанром в европейской художественной культуре по долголетию его существованию: только зафиксированная история насчитывает 23 века. Рано оформившись в особый жанр поэзии, пастораль впоследствии дала поводы в других видах литературы, в драме, музыке, живописи прикладном творчестве. Преломляясь через специфику разных искусств, пасторальный жанр множился в формах его проявления; кроме того, свои варианты создавала каждая эпоха. Т. о. пастораль является одновременно и видовой, и родовой жанровой категорией (метажанром)» (Коробова 2008, с. 1).

Мотив в качестве литературоведческого термина характеризуется как значимое и повторяемое семиотическое явление: «Мотив – это *компонент произведений, обладающий повышенной значимостью* (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен» (Хализев 2000, с. 266; курсив автора). Разнообразием отличается возможность локализации мотива – в тексте, подтексте, заглавии, эпиграфе и словесных средствах воплощения (повтором, вариативным повтором, синонимами, имплицитно). Мотив относится к неявно выраженной глубинной образности и требует распознавания, открывается «чуткому читателю и литературоведу-аналитику. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным» (Хализев 2000, с. 266).

Для пасторали существенна гармония – художественная и жизненная. Художественная гармония зиждется на синтезе эмоционального впечатления, образности, соразмерности деталей и музыкальности: «Музыкальный компонент в пасторали был заложен в самих истоках (...)» (Коробова 2008, с. 1). Жизненная гармония составляет идеал пасторали. При ее научном изучении литературоведы оперируют понятием *идеальный мотив*. Некоторые из работ отмечают *пасторальную модальность* как настроенность на художественно-жизненную аксиологию пасторали.

Пасторальный мотив складывается из пространственных, образных и содержательных деталей, моделирующих художественный мир идеализированного (пастушеского) быта. Реальный пастушеский быт характерен для Словакии, горный ландшафт которой выделяется выразительным визуальным и звуковым пасторальным мотивом – пасущимися за невысокими изгородями на зелёных склонах гор овечьими стадами, сопровождаемыми мелодичным звоном колокольчиков на шеях овец. Пастухов около них сейчас не видно. В настоящее время в Словакии пастбищное овцеводство часто располагается неподалеку от туристических комплексов или этнографически оформленных в традиционном стиле центров национальной кухни – расположенных в долинах пригородных ресторанов с безэквивалентным родовым названием *колиба* (слв. *koliba*) – «вид ресторана для туристов, где подают словацкие национальные блюда» (VSRS 1, с. 865). Такой факт указывает не только современность, но и традиционность пасторального ландшафтного образа. Все же этот мотив не отражается Яном Замбором. Его стихотворение создано на мотив живописи, оригинально трансформированный в поэтический мир лирического прозведения, что отмечается в его подназвании, «на мотив Людовита Фуллы». Л. Фулла (Ľudovít Fulla) – народный художник Словакии. Факт влияния живописи имплицитно в имени этого известного в Словакии художника.

Название стихотворения «Pastierov sen» («Сон пастуха») соотнесено с неназванным живописным мотивом конкретного словацкого художника, чем тематически охватывается значительная часть творчества этого живописца. В лице каждого художника «искусство обращено к действительности и отражает ее. (...).

Правда искусства – это реальность, пережитая человеком, прошедшая его отбор и оценку, повернутая к зрителю теми ее сторонами, которые взволновали художника. Это его личная правда, которой он делится с нами» (Герчук 1998, с. 121). В живописном произведении также важна роль автора: «Художник на самом деле активно строит образ, выделяя существенные для него, влияющие на наше впечатление особенности и детали (...)» (Герчук 1998, с. 126). Известная словакам информация о художнике необходима для представителя иной культуры при переводе стихотворения, оформленной в виде комментария. Такая информация помогает полнее и детальнее определить возможный мотив, впечатливший в его творчестве поэта.

Людовит Фулла (Ludovít Fulla): 27.02.1902, Ружомберок (Ružomberok), Словакия – 21.04.1980, Братислава (Bratislava) – словацкий живописец, график, иллюстратор, сценограф и педагог. Художник своим творчеством в этнографически значимых образах и деталях воплотил природу и самобытную культуру Словакии. Его живописные полотна олицетворяют и восславляют Словакию, ее культуру, пейзажи, народные обычаи и народные костюмы. В сознании рядовых словаков он запечатлен и как иллюстратор словацких народных сказок, изданных Паволом Добшинским во второй половине XIX в.

В словацком культурном контексте важным является факт, что в 1937 г. на Всемирной выставке в Париже художник получил Гран-при за картину «Песня и труд» («Pieseň a práca») прославляющую труд земледельца и творчество словацкого народа. На ней символически и метафорически отражаются культурные образы и архетипы и связанные с ним богатые народные традиции – во взаимосвязи с иными жизненными сферами словаков и их народными ремеслами, представляя собой монументальную символическую картину культурной основы обычной жизни. На многих картинах этого художника изображены словацкие девушки, невесты и женщины-матери со своей семьей – идеальные возвышенные образы. Творчество этого художника своей настроенностью соответствует современным представлениям о воздействии искусства: «В последние годы все заметнее становится общественная потребность в произведениях эмоционально насыщенных, одухотворенных» (Герчук 1998, с. 4). Именно эти качества перевоплощены поэтом Я. Замбором в отражении

ярких юношеских чувств ожидания любви и стремления представить их себе в образе девушки из снов, которая является ему в зримых образах природы.

Название стихотворения соотносится с названием картины Л. Фуллы «*Sen na salaši*» («Сон в чабарни»), на которой изображены полулежащая на траве девушка и стоящий у ее ног, повернувшись к ней, пастух, играющий на дудочке. Рядом с девушкой, переданные как очертания, пасутся овечки. Написанная в динамичном оригинальном стиле картина несомненно является обобщенной интерпретацией классического пасторального сюжета. На ней пейзаж представлен только образом высокого яркого солнца над головами юноши и девушки. Картина в общности с остальными произведениями, посвященными Словакии и словакам, несет эмоциональный заряд, сопоставимый с эмоциональностью пасторали.

Эмоциональность стихотворения соответствует содержательно-концептуальным особенностям, отмеченным русской исследовательницей пасторали Татьяной Саськовой относительно русского сентиментализма: «Основными категориями, определяющими важные для сентиментализма аспекты эстетической реальности, как и в рококо, становятся, нежность, приятность, хрупкость, трогательность, но чувственность уступает место чувству, любовь в значительной мере спиритуализируется: главное – душевный восторг, эмоциональный подъем; сердечный трепет ценнее телесных наслаждений. А потому так важна мечтательность, игра воображения – высшая реальность по сравнению с эмпирикой, слишком часто оскорбляющей тонкую чувствительность своим грубым несовершенством» (Саськова 2000, с. 27). В этом плане прослеживаются параллели на уровне имплицитного сближения слов *сон* – *мечта* в представлении русских поэтов XVIII в., в частности, в стихотворении Державина «Мечта» – поэтической миниатюре, как охарактеризовала это произведение Т. Саськова (см. Саськова 2001, с. 94).

Выявить и интерпретировать пасторальные мотивы помогает также информация о поэте и его творческая саморефлексия, помещенная в персональную библиографию, указывающая направленность на европейскую культурную традицию и ее глубокую ретроспективу.

Ян Замбор (Ján Zambor, род. 9.12.1947) – словацкий поэт, литературовед и переводчик. Стихотворение «Сон пастуха» («Pastierov sen») включено в его дебютный сборник «Зеленый вечер» («Zelený večer», 1977). В этом сборнике словацкие литературоведы отмечали черты неоимажинизма и неосимволизма, которые в следующих сборниках сменились граждански ориентированной образностью повседневного опыта, а затем в творчестве словацкого поэта оформилось представление о стихотворении как о «великолепии смеси».

Поэт принадлежит к поколению профессиональных филологов. Он выпускник философского факультета Университета Павла Йозефа Шафарика в Прешове по специальности словацкий и русский язык и литература. В Беларуси своих авторов такого плана характеризуют как поэтов филологического поколения (пришедших в национальную литературу в 70-е гг. XX в. и окончивших, как правило, филологический факультет Белорусского государственного университета). Как профессиональный литературовед Я. Замбор интерпретирует словацкую, а также русскую и испанскую поэзию, разрабатывает теорию метафоры, а также теорию поэтического перевода, исходя из своего опыта переводчика, в первую очередь, русской, испанской и испаноязычной поэзии разных эпох. Для перевода он избирает направленную на индивидуальные представления о приоритетах поэзию: «В русской поэзии мне всегда более близка ее камерная линия» (Nochel a Zambor 2007, с. 128).

Лирика Я. Замбора, по характеристике литературоведов, «богата прежде всего мыслями, суггестивностью образного видения, эстетикой высказывания, опосредованной также и разнообразием форм» (Nochel 2007, с. 5). На раннем этапе творчества, к которому относится анализируемое стихотворение, «поэзия Замбора тематически и еще в большей мере мотивами была погружена в природную или сельскую среду» (Nochel 2007, с. 5). При этом традиционность у этого словацкого поэта, вырастая из народных культурных ценностей обретает черты творческого переосмысления, он «развивает не фольклоризованное описание, а собственную оригинальную образность» (Nochel 2007, с. 5). Впоследствии поэт создает торжественный возвышенный образ природы как храма, представляет читателю литургизацию отечества – метафорическое причащение в храме природы.

В первом сборнике «Зеленый вечер» сам поэт отмечает камерность своей лирики, написанной в конце 60-х–70-х гг. XX в.; говорит о своей реакции на политические события того времени, как и о своей вдохновляющей среде: «Этот мотивационный исток в значительной мере имеют и жизненно необходимые прикосновения к освобождающей чистоте, чувствуемой в царстве природы и особенно в близких, широкому кругу почти неизвестных людях, убеждающих своей истинностью, и в любимой девушке» (Hochel a Zambor 2007, с. 5). Неслучайным в этом представлении своей поэзии выступает название статьи – «Сон, который крепче меня» (Zambor 2007, с. 117-120). Такое определение поэзии и своего присутствия в поэтическом мире соотносится с названием стихотворения «Сон пастуха» и его содержанием. В этой зависимости получает экспликацию пасторальный мотив, отраженный в интерпретации творчества Николая Карамзина – «своеобразная идентификация поэта с пастухом» (Саськова 2000, с. 27). Неслучайным является и совпадение названных поэтом в качестве импульсов своего раннего творчества мотивов противодействия несправедливости с тремя проявлениями гармонии в пасторали, влияющими на ее надвременность: «Причины неизживаемой актуальности пасторального идеала, восходящего к мифу о Золотом веке, который подразумевает гармонию социальную, природную и любовную, носят не только имманентно-эстетический, но и общеполитический характер. Пасторальные ценности на протяжении многих столетий входят важной составной частью в культурные парадигмы разных эпох, обеспечивая во многом их преемственность, способность сопротивляться разрушительным, энтропийным процессам (...)» (Саськова 2000, с. 5).

Пасторальный мотив *пастух – поэт* влияет на отраженную в воссоздаваемом в мечтаниях образе девушки трепетность и умиление по отношению к каждому включенному в образную систему природному объекту. Это и канонизированные пасторалью названия (*ручей, река*) и живые существа, получившие словесное отражение в уменьшительно-ласкательной форме – даже лягушка, в образе которой посредством эпитета указывается динамизм, связанный с постоянным качеством прыгучести.

О лирике своего первого сборника поэт говорит как о воплощенном в ярких образах живом впечатлении, рожденном его малой родиной (горным массивом на востоке Словакии, называемым Земплин): «Стихотворения “Зеленого вечера” вырастают в первую очередь из впечатления и мечтания, причем акцентированием образности, ее смысловой наполненности или синестетичности они приобретают имажинистское измерение. Кроме всего прочего я стремился внести в них часть волшебства Земплина, каким я его прочувствовал в мальчишеские годы» (Zambor 2007, с. 118). Для своего творчества поэт считает важным факт, что он сам является исследователем поэзии, несмотря на то, что большинство его стихов «возникло на основе импульса от впечатления» (Zambor 2007a, с. 121).

Перспективное видение поэта охватывает литературные направления, жанры, историю европейских литератур: «Поиск собственного смирения, стремление к нему осуществляются лицом к лицу с историями отдельных людей, обществ и культур в пространстве тысячелетий. В такой широте я подхожу к восприятию поэзии как утешения, что ощущаю в своем теперешнем творчестве как один из насущных вызовов» (Nochel a Zambor 2007, с. 125). Такая широта и эмоциональная осмысленность основы творчества коррелирует с метажанровостью и временной длительностью активного присутствия в литературной жизни пасторали – не только как жанра, но и как мировосприятия в определенные моменты жизни, воплощающие ожидание счастья.

Устойчивым пасторальным мотивом выступает и ощущение памяти, причем не только касающейся золотого века, но и самой пасторали, «вбирающей в себя память об исходном единстве» (Саськова 2000, с. 15): «Сказал бы, что мое стихотворение возникает на фоне ревитализации памяти поэзии (ее размах я ничем не ограничиваю), причем хочется, чтобы это оживление было функциональным. И на этом уровне проявляется связь с борхесовским пониманием поэзии как возвращения памяти или припоминания. В последнее время в построении моего стихотворения более выразительно участвуют изобразительные элементы. Для меня является важным и звуковое построение стихотворения, сегодня многими игнорируемое, его дифференциальная функция» (Nochel a Zambor 2007, с. 126-127).

Расположение стихотворения в исходном сборнике учитывается и в сборнике белорусских переводов. Оно следует за стихотворениями, посвященными образному воплощению и осмыслению традиционных ценностей крестьянского труда и быта, чувства ностальгии при их уходе вместе с уходом из жизни старших родственников, при обращении к архетипу дороги. Стихотворению «Pastierov sen» = «Пастухоўскі сон» в переводном сборнике предшествуют стихотворения «Pieseň vstupu» = «Песня ўваходзін» (рус. «Песнь вхождения»); «Letný sonet» = «Летні санет» (рус. «Летний сонет»); «Večera» = «Вячэра» (рус. «Ужин»); «Cestou» = «Шляхам» (рус. «По дороге»). Они влияют на акцентирование в анализируемом стихотворении указанных выше мотивов, имеющих пасторальные истоки.

При переводе мы стремились сохранить все словесные образы, поскольку они отсылают к важным глубинным смыслам и способствуют их восприятию. Близкородственность славянских языков и общий лексический фонд способствуют лексическому переносу – максимальному сохранению лексики оригинала. Существенность версологических особенностей при этом влияет на сохранение в переводе количества слогов в каждой поэтической строке в целях передачи протяженности и структурированности оригинального поэтического высказывания во времени. Этой цели подчиняется грамматическая трансформация – выбор формы необходимой протяженности по количеству слогов. Привязанность словацкого ударения к первому слогу сочетается с наличием долгих гласных и оканьем. Системные соответствия общей собственно славянской лексики проявляются в большей по количеству слогов протяженности белорусской (и русской) лексики по сравнению со словацкой. Такие фонетические особенности влияют на ориентацию при переводе на лексическую общность.

Избранные словацким поэтом изобразительные средства совмещают в себе описание внешности девушки и живой природы. Это особого типа метаморфизация – превращение природных объектов в девушку в восприятии романтического юноши – включает в себе пасторальный мотив античности, включающий в себя образ нимфы (греч. «дева»). Текст словацкого стихотворения в своей метафорической природе приближается к архетипическому мировосприятию: «Греки одухотворяли природу. Наделяли жизнью каждый источник, каждое дерево, и гору. Нимфы, обладательницы

таинственных сил жизни и смерти, населяли реки, моря, озера, болота, рощи, холмы, были их душой. Дерево жило, пока была жива его нимфа, река текла, пока в ней находилась ее нимфа. Нимфы были юными красивыми девами» (Лосева а kol. 1997, с. 349-350).

Поэт создает эффект приближения девушки к лирическому герою посредством выделения статических планов в облике флоры, динамики в облике фауны:

Pastierov sen

Сон пастуха

(Na motív Ludovíta Fullu)
(На мотив Людовита Фуллы)

Vysnívané dievča, v skutočnosti ešte krajšie,
Девушка снов, в действительности еще красивее

sa mi tu vo všetkom núka.
во всем мне является

Červené šípky sú jej našpúlené ústa,
Красный шиповник – ее пухлые губы

mladistvý javor je ona celá, driečna,
юный явор вся она, тонкая,

v červenkastých kartúnových šatách.
в алеющем сатиновом платье.

A pstrúžik, ktorý predо mnou šibne pod breh.
И форелька, которая передо мной ударит под берег

I skackavá žabka, ktorú si beriem na dlaň.
И попрыгунья-лягушечка, которую беру на ладонь.

Potok – akoby ku mne z vrchu radostne bežala,
Ручей – будто ко мне с вершины радостно бежала,
mávajúc lopúchovým dáždnikom.
махая лопуховым зонтиком.

Rieka – akoby sa mi ustavične strácala.
Река – будто постоянно с глаз теряется.

(Zambor 2013a, с. 12)

Пастухоўскі сон

(На матыў Людавіта Фулы)

Дзяўчына сноў, на яве яшчэ прыгажэйшая,

тут мне ва ўсім з'яўляецца.

Чырвоныя шыпшыны – яе пухлыя вусны,

юны явар – уся яна, танклявая,

у пунсвай паркалёвай сукні.

І стронга, што насупраць шыбане пад бераг.

І жвавая жабка, якую бяру на далонь.

Ручай – нібы да мяне з вяршыні радасна
бязжыць,
махаючы лопуха парасонам.

Рака – нібы мне з вачэй стала страчваецца.

(Zambor 2013a, с. 13)

Максимальное приближение отражает эпизод, когда герой берет на ладонь лягушечку. Водные образы создают иллюзию приближения (*ручей*) и постоянного исчезновения (*река*), раскрывая пространство умозрительности, внутреннего зрения.

В построении стихотворения прослеживается принцип двоичности, реализованный в нескольких планах: сон (мечтания, фантазия) – реальность; девушка – лирический герой; девушка – нимфа; пастух – поэт; статика – динамика; реальные объекты природы – их метаморфозы в детали образа девушки. В их пересечении имплицитно прослеживается пасторальный мотив юношеской верности – направленности всем своим существом на образ мечтаний.

В этом стихотворении совмещено пространство реальности и фантазии, представленные антропологическим, природным и предметным рядами: «Подобность поэтического мира реальному проявляется и в том, что он тоже многомерен, в нем имеются разные уровни его организации, те или иные составляющие художественного мироздания. Их можно обозначить в отличие от структурных уровней (сюжетного, тематического, композиционного, речевого и др.) пластами или **структурными рядами** произведения. Среди них можно выделить космический, социально-исторический, природный, культурный, антропологический, предметный» (Курилов 2001, с. 10).

Образ девушки, с которого берет начало поэтическое изложение выступает исходным, обобщающим и сквозным. Его поэтическое воплощение передается пространственными планами, подобными выразительности планов живописного полотна: «Планы – пространственные зоны в картине или рисунке, в разной степени удаленные от зрителя и дающие определенный порядок движению взгляда в глубину изображенного пространства. Различают *ближний, средний, дальний* планы изображения, иначе – первый, второй, третий...» (Герчук 1998, с. 188).

Ближний план в стихотворении принадлежит лирическому герою, который в него помещает образ девушки, детали ее внешности. Юноша распределяет (замечает, узнает, наблюдает) черты своего идеала в располагаемых на дальнем плане шиповнике и яворе, на среднем плане – в лопухе у верхнего течения ручья и в форели в течении реки недалеко от берега. Передний план совмещен с берегом

реки, где герой берет на ладонь лягушечку и откуда наблюдает мерцающий (исчезающий в волнах реки) образ девушки.

Приемы живописи оригинальным образом воплощают поэтическую миниатюру, поскольку «передавая нам в изображении тот или иной сюжет, художник не просто сообщает определенные сведения о событиях (все равно – реальных или придуманных), но мысленно соучаствует в них, сочувствуя своим героям живого чувства, радуясь или грустя, восхищаясь или осуждая. Он хочет передать и нам, зрителям, эти чувства, взволновать нас. Это уровень *эмоциональной оценки*, личного переживания, запечатленного на холсте или в камне живого чувства» (Герчук 1998, с. 19). В анализируемом поэтическом произведении по сравнению с живописью пространственные планы упорядочены последовательностью градационного характера от статики к динамике, от выразительности к неопределенности: «Литература рассказывает. (...) Литературные произведения разворачиваются и воспринимаются последовательно, от начала к концу, во времени. И все, что происходит во времени, что имеет сюжет, внешний ли, полный событий, или внутренний – душевный, психологический, хорошо дается литературе. (...).

Изобразительные же искусства непосредственно владеют всем, что видимо: формой и цветом, фактурой поверхности, светом и воздушной средой, размещением и связью фигур и предметов» (Герчук 1998, с. 80). Значимые для живописи характеристики получают акцент у Я. Замбора за счет прозрачности, выразительности и строгости стиля, который ориентирован на онтологические качества природы: «Природа подвижна, но даже в своей изменчивости устойчива и постоянна. Тысячелетиями чередует она свои закаты и рассвет, весны и осени, веками бьет прибой в скалистые берега» (Герчук 1998, с. 113). Такими же качествами характеризуется поэтом природа человеческих чувств, их вечная новизна в юношеском возрасте.

В стихотворении пасторальный мотив прослеживается в системе персонажей и их жанровой трактовке, а также в характере и эмоциональном наполнении воспроизводимого состояния природы и души лирического героя, гармоничной с природой.

Рассмотрение пасторальных мотивов в десятистрочном стихотворении словацкого поэта подтверждает наблюдение, сделанное относительно русской литературы первой трети XX века: «Пасторальный компонент, включенный в ткань художественного произведения, обнаруживал способность к философским обобщениям, полемике, выявлению авторской позиции, диалогичности, жанрово-родовой проницаемости» (Осипова 2001, с. 121). В его прозрачной глубинно мотивированной образности отражается синтетизм, идущий от специфики пасторали в ее современной широкой интерпретации: «Собственно, пастораль представляет собой не столько единый жанр, сколько целый конгломерат жанров, объединенных особым предметом изображения – сельской жизнью на лоне природы – и особым отношением к предмету изображения – убежденностью в том, что жизнь на лоне природы является наиболее нравственной, невинной, счастливой» (Зыкова 2005, с. 4).

Я. Замбор в своем стихотворении воплотил понимаемую в широком смысле под пасторалью «модальность» «как совокупность содержательных признаков, подразумевающих особое мироощущение, систему ценностей, идеал, тип героев» (Саськова 2000, с. 3). Белорусский перевод максимально сохраняет эксплицитные и имплицитные признаки пасторальных мотивов словацкого стихотворения, обращаясь к выразительным средствам, направленным на традиционную аксиологию заключенных в них смыслов.

2.1.9. Lingvokulturologická interpretácia poémy V. Chlebnikova „Predseda Čeky“

Лингвокультурологическая интерпретация поэмы В. Хлебникова «Председатель чеки»

Лингвокультурология – наука, возникшая на базе лингвострановедения (дисциплины в рамках РКИ, т.е. русского языка как иностранного) на стыке лингвистики и культурологии как отражение комплексности интерпретации научных проблем, прослеживаемых в языке и культуре. Лингвокультурологический ракурс имеет выразительную образовательную направленность, адресованную прежде всего учителям литературы, студентам и школьникам (см. Маслова 2000, 2004, 2006). Лингвокультурология представляет собой «попытку взглянуть на поэтический мир <...> с новых позиций – с точки зрения лингвокультурологии, одного из актуальных направлений современной лингвистики, т. е. сквозь призму концептов» (Маслова 2004, с. 2). Концепты при этом определяются как «ментальные сущности, которые имеют имя и отражают культурно-национальные представления человека» (Маслова 2004, с. 5). Лингвокультурологический взгляд, направленный на русскую поэзию XX века, зафиксировал существенное, но не охватил всё творчество В. Хлебникова. На его интерпретацию влияет текстовая полнота: «Долгое время и читатель, и ученый не располагали элементарно текстами В. Хлебникова, что, конечно, не могло не отражаться не только на уровне литературоведческих работ, но и на общем культурном уровне современного общества.

Сегодня нужно отметить и все возрастающее количество публикаций целой «армии» исследователей, и все большее количество переизданий самих текстов Будетлянина, <...>, наглядно представляющих существующий спрос, а значит, и потребность общества. Читатель наконец-то обретает своего поэта» (Пашкин 2011, с. 1).

Исходным в лингвокультурологическом анализе представляется тезис поэта, сформулированный в 1913 году: «Одна из тайн творчества – видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа, крайних точек ширины и вышины» (Хлебников 2001, с. 340). Личность поэта сегодня

рассматривается многосторонне: «Велемир (Виктор Владимирович) Хлебников был интересной и многогранной личностью: филологом, историком, математиком, человеком, хорошо осведомленным в естественных науках; а также писателем, поэтом, прозаиком, драматургом, публицистом» (Кременцов и Лосев 2021, с. 67). В. Дуганов указывает на широкую культурную базу его поэтического творчества: «В отличие, скажем, от Пастернака, пришедшего к поэзии через музыку, или Маяковского, шедшего через живопись, Хлебников шел к поэтическому слову от естествознания, филологии и математики...» (Цит.: Кременцов и Лосев 2021, с. 68). Для нашего анализа важна отмеченная связь творчества этого оригинального поэта с искусством Серебряного века в целом: «Импрессионисты создали свою неповторимую живописную манеру, основанную на игре света и тени, на причудливых смещениях красок; Хлебников – свой «звёздный язык» с нарушением привычных логических и словесных связей, с неологизмами, необычными метафорами, частыми перифразами. Поэту интересно прежде всего «мерцание», принципиальная неоднозначность слова» (Степаненко 2011, с. 1).

С выбранным для анализа текстом В. Хлебникова связано обсуждение вопросов интерпретации некоторых его образов и смыслов, касающееся лексической многозначности, идиоматики, актуализированных в контексте сложившихся после революции 1917 языковых средств (разговорных формул, идеологем, военной лексики и др.), а также фольклорных и литературных традиций. Об этом тексте мы говорили с его переводчиком, замечательным поэтом Яном Замбором, известным также как литературовед, в том числе как тонкий интерпретатор современной словацкой, славянской и испанской поэзии. Проблему переводчика он сформулировал на опыте работы с текстами Б. Пастернака: «Nejeden básnikov text sa nám naraz interpretačne v relatívnej úplnosti nepoddá <...>. Problémom sa tak stáva optimálnosť a (výstižnosť) a komplexnosť interpretácie pôvodiny v preklade» (Zambor 1997, s. 128). Именно совместное обсуждение стало мотивом обратить более пристальное внимание на это произведение, изданное в 1988 г. в журнале с многозначительным для темы революции названием «Новый мир» (№ 10, с. 147-152).

Вызывает настороженность уже название произведения – своей непоэтичностью и принадлежностью к сфере борьбы с контрреволюцией. Вынесенная в заглавие «революционная должность» известна по многочисленным произведениям, фильмам о революции и ассоциативно связывается с «главным чекистом советской страны» – с Ф. Дзержинским, влечёт за собой многочисленные, но часто непоэтические ассоциации. В настоящее время романтика защиты революционных завоеваний от контрреволюции померкла перед осознанием количества жертв, подвергшихся «противоборствующим» белому и красному террору. Взгляд В. Хлебникова выхватил отдельные «сцены» революционного времени, поэт непредвзято, со внутренним напряжением излагает читателю размышление о человеческой душе, жизни, смерти, акцентированное (одновременно зловеще и буднично) Октябрьской революцией.

Название – сильная позиция в тексте. Это – «доминанта смысла всего текста, подчиняющая себе его построение, следовательно, и восприятие, он может быть загадкой для читателя и, наоборот, ключом к разгадке авторского замысла, потому что заголовок обладает прогностическими возможностями. Вместе с концовкой заголовок может составлять композиционное кольцо; заголовок как бы камертон, настраивающий читателя на восприятие» (Маслова 2006, с. 71). Заголовок «Председатель чеки» соотносится с моделью обозначения поста всемирного правления в будущем – председатель земного шара, церемониально возложенного с участием зрителей в харьковском театре на В. Хлебникова в 1916 г. имажинистами С. Есениным и А. Мариенгофом, предварительно получившими на это от него согласие. Этот ритуал, в отличие от его инициаторов, поэт воспринимал исключительно серьезно, как и «возложенный» (как потом оказалось всего на время до конца «действия») ему на палец перстень с изображением земного шара, принадлежащий Б. Глубоковскому. Знание этого факта приводит к выявлению скрытой оппозиции с общим лексическим компонентом *председатель*, объединяющим и одновременно разделяющим заглавного и лирического героя. Параллельно создаётся контраст понятий, составляющих основу дифференциации должности и занимающей ее личности, переданный словами *земной шар – чека*.

Нестандартное использование слова *чека* – это первое, что бросается в глаза в названии, передающем высокий революционный пост. Название учреждения ЧК (Чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией) имеет также вариант, отражающий произношение – ЧеКа, но в литературной норме должно быть несклоняемым, (не изменяется). И. Бунин в своём политическом дневнике «Окаянные дни» приводит разговорную форму *чрезвычайка*, которую возможно считать общеупотребительной, учитывая внимание этого писателя к непривычному для него новому языку, точно отражаемому как существенный элемент описания и оценки революционных событий и жизни после революции.

Использованная грамматическая форма родительного падежа *чеки* при этом соответствует слову *чека*. Оно употреблялось в нескольких значениях. Так называется предохранитель в ручной гранате, выдернув который, гранату бросают, чтобы она взорвалась (слв. *dopravná poistka*). Ручные гранаты с таким механизмом были изобретены во время Русско-японской войны (1904–1905) и вновь вошли в широкое употребление во время Первой мировой войны (1914–1918). В таком случае в слове заглавия *чека* совмещаются 2 плана разных образно сближенных слов, в которых актуализируется общая конверсивная, то есть противоположно направленная, семантика: ‘охрана’ – ‘опасность для других при защите’. Широко употреблялось это слово также в значении ‘затычка’, использованное в воспоминаниях А. Костериним в фрагменте оппонирования «хлебниковским «чародейским» изысканиям законов чисел и сокровенного смысла букв и слов»: «В попытке Хлебникова придать буквам особый мистический смысл мы разобрались, но категорически не были с ним согласны. <...> Буква «Ч» связана с какой-либо ёмкостью — *чаша*, *чулок*, *чаща*, *чело* (отверстие русской печи)... Допустим, что *чело печи* что-то вмещает, а что вмещает «*чело*» (лоб)? Как понимать — «на чело набежали морщины»? А *чека* (затычка)? *Чебрез*? *Чиж*? *Чуб*?» (Костерин 1966; шрифтовые выделения наши – В. Л.).

Толковый словарь Д. Ушакова (1935–1940) фиксирует 2 омонимичных значения и в качестве разговорной склоняемую форму названия ЧК в родительном падеже – *чеки*:

1. **ЧЕКА́**¹, чеки, жен. Стержень, клин, вкладываемый в отверстия осей или болтов.

2. **ЧЕКА́**², нескл. и (разг.) **чеки** (выделено нами – *В.Л.*), жен. (неол. ист.). Сокращенное название (пишется ЧК) Чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией, саботажем и спекуляцией, организованной советской властью в 1918 г. (ТСУ, с. 1).

«Толковый словарь живого великорусского языка» В. Даля слово *чека* семантически соотносит со словами *засевочка*, *затычка*, *гвоздь*, *притыка*, *колок* (ДТС, с. 1; шрифтовые выделения наши – *В. Л.*). В связи с этим в анализируемом поэтическом тексте в этом слове выявляется оппозиция традиционного и нового значений, а также сплетение и сталкивание в нём предметной семантики мирной и военной жизни. Одновременно слово *чека* в заглавии связывается с актуализированным в произведении образом *гвоздя*, входящим в контексты мучений и смерти: *Помощник смерти я плохой, // И подпись, понимаете, моя // Суровым росчерком чужие смерти не скрепляла, гвоздём для гроба не была; <...> он вновь, знакомый всем мясокрылый Спаситель, // мясо красивое давший духовным гвоздям; <...> бросает престол пробитых гвоздями рук (о собеседнике); Гвоздь под ногтем – украшение мужчин (о расправах сотрудника Харьковской ЧК Саенко).*

В переводе Я. Замбора эти слова-образы максимально адекватно перенесены: *Ako pomocník smrti som nanič // a môj podpis, chápete, // nespečáťoval strohým škrtnutím pera cudzie smrti, // nebol klincom do rakvy; Znova je tu on, všetkým známy mäsokrídly Spasiteľ, // poskytujúci pekné mäso duchovným klincom; <...> nechá prestol rúk prebitých klincami; kliniec pod nechtom – ozdobou mužov.*

При этом форма гвоздя или клина контрастирует с формой шара, а противопоставленность слов (эксплицитного) *чека* и (имплицитного) <земной шар> в связи со словом *председатель* получают ещё один план резкого отличия сферы и клина / гвоздя, способного эту сферу повредить, вторгнуться в её пространство, нарушить её границы, тем самым изменить или уничтожить её.

Современные значения слова *чека* характерны для специальной и военной лексики и основаны на данных национального корпуса русского языка, отражают преобладание и динамику в семантике и употребительности:

1. *спец.* стержень, клин, вкладываемый в отверстие осей, болтов и т. п. для закрепления какой-либо детали <...>.

2. *военн.* деталь, закрепляющая взрыватель ручной гранаты для предохранения её от преждевременного взрыва <...>. Частичный синоним – *предохранитель* (WS, с. 1).

Прослеженные семантические узлы, переплетения и зависимости при переводе в значительном объёме непередаваемы, часть из них возможно передать при наличии лексических эквивалентов, что максимально использует переводчик. Он переносит слово (в словацком языке это экзотизм) *Čeka*, сопровождая его в комментарии транслитерированным латиницей полным названием и переводом на словацкий язык с объяснением: «*Všeruská mimoriadna komisia, orgán sovietskeho štátu na boj proti kontrarevolúcii a sabotážam, vytvorený roku 1917*» (Zambor 2013, s. 116).

Чека в качестве названия революционного комитета в образном мире Хлебникова в метонимическом употреблении получает самостоятельное деятельное присутствие, как бы подменяя собой человека: <...> // *И гордо говорил: «Меня чека чуть-чуть не задержала»*; *В подвале за щитами решётки // Жили чеки усталые питомцы*; *Дом чеки стоял на высоком утесе из глины* // <...>; *Замок чеки был в глухом конце // Большой улицы на окраине города*. Основная работа этого «очеловеченного» учреждения рельефно прослеживается в написанном примерно в то же время стихотворении «Ручей с холодной водой...»: *Чека за 40 верст меня позвала на допрос; Через день Чека допрос окончила ненужный*.

Начало поэмы «Председатель чеки» (ХСС, с. 288-293) по отношению к названию неожиданно, связано с будничной ситуацией приятельского общения с лирическим героем (повествователем) неназванного собеседника. Он приходит, как артист на сцену, и начинает свой монолог со смеха, за которым следует акт присвоения в реальности эфемерного понятия, обозначенного словом *дым* (метафора курения), в культурной традиции богатого ассоциациями. Причём последовательность действий повторяется (приход, смех, манипулирование с папиросой):

Пришел, смеётся, берёт дыму.

Приходит вновь, опять смеётся.

Опять взял горку белых ружей для белооблачной пальбы.

(ХСС, с. 288)

Второй образ курения, переданный перифразой *белые ружья для белооблачной пальбы*, не только выделяется необычностью, но и создаёт представление о человеке с ружьём, готовом в любой момент начать стрельбу (пуская при этом из дула дым или, что также возможно, в направлении по облакам). Это воплощённое в необычный образ внутреннее зрение лирического героя указывает собеседника в реальном свете, предупреждая его восприятие только лишь по самохарактеристикам, разоблачая (возможно и неосознанную им самим) его демагогию.

Смысл образности вступительной строки проявляется при соотнесении со стихотворением В. Хлебникова, написанным 4-мя годами раньше, отражает сдвиг в восприятии поэтом социальной революции, которую он представлял как апогей свободы и возвышения народа на духовную высоту.

Футуристам, в том числе и будетлянам, которым провозглашал себя поэт, революционность была свойственна, и касалась она, в первую очередь, духа. Совершенно обоснованно они характеризовались как революционеры слов. По мнению В.П. Григорьева, созданные Хлебниковым слова *будетляне* и *творяне* «объединяет не только структурная общность, но и актуальная устремленность в будущее, жизнерадостность и высокая этическая требовательность к людям, достойным так называться» (Григорьев 1986, с. 208).

В написанном В. Хлебниковым вскоре после Февральской революции (1917 г.) ее поэтическом воспевании воплощены образы интенсивной положительной эмоциональности, которые выразительно прослеживаются в «Председателе чеки», но без былого личностного эмоционального подъема, звучащего в поэтическом приветствии-заклинании в форме коллективного «мы»:

*Свобода приходит нагая,
Бросая на сердце цветы,
И мы, с нею в ногу шагая,*

Беседуем с небом на ты.
Мы, воины, *строго* ударим
Рукой по *суровым* щитам:
Да будет *народ государем*
Всегда, навсегда, здесь и там!
Пусть *девы* споют у оконца,
Меж песен о древнем походе,
О верноподданном *Солнца* –
Самодержавном *народе*.

19 апреля 1917 (ХСС 2, с. 408).

В этом стихотворении существенна победная военная направленность образной интерпретации свержения царя (понятие «шагать в ногу», стилистически возвышенное слово *воины*, метафорическое *щиты* ‘защита’, атрибутивные характеристики значительности событий и связанных с ними эмоций – *строго, суровый*). Подчеркивается также историческая и литературная традиция – посредством аллюзии на воспевание мужества и доблести русских князей в «Слове о полку Игореве» (*песни о древнем походе*).

Космичность в ощущении переломного исторического момента воплощается в образной интерпретации дневного светила (*Солнце*) и надземной высоты (*небо* – в составе актуализированного фразеологизма *беседовать с небом на ты*). Сущностное философское понятие *свобода* поставлено поэтом в позицию абсолютного начала. Позицию абсолютного конца занимает лексема социально-культурного и национального обобщения – *народ*. Его желает поэт видеть царствующим, говоря о принадлежащем ему титуле (после отречения от престола русского царя) – *государь*. Акцентирование социальной значительности народа в этом стихотворении завершается перифразой *верноподданный Солнца* и атрибутированием слова *народ* монархическим титулом *самодержавный*.

Эмоциональность восприятия ожидаемой свободы автор передает посредством метафоризации ее (воз)действия, опредмеченного в словах *сердце* и *цветы*, образно воссоздавая распространенный обычай приветствовать победителей цветами, как правило, бросаемыми перед ними на дорогу. Авторская

переосмысленная версия бросания свободой цветов на сердце направляет к духовной основе прихода свободы.

Соединение военных образов с фольклорными (*девицы у оконца, песни*) и литературно-художественными, воспевающими богатырскую удаль и дерзость, создают концептуальную основу восприятия поэтом революции, получившую позже детализирование и явную трансформацию в оценочном плане в поэме «Председатель чеки» и др. произведениях, написанных после Октябрьской революции. Прослеживаются зловещие трансформации семантики на основе общей или однокоренной ключевой лексики, в результате чего начальные слова *Свобода приходит* превращаются в «Председателе чеки» в формулу освобождения из ЧК: *Гражданин, свободны вы* (ХСС 3, с. 288); риторический возглас воинствующих победителей *строго ударим // Рукой по суровым щитам* (ХСС 3, с. 186) – в метафорическое описание посредством слова *щит* места заключения в ЧК: *В подвале за щитами решётки // Жили чеки усталые питомцы* и др. (ХСС 3, с. 292)

Совершенно неслучайно эти сравниваемые стихотворения написаны языком, ориентированным на общеизвестные актуальные языковые нормы. Хлебников, являясь виртуозом создания новых слов, в «Председателе чеки» использовал лишь 2 окказионализма (о них речь пойдет далее). Очевидно стремление автора указать образ реального языка революции, слышимого в речи собеседника, передаваемой в его репликах, складывающихся при этом в монолог (сопровожаемый ремарками и комментарием лирического героя). Это образец мёртвого языка, который концептуально осмысливается сегодня литературоведением, в том числе, и в учебной литературе: «Мертвые слова, как их называл Гумилев, начали свою агрессию в самом начале двадцатых годов [XX века – В.Л.]. Произнесенные или написанные без участия ума и сердца говорящего или пишущего, взятые напрокат, готовые стереотипы, словесные штампы о классовой непримиримости, коллективизме, оптимизме и т.п., они осуществляли скрытую цель истребления свободной мысли, социальной справедливости, малейшей оппозиционности» (Кременцов и Лосев 2021, с. 4). В «Председателе чеки» это слова *гордо, сурово, работа, отменно* и др.; выражения *в чем дело было; гражданин, свободны вы; «не слабó»* и др., которые

произносит председатель чеки или которыми характеризуется его поведение, наблюдаемое лирическим героем.

Современник поэта, не признающий футуристов реалист И. Бунин, детализирует, типологизирует и оценивает суть революции, касающуюся отбрасывания привычных социальных институтов и бесконтрольного хаотичного порождения новых отношений и понятий, имеющих при этом аналоги в истории; отражает однозначное неприятие свойственного ей радикализма во всех видах, включая язык: «Как одинаковы все эти революции! Во время французской революции тоже сразу была создана целая бездна новых административных учреждений, хлынул целый потоп декретов, циркуляров, число комиссаров, – непременно почему-то комиссаров, – и вообще всяческих властей стало несметно, комитеты, союзы, партии росли, как грибы, и все «пожирали друг друга», образовался совсем новый, особый язык, «сплошь состоящий из высокопарнейших восклицаний вперемешку с самой площадной бранью по адресу *грязных остатков издыхающей тирании...*». Все это повторяется, потому прежде всего, что одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана» (Бунин 2009, с. 126). Специфическим образом «*Lavína revolučných premien nachádza v Chlebnikovovej tvorbe silný ohlas*» (Ferko 1985, s. 8).

Пришёл, приходит вновь...

Первая строка стихотворения-воспевания начинается словом *свобода* и продолжается семантикой наступающих перемен или их типичности – оба эти значения воплощает слово *приходит*. Существенна соотнесённость и смысловая суть трансформации этого начала в «Председателе чеки», где слово *приходит* меняет свою грамматическую форму на совершенный вид, начиная текст с актуализированной семой свершения (*пришёл*), повторяясь в начале второй строки в несовершенном виде с эксплицированным контекстом семантикой повторяемости, отражённой в слове с корнем *новый*, то есть с параллельной актуализацией контрастной семы новизны (*приходит вновь*). Слово *свобода* в «Председателе чеки» отсутствует, а из начала исчезло коллективное *мы* – глагол *приходит*,

характеризовавший единственность свободы делегирует этот смысл характеристике заглавного героя.

Смеётся, опять смеётся...

Следующее за глаголом *пришёл* в «Председателе чеки» слово – *смеётся* направляет нас к смыслу воплощения заклинания смехом – *О, расмейтесь, смехачи...* В таком ракурсе это стихотворение как бы получает продолжение, которое указывает «смехача», а также повод, фон и характер его смеха. Перед нами поэтический контекст, в котором сближены образы *смех* и *смерть*, причём образ смеха передаётся глаголом *смеяться*, его синонимом *улыбаться* и соотносимой с ними семантически лексикой (*беспечный*) *хохот*, *насмешливый* (*взгляд*), *весёлая* (*торговля*), включая окказионализм *надсмешливый*. По наблюдениям современных исследователей творчества Хлебникова, «Смех во всех своих проявлениях – хохот, усмешка, веселье – становится постоянным атрибутом смерти. Посредством смеха акцентируется состояние перехода от жизни к смерти. Смех становится знаком пограничной ситуации, порогом между тем и этим миром» (Степаненко 2011). Причём существенно отражённая поэтом культурно-личностная характерология: «Смех в культуре XX столетия можно назвать одной из экзистенциальных характеристик личности. «Человек смеющийся» стал определением человека по преимуществу» (Степаненко 2011).

Скрытой паронимической аттракцией (столкновением) слов *смех* и *смерть* Хлебников указывает философскую глубину трагедии человека в революции: «Смех поэт связывает с другой философской категорией — со смертью. В годы революционных катаклизмов смерть становится одной из основных подвергшихся пересмотру категорий: она перестаёт быть естественным завершением прожитой жизни, становясь массовым и обыденным явлением. Рождается новая мифология, новая картина мира, отданного во власть смерти, всюду подстерегающей человека. В глазах XX века космос смерти отчётливо и неотвратимо преобразуется в трагедию вселенского самоубийства. Революции и войны XX столетия воздвигли живые картины активной смерти. Всё живое поставлено в экзистенциальную ситуацию – на

грань между бытием и небытием. Нарушена естественная модель жизненного уклада» (Степаненко 2011).

...Берёт дыму

Слово *дым* использовано нестандартно, являясь при этом узлом языковых, фольклорных и литературных традиций, то есть концептом, несущим сплетение смыслов. Образно-выразительную основу в тексте оно берёт в стандартном метафорическом описании курения – *дымить* (разг.); при курении – *пускать клубы* или *кольца дыма*. Стандартным является и сравнение *дымить как паровоз*. Фразеологической поддержкой и развитием образной семантики является общеизвестный фразеологизм с (антонимическим к *брать*) глаголом – *дать духу*, что значит ‘в грубой форме, в резких выражениях отчитать, отругать кого-либо, сделать выговор, наказать за что-либо’ (Жуков 1987, с. 128). В этом же значении используется фразеологизм *расчесать кудри* (кому), который безусловно создает эмоциональную образность при использовании далее в тексте при описании отношений с женщиной детали: *кудри ...перебирала*. Во втором значении фразеологизм *дать духу* имеет синоним *дать прикурить* (прямая ассоциация с курением), что значит ‘нанести поражение, разгромить, расправиться (обычно с противником)’ (Жуков 1987, с. 132). На образное наполнение влияет и фразеологизм с начальным словом *дым* – *дым стоит (идет) коромыслом (столбом)* – что значит: ‘царит большое оживление, суэта, поднимается шум, суматоха (иногда с потасовками, руганью)’ (Жуков 1987, с. 156).

В данном случае *дым* – метафора / метонимия сигареты / папиросы, на что указывает образ белых ружей. Ружьё в русском языке тоже характеризуется словом, связанным со словом *дым*. Из ствола выстрелившего ружья идет *дымок* (то есть используется уменьшительная форма слова *дым*). В прямом использовании говорят: *палить / стрелять из ружей*, отсюда слово *пальба*. В таком случае опять поэт оригинально трансформирует общезыковое представление.

Количество сигарет, которые берет председатель (сначала абстрактное *дыму* – то есть закуривает одну, далее неопределённое большое количество – *горка*, затем

горсть) отражает ситуацию, когда председатель постоянно берет сигареты не из своей пачки (возможно, – из общих запасов – если иметь в виду, что в реальности поэтически воплощённое общение проходило в коммуне, куда В. Хлебникова как известного поэта пригласили жить) – и деталь ненасытности, механичности действия, повторяемости и одновременно постоянного психического напряжения.

Литературная преемственность указывает устойчивость и трансформацию Ф. Тютчевым оценочности в слове *дым*:

«И дым отечества нам сладок и приятен!» —

Так поэтически век прошлый говорит.

А в наш — и сам талант всё ищет в солнце пятен,

И смрадным дымом он отечество коптит!

Конец апреля 1867

В цитированном четверостишии Ф. Тютчев критикует И. Тургенева за непатриотичность романа «Дым». Русская литературная традиция включает поэтические контексты А. Пушкина (*в дыму столетий*), А. Грибоедова (*И дым Отечества нам сладок и приятен*), В. Жуковского (о боге: «*Он в дым Москвы себя облек*») и др. Они приводят к истоку в русском классицизме – стихотворению Г. Державина «Арфа» – *Мила нам добра весть о нашей стороне. Отечества и дым нам сладок и приятен*, скорее всего исходящего из латинского античного крылатого выражения *Dulcis fumus patriae* – *Сладок дым отечества*. Оно, в свою очередь, восходит к контексту древнеримского поэта Овидия о дыме родного очага и к этому же образу у древнегреческого поэта Гомера, описывающего тоску по родине Одиссея (см. Серов 2005, с. 223).

В своем лингвокультурологическом анализе русской литературы В. Маслова также касается некоторых из указанных контекстов: «Современники А. Пушкина удивлялись смелости его образа *в дыму столетий* <...>» (Маслова 2006, с. 55). Грибоедовская строка интерпретируется как философская сентенция русского патриотизма: «И дым отечества нам сладок и приятен». Дым характеризуется как поэтический символ Тютчева (см. Маслова 2006, с. 65).

Таким образом, отдав предпочтение варианту с сохранением (лексическим переносом) лексемы *дым* перед её глагольной трансформацией (*začína dymiť*), Я. Замбор сохраняет и связь словацкого переводного текста с русской литературной традицией, выступающей у Хлебникова выразительным поэтическим средством:

Prišiel, smeje sa, siaha po dyme.

Prichádza znova, zasa sa smeje.

Zasa sa zmocnil hôrky bielych pušiek pre bielooblačnú paľbu <...>

(Zambor 2013c, 95).

Одическая линия классицизма, ярким представителем которого является одописец Г. Державин (повлиявший при этом и на разрушение этого жанра), присутствует в «Председателе чеки» при описании отношений заглавного героя с возлюбленной и матерью, в котором моделируется возвышенность и державинская «человечность».

Прототип описанного собеседника обнаружился литературными источниковедами совершенно случайно. По детали, связанной с ранением, при котором пуля едва коснулась сердца и застряла в теле, себя узнал А. Андриевский, к которому обратился А. Парнис с просьбой прочитать найденный в рукописях Хлебникова ещё не напечатанный текст поэмы и высказаться о нём. Ради того, чтобы написать свои воспоминания о Хлебникове, не способный из-за болезни удержать в руках ручку Андриевский научился печатать одним пальцем на печатной машинке. Он ярко отражает «смехачей»: «Осень 1919 года была самым тяжелым временем гражданской войны. <...> Казалось, Советская власть доживает последние дни. Но, несмотря ни на что, среди нас, молодых, воевавших на фронте в ту тяжелую пору, не было унывающих. Мы жили верой в торжество революции и еще... стихами. Да, стихами. Похоже, что никогда — ни раньше, ни после — не читали друг другу так много стихов, как в те незабываемые годы и, особенно, в ту суровую осень. <...> После моего прихода в коммуне произошел полный переворот в жизни коммунаров. Я знал наизусть в десятки раз больше стихов, чем все они вместе взятые. Поэтому, когда я по вечерам возвращался домой, мне давали немного времени, чтобы поесть,

а затем коммунары потихоньку и как бы невзначай стекались со всех комнат в кухню и начинались просьбы:

– Прочитайте нам что-нибудь.

И я читал, читал часами. В такие вечера я играл роль детонатора. За мной постепенно подключались к читке другие, и в коммуне стихи звучали до поздней ночи. Мы были молоды, очень молоды, а молодость не боится тратить силы и расточительна, как расточительна любая стихия» (Андриевский 1985). Взыскательный в общении В. Хлебников, наверно, увидел в молодом революционере интерес и уважение к своей жизненной философии: «Догадаться, что Хлебников – не только крупный поэт, но и самобытный мыслитель совершенно особого склада, я тогда, конечно, не мог. <...> Прежде всего, бросалось в глаза редкостное богатство его языка и глубоко народный, исконно русский дух рождаемых им новых слов» (Андриевский 1985). Существенными были знания математики и увлечение поэзией: «Хлебников после первых двух дней нашего знакомства понял, что он может говорить со мной на одном языке» (Андриевский 1985).

По всему видно, что Хлебников не предполагал раскрывать имя прототипа «Председателя чеки», типизируя молодого 22-летнего вдохновленного свободой и с риском играющего роль революционера: «В глазах коммунаров я являлся самым могущественным представителем Советской власти на Чернышевской улице – к тому времени я был назначен начальником особого отдела при чрезвычайном коменданте и начальнике гарнизона» (Андриевский 1985, с. 1). В мандате Андриевского заглавный в «Председателе чеки» пост тоже не фигурирует, однако отражены широкие полномочия: «В нем значилось, что я являюсь военным следователем Реввоентрибунала 14-й армии и что я имею право ареста любого военнослужащего до командира полка включительно, а также правомочен арестовать, за исключением депутатов ВУЦИК и членов ЦК КП(б), любое гражданское лицо безотносительно к должности, которую данное лицо занимает» (Андриевский 1985, с. 1). Существенный для понимания текста комментарий исторического характера приводит и Я. Замбор (Zambor 2013b, с. 116-118).

Анонимность заглавного героя в тексте поэмы сохраняется, а затем включается в конфронтацию / идентификацию с названным по фамилии кровавым

«борцом с контрреволюцией» – историческим лицом Саенко, известным жестокими расправами в Харьковском ЧК. Без комментария об Андриевском и Саенко читатель стоит перед вопросом: фамилия характеризует ещё одного человека или принадлежит скрытому за местоимением *он* «председателю чеки», действующему лицу первой композиционной части? В конце текста оба слова встречаются в неожиданном, но характеризующем председателя чеки вопросе, который, по сути, направлен скорее читателю:

«Как вам нравится Саенко?» –
Беспечно открыв голубые глаза,
Спросил председатель чеки.

В переводе:

„Ako sa vám páči Sajenko?“
bezstarostne otvoriac belasé oči,
spýtal sa predseda Čeky (Zambor 2013c, c. 102)

Рассмотрение особенностей поэтики, направляющих к глубинным смыслам, вызывает необходимость проследить ассоциативные и образные обертоны отдельных слов и выражений (*чека, дым, смерть, гвоздь, крест, Христос, Нерон, Москва, Рим* и др.), в которых преломляется не только образ лирического героя, но отражается и заглавный герой – собеседник, обозначенный в названии поэмы как председатель чека.

Плетение словес

Классическое стихотворение В. Хлебникова «Закливание смехом» указывает скрытую модель плетения смыслов, избранную автором в анализируемой поэме. Как образец начало «Закливания смехом» упоминается и цитируется В. Масловой в связи с рассмотрением оригинальных поэтических приемов в русском культурном контексте: «В стихах “работают” и особые приемы, объединяющие и ритм, и звучание, и повтор. К одному из таких приемов относится «плетение словес»,

который получил в славяно-русской традиции название “*вития*” (используемое еще Н. Карамзиным, а затем Н. Некрасовым). Он широко известен в русской фольклорной поэтике (прибаутки), характерным для него является переплетение целой серии повторов. Использовали этот прием А. Белый, В. Хлебников, Б. Пастернак и др.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами,
что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!..

(В. Хлебников)

Особый эффект вызывается повторением смысловых сгустков с внутренней формой *смех* и их звучания. Эти повторы как бы аккумулируются в сознании, причем с каждым новым повтором воздействующий «заряд» растет. Благодаря аффиксам значение приобретает мельчайшие оттенки, усиленные интонированием, тембром и др.» (Маслова 2006, с. 50).

В «Председателе чеки» выдержан как правило двоичный повтор, охватывающий весь текст пульсирующими посредством него ключевыми словами, сменяющими одно другое и переплетающими слова, несущие философскую образность. Примером его служит начало, где во второй и третьей строке повторяются все слова первой строки, «мерцающая смыслами». Окказионализмы же (*мясокрылый* и *надсмехаться*) не повторяются, воплощая особым образом ужас революции. В поэме образно отражена и акцентирована философия пространственно-временного преобразования, дающего жизненные силы: «Хлебников проводит грандиозный эксперимент, провоцируя так сказать «сверхполилог» в ничем не ограниченных координатах Времени, Вселенной и самого Человека» (Пашкин 2001, с. 1).

2.1.10. Slová-obrazy v bieloruštine, polštine a slovenčine: problémy umeleckého prekladu

Словы-вобразы ў беларускай, польскай і славацкай мовах: праблемы мастацкага перакладу

Арыгінальнасць і непаўторнасць кожнай мовы вырастае на комплексе адзнак пазамоўнай — матэрыяльнай і ментальнай — сферы і ўвасабляецца ва ўсе фармальна-сістэмныя складнікі, прадвызначаючы адметнасць іх якасных і колькасных рэалізацый, іх мастацка-эстэтычнай актуалізацыі. Найбольш рэльефнай адзінкай моўнага функцыянавання, суаднесенага з культурна-гістарычным развіццём соцыума, паўстае слова, канцэнтруючы ў сабе фармальныя сувязі, сузалежнасці моўнай іерархіі ды пазамоўныя, — культурна-прагматычныя, кагнітыўныя, дзейнасныя, — праявы, што выразна выяўляе аналіз мастацкага маўлення арыгінальных і перакладных тэкстаў у шырокім культурна-прагматычным аспекце, у трыадзінай прасторы беларускага, польскага і славацкага паэтычнага свету, увасобленага нацыянальнай мовай.

Сістэма аспектаў слоўнага значэння перадае ўзаемадзеянне аб'ектыўнага і суб'ектыўнага ў мове, моўнай практыцы, моўнай традыцыі і накіроўвае асацыятыўнасць у рэчышча агульнанацыянальных устойлівых культурных кодаў і мадэлей. Слоўныя асацыяцыі маюць надзвычайную ролю ў спараджэнні тэкстаў, асабліва мастацкіх, і дзякуючы тэкстам, становяцца здабыткам свядомасці носьбітаў мовы — “як натуральны вынік пастаяннага існавання чалавека ў свеце рэчаў і ў свеце слоў, ва ўмовах таго ці іншага нацыянальнага моўнага асяроддзя (лінгвасферы) як вынік рэгулярнага сумеснага з'яўлення адных і тых жа слоў у тэматычна аднародных тэкстах” (Марціновіч 1989, с. 44). У такім назапашванні інфармацыі пра моўную полівалентнасць, ацэнчанасць, эстэтычныя і каштоўнасныя характарыстыкі выключную ролю адыгрывае мастацкай літаратура, тэкставы масіў якой аб'ектыўна аднародны паводле прыналежнасці вядомых і ананімных аўтараў да пэўнай нацыянальна-культурнай еднасці. “Наогул мова як *сацыяльная* з'ява (што аб'ядноўвае асобных індывідаў у соцыуме) захоўваецца ў памяці *індывідаў* — і ў гэтым адна з асноўных антыномій існавання і функцыянавання мовы” (Кліменка

1995, с. 53), – указаная залежнасць ўзаемавыключальных асаблівасцей вызначае вобразныя патэнцыі агульнаўжывальных моўных сродкаў. Яны істотныя для творчага самараскрыцця і складання моўна-культурных мастацкіх традыцый. Яны дазваляюць дынамічна інтэрпрэтаваць і разумець мову ў яе мастацкай функцыі: “Менавіта асобаснае ўжыванне моўнага знака ўтварае спецыфічныя акцэнтны, звязаныя і з асацыятыўнымі структурамі ўжывальных слоў у пэўным моўным калектыве, і з моўнымі ўспамінамі ўдзельнікаў маўленчага акта <...>” (Супрун 1975, с. 16).

У дачыненні да мастацкага маўлення неабходна падкрэсліць, што “ў ідыялекце пісьменніка пераасэнсоўваецца моўны вобраз свету, увасоблены ў агульнанароднай мове” (Bugajski і Wojciechowska 1996, с. 25). Моўны вобраз свету ў мастацкім адлюстраванні канцэнтруецца ў пэўных, вылучаных эстэтычнай функцыяй, частотных лексічных сродках, як правіла агульнаўжывальных (традыцыйных). Яны паўстаюць адзнакамі моўнай ментальнасці, носбітамі ўзмоцненай асацыятыўнасці. Такія словы “цесна зрастаюцца з вобразамі” (Шпакоўскі 1972, с. 53), вызначаючыся метафарычным, сімвалічным нападэннем, асобай зместава-эстэтычнай прастатой, яны вылучаюць найбольш важныя для паэтычнага ўвасаблення рэаліі і паняцці.

На эстэтычную актуалізацыю мовы ўплывае нацыянальна-культурны стэрэатып, які тонка адчуваюць і творча асэнсоўваюць пісьменнікі, інтэрпрэтуюць перакладчыкі, заўважаюць літаратуразнаўцы. Напрыклад, у беларускай паэзіі, “сталі ўстойлівымі элементамі нацыянальнага мастацкага светаадчування вобразы-матывы бяды, гора, долі-нядолі, папараці-кветкі, сокала, песні, вясны, сонца, крыніцы, буры, віхуры, завірухі. Гэтыя вобразы-асацыяцыі — вынік гістарычнага жыцця народа, яго духоўнай культуры, найбольш звыклая, натуральная форма паэтычнага бачання свету” (Івашын 1983, с. 221). Пералічаныя лексемны ў мове мастацкай літаратуры набываюць статус слоў-вобразаў, выконваюць сінкрэтычную функцыю: іх узуальнае значэнне спалучаецца з канататыўнымі канцэптuallyнымі семамі, істотна не змяняючыся, але ўзмацняючы свой асацыятыўна-сімвалічны арэол і шматлікія інтра- і экстратэкставыя сувязі (Ляшук 1996а, с. 61-67, 1996b, с.86-94; Liashuk 1997, с. 18; Ляшук 2012, с. 137-167; X. Liashuk 2011b і інш).

У кожнай мове словы-вобразы ствараюць спецыфічную дынамічную адкрытую сістэму, ядро якой складаюць найбольш частотныя адзінкі, як правіла, полісемантычныя, старажытныя, замацаваныя ў мове працяглым часам узнаўлення. Яны маюць рассяглы аб'ём значэння за кошт узмацнення эстэтычных, кагнітыўных, акумулятыўных, крэатыўных фактараў.

У дачыненні да беларускай, польскай і славацкай моў неабходна падкрэсліць высокую ступень карэляцыі слоў-вобразаў, многія з якіх належаць да агульнаславянскага ці індаеўрапейскага пласта, што прадвызначае падабенства ў спосабах іх творчага выкарыстання нацыянальнай мовай, выкліканае генетычна-тыпалагічнай тоеснасцю, суаднесенасцю культурнага і матэрыяльнага асяроддзя, сацыягістарычных умоў, фактам тэрытарыяльнай блізкасці і г.д.

Выразную мастацка-культурную адзначанасць маюць лексемы, што апісваюць ці характарызуюць чалавека і яго псіха-інтэлектуальныя ўласцівасці: *душа, вочы, сэрца, рукі, дух, думка, слёзы, далоні* (блр.); *dusza, oczy, serce, ręce, duch, myśl, łzy, dlonie* (плск.); *duša, oči, srdce, ruku, duch, myšlienka, slzy, dlane* (слв.); абазначаюць сацыяльна-філасофскія паняцці *жыццё, праўда, свабода, воля, лёс, шчасце, надзея, мова* (блр.); *życie, żywot, prawda, wolność, swoboda, dola, los, szczęście, nadzieja, język* (польск.); *život, pravda, sloboda, vol'nost, osud, šťastie, nádej, jazyk, rec* (слв.); адлюстроўваюць прыроднае асяроддзе: *зямля/зямелька, лес, гай, поле, рака, курган, дарога, крыніца, мора* (блр.); *ziemia, rola, las, gaj, pole, rzeka, kurhan, kopiec, droga, zdrój, krynica, morze* (плск.); *pôda, zem, les, háj, pole, rieka, kopec, cesta, prameň, more* (слв.); указваюць на з'явы прыроды: *бура, віхура, вецер, вясёлка, хмара, неба, раса* (блр.); *burza, wichor, wiatr, tęcza, chmura, niebo, rosa* (плск.); *búrka, víchrica, víchor, dúha, mrak, nebo, obloha, rosa* (слав.) ды інш. Канцэнтрацыя слоў-вобразаў у тэксце акрэслівае сэнсавыя межы разумення і інтэрпрэтацый тэксту, яго перакладу.

Лексічныя паралелі ў кожнай з моў маюць свае фармальна-семантычныя адрозненні — у фанетычным вобразе, выкрышталізаваным на аснове пэўнай артыкуляцыйнай базы і рэалізацыі моўнай дынамікі ў антагенезе — супрацьпастаўленне няпоўнагалосся ў польскай і славацкай мовах (заходнеславянскіх) поўнагалоссю ў беларускай (усходнеславянскай). Спецыфічнымі адзнакамі з'яўляецца таксама беларускае аканне, славацкія доўгія галосныя, польскія

насабя. На фанетычныя адрозненні накладваюцца акцэнталагічныя і прасадычныя асаблівасці, наступныя моўныя ўзроўні выяўляюць (і прадвызначаюць) словаўтваральныя, граматычныя кантрастыўныя адзнакі, адрозную сінтагматыку, што належыць да перакладчыцкіх праблем.

Паралельна з інтралінгвістычнымі з’явамі рэалізуюцца экстралінгвістычныя дачыненні слоў-вобразаў: іх розныя вобразна-сімвалічны патэнцыялы ў кожнай з моў, якасныя і колькасныя адзнакі ўзнаўняльнасці, прагматычная і кагнітыўная змястоўнасць, моўна-літаратурная традыцыя. Мастацкі пераклад, паводле П. Копанева, з’яўляецца “найбольш поўным і найбольш натуральным супастаўленнем і ўзаемадзеяннем моў” (Копанев 1972, с. 19). Пры гэтым “роля замены адной мовы другой пры мастацкім перакладзе надзвычай істотная, у многім менавіта гэтая замена моў вызначае праблематыку перакладу” (Копанев 1972, с. 55).

У дачыненні да слоў-вобразаў інтэгральным паўстае факт стварэння перакладам культурнай прасторы, якая функцыянуе як суаднясенне-параўнанне “свайго” і “чужога” (Суркова 1995, с. 62). Устаноўка на культурна-прагматычны аспект моўнага выражэння паўстае складнікам дасягнення сіметрычнасці рознамоўных суадносных канцэптаў. “Перадача сэнсу пры перакладзе з адной мовы на другую — гэта шлях інтэграцыі канцэптуальных сістэм тэкстаў гэтых моў (Мухін 1994, с. 60)”.

Найважнейшай паўстае праблема інтэграцыі і гарманізацыі лінгвапрагматычнай сферы перакладу з упарадкаванай інтратэкстуальнымі сувязямі яе вербальнай формай у зыходнай мове, у нашым выпадку — зыходных мовах: польскай, рэпрэзентаванай тэкстамі рамантыка Адама Міцкевіча, творы якога “выпрацоўвалі новую творчую энергію і галоўным чынам натхнілі на яе адкрыццё... і на стварэнне новых літаратурна-эстэтычных і сацыяльна-культурных кодаў рамантычнага мастацтва” (Káša 1997, с. 12), і славацкай, узноўленай у тэксце рамантыка Янкі Краля, аднаго з чатырох вялікіх нацыянальных паэтаў штурэйскага пакалення (Šmatlák 1988, с. 334). Пераклады гэтых аўтараў на беларускую мову выяўляюць шэраг заканамернасцей у падыходзе да перакладу.

Прасочым дынаміку аўтарскай і перакладчыцкай інтэрпрэтацыі ў санеце А. Міцкевіча “Do Niemna”, вядомага ў двух варыянтах. Адзін з іх уключаны ў цыкл

“Крымскія санеты”: *Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody, / Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie, / Na których potem w dzikie pływałem ustronie, / Sercu niespokojnemu szukając ochłody? <...> Niemnie, domowa rzeko! gdzie są tamte źródła, / A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele? / Kędy jest mile latek dzieciennych wesele?* (NS) (Mickiewicz 1955, с. 242). Паказальна, што і ў другой рэдакцыі парадыгма слоў-вобразаў тоесная: *Niemnie, domowa rzeko moja, gdzie są wody, / Do których przez kwieciste skakaliśmy błonie / I któreśmy czerpali w młodociane dłonie / Za napój lub za kapeł spoczonej jagody? <...> Niemnie, domowa rzeko! gdzie są tamte źródła, / A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele? / Gdzie jest spokojne latek dzieciennych wesele? <...>* (NW) (Mickiewicz 1955, с. 176).

Найбольшая колькасць беларускіх перакладаў зроблена з першага варыянта верша. У іх заўважаюцца тэндэнцыі да захавання вылучаных слоў-вобразаў, да выкарыстання магчымасцей лексічнага пераносу, на што звяртаў увагу В. Рагойша: “...У дачыненні перакладу з блізкіх моў мы маем права казаць не толькі пра канстантныя (моўныя, слоўнікавыя) і аказіянальныя (кантэкстуальныя) адпаведнасці, але і пра захаванне ў перакладзе шэрагу лексем арыгінала” (Рагойша 1980, с. 57). Пры гэтым кожны з перакладчыкаў стаіць перад выбарам граматычнай формы і спосабаў актуалізацыі глыбіннага сінтаксісу, што выяўляецца ў структурна-сэмантычным складзе цэнтравага вобразу ракі, актуалізацыя якога адбываецца праз сінтаксічную і выяўленча-кампазіцыйную функцыю ўступнага зваротка, ва ўсечаным варыянце паўторанага на пачатку трэцяй строфы. Сутнасць трансфармацыі вызначае слова *domowa* ў функцыі эпітэта, якім перадаецца ідэя патрыятызму, грамадзянства, што замацавана ў свядомасці носьбітаў праз спалучальнасць, у словазлучэнні *domowa wojna* (беларускі адпаведнік — *грамадзянская вайна*). Слова-вобраз асвойваецца ў рэчышчы беларускай паэтычнай традыцыі: *Нёман, рака майго дому!* — *Нёман, мая рэчка!* (NS. Альбін Стаповіч — АСт); *Нёман, родны мой Нёман!* — *Нёман, рака мая!* (NS. Юрка Гаўрук — ЮГ); *Нёмне, рака айчыны!* — *Нёмне, мой родны краю!* (NS. Алесь Салавей — АС); *Мой лёбы Нёман <...> — <...> лёбы Нёман <...>* (NW. Міхась Дуброўскі — МД); *<...> родны Нёман мой <...> — Мой родны Нёман <...>* (NS. Хведар Жычка — ХЖ); *Рака маленства, <...> Нёман мой <...> — Мая рака мой родны Нёман* (NS. Кастусь Цвірка — КЦ); *Нёмне, рэчка мая*

радаводная <...> — *Радаводная рэчка мая* <...> (NS. Рыгор Барадулін — РБ);
О Нёман, родная рака! — *анафара* (NS. Пятро Бітэль — ПБ); *Прысядзібны мой, хатні мой Нёман* <...> — *Родны, хатні мой Нёман!* (NW. Васіль Жуковіч — ВЖ);
Мой Нёман родны <...> — *Мой Нёман, родная рака* (NS. Уладзімір Мархель — УМ);
Рака мая Нёман <...> — <...> *Нёман, рака мая родная* (NS. Яўген Міклашэўскі — ЯМ) (Міцкевіч 1998).

Большасць перакладчыкаў звярнулася да частотнага полісемічнага слова *родны*. Яго прагматыку перадаюць значэнні ‘які знаходзіцца ў кроўнай роднасці па прамой лініі; ‘звязаны з месцам нараджэння’, ‘драгі, блізкі сэрцу’, што рэалізаваліся ва ўстойлівых апісальных вобразах радзімы: *родная зямля, родны кут / куток, родны край, родная хата*. Да адзначанай канцэптасферы належаць таксама ўзноўлення словы-вобразы *айчына* і *дом*, у апошнім узусам замацавалася пераноснае значэнне ‘родныя мясціны, родны край’ з актуалізацыяй абстрактнасці інтэрпрэтацыі, што адлюстравана канчаткам *-у* ў форме генітыву прыналежнасці. Такая лексіка-граматычная замена перакладчыкаў скіравана менавіта на падкрэсленне ідэі патрыятызму, што экспліцытна заключана ў вобразе *родны*, актуалізавана аўтарам у прыналежным займенніку *мой*, перанесеным у пазіцыйных і граматычных варыянтах перакладу. Пры гэтым у А. Салаўя пазіцыю структуры *rzeko toja* заняў іншы вобраз, але з аналагічнай самантыка-сіntaxічнай функцыяй: *мой родны краю!* В. Жуковіч адзіны з перакладчыкаў ужыў дакладны семантычны адпаведнік *хатні*, пашырыўшы яго зместавую ёмістасць у напрамку прасторавай канкрэтызацыі (*прысядзібны*) ды асобнай інтэграцыі (*родны*). К. Цвірка вылучыў часавы ракурс — *рака маленства*. Найбольш арыгінальны спосаб перадачы сэнсу абраў Р. Барадулін, выкарыстаўшы яркі прыём свайго аўтарскага ідыястылю — канцэнтрацыю сэнсу ў супастаўных значэннем словах з вобразнай актуалізацыяй іх фанетычнай формы. Такая асаблівасць вызначае сэнсавы код эпітэта *радаводная (рэчка мая)*. Гэтае слова са словаўтваральнай асновай *радавод* ‘гісторыя пэўнага роду’ уключае і частку *водная*, у якой акрэсліваецца ўжытае аўтарам і перададзенае перакладчыкам слова-вобраз у форме множнага ліку — *воды*. Паэтызм *радаводная* ўзвышанага, узнёслага стылю ўраўнаважваецца словаформай *рэчка*, больш паўсядзённага гучання ды іншага фанетыка-прасадычнага малюнка, абранае таксама і А. Стаповічам. Такім чынам

парадыгма слова-вобраза *rzeko* складаецца ў перакладчыцкіх тэкстах з чатырох элементаў: *рака* (ЮГ, АС, КЦ, ПБ, УМ, ЯМ) — *рэчка* (Аст, РБ, УМ) — *краю* (АС) — *Нёман* (ЮГ, МД, ХЖ, ВЖ) — ∅ (МД).

Гідронім у складзе назвы сведчыць пра тры інтэрпрэтацыйныя падыходы перакладчыкаў. Дэнататыўная аўтанамізацыя слова-вобраза, вызваленага ад сінтагматычных сувязей, скіроўвае на абстрактны вобраз і яго прагматыку. Назву “Нёман” выбраў першы перакладчык верша Альбін Стаповіч (1927), прадубліраваўшы пачатковае слова развітага зваротка. Усе іншыя пераклады захоўваюць у назве інтэнцыяльнасць сэнсу, актуалізаванага ўключэннем гідроніма ў канструкцыю з прыназоўнікам *да*, якую абраў аўтар. Дыферэнцыяцыя адбываецца на ўзроўні фанетыка-граматычнага асваення. Беларускамоўная натуралізацыя прыводзіць да поўнагалоснай узуальнай формы — “Да Нёмана” (ЮГ, МД, ХЖ, КЦ, ПБ, ВЖ). Частковая натуралізацыя выяўляецца ў захаванні польскамоўнай дыэрэзы, але з выкарыстаннем націскавай галоснай, уласцівай беларускамоўнай сістэме — “Да Нёмна” (АС, РБ, УМ, ЯМ). Пры гэтым толькі Рыгор Барадулін і Алесь Салавей уключылі ў тэкст фанетычна суадносную з назвай клічную форму — *Нёмне*, усе ж астатнія паслядоўна ўжываюць у зваротку пачатковую форму парадыгмы — *Нёман*.

М. Дуброўскі ўзмацніў матыў кахання, абраўшы адпаведнікам *domowa* (*rzeko*) традыцыйны эпітэт *любы* (*Нёман*), які ў парадыгме *miły, umiłowany, luby, drogi, kochany* з’яўляецца паэтызмам. У ім закадзіраваны ўспаміны пра каханую і радзіму, актуалізуюцца семы ‘які выклікае пачуццё любові; блізкі, дарагі, мілы сэрцу’, Узнёсласць і глыбіня пачуцця адлюстраваны ў слове-вобразе *luba* ў XIV санеце А. Міцкевіча: *Luba! ja wzdycham, pamięć niebieskiej pieszczoty // Trują mi okropnego rozmyślenia chwile* (MCS, с. 48) (Міцкевіч 1998, с. 48). Перакладчыкі У. Мархель ды І. Багдановіч перадаюць зваротак лексічным і вобразным пераносам, аднак пасоўваюць яго з пазіцыі абсалютнага пачатку (моцнай для ўспрымання і тэкстаўтварэння) на адно слова: *Мне, любая, успамін нябеснае пяшчоты // Хвіліна роздуму цяжкага атруціла* (MCS, с. 49).

Менавіта слова-вобраз *любая* выбірае перакладчык Пятрусь Макаль структурна-функцыянальным адпаведнікам славацкага слова-вобраза *milá* (з парадыгмы *milá, drahá, milovaná*) у “Славацкай думе” Янкі Краля, у якой аўтар

звяртаецца да слоў-вобразаў *vtáček* і *ruža* (блр. *ptax* і *ружа*), перадаючы чалавечыя памкненні да мары і надзеі праз тэму ўзвышанага кахання, якое дало ружы крылы, і пакутлівай разлукі. Пры гэтым вызначальнымі сродкамі паэтычнага адлюстравання выступаюць словы-вобразы: *Vedno, vedno lietavali / ponad polia a doliny; / teraz milá v cudzom kraji — / vtáček sám lieta jediný. // Teraz milá je v nevôli, / a milého hlávka bolí, / teraz milá horko vzdychá, / on od žiaľu ledva dýcha* (К, 475-476) (Kráľ 1952, с. 475-476).

Перакладчык узнаўляе, абапіраючыся на актуальнасць моўна-культурных традыцый і лінгвістычных сродкаў вуснапаэтычнага выказвання беларускую лінгвакультурную сістэму вобразаў: *Удваіх яны ляталі, / Паміж імі зараз — далі; / Любая ў няволі тужыць, / Птах адзін у небе кружыць. // Цяпер любая ў няволі / Любы журыцца ад болю, / Уздыхае сумна, цяжка: Паляцім са мною, пташка* (Д, с. 263) (Краль 1979, с. 263). Пры гэтым неабходна адзначыць, што і не перакладзеныя паслоўна адзінкі арыгінала з'яўляюцца ў беларускай паэзіі традыцыйнымі сродкамі, словамі-вобразамі: *поле, даліны, мілая, чужы край, галоўка баліць, горка ўздыхаць, з жалю, ледзь дыхаць*.

Фармальная спецыфічнасць слова-вобраза ўплывае на адсутнасць яго канцэпту ў перакладзе. Напрыклад, значэнне 'родны край, радзіма, айчына', уласцівае славацкаму слову *domovina* (аманімічная беларускаму *дамавіна* 'труна') мае функцыю культурнага коду ў мадэлі прасторавага размяшчэння, да якой звяртаецца Я. Краль, апісваючы жыццёвую прастору думкі-думы: *Pustina jej domovina, / jej lože stoky Dunaja* <...> (К, с. 476). У перакладзе сэнсавая нагрузка перадаецца дзеяслову актыўнага дзеяння: *Гадаваў яе для ўзлёту / Сам Дунай з бязмежнай шырай* <...> (Д, с. 263). Безэквівалентная для славацкай мовы беларуская лексема *вырай* 'далёкі край, куды адлятаюць на зіму птушкі' стала кандэнсатам сэнсу слова-вобраза *kraj* у канкрэтызацыі вобраза думкі: *Do akého letíš kraja?* (К, с. 476) — <...> у які імкнецца *вырай*? (Д, с. 263). Аднак слова-вобраз *край* абрана перакладчыкамі як адпаведнік эмацыянальнай Міцкевічавай перыфразы *luba dziedzina*, суадноснай па значнасці з яго вобразам *domowa rzeka*, таксама звязаная з успамінам пра каханую дзяўчыну: *Ona w lubej dziedzinie, która mi odjęta* (MCS, с. 96) — *Яна ў краі, што я пакінуў пад прымусам* (MCS, с. 97).

Такім чынам, варта гаварыць пра культурную метафункцыю слоў-вобразаў у масіве нацыянальных мастацкіх тэкстаў (у тым ліку перакладных) як рухомай і дынамічнай сістэмы, часткова рэлевантнай сістэме іншай мовы. Яна канцэнтруе нацыянальна-культурныя адзнакі у камунікатыўна-прагматычных мадэлях, форма якіх падпарадкоўваецца зместу і вобразнаму сэнсу. У дачыненні да беларускай, польскай і славацкай паэтычных мадэлях свету неабходна адзначыць іх тыпалагічнае падабенства і пераходы зместу ў найбольш важных канцэптуальных сферах, у якія ўключаецца радзіма, інтэлектуальны і духоўны свет асобы, філасофія жыцця, што ўтварае культурны аспект перакладчыцкай праблемы і патрабуе адэкватнага адлюстравання.

2.1.11. Slovenský a macedónsky preklady *Slova o pluku Igorovom: slová – obrazy* Словацкий и македонский переводы «Слова о полку Игореве»: слова-образы

0.0 К постановке проблемы

Славянские переводы гениального памятника древнерусской литературы «Слова о полку Игореве» составляют важный этап и фактор славянского национального возрождения. Идеолог славянской взаимности Ян Коллар это произведение относит к ценному для слависта языковому и литературному наследию. В своей монументальной поэме «Дочь славы» (1832) он также упоминает «Слово о полку Игореве», хранимое вместе с другими древними памятниками во «всеславянской библиотеке» в славянском небе (сонет 460).

0.1. Став важным культурным событием, это произведение оказало (как в оригинале, так и в переводе на многие славянские и неславянские языки) исключительное влияние на историческое мышление и самоидентификацию славянских народов, не имеющих в XIX веке своей государственности, а в русской культуре определило концепцию национального литературоведения, текстологии, а также интерпретации и внутреннего перевода (с языка древнего периода на современный). Словацкая и македонская славистика свою специфику отражает в самоидентификации при восприятии иной культуры: «Macedónec a Slovák mali v priebehu historického vývoja veľa spoločného aj z pohľadu prijímania ich jazykov zo strany „druhých“. Neustále boli nútení dokazovať osobitosť ich vlastného jazyka, a tak spoznávať druhého omnoho viac. Macedónec a Slovák boli prinútený žiť v spoločnosti s „druhými“ a prijímať ich kultúry a jazyky, čo sa však v konečnom dôsledku pozitívne odrazilo na ich odhodlaní pátrať a sústrediť sa na hlbšie sebapoznávanie» (Cvetanovski 2014, s. 11-12).

На словацкий язык «Слово о полку Игореве» перевели Я. Коморовски (1947, 1960) и Г. Крижанова-Бриндзова (1986), на македонский – Т. Димитровски (1960 г.). Художественный перевод, создающий национальную версию текста, таким образом,

составляет особый вид межнациональной словацко-македонской литературно-культурной связи, направленной к русскому и мировому контексту. Такая конфигурация также подчеркивает специфику каждой национальной литературы и культуры: «Keď hovoríme o vzťahoch a súvislostiach medzi slovenskou a macedónskou literatúrou, máme na mysli to, čo ich vzájomne spája a spájaním dynamizuje, nabáda k prejavom vlastnej špecifickosti a účasti v širšom medziliterárnom a medzikultúrnom procese» (Taneski 2009, s. 12).

0.2. Слова-образы как предмет изучения отражают образно-когнитивную специфику национального поэтического языка, способность концентрировать в частотных общеупотребительных словах аксиологическую и смысловую информацию, порождаемую интертекстуальностью и влияющую на интертекстуальность. Понятие слова-образа связано с особым культурно-эстетическим и эмоционально-образным наполнением общеупотребительных слов, обозначающих привычные и ценностные в духовном мире носителя языка понятия и представления. К таким относятся слова *душа, сердце, солнце, небо, земля, песня, слово, брат* и др. «Слово о полку Игореве», безусловно, является текстом культуры, определивший и определяющий до сих пор образное и аксиологическое развитие многих русских слов в национальной художественной литературе и языке, формируя в них смысловое и аксиологическое богатство, свойственное словам-образам (см. Ляшук 2000; Ляшук 2013а и др.).

Перевод этого феноменального произведения на современный русский и другие славянские языки имеет актуализирующее и творческое влияние; ставит перед переводчиком вопросы концептуального и образно-эстетического характера, требующие вглядываться в культурно-историческое пространство своего языка, письменной литературы и фольклора. Такая особенность отражена, например, в передаче своего впечатления, рожденного переводом «Слова» белорусского поэта Рыгора Барадзулина: «“Слова” здзіўляла нечаканачцю слова, вучыла разумець слова, успрымаць яго не толькі ў раз і назаўсёды канчатковым значэнні. “Слова” навучала паэзіі, навучала магіі слова падсвядома, перадаючы неспасціжымае таемства генетычнаму коду славянскай крыві» (Барадзулін 1987, с. 301).

Слова-образы в «Слове» формируют замеченную современными исследователями гармонию пафоса и лиризма: «Характерно при этом, что лиризм имеет в древней русской литературе по преимуществу гражданские формы. Автор скорбит и тоскует не по поводу своих личных несчастий, он думает о своей родине, к ней по преимуществу обращает всю полноту своих личных чувств» (Лихачев 1978, с. 8-9). О гармонизации и сочетании двух мировоззренческих систем говорит Н. Либан: «В «Слове» есть языческий элемент – это метафоры. Идеология же «Слова» христианская. Другое дело, что в нем присутствует двоемирие и двоеверие. Но языческие представления даны уже не как божественные проявления, а всего лишь как троп» (Либан 2005, с. 47).

Онтологичность слов-образов в каждом национальном славянском контексте в общеславянском плане предполагает высокую степень лексической эквивалентности, при которой прослеживаются дифференциальные языковые признаки. Они касаются сочетаемости, семантической асимметрии, фонетического оформления слов общеславянского фонда и под. Эти особенности позволяет выявить сопоставление переводов на разные языки оригинального текста исключительной культурной важности, каким является «Слово о полку Игореве».

1.0 Словацкий и македонский переводы «Слова о полку Игореве» в славистическом контексте

Исследуемые словацкий (Я. Коморовского) и македонский (Т. Димитровского) переводы «Слова о полку Игореве» предлагают национальное художественное осмысление как самого написанного на древнерусском языке произведения, так и восприятие и рефлексированием посвященной ему научной литературы, а также его художественного освоения (в прозаическом или поэтическом переводе, переложении, посредством использования его образов, мотивов, или избрания его темой и образом оригинальных произведений). Каждый из анализируемых переводов Я. Коморовского и Т. Димитровского, представляя, соответственно западнославянский (словацкий) и южнославянский (македонский) язык, одновременно являются переводом с близкородственного языка и дают ценный материал языкового характера (сопоставительного и типологического) в общем

славянском контексте, одновременно составляя традицию национального переводоведения: «Výskum dejín literárneho prekladu je nesporne základom identifikácie kultúry národa» (Taneski 2009, s. 19; см. также: Bednárová 2004, с. 94). Спецификой национальной общей и художественной культуры являются слова-образы, вбирающие в себя культурные, эстетические и аксиологические элементы. Специфические и тождественные свойства в оригинале и его словацком, македонском, русском переводах имеют слова-образы, актуализированные сразу в начале текста – *слово; пльсьнь; Боянь*.

1.1 Новый этап славистических, в том числе переводоведческих исследований обозначили 2 работы антологического характера – научное издание 25 текстов «Слова о полку Игореве» (первая опубликованная версия и прозаические переводы на современный русский и другие славянские языки) М. Булахова «“Слово о полку Игореве” в переводах на славянские языки XIX – XX вв.» (Булахов 2013) и «Параллельный корпус переводов “Слова о полку Игореве”» (171 переводной текст), в котором славянские переводы представлены 59 русскими, 1 белорусским, 24 украинскими, 12 текстами на западнославянских и 7 текстами на южнославянских языках (СПИ:ПКП). Оба этих источника содержат по одному тождественному словацкому и македонскому переводу 1960 г. (Я. Коморовского и Т. Димитровского).

1.2 Македонский и словацкие переводы получают в научном издании разную по объему и освещенным аспектам детализацию. Македонский перевод представлен как исключение, мотивированное стремлением автора представить тексты на всех кодифицированных славянских языках с целью их дальнейшего комплексного изучения: «Включено стихотворное переложение на македонский язык, поскольку в Македонии нет прозаических переводов этого произведения. Что касается других переложений на славянские языки, то они могут быть предметом отдельного рассмотрения с целью установления лексической и грамматической адекватности. Чтобы читатели могли познакомиться с интересующими переводами на украинском, белорусском, западно- и южнославянских языках, к каждому из них прилагаются пояснительные словари (толкуемое слово или выражение выделено полужирным

шрифтом)» (Булахов 1989, с. 9). Каждый из пояснительных словарей имеет уникальный состав и объем, ориентированный на владение читателем русским языком.

Текстовый анализ македонского перевода указывает на соотнесенность его композиционного структурирования на ритмизованные строки с русским переводом известного специалиста по древнерусской литературе и культуре Д. С. Лихачева. Именно этот текст используется в качестве соотносимого с древнерусским текстом русского перевода.

1.3 В отношении македонского перевода Т. Димитровского в затекстовой ссылке говорится об отличии журнального (1957 г.) и книжного (1960 г.) вариантов: «В поэтическом и лингвистическом планах эти варианты заслуживают особого внимания, поскольку других переводов «Слова» на македонский язык не имеется» (Булахов 2013, с. 280). Этот перевод в свое время был замечен авторитетным славистом А. Е. Супруном, написавшим на него рецензию (см. Супрун, 1960), что указано в Кратком энциклопедическом словаре «Слово о полку Игореве» в литературе, искусстве, науке», где помещена персональная статья о македонском переводчике Т. Димитровски (Булахов 1989, с. 89). Поэтому македонский перевод получил и общие характеристики, касающиеся особенностей перевода, а также связанные с языковой спецификой, в частности, неполногласием в словах общего славянского фонда: «Перевод Д<имитровски> очень близок к оригинальному тексту по смыслу и выразительным средствам, которые подбирались в лексико-фразеолог<ическом> составе макед<онского> литерат<урного> языка как эквиваленты др.-рус. слов и выражений. <...>».

Следует заметить, что более точному переводу «Слова» на макед<онский>, как и на болг<арский>, язык способствовало наличие в его строе некот<орых> древних грам<матических> форм (особенно временных форм глагола) и лексем в определенной звуковой оболочке (неполногласие и др.)» (Булахов 1989, с. 89). В несколько измененном виде эта персональная статья о Т. Димитровски была включена позже и в пятитомную Энциклопедию «Слова о полку Игореве» (ЭСПИ 2, с. 114-115 [М. Булахов]).

1.4 Менее детально описан словацкий перевод, принадлежащий русисту Яну Коморовскому. В затекстовой ссылке указывается, что текст «Воспроизводится по: Komorovský, J. Slovo o pluku Igorovom, Igora syna Sviatoslavovho, vnuka Olegovho / J. Komorovský. – Bratislava, 1960 (с иллюстрациями В. А. Фаворского)» (Булахов, 2013, с. 191). А в подстрочной сноске к разделу «Пояснения слов и выражений в переводе Я. Коморовского» отмечается: «В данную часть для сравнения включены также некоторые эквиваленты древнерусских слов, встречающиеся в других словацких переводах “Слова”» (Булахов 2013, с. 191). Сведений и словацком переводчике Я. Коморовском (1924–2012) указанные энциклопедии не содержат. Словацкие источники содержат существенную для изучения слов-образов перевода информацию, что русист, позже основавший университетское религиоведение, профессор «Ján Komorovský sa spočiatku venoval najmä slovanskému folklóru, kde si intenzívne všímal mytologické prvky. S mýtopoetickou formou sa konfrontoval <...> tiež pri preklade Slova o pluku Igorovom do slovenčiny» (Kováč 2012, s. 13). Словацкий перевод Я. Коморовского, инициированный известным славистом А. Исаченко, был издан еще в 1947 г. как коллективный труд студентов-русистов Университета Коменского в Братиславе, позднее личность переводчика была уточнена – в издании 1960 г.

2.0 Слова-образы в современном культурно-эстетическом осмыслении «Слова о полку Игореве» и переводческие интерпретации

Современный уровень и ракурс интерпретации древнерусского (восточнославянского) памятника, получившего мировую известность, связан с двухсотлетним широким и разноаспектным его научным изучением, многочисленными культурными и художественными интерпретациями, а также переводом. Этот современный культурный контекст ориентирован на реальные исторические события, имеющие значение для становления российской государственности, и внутренние образно-экспрессивные средства восприятия и отражения этих событий и его участников: «Прошло более 800 лет со времени, когда немногочисленные дружины (шесть полков, насчитывавших 6000 воинов) во

главе с удельным Новгород-Северским князем Игорем Святославичем (около 1151–1202) и его младшим братом, удельным Трубчевским и Курским князем Всеволодом (ок. 1155–1196) потерпели полное поражение в битве с половцами в мае 1185 г. Это горестное событие было оплакано на Руси и стало известно за её пределами. У восточных славян оно сохранялось как пример мужества древнерусских воинов в борьбе с кочевными тюркоязычными племенами и вместе с тем призывало к военно-политическому сплочению всех княжеств в борьбе с внешними врагами Руси» (Булахов 2013, с. 5).

Обращение к пояснительным словарям словацкого и македонского переводов позволило выделить общие для этих языков и переводов лексемы, несущие архетипическую образность: слв. *krv* (Булахов 2013, с. 193; далее указывается только страница по этому изданию) и мк. *крв* (283) – кровь; и соответственно: *ораџ* – пахарь (194) и *орачи* – пахари; в ориг.: *ратаи* (284); *рикол* – сказал, говорил (195) и *рековте* – сказали; *рекоа* – говорил, *рече* – сказал (286); *слнце* – солнце (196) и однокоренное прилагательное *сонцено светло* – солнечный свет; згасна ... *сончев зрак* – погас солнечный луч (286); *живот* (199) и *живот* (282) – жизнь.

В комментариях к македонскому изданию отражается специфика перевода с близкородственных славянских языков, значительное подобие которых не снимает переводческих проблем. Часть из их решается и с помощью комментария: «И все же Д<имитровски> указывает на значит<ельные> трудности, встретившиеся в работе по переводу др.-рус. текста на соврем<енный> макед<онский> язык (см. коммент., с. 47-48). Для лучшего восприятия смысла и худож<ественной> формы «Слова» Д<имитровски> снабдил свой перевод довольно обширными объяснениями реалий и понятий, упоминаемых автором (*слово, полкъ, Бојан, стариот Јарослав, стариот Владимир, Храбриот Мстислав, Земја половецка, Тројан, Внукот Олегов, Сула, буй-тур, яр-тур, Курск, Поморје, Тмуторокань, Храбро гнездо Олегово, Гзак и Кончак, Четир'те сонца, Кајала, Стрибог, Аварските шлемови* и др.)» (Булахов 1989, с. 89). Перечисленные понятия указывают на особую культурно-национальную значимость общеупотребительных общеславянских слов *слово, земля, солнце*.

2. 1 Слово-образ *слово* – слв.: *slovo* – мк.: *слово; збор*

2.1.1 Соответствие слв.: *slovo* – мк.: *слово*

Полное название произведения – «Слово о плъку Игоревѣ, Игоря, сына Святславля, внука Ольгова» (в русском переводе Д. Лихачева – «Слово о походе Игоревом, Игоря, сына Святославова, внука Олегова») несет в себе семантику рода и преемственности поколения. Князь Игорь получает традиционное именование по родственной связи, вместе с именем своего отца и своего деда – *сын Святослава, внук Олега*. Статус князя при этом имплицирован в слове *плкъ* (совр. *поход*), отражающем долг князя защищать с оружием управляемую территорию и подданных – организовывать, направлять людей и участвовать в военных действиях, отвечать за поражение.

Полное название обоих переводов лексически эквивалентно оригиналу – полностью (слв.: «Slovo о **pluku** Igorovom, Igora, syna Sviatoslavovho, vnuka Olegovho») или за исключением одного слова, эквивалентного русскому переводу (мк.: «Слово за **походот** Игорев, на Игоря синот Свјатославов, внук Олегов»). На обложке изданий указано сокращенное название – слв.: «Slovo о pluku Igorovom»; мк. – «Слово за походот Игорев».

Оба переводчика сохранили исходное слово абсолютного начала названия – *слово*. Некоторые славянские переводчики вместо него выбрали иные актуализированные в произведении слова-образы: *песнь* (параллельный русский перевод первого издания 1800 г. (*Пльсьнь*) и русский перевод В. В. Капниста 1809 – 1813; польский перевод М. Горника 1853 (*Pesń wo ро́жкu...*); словенские переводы М. Плелершника 1866 – *Pesem o vojsku...* и Р. Нахтигала 1954 – *Pesem o vojnem rohodu...*); полногласное слово *песня* (белорусский перевод М. Горецкого 1925 – *Песьня*); хорватский перевод Й. Бадалича 1957 использует однокоренное – *Spjev* (о *vojevanju*). Во всех перечисленных словах усилен лирический или лироэпический элемент. Повествовательный, эпический элемент усиливает в названии части славянских переводов слово *повесть* (русский перевод А. Орлова 1938; опубликованный в 1965 украинский перевод XIX в. Н. Вагилевича – *Повість*; чешский перевод словака М. Гатталы 1858 – *Pověst'*). Польский перевод

А. Белёвского 1906 вообще не содержит первое слово исходного заглавия, сразу называя событие (военный поход – в исходном тексте *пълкъ*) и противников князя – *Wyprawa Igora na Połowców* (см. Булахов 2013).

Название в русском культурном контексте и общепринято редуцируется до одного – первого, начального слова – «Слово». Это является свидетельством особенной значимости произведения древнерусской литературы, его выделенности по отношению к произведениям с общим первым словом в названии («Слово о разорении Рязани Батыем», «Слово о законе и благодати», «Слово о погибели Русской земли» и др.).

Концептуальной частью актуализованного в названии и произведении слова-образа *слово* является эмоциональное восприятие и патриотическая оценка конкретного события в его связи с русским историческим контекстом и русскими князьями.

Название направляет к идее и сути текста. Лексема *слово* в нем встроено в формулу повествования, рассказа о событии. Являясь многозначной, она потенциально активизирует все свои значения, связанные семой ‘сказанное человеком (человеку)’. Эти значения, как и отмеченные в других памятниках того времени детально характеризует составленный Л. Виноградовой Словарь-справочник «Слово о полку Игореве»: Слово. 1. **Высказывание; то, что сказано:** <...> // **Изречение** // Речь, выступление перед народом // Слух, весть; 2. **Повествование, рассказ** // **Название литературного произведения или частей его** <...>; 3. **Склад речи, манера выражения:** *Не льпо ли ны бяшетъ* <...>; 4. Послание, грамота, письмо; 5. Совет, повеление; 6. Обещание; 7. Спор; 8. Свидетельство, показание; 9. Дар речи, способность говорить; 10. Смысл, содержание; 11. Причина, повод; 12. Закон, заповедь; учение; 13. «Логос» – Сын божий; 14. Единица речи, выражающее отдельное понятие; 15. Грамматический термин; 16. Буква (СССПИ, с. 166-172).

2.1.2 Соотношение слв.: *slovo* – мк.: *збор*

Начиная название, то есть занимая абсолютно инициальную позицию, лексема *слово* используется в тексте всего 2 раза, но в концептуально, композиционно и содержательно существенных контекстах.

Первый контекст с этой лексемой занимает инициальную позицию в оригинальном тексте: *Не льпо ли ны бяшетъ, братіе, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстій о пълку Игоревъ, Игоря Святъславлича?* (ЭСПИ, т. 1, с. 9; далее указываются страницы по этому изданию); ПЛ: *Не пристало ли нам, братья, / начать старыми словами / печальные повести о походе Игоревом, / Игоря Святославича?* (СПИ, с. 40; далее указываются страницы по этому изданию).

Словацкий перевод использует общее с переводом слово. В македонском переводе использован словарный эквивалент *збор* (СМР, 327), имеющее в русском языке эквиваленты: 1. Слово 2. Слово, обещание; обязательство 3. Слово, право высказаться (МРС, с. 180). М. Г. Булахов тоже объясняет его: **збор** – манера, способ исполнения (Булахов 2013, с. 282):

Či sa nám neslušalo, bratia, začať starými slovami trúchlivé vyprávanie o pochode Igorovom, Igora Sviatoslaviča? (Булахов, 2013, с. 184; далее указываются страницы по этому изданию)

Зар убаво, браќа, не ќе беше | со стари зборој да ја почнеме | повеста жална за походот Игорев, | на Игоря Свјатославич? (Булахов 2013, с. 262; далее указываются страницы по этому изданию)

2.1.3 Соотношение слв.: *slovo... riekol* – мк.: *слово... рече*

Второй контекст связан с началом идейно существенного фрагмента, называемого именно на основе анализируемой лексемы «Злато/Золотое слово Святослава»: *Тогда великий Святславъ изрони злато слово, слезами смъшено, и рече:* <...> (12); ПЛ: *Тогда великий Святослав | изронил золотое слово, | со слезами смешанное, | и сказал:* <...> (48). Словацкий и македонский переводы сохраняют при общем слове-образе *слово* эквивалент исходного текста *рече*, используют однокоренные слова к слову *изрони*, неполногласные формы к слову *злато*, которое в македонском переводе включается в инверсию. Оба фрагмента

лексически и образно симметричны между собой и по отношению к исходному тексту:

*Vtedy veľký Sviatoslav uronil zlaté slovo
so slzami zmiešané a riekol: <...>*
(с. 184).

*Тогдаш велик Свјатославе / пророни слово
златно, / со солзи смешано, / и рече: <...>*
(с. 262)

С учетом словарных эквивалентов, выявляется формульность македонского контекста слова-образа *слово*, перенесенная из исходного текста и закрепленная традицией современного македонского литературного языка, имеющего системный лексический эквивалент: мк. *слово* – рус. *речь*, включая показательный, приведенный в словаре траурный контекст: *посмртно* ~<слово> надгробная речь (МРС, с. 642).

2. 2 Слово-образ *пѣснь* – слв.: *pieseň*; *spev* – мк.: *песна*

Со словом-образом *слово* сопоставляется и соотносится по семе пафосности слово-образ *пѣснь*, что прослеживается в его перенесении в название частью переводчиков. В отношении этих двух образов существует и явно дифференциальная интерпретация: «Не думайте, что «Слово о полку Игореве» пелось, оно никогда не пелось. Об этом свидетельствует само название: слово – это то, что говорится. <...>. Эта вещь была написана, она читалась. А вот поэтика данного письменного памятника песенно-былинная, и никакой другой тогда не существовало для произведений подобного рода» (Либан 2005, с. 47). При ограничении лексико-семантическим уровнем в этом слове прослеживают два значения: «Слово П<пѣснь>. употреблено <...> 6 раз в двух значениях; во-первых, как жанровое определение лирич<еского> произведения, исполняемого на распев, и, во-вторых, по отношению к пению птиц: <...> (ЭСПи 4, с. 92 [Л. В. Соколова]). Богатство смыслов и образной ассоциативности, отмечаемые поэтами, переводчиками литературоведами и лингвистами, в этом слове-образе создаются посредством его связи со словом-образом *Боянь* (семантически не однозначном и определенным образом мифологизированном), концентрацией в поэтическом зачине, описывающем творческое вдохновение древнего певца и поиски формы изложения горьких событий и патриотических размышлений неизвестного нам автора. Прослеживается динамика

смыслов, создаваемая словесным рядом *пѣснь – былина – замышленіе – пѣснь – слава – повѣсть*:

Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню! помняшетъ бо речъ пѣрвыхъ временъ усобицѣ. Тогда пуцашетъ ѿ соколовъ на стадо лебедѣй, который дотечаше, та преди пѣснь поаше старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пѣлки касожьскыми, красному Романови Святъславичю. Боянъ же, братіе, не ѿ соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нѣ своя вѣщія прѣсты на живая струны вѣскладаше, они же сами княземъ славу рокотаху. Почнемъ же, братіе, повѣсть сію отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря, иже истягну умъ крѣпостію своею и поостри сердца своего мужествомъ, <...> (с. 9).

В русском переводе Д. Лихачева (ПЛ) сохраняется слово *былина* с архаичным значением ‘реальное событие’, на которое современное сознание накладывает и современное обозначение жанра русского народного эпоса. В словацком образовательном контексте мы встретились с жанровым обозначением «Слова о полку Игореве» *былиной* (в материалах и вопросах для выпускных экзаменов по литературе).

Часть русских переводчиков использует современное слово *быль* (Р. Якобсон, О. Творогов и др.).

Во всем тексте сохраняется аксиологичность этого слова-образа в соотнесении с образами живой природы как определенное отражение безыскусности, врожденного мастерства и душевного порыва. Русский перевод сохраняет указанный динамический ряд, в который встроено слово-образ *песня*:

ПЛ:

Пусть начнетъ же пѣснь эта / по былинамъ нашего времени, / а не по замышленію Бояна. / Вспоминал он, как говорил, / пѣрвыхъ временъ усобицы. / Тогда напускал десять соколовъ на стадо лебедей: / какую лебедь настигали, / та первой и пела пѣснь – / старому Ярославу, / храброму Мстиславу, / что зарезал Редедю пред полками касожскими, / красному Роману Святославичю. / Боянъ же, братья, не десять соколовъ / на стадо лебедей напускал, / но свои вещице прѣсты / на живые струны воскладал; / они же сами князьямъ славу рокотали. // Начнемъ же, братья,

повесть эту / от старого Владимира до нынешнего Игоря, / который скрепил ум силою своею / и поострил сердце свое мужеством; / <...> (с. 40).

Македонский перевод сохраняет слово-образ *песня*, что связано с совмещением в семантике соответствующего слова устного и книжно-литературного начал: мк. *песна* рус. 1. песня 2. стихотворение (МРС, с. 416). Семантика подлинных событий не получила лексического отражения, в связи с чем сократился динамический исходный ряд. В словацком переводе этот образ сохраняется в трех контекстах, а в других случаях он трансформирован в слово *spev*:

*Treba však **spev** tento začať podľa **dejav** našej doby, a nie podľa **zámeru Bojanovho**. Lebo spomínal si, ako vrazil, na sváry dávnych čias. Vtedy vypúšťal desať sokolov na krdeľ labutí. Ktorú z nich sokol dostihol, tá prvá **pieseň** zaspievala na starého Jaroslava, na chrabrého Mstislava, čo preklal Reded'u pred vojskami kasožskými, na krásneho Romana Sviatoslaviča. **Bojan** však, bratia, nie desať sokolov na krdeľ labutí púšťal, no svoje čarodejné prsty na živé struny kládol, a tie samé kniežatám na **slávu** hlaholili. / Nuž začneme, bratia, toto **vyprávanie** od starého Vladimíra po terajšieho Igora, čo vytepal um silou svojou a nabrúsil ho srdca svojho chrabrosťou, <...> (с. 184).*

*Туку да ја почнеме **песнава** - /со настаните од ова време, / не по замисла **Бојанова**. / Ќе спомнел ли, велат, / раздори од првни времиња, / десет сокли пушташе тогаш на јато лебедици: / сокол која ќе ја втасал, / прва таа **песна** запева / за стариот Јарослав, / за храбриот Мстислав / Редедја што го исече пред полкојте касошки, / за личниот Роман Свјатославич. / Но не десет сокли пушташе **Бојан**, браќа, / на јато лебедици, / ами вешти прсти свои / на живи струни слагал: / на кнезови тие сами **слава** им сунеле. / Па да ја почнеме, браќа, таа **повест** / од стариот Владимир до Игор денешен, / со крепост ум што обружа, / со јунакство срце изостри / <...> (с. 262).*

Словацкая лексема *spev* имеет семы, свойственные и лексеме *pieseň*, а в третьем значении связанное с литературным эпосом как название его частей, что и определяет ее выбор: **spev 1.** prirodzený hudobný prejav človeka pomocou hlasu; spievanie **2.** lahodné zvuky, ktoré vydávajú vtáky, hudobné nástroje ap. **3.** lit. básnický útvar, časť epickej skladby: *bohatierské spevy* (см. KSSJ, с. 658). То есть словацкий переводчик обращается к образному эквиваленту, сохраняющему корень исходного слова-образа. Трансформировано и слово *повесть* в *vyprávanie*, поскольку слв. слово *povešť* имеет в своем значении семы вымысла и устной формы: **1.** rozprávanie (čiasťočne alebo celkom vymyslené), viažuce sa na minulosť **2.** zvesť, sprava šírená ustnym

podaním, chýr 3. Súhrn názorov o niekom, verejná mienka, mieno (см. KSSJ, с. 514) (ср.: **povest'** 1. предание, приказна, легенда 2. (meno) глас: *mat' dobrú* ~ужива добар глас 3. (chýr) гласина, СМР, с. 254). Оба перевода стремятся передать сложную образно-историческую семантику, что приводит к лексическому изменению словацкого перевода и незначительной редукции македонского.

Характерная для слова-образа *песнь* текстовая повторяемость сохраняется в македонском переводе (нами выявлено 7 контекстов), однако уменьшается в словацком, в котором трижды повторяется слово-образ *pieseň* и 4 – *sprev.* Параллельно с выбором этого слова в одном из контекстов троичного повторения корня редуцируется и тавтологическое сочетание *петь песнь*, сохраненное в македонском и русском переводах:

Пѣвше пѣснь старымъ княземъ, а потомъ молодымъ пѣти! Слава Игорю Святъславличю, буй туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу! (с. 14);

ПЛ: *Певши песнь старым князьям, / потом и молодым петь: / «Слава Игорю Святославичу, буй туру Всеволоду, / Владимиру Игоревичу!»* // (с. 56).

В македонском переводе тавтологичное выражение со словом-образом *песнь* не занимает начальную позицию в композиционной части восхваления (хвалы). В словацком же переводе дистантно удваивается слово *слава*, входящее в начале текста в анализируемой выше динамический образный ряд:

Keď sa prv spievalo na slávu starých kniežat, teraz nech sa spieva mladým: Sláva Igorovi Sviatoslavičovi, chrabrému turovi Vsevolodovi, Vladimírovi Igorevičovi! (с. 191).

Na starite knezoj pesna ispeavme, / na mladite sega ke im pejme: / Слава на Игоря Святославич, / на буйниот тур Всеволода / на Владимира Игоревич!» (с. 279).

2. 3 Слово-образ *Боянь* – слв.: *Bojan*; *sprev* – мк.: *Бојан*

Слово-образ *Боян* занимает исключительное место в образной системе «Слова о полку Игореве», поскольку составляет темное место в древнем тексте и получило за два столетия многочисленные интерпретации и еще более многочисленные художественные осмысления и переосмысления. Одновременно этот образ относится к впечатляющим, созданным стихийной связанностью с живой природой, так

называемым зримым образам героев произведения, – это «смелый Игорь, мудрый Святослав, прекрасная Ярославна и, конечно, вещий певец Боян» (ЭСПи 1, с. 3). Они во многом определяют «необычную силу воздействия художественного обаяния «Слова» на литературу нового времени» (ЭСПи1, с. 3).

Общеизвестным и общепотребительным это слово стало именно благодаря этому произведению, поскольку встречается только в нем, а также в «Задонщине».

Неизвестный автор сопоставляет себя с Бояном в творческом выявлении: «Свою позицию, свое творч<еское> кредо автор С<лова> высказывает в зачине произведения. Он отказывается следовать *Бояну*, поскольку тот, как представитель дружинной поэзии, в зависимости от своего «замышления», т. е. замысла, слагал нечто одноплановое, а потому субъективное: либо славу, либо хулу. Рассуждая о том, как бы Б<оян> спел о походе Игоря, автор С<лова>. сочиняет две песни «под Бояна»: одна из них – хула, другая – слава. В отличие от Б<ояна> автор С<лова>. предпочитает следовать «былинам», т. е. правдивым рассказам очевидцев событий, а не исходя из своего замышления сложить либо славу, либо хулу» (ЭСПи 4, с. 93 [Л. В. Соколова]).

Образу Бояна М. Г. Булахов посвятил отдельную объемную статью в своей краткой энциклопедии, отразив разные интерпретации слова и его художественную концептуализацию в русской художественной литературе и художественной мысли (Булахов 1989, с. 38, 43-45). В 5-томной энциклопедии «Слова о полку Игореве» (ЭСПи, т. 1, с. 147-153) объяснение этого слова начинается с указания на древность и двойственность его интерпретации: «БОЯН (XI в.) – древнерус. поэт-певец. В зачине С<лова> Б<оян> назван «творцом песен». Семь раз вспоминает Б<ояна> автор С<лова>. Кроме С<лова> Б<оян> упомянут в «Задонщине».

В интерпретации имени Б<оян> со временем открытия С<лова> обозначились две тенденции: 1) это собственное имя древнерус<ского> поэта-певца; 2) это нарицательное слово, обозначающее певца, поэта, сказителя вообще» (ЭСПи 1, с. 147 [А. Л. Дмитриев]). Некоторые предположения происхождения слова касаются связи с южными славянами, которым известно собственное имя *Боян*, и их историей. Это имя включает в свой комментарий македонский переводчик.

Художественное освоение слова привело к совмещению образа Бояна и неизвестного автора «Слова», описавшего в нем стихийную силу творчества и передавшего в своем произведении силу духа, патриотизма и братства: «Образ Б<ояна>, ярко нарисованный всего лишь несколькими красочными мазками, стал в новое время обобщающим образом любого знаменитого поэта-певца. Со времени открытия «Слова» имя Бояна (писали и Баян) прочно вошло в лит<ературный> обиход, олицетворяя собой лучшие образцы патриотической поэзии» (Булахов 1989, с. 44).

Именно в романтическом возрожденческом осмыслении использовал образ Бояна словацкий поэт Янко Краль, назвавший его именем свою аллегорическую патриотическую думу, позже, издаваемую под заголовком «Словацкая дума» («Slovenská дума»; в рукописи – «Duma (Bojan)», «Bojan-Duma»). Плач поэтов о бедах словацкого люда Янко Краль символически передает Бояну – самому древнему известному певцу славян (см. Pišút 1959, с. 681). Поэма переведена на белорусский язык; переводчик поэт Пятрусь Макаль приводит оба названия. Образ Бояна начинает в ней ряд слов-образов обобщенно-символического характера (*Bojan – Človek – Otcovia*) в качестве воплощения духовных и философских исканий человека (Ляшук 2012а, с. 131-152).

В переводах этого слова-образа в «Слове» прослеживается полное соответствие по лексическому и композиционному параметрам. Переводы сохраняют и образованное от имени притяжательное прилагательное, предшествующее использованию имени Бояна: *по замышленію Бояню!* – слв. *podľa záteru Bojanovho*; МК: *по замисла Бојанова*; ПЛ: *по замышленію Бояна*.

Русский перевод повторяет это имя 7 раз; исходный текст и переводы на словацкий и македонский язык – 6; седьмой контекст с прилагательным приведен выше.

Существенен для этого образа трижды использованный по отношению к Бояну в тексте характеризующий эпитет *вещий*, то есть способный предсказывать будущее, мудрый своим опытом и говорящий о сбывающихся и значит чудесных событиях. Четвертый эпитет использован также при создании образа Бояна – *вѣщія прѣсты*; а пятый – характеризует князя Всеслава Чародея, обладающего в тексте

и летописях необычными возможностями быстро передвигаться и превращаться в волка – *вѣща душа*. Македонский переводчик сохраняет слово *вещий* во всех контекстах, касающихся Бояна и заменяет его при характеристике на более реалистичную характеристику опыта и ума *мудрый*. Словацкий же переводчик предпочитает заменить его словом *čarodejný*, которое имплицитно связано с образом (прозвищем) князя Всеслава Чародея. Оба героя произведения встречаются в одном контексте и характеризуются в исходном тексте одинаковым эпитетом: *Аще и вѣща душа въ друзѣ тѣлѣ, нѣ часто бѣды страдаше. Тому вѣщей Боянѣ и прѣвое припѣвку, смысленый, рече: <...>* (с. 13).

ПЛ:

Хоть и вещая душа у него в храбром теле, / но часто от бед страдал. // Ему вещий Боян / давно припевку, разумный, сказал: / <...> (с. 52).

В словацком переводе образ получает фантастико-сказочный колорит, приобретая черты мифологичности. Македонский переводчик выбирает слово, имеющее сему мастерства и способности (ср. слв: *šikovný* – мк. *вешт, умешен, опитен, снаодлив*; СМР, с. 355, а также слв. *veštit'* – мк. 1. претскажува, проречува 2. (z karát) гата, гледа иднина; СМР, с. 402). В образном плане македонский перевод в большей мере трансформирует исходный образ:

Hoci mal čarodejnú dušu v druhom tele, predsa často trpel neduhmi. Jemu čarodejný Bojan kedysi riekol múdre príslovie: <...> (с. 189).

Но иако душа мудра беше му во тело храбро, / од несреки често страдаше. // Вешти Боян припев умен|одамна му сложи нему: / <...> (с. 276).

Анализ слов-образов позволяет выявить концептуальные особенности образной системы текста, существенные для перевода. Обращение к ним и максимальное сохранение в переводе указывают на культурную общность, способствуют передаче исходных смыслов, соотнесенных с национально-культурной и языковой спецификой.

Словацкий и македонский переводы отражают высокую степень общности образных смыслов, свидетельствующих о культурно ориентированной стратегии обоих переводчиков, их знании исторического и культурного контекста

произведения. При более близком к оригиналу македонском переводе словацкий перевод имплицитно подразумевает филологические и литературные знания.

Переводы на основе сохранения и трансфера слов-образов позволяют своим читателям вдохновляться, как характеризует свое впечатление русский переводчик Николай Заболоцкий, «страстными, невероятно образными, благородными древнерусскими формулами, которые разом западают в душу и навсегда остаются в ней!» (Заболоцкий 1986, с. 530). Славянская общность позволяет переводчикам вести диалог древнего памятника с современными читателями.

2.1.12. Koncept *Bojan (Narátor)* v slovanských jazykoch

Концепт *Боян (Сказитель)* в славянских языках

Концепт как единица когнитивной структуры представляет собой «особым способом структурированное содержание акта сознания, воплощение в содержательной форме образа познаваемого предмета» (Алефиренко 2009, с. 9). Ю. С. Степанов охарактеризовал концепты как «пучки представлений, знаний, переживаний, ассоциаций, которые сопровождают слово» (Степанов 1997, с. 40). Посредством концептов отражается национальное видение мира, в них заложены принципиальные установки мировосприятия и миропонимания (см. Алефиренко 2009, с. 31). Концепт – «это понятие, погруженное в культуру, концепт всегда национально специфичен даже в том случае, если слова, в которых он вербализовался, оказываются эквивалентами друг друга в переводных словарях» (Стефанский 2009, с. 5-6). У части концептов наблюдается константная лексическая оформленность, что является результатом особой культурной маркированности и направленной текстовой презентации, свидетельствует об особой значимости, глубине и динамичности заложенной в них информации. К числу таких структур относится концепт *Боян*.

Концепт *Боян* принадлежит к славянско ориентированным и культурно маркированным представлениям, непосредственно связанным с осознанием своей специфики, древности, оригинальности и культурного присутствия славян в мире. Названный концепт получил распространение у славянских народов в период их самоидентификации в составе многонациональных государственных образований. Он воплотил идею славянской взаимности, которую предложил в XIX в. Я. Коллар (1793–1852). Этот яркий представитель и идеолог славянства, «отец, апостол и пророк славянской взаимности» (Káša 2001, с. 24) известен также монументальной поэмой «Дщерь Славы» (в оригинале «*Slávy dcera*»), в которой восславляется и возвышается славянство, что оригинально, посредством корневого повтора и созвучия, сформулировано в поэтической строке *Slávme slávne slávu Slávov slávnych* [досл. *Восславим славно славу славян славных – В.Л.*]. Произведение современными

исследователями характеризуется «не только как «ключ» к его [Коллара – *В.Л.*] философско-визионерскому миру или «первая библия панславизма» (В. Черны), но и (главным образом) как первая серьезная, пусть и «поэтическая», конфронтация славянского и неславянского мира» (Káša 2001, с. 24).

Базовым элементом концепта выступает его идейно-эстетическая презентация в письменном памятнике древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» – «поэтическом шедевре средневековья» (Робинсон 1988, с. 7). Этот памятник принадлежит к литературному наследию восточнославянских народов и высоко ценится остальными славянами – «делает честь Славянству» (Бабович 1988, с. 363), отражает «общеславянские взгляды на мир» (Малэк 1988, с. 368), оказывает с момента своего открытия «вдохновляющее влияние» (Малэк 1988, с. 371) на современные славянские литературы. В словацком языке существенным выступает связь концепта с моравским периодом культурного развития и его Кирилло-Мефодиевским этапом, связанным со старославянскими текстами.

Особый аспект в интерпретации концепта имеет перевод «Слова о полку Игореве» на современные славянские языки, нашедший отражение в большом числе переводчиков, в создании прозаических и поэтических переводов, в практической интерпретации проблемы перевода старого языка на современные славянские языки и сохранение «поэтического обаяния древнерусского текста» (Малэк 1988, с. 379). Отличия прослеживаются в способах и видах актуализации концептуальных сем, ядром которых выступает культурно-историческое и литературно-эстетическое осмысление текста «Слова о полку Игореве».

Русский романтик К. Ф. Рылеев антропоним *Боян* раскрывает через перифразу, образованную экзотическим синонимом с общеславянской атрибуцией: *славянский бард* (см.: Троицкий 1988, с. 296); аналогичным образом польскоязычный поэт Ю.Б. Залеский дополняет концептуальную характеристику суперлативной аксиологичностью – «лучший бард древних славянских народов» (см.: Малэк 1988, с. 372).

Слово *Боян* в переводах транслитерируется, презентуя собой общеславянскую культурную ценность со смысловым выделением в его культурной семантике российского элемента. Эта специфика отражена в характеристике «Слова» как

«великой национальной поэмы древней Руси» (Ангелов 1988, с. 336). Объяснение этого факта кроется в обнаружении, а затем изучении, переводе, издании, пропагандировании памятника в Российской Империи, в то время единственном славянском государстве, ставшем идеалом для возрождения других славянских народов. Существенным признаком выступает также историко-культурная и эстетическая ценность текста. В нем эстетизируется, эмоционально отражается история, образно интерпретируются исторические личности, а также славные и трагические события народного и мирового масштаба. Исследователи говорят о высокой коммуникативности, а значит, диалогичности этого древнего текста, создаваемой активностью повествователя: «Автор «Слова» стоит в центре сложной и разнородной коммуникативной сети, которая связывает между собой старое и новое, друзей и недругов, человека и природу» (Ворт 1988, с. 45).

Концепт *Боян* несет в себе специфическую эмоциональность, которую описывает переводчик «Слова...» на белорусский язык, талантливый поэт Р. Барадулин, откликаясь на творческое соприкосновение с текстом: «Слово» продолжает звучать <...> в каждом сердце, которое дорожит всем славянским, первородным, высокородным, родным» (Барадулін 1987, с. 310). Приведенные аксиологические характеристики являются четырьмя семантическими стержнями в основе концептуального наполнения антропонима *Боян*.

Текстовая актуализированность концепта подчинена творческому замыслу анонимного автора «Слова...» и отражает осведомленность в специфике творчества своего славного предшественника, как и в его метафорическом стиле письма, включавшем яркие элементы устного творчества в синтетическом единстве слова и музыкального сопровождения. В «Слове...» лексема *Боян* имеет 7 словоупотреблений, концентрированно помещенных в сильную инициальную позицию (5 реализаций), а также дистантно актуализированных в конце текста. К словам *Бояна* автор обращается в заключительном предложении фрагмента, посвященного полоцкому князю Всеславу Чародею (1 реализация), а также использует этот концепт в композиционно сильной позиции (1 реализация), предваряющей заключительную часть о бегстве князя Игоря из плена, и финал с восславлением русских князей. В результате прослеживается кольцевая связь этого

концепта с текстом. Ограниченное число контекстов лексемы *Боян* владеет высокой степенью репрезентативности.

Образ Бояна выписан посредством концептуально существенных деталей. Селекция образной детализации ограничивается двумя эпитетами, из которых один использован трижды (*вещий*), а второй (*смысленный*, совр. *мудрый*) включается в сложную систему образной семантики, актуализированной во фразах *по замышленію Бояню* и *растѣкашеться мыслію по древу*, и двумя перифразами (*Велесов внук; соловію стараго времени*). Автор «Слова», возможно, выражал представление не только о дальности «растекания» (т.е. *бега*) мыслей у Бояна, но дополнительно и о стремительности движения его мыслей, быстром охвате многих тем (см.: Демин 1988, с. 60). Эти детали отражают способность предвидения, предсказания и поэтическое мастерство (соотносимое с красотой и натуральностью песен соловья), посвященное воспеванию (с определенной идеализацией) давних времен.

Обращаясь к праславянскому мифу о поединке Велеса (Волоса, Волоха) и Перуна, исследователи мифологической основы современных языковых значений и контекстов подчеркивают праславянскую ипостась этих богов, их связь с индоевропейским пантеоном (см. Агранович и Стефанский 2003, с. 119). Для характеристики Бояна как внука Велеса существенна связь этого языческого божества с материальным преобразованием (превращением), пастушеством и художественным творчеством: «Велес, выполняя функцию тотемного зверя-оборотня, одновременно является пастухом стад и несет на себе поэтическую функцию» (Агранович и Стефанский 2003, с. 119-120). Оборотничество приписывалось, например, героям русских былин дохристианского цикла, в чем отражается «языческое влияние религиозно-культовых элементов дохристианской Европы» (Петрикова 2011, с. 262). Указанная семантика лежит в основе представлений о Бояне как о воплощении всеильного, всеохватывающего и всепроникающего духа творчества древних славян. Наиболее ярко в этом представлении прослеживается идея патриотизма, которая определяет мастерство пространственного описания и отражение посредством эмоциональной оценки, критики и восславления носителей идеи патриотизма – русских князей-воинов.

«Слово...» в отношении древнерусской истории воплощает «масштаб лингокультурологический, включение исторического образа действительности через посредничество языка в когнитивное сознание человека» (Guzi 2009, с. 8).

Образ Бояна вводится посредством противопоставления его архаической творческой манеры авторскому замыслу в отражении современных анонимному автору трагических событий: *Не льно ли ны бяшетъ, братіе, начати старыми словесы трудныхъ [печальных – ред.] повѣстий о пълку Игоревъ, Игоря Святъславлича? Начати же ся тѣй пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню* (ХДРЛ, 58). Посредством динамических образов на основе глаголов подробно описывается художественное вдохновение, непосредственное создание и исполнение Бояном своих хвалебных песен. Наиболее затемненное для концептуализации слово *растекаться*, предположительно производное от др.-рус. *течи* '(быстро) передвигаться в разных направлениях, носиться' (Орел 1988, с. 133).

Для концептуализации творчества Бояна используется известный в фольклоре прием метаморфизации (превращения), чем передается полет творческой фантазии, вездесущность мастера слова и его неординарные способности к творческому перевоплощению: *Боянь бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашеться мыслию по древу, стѣрымъ вѣлкомъ по земли, шизымъ орломъ подѣ облакы. Тогда пуцашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй: которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше старому Ярославу, храброму Мстиславу <...>. Боянь же, братіе, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нѣ своя вѣщія прѣсты на живыя струны вѣскладаше; они же сами князем славу рокотаху* (ХДРЛ, с. 58-59). Полученные от Велеса чудесные способности (*вѣщія прѣсты*) передаются музыкальному инструменту (*живыя струны*).

Анонимный автор вступает в условный диалог со знаменитым предшественником и вдохновителем, опираясь на актуализированные ранее в характеристике Бояна образы его творчества, используя звательную форму и приемы риторических возгласов и обращений: *О Бояне, соловію стараго времени! Абы ты сіа пълкы ущекоталь [воспел соловьиным щебетом – В.Л.] скача, славію, по мыслену древу, летая умомъ подѣ облакы, свивая славы оба полы сего времени, рища в тропу Трояню чресъ поля на горы. <...> Вѣщій Бояне, Велесовъ внуче <...>* (ХДРЛ,

59). Для концептуального представления *Бояна* существенна связь образности с идеей познания. На основе контекстов иных др.-рус. памятников ученые выдвинули предположение, что «древо познания могло называться в древнерусском языке также и *мысленным древом*. <...> Автор «Слова о полку Игореве» использовал этот библейский образ <...>, вложив в него свой светский метафорический смысл познавательной глубины поэзии Бояна. А может быть, здесь содержится намек на сочинение Бояном каких-либо церковных песнопений, понятный современникам. Ведь мы о Бояне, кроме нескольких строк «Слова», ничего не знаем» (Виноградова 1988, с. 146).

Ограниченность сведений о Бояне и одновременно превознесение его творчества, по нашему мнению, стали причиной слияния в концепте *Боян* его сюжетно-содержательного плана с представлением об анонимном авторе «Слова» и его мастерстве, тем более что его анонимность не позволяет сформировать отдельный соответствующий концепт.

Предпоследняя актуализация слова *Боян* связана с предупреждением Всеслава Чародея (напоминанием ему) о божеском суде: *Тому вѣщей Боянъ и прѣвое припѣвку, смысленый* [мудрый – ред.], *рече: “Ни хытру, ни горазду [юркому – В.Л.], ни птицю горазду суда божіа не минути”* (ХДРЛ, 68–69). Это замечание касается полоцкого князя и может быть интерпретировано как реакция на отделение Полоцкого княжества от Киевской Руси, с которого началось ее ослабление и разъединение.

Заключительная актуализация, по интерпретации некоторых ученых, сочетается с упоминанием имени второго певца (*Ходына*), тем самым в построении «Слова...» усматривается присутствие носителей двух поэтических позиций (традиций), охарактеризованных посредством аналогии (певец-архаист) или противопоставления (певец-рассказчик) с манерой Бояна (см.: Лихачев 1986). Обращение к Всеславу Чародею при таком подходе принадлежит почитателю манеры Бояна: «Певец – архаист и интерпретатор, певец-философ, и если читатель помнит, споривший с певцом-рассказчиком относительно вещего Бояна (он сторонник его манеры), подводит философский итог истории Всеслава Полоцкого <...>» (Лихачев 1986, с. 20).

Образ Бояна в таком случае воплощает устную, заранее не подготовленную стихию творчества, в то время как автор «Слова...» воплощает концепцию письменной традиции, на что обращает внимание Д. С. Лихачев: «Мне представляется, что «Слово» написано или записано одним автором. Если даже «Слово» и произносилось на каком-то этапе своего существования устно, то окончательную отделку оно получило в письменном виде под пером одного гениального автора» (Лихачев 1986, с. 28). В другой, более ранней своей работе, цитированный исследователь замечает определенную автономность образа Бояна и его непосредственную связь с идейным замыслом: «Особняком в «Слове о полку Игореве» стоит образ певца-поэта Бояна. Он нужен автору для того, чтобы подчеркнуть, что он следует в своем повествовании за действительными событиями «сего времени»; он нужен автору, чтобы указать, что «Слово» правдиво <...>» (Лихачев 1975, с. 28-29). То есть существенным выступает актуальная поэтическая реакция на сложные исторические события, требующие определенной интерпретации, эмоционального отклика писателей, донесение ими до читателей мифологизированного государственного идеала.

Изучение системы повторов в тексте «Слова...» привело к выявлению семантической связи между персоналиями *Боян – Игорь – Всеслав* на основе их чудесной способности превращаться в волка (см.: Николаева 1988, с. 115). В таком случае концепт *Боян*, выступает органической частью эстетики и образности целого текста, владея тем же качеством, что и князя. Этот концепт получает детализацию и посредством внутриязыкового перевода, особенно в стихотворной форме, в большей мере зависимой от переводческой концепции. На основе лексики и семантики исходного текста каждый из создателей поэтических переводов «Слова» детализировал и развивал образные характеристики Бояна, существенные для формирования семантических и культурных слагаемых его концептуальной сущности, в чем значительную роль сыграл фрагмент лаконичной положительной утверждающей характеристики на основе семантики слов *соловей*, *вещий* и *петь*. В версиях А. Майкова (I), Н. Заболоцкого (II) и Н. Рыленкова (III) общим выступает риторический возглас *О Боян*. Оригинальность характеристики передает сложное слово, использованное в финальном контексте со словом *Боян*, отражающее синтез

творчества и его результата – *песнетворец* (I); его сопровождает эпитет *вещий* как актуализатор семы пророчества, предвидения поэтов. Кроме семы древности рельефно отражается преимущество истории (*С древней славой новую свивая* – I), подвигов поколений (*Нашу славу с дедовскою славой // Сочетал* – II), актуальность исторических побед (*И внимают твоему напеву // Старые и новые века* – III), звучность славы (*многозвучная* – III):

(I) О Боян, о *вещий песнетворец*,
Соловей времен давно минувших!
Ах, тебе б *певцом* быть этой *рати!*
Лишь скача по мысленному древу,
Возносясь орлом под сизы тучи,
С древней славой новую свивая,
В путь Троянов мчась чрез дол на горы,
Воспевать бы Игореву славу!

(А. Майков, СПИ, с. 113).

(II) О Боян, *старинный соловей!*
Приступая к *вещему напеву*,
Если б ты о *битвах наших дней*
Пел, скача по мысленному древу;
Если б ты, взлетев под облака,
Нашу славу с дедовскою славой
Сочетал на долгие века,
Чтоб прославить сына Святослава;

<...> (Н. Заболоцкий, СПИ, с. 132-133).

Факт творчества, сохраняя основную лексическую структуру оригинала, в поэтическом оформлении получает более возвышенную эмоциональность, торжественность, что наиболее выразительно отражает текст (III), лексически более отдаленный от оригинала, эксплицирующий актуализированные в нем языковые средства из всего текстового объема:

(III)

...О Боян, о *соловей старинный*,
Вновь щитов заколыхалась медь,
Вот тебе бы Игорю с дружиной
Славу многозвучную пропеть!

Мысль твоя шумит, подобно древу,
Уходя вершиной в облака,
И внимают твоему напеву
Старые и новые века.

(Н. Рыленков)

В инославянских культурах перевод памятника играл также компенсационную роль в эпическом жанре: «Не находя в польском фольклоре песен сродни сербской и украинской эпике, не располагая произведениями типа «Краледворской рукописи» и «Слова о полку Игореве», они [львовские польскоязычные поэты – В.Л.] старались переводить лучшие славянские тексты, чтобы постичь их специфику и создать образцы польской героической эпики» (Малэк 1988, с. 369).

Перевод памятника особенным образом выделил образ Бояна, придав ему статус интертекстуальности и автономной значимости как образа русской и шире – славянской – культуры.

Концепт *Боян* характеризуется мощным интертекстуальным потенциалом, широко используется писателями уже в XIX в., отражает активную динамику взаимодействия в нем общего (общеславянского) и специфического (возрожденческого, эстетического и под.) начал. Наиболее активно и выразительно концепт разрабатывается в поэзии. В поэзии особым образом, во взаимодействии, преломляется общезыковое и индивидуальное, номинативно-информативное и образно-эстетическое. Образно-поэтическое воссоздание реальности основывается на широком чувственно-эмоциональном и социокультурном планах словесных значений, включающих разнообразие и богатство фоновых знаний у носителей национального языка. Лексика поэзии хранит языковые и эстетико-культурные традиции, так как механизмы образного наполнения языковых единиц связаны с мифопоэтическим и художественным началами, с культурно-историческим развитием социума.

Образ Бояна для создания колорита эпохи древней Руси и торжественного свадебного пира использовал А. С. Пушкин в романтической поэме «Руслан и Людмила», появившейся вскоре после опубликования памятника. В поэме преобладает эмоциональная положительная характеристика мастерства (*сладостный певец*), исполнения (*глас приятный, звонких гуслей беглый звук*), реакция слушателей (*Все смолкли*) и содержание творчества (*славит*):

Слилися речи в шум невнятный;
Жужжит гостей веселый круг;
Но вдруг *раздался глас приятный*
И *звонких гуслей беглый звук*;

Все смолкли, слушают Баяна:
И славит сладостный певец
Людмилу-прелесть, и Руслана,
И Лелем свитый им венец (П 4, с. 7).

Досада трех отвергнутых женихов передана также через образ Бояна (с его классической характеристикой эпитетом *вещий*) как отдельной детали при перечислении проявлений неприятия чужой свадьбы: *Не слышат вещею Баяна, // Потупили смущённый взгляд* (П 4, с. 7).

Интерпретация вдохновенного певца у А.С. Пушкина включает и образные детали европейской классической традиции. В таком случае концепт *Боян* не используется, уступая место названиям древних сказителей у других народов или слову *певец*: *Державин и Петров Героям песнь бряцали // Струнами громозвучных лир* (П 1, с. 61); *О Скальд России вдохновенный, // Воспевший ратных грозный строй, // В кругу друзей твоих, с душой воспламененной, // Взгреди на арфе золотой!* (П 1, с. 63); *Да снова стройный глас герою в честь прольётся // И струны трепетны посыплют огонь в сердца, // И ратник молодой вскипит и содрогнётся // При звуках бранного Певца* (П 1, с. 63).

Концепт *Боян* соотносится с апеллятивом *певец* и одновременно противопоставляется ему, выступая отдельным словом-образом. В поэтической речи слова-образы (слова с культурным содержанием) выполняют синкретическую функцию, их узуальное значение сочетается с коннотативными концептуальными семами, чем подчеркиваются, выделяются, усиливаются языковые и культурные проявления менталитета. В поэзии ментальные стереотипы приобретают национально-культурное воплощение. Такая особенность прослеживается в поэтических контекстах с концептом (словом-образом) *Боян*. Эти контексты в русской поэзии образуют литературную традицию протяженностью более двух веков. В юбилейной кантате И. Анненского «Рождение и смерть поэта» (1899), написанной к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина, Боян представлен «как родоначальник русской поэзии вообще» (Сазонова 1988, с. 317).

В XIX в. концепт *Боян* передает идеалы классицизма, сентиментализма и романтизма. Непосредственно вступает в диалог с Бояном М. М. Херасков, называя основные семантические слагаемые будущего концепта – ‘древность’, ‘поэтическое и музыкальное мастерство’, ‘подражание манере Бояна’, ‘упоминание в древнем анонимном тексте’, ‘отражение славных событий’ – и указывая риторическую, торжественную эмоциональность:

*О древних лет певец, полночный Оссиян!
В развалинах веков погребшийся Боян!
Тебя нам возвестил неизвестный писатель,
Когда он был твоих напевов подражатель*

(см.: Асов 2010, с. 238; [курсив наш – В.Л.]).

Идея патриотизма в интерпретации А. Н. Радищева, например, воплощается в семантике 'свободолюбивые черты', «при этом Боян и создатель «Слова», по существу, олицетворяют гражданские позиции» (Троицкий 1988, с. 295). У романтиков «поэтический образ Бояна, свободно летающего мыслью своей <...> не мог не служить известной поэтической аналогией свободного творчества» (Троицкий 1988, с. 296). Отсутствие реальной свободы, предвидение краха идей декабристов определяет появление элегической эмоциональности в думе «Боян» К.Ф. Рыльева (*И песни звучные Бояна-соловья // На пиршествах не станут раздаваться...*). В стихотворении «Рогнеда» получает поэтическую детализацию содержание творчества Бояна – готовность жертвовать своей жизнью (*Пел удивление врагов, // Его нетрепетность, средь боя, // И к славе пылкую любовь, // И смерть, достойную героя...*) (цит.: Троицкий 1988, с. 297).

В русской поэзии отмечается символизация концепта – «образ древнего стихотворца становится символом певца-вдохновителя» (Троицкий 1988, с. 298) в стихотворении Н.М. Языкова «Баян к русскому воину при Дмитрие Донском, прежде знаменитого сражения при Непрядве» (1824) – ... *На бой, на бой! – и жар Баянов // С народной славой оживает <...>*.

Формирование семы 'свободолюбивый вдохновитель народов' связано с автономизацией образа Бояна, о чем свидетельствует стихотворение В. Григорьева «Нашествие Мамаю» (1825), которое имеет подзаголовок «Песнь Баяна», не имея прямого отношения к «Слову», как и стихотворение Вл. Розальона-Сошальского «Баян на поле Куликовом» (1825) (см.: Троицкий 1988, с. 298-299). Героический аспект восприятия «Слова...» включал аналогичную интерпретацию Бояна как участника и певца судьбоносных событий.

В прозаических произведениях концепт *Боян* реализует свои основные семы, включенные в тождественный «Слову...» контекст как проявление формальной интертекстуальности: в романе А. Вельтмана «Кощей бессмертный, былина старого времени» (1832), где преобладают реминисценции: *Взлеял бы тебя словесы Баяновы, пустил бы вещи персты по живым струнам и начал бы старую повесть старыми словесы...* (цит.: Троицкий 1988, с. 301). М. Загоскин в романе-повести «Аскольдова могила» (1833) в этом концепте развивает семантику множественности,

говоря о нескольких сказителях: *Я хочу послушать вещей соловьев Владимира, вдохновенных Боянов древности* (цит.: Троицкий 1988, с. 301). В конце XIX в. к торжественным интонациям в концепте прибавляются элементы пародии, усложненные ироничностью. В русском языке прослеживается интертекстуальное развитие концепта вплоть до использования его контекста из «Слова...» в пародии на старый стиль письма, где сам концепт заменяется именами трех современных М. Е. Салтыкову-Щедрину ученых: *Не хочу я, подобно Костомарову, серым волком рыскать по земли, ни, подобно Соловьеву, шизым орлом ширять под облаки, ни, подобно Пытину, растекаться мыслию по древу, но хочу ущекотать прелюбезных мне глуповцев, показав миру их славные дела и предобрый тот корень, от которого знаменитое сие дерево произросло и ветвями своими всю землю покрыло* (СС, с. 263-264). К этому фрагменту в сноске подан осторожный комментарий издателя с цитированием исходных контекстов: «Очевидно, летописец подражает здесь «Слову о пълку Игореве»: «Боян бо вещей <...> под облаки». И далее: «о, Бояне, соловию старого времени! Абы ты сии пълки ущекотал» и т.д.» (СС, с. 264).

В XX в. в России концепт продолжает плодотворно разрабатываться поэзией в направлении демократизации: в стихотворении Н. Клюева «Сказ грядущий» (1917), где образ Бояна воплощает народное творческое начало (Сазонова 1988, с. 321). Стихотворение «Застольный сказ» (1917), посвященное теме творчества, включает в заключительный риторический вопрос перифразу, передающую идеал современного автору поэта в первом поколении родственной связи (*Где вы, вещи Бояновы сыны?*). Предназначение современных творцов связывается одновременно со славянским и национальным началом – талантом отыскать «ключ от песни всеславянской и родной» (Сазонова 1988, с. 321). Образ Бояна С. Есенин использует для рассуждения о русской поэзии: «Наш Боян рассказывает также, как и Гомер, целую эпопею о своем отношении к творческому слову... Сам он может взлететь соколом под облаки, <...> но мир для него есть вечное, неколебимое дерево» (цит.: Сазонова 1988, с. 322). В. Маяковский в поэме «Человек» (1916) для характеристики своей творческой манеры обратился к реминисценции на творческую манеру Бояна (см.: Сазонова 1988, с. 327). В поэзии военного времени Боян показан в стихотворении Д. Кедрина «Дума о России» (1942) певцом русской исторической

славы, способным породить в войнах героический дух: *Пели гусли вещего Баяна // Славу прошлых битв, и Русь стояла* (см.: Сазонова 1988, с. 332).

В иных славянских литературах семантический состав концепта характеризуется минимализацией и избирательностью – «Боян <...> в произведениях польских поэтов-романтиков становится символом поэта-пророка, поэта-прорицателя. Кстати, такое понимание его роли совпадало с романтическим толкованием образов древних певцов, причем Боян ставился в один ряд с Гомером и Оссианом» (Малэк 1988, с. 372).

В образе Бояна отражается сила воздействия настоящего искусства, а сам певец осваивает подводное пространство в стихотворении Л. Семеньского «*Trąby w Dnieprze*» (досл. «Трубы в Днепре»): *Podwodną pieśnią zagrzmiało powietrze, // Taką czcił Bojan dawne bohaterzy, // Gdy wieszczym palcem bił o struny żywe* (досл.: *Подводной песней загремел воздух. // Такой Боян воздавал честь древним героям, // Когда вещим перстом ударял в живые струны*. Пер. Э. Малэк). (см.: Малэк 1988, с. 371). Особенно часто образ Бояна использует в своих думах Ю.Б.Залеский, показывая преемственность «между старым «отцом Бояном» и его сыном – поэтом Нового времени, между старой и новой *ars poetica*» (Малэк 1988, с. 372): «*Słowiku czasu starego, Bojanie!*» // *Wieszcz Igorowy v cześć jemu wykrzyka: // Toż ile razy wsłucham się w słowika, // Bojanowego coś grać jestem w stanie: // W jego rozdźwiękach bo – ars poetica! // To niewolące głosu spadkowanie, // Ta pełna – strojna – a rozgłośna nuta, // W ojcu Bojanie, na stepie przeczuta* (досл.: «*Соловей старого времени, Боян!*» // *Певец Игоря в честь ему восклицает: // Потому, сколько раз я вслушиваюсь в соловья, // Я в состоянии играть что-либо бояновское, // Ибо в его голосе – искусство поэзии! // Это покоряющее изменение голоса, // Эта полная, стройная, громкая нота, // В отце Бояне, в степи предугаданная*. Пер. Э. Малэк; цит.: Малэк 1988, с. 373). Обращаясь к современным (автору) польским поэтам, Залеский самых талантливых из них включает в число последователей Бояна: *Po królu pieśni, po wieszczym Bojanie, // Między Słowiany zawiekuje w Dumie!* (досл.: *После короля песни, вещего Бояна // Среди славян останется в Думе на века!*; (цит.: Малэк 1988, с. 372). Боян привлекал внимание и как заглавный герой – в отрывках сохранилась поэма Т. Зыборовского (1799–1828) «Боян» (см. Малэк 1988, с. 373).

Некоторые поэты подчеркивают свою родственную связь с Бояном – Залеский называл себя Бояничем, представляя себя правнуком Бояна (см.: Малэк 1988, с. 372).

Самобытный национальный словацкий поэт, тонкий знаток народного языка, культуры и фольклора Янко Краля (1822–1876) высокородные стремления к свободе и духовности воплотил в аллегорическом, образно и символически насыщенном произведении «Словацкая дума», известном также под названием «Дума. Боян» («Duma (Bojan)», «Bojan-Duma»). Именно оно было выбрано для знакомства белорусскоязычного читателя с Я. Кралем, состоявшегося в 1979 г. В литературном сборнике «Далягляды» (рус. горизонты).

Выбор этого произведения соответствует цели, отмеченной уже у первого художественного перевода со словацкого языка на белорусский (1909 г.) – «народного рассказа» С. Гурбана-Ваянского «Юдава поле» (рус. Иудово поле): «Произведение как нельзя лучше соответствовало возрожденческой тематике <...>, затрагивало актуальную тему гражданской ответственности <...>» (Трус 2005, с. 486).

Образность «Словацкой думы» создается несколькими планами изображения, основанными на фольклорно-сюжетном описании и аллегорическом диалоге абстрактно-символических образов (*Bojan – Človek; Otcovia – Odpoved'*, рус. *ответ*) в качестве обобщения духовных и философских исканий человека. В комментариях к изданию произведений Я. Краля отмечается, что именно под названием «Боян» с подтитлом *Дума* текст включен в Пржеровский сборник (в ориг. – *Přerovský sborník*; точную копию, списанную с авторских рукописей и с альманахов «Нитра» и «Орел татранский»). Произведение увидело свет в журнале «Сокол» без диалога с Бояном и поэтому называется только «Дума». Комментатор предполагает, что заголовок «Боян» у Я. Краля объясняется исключительно указанием на носителя диалога, поэтому ставит под сомнение подлинность названия, подтверждая свое мнение особенностями произведения и обращаясь при этом к характеристике Бояна: «<...> Речь идет о цикле стихотворений и песен, в которых Боян, этот древнерусский певец, упоминаемый в «Слове о походе Игореве», не является стержнем этого произведения, выступает лишь в его средней трети. Стержнем произведения является «словацкая дума» – плач поэтов о бедах словацкого люда, который поэт

символически передает Бояну, самому древнему известному певцу славян» (Pišút 1959, с. 681). Обосновывая выбор названия, комментатор связывает его с контекстом с концептом *Боян*: «Позволим себе назвать этот цикл «Словацкой думой», апеллируя к двустишию из этого произведения «*Sláva ti, slovenská дума, menom venčená Bojana*» [досл. Слава тебе, словацкая дума, именем Бояна увенчаная – В.Л.]» (Pišút 1959, с. 681). В данном контексте лексема *Боян* образует контекст восславления творческого духа словаков и рожденного их поэтами эпического жанра думы. Концепт *Боян* был актуализирован и посредством его использования как названия альманаха, изданного в Вильно (1838), из которого словацкие возрожденцы (штуровцы – по имени кодификатора словацкого языка Людовита Штура) брали тексты для перевода (см.: Brtáň 1979, с. 35).

Существенность культурного контекста при выборе произведений славянских авторов для перевода связывается с целью обогатить принимающую культуру, в том числе в сфере языка, литературы или др. (см.: Keníž 2008, с. 76). Анализ перевода на белорусский язык названного произведения Я. Краля указывает на репрезентативную цель инославянского художественного текста и мотивацию его выбора на основе литературной и языковой аксиологии принимающей культуры с соотносительной языковой и литературной типологией, поскольку в словацком контексте Я. Краль репрезентативен иными произведениями.

В русском переводе словацкая поэзия появилась в 1871 г. Однако «заново открытые Я. Ботто и Я. Краль» были включены в антологию «Словацкая поэзия XIX–XX в.» только в 60-х гг. XX в., ей предшествовало отдельное издание стихотворений Я. Краля («Моя песня», 1957). В число переведенных на русский язык произведений «Словацкая дума» («Боян»), однако, не попала.

Индивидуальный стиль Я. Краля резонирует в творчестве словацких поэтов позднейших поколений, например, символист И. Краско восхищался «творческим вкладом и эстетическими открытиями романтических поэтов, конкретно Яна Ботто, Янко Краля и А. Сладковича» (Gerušková 2008, с. 61). Эстетическое, аксиологическое значение переводного белорусского текста Я. Краля выступает на первый план, указывая индивидуальное проявление славянского возрожденческого романтизма в ракурсе культурных ценностей. Маркеры литературного направления

существенны в эстетическом, репрезентативном, аксиологическом подходе «только в связи с эстетической сущностью текста» (Součková 2001, с. 25).

Взаимодействие словацкого и славянского контекстов прослеживается уже в названии произведения, в котором слово-образ *duma* (рус. дума) указывает на славянский онтогенез жанровой особенности, заимствованной из польской и украинской литературы. Образ Бояна, воспевавшего наиболее важные и значительные события своего времени, направляет читателей к истокам творчества восточнославянских народов. Автор – системой образов «Думы» – подчеркивает идею исконной взаимосвязи творца и истории, жизни народа.

Чаще всего образ творца в белорусской поэзии передается словом *пяняр*, образованным от общеславянского имени существительного *песня*, однако слово *Боян* также известно национальной традиции. В первую очередь, благодаря белорусскоязычным переводам упомянутого памятника, которые создали талантливые писатели Максим Богданович, Янка Купала (прозаическую и поэтическую версии), Максим Горещкий, Рыгор Барадудин. Таким образом, перенесенные из словацкого оригинала лексемы *дума* и *Боян* имеют сходную с авторским употреблением информативность и аналогичные образные интерпретации. Переводчик отдал предпочтение названию в белорусском переводе «Словацкая дума» (рус. словацкая дума), в котором усилена словацкая национальная основа образности. Слово *дума* включается также в состав контекста слова *Боян* (бел. *Баян*), дублируясь однокоренным прилагательным, что определяет стилистическую значимость образованной плеонастической конструкции *дума думнага Баяна*. На внутреннюю связь образности стихотворения с национальными реалиями указывает стилистическое выделение переводчиком словосочетания *славацкая дума* оценочными существительными *прывітанне* (рус. привет) и *пашана* (рус. почтение), заменяющими употребленное в оригинале слово-образ *Vojan*:

VOJAN

Б а я н

Vitaj, дума, od Vojana

Дума думнага Баяна,

dosial' v svete nevidaná!

Што лунае нечувана.

[досл.: Боян // Приветствую, дума,

[досл.: Боян // Дума думного,

от Бояна // До сих пор в мире
невиданная! – В.Л.]

ČLOVEK

*Sláva ti, slovenská дума,
menom venčená Bojana.*

[досл.: Человек // Слава тебе,
словацкая дума, // именем
увенченная Бояна. – В.Л.]

Бояна, // Что парит неслыханно –
В.Л.]

Ч а л а в е к

*Трапяткой словацкай думе
Прывітанне і пашана.*

[досл.: Человек // Трепещущей
словацкой думе // Привет и
почтение – В.Л.]

В дальнейшем диалоге Человек отождествляется с думой. Поэтическое отождествление подчеркивается в употреблении Баяном обращения *duma* и в ответной реплике Человека:

BOJAN

*A čo si, дума, priniesla?
Čo máš s sebou za tovary?*

[досл.: Боян // А что ты, дума,
принесла? // Что у тебя за
товары? – В.Л.]

ČLOVEK

*Mám tovary, mám všelijaké,
дума slávna, otče starý,
Mám tovary...*

[досл.: Человек // Есть товары,
есть всякие, // дума славная, отче
старый, // Есть товары... – В.Л.]

Б а я н

*Што ў цябе на продаж, дума, –
Ноша ўцехі або суму?.*

[досл.: Боян // Что у тебя на продажу,
дума, – // Ноша забавы или грусти? –
В.Л.]

Ч а л а в е к

*У маёй блакітнай хаце
Знойдзеца заўжды багацце.
Шмат тавару...*

[досл.: Человек // В моей голубой избе
// Найдется всегда богатство. // Много
товара... – В.Л.]

В диалоге Баяна и Человека именно Человеку отведена активная роль осмысления и описания думы, в то время как Баян задает вопросы, направляя собеседника к выбору ответов. И еще одна стилевая особенность очерчивается в этой беседе: Баяну принадлежат логичные вопросы. В них образность поэмы приобретает конкретно-логичную форму, имеющую и абстрактно-понятийный план, за счет включения в предполагаемые ответы мифических и сказочных образов. Наиболее выразительно эта особенность прослеживается в вопросе с наречием *odkial'*, где

концентрируются апеллятив *more*, онимы *Tatry, Dnepr, Dunaj*, обозначения астрономических объектов *slnko, mesiac*. В переводе отсутствует чрезвычайно продуктивный в белорусской национальной традиции слово-образ *сонца* (см. Ляшук 1995).

Перенося оригинал на белорусскую почву, переводчик использовал средства современного белорусского литературного языка и в частности сферы его традиционных средств, не обращаясь к пассивному пласту, который, безусловно, присутствует в произведении. Написанная более столетия назад. «Словацкая дума» типологически близка белорусской поэзии образностью и символикой, эмоциями и стилистическими средствами, о чем свидетельствуют ее слова-образы, отражающие глубинные взаимосвязи культуры, искусства, философии, существенные в концепте *Боян*.

Концепт находит презентацию в энциклопедической форме, в том числе и автономно – как содержание отдельной энциклопедической статьи, – но обязательно с отражением текстовой привязанности. В БСЭ понятие Боян представлено отдельной статьей, где приведены онтологические текстовые актуализации соответствующего слова и указывается его семантическая трансформация: «Боян, знаменитый песнотворец 11 – нач. 12 вв., слагавший песни славы в честь подвигов рус[ских] князей. Впервые упомянут в “Слове о полку Игореве”, где назван “соловьем старого времени”, “вещим” певцом. В “Задонщине” (нач. 15 в.) Б[оян] назван “в Киеве гораздым гудцом”. О покупке “Бояновой земли” сообщает надпись 12 в., обнаруженная в Софии киевской. Имя Б[оян] стало нарицательным для обозначения поэта» (БСЭ 3, с. 609).

Мотивация названным собственным именем приводится в обширной статье, посвященной музыкальному инструменту *баян*: “Баян (по имени легендарного др[евне]рус[ского] певца-сказителя Баяна или Бояна). <...> Наз[вание] Б[аян] впервые было дано четырехрядной усовершенствованной хроматич[еской] гармонике ее конструктором П.Е. Стерлиговым и гармонистом Я.Ф. Орланским в 1907 (Петербург)” (БСЭ 2, с. 70). Обращает на себя внимание год появления названия для музыкального инструмента и само историческое время начало 20 века, в которое

актуализация имени Бояна связано со стремлением отразить национальную основу и высоко оценить таким образом качество звучания регистра баяна.

В инославянских энциклопедиях акцент ставится только на музыкальный инструмент, его связь с русской культурой и мотивацию его названия: “*bajan* – русский музыкальный инструмент, похожий на ручную гармонику, произведенный в 1890 г. <...> Назван по имени легендарного русского певца *Vajana* (*Vojana*)” (ЕВ, с. 541).

В белорусских энциклопедиях указывается концептуализация, аналогичная русским справочным изданиям: Боян – легендарный певец [в блр. оригинале – пясняр, *В.Л.*] в Киевской Руси второй половины XI в., слагал гимны, дружинник Ярослава (см. Кароткая 1984, с. 319); “Боян – древнерусский поэт-бард, певец [в блр. оригинале – пясняр, *В.Л.*]. Жил в 11 – начале 12 в., поскольку в «Слове о полку Игореве» он воспевал князей того времени (см.: Шамякіна 2005, с. 153). При этом апеллируется к славянской, а не только к древнерусской основе концепта: «С момента открытия «Слова...» имя Б[оян] прочно вошло в славянскую культуру, олицетворяя собой любимого, народного, прославленного певца [в блр. оригинале – песняра, *В.Л.*]» (Шамякіна 2005, с. 153).

В словацком «Словаре русской литературы» «Слову о полку Игореве» посвящена отдельная статья (см.: Matejko 2007, с. 403-404), в которой Боян, однако, не упоминается. Косвенным образом с этим образом связана информация о внимании исследователей к языку произведения, о синтезе фольклорного и книжного стилей (Matejko 2007, с. 404).

Интернетная презентация лексемы *Баян* наиболее богата в восточнославянских культурах. Южные и западные славяне на Интернетe отражают информацию об известных современниках, носящих имя Боян. Русские порталы указывают концептуализацию, аналогичную классическим энциклопедиям, причем с разной степенью детализации и научности, с приведением альтернативных подходов и мнений (см. ФЭС, с. 1)

Прослеживается стремление связать концепт с разными аспектами и проявлениями славянских культур, подвести его содержание к современности, например, посредством связанной с ним лексики, упоминая этимологию:

«позднейшие русские формы: «баян», «боян», «баян» – краснобай, байщик, знающий сказки, басни; белорусская «баюн» – охотник болтать, сказочник. Вместе со значением нарицательным у всех славян слово «баян», «боян» встречается и как имя собственное, как название реки, местности или лица. Так, например, у болгарского царя Симеона один из сыновей назывался Боян; в Болгарии есть местность Бояново. В Новгороде издавна была известна улица Бояня; в Калужской губернии до сих пор существует деревня Бояновка» (БС, с. 1).

Органической частью концептуализации в современности выступают исторические справки и факты с выразительным патриотическим звучанием: «На основании фактических упоминаний о Бояне в «Слове о полку Игореве» имя это первыми издателями этого памятника было внесено и в русскую науку как имя исторического лица, «славнейшего в древности стихотворца русского». Одновременно с этим в «Пантеон российских авторов» оно вносится Карамзиным. «Мы не знаем, – замечает он, – когда жил Боян, и что было содержанием его сладких гимнов». Из некоторых мест «Слова» Карамзин заключает, что Боян жил при князе полоцком Всеславе I («Пантеон российских авторов», 1801). Позднее в «Истории Государства Российского» излагая «Слово о полку Игореве», его источниками, образцами для автора Карамзин считает «богатырские сказки», песни бояновы и других многих стихотворцев, которые «исчезли в пространстве семи-восьми веков». Митрополит Евгений энергично восстает против всяких сомнений в исторической подлинности Бояна и вносит имя его как древнерусского певца в свой «Словарь светских русских писателей» (1845)» (БС, с. 1).

В ряде случаев наблюдается концептуальное расчленение содержания после общей короткой характеристики (толкования): «Бо́ян, или Ба́ян, — легендарный древнерусский певец-сказитель. Впервые упоминается в “Слове о полку Игореве”» (СЭА, с. 1). Концептуальными составляющими выбраны 2 темы: Боян в «Слове»; Имя *Боян* вне России.

В тематической части «Боян в “Слове”» информация расширяется и включает случаи трансформации концепта на основе развития значений соответствующего слова с упоминанием дискурсных, антропоцентричных, исторических рефлексий:

«В Великом Новгороде в историческом центре существует улица Бояна (в настоящее время называется так же). В Трубчевске воздвигнут памятник Бояну.

В русской литературе XIX века имя «Боян» стало нарицательным именем древнерусского певца, гуслира, причём часто неверно записывалось как «Баян» (от слова баять). В таком варианте оно стало в конце XIX в. торговой маркой фирмы, производившей аккордеоны, и в конце концов нарицательным именем музыкального инструмента баяна. В последние годы словом «баян» нередко называют несвежую, уже упоминавшуюся шутку. Происхождение этого значения обычно связывается с анекдотом «Хоронили тещу, порвали два баяна», который был повторен столько раз, что это стало вызывать раздражение. В так называемом «языке падонков» [пользователей русским интернетным сленгом, в котором принятая орфография трансформируется на фонетически ориентированную и актуализированную словесной игрой – *В.Л.*] это слово подверглось повторному искажению и вернулось к исторически первоначальной форме «боян», но уже в качестве вторичного эрратива [слова или выражения, умышленно искаженного носителем языка – *В.Л.*]» (ЖП, с. 1).

В тематической части «Имя Боян вне России» прослеживается ограниченность концепта сферой онимов и ареально-исторической привязанностью. Значительно короче и объем информации: имя *Боян* является очень распространенным и у южнославянских народов, особенно у сербов, болгар, македонцев, черногорцев. Кроме имени *Боян*, в болгарских землях от X века засвидетельствованы имена, которые связываются с этим именем – *Боимир* (X в.), *Бояна* (XVI в.), *Бойо* (XV в.) с др.» (ЖП, с. 1).

С именем Бояна связано условное название древнего славянского рунического текста торжественного звучания – «Боянов гимн». Его подлинность не доказана и не опровергнута, а история включения в текстовый массив и присутствия в русском культурном контексте связана с почти одновременным обнаружением с текстом «Слова...», вниманием со стороны русских писателей, исчезновением на продолжительное время, а затем появлением. На Интернету этому памятнику, а значит и презентации его названия с именем *Боян* в своем составе, уделяется значительное внимание. Приводится и несколько его русских современных переводов.

Презентация текста соответствует рассмотренным особенностям концептуализации слова *Боян*: «Боянов гимн – один из памятников славянских рун (черт и рез в упоминаниях черноризца Храбра), вероятно, копия 16 – 18 вв. более раннего средневекового письменного документа волхвов. Назван в честь упоминаемого в нем Бояна, впервые опубликован в переводе Г.Р. Державина в книге «Чтения в Беседе любителей русского слова» (СПб., 1812, кн. 6, с. 5). Этот памятник также владеет интертекстуальной энергетикой: «По мотивам «Боянова гимна» Г. Р. Державин написал балладу «Новгородский волхв Злогор». Затем в очередном выпуске «Чтений» он собирался опубликовать полный текст «Боянова гимна», в связи с чем, искал копию его <...>» (Асов 2010, с. 166). Ценность текста, признанного в науке мистификацией, связывается с его глубочайшей исторической ретроспективой по отношению к современности, на чем основывается его культурная аксиология и динамичная концептуализация, включающая как притяжение, так и отталкивание от «Слова...» и образа Бояна.

Название древнего рунического славянского памятника концептуально связывается с аналогичным названием украинского музыкального издательства из Днепропетровска, о чем свидетельствует его концепция и славянская (и шире: культурно аутентическая) направленность: «Издательство “Боянов Гимн” отдает предпочтение таким стилям: фолк и этно музыка (от традиционного фольклора до жесткого фолк металла) и doom металлу (во всем его разнообразии, на родном языке, и предпочтительно с этническими элементами). Особое внимание уделяется эмбиентной музыке и другим атмосферным музыкальным формам, как к редким стилям, способным расшевелить очень древние воспоминания.

- Вся деятельность издательства посвящена только одному – посредством музыки популяризировать национальные этнические корни среди молодежи. Эта концепция деятельности издательства изначально распространяется не только на представителей украинской, или же Славянской этнической культуры, но и культуры европейских народов. Сама идея выражается в том, что издательство сотрудничает исключительно с теми исполнителями кто, во-первых, исполняет свое творчество только на родном языке, или же языке своей этнической группы, и, во-вторых,

с теми, кто в своем творчестве использует фольклорную или же более глубокую, этническую основу.

Чем это обусловлено? Во-первых, производителей массовой культуры предостаточно, и продолжать клонировать наши англоязычные сто тридцать седьмые копии заграничных исполнителей просто не интересно. Во-вторых, с каждым годом все сильнее чувствуется давление известной глобализации и это сказывается даже на фольклорной и металл музыке. Скорее всего, глобализацию не остановить, но она не будет такой “страшной” если народ, в данном случае молодежь, не забудет свою культуру, историю, язык, – то что мы называем “корни”» (БГ, с. 1). Из содержания презентации издательства и его концепции следует, что в концепте *Боян* углубляется идея оригинального творчества и синтеза всех форм национальной культуры, воплощенный также в концепте *корни*. Одновременно прослеживается дистанцирование от идеи глобализации и даже сознательное противостояние ей посредством аутентичного искусства.

Репрезентационная сущность концепта связана при этом с торжественностью, значительностью, исключительной важностью, присутствующими в его интерпретации, что следует из древнего языка и возвышенной стилистики «Слова...». Одновременно интернетное переосмысление слова *баян* для характеристики анекдота (информации) «с бородой» отражает и сдвиг в оценочности концепта *Боян*, точнее появление и сосуществование в нем шуточного, юмористического начала вместе с возвышенной монументальностью.

Одной из форм включения концепта в смеховую культуру выступает его использование в тексте юмористического содержания, определяемого жанром. На Интернет форуме анонимный автор поместил стихотворение под названием «Лимерический боянист», которое отражает связь с жанром лимерик и демонстрирует свойственную этому жанру игру слов и образов. Существенным признаком является древность жанра и экзотичность культуры, его породившей: «Лимерики (педанты ставят ударение на первом слоге) – поэтический жанр, проверенный историей. По преданию, они происходят из Ирландии, из одноименного города Лимерик (или Лимрик), жители которого распевали шуточные песни и соревновались таким способом в чепухе. Другие попытки объяснить

этимологию не выдерживают критики. Первоначально лимерики существовали в фольклоре, а затем прочно отаборились в англоязычной (и не только) изящной словесности» (Хадановіч 2006, с. 465-466). Освоение славянскими культурами лимериков сопровождается объяснением их канонов и связи жанра с творческой основой: «Отличительная черта этих стихов сочетание неудержимой фантазии и жестких формальных канонов» (Хадановіч 2006, с. 466). Нормативность лимерик носит смысловой характер, включает распределение ролей и поступков, направленных на создание эффекта мотивированного нонсенса: «В первой строке обычно называется герой стихотворения, ему предшествует эпитет-прилагательное (чаще всего какое-нибудь несуразное качество, из которого и вытекает весь дальнейший нонсенс), есть также упоминание о населенном пункте (лучше всего, чтобы он был непридуманным), название которого и выносится в конец строки и становится первой рифмой. Оставшееся строки – лаконичное и смешное повествование о абсурдных событиях с участием упомянутого героя (Хадановіч 2006, с. 466). По жанровым канонам лимерик концепт *Боян* занимает инициальную позицию, причем его характеристики выступают традиционными и реальными, а в контексте подчеркивается его исключительность (*Против всех одному*). С концептом литературно-историческим в рифменную и смысловую связь включен фольклорный, сказочный концепт русской культуры – *Буян*. Дальнейшее текстовое развитие строится на традиционных семах главного концепта – многочисленности интерпретаций, наличие темных мест в древнем памятнике, учитывая разночтение и разное написание соответственного личного имени.

Значительное место отведено сему творчества и ее воплощению в культурных образах реальных и мистифицированных исторических лиц. Учитывается связь и взаимодействие концепта с лексически тождественным названием музыкального инструмента, трансформированного по моделям старой орфографии в *боянь* или русского интернетного сленга в *бойан*.

В канонах и трансформациях отражается логичное развитие концепта в шуточном, игровом, карнавальном представлении, характеристики и особенности которого указывают константные параметры при изменении традиционной оценочности на шуточное обыгрывание.

Экзотический жанр лимерик при этом исходит из текстовой актуализации, свойственной собственному смеховому жанру – частушкам, которые «в значительной степени касаются тех культурных фактов, которые ближе всего русскому духу – прежде всего русская литература и русская духовность» (Сипко 2002, с. 71-72):

Nov. 27th, 2007 12:41 pm

Лимерический боянист

Древнерусский и славный Боян

Всех пошлет к неизвестным буям.

Бесполезно ему

Против всех одному,

Он уедет на остров Буян.

Объясни мне, пожалуйста, друг –

Что такое боянЪ? Старый глюк?

Как его рассказать,

Что за буквы писать

В середине, в конце и вокруг?

И придуманный бард Оссиан

Вдруг решит переплыть океан,

Скажет: “скучно людЯм!”

Да и выкатит сам

Свой огромный шотландский бойан.

<...> (ЛБ, с. 1).

Интернетный форум отражает живое использование слова в орфографии *Баян* при высокой оценке предлагаемого на обсуждение текста и параллельно указывает возникающую контрастность в интерпретации такой оценки под влиянием сформированного именно в Интернете значения: БАЯН – не актуальное, старое или много раз уже опубликованное сообщение или пост в форуме, чате, веб-дневнике (типа Живого журнала). В такой интерпретации реакция *Баян!* для высокой оценки созданного участницей дискуссионного форума (*Катеринка*) текста превращается

в свою противоположность, вызывая обиду, которая мотивируется аналогичным, но неадекватным контексту высокой оценки объяснением значения слова как уже упоминавшейся, старой шутки или уже неоднократно сообщавшейся, ни для кого из адресатов не интересной информации и примером: *Этот баян тут уже сто раз пробежал*. В диалог Наташи с ее оценкой и Катеринки с ее неуместной обидой включается посторонний участник, внося коррективы в диалог, начинающий переходить в конфликт, и указывая ориентацию в концепте *Боян* на основе украиноязычной интерпретации: Катеринка! Вы в школе плачь (! орфография сохранена) Ярославны не проходили? (Из “Слово о полку Ігоревім”) Боровський Я.Є. Особа віщого Бояна в пам’ятках давнього письменства). Написано правильно. Наташа похвалила тебя за хороший слог (Комментарии в форуме).

Анализ концепта *Боян* в славянских языках указывает его особую константную аксиологию в восточнославянских языках, наиболее разработанную и интертекстуально ориентированную в русском языке. Этот концепт презентует творческий дух славянства и оригинальное национальное искусство, имеющее исключительную силу воздействия на патриотические чувства. Концепт несет в себе эмоции торжественности, возвышенности, отражая уважение к таланту предшественника (предшественников), воспевающего и оценивающего судьбоносные исторические события.

2.1.13. Preklady lyriky M. Bahdanoviča do slovenčiny

Пераклады лірыкі М. Багдановіча на славацкую мову

Максім Багдановіч, паэт, скіраваны ў свет, у сваю душу і ў кожную рысу і праяву сваёй Радзімы – Беларусі, нязменна прыцягвае да сябе ўвагу – найперш сваімі вершамі, створанымі настолькі тонкім рухам душы, імклівым лётам пачуцця і засяроджанасцю думкі, што феномен яго творчай жыццёвасці ды інтэлектуальнай моцы застаецца асновай чытацкага захаплення на Беларусі, яго шырання ў свет. Набліжэнне да іншамоўнага культурнага асяроддзя і далучэнне да яго праз данясенне свайго вобразнага свету сродкамі іншай мовы можа адбывацца і адбываецца дзякуючы перакладу, праз які і сам М. Багдановіч прывёў у беларускую мову і культуру шматмоўны шматаблічны вобраз сусветнай паэзіі. Славацкая літаратура і культура, блізкая нашай у даўнім і нядаўнім гістарычным мінулым, у фальклорных і народных вытоках, у старажытных рысах міфалагізму і эмацыянальнай душэўнасці слоўных форм этыкету, у культурных традыцыях і многіх моўных сродках, іх ужыванні, спалучальнасці, сімвалічным напаўненні, стылёвым афармленні, выступае ўстойлівай глебай для культурнага дыялогу з беларускай літаратурай.

Між тым, Славакія мае значна больш пераствораных з беларускай мовы тэкстаў, пачынаючы ад двух зборнікаў беларускіх народных казак. Магчыма праявай закона сіметрыі выступаюць і 2 аўтарскія зборнікі двух Максімаў – Максіма Багдановіча і Максіма Танка. Перакладчыкаў з беларускай мовы на славацкую няшмат, што яшчэ больш выразна выяўляе сувязь трох з узгаданых рэалій міжкультурнай камунікацыі з асобай перакладчыка Юрая Андрычыка. Напярэдадні стогадовага юбілею Максіма Багдановіча 106 вершаў беларускага паэта ўзляцелі ў нябёсы славацкай паэзіі з рук гэтага перакладчыка, які назваў зборнік сімвалічна і безумоўна з глыбокім падтэкстам, ведаючы многія факты з жыцця беларускага паэта, яго творчыя абсягі – “Nov” (“Маладзік”). Мастацкую вартасць вершаў Максіма Багдановіча славацкі перакладчык ахарактарызаваў дэталёва і з прафесійнай скіраванасцю: “Багдановічавы вершы зразумелыя, як толькі іх прачытаеш ці пачуеш. Не трэба было звяртацца да аб’ёмных тлумачальных слоўнікаў або доўга разгадваць

паэтычныя вобразы. І ўсё ж такі я меў з перакладам нямала праблем. Таму што хацеў у максімальнай меры захаваць крыштальную чысціню гэтага кшталту паэзіі, па магчымасці нічога не прыбраць, але і — што лічу яшчэ больш істотным — нічога чужароднага не дадаваць. Не смеў пашкодзіць праграмнай дасканаласці вершаваных формаў” (Andričík 1990, с. 149).

Ю. Андрычык, даўшы зборніку назву “Nov”, спраўды звязаў яго з небам — паэзіі і скразнога вобразу лірыкі беларускага паэта. Ды і колькасць вершаў (пераважная большасць з апублікаваных у зборы твораў 1968-га г.) нязмушана ўключаецца ў аналогію з зоркамі, нязменнымі спадарожнікамі месяца ў Багдановічавай паэзіі. Перакладчык ахарактарызаваў творчасць паэта з глыбокім пранікненнем у аўтарскі свет: “Быў хворы ад васемнаццатага года свайго жыцця, але насуперак гэтаму праслаўляў жыццё, яго вечны калаварот, разбег, маладосць, красу. Такія вершы надавалі яго паэзіі аптымістычны імпульс і ўрачыстую танальнасць”.

59 вершаў з “Вянка” ў славацкім выданні аб’яднаны тоеснай назвай “Veniec”, 47 вершаў розных гадоў і чарнавых накідаў утвараюць другую частку “Moje piesne” (“Мае песні”), хоць аднайменны верш і не перакладзены. Названая колькасць твораў сведчыць пра імкненне перакладчыка як мага паўней пазнаёміць славацкага чытача з творчасцю Максіма Багдановіча, а значыць у пэўнай меры і з эксперыментаваннем класічнымі формамі. Гэта сфера паэтычнай творчасці выпрабоўвае таксама і перакладчыка. Калі казаць пра славацкую школу перакладу, неабходна падкрэсліць вялікую ўвагу менавіта да рытму, спецыфікі вершаваных стоп, што могуць засведчыць шматлікія перададзеныя славацкай мовай вершы М. Багдановіча. Найбольш паказальныя ў гэтым ракурсе строгія формы, да прыкладу, трыялет:

Dni dlhých rozlúčení s Vami
sú nad Váš vrkoč černejšie.
Prečo sú čoraz častejšie
dni dlhých rozlúčení s Vami?
Mám líca od slz smutnejsie,
triolet píšem so slovami:
Dni dlhých rozlúčení s Vami
sú nad Váš vrkoč černejšie.

(BN, с. 116).

Мне доўгае расстанне з Вамі
Чарней ад Вашых чорных кос.
Чаму ж нядобры час прынёс
Мне доўгае расстанне з Вамі?
Я пабляднеў ад горкіх слёз
І трыялет пачаў славамі:
Мне доўгае расстанне з Вамі
Чарней ад Вашых чорных кос.

(БПЗТ 1, с. 255).

Як бачым, фармальныя кампазіцыйныя складнікі, уключаючы колькасны аспект (даўжыня вершаваных радкоў), захаваны. Перакладчык шырока выкарыстоўвае лексічны перанос. Мелодыка фразы і сістэма іншай мовы вызначаюць як асноўныя структурныя рысы змену лінейнасці агульных для беларускай і славацкай моў слоў з захаваннем сіметрыі (пазіцыйнай і марфалагічнай) асабовага займенніка *Vami / Vás* і прыметніка ў форме вышэйшай ступені параўнання *чарней* → *černejšie*; не перакладзены традыцыйныя эпітэты *нядобры (час)* і *горкія (слёзы)*. Ужытае ў перакладзе пачатковае слова *dni* з’яўляецца фанетычна блізкім да займенніка *мне*, што спрыяе захаванню фанетычнага раду, хаця ўплывае на канкрэтызацыю абстрактнага назоўніка *rozlúčenie – расстанне*. Дзеяслоў *набляднеў* набыў апісальны адпаведнік з выкарыстаннем слова *шчокі (líce)*.

Перакладчык найперш выбірае ключавыя, істотныя для паэтычнай вобразнасці сродкі, якія валодаюць пэўнымі фанетычнымі характарыстыкамі. Так, напрыклад, у трыялеце “С. Палуяну” аснову тэксту, утворанага М. Багдановічам, складае прыметнік *адзінокі*, назоўнік *месяц*, прыслоўе *самотна*, дзеясловы *быў, жыў, умёр, шукаў*. Усе яны захаваны ў перакладзе ў суадноснай лексіка-граматычнай аформленасці за выключэннем слоў са значэннем ‘у адзіноце, адзін’, для аднаго з якіх выкарыстаны пераклад адзінкай іншага лексіка-граматычнага класа. У славацкай мове актуалізаваны словы з аднаго словаўтваральнага гнязда: займенік *sám* (адпаведнік прыслоўю *самотна*) і прыметнік *osamelý* (адпаведнік прыметніку *адзінокі*). На падставе каранёвага пераносу некаторыя прыметнікі і абстрактныя назоўнікі арыгінальнага тэксту ўключаюцца ў мадэлі з дзеяслоўнай каардынацыяй. Пры гэтым іншае афармленне набываюць вобразы *свет* → *vôkol* (‘вакол’); *людны* → *ľudské hlasy* (‘чалавечыя галасы’) *zneli* (‘гучалі’); назоўнікі *светласць* і *прастор* у перакладзе інтэрпрэтуюцца абстрактным значэннем назоўніка, тэматычна звязанага з ідэяй духоўнасці *chrám*. У меншай ступені захавана дэталі аддаленасці і шырыні: прыметнік *далёкі* пераасэнсоўваецца ў тэматычным полі ведання, дасведчанасці: *i ad usix далёкі* → *no iní o tom nevedeli* (‘але іншыя пра гэта не ведалі’). Аднак супрацьпастаўленасць асобы іншым людзям, яе аддаленасць імпліцытна захоўваецца ў паўтораных радках:

Bol si jak mesiac osamelý,
 aj žil si sám, aj umrel sám.
 Noc vōkol ľudské hlasy zneli,
 bol si jak mesiac osamelý:
 hľadal si, kde má krása chrám,
 no iní o tom nevedeli,
 bol si jak mesiac osamelý,
 aj žil si sám, aj umrel sám.

(BN, с. 119).

Ты быў, як месяц, адзінокі:
 Самотна жыў, самотна ўмёр.
 Хоць свет і людны, і шырокі,
 Ты быў, як месяц, адзінокі.
 Красу, і светласць, і прастор
 Шукаў — і, ад усіх далёкі,
 Ты быў, як месяц, адзінокі:
 Самотна жыў, самотна ўмёр.

(БПЗТ 1, с. 104).

Лексічныя і граматычныя сістэмы беларускай і славацкай моў маюць значную колькасць суадносных паводле лексіка-семантычных, фанетычных і лексіка-граматычных характарыстык сродкаў, што максімальна выкарыстоўвае перакладчык для перанясення ў тэкст на славацкай мове ўсю сістэму рыфмоўкі верша “Вечар” праз лексічны перанос (*клёны* → *kleny*; *дым* → *dym*), дакладны пераклад (*стамлёны* → *unavený*), падбор сінонімаў (*снегавы* → *belavý* ‘бялёсы’) і змену лінейнасці ў радку з паралельнай заменай дзеяслова *ўстаў* на дзеяслоў *menit’ sa* ‘змяняцца’, граматычная форма якога рыфмуецца з назоўнікам *kleny*. З улікам фанетычнай ідэнтычнасці графічных знакаў *i* і *y* ў славацкай мове неабходна канстатаваць і захаванне ў перакладзе паўтаральнасці галоснага гука ў рыфмоўцы:

Večer

Zelený mesiačik sa mení,
 čoskoro bude belavým.
 Nad lesom, kde si šercú kleny,
 zelený mesiačik sa mení.

Noc. Nevidí svet unavený,
 že, svietiac cez oblačný dym,
 zelený mesiačik sa mení,
 čoskoro bude belavým.

(BN, с. 98).

Вечар

На небе месяц ўстаў зялёны
 І хутка стане снегавым.
 Над лесам, дзе шапочуць клёны,
 На небе месяц ўстаў зялёны...

Ўсё спіць. Не бачыць свет стамлёны,
 Што, свецячы праз хмарак дым,
 У небе месяц ўстаў зялёны
 І хутка стане снегавым.

(БПЗТ 1, с. 222).

У цытаваным перакладзе пераважае лексічны перанос не толькі ў пазіцыі рыфмавання (у дачыненні заключных слоў кожнага паэтычнага радка). Названы

спосаб, плённы для сістэм блізкароднасных моў, актуалізуецца ў тоеснай граматычнай форме назоўнікаў (*свет* → *svet*; *над лесам* → *nad lesom*), дзеясловаў (*шапачуць* → *si šepčí*); дзееспрыслоўяў (*свецячы* → *svietiac*); прыметнікаў (*зялёны* → *zelený*); прыслоўяў (*дзе* → *kde*). Каранёвы пераклад выкарыстаны ў падборы адпаведніка да лексемы *месяц* → *mesiačik*. Лексічны пераклад прымяняецца з улікам дакладнай ці прыблізнай адпаведнасці колькасці складаў (*хутка* → *čoskoro*; *не бачыць* → *nevidí*; *праз* → *cez*; *што* → *že*). Іншае граматычнае афармленне выяўляе пераклад назоўніка прыметнікам (*хмарак* → *obláčný*). Сінанімічнымі з’яўляюцца эквіваленты *стане* → *bude*. Кантэкстуальную інтэрпрэтацыю набывае сказ *Усё сніць* праз указанне на час такога стану прыроды → *noc 'ноч'*. Неперакладзеным застаецца толькі спалучэнне *на небе*, значэнне якога імпліцытна заключаецца ў назве *mesiačik* (аб’ект на небе).

Надзвычай часты вобраз ночы, які перадаецца М. Багдановічам ключавымі словамі *ноч*, *месяц* і *зоры*, колеравым прыметнікам, аднакаранёвым з назоўнікам *срэбра*, дзеясловамі *свяціць*, *шаптаць*. Арыгінальныя тэкстаўтваральныя моўныя сродкі перадаюць шматлікія аўтарскія рэфлексіі ў метафарычнай, міфалагічнай або метамарфічнай форме ці іх спалучэнні. Міфалагічныя персанажы і метафарызаваныя прыродныя з’явы і аб’екты, аб’яднаныя М. Багдановічам у начным пейзажы характарызуюцца дынамізмам, экспрэсіяй, кантрастам святла і ценю, гука і цішыні, руху і спакою. Таму ў арыгінальным тэксце важную паэтычную функцыю выконваюць дзеясловы, што падкрэслівае і творча скарыстоўвае перакладчык, выбіраючы семантычныя і стылістычныя эквіваленты да беларускіх вобразна-выяўленчых сродкаў. Перавага аддаецца, як правіла, захаванню дзеяння, працяканне якога можа мець іншыя, чым у зыходным тэксце дэталь або меншую дэтэлізацыю. У перакладзе заўважаецца змена ў часе і трыванні дзеясловаў: *аглядае* → *poobhliadol*; *Ў іх русалкі заблуталі косы* → *Rusalkám sa pletú do ôk vlasy*; актуалізуецца суб’ектыўная мадальнасць: *Рвуць і блутаюць срэбныя ніці* → *roztrhnúť chcú mihotavé nite* ('разарваць хочуць мігатлівыя ніці'). Пры гэтым адзінства вобразнай асновы ўтвараюць дзеясловы:

Nad jazerom

Zgúľalo sa slnko z hôrky nadol,
biely uplakaný mesiac svieti,
po hviezdach sa vôkol poobhliadol,
a už loví do strieborných sietí.

Rusalkám sa pletú do ôk vlasy,
roztrhnúť chcú mihotavé nite;
a noc trúsi rosu, tíši hlasy,
šepce rusalkám: “Už radšej spite!”
(BN, с. 16).

Над возерам

Сонца ціха скацілася з горкі;
Месяц белы заплаканы свеціць,
Аглядае бахматыя зоркі,
Цягне з возера срэбныя сеці.

Ў іх русалкі заблуталі косы, —
Рвуць і блутаюць срэбныя ніці;
Ноч плыве над зямлёй, сее росы,
Ноч шапоча русалкам: “Засніце”
(БПЗТ 1, с. 54).

Якасць дзеяння *ціха*, адсутная ў першым радку перакладу, набывае пераасэнсаванне ў метафары пры апісанні ночы: *a noc trúsi rosu, tíši hlasy* (‘цішыць галасы’) — дзеяслоў руху і ўказанне на месца *плыве над зямлёй* пры гэтым замяняюцца ў перакладзе на асацыяцыю, звязаную з гукавым эфектам. Маналагічная фраза афармляецца ў традыцыі славацкага дыялагічнага маўлення. Не захоўваецца паўтор назоўніка *ноч* і трывальнай дзеяслоўнай пары *заблуталі — блутаюць*.

Кампазіцыйныя паўторы, не звязаныя са строгімі вершаванымі формамі, як правіла, не перакладаюцца сіметрычнай структурай: *Жыццё чуваць з усіх старон, // Жыццём напоўнены ўвесь мрок* (“Блішчыць у небе зор пасеў...”) → *A táto noc je plná síl — // aj v tme vrie život na zemi* (‘А гэта ноч поўная сіл — і ў цемры кіпіць жыццё на зямлі’) (“*** Нїа, trbliese sa zbožie hviezd”). Цытаваны верш змяшчае і сіметрычную структуру паўтору, перададзеную ў перакладзе ў іншым лексічным напаўненні, а таксама паўтор, трансфармаваны ў іншую пазіцыйную актуалізацыю з паралельным колькасным пашырэннем элементаў: *У полі — рунь і ў небе — рунь. // Да рэчкі лецячы, ўзляцеў // Між імі марай белы лунь* → *raz na nebi, raz na poli. // Vták luniak k rieke sa chce zniest', // vták-nevták — prízrak napoly* (‘жыта на небе, жыта на полі. Птушка лунь да ракі хоча несціся, птушка-няптушка — прывід напалову’). Кампазіцыйная сіметрыя выступае другаснай прыметай, падпарадкаванай лексічнаму паўтору пры замене лексічнага напаўнення семантычна тоеснай /сумежнай / гіпа-або гіперанімічнай адзінкай: *Ў цёмным небе — хараводы // Сіняватых зорак, // Ў цёмным небе свеціць месяц// Залатым сярпом* (“Змяіны цар”) → *Noc a tanec belasých*

*hviezd // na nebeskom dvore, // v tmavej noci svieti mesiac — // kosák zo zlata... (“Наді
král”); На глухіх вулках — ноч глухая. // Не мени глухі людські натоўн → Ulice do tmy
zahalené, // mlkvota temných ľudských tlúp (“Вулицы ў цемру захутаны, цішыня цёмных
людскіх натоўпаў”); I mesta, дзе няма прастора // Дзеля прыроды буйных сіл, //
Прабіла сцежку мору гора // Палёў, лясоў, капцоў, магіл. // Палёў, дзе круціць
завіруха, // Ўзрываючы халодны снег, // Палёў, дзе ўсё бушуе глуха, // Дзе чутны разам
стогн і смех! (“На глухіх вулках — ноч глухая”) → I mesto, v ktorom nájsť sa nedá //
nič z bujných mocí prírodných. // Prebila cestu moru bieda // lesov a polí, hrobov v nich. //
Polí, kde víri metelica, // do výšky zdvíha chladný sneh, // kde všetko tupo rozzúri sa, // kde
paraz počuť ston i smiech! (“*** Ulice do tmy zahalené”); Удар, цыклон, удар на мора...
→ Zvír, cyklón — dávno si sa zberal... — у цытаваным тэксце “*** Устань, навальніца,
мкні нанова” — “*** Zdvihni sa, búrka, prilet’ zasa” назіраецца зрух паўтору: У віхры
уляціць палова, // Пакіне чыстае зярно → Víchrica plevy poroznáša, // vylúpne čisté zrno
z pliev.*

Утварэнне паўтору ў перакладзе звязана з узнаўленнем стылістычнага эфекту:
набліжэннем да фанетычнага афармлення арыгінальнага тэксту, перадача тоеснага
рытму, дынамічнасці і пругкасці маўлення, а таксама захаваннем колькасці стоп
у радку: *Проці цячэння вады // Зможа толькі жывое паплыць... (“*** Рушымся,
брацця хутчэй”)* → *Živé, len živé sa postaví // prúdu a premôže prúd.* (‘Жывое, толькі
жывое супрацьстаіць цячэнню і пераможа цячэнне’) (“*** Do boja za život,
priatelia!”).

Захаванне лексічнага напаўнення і пазіцыі паўтору перадаюць нешматлікія
пераклады:

To nič, že popol vždy — akoby sivé rúcho —
zastiera oheň a skrýva ho pod seba.

Ja viem, že vzbĺkol by, len keby raz som dúchol,
ja viem, že tleje tam červená pahreba.

To nič, že rady dní, pochmúrnych, smutných, šerých,
ako ten **popol** mi ležali na srdci,
skrývali predou mnou blčiaci plameň viery...
On predsa nezhasol... cítim ho, horúci!

(“***Za chladnej noci som pod šírým tmavým nebom”; BN, с. 46)

Хай, шэры **попел**, ты агнішча ўсё сабою
Ў нядоўгі час здалеў, як рызаю, пакрыць, —
Я ведаю, што там агонь дрыжыць пад ёю,
Я ведаю, што там чырвоны жар гарыць...

Хай чарада гадзін панурых, нудных, шэрых,
Як **попел**, на душу мне клалася ўвесь час,
Хаваючы сабой агонь гарачы веры, —
Хай не відаць яго... а ўсё ж ткі ён не згас!

(“***Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі”; БПЗТ 1, с. 109).

Захоўваюцца і пазіцыі паўтору *dosi ўжо* → *dost' bolo* ў перакладзе верша, які мае прыведзеныя словы ў назве “Досі ўжо працы” (“Dost' bolo roboty”), прычым і ў беларускай, і ў славацкай мовах гэты выраз належыць да частотных формул вербальнай камунікацыі, як, напрыклад, і пажаданне *добрай ночы / dobrú noc* у вершы “*** Добрай ночы, зара-зараніца!” і яго перакладзе “*** Dobrú noc tí, hviezda večernica!”

Перакладчык звяртаецца да фальклорных сродкаў славацкай мовы, калі падбірае адпаведнікі да традыцыйных сродкаў з мовы беларускага фальклору, напрыклад, эпітэтаў да назоўнікаў *поле, вецер*: **Ў чыстым полі вецер вее, павявае** → ***V šírom poli vietor veje prelietavú; vyliú tугу і на вецер буйны кінюў*** → ***hodil bujným vetrom všetko, čo ma tiesni***. У цытаваным вершы “*** Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю” (“*** Srdce plače, zvierajú ho tupé bôle”) перакладчык выкарыстоўвае традыцыйны эпітэт на месцы ўказальнага займеніка, перадае песенны рытм эмацыйным выклічнікам: **Ой, пайду я з цеснай хаты ў тое поле** → ***vujdem z tesnej chalupy, ej, v šíre pole***. Традыцыйны ў славацкай фальклорнай вобразнасці эпітэт актуалізаваны ў вершы “Вечар” (“Večer”): **Голас полем пракаціўся, // У бары аддаўся** → ***Hlas sa nesie šírum pol'om, // hore k lesu stúpa***. Традыцыйная вобразнасць звязана і з назоўнікам зямля: **Не будзеш цяжкая ты сыну // Свайму, зямля** (“*** Даўно ўжо цела я хварэю”) → ***Synovi svojmu budeš ľahká, // matička zem*** (“*** Dávno mi bolesť telo zvierá”); **Радзімая зямля, прынікнуў я к табе** (“*** Калі

зваліў дужы Геракл у пыл Антэя”) → *rodná zem, teba som tuhšie pridržal* (“*** Ked’ mocný Herakles sa vrhol na Antaia”).

Пераклады выяўляюць спецыфіку вобразнай інтэрпрэтацыі традыцыйных, агульных для беларускай і славацкай моў, сродкаў. Найбольш выразна прасочваецца выкарыстанне ў розных кантэкстах, звязаных з адлюстраваннем душэўнага стану лірычнага героя, на месцы беларускай лексемы *душа* лексемы *srdce* ў перакладзе: *А ў душы не замаўкае // Струн вясёлых перабор* (“Возера”) → *no a v srdci drnčia struny, // srdce jasá, vycíňa* (“Jazero”); *Цішыня агартае мне душу* (“*** Добрай ночы, зара-зараніца!”) → *V srdci ticho, nič ho nezabolí* (“*** Dobrú noc tí, hviezda večernica!”); *Можга таму-то душа надарваная // Гэтак любоўна вянок з вас сплятае* (“*** Плакала лета, зямлю пакідаючы”) → *Srdce mám zlomené, možno aj preto dnes // nežne a láskavo veniec z vás splietam* (“*** Plakalo leto, keď s poľom sa lúčilo”); *Мая душа, як ястраб дзікі* (“Мая душа”) → *Ó, moje srdce, jastrab dravý* (“Moje srdce”) і інш. Такая асаблівасць звязана з наяўнасцю ў славацкай мове (фальклоры) ўстойлівага зваротка *duša moja*, што вызначае канкрэтызацыю асацыятыўнасці назоўніка *душа* ў дачыненні да асобы, таму перакладчык выбірае адпаведнік на ўзроўні вобразнай і асацыятыўна-рэакцыйнай суаднесенасці. На карысць прыведзенага меркавання сведчыць выбар такога зваротка ў перакладзе на месцы назоўніка *сэрца*: *Успамяні, маё сэрца, даўнейшыя дні* (“*** Вулкі Вільні зіяюць і гулка грываць!”) → *Spomeň si, moja duša, na tie dávne dni!* (“*** Ulice Vilna žaria, dlažba hrmosce”). Аднак вобразна-асацыятыўнае поле ў назоўнікаў *сэрца* – *srdce* вызначаецца блізкасцю, што ўплывае на выкарыстанне перакладчыкам лексічнага пераносу як рэгулярнага спосабу пры падборы эквівалентаў. Прыкладам служыць “Маёвая песня” (у славацкім перакладзе *** *Ponad biely páper višni*), у якой апісваецца дынамічны, шматфарбны вясновы пейзаж праз яго ўздзеянне на лірычнага героя. Біццё сэрца ўключаецца ў рытм і гукі прыроды як рэакцыя чалавека на рух, колеры, святло і іх гармонію ў свеце. Пераклад максімальна набліжаны да вобразнай сістэмы арыгінала. Захоўваецца колеравая ідэнтыфікацыя, указанне на тонкасць і здольнасць прасвечвацца. Дакладны эквівалент *пух* – *páper* суаднесены ў выкарыстаных словаформах і паводле фанетычнага вобраза *пухам* – *páper*. Перададзены аб’ёмнасць вобраза, стэрэаскапічнасць малюнка; эффект мігцення,

закладзены ў эпітэты *дрыжачы*, часткова прысутнічае ў фразе *preletujú čochvil'a* 'штохвілю пралятаюць':

Ponad biely páper višni
preletujú čochvil'a
plamienkovobeláskavé
ľahké krídla motýľa.

Па-над белым пухам вішняў,
Быццам сіні аганёк,
Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі
Сінякрылы матылёк.

Slnko naťahuje vôkol
veľa tenkých zlatých strún,
a keď sa ich motýľ dotkne,
ozýva sa tichý zun.

Навакол усё паветра
Ў струнах сонца залатых, –
Ён дрыжачымі крыламі
Звоніць ледзьве чутна ў іх.

Vlní, rozlieha sa pieseň,
tichý hymnus jari čuť.
A či si to hudie srdce
a mne rozochvieva hrud'?
<...> (BN, с. 31).

І ліецца хваляй песня, –
Ціхі, ясны гімн вясне.
Ці не сэрца напявае,
Навявае яго мне?
<...> (БПЗТ 1, с. 75).

Дынамізм пейзажа, які ствараецца стылістычна маркіраванымі дзеясловамі, перакладчык перадае праз павелічэнне іх колькасці (гл. вышэй *slnko naťahuje veľa strún*), замяняе дзеясловамі словы іншых лексіка-граматычных класаў (з каранёвым пераносам). Пры гэтым дзеясловы руху ў шэрагу выпадкаў перакладаюцца агульнаўжывальнымі сродкамі меншай стылістычнай яркасці, што, па сутнасці ілюструе універсальную тэндэнцыю павелічэння колькасці стылістычна-нейтральных сродкаў у перакладзе. Аднак Юрай Андрычых стылістычныя асаблівасці звязвае з тоеснай арыгінальнаму тэксту эмацыянальнасцю і дынамікай.

Сярод дзеясловаў высокай частотнасцю і пэўнай варыятыўнасцю пры перакладзе вызначаецца слова *мкнуць*. У выбары перакладчыка значэнне мае граматычная форма: *мкні* → *prilet'*; *памкнулі* → *lieta*; *імкне* → *letiet' chce*; *памкнуўшы* → *vzd'alujuć*; *памкне* → *odleti*; *мкне яно* → *je spenené*. Пры гэтым фанетыка-рытмічны малюнак, матываваны вобразнай функцыяй, істотна ўплывае на выбар, які ажыццяўляецца ў суаднесенасці з актуалізаванымі адзінкамі арыгінальнага тэксту ў іх сінанімічных і словаўтваральных сувязях:

Fujak

Na strechách vietor dubasí,
bubnuje, rinčí, spieva si
a silnie spev a mocnie krik —
zabáva sa pán Pápernik.

...

vrie snežne víno šialene,
už do biela je spenené.

...

na dvore šušti divý chmieľ,
opitý fujak prihrmel

(BN, с. 44).

Завіруха

У бубны дахаў вецер б'е,
Грыміць па іх, звініць, п'яе.
І спеў ліецца ўсё мацней, —
Гулянку справіў пан Падвей

...

Ўскіпела снежнае віно,
І белай пенай мкне яно.

...

Па вулках вее дзікі хмель,
Гудзіць сп'яная мяцель

(БПЗТ 1, с. 100).

Пераклады вершаў М.Багдановіча на славацкую мову, безумоўна, не толькі захоўваюць вобразы, светабачанне, эмоцыі аўтара, але і натуральнасць, індывідуальнасць паэтычнага маўлення, лексічная аснова якога максімальна пераносіцца праз агульныя для беларускай і славацкай мовы словы або карані, што спрыяе міжкультурнай камунікацыі і дазваляе адкрыць у творчасці беларускага “песняра высокай красы” рысы і ўласцівасці, выяўленыя і перададзеныя славацкім перакладчыкам — як адзнакі паэзіі нацыянальнай, прыцягальнай для носьбітаў іншых моў і культур сваёй арыгінальнасцю і пераемнасцю традыцый.

2.1.14. Veniec M. Bahdanoviča v preklade do slovenčiny

“Вянок” М. Багдановіча ў перакладзе на славацкую мову

Перакладчык Юрай Андрычык (Juraj Andričik) у зборнік перакладаў М. Багдановіча на славацкую мову “Nov” уключыў 59 вершаў зборніка “Вянок”. У іх склад уваходзяць і 7 з 13 вершаў з цыклу “Каханне і смерць”, меркаваных самім аўтарам для выдання і без яго згоды выключаных з “Вянка” – “Пачуццю цёмнаму падлегляя” (“Tej, ktorú ovládol temný pocit”), “Да вагітнай” (“Ťarchavej”), “**** Як хораша, калі дзіцё” (“**** Ten okamih, keď dieťaťo”), “Пракляцце вагітнай” (“Kliatba ťarchavej”), “З енкам дзіцё ты раджаеш” (“**** V bolesti porodiš dieťa”), “**** Без сіл, уся ў пату, як белы снег, блядна” (“**** Bledšia než biela stena, slabá, spotená”), “**** Пасля радзін ты ўсё штодня марнееш” (“**** Po pôrode mi čoraz viacej chradneš”). З аналагічнай назвай “Veniec” (дакладны лексічны эквівалент беларускай назвы “Вянок”) гэтыя вершы складаюць першую частку зборніка. Багдановічаў адзіны выдадзены паэтычны зборнік стаў культурнай і нацыянальнай каштоўнасцю беларусаў, утрыслівае ўвагу навукоўцаў (Трус 2014).

Назва “Nov” перакладаецца на беларускую мову як “Маладзік” (менавіта такую назву хацеў даць М. Багдановіч свайму другому зборніку вершаў, які не паспеў скласці).

Вершы М. Багдановіча перакладзены з беларускіх арыгіналаў паводле “Збору твораў” у 2 т. (1968), у якім цыкл “Каханне і смерць” прыведзены ў складзе “Вянка”. Тэксты для перакладу выбіраў сам перакладчык, які напісаў і кароткае пасляслоўе “Максім Багдановіч” (“Maksim Bahdanovič”). Кніга перакладаў выйшла як 123-і выпуск у Серыі твораў сусветнай паэзіі “Kvety” (“Кветкі”) у выдавецтве “Tatran” (“Татранец”) у Браціславе ў 1990 г.

Перакладчык арыентуецца на размяшчэнне вершаў у Багдановічавым “Вянку” і ўлічвае іх прыналежнасць да пэўных цыклаў, аднак назвы цыклаў не прыводзіць і іх асобныя ўступы не перакладае. У адзіным выпадку ў дачыненні да верша “Раманс” (класічнай “Зоркі Венеры”) (“Romanca”) перакладчык змяняе яго зыходнае размяшчэнне, перанёшы з нізкі “У зачараваным царстве” ў канец часткі, паміж

вершам “У вёсцы” (“Na dedine”) і вершаваным апавяданнем “Вераніка” (“Veranika”), уключанымі ў цыкл “Мадонны”.

З 26 вершаў нізкі “У зачараваным царстве” перакладзены 18 (“*** Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун” – “*** Čuješ tie zvuky? To nešťastný lesný muž zas”; “Над возерам” – “Nad jazerom”; “Вадзянік” – “Vodník”; “Змяіны цар” – “Nadí král”; “*** У небе – ля хмары грымотнай – празрыстая, лёгкая хмара” – “*** Zarovno s búrkovým oblakom oblohou prelietal d’alej”; “Возера” – “Jazero”; “*** Прывет табе, жыццё на волі” – “*** Sloboda, nadchýnam sa tebou!”; “*** Блішчыць у небе зор пасеў” – “*** Hľa, trbliece sa zbožie hviezd”; “*** Цёплы вечар, ціхі вецер” – “*** Teplý večer, tichý vietor, čerstvý stoh”; “*** Добрай ночы зара-зараніца...” – “*** Dobrú noc ti, hviezda večernica!”; “*** Ціха па мяккай траве...” – “*** Potichu ro hebkej tráve”; “Самнамбул” – “Námesačník”; “*** Плакала лета, зямлю пакідаючы...” – “*** Plakalo leto, keď s poľom sa lúčilo”; “*** Ноч. Газніца гарыць, чырванее...” – “*** Plameň kahanca hrá do červena”; “*** Падымі ўгару сваё вока” – “*** Zdvihni zrak a pozeraj sa hore”, тэкст не ўключае, як і выданне збору твораў (1968) апошняю трэцюю страфу; “Маёвая песня” (Па-над белым пухам вішань...) – “*** Ponad biely ráper višni”; “Раманс” – “Romanca”; “Досі ўжо працы” – “Dost’ bolo roboty”).

З 6 вершаў нізкі “Згукі Бацькаўшчыны” перакладзены 4 (“*** Не кувай ты, шэрая зязюля” – “*** Neplaš, neplaš, sivá kukulienka”; “Ян і маці” – “Ján a matka”; “*** Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю” – “*** Srdce plače, zvierajú ho turé bôle”; “Вечар” – “Večer”). З 7 вершаў нізкі “Старая Беларусь” перакладзены 2 (“Перапішчык” – “Pisár” і “*** Ціхі вечар, знікнула спякота” – “*** Chladnejšie je; tichy večer plynie”). З 9 вершаў нізкі “Места” перакладзены 4 (“*** Вулкі Вільні зіяюць і гулка грымяць!” – “*** Ulice Vilna žiaria, dlažba hrmoce”; “*** За дахамі места памеркла нябёс пазалота” – “*** Za strechami mesta už pobledlo nebeské zlato”; “*** На глухіх вулках – ноч глухая” – “*** Ulice do tmy zahalené”; “Завіруха” – “Fužak”). З 22 вершаў цыкла “Думы” перакладзена 13 (“Упалі з грудзей пана Бога” – “Roztrhli sa a zosypali”; “*** Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі” – “*** Za chladnej noci som pod šírym tmavým nebom”; “*** Рушымся, брацця хутчэй” – “*** Do boja za život, priatelia!”; “*** Ўстань, навальніца, мкні нанова” – “*** Zdvihni sa,

búrka, prilet' zasa"; "**** Напілося сонца са крыніц сцюдзёных" – "**** Napilo sa slnko zo studených riečok"; "**** Даўно ўжо цела я хварэю" – "**** Dávno mi bolesť telo zvierá"; "**** Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя" – "**** Ked' mocný Herakles sa vrhol na Antaia"; "**** Бледны, хілы, ўсё ж люблю я" – "**** Bledý, slabý som, no predsa"; "**** Жывеш не вечна, чалавек" – "**** Raz zomrieš, nech si ktokoľvek"; "**** Мудрай прамовы" – "**** Rád si vždy zgustnem"; "****Калі ў ракавіну цёмную жамчужніцы" – "**** Ked' sa do lastúry perlorodky dostane"; "**** Свяча бліскучая зіе..." – "**** Ніа, svieca horí, rozhára sa"; "Песняру" – "Básnikovi"). З 8 вершаў нізкі "Вольныя думы" перакладзена 4 ("Гутарка з паненкамі" – "Rozhovor so slečnami"; "**** Вы кажаце мне, што душа ў паэта" – "**** Vy vravíte: ozaistný básnik vždy tuší"; "**** Была калісь пара: гучэла завіруха" – "**** Nučala fujavica, snežný víchor dúchal"; "Мне снілася" – "Snívalo sa mi"). З 10 арыгінальных вершаў нізкі "Старая Спадчына" перакладзены 5 ("Непагодаю маёвай" – "V májovom pečasé"; "Санет" (*** На цёмнай гладзі сонных луж балота) – "Sonet" (V kalužiach ospalého močariska); "Трыялет" (*** Калісь глядзеў на сонца я) – "Triplet" (Do slnka pozeral som raz); "Актава" (*** Як моцны рэактыў, каторы выклікае) – "Oktáva" (Tak ako činidlo, čo v liste vučaruje...); "Тэрцыны" – "Tercíny").

У "Пасляслоўі" перакладчык дае яркія характарыстыкі багдановічаўскаму "Вянку", называе і апісвае некаторыя з яго цыклаў. Акцэнтуюцца ўвага на тое, што гэта адзіны ў паэта прыжыццёвы зборнік, які высока ацэньваецца як цэласнае высокамастацкае актуальнае выказванне: "Быў наўздзіў кампазіцыйна цэльным, ахоплівае разнастайныя праявы чалавечых радасцей і турботаў, аўтар паказаў у ёй свайго сучасніка знітаванага з лёсам чалавецтва ўвогуле, але найперш з лёсам свайго народа" (Andričik 1990, с. 147).

Падкрэсліваецца, што "Вянок" аб'ядноўвае тэматычныя цыклы, першы з якіх, з упамінаннем назвы, аўтар пасляслоўя трапіна і змястоўна характарызуе ў адзінстве з творчым падыходам М. Багдановіча: "Першы цыкл зборніка мае красамоўную назву "У зачараваным царстве". Жывуць у ім вадзянікі, лесавікі, русалкі, змяіныя цары, паэт персаніфікуе прыроду, ажыўляе міфалагічныя вобразы, а тым зачараваным царствам для яго з'яўляецца па сутнасці ўсё жыццё. Пазней яго пачынае хваляваць прырода сама па сабе, якая прымушае разважаць пра жыццё. Відавочна,

што аўтар цесна знітаваны з прыродай і, спрабуючы спасцігнуць яе гармонію, імкнецца зразумець і сам сябе” (Andričik 1990, с. 147-148).

Не застаецца па-за ўвагай і тэматычнае наватарства беларускага паэта: “Як адзін з першых у беларускай літаратуры пачаў распрацоўваць урбаністычную тэму. Яго вершы пра горад ўвабіраюць драматычныя матывы, вее ад іх трагічнасцю жыцця, горад, аднак, нягледзячы ні на што, прыцягвае паэта да сябе, вабіць яго” (Andričik 1990, с. 148).

З астатніх кампазіцыйных частак упамінаецца і вобразна характарызуецца цыкл “Мадонны”: “Асобны цыкл Багдановіч прысвяціў мадоннам. Яны былі для маладога паэта наўвышэйшым увасабленнем ідэалаў чалавечнасці. Трэба падкрэсліць, што знаходзіў іх паэт сярод звычайных людзей.

Шмат месца ў яго паэзіі займае вобраз маці, якая памірае ў пакутах, каб даць жыццё дзіцяці. Гэту частку паэтычнага зборніка “Вянок” паэт назваў “Каханне і смерць”, а жыццё разумее як змаганне святла і цёмных сіл, якое не абыходзіцца без ахвяр. Матывы смутку, жыцця і смерці ў яго паэзіі з’явіліся і ў выніку цяжкай хваробы” (Andričik 1990, с. 148).

Не называючы цыкл “Старая спадчына”, Ю. Андрычык перадае сутнасць адлюстраванай у ім паэтычнай канцэпцыі выкарыстання маладой беларускай паэзіяй сусветных здабыткаў літаратуры ў выглядзе тэм, ідэй і строгіх вершаваных формаў: “Адукаваны, з шырокім кругаглядам, паэт свядома звяртаўся да культурнай спадчыны іншых народаў і пераносіў яе ў сваю паэзію. Ажыўляў рандо, актавы, тэрцыны, трыялеты, санеты... Тут трэба бачыць і прычыны яго цікавасці да гэтых і іншых класічных вершаваных формаў. Іх бліскучым авалоданнем адначасова даказваў, што “мужыцкая” беларуская мова здольная выказаць нават самыя тонкія адценні думак і пачуццяў” (Andričik 1990, с. 148). Не парушыць праграмную дасканаласць вершаў было, па словах перакладчыка, найцяжэйшай праблемай, “найцвярдзейшым арэшкам” (Andričik 1990, с. 149).

У дачыненні да тэматыкі перакладчык прамаўляе прынцып *pars pro toto* (праз частку паказаць цэлае), праз выбраныя вершы ўказаць “комплексна Багдановіча як паэта, маючы, праўда, на ўвазе тых пяцьсот славацкіх чытачоў, для якіх зборнік прызначаны” (Andričik 1990, с. 149).

Перакладчыцкая канцэпцыя Ю. Андрычыка вызначаецца таксама комплексным, цэльным падыходам. У поле яго зроку і яго дзейнасці ўключаны ўсе моўныя ўзроўні, законы і спецыфіка вершаскладання і вобразныя патэнцыі слова, – актуалізаваны элементы паэтыкі трох асноўных абласцей (гучанне, слова, вобраз).

Перакладчык найперш выбірае ключавыя, істотныя для паэтычнай вобразнасці сродкі, якія валодаюць пэўнымі фанетычнымі характарыстыкамі. Лексічныя і граматычныя сістэмы беларускай і славацкай моў маюць значную колькасць суадносных паводле лексіка-семантычных, фанетычных і лексіка-граматычных характарыстык сродкаў, што максімальна выкарыстоўвае перакладчык.

Надзвычай часты вобраз ночы, які перадаецца М. Багдановічам ключавымі словамі *ноч*, *месяц* і *зоры*, колеравым прыметнікам *срэбны*, аднакаранёвым з назоўнікамі *срэбра*, дзеясловамі *свяціць*, *шаптаць*. Арыгінальныя тэкстаўтваральныя моўныя сродкі перадаюць шматлікія аўтарскія рэфлексіі ў метафарычнай, міфалагічнай або метамарфічнай форме ці праз іх спалучэнне.

Міфалагічныя персанажы і метафарызаваныя прыродныя з’явы і аб’екты, аб’яднаныя М. Багдановічам у начным пейзажы, характарызуюцца дынамізмам, экспрэсіяй, кантрастам святла і ценю, гука і цішыні, руху і спакою. Таму ў арыгінальным тэксце важную паэтычную функцыю выконваюць дзеясловы, што падкрэслівае і творча скарыстоўвае перакладчык, выбіраючы семантычныя і стылістычныя эквіваленты да беларускіх вобразна-выяўленчых сродкаў. Перавага аддаецца, як правіла, захаванню дзеяння, працяканне якога можа мець іншыя, чым у зыходным тэксце дэталі або меншую дэталізацыю. У перакладзе заўважаецца змена ў часе і трыванні дзеясловаў: *аглядае* → *poobhliadol*; *Ў іх русалкі заблуталі косы* → *Rusalkám sa pletú do ôk vlasu* (‘Русалкам у ячэйкі (сеці) уплятаюцца валасы’); актуалізуецца суб’ектыўная мадальнасць: *Рвуць і блутаюць срэбныя ніці* → *roztrhnúť chcú mihotavé nite* (‘разарваць хочучь мігатлівыя ніці’). Пры гэтым адзінства вобразнай асновы ўтвараюць дзеясловы:

Nad jazerom
Zgúľalo sa slnko z hôrky nadol,
biely uplakaný mesiac sviati,
po hviezdach sa vôkol poobhliadol,

Над возерам
Сонца ціха скацілася з горкі;
Месяц белы заплаканы свеціць,
Аглядае бахматыя зоркі,

a uz loví do stříborných sítí.

Rusalkám sa pletú do ôk vlasy,
roztrhnúť chcú mihotavé nite;
a noc trúsi rosu, tíši hlasy,
šerpe rusalkám: “Už radšej spite!”
(BN, с. 16).

Цягне з возера срэбныя сеці.

Ў іх русалкі заблуталі косы, –
Рвуць і блутаюць срэбныя ніці;
Ноч плыве над зямлёй, сее росы,
Ноч шапоча русалкам: “Засніце”.
(БПЗТ 1, с. 54).

Якасць дзеяння *ціха*, адсутная ў першым радку перакладу, набывае пераасэнсаванне ў метафары пры апісанні ночы: *a noc trúsi rosu, tíši hlasy* (‘цішыць галасы’) – дзеяслоў руху і ўказанне на месца *плыве над зямлёй* пры гэтым замяняецца ў перакладзе на дзеяслоў, звязаны з гукавым эфектам. Маналагічная фраза афармляецца ў традыцыі славацкага дыялагічнага маўлення. Не захоўваецца паўтор назоўніка *ноч* і трывальнай дзеяслоўнай пары *заблуталі – блутаюць*.

Кампазіцыйныя паўторы, не звязаныя са строгімі вершаванымі формамі, як правіла, не перакладаюцца сіметрычнай структурай: *Жыццё чуваць з усіх старон, // Жыццём напоўнены ўвесь мрок* (“*** Блишчыць у небе зор пасеў”) → *A táto noc je plná síl – // aj v tme vrie život na zemi* (‘А гэта ноч поўная сіл – і ў цемры кіпіць жыццё на зямлі’) (“*** Hľa, trbliece sa zbožie hviezd”). Цытаваны верш змяшчае і сіметрычную структуру паўтору, перададзеную ў перакладзе з іншым лексічным напаўненнем, а таксама паўтор, трансфармаваны ў іншую пазіцыйную актуалізацыю з паралельным колькасным пашырэннем элементаў: *У полі – рунь і ў небе – рунь. // Да рэчкі лецячы, ўзяцеў // Між імі марай белы лунь* → *raž na nebi, raž na poli. // Vták luniak k rieke sa chce zniesť, // vták-nevták – príznak napoly* (‘жыта на небе, жыта на полі. Птушка лунь да ракі хоча несціся, птушка-няптушка – прывід напалову’). Кампазіцыйная сіметрыя выступае другаснай прыметай, падпарадкаванай лексічнаму паўтору пры замене лексічнага напаўнення семантычна тоеснай /сумежнай/ гіпа- або гіперанімічнай адзінкай: *Ў цёмным небе — хараводы // Сіняватых зорак, // Ў цёмным небе свеціць месяц // Залатым сярпом* (“Змяіны цар”) → *Noc a tanec belasých hviezd // na nebeskom dvore, // v tmavej nocy svieta mesiac – // kosák zo zlata...* (“Наді кіраў”); *На глухіх вулках — ноч глухая. // Не мени глухі людскі натоўн* → *Ulice do tmy zahalené, // mlknota temných ľudských tlup* (‘Вуліцы ў цемру захутаны, цішыня цёмных людскіх натоўпаў’); *I места, дзе няма прастора // Дзеля прыроды буйных сіл, // Прабіла*

сцезжу мору гора // Палёў, лясоў, капцоў, магіл. // Палёў, дзе круціць завіруха, // Ўзрываючы халодны снег, // Палёў, дзе ўсё бушуе глуха, // Дзе чутны разам стогн і смех! (***) “На глухіх вулках – ноч глухая”) → *I mesto, v ktorom najst sa nedá // nič z bujných moci prírodných. // Prebila cestu moru bieda// lesov a poli, hrobov v nich. // Polí, kde víri metelica, // do výšky zdvíha chladný sneh, // kde všetko tupo rozzúri sa, // kde naraz počuť ston i smiech!* (**** Ulice do tmy zahalené”); *Удар, цыклон, удар на мора* → *Zvír, cyclón – dávno si sa zberal – у цытаваным тэксце “**** Ўстань, навальніца, мкні нанова” – “**** Zdvihni sa, búrka, príleť zasa” назіраецца зрух паўторы: У віхры уляціць палова, // Пакіне чыстае зярно* → *Víchrice plevu poroznáša, // vylúrne čisté zrno z pliev.*

Утварэнне паўторы ў перакладзе звязана з узнаўленнем стылістычнага эфекту: набліжэннем да фанетычнага афармлення арыгінальнага тэксту, перадачай тоеснага рытму, дынамічнасці і пругкасці маўлення, а таксама захаваннем колькасці стоп у радку: *Проці цячэння вады // Зможа толькі жывое паплыць...*(**** Рушымся, брацця хутчэй”) → *Živé, len živé sa postaví // prúdu a premôže prúd.* (‘Жывое, толькі жывое супрацьстаіць цячэнню і пераможа цячэнне’) (**** Do boja za život, priatelí!”).

Перакладчык звяртаецца да фальклорных сродкаў славацкай мовы, калі падбірае адпаведнікі да традыцыйных сродкаў з мовы беларускага фальклору, напрыклад, эпітэтаў да назоўнікаў *поле, вецер*: *Ў чыстым полі вецер вее, павявае* → *V šírom poli vietor veje prelietavú; vyliť tugu i na večer bуйны кінуў* → *hodil bujným vetrom všetko, čo ma tiesni.* У цытаваным вершы “**** Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю” перакладчык выкарыстоўвае традыцыйны эпітэт на месцы ўказальнага займеніка, перадае песенны рытм эмацыйным выклічнікам: *Ой, пайду я з цеснай хаты ў тое поле* → *vujdem z tesnej chalupy, ej, v šíre pole.* Традыцыйны ў славацкай фальклорнай вобразнасці эпітэт *šíry* (‘чысты’) актуалізуецца ў вершы “Вечар” (“Večer”): *Голас полем пракаціўся, // У бары аддаўся* → *Hlas sa nesie šírym poľom, // hore k lesu stúpa.*

Традыцыйная вобразнасць звязана і з назоўнікам зямля: *Не будзеш цяжкая ты сыну // Сваіму, зямля* (**** Даўно ўжо цела я хварэю”) → *Synovi svojmu budeš ľahká, // matička zem* (**** Dávno mi bolesť telo zvierá”); *Радзімая зямля, прынікнуў я*

к табе (“*** Калі зваліў дужы Геракл у пыл Антэя”) → *rodná zem, teba som tuhšie pridržal* (“*** Keď mocný Herakles sa vrhol na Antaia”).

Пераклады выяўляюць спецыфіку вобразнай інтэрпрэтацыі традыцыйных, агульных для беларускай і славацкай моў, сродкаў. Найбольш выразна прасочваецца выкарыстанне ў перакладзе ў розных кантэкстах, звязаных з адлюстраваннем душэўнага стану лірычнага героя, на месцы беларускай лексемы *душа* лексемы *srdce*: *А ў душы не замаўкае // Струн вясёлых перабор* (“Возера”) → *no a v srdci drnčia struny, // srdce jasá, vyčíňa* (“Jazero”); *Цішыня агартае мне душу* (“*** Добрай ночы, зара-зараніца!”) → *V srdci ticho, nič ho nezabolí* (“*** Dobrú noc ti, hviezda večernica!”); *Можэ таму-то душа надарваная // Гэтак любоўна вянок з вас сплятае* (“*** Плакала лета, зямлю пакідаючы”) → *Srdce mám zlomené, možno aj preto dnes // nežne a láskavo veniec z vás splietam* (“*** Plakalo leto, keď s poľom sa lúčilo”) і інш. Такая асаблівасць звязана з наяўнасцю ў славацкай мове (фальклоры) ўстойлівага зваротка *duša moja*, што вызначае канкрэтызацыю асацыятыўнасці назоўніка *душа* ў дачыненні да асобы, таму перакладчык выбірае адпаведнік на ўзроўні вобразнай і асацыятыўна-рэакцыйнай суаднесенасці. На карысць прыведзенага меркавання сведчыць выбар ў перакладзе указанага зваротка на месцы назоўніка *сэрца*: *Успамяні, маё сэрца, даўнейшыя дні* (“*** Вулкі Вільні зіяюць і гулка грывяць!”) → *Spomeň si, moja duša, na tie dávne dni!* (“*** Ulice Vilna žiaria, dlažba hrmoce”). Аднак вобразна-асацыятыўнае поле ў назоўнікаў *сэрца* – *srdce* вызначаецца блізкасцю, што ўплывае на выкарыстанне перакладчыкам лексічнага пераносу як рэгулярнага спосабу пры падборы эквівалентаў. Прыкладам служыць верш “Маёвая песня” (у слв. Перакладзе “****Ponad biely páper višni*”), у якім створаны дынамічны, шматфарбны вясновы пейзаж і паказана яго ўздзеянне на лірычнага героя. Біццё сэрца ўключаецца ў рытм і гукі прыроды як рэакцыя чалавека на рух, колеры, святло і іх гармонію.

Пераклад максімальна набліжаны да вобразнай сістэмы арыгінала. Захаваны вобразныя характарыстыкі метафары *пух* як *páper* (эквівалент) – перадаецца колеравая ідэнтыфікацыя, указанне на лёгкасць, тонкасць і здольнасць прасвечвацца. У выніку перададзены зыходная аб’ёмнасць вобраза, стэрэаскапічнасць малюнка. Эфект мігцення, закладзены ў эпітэты *дрыжачы*, часткова прысутнічае ў фразе *preletujú čochvíľa* ‘штохвілю пералятаюць’:

Ponad biely páper višni
preletujú čochvíľa
plamienkovobeláskavé
ľahké krídla motýľa

Па-над белым пухам вішняў,
Быццам сіні аганёк,
Б'ецца, ўецца шпаркі, лёгкі
Сінякрылы матылёк.

Slnko naťahuje vôkol
veľa tenkých zlatých strún,
a keď sa ich motýľ dotkne,
ozýva sa tichý zun.

Навакол усё паветра
Ў струнах сонца залатых, —
Ён дрыжачымі крыламі
Звоніць ледзьве чутна ў іх.

Vlní, rozlieha sa pieseň,
tichý hymnus jari čuť.
A či si to hudie srdce
a mne rozochvieva hrud'?

(BN, с. 31).

І ліецца хваляй песня, —
Ціхі, ясны гімн вясне.
Ці не сэрца напявае,
Навявае яго мне?..

(БПЗТ 1, с. 75).

Динамізм пейзажа, які ствараецца стылістычна маркіраванымі дзеясловамі, перакладчык перадае праз павелічэнне іх колькасці (гл. вышэй *slnko naťahuje veľa strún*), замяняе дзеясловамі (з каранёвым пераносам) словы іншых лексіка-граматычных класаў. Пры гэтым дзеясловы руху ў шэрагу выпадкаў перакладаюцца агульнаўжывальнымі сродкамі меншай стылістычнай яркасці, што, па сутнасці ілюструе універсальную тэндэнцыю павелічэння колькасці стылістычна-нейтральных сродкаў у перакладзе (гл. Таксама: Bohušová 2006; Bohušová 2009; Vajusová 2018). Пры гэтым Юрай Андрычык стылістычныя асаблівасці звязвае з тоеснай арыгінальнаму тэксту эмацыянальнасцю і дынамікай.

Дзякуючы ўдаламу перакладу, вершы “Вянка” на славацкай мове дазваляюць адкрыць у творчасці беларускага “песняра высокай красы” рысы і ўласцівасці, вобразы і эмоцыі – як адзнакі паэзіі нацыянальнай, прыцягальнай для носьбітаў іншых моў і культур сваёй арыгінальнасцю, славянскай агульнасцю і пераемнасцю традыцый.

2.1.15. Slovenské a ukrajinské preklady bieloruských básní M. Bahdanoviča: lingvistický a literárny základ prekladateľských konceptí

Славацкія і ўкраінскія пераклады беларускіх вершаў М. Багдановіча: лінгвістычная і літаратурная аснова перакладчыцкіх канцэпцый

Пераклад належыць да спосабу міжкультурнай камунакацыі, з’яўленне якога выклікана патрэбай засвойваць культурныя дасягненні і дзяліцца імі з іншымі. Нездарма гэта двухмоўная маўленчая дзейнасць вызначаецца зместавай і сэнсавай разнастайнасцю – адпаведнай надзвычайнаму багаццю культуры як стваральнай мэтанакіраванай дзейнасці. Мастацкі пераклад пры гэтым традыцыйна мае прыярытэтных пазіцыі, калі гаварыць пра эстэтычную і эмацыйную сілу ўздзеяння мастацкай літаратуры: “Preklad je druhotnou, odvodenou formou literárnej komunikácie. Nevytvára novú rečaz, ale predlžuje už existujúcu líniu” (Vilikovský 1984, с. 52-53). Гэтая лінія ўключае камунікацыйную вось (аўтар – твор – успрымальнік) і “кантэкставую” вось (літаратурны кантэкст – твор – грамадская рэальнасць), у якой перакладчык выступае ўспрымальнікам арыгінальнага тэксту і перастварае яго на мэтавую мову як аўтар (гл. Vilikovský 1984, s. 53). Пры гэтым літаратуразнаўчы і мовазнаўчы аспекты ў перакладзе інтэрпрэтуюцца як альтэрнатыўныя, суадносныя з рознымі тыпамі тэкстаў: “Na základe jednotlivých prístupov sa výtvarajú rozličné modely prekladu, v ktorých potom prevláda buď lingvistická, alebo literárnovedná, komunikačná, prípadne informačná orientácia” (Keníž 1986, s. 242).

У мастацкім перакладзе, дзе мова выступае сродкам стварэння вобразаў і выконвае ў якасці першаснай эстэтычную функцыю, хістанне перакладу паміж навуковым інтарэсам мовазнаўства і літаратуразнаўства, адзначанае ў 80-х гг. XX ст., набыло інтэрпрэтацыю мяжы, канвенцыйна не ўпарадкаванага памежжа, азначалася ў беларускім літаратуразнаўстве як “неўладкаванае філалагічнае сумежжа” (Яскевіч 1974, с. 117-134; гл. таксама Яскевіч 1994). Сучасны дыскурсіўны падыход

(эстэтычны дыскурс) скіраваны на цэласнасць мастацкага твора, у якой літаратуразнаўчы і лінгвістычны аспекты разглядаюцца ў сінтэзе і ўзаемадзеянні.

У дыдактычным плане мастацкі пераклад мае з літаратуразнаўствам адзін інтэрпрэтацыйна-канцэптуальны стрыжань, узмоцнены культурна арыентаванымі паняццямі тэорыі літаратуры і літаратуразнаўства ў цэлым: “Аналіз культурнай, вобразнай і моўнай спецыфікі беларускіх мастацкіх тэкстаў выступае істотным складнікам навучання літаратуры. Мастацкі пераклад таксама абапіраецца на гэты аналіз, што дазваляе выкарыстаць пераклад для паглыблення літаратурнай кампетэнцыі” (Джундова 2010, с. 29). Пры такім падыходзе таксама прасочваецца сінтэз літаратуразнаўчых і лінгвістычных аспектаў. Іх суаднесенасць праяўляецца пры аналізе параметраў, інтэрпрэтаваных як узроўні эквівалентнасці, або суаднесенасці арыгінала і перакладу (гл. Keníž 1986, s. 244-246) – датэкставы (слв. *predtextový*), тэкстаўтваральных працэсаў (*textotvorných procesov*) і выніковага камуніката (*výsledného komunikátu*); “analýza originálneho a prekladového textu by tak postupovala od filologických nedostatkov cez prekladateľské zvládnutie alebo nezvládnutie ekvivalenčných vzťahov až po celkové pôsobenie výsledného textu v domácom kontexte” (Keníž 1986, s. 247).

Указаная паслядоўнасць, скіраваная на мэту крытыкі перакладу, дазваляе пашырыць колькасць мэтавых моў і стаць базай для параўнання рознамоўных перакладных тэкстаў не толькі з арыгіналам, але і паміж сабой у мэтах вывучэння міжлітаратурных сувязей і рэцэпцыі беларускай перакладной паэзіі ў славацкім і ўкраінскім кантэксце. У такім выпадку з’яўляецца магчымасць прасачыць спецыфіку славацкіх і ўкраінскіх перакладных тэкстаў на трох указаных узроўнях эквівалентнасці, улічваючы на другім узроўні моўныя і пазамоўныя адпаведнікі.

Пра першыя разважае ў канцэпцыі славацка-ўкраінскага слоўніка М. Чыжмарава, арыентуючыся на пераклад, не абмяжоўвае яго мастацкім – “slovník má zachytiť súčasnú živú slovnú zásobu v dynamike, preto venujeme zvýšenú pozornosť voľným slovným spojeniam a produktívnym syntaktickým konštrukciám a tým, ktoré sú problematické z hľadiska prekladu” (Čižmarová 2007, с. 676). У прыватнасці, “značné rozdiely medzi slovenčinou a ukrajinčinou zaznamenávame najmä v spojeniach so slovesnou väzbou” (Čižmarová 2007, с. 678). У мастацкай функцыі з “вызваленай

мнагазначнасцю” (гл. Viličkovský 1984, с. 57) абедзве мовы маюць лексікаграфічна не зафіксаваныя, але істотныя для творчага выкарыстання адрозненні.

Пераклад указвае на трывалыя кантакты выдатнага беларускага паэта М. Багдановіча (1891–1916) з Украінай, які таксама перакладаў з украінскай мовы. Калі пра яго загаварылі на Ўкраіне, юнаку не было нават 17 гадоў. У верасні 1909 года аўтарытэтны часопіс “Літаратурно-Навуковы Вісник” надрукаваў у перакладзе М. Шапавала два вершы М. Багдановіча – “Над магілай” і “Прыйдзе вясна”. Побач з імі змешчаны два вершы Я. Купалы – “Спі, браце” і “Вольха”.

У 1922 годзе літаграфічным спосабам у Берліне на ўкраінскай мове выйшаў унікальны зборнік вершаў “Білорусь”, дзе разам з творамі Я. Купалы, Я. Коласа, іншых паэтаў было змешчана 16 вершаў М. Багдановіча. Гэтую кнігу ў 60-я гады адшукаў у рукапісным адзеле Львоўскай Дзяржаўнай навуковай бібліятэкі С. Панізнік.

Асобнай кнігай вершы М. Багдановіча ўпершыню выйшлі ў 1929 годзе. Пераклаў іх на ўкраінскую мову М. Драй-Хмара, ён жа быў аўтарам прадмовы і складальнікам гэтай кнігі, якая, дарэчы, мела назву “Вінок”, як і адзіны прыжыццёвы зборнік беларускага паэта. Сюды ўвайшлі творы з Багдановічавага “Вянка”, а таксама вершы паэта пазнейшага часу. Размешчаны ўсе творы не па храналогі, у кнізе няма падзелу на цыклы, але ў падборы і растапоўцы тэкстаў адчуваецца выразная ідэйна-тэматычная накіраванасць. На пачатак кнігі вынесены вершы сацыяльнага гучання (“*** В Єгипетській далекій стороні”, “Погоня”, “*** Народе мій, скільки вже літ”, “Межи”, “*** Краю мій рідний, проклятий від бога” і інш, затым прыродаапісальныя (з цыклаў “У зачараваным царстве”, “Згукі Бацькаўшчыны”, вершы 1908-1916 гг.), філасофскія (з цыклаў “Старая Беларусь”, “Вольныя думы” і інш.), інтымная лірыка. Складальнік указвае намер ахапіць усе напрамкі, адгалінаванні паэтычнай творчасці М. Багдановіча, яго цесную сувязь з бацькаўшчынай (і непасрэдную, і праз фальклорныя вобразы).

“Чаму ... мы Багдановіча, а не кагосьці іншага, перасадзілі ў першую чаргу на ўкраінскі грунт?” – пытаецца і тут жа адказвае на гэта пытанне ў сваёй прадмове да кнігі “Вінок”, якая выйшла ў 1929 годзе на ўкраінскай мове, вядомы ўкраінскі літаратар Міхайла Драй-Хмара. Ён вылучае тры фактары:

1. М. Багдановіч – адзін з тых пісьменнікаў, якія закладалі аснову беларускай мастацкай літаратуры.

2. Гэта выдатны майстар слова, які дбаў пра нацыянальнае і сацыяльнае вызваленне народа.

3. Нястомны папулярызатар украінскай культуры і літаратуры, які валодаў украінскай мовай, друкаваўся ва ўкраінскіх выданнях, пісаў артыкулы пра ўкраінскіх пісьменнікаў, перакладаў іх творы.

Ва ўступным артыкуле да кнігі “Вінок” Міхайла Драй-Хмара высока ацаніў творчасць М. Багдановіча, назваўшы яе “одного з найяскравішых явиц у білоруський літаратуры прэдрэвалюцыйных часів” (БВ, с. 11).

Калі ў зборнік “Вінок”, што склаў М. Драй-Хмара, увайшло 42 вершы М. Багдановіча, дык зборнік “Лірыка”, выдадзены ў 1967 годзе ў Кіеве выдавецтвам “Дніпро”, уключае ў сабе пераклады 107 вершаў. Дарэчы, гэты зборнік выйшаў у серыі “Перлины світової лірики”, у якой годам ранней былі выдадзены вершы Э. Вярхарна, лірыка М. Лермантава, санеты У. Шэкспіра, а ў 1967 годзе выйшла “Лірыка” Ф. Шылера.

Чаму высока цэняць М. Багдановіча-паэта па-за межамі Беларусі, у братняй Украіне, паказвае надпіс на вокладцы кнігі “Лірыка”: “Довічна слава тому поетові, який у скрутні часи мечем або словом виборює волю своєму знедоленому народові. Таким поборником у білоруського народу був Максим Богданович”. У гэтым невялікім тэксце пачуцці вялікай павагі ўкраінскіх сяброў раскрываюцца да беларускага паэта і як да паэта славянскага, еўрапейскага, які змагаўся не толькі за беларускае, але і за ўкраінскае адраджэнне і словам, і канкрэтнымі справамі: перакладаў творы І. Франка, Т. Шаўчэнкі, В. Стафаніка, А. Крымскага, М. Чарняўскага і інш., пісаў артыкулы пра Ўкраіну, пра творчасць Т. Шаўчэнкі, І. Франка, У. Самійленкі і г. д. Пра ўсё гэта піша ва ўступным артыкуле да кнігі “Лірыка” Іван Дзенісюк.

І пасля набыцця Беларуссю і Ўкраінай незалежнасці М. Багдановіч застаецца ў полі ўвагі ўкраінскіх перакладчыкаў і літаратуразнаўцаў. Яго творы ў перакладзе на ўкраінскую мову ўключаны ў анталогію беларускай паэзіі “Мелодыі беларускай жалейкі” = “Мелодії білоруської жалійки” (складальнік і перакладчык –

У. Гуцаленка, скарочана МБЖ). Яна апублікавана галоўнай спецыялізаванай рэдакцыяй літаратуры на мовах нацыянальных меншасцей Украіны ў серыі “Джерела духовности” (Крыніцы духоўнасці). Ва ўступным слове “До читача” Б. Сцепанюк пра М. Багдановіча сказаў змястоўна і сцісла: “Із найстаршых поетів вагомо представленій Максим Богданович, один із найвидатніших білоруських лірыків, поет, який глибоко і щиросердно відчував долю і українську, багато зробив задля зміцнення дружби наших народів, творив оригінальні поезії про Україну, перекладав українських поетів, писав вірші українською мовою, пропагував творчість Тараса Шевченка у наукових статтях” (БМЖ, с. 4-5).

Славацкі культурны кантэкст уключыў у сябе паэзію М Багдановіча значна пазней. Напярэдадні яго стогадовага юбілею на славацкую мову пераклаў 106 Багдановічавых вершаў Юрай Андрычык – зборнік “Nov” (1990, па-беларускую гэта значыць “Маладзік”: менавіта так хацеў назваць М. Багдановіч свой другі зборнік вершаў, які не паспеў скласці) – з сімвалічнай назвай і глыбокім падтэкстам, ведаючы многія факты з жыцця беларускага паэта, яго творчыя абсягі. 59 вершаў з “Вянка” ў славацкім выданні аб’яднаны тоеснай назвай “Veniec”, 47 вершаў розных гадоў і чарнавых накідаў утвараюць другую частку “Moje piesne” (“Мае песні”), хоць аднайменны верш і не перакладзены.

Названая колькасць твораў сведчыць пра імкненне перакладчыка як мага паўней пазнаёміць славацкага чытача з творчасцю Максіма Багдановіча, а значыць у пэўнай меры і з эксперыментаваннем класічнымі формамі. Літаратуразнаўчы характар з публіцыстычным эмацыйным гучаннем мае пасляслоўе, напісанае перакладчыкам. Ён узбуйняе творчую асобу М. Багдановіча: “Písal len jedno desaťročie, ale za ten čas stíhol vyjadriť ducha i pátos tých pohnutých rokov, spoločenské konflikty, ich dramatické zvraty i ľudské nádeje” (Andričík 1990, с. 147). Перакладчык фармулюе таксама свой творчы прынецп: “Bahdanovičove básne sú zrozumiteľné na prvé prečítanie či počutie. Nebolo treba siahaf po objemných výkladových slovníkoch, ani dlho lúštit’ básnické obrazy. A jednako som mal s prekladaním nemálo problémov. Chcel som totiž v maximálnej miere zachovať krištáľovú čistotu tohto druhu poézie, podľa možnosti nič neubraf, ale ani – čo pokádám za ešte dôležitejšie – nič cudzorodé nepridávať. Nesmel som ublížiť programovo formálnej dokonalosti veršov” (Andričík 1990, s. 149).

Варта таксама падкрэсліць, што зборнікі вершаў у перакладзе на славацкую мову з беларускіх пісьменнікаў маюць толькі Максім Багдановіч і віртуоз верлібра Максім Танк, рэпрэзэнтаваны, аднак, не ў гэтым жанры.

Такім чынам, назіраецца асіметрыя ў храналагічным параметры перакладчыцкай актыўнасці, значна больш працяглым ва ўкраінскай культуры, існаванне з гэтай нагоды паўтаральных украінскіх перакладаў і адзінкавасць славацкіх, што дае ўяўленне пра індывідуальнасць славацкага перакладчыка без магчымасці тыпалагізацыі славацкамоўнага кантэксту.

Рэцэпцыя паэзіі М. Багдановіча вызначаецца ва ўкраінскім і славацкім літаратурным кантэксце суадноснымі параметрамі, аднак украінскія перакладчыкі актыўна звяртаюцца да патрыятычных твораў. У абедзвюх культурах акцэнтуюцца спецыфіка вершаскладання, тэматычная разнастайнасць і арыгінальнасць інтэрпрэтацыі беларускім аўтарам сусветнай паэзіі, якая выкарыстоўваецца ў якасці эпіграфаў.

Вершы ў перакладзе М. Драй-Хмары, У. Гуцаленкі і Ю. Андрычыка дакладна перадаюць змест арыгінала, яны гучаць натуральна (адпаведна па-ўкраінску і па-славацку) і не маюць прыкмет моўнай чужароднасці ці калькавання, што даволі часта фрагментарна сустракаецца ў перакладах тэкстаў зборніка “Лірика”.

Украінская мова дае значна большыя магчымасці выкарыстоўваць лексічны перанос, маючы суадносныя лексічныя адзінкі з тоеснымі фанетычнымі параметрамі (лінгвістычны аспект канцэпцыі), што ўсё ж не вырашае праблему адэкватнасці, скіраванай на перадачу арыгінальнай метафарычнасці і сэнсавай глыбіні тэкстаў беларускага паэта.

Славацкая мова, маючы значную колькасць слоў, агульных з беларускімі, вызначаецца адметным іх фанетычным асваеннем, тыповым для заходнеславянскіх моў і спецыфічнай толькі для славацкай мовай акцэнталогіяй (сістэмным націскам), што таксама належыць да лінгвістычнага аспекта. Аднак вызначальным выступае літаратурнаўчы аспект інтэрпрэтацыі сэнсу. У другім радку верша М. Багдановіча “Перапісчык” выкарыстана прыслоўе *прыгожа*, якім дзейнасць перапісчыка ўзнімаецца на ўзровень эстэтычнай вартасці, набывае аксіялагічны аспект. Ніводзін з перакладаў гэты сэнс не захоўвае, пераходзячы на ўзуальныя характарыстыкі

дзеінасці (замена слова *прыгожа* словам *старанно*) або яе выніку (выкарыстоўваецца аднакаранёвы прыметнік як атрыбуцыя слова *літары*).

У пачатку страфы ва ўкраінскіх перакладах пераважае лексічны перанос з захаваннем сінтаксічнай лінейнасці. Славацкі пераклад арыентуецца на вершаваны памер, змяняючы лінейнасць, тып рыфмы, пераразмяркоўваючы дэмінутыўныя формы ў суадносным словазлучэнні. Параўнаем гэтыя радкі:

На чыстым аркушы, прад вузенькім акном,
Прыгожа літары выводзіць ён пяром... (БЗТ 1, с. 88).

На чыстым аркуші, перед вузьким вікном,
старанно літери виводить він пером. (БВ, с. 81).

На чыстым аркуші, перед малим вікном
Він гожі літери немов різьбить пером...(БЛ, с. 73)

Pod úzkym okienkom na čistom papieri
maľuje, ukladá prekrásne litery ... (BN, с. 38)

Дзейнасць перапісчыка вобразна інтэрпрэтавана як высокае мастацтва. Трансфармацыя прыслоўя *прыгожа* ў прыметнік кампенсуецца дзеясловам *рэзьбіць* (перакладчык В. Баравы). Выкарыстаўшы прыслоўе *старанно*, М. Драй-Хмара нейтралізуе сему ‘дзеінасць як мастацтва’. М. Драй-Хмара імкнуўся не згубіць ніводнай істотна важнай дэталі. У тым жа вершы “Перапісчык” ён пераклаў прыметнік *вузенькае* аднакаранёвым – *вузьке*. Такім жа чынам пераклаў гэтыя слова на славацкую мову Ю. Андрычык. Як і ў М. Багдановіча, перапісчык сядзіць перад вузкім акном (*вузьким вікном, úzkym okienkom*), таму што такія вокны характэрны для манастыроў з архітэктурай абарончага тыпу. В Баравы не ўлічыў гэтага і ў перакладзе словы арыгінала *вузенькім акном* замяніў выразам малим вікном, тым самым ён згубіў вельмі характэрную дэталю, якая дапамагала чытачам адчуць і час, і своеасаблівыя абставіны.

Сярод твораў М. Багдановіча, што перакладзены на ўкраінскую і славацкую мовы – нізка пейзажных вершаў. Багдановічавы пейзажныя творы вызначаюцца багаццем метафар, шматколернасцю эпітэтаў, тонкасцю светаадчування,

настраёвасцю, таму пераклад іх патрабуе асаблівага майстэрства, тут сапраўды перакладчыку трэба быць паэтам. Пейзажныя вершы М. Багдановіча таксама нараджаліся з фактаў і тэм звычайных, але сілаю свайго таленту паэт умеў іх пераўтварыць, напоўніць незвычайна рамантычным святлом, рухам, гукамі. Гэтую прыўзнятасць, нават святочнасць пейзажных вершаў М. Багдановіча перакладчыку важна не толькі адчуць, але і перадаць, захаваць тую гармонію чалавека і прыроды, якая ў многім вызначае асаблівую прывабнасць пейзажнай лірыкі беларускага паэта. Возьмем для прыкладу верш “***Прывет табе, жыццё на волі!” – звонкі, жыццярэдасны, прасякнуты светлай усхваляванасцю (з пяці строф прыведзены 1-я і 3-я строфы):

Прывет табе, жыццё на волі!
 Над галавой – дубоў павець,
 Віднеюць неба, горы, поле
 Праз лісцяў сець.
 <...>

А к ночы свой чырвоны веер
 У небе сонца разварне,
 І разварушаны ім вецер
 У даль памкне
 <...> (БЗТ 1, с. 60).

Sloboda, nadchýnam sa tebou!
 Nad hlavou sa mi klenie bor
 a cez sieť lístia vidím nebo,
 pás polí, hôr.
 <...>

A slnko večer všetko zmení,
 červený vejár otvorí –
 odletí vietor prebudený
 ta do polí
 <...> (BN, s. 21).

Славацкі перакладчык выкарыстоўвае кніжнае слова *sloboda* для фальклорнага слова *воля* у адпаведнасці са слоўнікавым варыянтам з Вялікага руска-славацкага слоўніка – *sloboda, voľnosť* (VRSS 1, s. 220). Перакладчык з мэтай рыфоўкі змяняе від дрэва *дуб* на родавае абазначэнне *бор* пры наяўнасці абодвух слоў у славацкай мове, захоўваючы сему множнасці праз сему сукупнасці.

Першую страфу М. Драй-Хмара, Дз. Чараднічэнка і У. Гуцаленка пераклалі наступным чынам, пачынаючы аднолькава, і два з іх аднолькава заканчваючы:

Прывіт тобі, життя на волі!
 Вгорі – покрівля з верховіть
 І видно небо й горб у полі
 Крізь лістя сіль
 (пер. М. Драй-Хмара; БВ, с. 68).

Прывіт тобі, життя на волі!
 Вгорі – дубові шати віт,
 Відніе небо, гори, поле
 Крізь лістя сіль
 (пер. Дз. Чараднічэнка; БЛ, с. 157).

Привіт тобі, життя на волі!
Над головою – дуб шуміць,
Крізь лисця видні гори, поле
Й небес блакить (пер. У. Гуцаленка; МБЖ, с. 45).

У перекладзе М. Драй-Хмары між той прыгажосці, што ўслаўляе беларускі паэт, дысанансам гучыць слова *горб* (у сэнсе 'гара'). Яно літаральна вытыркаецца з тэкста, парушае гармонію характава. М. Багдановіч піша пра горы, а слова *гара* мае аднолькавае значэнне (і суадноснае гучанне) ў беларусаў, славакаў і ўкраінцаў. Гэта слова выкарысталі у сваім перакладзе Ю. Андрычык, Дз. Чараднічэнка і У. Гуцаленка. Наступная страфа ўсімі перакладчыкамі перакладзена бездакорна, указваючы лексічную разнастайнасць:

А к ночі віяло чэрвоне
розгорне сонце мідяне, –
від нього вітер похолоне
і в степ майне.
(пер. М. Драй-Хмара; БВ, с. 68).

Під вечір віяло чэрвоне
У небі сонце розгнітить
І вітер схопіться спросоння,
У даль помчить
(пер. Д. Чараднічэнка; БЛ, с. 157).

До ночі віялом чэронім
У небі сонечко війне,
Проснувшись, вітер невгомонний
У даль шугне (пер. У. Гуцаленка; МБЖ, с. 45)

У перакладзе Дз. Чараднічэнка надзвычай свежа гучыць метафара *вітер схопіться спросоння*, яна спрыяе лёгкасці, вобразнасці малюнка, адухаўленню прыроды.

Светлым настроем прасякнуты таксама верш М. Багдановіча “Возера”. Першыя радкі яго гучаць таямніча, міжволі насцярожваюць, але неўзабаве яно поўніцца рухам, гукамі, прарываецца настроем не проста вясёлым, а нават гарэзлівым. Славацкі пераклад перадае большую дынаміку калыхання возера – *šialene* (блр. шалёна), а таксама хвалявання душы – *srdce jasá, vyčíňa* (блр. сэрца скача, выбрыквае). Асака хістанне пад ветрам змяняе на схіленасць да зямлі, чым дынаміка замяняецца на статычны зніжаны стан, трансфармуючы аптымiстычнае ўспрыманне ў часткова кантраснае статычнасцю адчуванне прыроды:

Ў чарцы цёмнай і глыбокай
Плешча, пеніцца віно;
Хмелем светлым і халодным
Калыхаецца яно.

V hlbokej a tmavej čaši
špliech víno spenené;
kypí číry chladný nápoj,
rozhojdaný šialene.

І хістаецца асока,
І шуміць высокі бор,
А ў душы не замаўкае
Струн вясёлых перабор (БПЗТ 1, с. 59).

Ostrica sa chýli k zemi,
šumí štíhla borina;
po a v srdci drnčia struny,
srdce jasá, vyčíňa (BN, с. 20).

Перакладчыкі – і М. Драй-Хмара, і Л. Чараваценка – максімальна наблізіліся да арыгінала, аднак М. Драй-Хмара ў першай страфе дае малюнак спакойны, стрыманы, фарбы ў ім прыцемнены, гук прыцішаны. У Л. Чараваценкі святло таксама прыцменена (слова *тмьяни* значыць ‘матавы’), але дзеяслоў *вибуйноуе* падкрэслівае інтэнсіўнасць руху, ажыўляе, ускалыхвае тэкст:

В темнім келісі глыбокім
плеще й пініцца віно;
хмелем світлым і халодным
колісаецца воно...

(пер. М. Драй-Хмара; БВ, с. 62)

В чаші тмьяні і глыбокій
Плюска й пініцца віно;
Хмелем зимнім і прозорім
Вибуйноуе воно...

(пер. Л. Чараваценка; БЛ, с. 164)

У многіх пейзажных вершах М. Багдановіча выразна адчуваецца філасофскі падтэкст. Такія вершы даюць вялікія магчымасці перакладчыку для творчых пошукаў. Па-рознаму падышлі да перакладу верша “****Ціха па мяккай траве...” М. Драй-Хмара і Р. Кочур:

Тихо по травах м’яких оксамитова нічка
ходила;
тихо з заснулих полян
вгору здіймався й зникав, ніби дим синюватий
з кадила,
білий, прозорий туман...
<...>

Впала роса; на полях загорілися пацірки
милих
жовтогорячих огнів...
Час і пора пожуритись душею на свіжих
могилах

Луками в травах м’яких
Тихо ніч синьоока бродила;
Тихо встилаючи лан,
Вгору здіймався і зникав,
Наче дим синюватий з кадила,
Чистий, прозорий туман...
<...>

Впала роса; на полях
Загорались намистинки милих
Жовто-червоних вогнів, –
Час, коли треба журитись
Душею на свіжих могилах

марно загубленых днів.

(пер. М. Драй-Хмара; БВ, с. 54)

Марно потрачених днів.

(пер. Р. Кочур; БЛ, с. 22)

У арыгінале і славацкім перакладзе верш гучыць так (намі таксама апушчаны 3-4-я строфы):

Ціха па мяккай траве

Сінявокая ноч прахадзіла;

Ціха з заснуўшых палян

Плыў у гару і знікаў,

Быццам дым сіняваты з кадзіла,

Рэдкі, правідны туман;

<...>

Пала раса; у палёх

Загарэліся пацеркі мілых

Жоўта-чырвоных агнёў...

Час, калі трэба журыцца

Душою на свежых магілах

Пуста пранёсшыхся днёў

(БПЗТ 1, с. 64).

Potichu po hebkej tráve

noc s modrými očami prešla;

zdvihol sa vietor a s ním

priezračná hmla sa z lúk pohla

a pomaly nahor sa vzniesla

tak ako z kadidiel dym.

<...>

padala na polia rosa

a vzbĺkali iskričky v tráve,

behali, žmurkali z tmy...

Bol to čas, keď treba smútiť

pri náhrobných kameňoch práve

zbytočne stratených dní

(BN, с. 26).

Параўноўваючы пераклады, супастаўляючы іх з арыгіналам, заўважаеш, што М. Драй-Хмара адступае ад строфікі арыгінала, у выніку змяніліся сэнсавыя, лагічныя акцэнты, месцы цэзур, колькасць стоп у радках. Гэта зрабіла верш больш лёгкім для ўспрымання на слых. У перакладзе Р. Кочура той жа вялікі сказ таксама падзелены на тры, але ў канцы пятай строфы перакладчык замест шматкроп'я паставіў коску з працяжнікам. Са зменай пунктуацыйнага знака яна ўспрымаецца як вынік усіх папярэдніх назіранняў. Аднак філасофскі падтэкст верша не змяніўся: і ў арыгінале, і ў перакладах выразна гучыць заклік не траціць марна час, даражыць кожным днём жыцця, ні аднаго з іх не аддаць свежай магіле “Пуста пранёсшыхся днёў”. Аналагічным чынам, але з мэтай вылучыць апошні парадаксальна закончаны сказ Ю. Андрычык перадапошнюю строфу сінтаксічна далучае да папярэдняй. У славацкім перакладзе тэкстатворчасць, улічваючы спецыфіку вершаскладання, праяўляецца ў лексічнай і метафарычнай вобразнай трансфармацыі з захаваннем сэнсавай і вобразнай адэкватнасці пры вялікай колькасці рознаўзроўневай трансфармацыі.

Аналіз лексікі перакладаў верша “***Ціха па мяккай траве...” пацвярджае наяўнасць лексічнага пераносу (тихо / *potichu*, травы / *tráva*, кадила / *kadidlo* і інш.), што характэрна для перакладу з блізкароднасных моў. Ёсць і марфалагічны перанос: прыметнік перакладаецца прыметнікам, назоўнік – назоўнікам і г. д.; ва ўменні “марфалагічна” перакладаць ярка выяўляецца асоба перакладчыка. Напрыклад, перакладаючы фразу *сінівокая ноч праходзіла*, Р. Кочур скарыстаў у дыялектычным адзінстве спосаб лексічнага пераносу з творчым марфалагічным – *ніч сіньюока*, але *бродила*; гэтым жа спосабам карыстаўся і М. Драй-Хмара, але ў іншых суадносінах: каранёвы (лексічны) перанос дзеяслова і творчы марфалагічны перанос прыметніка – *оксамитова нічка ходила*. Вельмі цікавым здаецца пераклад Р. Кочурам слова *пацёркі* як *намистинки*, вытворнага ад украінскага *намисто* – маніста, у той час як М. Драй-Хмара пакідае *пацірки*. Між іншым, ва ўкраінскай мове гэтае слова – пацёркі – дыялектнае, абазначае ‘намисто’ (СУМ 4, с. 103).

У перакладзе Р. Кочура замест слова *паляна*, якое ёсць і ў арыгінале, і ў М. Драй-Хмары, ужыты два чыста ўкраінскія словы – *лука* (рівна месцевісьць, вкрита трав’яністою расліннасьцю, СУМ 5, с. 553, блр. *луг*) і *лан* (безліса рэвіна, поле... СУМ 5, 443). Дзякуючы гэтым словам (*лука*, *лан*), узмацніўся ўкраінскі нацыянальны каларыт, а гукавы малюнак стаў яшчэ больш акварэльным, прыцішаным, што адпавядае зместу верша. Слова *лука* выкарыстаў і славацкі перакладчык. Пры гэтым ні ў водным перакладзе не ўдалося захаваць дынаміку знікнення дзён – блр. *пранёсшыхся*; укр. *загублених, потрачених*; слв. *stratených*.

Увага да асобы і паэзіі М. Багдановіча – добрая даўняя традыцыя ўкраінскай літаратуры. Пераважная большасць перакладаў багдановічаўскіх твораў на ўкраінскую мову зроблена па-майстэрску. Яны беражна даносяць да чытачоў Украіны змест і пафас паэзіі беларускага песняра, даюць магчымасць адчуць, зразумець яе сацыяльную накіраванасць, філасофскую сутнасць, яе непаўторную мастацкую адметнасць.

Калі казаць пра славацкую школу перакладу, неабходна падкрэсліць вялікую ўвагу менавіта да рытму, спецыфікі вершаваных стоп, што могуць засведчыць шматлікія перададзеныя славацкай мовай вершы М. Багдановіча. Перакладчык шырока выкарыстоўвае лексічны перанос, для перанясення ў тэкст на славацкай

мове ўсёй сістэмы рыфмоўкі і суадносных паводле лексіка-семантычных, фанетычных і лексіка-граматычных характарыстык сродкаў. Мелодыка фразы і сістэма іншай мовы вызначаюць як асноўныя структурныя рысы змену лінейнасці слоў, агульных у беларускай і славацкай мовах. Пераклады выяўляюць спецыфіку вобразнай інтэрпрэтацыі традыцыйных, агульных для беларускай і славацкай моў, сродкаў.

2.1.16. Ukrajinská literatúra a M. Bahdanovič v dimenziách prekladu

Українська література і М. Багдановіч у призме перекладу

М. Багдановіч у сваёй творчай дзейнасці быў цесна звязаны з Украінай. Украінскую мову і літаратуру ён ведаў (па словах бацькі) яшчэ лепш, чым польскую, у арыгінале пазнаёміўся з творчасцю ўкраінскіх літаратараў – не толькі буйных прадстаўнікоў, але і менш значных.

Беларускаму паэту быў блізкі лёс Украіны, у змрочныя часы дарэвалюцыйнай рэчаіснасці ён узняў голас у абарону не толькі беларускага, але і ўкраінск ага народа. Па-грамадзянску смела, праўдзіва, спачувальна М. Багдановіч загаварыў пра трагічны і гераічны лёс Украіны, пра яе культуру, літаратуру, фальклор. Аўтар “Вянка” сказаў сваё грунтоўнае слова пра вядомых і менш вядомых украінскіх пісьменнікаў, сваімі пранікнёнымі, удумлівымі артыкуламі пра Кабзара ён адкрыў новую старонку ў шаўчэнказнаўстве.

Плённа працаваў паэт на ніве перакладу; гэтая галіна яго дзейнасці красамоўна сведчыла аб шырыні яго літаратурных інтарэсаў, аб імкненні паглыбіць сувязі роднай беларускай літаратуры з іншымі літаратурамі. Вядома, што М. Багдановіч шмат перакладаў са старажытнагрэчаскай і латыні, амаль з усіх еўрапейскіх моў, а таксама з рускай і ўкраінскай.

Змагаючыся за адраджэнне Беларусі, паэт шмат зрабіў і для ўкраінскага адраджэння, для збліжэння і ўзаемаўзбагачэння беларускай і ўкраінскай культуры і літаратуры. На гэта звяртаюць увагу многія даследчыкі: Р. Бярозкін, М. Ларчанка, А. Лойка, М. Стральцоў, Т. Кабржыцкая, В. Рагойша і інш.

Якасць перакладаў з украінскай мовы, здзейсненых М. Багдановічам, з’яўляецца вынікам суаднесенасці аўтарскага і перакладчыцкага ў перакладзеным творы. Творчая асоба М. Багдановіча як перакладчыка паўплывала на асаблівасці падыходу да выбару твораў для перакладу. Вершы М. Багдановіча актыўна

перакладаюцца на ўкраінскую мову, а сам паэт мае вялікі аўтарытэт як знаўца і папулярызатар Украіны і яе літаратуры, як яе даследчык.

М. Багдановіч любіў Украіну, з вялікай павагай ставіўся да гісторыі і культурных традыцый братняга народа, захапляўся ўкраінскім фальклорам, літаратурай; яго сэрца краналі ўкраінскія песні, мова. Паэту-беларусу быў блізкі лёс Украіны, і ў змрочныя часы дарэвалюцыйнай рэчаіснасці ён узняў голас у абарону не толькі роднага народа, але і ўкраінскага. У той час, калі царызм забараняў пісаць на ўкраінскай мове мастацкія творы, імкнуўся стрымаць развіццё ўкраінскай культуры і літаратуры, М. Багдановіч па-грамадзянску смела, праўдзіва і спачувальна загаварыў пра трагічны лёс украінскага народа, пры яго таленавітасць, нацыянальныя звычаі.

Веды беларускага паэта пра Ўкраіну былі надзвычай шырокімі. Ён валодаў украінскай мовай настолькі добра, што – як сцвярджае бацька паэта – мог на гэтай мове пісаць і нават рабіў спробу складаць на ёй вершы. Артыкул “Забутый шлях” М. Багдановіч напісаў на ўкраінскай мове. Нястомны і натхнёны прапагандыст украінскай літаратуры, ён напісаў шэраг артыкулаў пра творчасць выдатных украінскіх пісьменнікаў – Т. Шаўчэнку, І. Франка, У. Самійленку, Г. Чупрынку, У. Віннічэнку. У артыкулах называліся імёны іншых украінскіх пісьменнікаў – В. Кабылянскай, В. Стафаніка, І. Фядзьковіча, І. Катлярэўскага, П. Гулака-Арцямоўскага, Я. Грабінкі і інш.

М. Багдановічу належыць шэраг арыгінальных гістарычна-этнаграфічных нарысаў “Галицкая Русь”, “Червонная Русь”, “Львов”, “Угорская Русь”, “Украинское казачество” і інш. Большасць яго прац і перакладаў з украінскай мовы друкавалася ў рускіх выданнях (газетах “Нижегородский листок”, “Голос”, “Ярославской газете”, часопісах “Русский экскурсант”, “Жизнь для всех” і інш.), таму напісаны яны па-руску.

Удумлівым крытыкам-даследчыкам з дасканалым літаратурным густам і мастацкім чутцём выявіў сябе М. Багдановіч у літаратурна-крытычных артыкулах, што былі змешчаны ў названых выданнях. Артыкулы гэтыя адзначаны глыбінёй навуковага пранікнення, уменнем у кожнага пісьменніка вылучыць менавіта яму характэрныя асаблівасці індывідуальнага аблічча, аўтарскай манеры. Форма, змест

твора разглядаюцца ў цеснай сувязі з асобай аўтара, яго жыццёвай пазіцыяй, асаблівасцямі светаўспрымання, на фоне ўсёй яго творчасці і нярэдка ў супастаўленні з літаратурнымі дасягненнямі сусветнага маштабу. У прыватнасці, ўсё сказанае датычыцца артыкулаў, прысвечаных аналізу творчасці Т. Шаўчэнкі (“Краса и сила”, “Памяти Т. Г. Шевченко”), У. Самійленкі (“В. Самийленко”), Г. Чупрынкі (“Трицько Чупринка”). Нават у невялікім артыкуле-некралогу “Иван Франко”, разам з біяграфічнымі звесткамі, гаварылася пра яго вялікае значэнне як “крупнейшего украинского поэта, со стихом энергичным, суровым и выразительным, и с идеологией цельной, прямолинейной, бодрящей; беллетриста, осветившего в своих многочисленных рассказах, повестях и романах жизнь галицкого села <...>; критика, меткого и пронизательного; умелого популяризатора; переводчика, ознакомившего галичан с Гейне, Гете, Шиллером, Гюго, Байроном, Софоклом, Шелли, Достоевским, Гоголем, Некрасовым, Щедриным, Геккелем, Чернышевским и мн. другими; ученого, разрабатывавшего украинскую этнографию, историю литературы <...>” (БПЗТ 2, с. 298). Адзначалася выключная працаздольнасць, шырыня разумовых інтарэсаў Івана Франко, падкрэслівалася, што ўсё сваё жыццё гэты таленавіты чалавек прысвяціў высокай мэце: нацыянальнаму адраджэнню ўкраінскага народа. З-за цензурных умоў М. Багдановіч многае не мог сказаць, аднак у некралогу “Иван Франко” створаны цэласны ўражлівы вобраз прагрэсіўна настроенага ўкраінскага пісьменніка, які самааддана змагаўся за інтарэсы народа, за што неаднаразова трапляў за турэмныя краты. На невялікай плошчы некралогу М. Багдановіч змог надзвычай многа сказаць пра гэтага вядомага ўкраінскага адраджэнца, які быў выдатным паэтам і празаікам, крытыкам, вучоным-этнографам, гісторыкам, папулярызатарам роднай літаратуры і мовы, перакладчыкам. Выразна выяўлены ідэалы і грамадзянская пазіцыя ўкраінскага класіка, усведамленне ім вялікай пераўтваральнай сілы літаратуры.

Увагу М. Багдановіча прыцягвалі тэмы нераспрацаваныя. Ён першым зрабіў спробу ўсебакова прааналізаваць творчасць і асаблівасці формы паэтычных твораў Т. Шаўчэнкі. Славутыя артыкулы беларускага паэта “Краса и сила”, “Памяти Т. Г. Шевченко” былі напісаны ім да стагоддзя выдатнага Кабзара. У той час, калі царскі ўрад забараніў ушаноўваць памяць Т. Шаўчэнкі, М. Багдановіч напісаў

артыкулы, у якіх аддаў даніну павагі ўкраінскаму паэту і яго народу, сказаў сваё арыгінальнае, грунтоўнае і узнёслае слова пра Кабзара, выказаў думку аб агульначалавечасці, народнасці яго творчасці, якой характэрна арганічная сувязь з фальклорнымі традыцыямі. М. Багдановіч падкрэсліваў, што менавіта з прыходам Т. Шаўчэнкі ўкраінская літаратура выйшла на шлях нацыянальнай самабытнасці, і таму адзначыў, што ў літаратуры Ўкраіны Т. Шаўчэнка займае тое месца, “каторое в России, например, занимает Пушкин, а в Польше – Мицкевич” (БПЗТ 2, с. 152).

У артыкуле “Краса и сила” з выключнай літаратуразнаўчай дасведчанасцю вылучаны галоўныя сродкі гарманізацыі мовы шаўчэнкаўскага верша (алітэрацыя, унутраная рыфма, цэзура), адзнакі нацыянальнай украінскай спецыфікі: “<...> Именно в этой области стиха, – пісаў М. Багдановіч, – и выясняется, быть может, наиболее прекрасно все тонкое изящество поэзии Шевченко: внешне простая, скромная, она полна внутренней, затаенной, не всякому взору доступной красотой” (БПЗТ 2, с. 237-238).

Сувязь шаўчэнкаўскай паэзіі з нацыянальным фальклорам даследчык інтэрпрэтуе як генетычную і гарманічную, якая праяўляецца ў агульнасці сродкаў – гэтая паэзія ўрасла ва ўкраінскую народную творчасць і ў некаторых сваіх узорах па сутнасці атаясамліваецца з ёю. У выніку грунтоўнага аналізу творчасці ўкраінскага пісьменніка М. Багдановіч уключыў яго ў лік сусветна вядомых аўтараў. Справядліва лічыцца, што сваімі артыкуламі пра Кабзара малады беларускі крытык распачаў новую старонку ў шаўчэнказнаўстве. Глыбокае захапленне творчасцю, асобай Т. Шаўчэнкі, безумоўна, вельмі дапамагло М. Багдановічу ў працы над перакладамі вершаў гэтага выдатнага паэта Ўкраіны.

Першым звярнуўся М. Багдановіч і да навуковага вывучэння творчасці ўкраінскіх паэтаў У. Самійленкі і Г. Чупрынкі. У артыкулах, прысвечаных ім, выяўляецца асаблівая пранікнёнасць крытыка, добразычлівасць чалавека і выключаня патрабавальнасць літаратара. Даследчык высока ацэньвае творы У. Самійленкі, гаворыць пра ўздзеянне на іх вялікарускай і ў большай ступені еўрапейскіх літаратур, што выяўляецца ў пошуках паэтам новых мастацкіх сродкаў, у выкарыстанні такіх жанравых форм, як санет, актава, секстына. М. Багдановіч адзначае, што праца “чувства и мысли, порожденная проснувшимся национальным

сознанием, запечатлелась в его творчестве наиболее сильно и оригинально” (БПЗТ 2, с. 311). Звернута ўвага і на манеру пісьма паэта, сутнасць якой, па словах даследчыка, у прастаце гукапісу яго вершаў, багацці архітэктонікі – выніку інтэлектуальнасці і псіхалагічнай заглыбленасці.

Сваё слова сказаў М. Багдановіч пра Г. Чупрынку, у якога ён адзначыў таленавітае ўменне надаць вершаваным радкам дакладны рытм, зрабіць іх імклівымі, дынамічнымі, аднак зазначаў, што “не пісатель владеет талантом, а талант писателем” (БПЗТ 2, с. 321): усе з’явы, тэмы паэт перадае толькі праз рытм і рыфмы, вельмі абмежавана карыстаецца ён іншымі сродкамі мастацкага выяўлення, што прыводзіць да вузкасці і аднатоннасці зместу. Тлумачыць жа даследчык гэта тым, што “на укладке мыслей, на умственных и эстетических вкусах Чупринки лежит весьма определённый штамп, – штамп течения[,] противопоставившего идее социальности идею личной автономности и публицистике в поэзии – автономность красоты” (БПЗТ 2, с. 326-327). Аднак толькі рыфмамі і рытмам нельга паглыбіць змест, таму Багдановіч-крытык выказваў надзею, што, абапіраючыся на свой талент, Г. Чупрынка здолее знайсці вобразна-выяўленчыя сродкі, здолее зрабіць сваю творчасць сацыяльнай, публіцыстычнай. У якасці эпіграфа да літаратурна-крытычнага артыкула “Грицько Чупрынка” былі выкарыстаны словы ўкраінскай народнай песні “Ой високо сонце всходит, // Низенько заходит” (БПЗТ 2, с. 316), дзе праз сонца сімвалічна адлюстравана дынаміка прыроднага руху. Творчая дынаміка самога ўкраінскага паэта рэалізавалася ў сферы магічных уласцівасцей сімвалізму, а сучаснае ўкраінскае літаратурназнаўства адзначае яго прыналежнасць да авангарду паэтычнага наватарства.

Усе артыкулы М. Багдановіча напісаны з вялікім майстэрствам, жывой яркай мовай. Па сіле ўздзеяння яны набліжаюцца да твораў прамоўніцкага майстэрства, абуджаюць у чытачоў цікавасць да ўкраінскай літаратуры, скіроўваюць іх на творчае, удумлівае ўспрыманне мастацкіх твораў, вучаць разумець літаратуру. Яны адчувальна ўзбагацілі беларускую крытыку, спрыялі павышэнню яе новукова-мастацкага і прафесійнага ўзроўню.

Папулярызаванні разнастайных звестак пра Украіну, абуджэнню цікавасці і сімпатыі да ўкраінскага народа садзейнічалі таксама гісторыка-этнаграфічныя

нарысы М. Багдановіча (“Галицкая Русь”, “Угорская Русь”, “Украинское казачество”, “Львов”, “Червонная Русь. Австрийские украинцы” і інш.). Напісаны яны, як і крытычныя артыкулы, даходліва, эмацыянальна. Па зместу і галоўнаму пафасу гэтыя нарысы арганічна ўліваюцца ў агульнае рэчышча творчасці беларускага пісьменніка-дэмакрата, гуманіста, інтэрнацыяналіста; уключаюць вялікі пазнавальны матэрыял.

Увагу беларускага паэта асабліва прыцягвае тое, што родніць беларускі і ўкраінскі народы. Перш за ўсё, гэта пытанні сацыяльнага і нацыянальнага плану. Гордасць за ўкраінскі народ адчувае М. Багдановіч, калі ў нарысе “Червонная Русью Австрийские украинцы” гаворыць пра ўкраінцаў Аўстра-Венгрыі, якія здолелі захаваць нацыянальную мову, звычаі, у іх “еще не замерли ни духовные силы, ни творческие способности” (БПЗТ 3, 37). М. Багдановіч сваё захапленне ўкраінскімі народнымі танцамі, песнямі звязвае з іх самабытнасцю, якую імкнецца разгадаць. У тым жа нарысе “Червонная Русь. Австрийские украинцы” прыводзіцца некалькі тэкстаў каламеек – кароткіх песень, якія М. Багдановіч ацэньвае наступным чынам: “Многими своими особенностями коломыйки походят на наши частушки, но только будут, бесспорно, много красивее” (БПЗТ 3, с. 36).

Аналіз нарысаў М. Багдановіча значна пашырае наша ўяўленне пра адносіны беларускага паэта да Украіны і ўкраінскага народа, кроўную еднасць з якім ён адчуваў заўсёды. З пранікненнем вучонага-даследчыка, з сыноўняй цеплынёй беларускі паэт у сваіх гісторыка-энтаграфічных нарысах хацеў цэламу свету расказаць пра таленавіты ўкраінскі народ.

Увагу і цікавасць да ўкраінскай літаратуры М. Багдановіч выявіў не толькі шляхам асэнсавання творчасці ўкраінскіх пісьменнікаў у шэрагу літаратурна-крытычных артыкулаў, але і перакладамі з украінскай мовы. М. Багдановіч быў адным з тых перакладчыкаў-практыкаў, якія назапашвалі вопыт, неабходны для стварэння тэорыі перакладу. Дасканалы мастацкі густ, тонкае адчуванне спецыфікі мастацкай літаратуры, моўнае чутцё забяспечылі беларускаму паэту поспех і ў гэтай галіне творчасці. З украінскай мовы М. Багдановіч пераклаў творы Т. Шаўчэнкі, І. Франко, У. Самійленкі, А. Крымскага, М. Чарняўскага, А. Алеся і інш.

У перакладах беларускі паэт імкнуўся захаваць багацце і разнастайнасць рыфмаў, паэтычна-моўных і стылістычных фігур. Аналіз ажыццёўленых ім перакладаў сведчыць, што мастак добра разумеў, што: трэба перадаваць сэнсавое поле арыгінала. Тэксты, выбраныя М.Багдановічам для перакладу, былі блізкія яму як творцу.

На беларускую мову М. Багдановіч пераклаў чатыры вершы: “*** Пекло, здавалось, было в ту годину” = “*** Пекла было тут у тую часіну” і “Айстри” = “Астры” А. Алеся, “Сліз!.. сліз!..” (Повідають люди: “Як ліпив людину, Бог зросив водою пересохлу глину...”) = “*** Кажуць людзі, быццам творачы мужчыну” А. Крымскага і “Шляхи” (Не стрінуть ся в-друге шірокі шляхи... [правапіс выдання 1903 г. – В.Л.]) = “*** Ўжо зноў не спаткаюцца тыя шляхі” М. Чарняўскага. Усе яны ўвайшлі ў зборнік “Вянок” і па тэматыцы сваёй арганічна ўліліся ў раздзел “Старая спадчына”.

Вершы А. Алеся з цыкла “З журбою радiсь абнялась...” (блр. З журбою радасць абнялася) М. Багдановіч пераклаў у 1911 годзе. Напісаны яны былі ўкраінскім паэтам у 1904-1905 гадах, напярэдадні першай рускай рэвалюцыі. У самой назве цыкла адчуваецца надрыўнасць, складанасць аўтарскага настрою, у перакладзе верш “Астры” гучыць задуменна, але не песімістычна:

Опівночі айстри в саду розцвіли...
Умилісь росою, вінкі одягли,
І стали рожеваго ранку чекать,
І в райдугу барвiв життя убіраць...

У поўначы астры ў саду расцвілі,
Убраліся ў росы, вянкi заплялі
І сталі ружовага ранку чакаць,
У вясёлку калёраў жыццё ўбіраць...

І вгледілі айстры, що вколо – тюрма,
І вгледілі айстры, що жити – дарма, –
Схилились и вмерли... И тут як на смiх,
Засяяло сонце над трупами iх!..

(ОТ, с. 53)

І ўбачылі астры, што ўкруг іх – турма,
Убачылі астры, што жыць ім – дарма.
І ўмерлі яны. Але тут, як на смех,
Паднялася сонца, цалуючы усех.

(БПЗТ 1, с. 194;

[у гэтым выданні апошняе слова пададзена як *usix* – В.Л.]

У сцвярдженні такой думкі вялікае значэнне мае надзвычай удумлівы падыход беларускага паэта да перакладу ўсяго верша і асабліва апошняга яго радка. У

А. Алеся ён уключае кантрасныя з’явы (*сонца – трупы*) і гучыць саркастычна. М. Багдановіч зняў гэты трагічны вобраз і адценне іроніі. У яго перакладзе апошні радок уключае сцвярджэнне – сонца абавязкова ўзыходзіць і ўсіх атуліць сваёй цеплынёй. У гэтай страфе адчуваецца шкадаванне тых, хто не дачакаўся сонца, паддаўся настрою бязвер’я і роспачы.

Верш “Астры” перакладзены пераважна спосабам лексічнага пераносу (9 радкоў з 16-ці): *і сталі рожевага ранку чекать – і сталі ружовага ранку чакаць; де квіты не в’януть, де вічна весна – дзе кветкі не вянуць, дзе вечна вясна; а ранок стрывав іх халодным доцём – а ранак спаткаў іх халодным дажджом* і інш. М. Багдановіч гэты спосаб перакладу выкарыстоўвае творча – фраза *умились росой* ў беларускім перастварэнні гучыць інакш – *убраліся ў росы*. Змест захаваны, але скарыстаная перакладчыкам метафара гучыць больш раскошна, святочна, узвышана.

Больш складаная асацыяцыя, заснаваная на паралелізме *навальніца – думка*, прасочваецца ў другім вершы А. Алеся – “*** Пекла было тут у тую часіну”. У першай страфе яго даецца апісанне жудаснай навальніцы, пасля якой, здавалася, застануцца на зямлі толькі руіны, а на самой справе ўся гэтая навальніца толькі і зрабіла, што “Вербу десь разбіту добила”. Другая страфа – зварот да чалавечай думкі, што гартуецца ў “пекле” душы, робіцца песняй, словам. Якая карысць ад такіх слоў, песень? Куды ж накіравана іх моц – на барацьбу ці нязначныя, нявартыя ўвагі дзеянні? Гэта рытарычнае пытанне ў перакладзе робіцца сцвярджэннем. Перакладчык замяніў “разбітую вербу” на “ліпу” – што прынцыповага значэння не мае. Зместавы зрух з’яўляецца вынікам таго, што не захавана суаднесенасць думкі і песні (слова) як выніку думкі:

Думко! коли і тебе виливаю
В слово холоднее, в пісню свою,
Пекло так ж я в душі свой маю –
Спалюе всю воно душу мою...
Думко! остужена словом людським, –
Пісне! що зробиш ти в краї моім?
Може й ти вдариш в вербу недобиту,
В ту, що жила, не радючи світу?!
(ОТ, с. 90).

Думка! Калі я цябе выліваю
Ў слова халоднае, ў песню сваю,
Гэткае ж пекла ў душы сваёй маю,
Паліць яна мне душу ўсю маю.
Што ж, асцюжонае словам людскім,
Ты нарабіла ў краю дарагім?
Можа, разбіла маркотную ліпу
Смерці прасіўшую ў нуднаму рыпу
(БПЗТ 1, с. 193).

У перакладзе ўсе словы адрасаваны да думкі, думка ж маецца на ўвазе пад займеннікам “мая” ў чацвёртым радку, але ў арыгінале пад займеннікам “яно”, безумоўна, разумеецца “пекла”. У арыгінале пытанне адрасуецца песні. Зразумела, што думка, якая не мае “матэрыяльнага” выражэння хаця б у слове, не можа быць пачута іншымі і таму ніяк не можа ўплываць на навакольны свет. У гэтым перакладзе верша менш лексічных пераносаў, што тлумачыцца большай складанасцю сінтаксічнай будовы сказаў, меншай колькасцю марфалагічных, лексічных беларуска-ўкраінскіх адпаведнікаў. Перакладчык быў вымушаны весці пошукі сродкаў перадачы думкі, зместу іншымі, чым у арыгінале, словамі.

Творчы падыход прасочваецца і ў перакладзе верша А. Крымскага, які ў арыгінале мае назву “Сліз!.. сліз!..”. Гэты тэкст таксама ўвайшоў у зборнік “Вянок”. Верш быў напісаны ў 1903 годзе і з’яўляецца часткай твора з доўгай назвай “Варіацыі на свай та чужыя теми. Із прелюдыі да неавтобіяграфічнага містыка-аскетічнага цыклу «Кніга самоты»”. Першая ўмоўная частка гэтага верша – паданне-тлумачэнне, адкуль з’явіліся чалавечыя слёзы, другая перадае стан лірычнага героя, які не мае слёз выплакаць нуду, аблегчыць душу. Надрыўная назва “Сліз!.. Сліз!..” у перакладзе апушчана – у “Вянку” яна аказалася непатрэбнай. Складанасць перакладу гэтага верша вынікае з яго зместу: значна цяжэй знайсці адпаведнікі ў іншай мове (хоць і блізкароднаснай) для перадачы стану чалавека: сінанімічны рад такіх слоў вялікі, але кожнае слова мае сваё адценне, а трэба яшчэ ўлічваць яго структуру і характар рыфмоўкі. Ідэальны варыянт – магчымасць лексічнага пераносу, ён удала выкарыстаны М. Багдановічам (т. 1, с. 191): *Щоб із слізьми разам вилилось і лихо – Каб з слязамі разам вылілася ліха; сліз мені нямае, а в душы так нудно – слёзаў я не маю, а ў душы так нудна і інш.* Але ў ім тоіцца небяспека парушыць мілагучнасць радка, як у перакладзе фразы *Выплакаць іх шчыра, голасно ці тихо*, якая гучыць як *Выплакаць іх шчыра, голасна ці ціха*. Такое кантактнае паўтаржэнне складу *ці* з’яўляецца вынікам лексіка-граматычнай спецыфікі беларускай мовы. Нягледзячы на гэты недахоп, верш у перакладзе ўдала мадэлюе арыгінал, дакладна перадае яго змест, мелодыю, асаблівасць рытмікі, спосабу рыфмоўкі, характар рыфмаў.

У трохтомніку М. Багдановіча на беларускай мове прадстаўлены шэраг песень – сербская, руская, скандынаўская, іспанскія, японскія, персідскія і чатыры

ўкраінскія (“У каго ты, дзяўчынанька, тварай удалася?”, “Стаў хлапчына ля дзяўчыны, каламыйку грае...”, “Слічна Галя Васілёва, слічна ды прыгожа...”, “А чаго ж там на вуліцы так сабакі брэшучь?”) (БПЗТ 1, с. 390). Яны ўсе павінны былі скласці асобны цыкл – “Песні розных народаў”. У такой задуме ўвасоблена імкненне М. Багдановіча паставіць украінскія творы побач з творамі сусветнай культуры, сцвердзіць іх жыццяздольнасць, культурную раўнапраўнасць.

Багдановіч перакладаў таксама з украінскай мовы на рускую – вершы І. Франка “На ріці вавілонській” = “На реке вавилонской”, У. Самійленкі “*** Ті, що нікого не люблять бо серце глухе в них, холодне” = “*** Те, что в холодных сердцах любви ни к кому не имеют, А. Крымскага “*** Горді пальми. Думні лаври” = “*** Пальмы гордые и лавры”, “По бурі” (Теплий грім... Цвітуча вишня) = “*** Теплый гром. Цвета черешня...” і шэсць вершаў Т. Шаўчэнкі – “Н. Костомарову”, “Мені аднакова, чі буду...” = “В неволе”, “В неволі цяжко, хоча й волі...” = “В неволе цяжко... Хоть и воли...”, “А. О. Козачковському” = “А. О. Козачковскому” (са значнымі скарачэннямі), “*** І небо невміте, і заспані хвілі...” = “И серое небо, и сонные воды...”, “*** Готово! Парус розпустили” = “Готово! Парус распустили...”. Усе шаўчэнкаўскія вершы былі перакладзены М. Багдановічам у час навучання яго ў Яраслаўскім юрыдычным ліцэі (1911–1916 гг.).

Тры першыя з названых вершаў Кабзара належаць да цыкла “В казематі” = “У каземаце” (напісаны яны ўкраінскім паэтам у каземаце III аддзялення царскай канцылярыі ў 1847 г., у чаканні рашэння суда над удзельнікамі “Кірыла-Мяфодзіеўскага брацтва”), астатнія – на востраве Кос-Арал, дзе Шаўчэнка ўдзельнічаў у ваеннай экспедыцыі – у Орскай крэпасці. Усе творы нясуць адбітак асабістага, усе аўтабіяграфічныя. Узятых разам, яны складаюць дзённікавыя запісы, змест якіх мае агульначалавечае значэнне.

Перакладаючы гэтыя вершы, М. Багдановіч сутыкнуўся з праблемай перадачы нацыянальных асаблівасцей, уласцівых шаўчэнкаўскаму стылю. Маецца на ўвазе рытм, метрыка, рыфма, выкарыстанне “тонкіх” сродкаў паэтычнага ўздзеяння, пра якія беларускі паэт гаварыў у артыкулах “Краса и сила”, “Памяти Т. Г. Шевченко”.

Характэрныя для шаўчэнкаўскага верша зрухі ў памеры (пра іх таксама ёсць упамінанне ў артыкулах М. Багдановіча) прысутнічаюць толькі ў адным з названых

вершаў – “А. О. Козачковскому”, у якім памер мяняецца дзевяць разоў, але пераклад значна скарачаны – выкарыстоўваецца частка першай вялікай страфы (з 44-х – 26 радкоў). Чатырнаццаты радок напісаны трохстопным ямбам, усе ж астатнія – чатырохстопным. У перакладзе гэтай змены ў памеры няма, уся частка – чатырохстопны ямб. Перакладчык захаваў усе тыпы рыфмаў (за выключэннем 14-га радка) і нават іх гучанне. Удалым здаецца замена слова *школа* на семантычна шырэйшае ў рускай мове слова – *ученье*:

У школе мучилось, росло
У школе й сивіць довелось
(ШТ 2, с. 56).

В ученьи, мучаясь, я рос,
В ученьи поседеть пришлось
(БПЗТ 1, с. 404).

Абагульненнем у перакладзе з’яўляецца і апошні радок: *Вот как господь карать нас может! У арыгінале такога абагульнення няма (Отак господь мене карае)*, бо верш яшчэ працягваецца далей.

Чатырохстопным ямбам напісаны тры названыя вершы цыкла “У каземаце”: “*** Мені аднакова, чі буду...” = “В неволе”, “*** В неволі цяжко, хоча й волі...” = “*** В неволе цяжко... Хоть и воли...”, “*** Готово! Парус выпустили” = “*** Готово! Парус выпустили”. Па гучанні пераклады блізкія да арыгінала. У большасці выпадкаў ў іх захаваны і рытміка, і строфіка, і асноўныя рыфмы. Найбольш блізкі да арыгінала верш “В неволе цяжко... хоть и воли...”. У вершы “Мені аднакова, чі буду” ў перакладзе з назвай “В неволе” адступленні ад зместу даволі значныя:

Мені аднакова, чі буду
Я жить в Україні чи ні.
Чи хто згадае, чи забуде
Мене в снігу на чужині –
Однаковісінько мені.
(ШТ 2, с. 9).

В Украине ли, в Сибири ль будут
Томить, – не всё равно ли мне?
И не забудут иль забудут
Меня в далёкой стороне, –
Мне одинаково вдвойне.
(БПЗТ 1, с. 402).

Праблематычным з’яўляецца ўключэнне ў тэкст перакладу слова *Сибирь*. Т. Шаўчэнка там ніколі не быў, а верш напісаны як споведзь лірычнага героя, вельмі блізкага, роднаснага паэту.

М. Багдановіч імкнуўся перадаць у перакладзе не словы, а характар, пафас, мелодыю, агульны настрой арыгінала. Ён як сам адзначаў, заўсёды “памятаваў добра,

што перакладчык – не рэдактар, асабліва, калі перакладае з такой блізкай мовы” (БПЗТ 3, с. 251). “Звычайна, трэшкі абгляджваць я сабе дазваляў, але памятаваў добра, што перакладчык – не рэдактар, асабліва, калі перакладае з такой блізкай мовы” (Ліст 7. У рэдакцыю “Нашай нівы” 14 лістапада 1912 г., Яраслаўль) (БПЗТ 3, с. 249-251).

Паслядоўна вытрыманы М. Багдановічам-перакладчыкам прынцып праўдзівасці. Беларускі паэт імкнуўся глыбока асэнсаваць не толькі змест твора, але і аўтарскі падтэкст. Удала захаваны настрой, асаблівасці музычнага гучання арыгінала ў вершы “Н. Костомарову”:

Веселе сонечко хавалось
В веселих хмарах весняних.
Гостей закованих своїх
Сердешним чаем напували
І часових перемінjali,
Синемундирих часових
(ШТ 2, с. 13).

Лучи весёлые играли
В весёлых тучках золотых.
Гостей безвыходных своих
В тюрьме уж чаем наделяли
И часовых переменяли –
Синемундирных часовых
(БПЗТ 1, с. 401).

Перакладаючы трэці радок верша – *Гостей закованих своих*, – М. Багдановіч удала знайшоў новы вобраз: ён напісаў *Гостей безвыходных своих*, словам *безвыходных* трапна падкрэсліўшы немагчымасць выйсці за межы турмы. Аднак актуалізавана і абстрактная семантыка – праз асацыятыўную сувязь з агульнаўжывальным выразам *безвыходное положение*. У перакладзе апушчаны таксама незвычайны для беларускага і рускага чытача эпітэт *сердешный (чай)*, што значыць ‘няшчасны, гаротны’. Такое словазлучэнне аналогіі ў рускай мове не мае, і М. Багдановіч гэта ўлічыў.

Багдановіч-перакладчык быццам разумеў душу Т. Шаўчэнкі, яго боль, адзіноту, імкненні. Настроі аўтара і перакладчыка часам зліваліся настолькі, што ў выніку ў перакладзе з’яўляліся радкі, якіх не было ў арыгінале. Яны як бы зрываюцца з вуснаў перакладчыка, які шчыра спачувае лірычнаму герою-вязню. Так, у вершы “И серое небо, и сочные воды...” у арыгінале чытаем: *Боже милый! Чи довго буде ще мені // В оцїй незамкнутїй тюрмі? У перакладзе гэтае пытанне захоўваецца поўнасьцю: Что ж долго ли придётся мне // в моей незамкнутой тюрьме...* але ў гэты

тэкст урываецца выраз, якога не было ў арыгінале: *Боже, гибнут годы!* (т. 1, с. 405). Гэтыя словы спачування М. Багдановіч накіроўвае самому Т. Шаўчэнку, які быў у час напісання верша сасланы ў Сярэднюю Азію і якому было забаронена і пісаць, і маляваць.

Танальнасць нявольніцкіх вершаў украінскага паэта сугучная танальнасці вершаў самога М. Багдановіча пра пакуты роднага краю: “*** Ноч. Газніца гарыць”, “Разрытая магіла”, “*** Сэрца ные, сэрца крыецца ад болю” і інш.

Тыпалагічная блізкасць адчуваецца паміж прыродаапісальнымі вершамі беларускага паэта і аналагічнымі творамі ўкраінскага паэта А. Крымскага “По бурі” (Теплий грім. Цвітуца вишня...) – з цыкла “Передсмертні мелодіі (Із листу до тієї людини, яку недужий поет вважав за рідного батька)”, “*** Горді пальми. Думні лаври...” – з цыкла “Самотою на чужині (Уривки із щоденника)”, якія ён пераклаў.

Беларускаму мастаку імпанавалі настрой, увасоблены ў вершах А. Крымскага, а таксама мяккая акварэльнасць малюнка, гнуткасць паэтычнага радка, гукапіс, які спрыяў стварэнню пэўнай танальнасці – усё гэта М. Багдановіч імкнуўся захаваць у перакладзе:

Теплий грім... Цвітуца вишня
П’є медовую росу...
Я підняв листок посохлий
І, задумавшись, гризу.

(КП, 115).

Тёплый гром. Цветя, черешня
Пьёт медвяную росу...
Я поднял листок иссохший
И, задумавшись, несу

(БПЗТ 1, с. 400).

Пераклад верша “Горді пальми. Думні лаври...” на рускай мове гучыць так, як і на ўкраінскай, а па рамантычнасці ўспрымання, яркасці эпітэтаў нагадвае верш самога М. Багдановіча “Маёвая песня” (Па-над белым пухам вішань...):

Горді пальми. Думні лаври...
Манячливий кипарис.
Океан тропічних квітів...
Ще й цвіте цитринний ліс...

Я хитнувся, бо наче впився
З аромату тих квіток.
Аж погляну: коло пальми
Простий житній колосок.

Пальмы гордые и лавры,
Кипарисы до небес,
Океан цветов роскошных,
Померанцев пышный лес.

Я шатаюсь, опьянённый
Ароматною весной.
Вдруг смотрю – передо мною
Колосок простой ржаной.

“Гей, земляче! – шепче колос,
Похилившись на стебло. –
Ми чужі для цього раю, –
Що ж сюди нас принесло?”
(КП, с. 60).

«Гей, земляк» – мне шепчет колос,
Наклоняясь тяжело: –
Чужды этому мы краю
Что ж сюда нас занесло?
(БПЗТ 1, с. 399).

Такая вытанчанасць пісьма не з’яўляецца сама па сабе, яна – вынік удумлівай карпатлівай працы. Пра гэта красамоўна сведчыць наяўнасць варыянтаў у рукапісах паэта.

Перакладу ўкраінскай паэзіі М. Багдановіч аддаў шмат натхнення, ён не проста перакладаў – ён тварыў пераклад, быў перакладчыкам і аўтарам адначасова. Заўважаецца імкненне як мага больш дакладна перадаць сэнс і характэрныя для арыгінала суадносіны паміж формай і зместам. Беларускі паэт выключна ўдумліва адносіўся да адбору лексікі, да рэалізацыі граматычных магчымасцей пры перадачы арыгіналу, знаходзіў дакладныя аналогіі, імкнуўся максімальна захаваць танальнасць, рытм, памер, асаблівасць рыфмаў. Для перакладу ён адбіраў тыя творы, якія адпавядалі яго мэтам, светаадчуванню, былі блізкімі яго творчасці і светаўспрыняццю.

Перакладаючы творы ўкраінскай паэзіі М. Багдановіч адкрываў новыя магчымасці мастацкага слова, адточваў свій стыль, папаўняў слоўнікавы запас, удасканальваў сваё паэтычнае майстэрства, узбагачаў свой мастацкі.

Апрача вершаў, М. Багдановіч перакладаў і ўкраінскую прозу. Да перакладу яе паэт звярнуўся ў 1914 годзе, тады ж ім былі напісаны вядомыя публіцыстычныя артыкулы “Червонная Русь”, “Угорская Русь”, некалькі артыкулаў, прысвечаных тэме славянства, – “Галицкая Русь”, “Братья-чехи”, а таксама літаратурна-публіцыстычны нарыс “Образы Галиции в художественной литературе”, які друкаваўся ў першым і другім нумарах часопіса “Русский экскурсант” за 1915 год. З’яўленне гэтага артыкула было абумоўлена імкненнем пісьменніка расказаць чытачам пра Галіцыю (Карпацкую Ўкраіну). Кампазіцыйна артыкул падзелены на дзве часткі. Першая называецца онімам “Карпаты” (БПЗТ 3, с. 94-105), другая – апелятывам “Равнина” (БПХТ 3, с. 105-118). М. Багдановіч паказвае Галіцыю

рознабакова: прыводзіць геаграфічныя, этнаграфічныя звесткі, падае апісанні прыроды, культурных асаблівасцей і веравызнання, узнімае сацыяльныя пытанні лёсу працоўнага люду Галіцыі. У якасці ілюстрацый ён выкарыстоўвае не лічбы, табліцы ці канкрэтныя факты, а маляўнічыя мастацкія апісанні. У артыкуле разважанні і каментарыі аўтар сінтэзуе з урыўкамі, што ўзяты ім з апавяданняў і аповесцяў украінскіх пісьменнікаў М. Кацюбінскага (“Цені забытых продкаў”), І. Франка (“Вялікі шум”, “Лясіхіна чэлядзь”, “Сам вінаваты”, “Малы Мірон”) у перакладзе на рускую мову. Сам М. Багдановіч пераклаў верш украінскага паэта С. Чарноцкага “Гаверля”, расказваючы аб прыгажосці Карпат. Артыкул падае эўрыстычныя звесткі: літаратурны твор выступае тут не як самакаштоўнасць, а як сродак азнаямлення з нацыянальнымі асаблівасцямі. Так, М. Багдановіч у артыкуле “Образы Галиции в художественной литературе” засяродзіў увагу на дэталіях, нацыянальных асаблівасцях побыту, прыродзе Галіцыі, скіраваў урыўкі з перакладаў ў рэчышча ўласнай задумы, зрабіў іх прыкладам-ілюстрацыяй для эўрыстычнага выкладу. Нельга не згадзіцца, што і праз гэтыя невялікія фрагментарныя пераклады мы ў пэўнай ступені знаёмімся з мастацкім творам, але знаёмства гэта адбываецца пад “кіраўніцтвам” аўтара артыкул, праз выбраныя ім урыўкі, якія не даюць поўнага ўяўлення пра ўвесь мастацкі тэкст.

Неўзабаве пасля артыкула “Образы Галиции в художественной литературе” з’явіліся пераклады апавяданняў І. Франка і В. Стафаніка. Багдановічавы пераклады апавядання І. Франка “Муляр” быў надрукаваны газетай “Нижегородский листок” у 1915 годзе, а апавядання В. Стафаніка “Кляновае лісцейка” і “Смерць” – газетай “Голос” у 1916 годзе. Апавяданні “Муляр” і “Смерць” перакладзены поўнасцю, а “Кляновае лісцейка” са скарачэннямі – з чатырох раздзелаў апушчаны адзін. З гэтага вынікае, што М. Багдановіч выкарыстоўваў розныя віды перакладу – поўны і няпоўны. Скарачаны пераклад, асабліва калі скарачэнні нязначныя, стаіць намнога бліжэй да поўнага перакладу. Тут абяззкова захоўваецца сюжэтная лінія, найбольш значныя сцэны, вобразы, падзеі. Скарачэнні датычацца дэталіў, нязначных адгалінаванняў сюжэтной лініі, што прасочваецца ў апавяданні В. Стафаніка, дзе апушчаны адзін з чатырох раздзелаў, але змест, сюжэт, галоўная думка твора ад гэтага не трацяцца.

“Кляновае лісцейка” – драматычны абразок, у якім раскрываецца трагедыя жыцця працаўніка-гаротніка. Першы раздзел твора вытрыманы ў рэалістычнай манеры. Тут даецца апісанне хрэсьбін. Аднак увага сканцэнтравана не на самім абрадзе, а на размове бацькі навароджанага і кумоў. Праз яе даецца ўяўленне пра напаўжабрацкае існаванне сям’і. У словах змучанага жыццём бацькі гучыць пякучы боль за сваіх дзетак, за цяжка хворую жонку, якая ўжо не жыхарка на гэтым свеце. Другі – чацвёрты раздзелы апавядання – сумна-задуманая песня ў прозе пра пакутніцу-жанчыну і яе дзетак. Трое з іх яшчэ зусім малыя, і таму яны не дзейнічаюць, але прысутнасць іх адчуваецца ўвесь час. У вобразе гэтых маўклівых гаротных дзяцей увасоблена нечалавечая туга і балючае пытанне: за што такія выпрабаванні лёс дае дзецям беднякоў ад самага нараджэння і на ўсё жыццё? Трагізм гэтых раздзелаў паглыбляецца тым, што хворая маці нічога не можа зрабіць для сваіх дзяцей. Каб суцешыць малых, паміраючая жанчына саслабелым голасам спявала ім калыханку пра кляновае лісцейка, што вецер развееў па полі. Вобраз кляновага лісцейка набывае абагульнена-алегарычны сэнс: пасля смерці маці, як кляновае лісцейка, развеецца па свеце і дзеці гаротнай жанчыны.

У перакладзе М. Багдановіча за знешне спакойнай манерай апавядання адчуваецца глыбокі вір адчаю, жыццёва праўдзівымі засталіся ўсе вобразы. Тое, што перакладчык апусціў першую частку апавядання В. Стафаніка, ускладніла ўспрыманне твора, таму што ў арыгінале са слоў бацькі чытач даведваўся, пра якую сям’ю ідзе размова, што з’явілася прычынай хваробы жонкі. У перакладзе ўсё гэта трэба адчуць, зразумець, бо тут змест апавядання як бы схаваны глыбей, хоць пры гэтым не страчаны стылёвыя асаблівасці почырку В. Стафаніка і ўвогуле яго асобы як пісьменніка. М. Багдановіч імкнуўся перадаць характэрны для Стафаніка псіхалагізм. У прыватнасці, ён уважліва паставіўся да паказу душэўных пакут, фізічнай зняможанасці хворай. Відаць, таму ўкраінскі прыметнік *марна*, што ў перакладзе на беларускую мову азначае ‘худая, бледная, змарнелая’ ён замяняе больш экспрэсіўным дзеепрыметнікам *изболевшаяся*, выраз *клала коліна пад грудзі* – словазлучэннем *от боли прижимала колени к грудям* (хаця дзеяслоў *класти* не мае ў рускай мове слоўнікавага адпаведніка *прижимать*); *Безодня смутку, увесь жаль і безсильний страх зійшліся разам в очах і разам сплодили дві білі сльозі* – Пучина [не

бездна! – В.Л.] печали, вся тоска [не жалость!] сошлись вместе тут в очах и вместе родили две слезы.

Пра хлопчыка Сямёнку гаворыцца, што ён па дарозе да бацькі марыць, фантазіруе, крыху пазней адзначаецца, што ён пайшоў *дуже зрадуваній*. М. Багдановіч перакладае як *очень весёлый*, але *весёлый* гэта працяглы стан, а пра хлопчыка, у якога так многа турбот, які павінен ўсё рабіць за хворую маці, які дачасна пасталеў, так сказаць нельга, яго радасны стан быў *непрацяглы*, значыць болей падыдзе *обрадованный*. Адсутнасцю эмацыянальных эквівалентаў у рускай мове тлумачыцца і менш ласкавы, чым у арыгінале, зварот маці да сына. Па-ўкраінску ён гучыць вельмі пяшчотна і сардэчна: *синку мій найміліцый, дитинко моя найзолотіца!*, па-руску больш строга: *сынок мой милый, деточка моя золотая*, што можна раслумачыць сілай кніжнай традыцыі. Нягледзячы на асобныя недакладнасці, пераклад апавядання зроблены вельмі ўдала, асабліва калі ўлічваць складанасць твораў В. Стафаніка. М. Багдановіч, сам чалавек неардынарны, таленавіты, звярнуўся да творчасці В. Стафаніка менавіта дзякуючы яе арыгінальнасці – некаторыя лічаць прозу В. Стафаніка “лірычнай”, іншыя – “лейтматыўнай” і нават прозай плыні свядомасці). Наватарства, філасофскі падыход да з’яў рэчаіснасці і сама асоба гэтага пісьменніка зацікавілі М. Багдановіча. Акрамя апавядання “Кляновае лісцейка”, М. Багдановіч пераклаў таксама апавяданні “Смерць” і “Сіняя кніжачка” (рукапіс перакладу апошняга твора не захаваўся).

Апавяданне “Смерць” усхвалявала беларускага паэта трагізмам жыцця селяніна-працаўніка. Аснову сюжэта складаюць перадсмяротныя трызненні селяніна. Праз іх перадчытачом разгортваецца ўсё жыццё старога. Твор гэты цікавы і зместам, і кампазіцыяй, моўнымі сродкамі, майстэрскім перапляценнем рэальнага і містычнага. Сама па сабе тэма апавядання патрабуе валодання асновамі псіхалогіі, нават фізіялогіі вышэйшай нервовай дзейнасці, але напісана яно без выкарыстання навуковых тэрмінаў. Зразумела, што пры перакладзе М. Багдановіч выявіў неардынарныя здольнасці перакладчыка, добрае веданне ўкраінскай мовы і дасканаласць валодання рускай мовай. Гэта выяўляецца ва ўменні карыстацца сінонімамі, у сінтаксічным афармленні думак пісьменніка. Напрыклад, фраза *повіки великим тягарем зайшли понад очі* перакладаецца як *веки со страшной тяжестью*

приподнялись над глазами. Слова *великим* перакладаецца больш экспрэсіўным слова *страшным*. У рускім перакладзе гэта фраза гучыць настолькі трывожна, напружана, надрыўна, што можа быць названа мазаічным фрагментам вялікага і жудаснага партрэта паміраючага селяніна. Асобныя штрыхі-фразы дапаўняюць гэты партрэт. Апісваецца некалькі момантаў страты прытомнасці: *він то западався в якийсь другий світ, то вирунав з нього* (1); *а він стрімголов у невиданий світ звалиться* (2); *повіки великим тягарем зайшли понад очі* (3); *і знов запався* (4); *очі йому згасли* (5); *І наново скотився у пропасть* (6).

М. Багдановіч пры перакладзе не проста захоўвае сэнс, – ён знаходзіць дакладныя мастацкія паралелі, выбірае найбольш экспрэсіўныя словы з сінанімічных радоў і словаўтваральных гнёздаў. Напрыклад, *він стрімголов у невиданий світ звалиться* перакладзена як *стремглав ринется в невиданный мир; і знов запався* як *и снова упал туда; очі йому згасли – в очах у него погасло; наново скотився у пропасть – и вновь опрокинулся в пропасть*. Дзеясловы *ринуться, опрокинуться* перадаюць больш інтэнсіўны, рэзкі, рухомы працэс, чым *скотитися і звалиться*.

Зробленыя М. Багдановічам пераклады ўкраінскай мастацкай прозы пацвярджаюць яго ўстойлівую цікавасць да сацыяльных праблем, сведчаць пра тое, што ў перакладах прозы ён выявіў сябе таленавітым мастаком і адначасова захопленым пашыральнікам сярод рускамоўнага чытача звестак пра ўкраінскую культуру, самабытную мастацкую літаратуру і яе аўтараў.

* * *

Не толькі Максім Багдановіч з павагай і любоўю адносіўся да Украіны, яна таксама вельмі рана адчула яго шчырую прыхільнасць і добразычліва загаварыла аб ім. “Украіна лічыць вялікага беларуса сваім родным сынам” (Чабаненка 1966, с. 6), – піша пра М. Багдановіча вядомы ўкраінскі крытык і перакладчык Віктар Чабаненка.

Яшчэ да рэвалюцыі паэзія М. Багдановіча прыцягнула ўвагу ўкраінскіх перакладчыкаў. Натуральна і прыгожа загучалі на ўкраінскай мове яго творы. Перакладчыкі беражліва аднесліся да кожнай думкі, вобраза, слова беларускага песняра, імкнуліся даць чытачам, як мага больш поўнае ўяўленне пра яго творчасць і асобу.

Упершыню пранікнёнае слова пра творчасць выдатнага беларускага паэта сказаў у 1908 годзе ў брашуры “Відроджэння білоруськаго письменства” Іларыён Свянціцкі. Ён пераклаў на ўкраінскую мову і змясціў у сваёй брашуры ўрывак з першага твора М. Багдановіча “Музы́ка”, у якім шаснаццацігадовы паэт акрэслена і эмацыянальна выказаў думку аб прызначэнні мастацтва, стварыў вобраз самаадданага таленавітага музыкі, што сваім граннем будзіў бедных людзей ад цяжкага сну – “Душа яго знала ўсё тое гора, што бачыў ён па людзях; гэта гора грала на скрыпцы, гэта яно вадзіла смыкам па струнах; і ніводзін сыты не мог так граць, як грала народнае гора” (БПЗТ 2, с. 7).

Беларускія паэты-дэмакраты, у тым ліку і М. Багдановіч, бачыліся І. Свянціцкаму такімі ж самаадданымі музыкамі-барацьбітамі, якія сваім граннем будзяць людзей “к свету, праўдзе, брацтву і свабодзе...” (БПЗТ 2, с. 7).

Некалькі вершаў беларускага паэта ў перакладзе на ўкраінскую мову з’явілася на старонках газеты “Рада”. Так, 10 мая 1909 года гэтая газета надрукавала разам з вершам К. Буйло “Сасна” верш М. Багдановіча “Прыйдзе вясна” ў перакладзе М. Удавічэнкі. Такім чынам, у 1909 годзе адзін і той жа верш М. Багдановіча “Прыйдзе вясна” двойчы публікаваўся ў розных украінскіх выданнях. Факт такой увагі да верша М. Багдановіча “Прыйдзе вясна” знамянальны. Гэты верш быў светлым промнем надзеі, выказанай беларускім паэтам у алегарычнай форме. Украінцам быў дарагі гэты твор, бо ён падтрымліваў, усяляў у сэрцы людзей веру, клікаў не паддавацца распачы і адчаю.

Шырокі рэзананс на Ўкраіне атрымалі артыкулы М. Багдановіча “Краса и сила”, “В. Самийленко”, “О гуманизме и неосмотрительности”, “На белорусские темы” і інш., якія ў 1914-1916 гадах надрукаваў часопіс “Украинская жизнь”. Адзін з артыкулаў – “Беларускае адраджэнне” – у 1916 годзе быў перакладзены на ўкраінскую мову і выдадзены ў Кіеве (Трус 2009а, 2009b). Выказаныя ў гэтых артыкулах беларускім паэтам ідэі і думкі наконт развіцця беларускай нацыянальнай культуры былі блізкія ўкраінскім чытачам. Як бачым, яшчэ ў дакастрычніцкі час устанавіліся трывалыя кантакты выдатнага беларускага паэта з Украінай (Трус 2007, 2011, 2013, 2015а, 2015 b, 2017).

Першы перакладчык кніжнага выдання М. Багдановіч “Вінок” (1929). М. Драй-Хмара прывёў тры довады на ўвагу ўкраінцаў да асобы і творчасці названага беларускага паэты – для братняга народа істотнымі былі 1) удзел М. Багдановіча ў закладанні асноў беларускай мастацкай літаратуры; 2) мастацкае майстэрства паэта, які дбаў пра нацыянальнае і сацыяльнае вызваленне народа і 3) папулярызацыя ім украінскай культуры і літаратуры (веданне украінскай мовы, удзел ва ўкраінскіх выданнях, даследаванне ў артыкулах творчай дзейнасці ўкраінскіх пісьменнікаў, пераклад іх твораў).

Самае галоўнае, чым прывабліваў украінцаў М. Багдановіч, гэта тое, што ён быў сапраўды народным нацыянальным паэтам.

Пасля Вялікай Кастрычніцкай рэвалюцыі цікавасць украінскіх літаратараў і чытачоў да асобы і творчасці М. Багдановіча значна ўзрасла. У 1922 годзе літаграфскім спосабам у Берліне на ўкраінскай мове выйшаў унікальны зборнік вершаў “Білорусь”, дзе разам з творамі Я. Купалы, Я. Коласа, іншых паэтаў было змешчана 16 вершаў М. Багдановіча. Гэтую кнігу ў 60-я гады адшукаў у рукапісным адзеле Львоўскай Дзяржаўнай навуковай бібліятэкі С. Панізнік.

Асобнай кнігай вершы М. Багдановіча ўпершыню выйшлі ў 1929 годзе ў перакладзе іх на ўкраінскую мову М. Драй-Хмары, які быў таксама аўтарам прадмовы і складальнікам гэтай кнігі, якая мела назву “Вінок”.

У 1967 годзе ў Кіеве выдавецтвам “Дніпро” падрыхтаваны зборнік “Лірыка”, які ўключае пераклады 107 вершаў. Уступны артыкул І. Дзенісюка “Речник білоруського відродження” ў параўнанні з прадмовай М. Драй-Хмары да зборніка 1929 г. “Вінок” вызначаецца больш выразным навуковым падыходам да аналізу творчасці М. Багдановіча, што тлумачыцца развіццём навукі, большым яе вопытам у вывучэнні асобы і творчасці пісьменніка, хаця ў аснове яго прасочваецца многія палажэнні М. Драй-Хмары.

І. Дзенісюк палічыў патрэбным спецыяльна спыніцца на цыкле “У зачараваным царстве”, таму што іменна за яго некаторыя крытыкі абвінавачвалі М. Багдановіча ў захапленні “цёмнымі сіламі”, містыкай, у схільнасці да песімізму. Больш рашуча і абгрунтавана, з улікам сучасных навуковых даследаванняў (працы С. Майхровіча “Максім Багдановіч”, М. Грынчыка “Максім Багдановіч і народная

паэзія”, А. Лойкі “Максім Багдановіч” і інш.) І. Дзенісюк адхіліў неабгрунтаванае абвінавачанне крытыкаў-вульгарызатараў. Ён слушна сцвярджаў, што калі для бацькі М. Багдановіча, даследчыка фальклору, міфічныя істоты – гэта перажыткі і сведчанне адсталасці, для некаторых крытыкаў – забабоны, дык для М. Багдановіча – гэта паэтычны свет душы беларускага народа, форма яго тысячагадовага вобразнага мыслення. Паэт, абапіраючыся на фальклорныя вобразы, раскрывае духоўнае адзінства чалавека і прыроды, “дае нам нізку пейзажных перлін поглиблено-філасофскага складу” (Дзенісюк 1967, с. 12).

І. Дзенісюк адзначаў таксама, што тэматыка твораў М. Багдановіча намнога багацейшая, чым у іншых тагачасных беларускіх аўтараў і падкрэсліваў, што паэт свядома ставіў перад сабой задачу пашырэння далягляду роднай паэзіі.

Асабліваю ўвагу крытык звярнуў на дзейнасць М. Багдановіча-перакладчыка, які звязаў беларускую паэзію з цэлым культурным светам, пачынаючы з антычнасці. Прасочваецца спроба знайсці пэўныя аналогіі паміж творчасцю беларускага паэта і паэтаў украінскіх: “У пейзажнай Богдановічэвій лірыцы арыгінальнае праростання поэта в прыроду, щось як далекий передзвін з пізнішым нашым Антонічем. Ця лірыка вражае тонкістю малярскага бачення й віртуозністцю музычных півтонів” (Дзенісюк 1967, с. 12).

У зборніку “Лірыка” вершы пададзены ў храналагічнай і тэматычнай паслядоўнасці, асобна вылучаны наступныя цыклы: “У зачарованім царстві”, “Звуки Батьківщини”, “Стара Білорусь”, “Вольніі думы”, “Стара спадщина”, “Мадонні”, “Вірши різних років (1908-1917)”, “На тихім Дунаї (1915-1917)”. Такая разбіўка адрозніваецца ад колькасці і падзелу цыклаў у першым томе Збора твораў М. Багдановіча, што выйшаў на беларускай мове ў 1968 годзе ў выдавецтве “Навука тэхніка”.

У зборніку “Лірыка” 1967 г. не вызначана, якія цыклы ўваходзілі ў Багдановічаў “Вянок” 1913 г. Больш таго, самі цыклы парушаны, так, вершы цыклаў “Места”, “Думы”, “Старая Беларусь” аб’яднаны ў адзін з агульнай назвай “Стара Білорусь”. Цяжка растлумачыць, чаму ў раздзел “На тихім Дунаї (1915–1917)” трапілі вершы 1913-1914 гг. і з чарнавых накідаў. Такое адвольнае парушэнне

вызначаных самім М. Багдановічам цыклаў належыць да праблем рэцэпцыі беларускай паэзіі ў іншанацыянальным украінскім кантэксце.

У адрозненне ад зборніка вершаў “Вінок” 1929 г., дзе ўсе пераклады зроблены М. Драй-Хмарам, што стварае ўражанне адзінства стылю і вобразнага мыслення, у зборніку 1967 г. вершы беларускага паэта прадстаўлены ў перакладах, ажыццёўленых калектывам перакладчыкаў – Р. Лубкіўскім, В. Чабаненкам, Р. Кочурам, І. Ігнацюком, У. Лазаруком, В. Баравым і інш., таму няма адзінства ва ўспрыманні паэзіі М. Багдановіча, але рэалізуецца магчымасць кожнаму перакладчыку знайсці “свой” верш, адпаведны іменна яго ўспрымання, перадаць усе тоны і паўтоны аўтарскай тэматыкі. Так, у зборнік 1967 г. уключаны вершы на тэму горада: “Вулкі Вільні зіяюць і глуха грывяць!”, “У Вільні”, “Завіруха”, “Сеў хлопчык з шклянчак ля вулічнага ганку” (цыкл “Места”), а ў зборніку 1929 няма ніводнага верша гэтага плану.

У перакладах тэкстаў зборніка “Лірика” даволі часта сустракаецца калькаванне, якое нясе адзнакі чужароднасці. Сустракаюцца і адзнакі змены эмацыянальнасці. Каб пераканацца ў гэтым, параўнаем арыгінал і пераклад верша М. Багдановіча “Краю мой родны! Як выкляты богам...” (пачатковыя строфы):

У М. Багдановіча:

Краю мой родны! Як выкляты Богам –
Столькі ты зносіш нядолі.
Хмары, балоты... Над збожжам убогім
Вецер гуляе на волі.

Поруч раскідалісь родныя вёскі.
Жалем сціскаюцца грудзі! –
Бедныя хаткі, таполі, бярозкі,
Ўсюды панурыя людзі... (БПЗТ 1, с. 107).

У С. Літвіна:

Краю мій Рідний! Мов проклятий богом –
Скільки зазнав ти недолі.
Хмари, болото... Над житом убогим
Вітер гуляе по волі.

Поруч розкинуліся села злідненні.
З жалю стіскаюцца грудзі! –
Вербы, тополи, хатини нужденні,
Всюды похнюплени люди... (БЛ 1967, с. 162).

Выкарыстаныя перакладчыкам эпітэты *злідненні (сели)* і *похнюплени (люди)* недакладна перадаюць трагізм ва ўспрыняцці Радзіны беларускім паэтам.

У другім радку верша М. Багдановіча “Перапісчык” змяняецца істотная апісальная дэталю акна. Параўнаем гэтыя радкі:

На чыстым аркушы, прад вузенькім акном,
Прыгожа літары выводзіць ён пярком... (БПЗТ 1, с. 86–87).

На чыстым аркушы, перад малім вікном
Він гоці літэры немов рэзьбіць пером...

(БЛ 1967, с. 73).

Прыслоўе *прыгожа* ўдала знойдзена М. Багдановічам, і яго паўтарае ў сваім перакладзе В. Баравы, які, аднак не ўлічыў дэталю пры перакладзе выразу з арыгінала *вузенькім акном* і замяніў выразам *малім вікном*, тым самым ён згубіў вельмі характэрную дэталю, якая дапамагала чытачам адчуць і час, і своеасаблівыя абставіны карпатлівай культурнай працы.

Знаёмячы ўкраінскіх чытачоў з творчасцю М. Багдановіча, перакладчыкі не маглі абмінуць увагай незвычайныя для тагачаснай беларускай паэзіі вершаваныя формы – санет, трыялет і г. д., якія перакладаць значна цяжэй, настолькі цесна ўзаемадзеіваюць у іх форма, змест, лексіка, рыфмоўка. Беларускі паэт дасягнуў высокага майстэрства ў галіне санетнай формы, тэарэтычна распрацаваў гэтую праблему. Варта прыгадаць яго літаратуразнаўчае даследаванне “Санет”. Практычным увасабленнем тэарэтычных палажэнняў гэтага артыкула з’яўляецца класічны санет М. Багдановіча “Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі”. Эпіграфам да яго ўзяты словы Буало “Беззаганны санет варты адзін цэлай паэмы”. М. Багдановіч падзяляў гэтую думку, таксама верыў у вялікія магчымасці санета і даказаў іх. У 14 санетных радках М. Багдановічам заключаны глыбокі філасофскі змест.

Тут створаны асацыятыўны вобраз зярнят, якія, нягледзячы на неспрыяльныя умовы, і праз некалькі тысячагоддзяў захавалі жыццёвую сілу. Пафас “Санета” – у натхнёным сцвярджэнні веры ў беларускае адраджэнне, у будучыню народа. Шлях да гэтага М. Багдановіч бачыў у духоўным абуджэнні, у імклівым магутным руху баларусаў наперад.

Твор захапляе дынамікай, актыўнасцю, узмацненнем настрою ўрачыстасці. У ім змест гарманічна зліты з формай. Тут адточана кожнае слова, здаецца, ніводнае з іх нельга скрануць з таго месца, якое яму прызначана аўтарам. Такія дасканалыя творы перакладаць надзвычай цяжка. Украінскія перакладчыкі здолелі гэтыя цяжкасці:

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла,
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:
Ў гаршчку насеньня жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшымі былі,
Усё ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясеннай збожжа на раллі.

Вось сімвал твой, забыты краю родны!
Зварушаны нарэшце дух народны,
Я верую, бясплодна не засне,
А ўперад рынецца, маўляў крыніца,
Каторая магутна, гучна мкне,
Здалейшы з глебы на прастор прабіцца (БПЗТ 1, с. 137).

Це сімвал твій, о краю мій забутий,
Народни дух, важкі розбивши пута,
Я впевнений – вже не засне повік;

Він, ніби джерело дзвінке й прозоре,
Що враз пробившись вироста в потік,
Усе зміта і вільно рине в море (пер. Д. Паламарчук)
(БЛ 1967, с. 160).

Як бачым, у перакладзе захаваны асаблівасці санетнай формы. Пры ўзноўленні зместу Д. Паламарчук унёс у пераклад шэраг змен. Ён мадэрнізаваў яго,

прыстасаваў да сучаснасці. У М. Багдановіча абуджаны беларускі народ, нібы крыніца, што прабілася з зямлі, мкне на прастор. У перакладзе з’яўляецца вобраз плыні, якая мкне да мора. Мора сімвалізуе не толькі прастор, але і ідэю ўвабірання ў сябе розных плыняў, якія становяцца агульнымі. Прастор жа ў беларускага паэта – гэта воля, атрыманне народам права поўна і ярка выявіць свае здольнасці, здзейсніць мары (успомнім Коласаўскае “На прастор, на шырокі прастор!”). Гэта была задача часу, у які жыў М. Багдановіч. Безумоўна, гэта адвольная трактоўка зместу багдановічаўскага санета.

Трэба зазначыць, што гэта адзінкавыя выпадкі, большасць вершаў М. Багдановіча ў перакладзе на ўкраінскую мову беражна даносяць аўтарскую думку, асаблівасці паэтычнага сінтаксісу, рытмікі беларускага паэта. Таленавіта перакладзены на ўкраінскую мову выдатны верш М. Багдановіча “Пагоня” (БПЗТ 1, с. 314-315). Твор гэты вызначаецца лексічным багаццем, напісаны як бы на адным дыханні. Уражанне імкліваасці ствараецца ў ім не толькі энергічным рытмам, поўнай рыфмай, але ў вялікай ступені лексічнымі сродкамі – нагнятаннем кантэкстуальных сінонімаў (*не разбіць, не спыніць, не стрымаць*), трапнасцю, дакладнасцю характарыстык (*Ў белай пене праносяцца коні, – // Рвуцца, мкнуцца і цяжка хрыпяць...*), гукапісам [ц, ц’, с’] – перадаюць цоканне капытаў коней, [р] – сваёй фанетычнай якасцю як вібрант утварае больш складаную сэнсавую вобразнасць – грозную рашучасць, бязлітаснасць да здраднікаў).

З верша кантрасна вылучаецца радок страфы з тымі ж гукамі [ц’, р] “Маці родная, Маці-Краіна...”, у якой адчуваецца вялікая пяшчота, боль, самаадданая гатоўнасць ахвяраваць жыццё Радзіме.

Тут ужо не гарачыня пагоні, а глыбокі роздум, цвёрдае рашэнне:

Маці родная, Маці-Краіна!
Не усцішыцца гэтакі боль...
Ты прабач. Ты прыймі свайго сына,
За Цябе яму шмерці дазволь!.. (БПЗТ 1, с. 315).

Гэтая страфа – усхваляваны зварот лірычнага героя да Беларусі – нясе ў сабе асноўную ідэю верша. Яна вельмі важная для раскрыцця асобы паэта-патрыёта, усведамлення яго глыбокай павагі, сыноўняй любові да Радзімы. У звароце

лірычнага героя слова “Маці” паўтараецца двойчы (*Маці родная, Маці-Краіна!*). Гэтую пяшчоту, сыноўнюю замілаванасць, глыбокую трывогу за лёс Радзімы, жаданне быць з ёй у часы горкіх выпрабаванняў перадае і Р. Лубкіўскі:

Рідна мати, матусе краіно,
Біль у серці не стихне тепер...
Ти прости, ти прийми свого сина
І дазволь щоб за тебе умер
(БЛ 1967, с. 133).

Сярод твораў М. Багдановіча, што перакладзены на ўкраінскую мову – нізка пейзажных вершаў. Багдановічавыя пейзажныя творы вызначаюцца багаццем метафар, шматколернасцю эпітэтаў, тонкасцю светаадчування, настраёвасцю.

І пасля набыцця Беларуссю і Ўкраінай незалежнасці М. Багдановіч застаецца ў полі ўвагі ўкраінскіх перакладчыкаў і літаратуразнаўцаў. Яго творы ў перакладзе на ўкраінскую мову ўключаны ў анталогію беларускай паэзіі “Мелодыі беларускай жалейкі” / “Мелодіі білоруськоі жалійкі” (складальнік і перакладчык – У. Гуцаленка. Київ, 1998). Яна апублікавана галоўнай спецыялізаванай рэдакцыяй літаратуры на мовах нацыянальных меншасцей Украіны ў серыі “Джерела духоўнасці” (Крыніцы духоўнасці). Ва ўступным слове “До читача” Б. Сцепанюк пра М. Багдановіча сказаў змястоўнае, у сціслым аб’ёме, слова. У даведках пра аўтараў дзейнасць беларускага паэта ў дачыненні з Украінай дэталізуецца праз пералік ўкраінскіх аўтараў, творы якіх М. Багдановіч перакладаў, і артыкулы, якія тычыліся ўкраінскай літаратуры і культуры. Істотнай інфармацыяй з’яўляецца пералік перакладчыкаў твораў М. Багдановіча – М. Шапавал, М. Драй-Хмара, Д. Паламарчук, Б. Сцепанюк, О. Довгі, В. Лучук і інш. Т. Каламіец напісала верш “Максиму Богдановичу”. У гэтым выданні тэксты паддзены паралельна на беларускай і ўкраінскай мовах. У анатацыі адзначана, што “ў зборнік увайшлі лірычныя творы беларускіх паэтаў, якія мелі найяснейшую сувязь з Украінай, перакладалі, даследвалі і папулярызавалі ўкраінскую паэзію ў Беларусі, пісалі вершы на ўкраінскую тэматыку”. Сярод 22 паэтаў, пачынаючы ад Ф. Багушэвіча, М. Багдановіч прадстаўлены найбольшай колькасцю вершаў – 25 твораў рознай тэматыкі – прыродаапісальныя, філасофскія, любоўныя, патрыятычныя, сярод іх строгія формы – санеты, трыялеты.

Творы М. Багдановіча ўвайшлі ў двухмоўнае беларуска-ўкраінскае выданне “Непагасны агонь = Непогасний вогонь” (перакладчык В. Стралко, Мінск 2003), у якім аб’яднаны арыгінальныя і перакладныя творы ўкраінскіх (Т. Шаўчэнка, І. Франко, Л. Українка) і беларускіх (Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч) аўтараў. Гэты ж перакладчык уключыў творы М. Багдановіча і ў трохмоўнае выданне, якое прэзентуе на трох ўсходнеславянскіх мовах арыгінальную творчасць (па 7 тэкстаў кожнага аўтара) і яе пераклады на дзве астатнія ўсходнеславянскія мовы – “Трыада слов’янскай поэзіі” = “Трыада славянскай паэзіі” = “Триада славянской поэзии” (Київ, 2008). Акрамя пералічаных паэтаў у зборнік уключаны рускія класікі – А. С. Пушкін, М. Ю. Лермантаў і А. А. Блок. Тэксты М. Багдановіча належаць да найбольш вядомых, нацыянальна значных – “*** Народ, Беларускі народ!”, “Зімовая дарога”, “Слуцкія ткачыхі”, “Санет” (Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...), “*** Ізноў пабачыў я сядзібы...”, “Пагоня”, “*** Маладыя гады.”

Гэтыя інавацыйныя тыпы выданняў указваюць на ўзбуйненне постаці М. Багдановіча як прадстаўніка беларускай культуры ў дачыненні да роднаснай украінскай культуры і ва ўсходнеславянскім кантэксце ў цэлым. Заўважаецца і паралельнае гэтаму працэсу абмежаванне колькасці аўтарскіх тэкстаў пры такой прэзентацыі, утварэнне своеасаблівага ядра тэкстаў і персаналій, сярод якіх М. Багдановіч захоўвае сваю арыгінальную творчую і наватарскую асобу.

Дачыненні Максіма Багдановіча з ўкраінскай літаратурай, успрыманне і шанаванне беларускага паэта на Ўкраіне дапамагаюць лепш зразумець шматграннасць таленту выдатнага мастака, глыбей асэнсаваць праз яго творчасць адну з найцікавейшых старонак гісторыі і сучаснасці ўзаемасувязі дзвюх братніх літаратур, акрэсліваюць культурныя перспектывы будучыні.

2.1.17 „Prisaha nad krvavými brázdami“ (1906) Tetky (A. Paškevičovej) v kontexte slovanských literatúr a prípravy slavistov

«Клятва над кровавыми бороздами» (1906) Тётки (А. Пашкевич) в контексте славянских литератур и подготовки славистов

Славянские литературы представляют собой художественные модели действительности с позиции и в интерпретации презентантов и носителей конкретных национальных культур, поэтому для славистов важно иметь представление о специфике разных славянских литератур и об их универсалиях. В этом заключается общенаучный дидактический потенциал перевода (Джундова (Сливкова) 2010; X. Liashuk 2012b, 2018b, 2019a, 2021; Madyar a Slivková 2021 и др.) и образуемых в процессе перевода параллельных текстов (X. Liashuk 2010a, 2011a, 2012a и др.).

По традиции членение славянских литератур соответствует выделению в славянских языках трех семей – восточно-, западно- и южнославянской. Такое группирование имеет формальную и внутреннюю логику. К формальной стороне вопроса относится язык, на котором литература создается (Гируцкий 2018; Slivková 2018a). Внутренняя логика связана с территориальным единством генетически родственных славянских языков и культурно-историческими условиями жизни говорящих на них народов. Типологические признаки, основанные на специфике развития литературного языка, прослеживаются также в особенностях художественной литературы, соотносимых у белорусов, украинцев и словаков. Аналогичные тенденции и особенности в них не синхронизированы во времени.

Новая белорусская литература только в 1905, то есть в начале XX века, получает официальное разрешение от Царской России, в границах которой она существовала весь XIX век, на свое национальное развитие в результате снятия государственного запрета публиковать какие бы то ни было белорусские тексты, кроме фольклорных, поскольку белорусский язык считался диалектом русского языка и поэтому не мог претендовать на письменную форму и кодификацию.

Напомним, что в словацкой истории аналогичные тенденции развития, но в условиях, позволивших кодифицировать национальный язык, указывает литература шутовского поколения, то есть с опережением более чем на полстолетия. Революционная буря 1905 – 1907 гг., получившая вскоре у историков название Первой русской революции, вынесла на гребень волны белорусских авторов, придав им духовной энергии – Тётку (псевдоним Алоизы Пашкевич, 1876–1916) вместе с Янкой Купалой (псевдоним Ивана Луцевича, 1882–1942), Якубом Коласом (псевдоним Константина Мицкевича, 1882–1956) и М. Богдановичем (1891–1917).

Литературовед из числа белорусских эмигрантов Станислав Станкевич, в отличие от названных классиков, относит Тётку к представителям «доморощенной» литературы, предназначенной для собственного, внутреннего употребления, с которой рано показываться «на люди» (цит.: Тычка 2001, с. 68). Интерес словацких студентов к произведениям Тётки опровергает это категоричное ограничение. В направленности внутрь «белорусского дома» нам видится суть каждой национальной литературы на начальном этапе ее становления, синтезированного из разных импульсов. Тётка обогащает сферу культурного самопознания белорусов одновременно как «педагог, социалистка, автор пламенных стихов в защиту простого народа, может, еще временами слишком декларативных, но искренних, боевых, честных. Вся жизнь ее отдана борьбе с большой несправедливостью. И песней, и пропагандой» (Караткевич 2016, с. 356). В белорусской литературе обозначение *песня* относится к поэтическим произведениям, несущим народный дух, творческую энергию и патриотическую эмоциональность. Этот символ поэзии Тётка широко использовала в своей образной системе, например, в стихотворении «Над магілай»: *На магіле ўзыду дубам, / Пачну шаптаць братнім губам / Аб іх долі, аб свабодзе, / Стану песняй у народзе!* (Цётка 2010а, с. 14). В рус. переводе – «На могиле»: *Взойду дубом над могилой, / Прошепчу я братьям милым / О судьбе и о свободе, / Стану песнею в народе!* (Тётка 1986, с. 23).

Ожидание активного действия, образное представление о причинах, целях и движущих силах революции, об особенностях революционной ситуации в Беларуси образует сгусток эмоциональной силы в кратком рассказе Тётки «Прысяга на крывавамі разорамі» (рус. «Клятва над кровавыми бороздами», 1906),

появившегося во второй год революционных событий, распространявшегося тогда анонимно как прокламация. Это наиболее известный рассказ писательницы. В нем идея и образ революции, народного движения, пути к самоосознанию воплотились изобразительными средствами романтической стилистики и библейской символикой. В его названии использованы яркие библейские символы: заполненные кровью борозды вспаханной земли, присяга; в тексте – *зерно, распяли <...> на земле, ясный голос* и др. Главный герой также не случайно носит имя *Мацей* (в рус. переводе – *Матей*; рус. эквивалент – *Матвей*), являющееся народным вариантом имени одного из четырех евангелистов – Матфея.

Прозрачная аллегория создается характерным для литературы способом перенесения событий в сновидение. Союз крестьянской бедноты, солдат и рабочих представляется силой, способной и готовой добыть для себя землю и свободу. Для понимания идеи произведения существенно выделение, укрупнение национального исторического фона; речь ведется о белорусах – тех, кто уехал на заработки, кого мобилизовали в армию, и тех, кто остался хозяйствовать дома. О них говорит и к ним обращается писательница. Такому обращению предшествовала (а затем сопутствовала ему) идея просвещения и посредством его преобразования белорусского общества, воплощенная в созданное Тёткой и ее единомышленниками в Петербурге, где жило много белорусов, общество «Круг белорусского народного просвещения и культуры» (по-белорусски – «Круг беларускай народнай прасветы і культуры», 1902–1904). Сам псевдоним *Тётка* – народный в своей основе, это не только отражение родственности, но и общераспространенная форма обращения в разговоре к более опытной и старшей, но не старой собеседнице, соседке. В этом псевдониме заключены деятельностные превращения его носительницы: «Это уникальный случай в историях литератур, чтобы партийная кличка стала литературным псевдонимом поэта, писателя. А ведь слово “Тётка” прежде всего и было партийной кличкой А. Пашкевич, члена Белорусской социалистической громады» (Лойко 1986, с. 5).

Вынужденная бежать из-за участия в революции из России в Австро-Венгрию, в 1906 г. во Львове Алоиза Пашкевич издает поэтические сборники «Скрипка беларуская» (рус. «Скрипка белорусская») и «Хрэст на свабоду» (рус. «Крещение

свободой») под псевдонимом Гаврила из Полоцка. Несколько стихотворений подписаны криптонимом Ц-ка, большинство – мужскими именами – Гаврила, Матей Крапивка, Банадысь Осока, Тымчасовы. Псевдоним *Тётка* впервые использован в методическом труде «Первое чтение для детей белорусов» (в бел. оригинале – «Першае чытанне для дзетак беларусаў», 1906). Этот псевдоним позже начинает использоваться в прозаических произведениях, печатающихся в альманахе «Маладая Беларусь» (рус. «Молодая Беларусь» Петербург, 1912–1913), а также в большинстве материалов первого белорусского детского журнала «Лучынка» («Лучинка»), основанного Тёткой и издаваемого в Минске в 1914 г.

Тётка была исключительно разносторонней личностью – как в своей общественной, так и в творческой деятельности, направляемой ее созидющим интеллектом. Именно эта особенность подчеркивается в отношении ее вклада в развитие культуры и международного престижа Беларуси в издании, инициированном Национальной комиссией Республики Беларусь по делам ЮНЕСКО – «250 асоб з Беларусі ў дыялогах культур» (рус. «250 личностей из Беларуси в диалогах культур», 2008). В перечислении достижений и интересов Тётки прослеживается не только богатство ее духовной жизни, но и этапы белорусского культурного пути: «Была соорганизатором первой белорусской политической партии «Беларуская сацыялістычная грамада» (рус. досл. «Белорусская социалистическая община»), первого белорусского журнала «Свабода» (рус. «Свобода», 1902), организатором митингов и оратором во время революционных событий 1905 г., артисткой белорусского театра, учительницей, исследовательницей кукольного театра Беларуси, редактором журнала для детей и молодежи «Лучынка», путешественницей, медицинским работником и при этом писательницей-поэтессой, создательницей лирических стихотворений, рассказов, природоведческих зарисовок, публицистических статей, хрестоматий для маленьких белорусских школьников» (Пяткевіч 2008, с. 218).

Совершенно естественно Тётка оказалась и у истоков создания в 1905 г. трибуны, с которой литература и публицистика направлялись к белорусам. На этот раз из Вильно (бел. *Вільня*, в наст. время *Вильнюс*, столица Литвы), бывшего тогда административным центром западных белорусских губерний. Этот город, таким

образом, перенял первенство в белорусском возрождении у Петербурга. Транслятором стали газеты – выпустившая всего несколько номеров радикальная «Наша доля», которую запретили, и более умеренная «Наша Ніва» (рус. «Наша Нива»), просуществовавшая до 1915 г. и прекратившая издание во после начала I Мировой войны. Тётка была корреспондентом обеих газет. Работа на ниве национального просвещения, возможно, и подсказала название просветительской всебелорусской газете – «Наша Ніва». В нем взаимодействуют, создавая культурно-эстетическую перспективу, прямое, связанное с крестьянством, и переносное, связанное с просвещением, значение слова *нива*.

В своих публикациях Тётка делает упор на общественно-просветительскую деятельность во имя начавшегося возрождения: «Наше национальное возрождение растёт и крепнет, с каждым днем идя вперед, разливаясь глубже и шире. Вместе с тем и работы нам прибывает все больше. Но мы видим, как объединяются белорусские культурные силы, по-братски деля меж собой ту большую работу во имя родного края: кто берется за историю Беларуси, кто за этнографию, одного интересует фольклор, другой увлекается филологией и археологией, третий работает над вопросами экономического положения края. <...>. Идет работа трудная, мозольная. Возьмем хотя бы те вечеринки, что в последнее время устраивали белорусы в Вильно, Слуцке, Гродно, Петербурге. Это не были обычные гулянки, это была серьезная культурная работа. Играть для забавы, как бабочка под солнцем, может только народ с большой культурой, потому что он имеет театры, оркестры, хоры, музыку. А белорус что до сего дня имел?» (Тётка 1986, с. 171). В свете сказанного использованный в рассказе образ нивы воспринимается символом преобразования.

Газета «Наша нива» в настоящее время оценивается как крупнейшее историко-культурное явление, которое, кроме всего прочего, определило развитие новейшей белорусской литературы и выявило «культовые фигуры» – Я. Купалу, Я. Коласа, М. Богдановича, А. Гаруна (А. Прушинского), М. Горецкого, Зм. Бядулю (С. Плавника), Тётку, В. Ластовского, Ядвигина Ш (А. Левицкого) и др. (см. Васючэнка 2004, с. 42).

«Наша Ніва» не ограничивалась национальной спецификой, она стремилась найти и утвердить место белорусов в культурном пространстве, вывести их на

уровень мировых достижений в литературе. Литературный контекст того времени для белорусов был частью национально-культурного движения и его показателем: «Феномен “Нашенивства” проявился и в синхронизации с национально-освободительными, культурными, литературными движениями Восточной, Центральной, Северной и Южной Европы (Албании, Болгарии, Венгрии, Греции, Латвии, Литвы, Норвегии, Польши, России, Сербии, Словакии, Словении, Украины, Черногории, Чехии, Эстонии). <...> Здесь все было в динамике: национально-освободительное движение начинало стремительно разворачиваться как сжатая до последней крайности пружина» (Васючэнка 2004, с. 42). Цитированный автор указывает, что для разрешения проблем национально-культурного возрождения необходимо было использовать новые литературные методы. Эта стратегия в Беларуси реализовалась в символизме, влиявшем на белорусских писателей из четырех центров (русский, польский, французский и скандинавский символизм). Последний из перечисленных проявился наиболее выразительно и плодотворно, являясь типологически близким по общественно-культурному фону, в то время как русский символизм «блоковского круга» концептуально «был далек от белорусской культурной ситуации» (Васючэнка 2004, с. 170).

Наиболее последовательно и выразительно символизм воплотился в творчестве всех перечисленных выше белорусских писателей, за исключением Тётки. Для ее стихотворной стилистики вместе с символичностью, но в большей мере, характерна метаморфизация (*взойду дубом, стану песней* и мн. др.).

Прозаическое творчество Тётки представлено небольшим количеством рассказов, каждый из которых является отдельной моделью стилистического решения неповторяющейся тематики.

Рассматриваемый нами рассказ некоторые литературные критики называют стихотворной прозой. В нем усилены такие свойства символизма, как фрагментарность, ассоциативность, обожествление идеалов, динамичный способ разрешения конфликтной ситуации. Двойственность, существенная для системы символизма, не была использована писательницей, хотя основанием могла послужить конфессиональная принадлежность части белорусов к православию, а другой части к католицизму, так же как и распространенная

в обществе того времени практика воспринимать православного белоруса как русского, а белоруса-католика как поляка. В рассказе Тётки, однако, белорусы представлены без конфессионального различия.

Небольшой объем и прозрачный стиль рассказа дают возможность использовать его полный текст – в оригинале (в аудитории белорусистов) или переводе (на словацкий язык или у русистов на русский язык). Он интерпретируется на семинарских занятиях по белорусской литературе. Параллельно этот рассказ использовался нами на занятиях по практике речи у белорусистов в комплексных упражнениях по речевой деятельности, включая чтение, текстовый анализ, элементы стилистического разбора, анализ образных и символических средств текста, сравнение и взаимную трансформацию диалогических и монологических фрагментов текста, пересказ текста.

Сравнение с оригиналом русского перевода является способом формирования славистической компетенции. Одновременно нами выявлены некоторые расхождения переводного текста с авторской интерпретацией главного персонажа или событий и действия его участников, отраженных в форме сна, что наблюдается в коннотативном компоненте лексики, ее стилистической маркированности, в особенности ритмизации.

Во вступительной части существует психологический параллелизм фрагментов I, II, основанный на лексемах *тужліва* (рус. *тоскливо, уныло*) и *маркотны* (рус. *печальный, унылый*).

В переводе характеристика *мрачный* имеет отсутствующий в оригинале оттенок недовольства, раздраженности. Точнее передали бы психологическое состояние лексамы *тоскливо* (летели) и *печальный* (*Матей*). Перевод не передает дифференциацию синонимов *ніва – поле*, ограничиваясь словом *поле*:

Цётка

Прысяга над крывавамі разорамі

I Быў цёплы асенні дзень. **Нівы** ціха адпачывалі пасля летняй працы. Цёмны лес шаптаўся ў глыбокай задуме. Буслы **тужліва** ляцелі на вырай.

II Гэтага дня, **маркотны** і згорблены пад цяжкаю хмараю невясёлых дум, ледзьве-ледзьве поўз стары Матей у **поле**.

Языковая характеристика героя далее в переводе будет точнее передана словом *ворчал*, поскольку действие, называемое глаголом *кряхтел*, связано с физическим напряжением и не является характеристикой психологического истощения:

III – Галава баліць, рук не зняць, – бурчэў ён, падцягваючыся. – Дзяцей дагадаваўся, а адпачыць некалі і не за кім.

Так ён сам сабе жаліўся.

Следующий фрагмент композиционно актуализирует сказочную троичность, преломленную в актуальный социальный контекст. Понятию народного права *астацца ў хаце на сваёй гаспадарцы* соответствует перевод *остался дома хозяйствовать на своей земле*. Не переведенное слова *двор* имеет русский эквивалент *поместье* (см. Во фрагменте X определение *дворнае* – рус. *помещичье*):

IV Праўда, у Матей было трох сыноў: аднаго ўзялі ў маскалі, другі паехаў да Пецярбурга шукаць хлеба, трэці пайшоў за парабка да **двара**, а бедны Матей з жонкаю і двума малодшымі дзяўчатамі **астаўся ў хаце на сваёй гаспадарцы**.

Во фрагменте V детально передается причина угнетенного состояния – результат социального угнетения и болезненного состояния главного героя.

Тётка

Кляттва над кровавымі бороздамі

I Был теплый осенний день. **Поля** тихо отдыхали после летнего труда. Темный лес шептался в глубокой задумчивости. Аисты **печально** летели в дальние края.

II Таким днем, **мрачный** и сгорбленный под тяжелою тучей невеселых мыслей, еле-еле полз старый Матей в **поле**.

III – Голова болит, рук не поднять, – **кряхтел** он на ходу. – Детей вырастил, а отдохнуть некогда и не за кем.

Так он сам себе жаловался.

IV Правда, у Матей было три сына: одного взяли в солдаты, второй уехал в Петербург хлеба искать, третий пошел батраком. А бедный Матей с женой и двумя младшими девочками **остался в хате по хозяйству**.

Фразеологизированную модальную фразу (сравн. рус. *волындать*, родственное с использованным белорусским диалектным *лында*) заменило стилистически нейтральное выражение, потерявшее при этом ритмичность и синтаксическую симметричность:

V Бедната, адзіноцтва, сілы ўжо не тыя, – а рабі і рабі, працуй без канца... Мардасовічу – за лён, Бізунойскаму – за пашу, а там і за бульбу плужы і плужы штодзень на адработках, так што сваё, хоць і вузка, але **і то лында, і то няхват часу** ў пару засеяць. Вось і цяпер, – суседзі ўжо даўно пасялі і пабаразнілі, а Мацей толькі першы дзень выйшаў на сваё і то быў хворы.

V Бедность, одиночество, силы уже не те, – а работай и работай, трудись без конца... Мардасовичу – за лен, Бизуновскому – за выпас, а там и за картошку паши и паши что ни день на отработках, так что свое не хватает времени засеять в пору. Вот и теперь, соседи уже давно отсеялись и взбороновали, а Матей только первый день вышел на свой загон, и то был болен.

Во фрагменте VI указывается переход от привычной, направляемой обычаями работы в неконтролируемое состояние сна. В переводе замечается экзотизация: бел. *жыта* по стилю соответствует рус. *рожь*, бел. *замільгацець* – рус. *замелькать*, *запестреть*. Не сохраняется акцентирующий повтор *зярнят – зерне*:

VI Аднак, перамагаючы сябе, насыпаў **жыта** ў хвартух, напляваў у жменю, чарпануў **зярнят** і са словамі “радзі, Божа” сыпануў **зерне** на чорную глебу.

Зярняты **замільгацелі** на раллі. А Мацей стаяў з пасалавеўшымі вачыма і шаптаў: “Не магу... Надта ж галава баліць і сон морыць”.

І, не ўкладаючыся і не пасцілаючыся, ён, як стаяў, так і лёг, так і заснуў...

VI Однако, пересиливая себя, насыпал **жита** в подол, поплевал в горсть, зачерпнул **зерен** и со словами «роди, Боже» сыпанул **их** на черную землю.

Зерна **заблестели** на пашне. А Матей стоял с помутневшими глазами и шептал:

Не могу... Очень уж голова болит и сон морит».

И, не укладываясь, не стелясь, он как стоял, так и лег, так и заснул...

Ассоциативность в переводе теряет мистичность, заканчивается прозаизацией использованного в оригинале слова *канаць, включаюцего сему* ‘в муках, тяжело’. Ему соответствует фразама *испускать дух*. Это значение сглаживается, упрощается использованием многозначного слова *кончатся*, семантически недостаточно

ограниченного контекстом. Указательно-выделительная частица *так*, акцентирующая пограничное состояние героя, в переводе получает сему последовательности действия посредством указательной частицы *вот*:

VII Спаў, як пласт, упоперак загона з раскінутымі рукамі. Ліцо было бледна, губы чорны ад смагі; дыхаў ён часта і з **якімсь хрыпам**. Здалёк выглядаў на чалавека, каторага вот-вот раскрыжавалі і прыбілі да зямлі, і **так** ён паволі **канае...**

VII Спал он, как пласт, поперек загона с раскинутыми руками. Лицо было бледным, губы черными от жажды, дышал он часто и **хрипло**. Издалека походил на человека, которого только что распяли и прибили к земле, и **вот** он медленно **кончается...**

При развертывании происходящего во сне действия в переводе не сохраняется градация последовательности, передаваемая повтором – контактным (...**сніў. Сніў...**) и дистантным, образующим многочленный синтаксический параллелизм (**што і – і што**):

VIII Мацей спаў і **сніў. Сніў** ён, што сабралася моц народу на яго **ніве**: былі там і маладыя, і старыя, і мужыкі, і кабеты, і дзеці – у розных апратках, і ўсе крычалі:

– Вузка! Цесна! Мала!

А Мацею здавалася, **што і** ён сам стаіць пасярод гэтага народу, **і што** ўсе чакаюць, **што і** ён, Мацей, скажаць, **і што** вот-вот к яго сэрцу падыходзіць нейкі **жаль**, **і што** ён таксама пачынае крычаць:

– Вузка! Цесна! Мала!

VIII Матей спал и видел **сон**. Видел, что собралось много народу на его **поле**: были там и молодые, и старики, и мужчины, и женщины и дети – в разных одеждах, и все кричали:

– Узко! Тесно! Мало!

Матею казалось, и он стоит среди этого народа, и все ждут, **что** он, Матей, скажет, и вот к его сердцу подступает необъяснимая **печаль**, и он тоже начинает кричать:

– Узко! Тесно! Мало!

Фрагмент IX начинается неожиданным (в сказочной традиции и с помощью ее стандартного языкового средства в инициальной позиции *аж*) появлением оппонента с более сильной и более напряженной реакцией на общую эмоциональную неудовлетворенность своими социальными возможностями. При переводе теряется ритмичность, образуемая в оригинале троичным повтором (*скуль – рус. откуда*)

и двухсложными зарифмованными глаголами с одинаковой акцентацией на втором слоге (*узяць, дастаць* – рус. *взять, достать*):

ІХ Аж, здаецца, выбягае сусед Астап,
заціснуўшы кулакі, і крычыць яшчэ
мацней ад Мацея:
– А **скуль** узяць? **Скуль** дастаць?
Кажы, **скуль**?..

ІХ И вот как будто выбегает сосед
Остап, сжав кулаки, и кричит еще
громче Матея:
– А **где** взять? **Откуда?** Скажи,
откуда?..

Ответную реакцию народа перевод также частично нивелирует, стандартизирует. В результате теряется напряжение; точнее будет перевести глагол *захістацца* (словарный русский эквивалент *зашататься*) как *завдвигался / заколыхался*, глагол *зароў* как *взревел*. Вышеупомянутая характеристика *дворны* точнее перевести как *помещичий* (с акцентированной семой собственности), а не *дворянский* (с акцентированной семой привилегированного сословия):

Х Тады **захістаўся** народ і **зароў**:
– Глядзіце, во прасторы! Во
нівы, лясы, **палі**! Усё гэта наша!..
А Астап:
– Лжэце! Няпраўда! Не дадуць:
то казённае, **дворнае**, – ні я, ні вы
не маем права. Не дадуць,
паб’юць!

Х Тогда **заволновался** народ и **зашумел**:
– Глядите, вот просторы! Вот **нивы**,
леса, **поля**! Все это наше!..
А Остап:
– Лжете! Неправда! Не дадут: это
казенное, **дворянское**, – ни я, ни вы не
имеем права. Не дадут! Побьют!..

В следующем фрагменте образно-символически мотивированным выступает слово *цьма* (русский словарный эквивалент *тьма*), у которого в сочетании со словом *народа* актуализируются и взаимодействуют, образуя смысловой контраст, омонимические значения и полисемический потенциал одного из них (*цьма*¹ ‘адсутнасць святла; цемра’ и *цьма*² ‘1. Уст. У лікавай сістэме Старажытнай Русі – дзесяць тысяч; 2. Тое, што і процьма’ – рус. словарный эквивалент *тьма, прорва*). При переводе атрибутивной генетивной конструкции *цьма народу* семантически неточным обозначение *толпа* стирается стиль библейского повествования с повторением при глаголе союза (*і становяцца..., і прысягаюць*), отсутствует столкновение рассмотренных выше сем; в слове *толпа* сохраняется сема ‘много’ и появляется сема ‘неорганизованность, стихийность’:

XI Вось далей здаецца Мацею, што з **цьмы народу** выходзяць яго тры сыны: парабак, салдат і работнік пецяярбургскі і **становяцца** на калені і **прысягаюць** громка, ясна, паволі:

– Мы дамо! Мы – сіла! Мы – права!

Всеобъемлющее действие приобретает пространственное центрирование, в переводе частично ослабленное изменением активного метафоризированного деятеля – выражение *спавіў туман* точно переводится как *окутал туман*, однако использовано синтаксически трансформированное выражение *повито туманом*. Удачно переведена завершающая этот фрагмент и весь текст двухкомпонентная реплика, образующая синтаксическую и смысловую связь с троичной репликой. Завершающей предыдущий фрагмент:

XII Мацей абліваецца потам, сэрца яго б’ецца... І здаецца яму, што **ўсё** огэта **спавіў туман**: толькі разоры стаяць поўны крыві, а над імі вісяць тры скрыжаваны далоні... І раздаецца ціха ясны голас:

– Мы – сіла! Мы – права!
(Цётка, 2016, с. 52-53)

XI А потом кажется Матею, что из **толпы** выходят трое его сыновей: батрак, солдат и рабочий петербургский **и, став на колени**, клянутся громко, ясно, медленно:

– Мы дадим! Мы – сила! Мы – право!

XII Матей обливается потом, сердце его бьется... И кажется ему, что **все вокруг повито туманом**, только борозды стоят, полные крови, а над ними висят три скрещенные ладони... И раздается тихо ясный голос:

– Мы – сила! Мы – право!
(Тётка, 1986, с. 83-85)

Белорусский текст характеризуется высоким эмоциональным напряжением, динамическим способом рассказывания, натуральной стихийной разговорностью в диалогах и внутренней речи главного персонажа, ритмизованной в отдельных фразах очень выразительно. Эти особенности существенно сохранять в переводе, чтобы не изменить композиционно-стилистические параметры оригинала, указывающие синтез и разнообразие ситуационно ориентированной образной основы.

Перевод текста на словацкий язык был заключающим этапом работы с ним белорусистов. Анализ версий, которые предложили студенты 4 курса Прешовского Университета Михал Пиш (позиция 1), Марцел Янак (2), Матей Ткач (3) и Давид Боднар (4), позволяет выявить универсалии и индивидуальные переводческие

решения. Первое предложение переведено всеми одинаково. Следующее в (3) указывает дословность, в (4) – архаизирующие тенденции при сохранении слова *nívu*:

I: (1), (2), (3), (4) *Bol teplý jesenný deň.* (1), (2) *Polia po letnej práci ticho odpočívali. Temný les šepotal v hlbokom zamyslení. Bociany clivo leteli na juh.* – (3) *Polia ticho odpočívali po letnej práci. Bociany túžobne leteli do teplých krajín.* – (4). *Nívy ticho odpočívali po letnej práci.*

В следующем фрагменте неточно переведено слово *маркотны* – слв. *zarmútený*. Прослеживаются разные лексические реализации значения ‘с трудом, едва’ и архаизация (поэтизация) содержания в (4) версии:

II: (1) *Toho dňa sa starý Matej, unavený a zhrbený pod ťažkou chmárou neveselých myšlienok, horkot'ažko plazil do poľa.* – (2) *Toho dňa, unavený a zhrbený pod ťažkou chmárou neveselých myšlienok, sa starý Matej ledva – ledva plazil do poľa.* – (3) *Toho dňa sa starý Matej unavený a zhrbený pod ťažkou chmárou neveselých myšlienok len tak tak ťahal do poľa.* – (4) *...zničený a zhrbený pod ťiažou chmár neveselých dúm, ledva ledva pošiel starý Matej na pole.*

Комплексная презентация и рассмотрение художественного текста в связи с культурно-историческими реалиями, отраженными в нем или повлиявшими на автора, во-вторых, синтезированный языковой и литературный анализ, в-третьих, перевод, на наш взгляд, являются оптимальным способом осознать специфику литературы как национальной модели в контексте истории славянских литератур и теории литературы в связи с концептуализацией литературного образования (Jančovič, Lizoň a Zemaníková 2019).

2.2. Folklór v prekladových súvislostiach

2.2.1. Spracovanie a preklad folklórnych textov v Bielorusku a na Slovensku: jazykový aspekt

Обработка и перевод фольклорных текстов в Беларуси и Словакии: языковой аспект

Обработка относится к репродуктивно-продуктивной текстовой деятельности, поскольку связана с наличием исходного текста, как правило, фиксированного в письменной форме. Первичная обработка фольклорных текстов сопровождает и сам процесс письменной фиксации, при котором собиратель решает проблему отбора и отражения определенного количества языковых единиц и характеристик воспринятых текстов. Каждый славянский народ имеет свой опыт и подходы к их включению в научный или широкий общественный контекст. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность была органичной частью научного осмысления языковых особенностей и самобытности славянских народов, включая интерпретацию и определенную степень обработки выявленных фольклорных текстов. Их жанровые особенности, подчиненные дифференциации на поэтическую и прозаическую формы высказывания, имели достаточно существенное значение для отбора и дальнейшей публикации. С нею связаны приоритеты в систематизации и публикации массивов фольклорных текстов. Обработка сопровождается идентификацией текста с определенным славянским языком.

Процесс собирательства, предшествуя обработке или контактируя с ней, выявлял количественные и качественные особенности фольклорных текстовых массивов, в том числе и жанровые. Например, в Сербии ядром предстал богатый песенный фольклор. В Словакии значительное внимание было уделено песням, однако деятельность С. Ройса, Я. Римаковского, затем П. Добшинского, позже С. Цамбла и др. привлекло внимание к прозаическим жанрам. В Беларуси собирателями была выявлена активно функционирующая система многочисленных

фольклорных текстов самых разнообразных жанров, в которой черты эпоса просматривались в сказках.

В отношении фольклорных текстов, особенно на начальном этапе их фиксации (XVIII–XIX вв.) встает проблема языка обработки, наблюдается совмещение обработки с переводом и пересказом на другие славянские языки. Поэтические и прозаические белорусские фольклорные тексты издавались в переводах на польский и чешский языки. Для примера приведем три книги белорусского песенного фольклора, переведенные на польский язык Я. Чачотом – «Piosnki wieśniacze znad Niemna» (1837) «Piosnki wieśniacze znad Niemna a Dźwiny» (1839); «Piosnki wieśniacze znad Dźwiny» (1840), по-чешски приводятся белорусские паремии (в составе русского материала) в сборнике Л. Челаковского. Такая практика действовала при отсутствии кодифицированного белорусского языка, имевшего с XIII в. и до конца XVII в. богатую и разножанровую письменную текстовую актуализацию, а в XVIII в. вытесненного из официального употребления в неофициальную коммуникацию части белорусской шляхты, народно-разговорную сферу и фольклор. Использование устных вариантов, услышанных в польских, белорусских и украинских деревнях, для создания письменных текстов впервые прослеживается в написанном на польском языке сборнике Вуйцицкого «Klechdy starożytne. Podania ludu polskiego i Rusi». При такой обработке исходные языковые характеристики стираются настолько, что сложно “выделить белорусский элемент» (Бараг 1969, с. 7-8).

Разницу белорусского и польского языков в фольклорном текстообразовании при переводе на польский язык белорусских свадебных песен из деревни Гаенской (бывший Борисовский повет Минской губернии) почувствовал Игнат Шидловский. Поэтому он включил в свои публикации (1819) в сносках оригинальные тексты, объясняя это тем, что «в переводе невозможно сохранить самобытность и красоту поэтических образов» (Гілевіч 1970, с. 9), передать «деревенскую простоту» (Гілевіч 1970, с. 10). Позже только эти польские переводы были напечатаны в книге Л. Голомбевского «Lud polski, jego zwyczaj, zabobony» (1830) (Гілевіч 1970, с. 10), в результате чего полностью имплицировалась их белорусская оригинальная основа.

Динамика фиксации и обработки фольклорных текстов относится к универсальным характеристикам, отражающим объективную связь этих видов речевой практики. Авторитетный лингвист Э. Паулины указывает на некоторые подходы к фиксации словацких сказок, отраженные во взглядах предшественника Я. Римавского – С. Ройса, который, исходя из тезиса об извечной ценности сказок, требует, чтобы они записывались в таком виде, в каком их сохраняет и рассказывает народ (Pauliny 1975, с. XIV). На такую фиксацию в дальнейшем ориентировались многочисленные собиратели словацких народных сказок: «У штуровцев, которые записывали народные сказки, встречаемся с утверждением, что они записывали их верно, из уст народа, что сохранили их в старинной чистоте и нетронутости, или же с утверждением, что эти принципы необходимо выполнять» (Pauliny 1975, с. XVIII). Однако, как выявил уже в 20–30-е гг. XX в. И. Поливка, собиратели «изменяли не только сюжеты и композицию отдельных сказок, но вмешивались и в языковую форму, причем бесцеремонно. Только в редких случаях при записи сохранен исходный диалект, переданный более-менее точно, причем на это письменно указывается» (Pauliny 1975, XVIII). Аналогичные подходы к собиранию белорусского фольклора отражает программа, написанная П.В. Шейном, где пожелания к фиксации изложены хотя метафорически, но недвусмысленно – «записать непосредственно из уст народа, подлинными его словами и оборотами... Одним словом, эта передача должна быть исполнена, по возможности, с фотографической верностью» (Шейн 1894, с. VII). Причем внимание обращено не только на фонетические, но и на акцентологические особенности. П. В. Шейн касается еще одного существенного для точности фиксации аспекта – постоянный (или продолжительный) контакт с соответствующей языковой средой: «...Всякий образованный, даже просто грамотный, коренной местный житель, начиная от ученика сельской школы, писаря, семинариста, гимназиста, до местных любознательных наблюдателей народной жизни, лучше и вернее соберет названные остатки старины в своей родной местности, чем самый ученый заезжий собиратель, потому что первые поставлены в более выгодные условия, чем последний, и могут исподволь и вовремя накопить обильные и надежные запасы этнографических

и лингвистических материалов для передачи в ведение отечественной науки» (Шейн 1894, с. IV).

Процесс фиксации, обработки и перевода фольклорных текстов связан с систематизацией, генерализацией языковых средств, это прослеживается в утверждении Э. Паулины, что «языковая форма сказок со всей очень пестрой в диалектном отношении территории, с которой имеются записи шутовского периода, редкостно однотипны» (Pauliny 1975, с. XVIII). При этом существенным является замечание, что выявленная правка осуществлялась при активном владении канонами словацкой сказки, а «вмешательство естественно и не несет знаков субъективного подхода» (Pauliny 1975, с. XVIII). Такое мнение правомерно распространить и на многих собирателей белорусского фольклора, являвшихся его естественными пользователями и знатоками. Об этом свидетельствуют заметки Я. Чачота об особенностях белорусского языка и их репрезентации в белорусском фольклоре, пересказ этим собирателем сюжетов знакомых с детства белорусских сказок. Сам автор использует для определения языковой принадлежности песен этническое локальное название – славяно-кривицкие, связанное с названием древнего племени кривичей. Деятельность упомянутого собирателя демонстрирует динамику перехода от публикации белорусского фольклора в польском переводе к публикации песенных текстов в исходном белорусском языке вместе с несколькими собственными сочинениями стихотворениями, написанными по-белорусски. В сборнике дается ареальная привязка презентуемого славянского языка – «между польским, российским и украинским» (Czacot 1846, с. V). Такая динамика имеет объективную базу в системности и качестве текстового языкового материала: «Те из местных деятелей – и на ниве польской, и на ниве русской науки, – которые пробовали разобраться в белорусском вопросе и в большей или меньшей мере угадывали правильное его решение, этой своей прозорливостью были немало обязаны устно-поэтическому творчеству белорусов, которое они собирали и исследовали» (Гілевіч 1970, с. 6).

Уже в 1885 г. белорусская территория и ее народ воспринимаются целостно, в историческом ракурсе и с современным названием: «...Древний же и народ этот, что населяет значительные просторы: от истоков Днепра до Буга и Нарова, от Вилии

до Припяти– гнездо старинной славянщины!.. Недаром об этой родной земле пели наши вещуны, черпая из народных песен, легенд и преданий пророческое вдохновение. Это же из родной почвы пророс гений Мицкевича, и из нее также брал он сюжеты ко многим своим произведениям, о чем свидетельствуют такие произведения, как “Свитязь”, “Свитязянка”, “Дяды”, “Дударь”, “Люблю”, “Лилии”, “Бегство”, “Гражина”, “Пан Тадеуш” и другие...» (Jelski 1885, с. 34) Эти написанные по-польски произведения А. Мицкевича, а также баллады Т. Зана, Я. Чачота, А. Ходьки, А. Одынца, выросших в двуязычной белорусско-польской среде, на территории, где активно функционировал (и функционирует) белорусский фольклор, Л. Бараг называет переработкой произведений белорусского фольклора (Бараг 1969, с. 7), правомерно их квалифицировать и художественной обработкой.

Именно А. Мицкевичу, рожденному на Новогрудчине, белорусской этнической и современной государственной территории, одному из первых принадлежит высокая оценка белорусского фольклора и его языка, который воспринимается поэтом-романтиком не как сторонним наблюдателем,– в лекции, прочитанной в Колледж де Франс в Париже: «Из всех славянских народов русины, это значит, крестьяне Пинской, частично Минской и Гродненской губерний, сохранили наибольшее количество общеславянский черт. В их сказках и песнях есть все. <...> Литовский Статут написан их языком, самым гармоничным и из всех славянских языков, наименее измененным. <...> На белорусском языке, который называют русинским или литовско-русинским... говорит десять миллионов человек; это самый богатый и самый чистый говор, он возник давно и прекрасно разработан. В период независимости Литвы великие князья пользовались им для своей дипломатической переписки» (Цит.: Караткевіч 2016, с. 334-335).

Как видим, белорусы как создатели и потребители фольклорных текстов не были полностью и однозначно идентифицированы. Они частично скрывались за этнонимами *литвины* (т. е. жители западных территорий Беларуси (Литовской Руси – Новогрудчины, Виленщины, Гродненщины), граждане исторического государства ВКЛ – Великого княжества литовского); *русины* – одно из региональных названий; *русские* (т. е. одно из племен восточных славян со времен Киевской Руси, жители Литовской Руси или православные по вероисповеданию); *поляки* (граждане

исторической Речи Посполитой или католики по вероисповеданию). Такое положение усложняло и затемняло принадлежность их речи к белорусским диалектам. Белорусский поэт и фольклорист Н. Гилевич достаточно подробно объясняет истоки белорусской языковой проблемы, отраженной в публикации (обработке, переводе) фольклорных текстов: «По той причине, что национально-сознательных кадров белорусских ученых еще не было, изучением Беларуси, и в частности собиранием и исследованием белорусских фольклорно-этнографических материалов в первой половине XIX в. занимались люди, которые причисляли себя либо к русской, либо к польской науке. Правда, и те, и другие чаще всего были деятелями местного происхождения, прошедшие соответственно или русскую, или польскую школу воспитания» (Гілевіч 1970, с. 5).

Как результат – некоторая часть белорусских текстов печатается в изданиях русских фольклорных текстов, например, в сборнике сказок А.Н. Афанасьева, что отражено в примечании к текстам белорусских народных сказок (ЧК 1 – № 20, 44; ЧК 2 – № 63, 66, 70, 113 и др.). На этот факт указывал также авторитетный исследователь и собиратель белорусских и русских народных сказок Лев Бараг, впоследствии подготовивший совместно с Н. В. Новиковым трехтомное издание «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева» (Москва, 1981). Сказки на белорусском языке цитируются в работе В. Проппа «Морфология сказки», опирающейся на фактический материал упомянутых сказок.

Затемнение принадлежности текстов к переводным является результатом издательской практики. Так, на польском языке под названием «*Bajarz polski*» печатаются литературные обработки (фактически переводы) Глинского белорусских сказок, ареальная принадлежность которых была точно им указана (белорусские села Щорсы и Нягневичи бывшего Новогрудского повета). Несовпадение названия с белорусским происхождением текстов, на что обращали внимание рецензенты, изменило их статус, вызвало двойственность интерпретации: «Фольклористы ссылаются на сказки Глинского как на белорусский, а иногда как на польский материал. Широкому же кругу читателей «*Bajarz polski*», выдержавший 11 польских изданий [до 1969 г. – *В.Л.*] известен как сборник польских сказок» (Бараг 1969, с. 8-9; см. также Бараг 1969, с. 193 и др.). Белорусские сюжеты в этой книге Глинского

указываются в примечаниях к белорусским сказкам (ЧК 1 – № 72; ЧК 2 – № 63 и др.) (см. Gašuková 2009; Ляшук 2019, с. 74-83 и др.).

Особенность обработки фольклорных текстов без их трансформации в другую языковую систему связана с наличием/отсутствием языкового опыта и достаточностью языкового слуха не только для восприятия, но и сохранения их языковой принадлежности. Носителями белорусского языка, которыми являлись выходцы из белорусских территорий или учеными, осведомленными в его особенностях (например, М. Федоровский), качество фиксации и степень обработки приближены к аутентичности. Принадлежность к языковому коллективу выступает натуральным идентификатором аутентичности и лежит в основе критики языка фольклорных публикаций и оценки их лингвистической ценности.

Принадлежность к иному языковому коллективу предопределяла значительные искажения фольклорных записей вплоть до их подмены пересказом содержания на ином языке. Такое наблюдается в первой отдельной публикации белорусских песен в 1853 г. в России под инициалами Е.П. [Екатерина Пасек – *В.Л.*]: «Составительница была, как и Шпилевский, человеком русского воспитания, но в отличие от последнего – не знала белорусского языка <...>. Она, по собственному признанию, «не сохранила особенностей белорусского произношения», а это значит – ограничилась пересказом содержания, передачей образов в пересказе – тот же изъян, который был у некоторых представителей так называемой “польской школы” в тогдашней белорусской фольклористике» (Гілевiч 1970, с. 29).

Именно свою принадлежность к языковому коллективу Е. Ф. Карский, основатель белорусского языкознания: «Будучи природным белорусом, получив воспитание и образование среди белорусов, следовательно, с самого детства до последнего времени вращаясь почти только в белорусской среде, автор приобрел некоторую опытность в белорусских говорах, которую потом подкрепил знакомством с записанными произведениями белорусской речи. Но чем больше приходилось знакомиться с ними, тем чаще бросалась в глаза неудовлетворенность записи этих произведений, совершенно ненаучная, а часто даже превратная передача звуков белорусских. Причина этого безотрадного явления совершенно понятна.

Брались за изучение белорусской речи люди по большей части понаслышке знакомые с нею» (Карскі 2001, с. 10).

Обработки фольклорных текстов принадлежат к сознательной трансформации языковых средств, включая их смыслообразовательные особенности. При этом в период становления литературных норм словацкого языка эти тексты оцениваются не только по художественным, но и ортологическим критериям системности, чистоты, правильности, что прослеживается в рецензии кодификатора словацкого языка Л. Штура на сборник сказок Я. Римаковского, где сформулированы цели обработки: «Главная обязанность издателя таких рассказов заключается в том, чтобы нам их таким языком, такими оборотами, таким способом пересказал, как их рассказывает сам люд» (Štúr 1955, с. 237). При этом эталоном выступает привычность речи, ее соответствие неоднократно услышанным из уст народа рассказам. Отмечая в целом наличие такого соответствия, Л. Штур выделяет критерий употребительности языковых средств в народе, несоответствие ему интерпретирует как отклонение. Суть отклонений передается в нескольких общих замечаниях:

1) простой рассказчик так не скажет – о фразе *Popelvár... šjeu smjechom svojich bratou a mnohých divákou sprevádzaní*;

2) это необработанное высказывание (*planá výpoveď*) – о фразе *osúdne tri citroni sa kolimbali na vrchovci jako bi ho boli k sebe kivali*; предлагается вариант *jako bi mu boli k sebe kivali*;

3) это не по-словацки – о фразе *vzala obllek novích šiat*; при исправлении используется определение без негации: *по-словацки*; предлагаются варианты *vzala nový oblek alebo nové šaty* (Štúr 1955, с. 237-238).

Л. Штур затрагивает также фонетические и лексические нормы, отдавая предпочтение полному типу произношения без сокращения корневых звуков: *plasou* → *plaskou*; *zlosní* → *zlostní*; *pocesní* → *pocestní*. При обосновании таких вариантов он исходит из эталонов письменной формы речи, в которой «не могут быть приняты» эти «провинциализмы» (*vidiečtiny*) и «широкоупотребительные слова» (*obecnosti*) (Štúr 1955, с. 238). Аналогичные подходы в отношении белорусских песен излагает А. Ельский: «Говоря об изменении слов, поэзии и тональности белорусских песен

в настоящее время [1885 г.], то мы должны отметить, что <...> язык народа в печати должен быть таким честным, как тот, который из уст простого народа записал <...> г. Носович [имеется в виду “Словарь белорусского наречия” 1870 г. – В.Л.]» (Ельскі 1885, с. 338).

Во взглядах Л. Штура, как позже и у А. Ельского, прослеживается приоритет своего перед чужим, даже общеупотребительным и частотным: «Хорошо бы сделал собиратель, если бы слово “frištík” не совал (strčil) в словацкий язык, хотя оно у нас и часто употребляемое» (Štúr 1955, с. 238). В рецензии интерпретируются также особенности содержательно-текстовой правки. В частности, уточняется, обобщается название с применением трансформации сказочной формулы (*Pamodaj šťastja lavička*) в этикетное клише (*Pán Boh daj*). Л. Штур предлагает убрать из текста «неприятный образ», хотя и указывает на его функцию смысловой детализации (Štúr 1955, с. 238).

Высоко оценивая язык сказок, Л. Штур с одинаковыми критериями подходит к языку предисловия, авторскому тексту Я. Римаковского, замечая, что его речь «отстает» от речи рассказчиков, включает не словацкие фразы. В конкретных примерах лексические и грамматические средства исправляются с комментарием: *словак говорит; по-словацки* или сокращенно, только словом *словак* (Štúr 1955, с. 240). Часть предлагаемых употреблений имеет явную связь с языковыми средствами сказок: «*Spolehajúc sa na zápal váš, ktorí mi pomoci svojej, znám, neodporuje*», Slovak: “*ktorí mi na dobrej pomoci bud'e*» (Štúr 1955, с. 240).

Универсальные и специфические особенности в обработке и переводе фольклорных текстов в Беларуси и Словакии прямо зависят от лингвистических идей и концепций литературных и национальных языков, распространенных в определенные периоды развития общества и являются результатом языковой традиции и динамики.

2.2.2. Špecifiká prekladu folklórnych textov

Спецыфіка перакладу фальклорных тэкстаў

1. Фальклорныя тэксты, нягледзячы на ўстойлівую традыцыю існавання, у тэорыі перакладу, у прыватнасці, у перакладчыцкай тыпалогіі тэкстаў, не разглядаюцца, не маюць выразна акрэсленага статусу. Яны не ўпамінаюцца ў якасці матэрыялаў перакладу, не ўлічваюцца ні у адной з класіфікацый, аднак валодаюць некаторымі уласцівасцямі, якімі характарызуюцца мастацкія тэксты. На увазе маецца эстэтычная вартасць, вобразнасць, прэзентацыя моўнымі сродкамі культурнай спецыфікі, асаблівасцей традыцыйнага светастаўлення, светабачання і светаразумення. Як і у мастацкіх тэкстах, у іх дамінуе функцыя выражэння, і задача перакладчыка у такім выпадку, паводле В. Н. Камісарава, заключаецца у захаванні пры перакладзе мастацка-эстэтычнага ўздзеяння (Комиссаров 2002, с. 71). У гэтых двух відаў мастацкага адлюстравання рэчаіснасці прасочваецца таксама дыферэнцыйная прымета паводле апазіцыі *паэтычная / празаічная форма выказвання*, што з'яўляецца асновай для размежавання спецыфікі іх перакладу. У такім выпадку выяўленне далейшых аспектаў перакладу фальклорных тэкстаў звязана з аналізам стылістычных асаблівасцей тэкстаўтварэння, хаця фальклор не ўпамінаецца і ў якасці функцыянальнай разнавіднасці, суаднесенай з функцыянальнымі стылямі.

Стыль мастацкай пазіі ды прозы, супрацьпастаўляецца усім іншым функцыянальным стылям (Комиссаров 2002, с. 77-78), такім чынам, адзіны надзяляецца эстэтычнай вартасцю. Аднак вядомая у мастацкай літаратуры фальклорная стылізацыя ўказвае на існаванне зыходнай спецыялізаванай сістэмы моўных сродкаў – фальклорнага стылю. Акрамя таго, кожны з тэарэтыкаў перакладу пералічвае функцыянальныя разнавіднасці ў адкрытай множнасці, не прэтэндуючы на вычарпальнасць, што дазваляе запоўніць вольныя пазіцыі не апісанымі дагэтуль стылістычнымі з'явамі.

1.1 Аналіз паняцця *мастацкі пераклад* не дае падстаў для выключэння з яго фальклорных тэкстаў, хаця і не улічвае фальклорнай сферы, калі тлумачыцца як “пераклад твораў мастацкай літаратуры, г. зн. тэкстаў, асноўная функцыя якіх заключаецца ў мастацка-эстэтычным ўздзеянні на чытача” (Комиссаров 2011, с. 71). У навуковай літаратуры неаднаразова звярталася ўвага на генетычную сувязь літаратуры і фальклору на розных моўных узроўнях — у цэлым і на асобных этапах літаратурна-моўнага развіцця. У такім выпадку істотнымі для перакладу выступае іх спецыфіка. У прыватнасці, М. Лешчак і О. Сіроватка ўказваюць на адрозненні ў фальклорным і літаратурным адлюстраванні, сцвярджаюць наяўнасць у фальклоры стабільнай сістэмы каштоўнасцей, стабільных характараў, стабільных тэм (Leščák a Sirovátka, с. 42), існаванне стэрэатыпаў калектыўнай творчасці (Leščák a Sirovátka 1982, с. 41). Усе пералічаныя прыметы маюць моўную прэзентацыю. Славацкая даследчыца Вольга Ковачычова інтэрпрэтуе казку як аб’ект перакладу як фальклорны тэкст і жанр дзіцячай літаратуры а вылучае 4 тыпы перакладаў у залежнасці ад абмежаванняў, існуючых з улікам дзіцячага успрымальніка: 1) нівелізацыйныя (nivelizujúce); 2) скіраваныя на ўтварэнне функцыянальнага эквівалента (smerujúce k vytvoreniu funkčného ekvivalentu); 3) актуалізацыйныя (aktualizačné) і 4) архаізацыйна-інавацыйныя (archaizujúco-inovačné). Асобна вылучаны перакладныя адаптацыі / пераказванне казак (prekladové adaptácie / prerozprávania rozprávok) (Kovačičová 2009, с. 47-50)

Указаныя асаблівасці у такім выпадку, безумоўна, будуць аказваць пэўны ўплыў на пераклад фальклорных тэкстаў. Нягледзячы на адсутнасць асобных прац па перакладзе такіх тэкстаў, пэўныя іх якасці магчыма прасачыць у іншых тыпах тэкстаў, разгледжаных у тэорыі перакладу. Акрамя таго, матэрыял для назіранняў і абагульненняў дае сама практыка перакладу з даўнімі традыцыямі. Дастаткова успомніць Францішка Ладзіслава Чалакоўскага, які перакладаў са славянскіх моў песні, а таксама парэміі для свайго зборніка “Mudrosloví národu slovanského ve příslovích” (1852). Праўда, у яго кнізе, як заўважае К. І. Кабашнікаў, беларускія парэміі, як і ў выкарыстаных аўтарам крыніцах, не вылучаны з масіву рускіх парэмій. Беларускія песенны фальклор у перакладзе на польскую мову публікаваў, напрыклад, Ян Чачот. Напачатку выдання фальклорных тэкстаў прасочваецца іншыя формы

сутыкнення моўных сістэм, напрыклад, пад уплывам поглядаў П. Ё. Шафарыка як славацка-польскія друкаваліся песні Усходняй Славакіі, пазней такія падыходы былі перагледжаны (Sedlak 1997, с. 71). Вусная праявічая творчасць у Славакіі прыцягнула увагу Самуэля Ройса раней за песні, апублікаваныя П. Ё. Шафарыкам і Я. Коларам (Melicherčík 1956, с. 287).

Разглядаючы падыходы А. Г. Шкультэты, Я. Доруля падкрэслівае прызначэнне казак “стаць крыніцай пазнання красы народнага маўлення” (Doruľa 1994, с. 92), што істотна для выбару і асваення грамадствам фальклорных тэкстаў у культурных мэтах, у сувязі з фарміраваннем славацкай літаратурнай мовы.

Суаднесенаць фальклору і мастацкай літаратуры прасочваецца у поглядах Людавіта Штура, адлюстраваных у працы “O národných povestiach plemien slovanských”, у якой кадыфікатар славацкай мовы ўказаў усім на патрэбу зблізіць вывучэнне роднай народнай творчасці і літаратуры (Melicherčík 1956, с. 296).

Сувязь фальклорных тэкстаў з тэкставым масівам нацыянальных моў апасродкавана культурна-этнічнай скіраванасцю. Украінская даследчыца С. Ярмоленка сцвярджае, “што розныя паходжаннем фальклорныя творы, зафіксаваныя ў пэўны момант свайго існавання, функцыянуючы разам з творамі мастацкай літаратуры, уваходзяць у адно поле, аказваючы эстэтычны ўплыў на фарміраванне мастацкага густу супольнасці” (Єрмоленко 1987, с. 22). Пры гэтым для вызначэння статусу фальклорных тэкстаў у тэорыі перакладу істотнай з’яўляецца заўвага цытаванай вышэй даследчыцы наконт таго, што “у новых умовах развіцця мова традыцыйнага фальклору выступае як больш апрацаваная, адшліфаваная, з адзнакамі літаратурнай нарматыўнасці” (Єрмоленко 1987, с. 22). Паводле metodyкі даследавання пераклад праявічых фальклорных тэкстаў мае выразную аналогію з мастацкім праявічым перакладам (гл.: Sabolova 1999, с. 102-117).

1.2 Фальклорныя тэксты выконвалі ў традыцыйнай культуры шматлікія функцыі, а ў сучасным грамадстве іх актуалізацыя залежыць у значнай меры ад формы існавання, іх аўтэнтычнасці, якая зыходзіць з вуснай формы тэкставай рэпрэзентацыі. Пісьмовая фіксацыя асобных функцыі аўтэнтычных тэкстаў рэдукуе, іншыя ўказвае больш рэльефна, у прыватнасці, тыя, што звязаны з захаваннем этнічных моўных традыцый, крэатыўным выкарыстаннем мовы. Фальклору ў поўнай

меры ўласціва прэзентацыя “асаблівацей пэўнага этнасу як носьбіта пэўнай культуры, якая вылучае яго сярод іншых культур” (Комиссаров 2011, с. 73).

Пры рэалізацыі мастацкай функцыі, як і ў аўтарскім тэксе, для фальклору важнымі з’яўляюцца мастацкія вобразы і мастацкія дэталі, адлюстраваныя канкрэтнымі моўнымі сродкамі, не абавязкова аднолькавымі для гэтых дзвюх сфер мастацкага адлюстравання рэчаіснасці. Навукоўцы па-рознаму ўспрымаюць дэталізацыю ў фальклору, у тым ліку адмаўляючы яе, як у меркаванні, што “дэталі народная казка не уводзіць” (Doupalová 1998, с. 18). Такая катэгарычнасць пры аналізе перакладных і арыгінальных фальклорных тэкстаў не знаходзіць пацвярджэння. Моўныя сродкі пры адлюстраванні фальклорнай дэталі ў большай меры падпарадкоўваюцца стэрэатыпам, адлюстроўваюць тэндэнцыю да паўтаральнасці дэталей у семантычна суадносных ключавых пазіцыях.

2. Другаснае асваенне фальклорных тэкстаў, звязанае з іх пісьмовай фіксацыяй і адборам аптымальных паводле канкрэтных параметраў варыянтаў, у славацкай практыцы набыло пазней назву *фалькларызм*, або *другое існаванне фальклору* (Leščák i Sirovátka 1982, с. 44). У беларускай навуцы гэты термін мае іншае нападуненне, хаця і звязаны з указаным значэннем. У прыватнасці, А. С. Фядосік прымае версію І. А. Асавецкага, які пад фалькларызмам разумее выкарыстанне як у асобным творы пісьменніка, так і ў творчасці у цэлым, “структурна-мастацкіх элементаў, якія адносяцца або да сюжэтаў фальклору, або да яго вобразнай сістэмы. Такое азначэнне абмяжоўваецца элементарным вычлененнем рознаўзроуневых моўных структур, характэрных для мовы фальклору, але ўжытых у мастацкіх тэкстах. Больш шырокае разуменне фалькларызму звязана з генезісам літаратурнай мовы, што заўважаецца, у прыватнасці, ва указанні на “развіццё беларускай літаратурнай мовы ў рэчышчы культурнага і літаратурнага фалькларызму” (Ляшук 2003b, с. 73). Лінгвістычны падыход прасочываецца у С. Ярмоленка, якая гаворыць пра “насычанае, аб’ёмнае паняцце фальклорызму ў сучаснай літаратурнай мове”, якое “ахоплівае асабліваці мовы, узнаўленне тэрытарыяльных і аўтарска-выканаўчыцкіх варыянтаў” (Ярмоленко 1987, с. 5). Аналіз фактычнага матэрыялу прывёў цытаваную даследчыцу да высновы, што “сучасныя народнапесенныя тэксты складаюць

разнавіднасць літаратурнай мовы, яе асаблівы мастацкі стыль” (Срмоленко 1987, с. 5). Прызайчныя фальклорныя тэксты ў такім ракурсе ўказанай даследчыцай не аналізаваліся.

Калі браць пад увагу прысутнасць у мастацкіх тэкстах фальклорных элементаў, то іх пераклад, уваходзячы ў кампетэцыю “класічнага перакладу”, распрацаваны у яго межах у тым жа аб’ёме, што і іншыя сродкі аўтарскага мастацкага маўлення. З другога боку, паняцце фалькларызму не ахоплівае ўсіх асаблівасцей мовы фальклору, якая, акрамя спецыфічных у параўнанні з літаратурнай мовай сродкаў, уключае агульны з ёю пласт лексікі і граматычныя мадэлі. Такім чынам, яны атрымліваюць адпаведную інтэрпрэтацыю і практычнае асваенне пры перакладзе тэкстаў з адпаведнымі лексіка-граматычнымі сродкамі, якія ўключаюцца ў сферу функцыянавання літаратурнай мовы, г. зн. не толькі мастацкіх. Неабходнасць вылучыць прызайчны фальклорны тэкст у асобны тып не адмаўляе магчымасці выкарыстоўваць вопыт перакладу універсальных структурных элементаў. Трэба, аднак, падкрэсліць, што асобныя фармальныя прыметы фальклорнага тэксту патрабуюць суаднясення з яго комплекснымі адзнакамі. У гэтым выпадку для перакладу істотным з’яўляецца назіранне навукоўцаў над моунай спецыфікай фальклору.

2.1. Элементамі абстрактнага казачнага стылю выступаюць “паўтарэнне слоўных формул, прыхільнасць да множнасці, двухкратнасці, трохкратнасці, сямікратнасці, даўнаццацікратнасці, да такіх рыс належыць і празмернасць<...> Вяршыняй абстрактнага стылю з’яўляецца цуд <...> (Doupalova 1998, с. 19). Істотным для моунай спецыфікі фальклорнага тэксту з’яўляецца сцвярджэнне: “Тое, што забрана з характарыстыкі, дадаецца ў дзеянне” (Doupalova 1998, с. 18). Аналагічныя асаблівасці ўказвае Л. Р. Бараг у стылі чарадзейных беларускіх казак: прыказкі і прымаўкі ў казачным тэксце; сінтаксічныя паўторы; параўнанні і метафары; эпітэты; словы з памяншальнымі суфікамі; выклічнікі; двухмоўны дыялог і інш. (Бараг 1969, с. 210-226).

Нацыянальныя моўныя традыцыі перадаюцца ў гумары і сатыры, якія, як падкрэслівае Я. Юрчо, найбольш выразна адлюстраваны ў навелістычных казках, аднак прасочваюцца і ў тэкстах іншых казачных жараў. Іх моуная спецыфіка

звязана з агульнымі механізмамі стварэння гэтых эмацыянальных форм інтэрпрэтацыі рэчаіснасці: сутыкненне ў тэкстах знешняй і ўнутранай мовы, кантраст, перасячэнне высокага і нізкага, канцэнтрацыя смешных падзей, незвычайнасць дзеяння ў працэсе рэалізацыі пэўнай мэты (Jugčó 1998, с. 48-49). У казках таксама прысутнічае своеасаблівы дэнататыўны змест, які заключаецца ў наяўнасці анімалістычных, фантастычных звышчалавечых пастаў, назвы якіх (онімы і апелятывы) шырока ўключаюцца ва ўстойлівыя казачныя формулы, фразеалагіруюцца, атрымліваюць статус агульнаўжывальных.

Масівы і беларускіх, і славацкіх фальклорных тэкстаў, праявітых у тым ліку, вызначаюцца жанравым багаццем, стылістычнай гармоніяй, лінгвістычнай распрацаванасцю і структурна- кампазіцыйнай упарадкаванасцю. Беларускія тэксты суадносяцца са славацкімі і паводле сваёй кантэкстнай структуры, якую ў славацкай мове даследаваў В. Марчок, аднак адрозніваюцца паводле колькасных паказчыкаў. Так, адна з самых аб'ёмных беларускіх казак "Бацькаў дар" уключае 315 абзацаў, колькасць іх пры перакладзе на славацкую мову змяншаецца да 283, а адна з самых аб'ёмных славацкіх чарадзейных казак "Lomidrevo alebo Valibuk" уключае 284 абзацы (паводле metodyкі падліку В. Марчока – 162 сэнсавыя сегменты) (Магчок 1978, с. 221).

2.2. Прысутнасць у грамадстве праявітых фальклорных тэкстаў, іх пастаяннае перавыданне адпавядае "патрэбе сучаснага чалавека дэманстраваць сваю культурнасць у сэнсе заглыблення у традыцыі" (Valcerová 2000, с. 60). Гэта скіраванасць да традыцый у мове фальклору праяўляецца ў разнастайных тэндэнцыях – стандартызацыі, генералізацыі, дыферэнцыяцыі сродкаў выказвання. Своеасаблівым чынам гэтыя тэксты звязаны з сучаснымі літаратурнымі нормамаі, большая ці меншая ступень іх адлюстравання залежыць ад прызначэння апублікаванага тэксту, яго літаратурнай апрацоўкі і зыходных якасцей пісьмова зафіксаванага аўтэнтычнага тэксту.

3. Функцыянаванне праявітых фальклорных тэкстаў на Беларусі і ў Славакіі суправаджаецца іх засваеннем з большымі ці меншымі трансфармацыямі ў мэтах набліжэння да сучаснага чытача ці нават для тато, каб "вучыць дзяцей правільнай літаратурнай мове", як сцвярджаў, выступаючы не семінары маладых літаратараў

Алесь Якімовіч, які апрацаваў для дзяцей і выдаў у 50 - 60-я гг. XX ст. больш за 100 запісаных у XIX–XX стст. беларускіх казак, якія пастаянна перавыдаюцца.

Апрацоўка фальклорных тэкстаў з’яўляецца разнавіднасцю ўнутранага перакладу. Апрацаваны тэкст часта выступае зыходным пры ўласна перакладзе, пры гэтым аўтэнтычны і літаратурна апрацаваны варыянты у роўнай меры прызначаны прэзентаваць нацыянальную культуру. У такім выпадку трансфармацыйныя пераўтварэнні падпарадкоўваюцца задачы камунікатыўнага прыроўнівання тэкставых адрэзкаў, найбольш актуальнага для дыялагічнай формы выказвання, цесна звязанай з нацыянальным этыкетным узусам.

3.1. Паверхневы вербальны змест у славянскіх мовах даволі лёгка пераносіцца ў перакладны тэкст, як і тэкстаўтваральныя характарыстыкі. Гэта пацвярджаецца пры аналізе славацкіх перакладаў беларускіх казак. Фактычным матэрыялам паслужылі зборнікі “*Kocúrik – zlatá labka*” (пераклаў Мілан Одран, далей МО) і “*Čarovná píšťala*” (пераклаў з украінскага выдання Юрай Андрычык, далей ЮА).

Усе тэксты з абодвух зборнікаў дакладна перадаюць зыходныя структурна-кампазіцыйныя асаблівасці, сістэму кампазіцыйных (тэкстаўтваральных) паўтараў. Унутраны пераклад (літаратурная апрацоўка) вызначаецца значна большымі трансфармацыямі, чым уласна пераклад. Аўтэнтычны тэкст “Медзведзь”, на які мы будзем спасылацца (далей СК), апублікаваны А. К. Сержпутоўскім у зборніку 1911 г., перавыдадзеным у 1999 г. з некаторай графічнай адаптацыяй, не падзелены на абзацы, змяшчае дыялектныя рысы.

Апрацаваны А. Якімовічам варыянт “Мядзведзь” дэманструе тэндэнцыю да згортвання інфармацыі, якая ускосна звязана з асноўнай сюжэтна-кампазіцыйнай лініяй – філасофскіх разважанняў, эўрыстычных фрагментаў, эмацыянальных і мадальных выказванняў, сканцэнтраваных у экспазіцыі. Яны фарміруюць рытм праяўленай формы народнымі рыфмаванымі гіпербалічнымі выказваннямі і спалучаюцца у тэксе паводле дыстанцыраванай у часе антанімічнай прыметы *мала (было) – многа (цяпер)* для ўказання на значную аддаленасць у часе. Эўрыстычны (гістарычны) аспект мінімалізуецца, адначасова генералізуецца дэнататыўны план: гіпонім *мужык*, дапоўнены эмацыянальнай традыцыйнай

характарыстыкай *гарапаінік* (слв. *ibozlak*), замяняецца гіперонімам *чалавек*:

Ці ведаеце, скуль узяўса медзведзь? Медзведзь перш быў такі ж самы мужык. як і усе мы, гарапаінікі. Даўно тое было. Людзей было мало. Гэта цепер так народу намножылася, што чуць земля іх паднімае. Каб не умерлі, та б небо падперлі. А даўней людзі жылі сям-там на лесе, лавілі звера, птушак, а ў азёрах да ў рэках – рыбу. Улетку збіралі ягады, грыбы або капалі карэне й запасілі на зіму. Больш усёго запасілі арэхі й мёд. Пчол тагды было багацько. Ены самі вадзіліся ў дуплях і ў землі ў норах. Па лесе й цепер ешчэ е пчолы ў дуплях. Іх называюць слепат. Людзі шукалі пчол у дуплях, і хто першы знайшоу, того й былі тыя пчолы. Ён абвязваў тое дзераво, гдзе знайшоу пчолы, й ужэ ніхто не май права іх чапаць (СК, с. 88).

↓

Ці ведаеце вы, адкуль узяўся мядзведзь?

Мядзведзь раней быў такім жа чалавекам, як і мы. Людзей тагды было мала, і жылі яны на лясах. Там палявалі на звяроў і птушак. Улетку збіралі грыбы і ягады, капалі карэнне і запасілі на зіму. Але найбольш запасілі арэхі і мёд. Пчол тагды было багата. Яны самі вадзіліся ў дуплах і у зямлі – у норах.

Людзі шукалі мёд у дуплах, і хто першы знаходзіў, то абвязваў тое дрэва вяроўкаю, і ужэ ніхто не меў права іх чапаць (БД, с. 157).

На сінтаксічным узроўні трансфармацыя звязана са скарачэннем асобных структурна-семантычных частак у 2-х сумежных сказах з 3-ма граматычнымі асновамі кожны і іх пераструктураванне у 1 сказ з 4-ма граматычнымі асновамі. У перакладзе апрацаванага тэксту на славацкую мову захоўваецца большасць яго структурных асаблівасцей, аднак заўважаецца далейшае скарачэнне эўрыстычнай інфармацыі – указанне на колькасць людзей, на пражыванне пчол у зямлі. Лексічны паўтор у сумежных сказах перакладчык замяняе сінонімамі: *запасілі* → *zasobovali, zhromažďovali*:

– *Či viete, kde sa vzal medved'?*

Kedysi bol medved' takým istým ako aj my. Eudia vtedy bývali v lesoch. Tam poľovali na zverinu i vtáctvo. V lete zbierali hríby a jahody, vykopávali korene a zásobovali sa na zimu, ale najviac zhromažďovali orechy a med. Včiel vtedy bolo veľa. Samy sa množili v dierach stromov.

Eudia hľadali včely v dierach, a kto našiel prvý, ten obviazal strom povrázkom a už nikto nemal právo sa ho dotýkať (МО, с. 63).

3.1.2 Наступны фрагмент – ‘прэзентацыя героя і завязка сюжэта’ – пры

літаратурнай апрацоўцы дапаўняецца дэталямі з семантыкай ‘гультасць суб’екта, яго цяжкасці, думкі, іх безвыніковасць’, што перадаецца і перакладчыкам сіметрычнымі сродкамі з асобнымі адхіленнямі ў лексічных і граматычных сродках:

*Але быу адзін гультасваты мужык. Ему не хацеласо самому шукаць пчол, дак ён выдзіраў чужыя. **Только** цяжко было ему ўлазіць на дзераво. От і пачаў ён **шукаць такога калдуна**, каб так удзеяў, штоб легчэй было лазіць на дзераво. За семю лесамі да за семю балатамі **жыў** такі **калдун**, што ўсе мог рабіць. Пашоу той чалавек к таму **калдуну** (СК, 88).*

↓

*Але жыў у той час адзін чалавек – гультай **несусветны**. Не хацелася яму самому шукаць пчол, дык ён выдзіраў чужыя.*

Жылося таму гультаяю не кепска. Растваўцеу ён на чужым мёдзе, як калода зрабіўся. Дык вось бяда: цяжка яму стала лазіць на дрэвы на мёд...

*Пачаў ён думаць, што б такое **зрабіць**, каб легка было лазіць на дрэвы. **Ды нічога не мог прыдумаць**.*

*Дачуўся аднойчы гультай, што жыве за сямю лясамі ды за сямю балатамі такі **чарадзея**, які ўсё можа зрабіць.*

*“Пайду, – думае, – да яго. **Можа, ён зробіць мяне лёгкім**”.*

*І пайшоў да таго **чарадзея** (БД, с. 157-158).*

↓

*Ale žil v tie časy jeden človek – **neslýchaný žrác**. Nechcelo sa mu samému hľadať včely, tak **vyberal** cudzie. Žilo sa tomu **lenivcovi** dobre. Na cudzom mede stučnel a vypásol sa ako klát. Ale prišlo nešťastie: ťažko mu bolo liezť na stromy po med...*

Začal rozmýšľať, čo by mohol robiť, aby mu bolo ľahko liezť na stromy. Ale nič nemohol vymyslieť...

*Raz sa ten lenivec dopočul, že za siedmimi lesmi a za siedmimi močiarmi je taký **čarodejník**, ktorý môže všetko urobiť. “Pôjdem, ” myslí si, “k nemu. Možno, že ma urobí ľahkým. ”*

*A vybral sa **k** tomu **čarodejníkovi** (МО, с. 163-164).*

Да семантыка-стылістычных зрухаў належыць трансфармацыя пры апрацоўцы *гультасваты мужык* → *гультай несусветны*, пры якой характарыстыка з невысокай ступенню праяўлення замяняецца на абсалютную з максімальна адмоўнай ацэнчанасцю, а ў перакладзе мяняецца сама абсалютная якасць: *гультай* (слв. *leňoch*) → *žrác*. Нумералагічны фальклорызм перадаецца даслоўна. Пры апрацоўцы літаратурнымі словамі замяняюцца фанетычныя і лексічныя дыялектызмы: *дзераво* → *дрэва*; *калдун* →

чарадзеі, якія і перадаюцца ў перакладзе.

3.1.3 У наступным фрагменце ‘падарожжа да чарадзея’ і ў аўтэнтычным, і ў апрацаваным тэксе семантычная спецыфіка праяўляецца ў высокай частотнасці граматычных форм дзеяслова *ісці / ішоў* і аднакаранёвых яму сродкаў, якія ў аўтэнтычным тэксе мкправаджаюцца дзеясловамі зрокавага ўспрымання (*бачыць, зірне / зірнуў, глязіць*), мыслення (*думае*), актыўнага дзеяння (*выдраў пчол*). У апрацаваным тэксе колькасць дзеясловаў актыўнага дзеяння павялічваецца (*наеўя, жыў, пастукаў, не адчыняе*). У перакладзе, для якога зыходным стаў апрацаваны беларускі тэкст, заўважаецца тэндэнцыя, уласцівая перакладу – зніжэнне частотнасці лексем і іх кампенсацыя іншымі сродкамі, што адлюстроўвае лексічны ланцужок: *vybral sa – ide – vidí – pristúpil – vybral (med) – najedol sa – išiel – nad’abil – zabúchal – neozýva sa*:

Ідзе ён да ідзе лесам, бачыць: ліпа абвязана; думае – пчолы. Падышоў бліжэй, зірне, аж дупло суздром нізка, а ў ём мёд. Выдраў ён тые пчолы й пашоў далей. Бачыць другое дзераво абвязана. Выдраў ён і тые пчолы. Падходзіць ён к землянцэ таго калдуна. А калдуна нема дома (СЛ, с. 88-89).

↓

Ідзе лесам, бачыць – ліпа абвязана. Падышоў да яе, а там дупло зусім нізка і ў ім поўна мёду.

Выдраў ён мёд з дупла, наеўся і пайшоў далей.

Ідзе, аж неўзабаве трапляецца другая абвязаная ліпа з пчаліным дуплом. Выдраў ён мёд і з гэтага дупла.

Ці шмат дзён шоў ён, ці мала, нарэшце дайшоў да зямлянкі, дзе жыў той чарадзеі. Пастукаўся ў зямлянку – ніхто не адчыняе: няма гаспадара дома (БД, с. 158).

↓

Ide po lese a vidí obviazanú lipu. Pristúpil k nej a tu diera celkom nízko a v nej plno medu. Vybral med z diery, najedol sa a išiel d’alej. Ide, ide a zanedlho nad’abil znova na obviazanú lipu s včelím hniezdom. Vybral med aj z toho hniezda.

Neišiel ani veľa, ani málo, až napokon prišiel do zemlanky, kde žil čarodejník. Zabúchal na zemlanku – nikto sa neozýva, nikoho niet doma (МО, с. 164).

Лексічны дыялектызм *суздром* (слв. *uplne*), зафіксаваны ў сучаснай беларускай лексікаграфіі, пры апрацоўцы заменены агульнаўжывальным словам *зусім*. Рэгулярнае ў аўтэнтычным тэксе і яго літаратурнай апрацоўцы слова *дупло* ў

перакладзе набывае некалькі лексічных адпаведнікаў: *diera – hniezdo – úle*. Пераклад адлюстроўвае і яшчэ адну тэндэнцыю – рэгулярнасць эквівалентаў: *выдзіраць (пчол, мёд) → vyberať (med, úle)*.

*Наступная тэндэнцыя прасочваецца ва ўключэнні (пры апрацоўцы) і захаванні (пры перакладзе) сінтаксічных структур з лексічным і каранёвым паўторам: Ці шмат дзён шоў ён, ці мала, нарэшце дайшоў да зямлянкі <...> → *Neišiel ani veľa, ani málo, až narokon prišiel do zemľanky <...>*.*

Большай дэталізацыяй вызначаецца апрацоўка і ў адпаведнасці з ёй пераклад фрагмента паводзін мужыка ля зямлянкі.

Сціслае апісанне ў аўтэнтычным тэксце з выкарыстаннем эмацыянальных часціц пашыраецца за кошт павелічэння дзеясловаў з розных тэматычных груп: *Глядзіць ён, аж тут жа пры самой землянцэ ў дзераве пчолы. Давай гэта ён іх драць. → Сеў гультай, сядзіць. Аж бачыць – перад самым носам у яго ліпа з дуплом. Прывык гультай выдзіраць чужых пчол. Не стрымаўся і тут. → *Žráč si sadol a sedí. Odrazu vidí pred samým nosom lípu s hniezdom. Privykol vyberať cudzie úle, niž nezdržal sa ani tu*.*

3.1.4 Заключны фрагмент, дапоўнены пры апрацоўцы гумарыстычнай прапановай запытацца самога мядзведзя наконт праўдзівасці казкі, перакладзены з максімальным захаваннем лексічных і сінтаксічных сродкаў. Заўважаецца таксама адсутная ў зыходным тэксце дэталізацыя – экспліцытнае выражэнне ацэнкі праз апісанне рэакцыі і дапаўненне слоў чараўніка (сэнсавае развіццё):

Але ось ідзе калдун. Ззірнуў калдун на таго чалавека да й кажэ: “Ну з гэстае пары й ты, й твае дзеці, й усе твае котло будзеце толькі пчол драць”. І абернуў калдун таго чалавека ў медзведзя. Так от адкуль узяўса медзведзь (СК, с. 89).

↓

Толькі ён пачаў драць мёд і уплятаць за абедзве шчакі, як бачыць – ідзе гаспадар.

Паглядзеў чарадзея на гультая, пакруціў галавою і кажа:

– Ну, чалавеча, за такую блagую работу будзеш ты з гэтага часу толькі тое і рабіць, што драць пчол.

І перавярнуў чарадзея таго гультая ў мядзведзя.

Дык вось адкуль узяўся мядзведзь.

А хто не верыць – няхай зловіць мядзведзя і распытаецца ў яго, ці так гэта было, як казка кажа (БД, с. 158).

↓

Len čo začal vyberať med, až mu tiekol po obidvoch lícach, odrazu vidí, že ktosi ide. A to bol čarodejník.

Čarodejník sa pozrel na žráčca, pokrútil hlavou a povedal:

– Tak, človeče, za takú peknú robotu ty od týchto čias len toto budeš robiť, vyberať úle.

A premenil ho na medveďa. Tak vidíte, kde sa vzal medveď!

A kto neverí, **nech** chyť medveďa a *nech* sa ho opýta, či to tak **nebolo**, jako hovorí táto rozprávka (МО, с. 164).

У апрацаваным тэксце прасочваецца вертыкальная ацэначная сувязь з градацыйнымі антанімічнымі элементамі: (*жылося*) *някепска* – *благая (праца)*. Абодва словы перакладзены шляхам антанімічнай трансфармацыі, прычым з выкарыстаннем яе розных механізмаў. Адпаведнікі блр. *някепска* – слв. *dobre* з’яўляюцца сінонімамі, антанімічнасць прасочваецца ў марфемнай структуры (антанімічнасць каранёў, антанімічнасць прыстаўкі не- і нулявой прыстаўкі). Беларуска-славацкія адпаведнікі *blagi (zly) – pekny*, з’яўляючыся кантэкстуальнымі антонімамі, выконваюць розныя функцыі: у беларускім тэксце гэтапрамая адмоўная ацэнка, у славацкім перакладзе – іранічная станоўчая характарыстыка, сфарміраваная папярэднім кантэкстам.

Найбольшыя адрозненні назіраюцца ў ідыяматычных структурах: *Ды вось бяда* → *Ale prišlo nešťastie; як калода зрабіўся* → *a vupásol sa ako klát*. Аднак, і ў іх прасочваецца тэндэнцыя да захавання лексічных эквівалентаў (аднакаранёвых або сінанімічных). Належачы да сродкаў эмацыянальнасці, такія ідыёмы дэманструюць “відавочны факт, што эмацыянальнасць – не толькі індывідуальная прымета, але і этнічная, таму і нацыянальныя мовы маюць якасна і колькасна розныя сродкі выказвання эмацыянальнасці” (Патрэба 1992, с. 25). Адрозніваецца па колькасці і абазначэнні суб’ектаў казачнай камунікацыі: *гультаеваты мужык // мужык // чалавек* (СК) → *чалавек – гультай несусветны // гультай* (БД) → *človek – neslýchaný žráč // lenivec* (МО); *калдун* (СК) → *чарадзеі // гаспадар* (БД) → *čarodejník* (МО). Прычым пераклад паводле рэгулярнасці ўзнаўлення абазначэння чараўніка адпавядае аўтэнтычнаму (неапрацаванаму і невядомаму перакладчыку) тэксту, што сведчыць пра стылістычнае чужае перакладчыка.

3.1.5 У выніку названых трансфармацый аўтэнтычны, апрацаваны і перакладны тэксты маюць прыкладна аднолькавы аб’ём: 35 сказаў мае аўтэнтычны тэкст, па 34 сказы маюць апрацаваны і перакладны тэксты, у чым прасочваецца яшчэ адна тэндэнцыя

перакладаў фальклорных праявічых тэкстаў – захаванне іх даўжыні. Для перакладчыка істотным з’яўляецца традыцыйнасць, узорнасць зыходнага тэксту, што таксама належыць да спецыфікі перакладу і акрэслівае перакладчыцкія праблемы, звязаныя з сінхранізацыяй фальклорных і моўных традыцый, а таксама з выбарам тэкстаў для перакладу і іншамоўнай прэзентацыі. Як указваюць у каменіарыі да казачных тэкстаў Л. Р. Бараг і К. П. Кабашнікаў, “легендарны сюжэт аб ператварэнні чалавека ў мядзведзя вядомы беларусам, рускім, украінцам, літоўцам, латышам, палякам і іншым еўрапейскім народам, але асабліва многа яго варыянтаў у беларусаў” (КЖЧК, с. 480).

3.2. Наяўнасць некалькіх перакладаў аднаго тэксту дазваляюць выявіць варыятыўнасць трансфармацый, вычленіць універсальныя структуры, устойлівыя моуныя адпаведнікі.

Суб’ект у зыходным тэксце абазначаецца традыцыйнай нейтральнай лексмай *дзед*, якая мае выразны культурны кампанент у семантыцы, у тым ліку абазначае продка (параўн. беларускую назву свята памінання продкаў – *Дзяды*). У МО актуалізавана лексема з агульным каранем, але іншага стылістычнага рэгістру — *dedko*, чым семантыка злучаецца. У ЮА, для якога ў зыходным украінскім перакладзе асновай паслужыла аднолькавая з беларускай мовай лексема *did*, выкарыстана лексема з іншым каранем, традыцыйная для славацкіх фальклорных тэкстаў – *starec*. Этнаграфічная рэалія *праснак* ‘хлеб з прэснага цеста’ перакладаецца падобным чынам: *osúch* (МО) і *posúch* (ЮА з укр. *перепічка*). Парознаму інтэрпрэтуеіца у перакладах слова *пуга* (*bič, korbač*). Ва ўкраінскім тэксце і адпаведна ў ЮА гэтыя слова не перакладаецца. У МО выкарыстоўваецца назва іншай рэаліі – *palica* (блр.), чым парушаецца логіка казачнага апісання, заснаваная на сувязі са словам *араць*: пугай дзед паганяў каня і з ёю ж пабег даганяць чорта. Акрамя таго гэтыя слова мае вобразную асацыяцыю з фразеалагізмам *пугай па вадзе* ‘дарэмнае дзеянне’. Варыятыўнасць прасочваецца і ў перакладзе фразеалагізмаў, тэматычнай лексікі (*болота, прорва*). У прыведзеных паралельных тэкстах (беларускі арыгінал і пераклады на славацкую і ўкраінскую мовы) вылучаны істотныя ў вобразным і камунікатыўна-сітуацыйным функцыянаванні:

Паехаў дзед араць поле. І ўзяў з сабою праснак на абед. Палажыў праснак на

возе, а сам арэ. Араў, араў змарыўся, пайшоў да воза **праснаком** падсілкавацца. Прыходзіць, а тут з-над самага носа **чорт** ухапіў **праснак** і пабег у **балота**.

Узлаваўся дзед на **чорта** ды за ім з **пугаю**. Прыбег на **балота**, бачыць – **чорт** у **прорву** **праваліўся**. Дзед з гарачкі таксама туды – шабулдых!

Ускочыў на дно **прорвы**, глядзіць, а там палац вялікі і **чарцей** у ім поўна.

Пачаў дзед прыглядацца, каторы **чорт** ухапіў яго **праснак**. Ды дзе ж пазнаеш: **усе чэрці адной шэрці** (БД, с. 153).



а) МО:

Išiel dedko do pol'a orať. Na obed si zobral osúch. Osúch si nechal na voze a začal orať. Oral, oral, napokon sa unavil a išiel k vozu, aby sa osúchom posilnil. Prichádza k vozu a tu spred samého nosa čert mu uchytil osúch a ušiel do rybníka.

Dedko sa nahneval na čerta a pod'ho za ním s palicou, pribehol k močiariu a zbadal, že sa čert stiahol do diery. Dedko za horúca sa šmykol za ním. Skočil na dno priepasti. Díva sa – a tam veľký palác a v ňom plno čertov. Dedko sa začal prezerat', ktorý čert mu osúch uchmatol. Ale, kdeže ho poznáš: všetci čerti sú jednej srsti (МО, с. 123);

б) ЮА:

Vybral sa starec na pole orať a vzal si so sebou posúch. Položil ho na voz a orie. Oral, oral, napokon sa unavil a vrátil sa k vozu, že sa tým posúchom posilní.

Tu sa k nemu priplichtil čert, vychytil mu posúch rovno spred nosa a šups do močiara.

Starec sa na čerta nahneval a hybaj za ním. Pribehol k močiariu a vidí, že ten zasmolenec sa vrhol do priepasti. Dlho nerozmýšľal a skočil za ním. Na dne priepasti stál palác a v ňom plno čertov. Díva sa starec, díva, ktorý čert mu ten posúch uchmatol, lež márne, všetci sú navlas rovnakí (ЮА, с. 63).

Цытаваны вышэй тэкст зыходным тэкстам мае наступны ўкраінскі пераклад:

Поїхав дід у поле орати. Взяв собі на обід перепічку. Поклав її на воза, а сам оре. Орав, орав, стомився, підійшов до воза перепічку покуштувати, сили набратися.

Підходить – аж тут чорт із-під самісінького носа в нього вихопив перепічку та мерцій у болото.

Розсердився дід на чорта і гайнув за ним. Прибіг на болото, бачить – чорт у прірву провалився. Дід зопалу теж туди – шубовсть.

Оглядівся на дні прірви, а там великий палац, і в ньому повнісінько чортів. Став дід придивлятися, котрий чорт схопив його перепічку. Та де там пізнаєш: усі чорти однакової масті (БНКУ, с. 68, пераклала М. Жарнасекава).

Пры найменні чорта беларускі тэкст перадае дыферэнцыяцыю паводле ўзросту (*чорт – чарцяняты; маладыя – старыя*) і паводле вышэйшага статусу (*старшай*). Ва ўкраінскім перакладзе і ў ЮА такая сістэмнасць захоўваецца: *чорт – чортень / молоди, стари – найстарший; čert – čertič / mladi, starí – Lucifer*. Пры выкарыстанні ўласнага імя траціцца адзнака абагульнення, змяняецца супрацьпастаўленасць падначаленых і начальнікаў.

У беларускім тэксце істотнай выступае дэталі, перададзеная спалучэннем *за сталом сядзіць* як характарыстыка бюракрата. У МО пры захаванні гэтых прымет колькасць адзінак на адну павялічваецца: *cert – certik / mladi, stari – nadriadený / predstavený*:

– *Хто ў вас тут старшы?* – пытаецца дзед у *чарцей*.

– *Ды вунь, – кажуць, – за сталом сядзіць.*

Падышоў дзед да яго.

– *Так і так, – расказвае сваю крыўду, – твой чорт украў мой праснак. Загадай вярнуць.*

Старшы кажа:

– *Шукай у маладых: старыя гэтым займацца не будуць.*

Падышоў дзед да кучы маладых чарцянят:

– *А ну, разяўляйце раты!*

Разявілі чарцяняты раты. Паглядзеў дзед і ўбачыў у аднаго з іх у роце недаедзены праснак.

– *Вось ён, мой праснак!* – кажа дзед *старшаму*.

Старшы тупнуў на чарцяня:

– *Навошта ты ў дзеда праснак украў? Дзед – чалавек бедны, а ты ў яго крадзеш. Калі так, бяры, дзед, яго да сябе, няхай адслужыць за шкоду* (БД, с. 153-154).

↓

а) МО:

– *Kto je tu z vás nadriadený?* – *spytuje sa dedko.*

– *Nuž ten, čo sedí za stolom,* – *odpovedali mu.*

Dedko pristúpil k nemu.

– *Tak aj tak, – rozpráva mu svoju krivdu, – tvoj čert mi ukradol osúch. A ja veru druhý nemám. Rozkáž mu, aby mi ho vrátil.*

Nadriadený vraví:

– *Hľadaj pri mladých, starí sa s tým nebudú zapodievať.*

Išiel dedko po skupine mladých čertíkov:

– Nože roztvorte ústa!

– **Čertíci** roztvorili ústa. Dedko sa popozeral a zbadal jednému v ústach nedojedený osúch.

– *La! ho, môj osúch!* – hovorí dedko **nadriadenému**.

Nadriadený sa osopil na **čertíka**: – *Prečo si dedkovi osúch ukradol, ha? Dedko je človek chudobný a ty ho okrádaš. Keď je tak, zober si ho, dedko, k sebe, nech ti za škodu slúži...* (MO, c. 123).

б) ЮА:

– *Ktorý z vás je **Lucifer**?* – pýta sa stavec.

– *Henten, čo **sedí za stolom**,* – odpovedajú mu **čerti**.

*Stavec pristúpil k **Luciferovi** a vraví:*

– ***Tvoj čert** mi ukradol posúch a ja veru druhý nemám. Rozkáž mu, aby mi ho vrátil.*

Lucifer vraví:

– *Hľadaj si ho **medzi mladými, starí** také veci nerobia.*

*Stavec pristúpil k hľúčku **mladých čertov**:*

– *Nože otvorte ústa!*

Čerti otvorili papule, stavec popozeral a zbadal jednému medzi zubami nedojedený posúch.

– *To je môj posúch,* – vraví **Luciferovi**. **Lucifer** sa osopil na **čertíča**.

– *Prečo si ukradol posúch? Stavec je chudobný a ty ho ešte okrádaš.* – obrátil sa k starcovi: – *Keď je tak, vezmi si ho, nech sa ti za škodu odslúži* (ЮА, c. 63)

Цытаваны вышэй тэкст зыходным тэкстам мае наступны ўкраінскі пераклад:

– *А хто у вас тут найстаршій?* – пытае дід у чортів.

– *Отый, – кажуть, – що за столом сидить.*

Підійшов дід до найстаршого і мовить:

– *Твій чорт поцупив у мене перепічку. А другої в мене нема. Звели йому віддати мені перепічку.*

Найстаршій і каже:

– *Шукай у молодих: стари цим не промишляють.*

Підійшов дід до гурту молодих чортів:

– *Ану роззявляйте роти!*

Роззявили чорти свої пельки. Подивися дід і бачить в одного в роті недоїдену перепічку.

– *Оце моя перепічка! — кажэ дід найстаршому. Найстаршій тупнув ногою на чортеня.*

– *Навіщо дідову перепічку вкрав? Дід – убогий чоловік, то ще й кривдиш його.*

– *Коли так, забери, діду, його до себе, хай відслужить за шкоду* (БНКУ, с. 68-69, пераклала М. Жарнасекава).

У прыведзеных тэкстах шырока выкарыстоўваюцца эмацыянальныя сродкі, перадаецца дынамізм. Гэтыя стылістычныя асаблівасці ствараюцца размоўнай лексікай, усечанымі формамі дзеясловаў, дыялагічнай формай выкладу. Перакладчыкі для перадачы названых асаблівасцей звяртаюцца да суадносных сродкаў, а таксама да памяншальна-ласкальнай лексікі (украінскі пераклад М. Жарнасекавай – укр. М. Жерносекова), адзінак з дыялектнай сферы (МО), фалькларызмаў з мовы перакладу (ЮА).

Блізкасць разгледжаных паралельных тэкстаў вынікае з блізкароднасці іх моў, суадноснасці фальклорных сродкаў і фальклорных традыцый, дасведчанасць ў якіх указалі абодва славацкія перакладчыкі і ўкраінская перакладчыца, дакладнасць тэксту якой дазволіла стварыць дакладны славацкі пераклад Юраю Андрычыку.

2.2.3. Špecifiká prekladu slovenských prozaických folklórnych textov do bieloruštiny

Спецыфіка перакладу славацкіх празаічных фальклорных тэкстаў на беларускую мову

Пераклад у сваім класічным падзеле на мастацкі і тэхнічны выклікае пытанне наконт месца ў ім фальклорных тэкстаў і іх статусу, што асвятлялася намі ў асобным артыкуле (Ляшук 2004b, с. 64-81). У тэорыі перакладу пераважае супрацьпастаўленне мастацкай літаратуры і фальклору як розных мастацкіх сістэм, аднак прымаюцца пад увагу “vzájomne vzťahy literatúry a iných typov umení a folklóru” (Роровіч (ed.) 1983, с. 63). Выразная эстэтычная функцыя фальклорнага тэксту вызначае правамернасць яго разгляду ў межах мастацкага перакладу ў якасці асобнага фальклорнага стылю.

У гісторыі развіцця беларускай і славацкай літаратурных моў фальклорныя тэксты напачатку іх асваення шматмоўным грамадствам актыўна перакладаліся (Ляшук 2004а, с. 547-557), з чаго і бярэ пачатак практыка перакладу фальклорных тэкстаў, якая яшчэ дасюль не набыла дастатковага тэарэтычнага асэнсавання.

Асноўнае адрозненне паміж літаратурай і фальклорам, якое звязваецца з вуснай формай бытавання апошняга, з’яўляецца падставай для аднясення папулярнага выдання народнай казкі да класічнай літаратуры, калі пісьмовы тэкст “ужо перанесены ў сферу літаратуры” (Stanovský a Vladislav 1960, с. 121-122) ў выніку апрацоўкі як унутранага перакладу. Празаічныя тэксты пры гэтым разглядаюцца ў абедзвюх мовах у еднасці з паэтычнымі тэкстамі як камплементарныя часткі народнай славеснасці з агульнымі моўнымі сродкамі і адначасова ў яе межах як своеасаблівая апазіцыя народных лірыкі і эпікі з рознымі тэкставымі параметрамі і спосабамі актуалізацыі часта агульных моўных сродкаў, што ў большай меры стварае праблему для паэтычнага фальклорнага перакладу.

Рэальная прапарцыянальнасць мастацкага тэксту і яго эстэтычнай спецыфікі ў перакладзе ствараецца сувяззю “základných rovín umeleckoho textu (v roézie eufónia,

rým, rytmus, intonácia, jazyk, básnické pomenovanie a celá oblasť tropiky a figur)” (Valcerová 2006, s. 104). Празіаічны пераклад патрабуе перадаць перш за ўсё вобразную сістэму зыходнага мастацкага твора. Празіаічны фальклор пры гэтым вызначаецца наяўнасцю рыфмаваных (формульных і песенных) фрагментаў, г. зн. патрабуе выкарыстоўваць элементы паэтычнага перакладу спецыфічнага фальклорнага тыпу – этнакультурна, аксіялагічна і нацыянальна, перш за ўсё калектыўна-стэрэатыпна эстэтызаванага. Пераклад як праяўленне міжкультурнай камунікацыі суправаджае працэс моўна-культурнай самаідэнтыфікацыі, указвае на моўную актыўнасць пэўных культур, асабліва заўважную ў часы славянскага адраджэння.

У Славакіі ў XIX ст. адраджэнскае культурнае і літаратурнае развіццё праяўлялася “predovšetkým v kulte národného jazyka a ľudovej slovesnosti” (Kochol 1956, s. 232). Пры гэтым фарміравалася ўстойлівая сувязь фальклору і мастацкай літаратуры, якую ўсведамляў кадыфікатар славацкай літаратурнай мовы Л. Штур: “Folklór, okrem iných funkcií, aj ako východisko národnej literatúry, splňal v Štúrovej koncepcii a plánoch aj úlohu kodifikátora reči” (Profantová 1997, s. 255). Дынаміку пранікнення фальклору ў сферу канкурэнцыі моўных нормаў і фарміравання (дыферэнцыяцыі) стыляў літаратурнай мовы, а таксама яго спецыфікі перадае апісанне змен у пісьмовым функцыянаванні мовы – “ak sa ... epická próza začína posúvať z periférie bližšie do stredu literárnej aktivity, ak sa etnografický záujem o ľudovú slovesnosť prehlbuje hľadáním etnicko-estetického princípu tejto tvorby, ak sa zvyšuje účasť zmyslových a citových mohúcností tvorivého subjektu na literárnej tvorbe a ak sa zároveň rozširuje aj vecný rozsah pojmu písomníctvo v znamení uplatňovania jeho práve pragmatických funkcií (vzniká literárna kritika moderného typu, literárnohistorická eseje, vedecká a politická publicistika)...” (Šmatlák 1997, s. 197). Пры гэтым у штапуўскага пакалення адзначаецца “určitá rezervovanosť voči prekladaniu, vyplývajúca z dominancie “národnej myšlenky”, jednak tvorivé, aktívne vnímanie “inej” literatúry (aj v prekladovej podobe) ako potenciálnej súčasťi národnej kultúry...” (Kusá 2004, s. 20).

Суадносным чынам фальклорная стыхія дзейнічала ў беларускай мове, аднак пераважна ў паэзіі і публіцыстыцы ў выніку поўнай афіцыйнай забароны да 1905 г. пісьмовай формы беларускай мовы. У выніку “ўдзел фальклорнай сферы ў моўным

развіцці вызначае пэўныя параметры стылістычнай сістэмы беларускай літаратурнай мовы...” (Ляшук 2006, с. 132; Ляшук 2019 і інш.), а фальклорныя элементы карэлююць з моўнай спецыфікай адлюстравання ацэначнасці, эмацыянальнасці і аксіялагічнасці ў беларускіх мастацкіх і публіцыстычных тэкстах, у фразеалогіі ды парэміялогіі.

Спецыфіка фарміравання славацкай літаратурнай мовы праз актуалізацыю фальклорнай сферы ўскосным чынам знаходзіць адлюстраванне пры асвятленні асобных праблем перакладу, адэкватнасці, эквівалентнасці і звязанай з імі стылістычнай асіметрыяй, напрыклад, у сцвярджэнні, што “*asonancia, bežne využívaná v španielskej poézii, je v slovenskom kontexte príznakom ľudovosti, kým v modernej angličtine sa cíti ako formálne novátorstvo*” (Popovič (ed.) 1983, с. 233).

У перакладзе паэзіі М. Багдановіча з беларускай мовы на славацкую (перакладчык Ю. Андрычык) фальклорныя сродкі належаць да рэгулярных адзінак (сталыя эпітэты: *у чыстым полі* → *v šírom poli*; *вецер буйны* → *bujným vetrom*) прычым і ў выпадках іх адсутнасці ў арыгінале (*у мое поле* → *v šíre pole*) (Ляшук 2003а, с. 129).

Анталагічны аспект фальклорнага тэксту і фальклорных сродкаў заўважаецца пры станаўленні многіх нацыянальных мастацкіх літаратур, што ўплывае на прысутнасць пэўнай колькасці элементаў фальклорнага паходжання ў практыцы мастацкага перакладу. К. В. Чыстоў акрэслівае спецыфіку фальклорнага тэксту як тэксту максімальна сістэмнага, урэгуляванага, з выразнай структурай і адкрытымі сувязямі, аналагічнымі вылучаным Ф. Данешам тэма-рэматычным паслядоўнасцям (Чистов 1986, с. 166-167). У гэтым аспекце пераклад фальклорных тэкстаў уключае мадэляванне тэма-рэматычнай залежнасці з улікам лінейнай спецыфікі абедзвюх моў і асаблівасцей інверсійнага размяшчэння граматычных адзінак у эстэтычных / камунікатыўных мэтах паводле пэўных кампазіцыйных стандартаў.

Лінейнасць моўных элементаў складае адзін з параметраў граматычнай спецыфікі мовы і яе тэкставых масіваў. У прыватнасці, беларускай апавядальнай манеры ўласціва ініцыяльная пазіцыя дзеяслова, надзвычай частотная ў казкавых тэкстах. У славацкай мове часцей выкарыстоўваецца пазіцыя размяшчэння дзеяслова перад назоўнікам, якім дзеяслоў кіруе. У практыцы лінгвістычнага

(дыялекталагічнага) вивучэння славацкіх фальклорных тэкстаў як носьбітаў нацыянальнай моўнай традыцыі дыялектолаг С. Цамбел адназначную перавагу аддаваў менавіта фальклорнай прозе. Прызайчыныя фальклорныя тэксты як узоры славацкага маўлення ім цаніліся значна вышэй, што было вынікам мэтанакіраванага параўнання вялікага масіву фальклорных запісаў і публікацый (Žeňuchová 2006, с. 6). Шляхам практычнага запісвання народнай мовы С. Цамбел “dospel teda k myšlienke, že všetky jazykové roviny, najmä syntax a frazeológiu, najdokonalejšie odhalí prostredníctvom súvislých nárečových prejavov” (Žeňuchová 2006, с. 5-6) Аналагічным чынам у XIX ст. беларускі прызайчны тэкст супрацьпастаўляў паэтычнаму збіральніку беларускіх песень Ян Чачот, аднак падставай для супрацьпастаўлення служыла большая інфармацыйна-эстэтычная рэпрэзентаванасць нацыянальнай мовы, яе большая сітуацыйная і вобразная развітанасць, перададзеная ў большым аб’ёме тэкстаў (Чачот 2003, с. 96-97).

Спецыфіка фальклорнага тэксту ўключае і традыцыю яго кампазіцыйнага (структуранага) фарміравання. Для беларускіх тэкстаў, напрыклад, характэрны прыём кантамінацыі (Сухая 1997, с. 37-38; 1998 і інш.) як апавядальнай традыцыя ўтварэння і захавання значных па аб’ёме чарадзейных казак. Не ведаючы пра гэту спецыфіку, К. Эрбен пры перакладзе скарачаў беларускія казкі, напрыклад, уступныя прыгаворкі. „Hodák dokonce uvádí, že rozsáhlou úvodní formuli k běloruské pohádce o Kulihráškovi z Afanasjeva Erben vypustil právě preto, že ju pokladal za kontaminaci“ (Stanovský a Vladislav 1960, с. 146).

Сам Горак са сваімі студэнтамі падрыхтаваў і выдаў на чэшскай мове 115 тэкстаў з публікацый В. Н. Дабравольскага, А. К. Сержпутоўскага, П. В. Шэйна і М. Федароўскага. Выданне вызначаецца высокім навуковым узроўнем, уключае ўводзіны, заўвагі выдаўца, тлумачальны слоўнічак і кароткі каментарый да асобных тэкстаў. Жанравая спецыфіка тэкстаў беларускага прызайчнага фальклору прадстаўлена казкамі пра жывёл, сацыяльна-бытавымі, гераічнымі і легендарнымі казкамі, а таксама народнымі апавяданнямі, у тым ліку пра гістарычных асоб (Радзівіла, Пятра I) (Hodák (ed.) 1957). Выбраныя для перакладу тэксты маюць сярэдні аб’ём, г. зн. не даюць поўнае ўяўленне пра адметнасць мовы і фальклорнага тэкстаўтварэння ў беларусаў. Гэты факт, магчыма, можна растлумачыць

недастатковым веданнем беларускай мовы, што ўскладняла працэс перакладу, або канцэпцыяй навуковага выдання. Ва ўводзінах І. Горак закранае і праблемы перакладу, у прыватнасці, кажа пра зварот да тэкставых і моўных паралеляў з рускага, украінскага і польскага фальклору, выкарыстанне традыцыйных народных сродкаў чэшскай мовы, што звязана з падборам (перакладам) фразеалагізмаў, прыказак, прымавак і інш. Фактычна для фальклору вызначальнай з’яўляецца моўна-эстэтычная традыцыя, моўныя стандарты, якія пры перакладзе апыраюцца на арыгінальныя для іншай моўнай традыцыі. У сваім зборніку перакладаў беларускіх казак І. Горак, характарызуючы беларускі фальклор, асвятляе яго шматлікія сувязі з геаграфічнымі і прыроднымі асаблівасцямі тэрыторыі, гісторыяй і традыцыйнай культурай беларусаў, параўноўваючы іх з суседнімі народамі. Асобны раздзел артыкула прысвечаны беларускай міфалогіі, выяўленню залежнасці паміж беларускімі традыцыйнымі вераваннямі і іх адлюстраваннем у празаічным фальклору (Ляшук 2005, с. 354).

Рэалізаваная ў фальклорным празаічным тэксце моўная традыцыя праяўляецца і ў мастацкіх тэкстах, заснаваных на розных мадыфікацыях фалькларызму, у структуры якіх назіраюцца маркеры фальклорнага выкарыстання (паходжання) у выглядзе рознаўзроўневых моўных сродкаў і вобразна-выяўленчых фальклорных стэрэатыпаў. Так, у вобразнай матывацыі, адлюстраванай у лексіцы навелы С. Ракуса “Ясаніца”, прасочваецца агульная для беларусаў і славакаў міфалагічная аснова моўна-выяўленчых сродкаў мастацкага тэксту і яго перакладу (Ракус 1998, с. 128-136), натуральная для фальклорных жанраў. Параўн. у беларускіх крыніцах: “Ведзьмы могуць скідывацца рознымі жывымі істотамі і цягнуць малако” (Казлоў 1987, с. 63) і цытаваны з беларускага вуснага народнага апавядання кантэкст, суадносны сямантыкай і формай выражэння з кантэкстам названай навелы і яго перакладам: “Ці верыце, ці не, а я сама бачыла, як ведзьма скінулася жабаю да й цягла з каровы малако...” (Казлоў 1987, с. 63). Параўн. каментарый Я. Чачота да перакладаў на польскую мову беларускіх песень да выражэння *doić iz ręcznika*: „*Są przesady, że czarownice załamują w zbożu tak nazwane kukły, i powiesiwszy na kołku ręcznik, doją z niego mleko, a krowóm go ubywa*” (Czaczot 1839, с. 60). У мастацкай вобразнасці навелы “Ясаніца” прасочваецца і фальклорна-міфалагічная матывацыя

прыродных з'яў: “Малочнае святло месяца ў павер’ях славян таксама звязана з прапажай малака ў кароў” (Казлоў 1987, с. 65). Пры перакладзе гэтага мастацкага тэксту намі былі выкарыстаны фальклорныя моўныя стандарты беларусаў – пры мадэляванні фальклорнага стылізаванага апісання, дынамікі дзеяння (руху), харакарыстык літаратурных персанажаў, аднак былі захаваныя ўласныя імёны персанажаў, імёны міфалагічных істот, напрыклад, *Мелузіна*.

Беларуска-славацкія моўныя паралелі пры аналізе славацкіх перакладных і беларускіх зыходных тэкстаў беларускіх народных казак і ў нязначнай долі беларускіх перакладаў і славацкіх зыходных тэкстаў народных казак разглядаліся намі ў дачыненні да асвятлення вобразна-эстэтычнай спецыфікі ў праблеме перакладу на падставе тэзіса, што “языковой опыт народа, воплотившийся в сказках, до сих пор актуален при обращении к проблемам культуры речи и стилистики... Законы сказки продуцируют ее стиль и языковые средства. Их оригинальность и типологическое сходство ярко выявляются при художественном переводе...” (Ляшук 2001, с. 114).

У дачыненні да беларуска-славацкага перакладу намі былі выяўлены такія заканамернасці, як: фармальна-тыпалагічнае падабенства моўнай вобразнасці, адлюстраванай у лексіцы; суадносная семантыка ў актуалізацыі фразем, іх высокая частотнасць; да структурных характарыстык належаць шырэйшае выкарыстанне ў беларускіх тэкстах безасабовых сказаў і асабовых займеннікаў і інш.

Славацка-беларускі пераклад у большай меры складае перспектыўны напрамак, бо на сучасным этапе паралельных тэкстаў, утвораных указаным моўным вектарам надзвычай мала і яны, як правіла, маюць рускамоўнае пасрэдніцтва, з паралельным значным тэкставым трансфармаваннем. Праблематыка перакладу фальклорных тэкстаў, як мы мяркуем, грунтуецца на раўнавазе і ўзаемадзеянні (сутыкнення) паслоўнага (лексіка-граматычнага) і мастацкага (лінгвакультурнага) падыходу. У абодвух названых ракурсах у беларускай і славацкай моў прасочваюцца суадносныя элементы на усіх моўных узроўнях, аднак моўная традыцыя вызначае семантычную і функцыянальную несіметрычнасць фармальна тоесных сродкаў, што тычацца культурна маркіраваных сродкаў, істотных для мадэлявання эквівалентнасці перакладу. У першую чаргу, на лексічным узроўні – гэта найменні: а) фальклорных

персанажаў; б) фальклорных вобразаў-сімвалаў; в) устойлівых атрыбутаў (сталыя эпітэты); г) моўныя (лексічныя) культурныя стэрэатыпы з улікам іх лексічнай спалучальнасці.

На граматычным узроўні гэта найперш сродкі мадальнасці, якія фарміруюць арыгінальную форму выказвання ў кожнай са славянскіх моў, а таксама прасторавыя і часавыя мадэлі, складаныя сказы з рознай колькасцю прэдыкатыўных частак і разнастайнымі злучальнымі сродкамі, якія мадэлююць розныя тыпы адносін паміж гэтымі часткамі.

Фразеалагічны ўзровень ў фальклорных тэкстах у найбольшай меры прэзентуе культурныя стэрэатыпы і дынамічна актуалізуецца: а) пры афармленні пэўнай ацэначнай або экспрэсіўнай семантыкі; б) пры выкарыстанні пэўнага набору частотных фразеалагічных кампанентаў; в) пры актуалізацыі сінанімічных і іншых семантычных асаблівасцей фразеалагічна звязаных адзінак; г) пры рэалізацыі граматычнай варыянтнасці фразеалагічна звязаных адзінак у пазіцыях паўтору; д) у экспліцытнай ці імпліцытнай матывацыі сваёй семантыкі і структуры.

Паводле функцыянальнай спецыфікі з фразеалагічным узроўнем суадносіцца ўзровень парэміялагічны, аднак прызначаны адлюстроўваць больш складаныя семантычныя сувязі, удзельнічаць у тэкстаўтварэнні. Гэты пласт ацэначна і эстэтычна маркіраваных моўных сродкаў прэзентуе таксама фальклорна-кампазіцыйныя прыёмы, сярод якіх на першае месца выступае а) спецыфіка паўтораў; высокай частотнасцю вызначаюцца таксама б) актуалізацыя сталых эпітэтаў; в) розныя віды паралелізму, г) розныя формы параўнання.

У дачыненні да лексічных сродкаў прасочваецца дыферэнцыяцыя найменняў абагульненых паняццяў эстэтычна-светапогляднай вартасці (міфалагемы, сімвалы, сталыя эпітэты) і эмацыйна-ацэначнай ідэнтыфікацыі (фраземы, мадальныя сродкі, дэмініватыўныя формы). Названая супрацьпастаўленасць мае адносны характар, таму што фарміруецца метафарычнымі і сімвалічнымі значэннямі адных і тых жа лексем.

Пералічаныя асаблівасці ўтвараюць дыферэнцыяльныя прыметы фальклорнага стылю, які можа актыўна мадэлявацца мастацкай літаратурай у эстэтычных мэтах, для якіх фальклорны тэкст выступае ў такім разе прататэкстам. Гэты аспект таксама ўваходзіць у кампетэнцыю перакладу ў форме інтэрпрэтацыі ў сувязі з паэтычным

фальклорам так званага *наследавання* (*ponášky*): “Ponáška – metatextový autorský literárny útvar generujúci sa na princípe prototextu, spravidla folklórneho. <...> Ponaška nepolemizuje so svojim prototextom ani na úrovni žánru, naopak integruje z modelu ľudovej piesne tie funkcie a textotvorné postupy, ktorými sa kvalifikuje ako metatextový útvar populárnej literatúry” (Popovič 1983 (ed.), с. 149-150).

Для фальклору прымальна канцэпцыя перакладу А. Паповіча, у якой вызначальную ролю грае стылістычная спецыфіка, скіраваная на аспект камунікацыі, што карэлюе з паняццем функцыянальнасці моўных адзінак у культурнай традыцыі: “Tradícia je hierarchicky usporiadaný systém viacerých línií medzitextových a medzisystémových vzťahov (“vysoká” literatúra, populárna literatúra, folklór, iné druhy umení atď. s vývodiacom “kľúčovou tradíciou” – termín J. Sławiniśského) (Popovič 1983 (ed.), с. 69). Мова фальклору пры гэтым перадае стандартныя маўленчыя сітуацыі з удзелам незвычайных камунікантаў па этна-эстэтычных стандартызаваных мадэлях і з рыфмаванымі тэкстаўтваральнымі актуалізацыямі агульнаўжывальнага функцыянавання. Праз моўныя сродкі рэалізуюцца ўсе іншыя звязаныя з перакладам аспекты. З дапамогай перакладу актуалізуецца рознавектарны дыялог культур як у межах сістэм зыходнай і мэтавай мовы, так і ў шырэйшым славянскім і сусветным кантэкстах: “<...> Текст может быть понят как форма общения культур. Каждый текст опирается на предшествующие <...> ему тексты <...> он всегда диалогичен, так как всегда направлен к другому – и в этом его коммуникативный характер” (Петрикова-Климчукова 2005, с. 187).

Найменне фальклорных камунікантаў у сферы апелятыўнай лексікі вызначаецца значнай агульнасцю: *чалавек / človek; жонка / žena; сын / syn; дзяўчына / dievčina* і інш. Найменні міфалагічных істот суадносяцца рэдка: *piadimužiček – карлік*, прычым слова *карлік* не з’яўляецца маркерам нацыянальнага фальклору; назвы істот беларускай міфалогіі вызначаюцца разнастайнасцю і дэталізацыяй, рэалізацыяй як праз онімы, так і праз апелятывы, за імі замацаваны і стандартны выгляд: *дамавік; Ёўнік; Пуннік; Хлеўнік; лясун; Лазавік* ‘старэнькі аднавокі карлік, велічынёй не большы за пазногаць, аднак з доўгай аршынной барадою і доўгай, у сем сажняў пугаю ў руцэ’ (БФ 2, с. 5); *Ох* – ‘маленькі дзядок з доўгаю барадою’ (УТЦ, с. 295). Гэтыя назвы могуць вызначацца значнай варыянтнасцю, напрыклад *лясун* мае

яшчэ назвы: *Дабраход, Дабраходчы, Верасовы дзядок, лесавік, Лясны Дзед, Лясны хазяін, Часной леса*. У славацкай і беларускай фальклорных традыцыях агульнымі лексемамі з’яўляюцца абагульнена-сімвалічныя адзінкі: *Бог / Boh, Чорт / Čert* і суадносяцца, як указвае навуковае супастаўленне, некаторыя фальклорныя персанажы, часта пры асіметрыі прамой і апісальнай намінацыі: *Кокаць, барада з локаць / Laktibrada*.

Суадноснымі ці тоеснымі паводле значэння адзінкамі з’яўляюцца сродкі намінацыі ў функцыі вобразаў-сімвалаў, частотныя ў фразеалогіі і парэміялогіі: *праўда / pravda, свет / svet; бяда / bieda; час / čas; дзень / deň* і інш.

Аснову эквівалентнасці фальклорнага перакладу ўтвараюць фразеалагічныя сродкі і іх стылістычная маркіраванасць, рэалізаваная праз стандарты спалучальнасці і стандартныя сінтаксічныя мадэлі. Уласныя версіі паслоўнага і лінгвакультурнага (мастацкага) перакладу дазваляюць вылучыць асобныя віды адпаведнасці:

1) Уключэнне ў розныя граматычныя мадэлі: “*Sol’ nad zlato*” → *Соль даражэйшая за золата*; пры гэтым у беларускай мове пазіцыя назоўніка ў функцыі аб’екта параўнання вольная.

2) Суадносная граматычная мадэль: *Na Boha s kujom* (PD 3, 45-48) → *На Бога з дубцом / кіем* (у беларускай мове абедзве пазіцыі лексічна незамацаваныя).

3) Наяўнасць адзінак з агульным значэннем, але рознымі культурнымі стандартамі: *Čert vymyslí, diabol poslúchne* (PD 1, с. 273) → *Чорт прыдумае, д’ябал паслухаецца (→ у бел. мове *Чорт надбіў*); *Čo sa stalo, viac sa neodstane!* (PD 1, с. 329) → Што сталася, тое не зменіш (→ у бел. мове *Сталася, дык сталася*).

4) Адрозненне ступенню абагульнення і метафарычнасці: *Či nevieš, že kde sú šedý, tam bývajú i vedy?*” (PD 3, с. 12). Даслоўны пераклад: *Ці не ведаеш, што там, дзе ёсць сівыя [людзі], там бываюць і веды?* Эквівалентны пераклад: *Ты быццам не ведаеш – старыя людзі большы розум маюць, чым маладыя* (УТЦ, с. 370). Мадэліраванне метафарычнасці прыводзіць да ўтварэння новых устойлівых комплексаў з фразеалагізмамі ў сваім складзе: “*Po staršom do mlyna*” *повіе na to tento, “ja najmladší ostanem napokon*” → даслоўна: “*Да млына следам за старэйшым, – сказаў той на гэта (→ той), – я *наймаладзейшы (→ малодшы), застануся *на*

канец (→ Эквівалентны пераклад: *Следам за дзедам, – сказаў той, – я малодшы, пайду апошнім*)”.

5) Матывацыйнасць парэміі вымагае аснову тэкставай матывацыі фарміраваць на падобных сродках, але ўлічваць стандарты семантычнай сувязі ў перакладной мове: “*Toto už sám Boh tak nerovno delí: druhým všetko a mne holú dlaň!..*” (PD 3, с. 45) → *Бог няроўна дзеліць: іншым усё, а мне *голюю далонь (→ нічога / кукіш з макама).*

6) Сінанімічныя парэміі належаць да сродкаў ускладнення эквівалентнасці. Для іх істотным з’яўляецца сувязь з канкрэтнай лексічнай адзінкай. Лексічны элемент *Boh* часты ў парэміялогіі і фразеалогіі абедзвюх моў, што становіцца падставай для мадэлявання парэміі ў перакладзе і захавання сіметрыі ў паралельнай актуалізацыі парэміялагічных адзінак: “*Čože by mi bolo, trebárs i nič! Lenže more nevypiješ, horu neprevalíš, Boha neprevládzeš*” (PD 3, с. 46) → **Мне да таго, напрыклад, і нічога (→ А што мне да таго). Але ж мора не вып’еш, гару не перакуліш, Бога не пераможаш – “Nedávaj sa na to, na čo si nenarástol”* (PD 3, с. 48) → *Не бярыся за тое, да чаго не дарос.*

Пры несіметрычнасці сінаніміі яна можа быць перакладзена адзінкавым выразам: *Бог болей мае, як раздаў; Бог не роўна дзеле – Sám Boh tak nerovno delí.*

Структурна-семантычнае паўтарэнне тэкставых фрагментаў належыць да яркіх дыферэнцыяльных характарыстык фальклору, пры мадэляванні якога выяўляюцца сістэмныя залежнасці і праблемныя сітуацыі (немілагучнасць, двухсэнсоўнасць, вобразная невыразнасць і інш.), што пераадольваюцца ў межах і ў наборы ўсіх звязаных паўтораў тэкставых блокаў:

“*Čože chceš, kdeže pôjdeš?*” *opytuje sa ho žena. “Na Boha s kyjom!” odvrkne jej len tak cez plece* → “Чаго ж ты хочаш, куды пойдзеш?”, – пытаецца ў яго жонка. “На Бога з дубцом,” – толькі прамармытаў ён з-за пляча; “*Kdeže ideš, kde, človeče?*” *opytuje sa ho žobráčik. “Na Boha s kyjom! A vám že čo do toho?”* → “Куды ж ты ідзеш, чалавеча, куды?” – запытаўся / пытаецца ў яго жабрак. “На Бога з дубцом. А табе што да таго?”; *S tým vyletel z domu jako sršeň, zase na Boha s kyjom* → З тым вылецеў з дому як шэршань (→ як маланка), зноў на Бога з дубцом; *Otrepal klobúk aj so sliepkou o zem a vyletel ako zbesnený z domu, že ešte len teraz ide na toho Boha s kyjom* → Пляснуў

шапкай ды разам з курыцай аб зямлю і вылецеў з дому як ашалелы, *што яшчэ (→ быццам) толькі цяпер ідзе на Бога з дубцом); і ў заключным сказе: *Hned' bolo vsecko v dome na pokoji a od tych cias aj tomuto cloveku lepsie sla hodina, ale nestrojil sa viac na Boha s kujom!* (PD III, 45–51) → *Адразу ж усё ў хаце стала спакойна, і з тых часоў таму чалавеку лепш (→ добра) жылося, дык не збіраўся (→ не хадзіў) болей на Бога з дубцом (→ *З таго часу ўсё ў хаце стала ісці ладам, дык больш той чалавек не хадзіў на Бога з дубцом*).

Асіметрыя функцыянальна-стылістычных і культурна-эстэтычных характарыстык, залежная ад розных моўных стандартаў, найбольш выразна праяўляецца ў парэміялагічнай і фразеалагічнай прэзентацыі. Тоесная роля беларускага і славацкага фальклору ў якасці культурнага маркера і стылістычнага ўзору прадвызначае высокую ступень эквівалентнасці ў перакладзе і адначасова патрабуе ўліку міфалагічных асаблівасцей, адлюстраваных у беларускіх і славацкіх моўных сродках, каб праявічны фальклорны камунікат максімальна ўвасобіў усе камунікатыўныя якасці маўлення як культурна-эстэтычнага аксіялагічнага стандарта.

2.2.4. Obrazno-štylistické osobitosti bieloruských a slovenských ľudových rozprávok: problémy prekladu

Образно-стилистические особенности белорусских и словацких народных сказок: проблемы перевода

Сказки в культурном мировом наследии составляют самобытную сферу выявления творческой способности народа к воссозданию в оригинальных образно-языковых формах реалий переосмысленной действительности (Doruľa 2012). Устное народное творчество предстает первым опытом эстетического высказывания, являясь незаменимым средством формирования «абстрактного условного образа собственного языка» (Кабаковіч 1989, с. 15), в котором значительная роль отведена сказкам. Они стали привлекать внимание ученых со времени их собирания и письменной фиксации, как свидетельство культурных особенностей этнических единств.

К белорусским сказкам ученые обратились в первой половине XIX в., однако реальное представление о богатстве и разнообразии национального сказочного эпоса дали сборники Е. Р. Романова, П. В. Шейна, В. М. Добровольского, М. Федоровского, А. К. Сержпутовского, созданные десятилетиями позже. В качестве научного материала по фольклористике и этнографии белорусские сказки включались в архивы известных славистов, например, И. Поливки, использовались как свидетельства древности белорусской культуры, ее органической связи со славянскими и праславянскими языковыми реалиями, нашедшими воплощение в живом фольклорном бытовании.

Показательно, что и в Словакии в середине XIX в., когда сказки народа записывали П. Добшинский, А. Шкультеты, позже С. Цамбел, «устная прозаическая словесность была живым феноменом, причем не только в деревнях, но и в среде провинциальной интеллигенции, а также мещанства» (Pauliny 1980, с. 11).

Сказки изучались разноаспектно: «Одни видели в них прежде всего образы настоящего и неповторимого искусства, другие искали следы верований, третьи

стремились посредством сказки познать историю народа, его идеалы, мечты и чаяния» (Кабашнікаў і Барташэвіч 1984, с. 12-13). В сказках – образно-эстетическими средствами языка – воплощается национальное самосознание народа, являющееся основой и способом представления его ментальности. Анатолий Федосик подчеркивает: «Складывание ментальности зависит от традиционной культуры, социальных структур и всей среды бытования человека; в свою очередь, ментальность сама формирует сознание в процессе культурно-исторической динамики» (Фядосік 1996, с. 249). Такая особенность важна при изучении языковой ментальности, влияющей на особенности номинации, форму передачи языком когнитивности, эстетических и аксиологических сущностей, которые отражаются в стиле и являются одной из серьезных проблем перевода.

Языковой опыт народа, воплотившийся в сказках, до сих пор актуален при обращении к проблемам культуры речи и стилистики. «В фольклоре слова по-настоящему живут, изменяются, обогащаются новым содержанием, приобретают оттенки, шлифуются, переименоваются, причем все это делается с отличным знанием духа языка, его строительных элементов» (Шкраба 1973, с. 183), замечает авторитетный стилист Рыгор Шкраба. Живую речь сказок многие белорусские писатели считают образцом языковой точности, творческого отношения к языку, свободы и непринужденности высказывания

Еще в начале XX века известный исследователь белорусского языка, фольклора и литературы Евфимий Карский подчеркивал: «Народные сказки сохранились до сих пор в устной передаче в форме прозы. Однако, вникая в нее глубже и анализируя те или другие выражения, мы можем сказать, что эта проза особая: ей характерен сказочный склад, стоящий в тесной связи с другими видами народной поэзии – песнями, не говоря уже о пословицах и загадках» (Карский 2007, с. 444). При этом в ракурсе авторской литературы исследователи делают полностью справедливый вывод: «Сказка не безудержное фантазирование, в ней много законов, которые бесполезно нарушать» (Владимиров 1988, с. 68).

Законы сказки продуцируют ее стиль и языковые средства. Их оригинальность и типологическое сходство ярко выявляются при художественном переводе, который Михаил Бахтин назвал «диалогом культур».

Если обратиться к белорусско-словацкому и словацко-белорусскому переводам сказок, то этот диалог намного активнее ведется в Словакии. Еще в 1967 году издательство «Mladé letá» выпустило в Братиславе сборник «Kosúrik – zlatá labka», включивший 30 белорусских народных сказок. Их перевел Милан Одран (сокращенно МО), используя оригинальные фольклорные записи и литературно обработанные Алесем Якимовичем и Якубом Коласам тексты. В 1977 г. книга была переиздана. А в 1983 г. выпущен еще один сборник белорусских сказок – “Čarovná rišťa” (Кошицы, 1983). Словацкий переводчик Юрай Андричик (сокращенно ЮА) включил в него 25 из 27-и сказок украинского издания “Білоруські народні казки” (Киев, 1975), которое подготовил авторский коллектив (Г. Пивторак, укр. Г. Півторак – сокращенно ГП; Б. Чайковский, укр. Б. Чайковський – БЧ; И. Выхованец, укр. І. Вихованець – ІВ, М. Жерносекова, укр. М. Жерносекова – МЖ). Это издание составили переводы сказок в литературной обработке Алеся Якимовича, вышедшие в разных сборниках. В одной из первых рецензий на книгу 1967 г. Алесь Мажейка обращает внимание на восприятие белорусского фольклора словаками в культурно-эстетическом аспекте, цитируя редакционное вступление к переводам: «Белорусские народные сказки очаровывают читателя поэтичным отражением сказочной реальности» (Мажэйка 1967, с. 3). Такая выразительная оценочность затрагивает уровень образно-стилистических особенностей, которые объективированы переводом. Самым новым изданием является перевод белорусских народных сказок «Láska zradu premdôže» (рус. «Любовь победит предательство»), подготовленный Петером Милчаком и Светланой Богуш (Milčák (ed.) 2020).

Значительно пока скромнее по количеству переводы со словацкого языка на белорусский. При посредничестве русского языка в белорусскоязычную систему трансформированы сказки «Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas» и «Lubka a Kovovlad» из сборника Павла Добшинского. Первую перевел Ю. Пресняков, вторую пересказали Н. Гессе и З. Задунайская под названием “Повелитель камней и руд”. Включавший их сборник «Сказки народов Европы» (Минск, 1990) перевел на белорусский язык Виктор Гордей, дав ему название «Хрустальны калодзеж» (рус. «Хрустальный колодец» Минск, 1996).

Увеличение количества участников диалога культур через языковое посредничество, безусловно, усложняет процесс перевода, но и уточняет особенности образно-языковых систем оригинала и переводов, дает больше фактов для определения (в сопоставлении) интегральных признаков языковых систем в образном функционировании. Необходимо отметить, что в качестве посредника украинский язык предопределяет более близкий к оригиналу перевод на словацкий язык, чем русский язык как посредник для словацкого перевода белорусских сказок, что объясняется не столько степенью генетического языкового родства, сколько продолжительным культурно-историческим сосуществованием белорусского и украинского языков, а также точностью перевода-посредника. Это факт отражает некоторые характерные для двух указанных языков структурные, семантико-синтаксические и лексические особенности, на что указывает Лев Бараг: «Некоторые сюжетные мотивы получили общую своеобразную форму только в белорусских и украинских сказках» (Бараг 1967, с. 223). Как отмечает белорусский специалист по теории перевода П. Копанев, «роль замены одного языка другим при художественном переводе чрезвычайно существенна, во многом именно эта замена языков определяет проблематику перевода» (Копанев 1972, с. 55). Большое значение имеет и жанровое соответствие: «Очевидно, что эпические произведения фольклора, подобные сказкам, нуждаются в соответствиях себе для перевода. Они плодотворно переводятся на язык соответствующего жанра» (Факторович 2009, с. 75). Определяющим фактором выступают образно-стилистические и жанровые характеристики народной сказки.

Сравнительно-типологические исследования прозаичного фольклорного жанра позволяют К. П. Кабашникову утверждать: «Белорусская сказка существенно не отличается от сказочного эпоса других славянских народов своим жанровым составом, имеет много общего в системе образов, художественных средствах, идейно-тематическом содержании и в то же время она значительно обогащает новыми сюжетами, образами, приемами художественного отражения действительности славянские сказки о животных, волшебные сказки, отличается большим количеством легенд и т.д.» (Кабашнікаў 1968, с. 26). Например, переводчицкаў заінтэрасавала сказка, адражаючая легенду о происхождении двух

славянских общностей — «Палешуки і Палевікі» / «Полищуки й Польовики», ІВ / «Polesania a Poľania» ЮА).

При анализе образно-стилистических систем исходного и целевого языков подтверждается тезис белорусского ученого Вячеслава Рагойши о том, что при переводе с близкородственных языков наряду с константными и окказиональными соответствиями может сохраняться некоторое количество лексем оригинала — «в отношении перевода с близкородственных языков, где лексемы не только значительно меньше отличаются по своему значению, но и по звучанию (чего уже нет у языков далеких), Конечно, нужно учитывать еще специфику поэтического перевода, у которого необходимость сохранения стихотворного размера, рифмы и рифмовки не позволяет сохранить многие лексемы. Но эта специфика не настолько велика, чтобы не дать выявиться в переводе поэзии установленной выше закономерности» (Рагойша 1980, с. 56-57). Такая особенность является стилистически значимой — высокая степень общности лексических ресурсов белорусского и словацкого языков позволяет максимально сохранить формально-смысловые соотношения языковых единиц текста, составляющих ядро его образно-изобразительных средств: *Жы́ адзін ціка́ны хлопец Андрэй. Хаце́ ён усё ведаць. Куды ні гляне, што ні ўбачыць, аб усім у людзей распытвае. Плывуць на небе хмары... Адкуль яны ўзяліся? Куды плывуць? Шуміць за вёскаю рака... Куды бяжыць яе вада?* («Андрэй за ўсіх мудрэй») → *Bol jeden zvedavý chlapec Andrej. Chcel všetko vedieť. Kde len pozrie, či len vidí, na všetko sa ľudí vypytuje, všetko chce vedieť. Plávajú po nebi oblaky... Kde sa vzali? Kam letia? Šumí za dedinou rieka... Kam tečie jej voda?* («О Andrejovi, ktorý chcel byť múdrejší od všetkých», МО). Анализ показывает, что не все лексические параллели переводчик использовал: *хмара* — *chmára*, *бяжыць* — *beží*. Причины этому необходимо искать в прагматике или субъективном факторе выбора средств выражения, что и составляет проблему перевода, актуальную в сфере общеупотребительной (в системах обоих языков) лексики, которая составляет основной массив лексического пласта.

Лексический и синтаксический перенос в полной мере реализуется украинскими переводчиками. Для подтверждения этому обратимся к описанию суматохи ярмарки: *Каля аднае крамы стукаюць у патэльні, каля другой звоняць*

косами — пакупніко́ заклікаюць. Такі шум, гоман на кірмашы, што чалавек ледзь не аглух («Людей слухай, а свой розум май»). ←→ Біля одно́ж ятки б'ють у сковороди, біля друго́ж видзвонюють косами — поку́пців заклікають. // Такий гамір, гомін на ярмарку, що чоловік мало не оглух («Людей слухай, а свій розум май», БЧ). Структурно-семантическая точность українського перекладу вільно наближає словацького перекладача до оригінального тексту, впливаючи на кількість константних з ним відповідностей: *Pri jednom stanku ktosi buchá po panvici, pri druhom cvendzia kosy, kupcov lakaajú. Taka je na jarmoku trma-vrma, že gazda skoro ohluchol* («Їуді ро́чувай, але розуму са др́ж», ЮА).

Сквозною лексическим переносом послідовно в два мови можливо в лінійній структурі невеликої протяженості – рівній пропозиції: *Уночы, як дзед і баба заснулі, пан укра́ жаронцы ды паеха́* («Жаронцы») ←→ *Уночі, коли ді́д та баба поснули, пан украв жорна й по́зхав* («Жорна», МЖ). → *V noci, keď starec a stareнка zaspali, pán ukradol žarnov a zmizol* («Zarnov», ЮА). Аналогічна особливість помічається в перекладі на білоруську мову (в казці «Залатая падкова, залатое пяро, залаты волас»): *Prídu bratia a Janko si pred pecou sedí* ←→ *Прыходзяць браты, а Янка ля печы сядзіць*.

Важною рисою, що визначає стиль, є лінійне розміщення слів у пропозиції. По цьому признаку словацьку мову можна протиставляти білоруській, українській і російській: *Жы́ у аднаго чалавека сын. Вялікі́ жо вырас, а ніколі́ бацьку бацькам не называ́* («Недалікатны сын») → *Jeden človek mal syna. Už vyrástol veľký, ale nikdy otca otcom nenazval* («Nevychovaný syn», МО); *Пераста́ тады цар-чара́нік у хованкі гуляць* («Сіня світа налева пашыта») ←→ *Перестав тоді цар-чарівник у хованки гратись* («Синя свита навиворіт пошита») → *Od tých čias sa cár prestal hrať na schovávačku* («Belasá halena naruby posená»). Разом з такими конструкціями перекладач використовує і корелюючі по лінійному розташуванню синтаксическі структури, максимально відносячи образно-стилістическі потенції до системних особливостей мови: *Працююць людзі на змея штодзень і штоноч, працююць, бядуюць, горкую долю праклинаюць* («Чаро́ня дудка») ←→ *Працюють люди на змія щодень і щоночі, працюють, бідують, гірку долю проклинають, передчасно помирають* («Чарівна дудка») → *Ľudia hrdlačia na*

draka den co den, noc co noc, trú biedu, preklínajú trpký osud, predčasne zomierajú («Carovna pistala»).

Отмеченная закономерность представлена и в словацко-русско-белорусском переводе цитированной выше сказки: *Za hostincom koníček sa spýta: «Janko, akože pôjdeme, či ako slnce, či ako vietor?»* → *За корчмой спросил его конек: — Янко, как пойдём: как солнце или как ветер?* → *За шынком спытаў у яго конік: — Янка, як пойдзем: як сонца ці як вецер?* В позиции конца или начала предложения слово логически выделяется, получает большую стилистическую значимость.

В словацком языке отмечается, например, также тенденция к минимальному употреблению личных местоимений в функции грамматического субъекта, в результате чего большая смысловая нагрузка падает на глагол, моделируя динамичность, активность повествования и его лаконичность: *Priniesol ěn цялушачку дахаты і кажа жонцы: <...>* («Разумная дачка») → *Priniesol teliatko do chalupy a vraví žene: <...>* («Múdra dcérka», МО); *Сказаў леў воўку, якога страшнага звера ён спаткаў. // — І ты яго збаяўся? — пытае воўк. Эх, каб ён мне папаўся, я жыва з ім справіўся б* («Леў і воўк») ←→ *Лев сказав вовкові, якога страшнага звіра він зустрів. // — І ти його злякався? — питає вовк. — От, якби він мені попався, я швидко з ним поквитався б* («Лев та вовк», ГП). ←→ *Lev rozpovedal vlkovi, ake strašné zviera stretol. // — Zľakol si sa ho? — čuduje sa vlk. — Keby prišiel do cesty mne, hneď by som sa s ním poratal si ho* («Lev a vlk», ЮА).

Динамизация описания событий формируется при слиянии синтаксических конструкций оригинала в более сложные образования: *Гэта быў здатны і ўдалы дзяцюк. Звалі яго Рымша. Рана ён асірацеў, але адзін неяк такі ўзбіўся на гаспадарку. Горды быў хлопец Рымша. Ніхто не адважваўся яго і пальцам крануць* («Пану навука») → *Це був славний і відважний чоловік. Звали його Римшею. Рано він осиротів, але й сам якось збився на хазяйство. Гордий був чоловік Римша. Ніхто не наважився його й пальцем зачепити* («Панові наука») ←→ *Bol to smelý a odvážny junák menom Rymša. Skoro osirel, ale aj takto sa zmožol na gazdovstvo. Mal hrdú povahu, nik sa neodvážil čo i len prstom sa ho dotknúť* («Priučne», ЮА).

Более редки случаи синтаксического дробления переводного текста, соответствующее интонационно-смысловой выделенности причинно-следственных

отношений в языковой структуре оригинала, что сочетается с уже упомянутой особенностью синтаксического слияния, направленного на концентрацию информации: *Наплакаліся, надумаліся бедныя зайчыкі і пайшлі ў возера тапіцца з гора. Прыйшлі да возера, прыпыніліся, развіталіся. Да самага беражка падыйшлі, каб у ваду кінуцца, аж бачаць — скок жаба на купіну: убачыла зайчыка і спалохалася («Зайчыкі»)* ←→ *Наплакаліся, нагорюваліся бідні зайчыкі і пішлі до озера топіцца з гора. Прышлі до озера, зупініліся, попрощаліся. До самага берага пидійшлі, щоб у воду кинутись, аж бачать — стриб жаба на купину: побачила зайчика і злякалася («Зайчики»).* → *Naplakali sa úbohi zajkovia, nabadákali a šli k jazeru, že sa utopia. Prišli na breh, zastali, rozlúčili sa. Nahli sa nad vodu, že sa do nej hodia, vtom — skok žaba na kopcěk! Uvidela zajačika a zľakla sa («Zajačiky», ЮА).* Приведенные цитаты свидетельствуют, что в результате перевода может меняться структурное членение информации и ее лексико-грамматическое выражение. Такая особенность характерна для линейного расположения прямой речи и слов автора в репликах диалога: *Адна гуска засталася, ды і тая худая. – Занясу, – кажа мужык жонцы, – я гэтую гуску пану («Як мужык гусей дзяліў»).* ←→ *Одна гуска залишилася, та й та худая. // – Занесу, – каже чоловік жінці, – я цю гуску панові («Як бідний чоловік гусей ділив», ІВ)* → *Zostala mi len jedna chudá hus. // – Zanesiem ju, – vraví žene, – pánovi («Ако бедар делил хусі», ЮА).*

Стилистическая особенность выявляется в использовании безличными конструкциями, которые шире распространены в белорусском и украинском текстах. Они переводятся на словацкий язык двусоставными или определенно-личными односоставными предложениями: *Але не весела зайчыкам, невясёлыя гутаркі іх («Зайчыкі»)* → *Та не весело зайчыкам, невесела в них розмова («Зайчики», ГП).* → *Len zajačiky sú smutne, ponosujú sa jeden druhému («Zajačiky», ЮА).* Соответствующая трансформация происходит при переводе со словацкого языка — как правило на уровне русского языка-посредника: *Tak aj bolo («Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas»)* → *Так он и сделал («Золотая подкова, золотое перо, золотой волос»)* ←→ *Так ён і зрабіў («Залатая падкова, залатое пяро, залаты волас»).*

В белорусских сказках важную стилеобразующую функцию выполняет повтор, употребляемый в самых разнообразных структурных модификациях,

зависимых от тематической и смысловой значимости обозначенных реалий. Как правило, они не только линейно организуют информацию но и определяют ее значимость, служат этапами в развитии действия его уточнения и детализации: *Пусці́ бедны **рыбак** тую **рыбіну** ў возера, а сам хутчэй да **берага** паплы́. Скіну́ на **беразе** кашулю, сабра́ у яе грошы і пайшо́ дадому* («Прагны багацей») ←→ *Випустив бідний **рибалка** ту **рибину** в озеро, а сам хутчій **до берега** поплив. Скинув на **березі** сорочку, зсипав у не́з гроші й пішов додому* («Жадібний багач», БЧ) → *Pustil **rybu** do jazera a sám rýchlo dovesloval na **breh**. Stiahol zo seba košeľu, vysypal do nej peniaze a pobral sa domov* («Lakomý boháč»).

В переводе Милана Одрана повтор приобретает еще более усложненную форму стыка: *Pustil **rybár ryby** do jazera a sam dovesloval na breh. **Na brehu** si vyzliekol koselu, pozbieral do nej peniaze a pobral sa domov* («Lakomý boháč», МО).

Повтор в обоих языках является оптимальным средством передачи однотипного, протяженного, имеющего константный характер действия или процесса, с помощью чего упорядочивается форма как в монологической, так и диалогической речи. «В волшебных сказках смена событий замедляется в соответствии со сказочными канонами, трехразовым повторением однотипных действий, событий» (Барабанова 1993, с. 308). Повтор в развитии определенных ситуаций или описании сказочных субъектов, как правило, сопровождается рифмо-ритмическим созвучием. Так, симметричным повтором описывается чудесный котик и его появление: *Прыеха́ дзед у лес, стук у дубок – выскоквае каток-залаты лабок, залатое вушка, сярэбранае вушка, залатая шарсцінка, сярэбраная шарсцінка, залатая лапка, сярэбраная лапка* («Каток – залаты лабок») → *Prišiel dedko do lesa, udrel na dub, vyskočí kocúrik – zlatá labka, strieborné uško – zlaté uško, strieborná srstička – zlatá srstička, strieborná labka – zlatá labka* («Kocúrik – zlatá labka», МО). Ориентация на звуковую форму привела в переводе к потере одной характеристики – золотого лба, существенной в фольклоре как отражение волшебной силы.

Широкоупотребительные в белорусских сказках усеченные формы глагола мгновенного действия (*стук, бо́ць*), как в приведенном примере, имеют функциональным аналогом полную форму (*udrel*) и усеченную: *Круціць жорны, а сам ківаецца, дык смятана – бо́ць, бо́ць! – на масла збіваецца* («Мужык і жонка»)

←→ Крутить жорна, сам хилитається, то сметана – бовть, бовть! – на масло сколочується («Чоловік та жінка», ІВ) → *Krúti mlynes, krúti, nakláňa sa a smotana – c'ur, c'ur – múti sa* («Muž a žena», ЮА).

При переводе диалога культурно-языковой трансформации подвергаются формулы языкового этикета, фразеология и стандартные коммуникативные модели, заменяемые коммуникативными аналогами из языковой системы целевого языка: *Вось ідзе ён ідзе, ляціць насустрач жучок. // – Добры дзень, салдат! // – Добры дзень, жучок! // – Служыў ты, салдат, дваццать пяць гадоў? // – Служыў. // – Выслужыў сіні білет і тры капейкі грошай? // – Выслужыў. // – Дай мне адну капейку! Я табе, як бяда будзе, у прыгодзе стану.* («Салдат Іванька») ←→ *От іде він, іде, летить назустріч жучок: // – Добрий день, солдате! // – Добрий день, жучку! // – Служив ти, солдате, двадцять п'ять років? // – Служив. // – Вислужив синій квиток і три копійки грошей? // – Вислужив. // – Дай мені одну копійку! Я тобі, як біда буде, у пригоді стану* («Солдат Іванко», ІВ) → *Ako tak ide, letí mu v ústrety chrobáčik. // – Dobry deň, vojak! // – Dobry deň, chrobacik! // – Slúžil si dvadsaťpäť rokov? // – Áno. // – Vyslúžil si modrú knižku a tri kopejky? // – Áno. // – Daj mi jednu kopejku. Keď ťa priprie bieda, budem ti na dobrej pomoci* («Vojak Ivanko», ЮА). =

Ako tak ide, ide, naproti nemu letí chrobáčik. // – Dobrý deň, vojak! // – Dobrý deň, chrobáčik! // – Či si slúžil, vojak môj, dvadsaťpäť rokov? // – Slúžil. // – Vyslúžil si modrú knižku a tri kopejky? // – Vyslúžil // – Daj mi jednu kopejku! Budem ti na pomoci, keď ťa zájde nešťastie («Vojak Ivanko», МО). Такие повторы отличаются некоторой сухостью описания. В бытовой сказке диалог обогащается самобытными лексико-грамматическими общеупотребительными устойчивыми моделями.

Тот факт, что «в волшебных сказках реальность и художественный вымысел образуют гармоническое единство» (Мишіаник а кол. 1958, с. 285), определяет ситуативную привязанность общеупотребительных и специфических сказочных средств выражения, их мотивированность эстетической, культурно-исторической, этнологической традицией, сходной у белорусов и словаков. Например, *конь, конік, конічак, канёк-Гарбунок // кôň, koniček, tátoš, tátošik; хлопец, юнак, дзяцюк, асілак, гаспадар, чалавек, пан // chlapec, junák, bohatier, bedár, človek, pán.*

Смысловая, эстетическая, организационная функция повтора ориентирована на определенный, обусловленный перечисленными выше факторами состав лексики. Повтором и тематическим подбором лексики подчеркивается значительность событий, например, при описании пышной процессии, приехавшей сватать бедную, но красивую девушку: *Pred ich domom zastali tri kolimahy s bohato odetým panstvom; jedná medená, druhá strieborná a tretia zlatá; v každej kolimahe po šesť koní a každých šesť inej farby* («Lubka a Kovovlad»). Русский пересказ этой сказки и его белорусский перевод повтором оформляют другие по информативности структуры: *Въехали во двор три кареты. Первая карета медная, везут ее две темно-гнедые лошади. Вторая карета серебряная, и впряжены в нее четыре лошади серебристо-серого цвета. Третья карета золотая, восемь коней золотистой масти с золочеными копытами грызут удила* («Повелитель камней и руд») ←→ *Заехалі ў двор тры карэты. Першая карэта медная, вязуць яе два цёмна-гнадыя кані. Другая карэта сярэбраная і запрэжаны ў яе чатыры кані серабрыста-шэрага колеру. Трэцяя карэта залатая, восем коней залацістай масці з пазалочанымі капытамі цуглі грызуць, пастронкі рвуць* («Валадар камянёў і руд»).

При сохранении в общем виде сюжета этой словацкой народной сказки ее трансформация обеими инокультурными системами затрагивает важные образно-сюжетные особенности. Про это свидетельствует значительно измененное название сказки, в котором, как и в тексте, отсутствует собственное имя героини, замененное безликими апеллятивами — рус. *дочка* / блр. *дачка*, *адпаведна: девушка* / *дзячына*, *невеста* / *нявеста*, *молодая женщина* / *маладая жанчына*, *жена* / *жонка*. Значительно беднее (и неточно) очерчен ее образ, призванный воплотить жестокость, порожденную невозможным для простого смертного человека самолюбованием и гордостью. Безэквивалентно также имя *Kovovlad*, описательно переведенное только в названии, более точном в белорусском тексте (слово *валадар* однокоренное второму корню композита, имеет в русском языке параллель *властитель*). Являясь прямым указателем прагматического в языке (Николаев 1995, с. 24), антропонимы принадлежат к образно-стилистическим средствам, которые максимально учитывают словацкие переводчики. Они не только сохраняют все имена, зачастую с некоторым варьированием — *Stecko* / *Sťopka* (*Сцёпка*); *Fedor Nabilkin* (*Хведар Набілкін*); *Andrej*

(Андрэй); *Ivan Darahan* (Іван Дараган), – но и моделируют композиты на основе описательных структур оригинала — *vdovik* (удовін сын), *kurčik* (купецькі сын). Используются и традиционные для словацкой культуры соответствия: змей Цуда-Юда переводится апеллятивом *drak*, старшы чорт – онимом *Lucifer*.

Оба сборника характеризуются стилистической эквивалентностью, являющейся результатом системного воссоздания средствами словацкого языка указателей национальной самобытности оригинала. Способствует этому формально-типологическое подобие образности в формировании которой участвуют такие средства, как типичные композиционные части и переходные формулы, пословицы и поговорки, синтаксические повторы, сравнения и метафоры, постоянные эпитеты, субъективно-оценочная лексика, междометия, стандартные диалогические модели (Бараг 1969, с. 218-233). Дух белорусских и словацких сказок, рожденный феноменом национальных языков и ментальности, определяет стиль, пронизывает все языковые структуры, создавая проблемы переводчикам и в эти проблемах приоткрывая свою коррелирующую сущность. И если образно-стилистические особенности белорусских сказок получили первичное осмысление в их словацкоязычной трансформации, то феномен словацких сказок через призму белорусскоязычного восприятия еще предстоит постигать, включаться в совместный и многоязычный диалог культур, раскрывающий «глубины жизни, откуда и вышла сказка» (Семяжон 1968, с. 221).

**2.2.5. Bieloruské a slovenské rozprávky:
lingvistické a textové špecifiká vzájomného prekladu
Беларускія і славацкія казкі:
лінгвістычная і тэкставая спецыфіка ўзаемаперакладу**

Народныя казкі належаць да выразных прэзэнтантаў нацыянальных моў. Іх пераклад выкліканы культурна-гістарычнымі, адукацыйнымі, эстэтычнымі, навуковымі і іншымі, істотнымі для ўнутрыкультурнай і міжкультурнай камунікацыі фактарамі. Беларускія і славацкія казкі адыгралі падобную ролю пры станаўленні нацыянальных літаратурных моў і ў распрацоўцы арыентаванай на жывую мову і фальклор канцэпцыі моўнай кадэфікацыі. У час нацыянальнага адраджэння (XIX–пач. XX ст.) яны ў беларусаў і славакаў былі прызнаны класічнай мастацкай літаратурай і выступалі сведчаннем старажытнасці і самабытнасці гэтых народаў, якія імкнуліся да ўласнай дзяржаўнасці. Народныя казкі перадаваліся з пакалення ў пакаленне, захоўваючы адначасова і саму сваю народную мову, узнятую затым да статусу нацыянальнай і літаратурнай.

У абодвух народаў (славакаў і беларусаў) праявіліся фальклор у падобе разнастайных паводле жанраў і сюжэтаў казак аказаў непасрэднае ўздзеянне на моўнае ўнармаванне, вызначыў многія істотныя асаблівасці кадэфікаванай мовы (Lašuková 2009; Doruľa 2012; Žeňuchová 2006 і інш.). Зафіксаваныя публікацыйнай класічнай версіі народных казак, выбраныя ў абодвух культурах паводле крытэрыяў эстэтычных і культурна-этнічных у якасці моўна-літаратурнага архетыпу інтэрпрэтуюцца і перакладаюцца.

Узаемапераклад беларускіх і славацкіх казак адбываецца ў выглядзе тэкстаў, прызначаных для чытацкай аўдыторыі. Пераклад навуковых выданняў народных казак намі не выяўдены.

Вопыт перакладу казак і назіранне над іх спецыфікай прывяло рускага пісьменніка Дз. Нагішкіна да высновы, якую падкрэслівае складальнік фальклорных зборнікаў і рэдактар народных казак, і адначасова перакладчык народных казак М. А. Булатаў, што “па-за нацыі не існуе казка ўвогуле” (Цыт: Булатов 1955, с. 59).

Арыентуючыся на чытальніцкую аудыторыю (культурна-эстэтычную каштоўнасць) ён пераклад інтэрпрэтуе як пераказ іншамоўных народных казак на сваю мову, што пацвярджаецца і аналізам узаемна перакладзеных беларускіх і славацкіх народных казак. Лінгвістычную кампетэнцыю спецыялісты вызначаюць за выключна важны фактар перакладу: “Праца над мовай – адзін з найбольш цяжкіх і адказных этапаў працы пісьменніка-перакладчыка” (Булатов 1955, с. 58).

Моўны аспект на пачатку публікатарскай дзейнасці арыентаваўся на існуючыя літаратурныя мовы суседніх народаў. Таму беларускія казкі публікаваліся на польскай мове з рэдуцыраваннем этнічнай прыналежнасці ў зборніку “*Bajarz polski*” А. Ё. Глінскага (Вільня, 1853) альбо на дыялекце ў складзе “Народных русских сказок” (разам з украінскімі казкамі), выданых А. М. Афанасьевым і ў падрадкавых зносках дапоўненых шматлікімі паслоўнымі перакладамі спецыфічнай беларускай лексікі (гл. таксама *Ľašuková (Liashuk) 2009, с. 65, 73*). Славацкія народныя казкі па-чэшску выдала Бажэна Нямцова – “Славацкія казкі і аповесці” (*Božena Němcová. “Slovenské pohádky a pověsti”*. Прага, 1858). Два беларускія тэксты ў чэшскім перакладзе, прычым з рознай тэрытарыяльнай ідэнтыфікацыяй змясціў у зборніку славянскіх казак (“іншых галін славянскіх”, гэта значыць, без уключэння выдадзеных асобна чэшскіх і славацкіх казак) Карл Ярамір Эрбен (1869) – “*Štěstí a neštěstí*” (блр. “Доля і нядоля”, з Заходняй Русі) і “*Kulihrášek*” (блр. “Пакацігарошак”, з Белай Русі).

Такім чынам, носьбіты славацкай мовы пазнаёміліся з беларускімі тэкстамі ў перакладзе на чэшскую мову, якая ў той час была іх пісьмовай мовай. У межах іншых славянскіх моў як беларуская, так і славацкая культура не мелі высокай ступені прэзентатыўнасці, не былі вядомымі па-за сваёй этнічнай тэрыторыяй, не мелі агульнай тэрытарыяльнай граніцы, таму доўгі час не мелі і прамой міжкультурнай камунікацыі праз узаемапераклад.

У навучальных і культурна-азнаямленчых мэтах на арыгінальнай мове славянскія казкі Карл Ярамір Эрбен выдаў на 5 гадоў раней. Яго выданне “Сто простанародных казак і аповесцей славянскіх ў зыходных дыялектах” (“*Sto prostonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních*”. Прага, 1865) суправаджаецца тлумачэннем (перакладам) незразумелых слоў, яно акрэслена жанрава і метадычна – “Хрэстаматыя славянская с высвятленнем слоў”.

Амаль адначасова з К. Я. Эрбенам на славацкай мове свае народныя казкі выдалі Я. Рымаўскі ў 1845 г., А. Г. Шкультэты і П. Добшынскі ў 1858–1863 гг., П. Добшынскі ў 1880–1883 гг. На беларускай – Е. Раманаў (1887–1891), А. К. Сержпутоўскі (1911, 1926), рускі збіральнік П. В. Шэйн (1893), польскі збіральнік М. Федароўскі (1897–1903) і інш. Моўны аспект быў істотным менавіта з улікам адраджэнцкіх і кадыфікатарскіх, а таксама адукацыйных мэт засваення роднай мовы.

У казках беларускія і славацкія адраджэнцы знаходзілі ўзор чыстага маўлення, якое прамаўлялася асновай канцэпцыі моўнага адраджэння і культуры літаратурнай мовы. Збіранне казак было звязана з рэдагаваннем і апрацоўкай іх тэкстаў для публікацыі, пры якой ці захоўвалася зыходная мова (беларускія і ўкраінскія тэксты ў зборніках рускіх народных казак А. М. Афанасьева), мадэляваўся ўзор мовы для двух роднасных суседніх народаў (славацкія тэксты, трансфармаваныя Янам Коларам у славакізаваную чэшскую мову і ўключаныя ім у зборнік народных славацкіх песень) або выданне ў перакладзе на роднасную славянскую мову (славацкія казкі, выдадзеныя пісьменніцай Бажэнай Нямцовай на чэшскай мове, або беларускія казкі, выдадзеныя ў літаратурнай апрацоўцы па-польску Антоніем Ёзэфам Глінскім з дакладна вядомай арэальнай прыналежнасцю да беларускіх вёсак Шчорсы і Нягневічы былога Навагрудскага павета (Ляшук 2004а; 2019).

У якасці ўзорных тэкстаў казкі беларусаў і славакаў паўплывалі на стылістычны рэгістр і параметры функцыянальных стыляў адпаведна кожнай з названых моў. Выкарыстанне тэкстаў народных казак як праявы жывога маўлення вызначыла тыпалагічную блізкасць беларускай і славацкай літаратурных моў паводле спецыфікі, умоў і фактараў кадыфікацыі і працэсу павышэння статусу мовы праявічнага фальклору да пісьмовай шляхам публікацыі сабраных ад інфарматараў тэкстах – як у Беларусі, так і ў Славакіі. Гэта акалічнасць з’яўляецца імпліцытнай асновай суадноснасці моўна-стылістычных сродкаў беларускіх і славацкіх народных казак, іх эмацыянальна-ацэначнага ладу, іх ролі ў масіве тэкстаў кожнай з названых нацыянальных культур і акрэсліваюць як лінгвістычныя, так і тэкставыя асаблівасці ўзаемаперакладу.

Народная казка ўвогуле мае выразныя рысы ўніверсальнасці ў перадачы падзеяў (сюжэты і матывы), ролевай суб'ектнасці (суб'екты дзеяння) і фальклорнага стылю – фальклорнай абраднасці (сістэма паўтораў, градацыя, агульныя месцы і пад.). У дачыненні да славянскіх казак ступень універсальнасці павышаецца за кошт блізкароднасці моў, што знаходзіць адлюстраванне ў інтэсіўнасці, традыцыях і спецыфіцы ўзаемаперакладу. Універсальнымі выступаюць і некаторыя моўныя асаблівасці, адзначаныя славацкім спецыялістам па літаратуры для дзяцей і моладзі Эвай Тучнай: “Мова казак, нягледзячы на прастату кампазіцыйнай пабудовы казкавага тэксту, багатая на параўнанні, метафары, персаніфікацыю і сінекдаху. Выяўленчая кантраснасць праяўляецца ў выкарыстанні аксюмарона і эпітэтаў, якія звычайна размяшчаюцца ў папарным супрацьпастаўленні добры – дрэнны, вялікі – малы, прыгожы – непрыгожы. Са слоўнага фонду часта выкарыстоўваюцца дэмінітывы” (Корál a kol. 1987, с. 33).

Пры засваенні грамадствам тэкстаў казак у якасці культурнай спадчыны і этнічнай асновы для духоўна-культурнага развіцця шырока выкарыстоўваўся і выкарыстоўваецца ўнутраны і міжмоўны пераклад. Этнічная спецыфіка найбольш выразна раскрываецца менавіта пры параўнанні з этнічнай спецыфікай іншага народа (Slivková 2015). Менавіта таму перакладчыцкай праблемай і дыскусійным пытаннем з'яўляецца асэнсаванне паняцця і сутнасці нацыянальнага каларыту, адлюстраваная і аналізаваная яшчэ М. А. Булатавым на матэрыяле казак народаў СССР у артыкуле “Пісьменнік і нацыянальная казка” (Булатов 1955). Пытанні беларуска-славацкага ўзаемаперакладу народных казак уключаюць сферу перакладу жанрава разнастайных і стылістычна ўпарадкаваных фальклорных тэкстаў і сферу перакладу дзіцячай літаратуры (гл. Ковацічова 2009; Ляшук 2007; Keníž 2011 і інш.).

Узаемапераклад беларускіх і славацкіх казак актывізаваўся ў другой палове XX стагоддзя, прычым больш інтэнсіўна пры мэтавай мове славацкай. Прычынай гэтага выступае з'яўленне ў Савецкім Саюзе найперш на рускай мове зборнікаў фальклорных казак народаў гэтага дзяржаўнага ўтварэння, сярод якіх абавязкова прысутнічаюць казкі ўсіх усходніх славян. Праз пераклад такіх зборнікаў ці выкарыстанне іх у якасці крыніцы для складання новага зборніка беларускія казкі ўвайшлі ў славацкі літаратурны кантэкст. Таму спецыфікай беларуска-славацкага

ўзаемаперакладу казак выступае тэкставая асіметрычнасць: акрамя асобных тэкстаў у зборніках славянскіх і сусветных казак, на славацкую мову перакладзены тры кнігі беларускіх казак, а на беларускую мову – выбраныя славацкія казкі, часцей у зборніках еўрапейскіх казак, і ў асобных выпадках кніжкай малога аб’ёму.

Прамы пераклад дапоўнены і перакладам праз мовы-пасрэдніцы. Як беларускія, так і славацкія перакладчыкі звяртаюцца да пасрэдніцтва рускай мовы, славацкая пісьменніца, вядомая таксама апрацоўкамі славацкіх казак і перакладамі казак розных народаў Марыя Дзюрычкова (Ďuríčková (ed.) 1979, 1982 і інш.), беларускі пісьменнік і перакладчык казак Віктар Гардзей. Да пасрэдніцтва ўкраінскай мовы звярнуўся славацкі перакладчык беларускіх казак Юрай Андрычык (гл. Ляшук 2001).

Славацкія казкі на Беларусі вядомыя па рускіх перакладах – як у зборніках, так і ў асобных выданнях, беларускія казкі ў славацкім літаратурным і культурным кантэксце прэзентуюцца таксама ў чэшскіх перакладах – як працяг традыцыі К. Я. Эрбена. Хаця ўзаемапераклад у дачыненні да гэтых моў адзначаецца пачынаючы з другой паловы ХХ стагоддзя, аднак апасродкаваная сувязь праз іншыя усходне- і заходнеславянскія мовы акрэсліваецца дзякуючы агульным ці падобным казкавым варыянтам, сюжэтам, матывам і нават слоўным формулам (*стаць ў прыгодзе* ‘дапамагчы ў патрэбны час’ – у беларусаў, украінцаў і славакаў і пад.). На аснове падабенства выяўляецца лінгвістычная і тэкставая спецыфіка.

Для тэкставай селекцыі значную ролю адыгралі пераклады беларускіх казак на ўкраінскую і рускую мову, а славацкіх – на рускую. Два славацкія выданні зыходзяць з выбару беларускіх тэкстаў перакладчыкамі і спецыялістамі з іншых славянскіх краін, а сучаснае выданне падрыхтавана сумесна славацкім і беларускай спецыялістамі (Milčák (ed.) 2020).

З беларускіх арыгінальных тэкстаў перакладаў Мілан Одран зборнік з 30-ці беларускіх казак „Kocúrik – zlatá labka” (блр. даслоўна: “Каток – залатая лапка”; 1-е выд. 1967, 2-е выд. 1977; паводле назвы перакладзенай беларускай казкі “Каток – залаты лабок”, даслоўна па-славацку – „Kocúrik – zlaté čelo”). У кнізе пералічаны і арыгінальныя крыніцы перакладзеных тэкстаў, якія ўключаюць навуковыя (выдадзеныя Акадэміяй навук кнігі “Беларускі эпас”, 1959, і “Казкі і легенды роднага

краю”, 1960) і папулярнае (“Бацькаў дар” – беларускія народныя казкі ў перакладзе і апрацоўцы Алеся Якімовіча) выданні. Адметным момантам у выбары тэкстаў і складанні зборніка з’яўляецца ўдзел балгарскага фалькларыста Георгія Влчава, які ў некаторых бібліяграфічных запісах выданнях ўказваецца як аўтар. Другі перакладчык Юрай Андрычык карыстаўся ўкраінскімі перакладамі (зборнік „Čarovná píšťala“, 1983 – паводле назвы перакладзенай казкі “Чароўная дудка”). На славацкую мову ён пераклаў 25 з 27 тэкстаў са зборніка “Білорускі народні казкі” (Кіеў, 1975; калектыў перакладчыкаў Р. Піўтарак, Б. Чайкоўскі, І. Выхаванец і М. Жарнасекава, якія звярнуліся да тэкстаў, апрацаваных беларускім дзіцячым пісьменнікам Алесем Якімовічам, г. зн. да шырокавядомых класічных варыянтаў) (падрабязней гл. Ляшук 2001). Найноўшае выданне, падрыхтаванае Петэрам Мілчаком і перакладзенае ім сумесна з беларускай славакісткай Святланай Богуш склалі пераклады класічных казачных тэкстаў з Інтэрнэту (паводле інфармацыі ад перакладчыцы).

У Славакіі беларускія казкі, як правіла, з рускамоўных перакладаў уключаліся ў зборнікі казак народаў Савецкага Саюза: у перакладзе Марыі Дзюрычковай кнігі “Krása nevídaná” (1979, 1983; з рус. *краса ненаглядная*; гэта і характарыстыка перакладзеных казак) і “Zázračná breza”, скарочана ZB (1982; даслоўна “Цудоўная бяроза”), які змяшчае 2 беларускія казкі. Адна належыць да жанру казак пра жывёл і мае кампазіцыю кумулятыўнай структуры, у якой паўтараецца сітуацыя спробы выгнаць казла з аўсянага поля – “Сар – sklené oči a zlaté rohy” (даслоўна: “Казёл – шклянныя вочы і залатыя рогі”). Другая мае жанр сацыяльна-бытавой казкі, добра вядомай па шматлікіх беларускіх выданнях “Ako sedliak s pánom obedoval” (у беларускім арыгінале “Як мужык з панам абедаў”). Першая з іх набыла яшчэ адну славацкамоўную версію ў перакладзе Маргіты Прыбусовай (сярод перакладчыкаў зборніка называюцца пры гэтым М. Дзюрычкова, А. Ферэнчыкова і інш.) – “Сар s očami sklenými a rohami zlatými” (даслоўна: “Казёл з вачамі шкляннымі і рагамі залатымі”). Яна змешчана ў зборніку еўрапейскіх казак “Ako šla rozprávka do sveta” (Slobodová (ed.) 1980), скарочана AŠRS (1980; даслоўна: “Як казка пайшла ў свет”).

Гэта казка вызначаецца гумарам і выразным размоўным ладам, перадаючы семантыку шкадлівасці, упартасці і дзёрзкасці казла і спробы яго выгнаць з засеянага поля. У арыгінале выкарыстаны звычайны выраз, якім выганяецца казёл,

і традыцыйны для такога маўленчага дзеяння зварот да казла рэдукаваным (дзіцячым) словам *кызя*. Назва казкі – “Казёл” – простая і будзёная, а пачатак змяшчае рэалістычныя дэталі сялянскага жыцця і клопатаў. Традыцыйны зачын пра дзеда і бабу скіроўваецца на пошук памочніка пасля страты дзеда:

Жыў дзед з бабай. Разараў дзед ляда, пасеяў на лядзе аўса. Дзед скоро памёр, засталася бабка адна. Пайшла бабка на ляда свайго аўса глядзець: бачыць – у аўсе казёл. Падышла яна й кажа:

– Кызя, вон! Кызя, вон!

А казёл не ідзе:

– Не лезь, кажа, – бабішча-дурнішча! У мяне вочы шклянныя, рогі залатыя: калі парну, дык і кішкі вон!

Нечага бабе дзелаць: пайшла і плача. Аж ідзе мядзведзь:

– Чаго, аб чым, бабка, гаруеш? <...> (КЖЧК, с. 203).

Абодва славацкія пераклады ўзмацняюць эмацыянальнае напружанне, актуалізуюць гульнёвы лад, дынаміку руху і зачын абмяжоўваюць адной асобай, якая ў выніку выконвае мужчынскую працу:

Bola raz jedna starenka. Zorala si kúsok poľa a zasiala ovos. Ovos narástol krásny – vysoký, hustý.

Vybrala sa starenka pozrieť svoj ovos. Príde na pole a čo nevidí! Po ovse behá cap, obhrýza ho a mliaga. Pribehne k nemu starenka a kričí:

„Ber sa, cap, z ovsa! Ber sa z môjho ovsa!“

A cap jej na to:

„Daj pokoj, starena, trasľavé kolená! Ja mám sklené oči a mám zlaté rohy: ak ťa bodnem, zaraz bude po tebe!“

Čo mala starenka robiť? Zvrtla sa a s plačom ide preč.

Ide, ide, stretne ju medveď.

„Čo plačeš, starenka, čo ti je?“ <...> (ZB, с. 17).

Другі славацкі пераклад вызначаецца большай ступенню фалькларызацыі – выкарыстоўваецца фальклорны паўтор (*žerie ovos, dlávi ovos*), стáлы эпітэт *utešený*, найменне фальклорнага персанажа *striga* (бел. ведзьма) – у парнай рыфмоўцы з эмацыянальна-ацэначным словам, утвораным ад кораня *star(ы)*:

Žila raz starká-starenka. Zorala poľe a zasiala na pole ovos. Utešený ovos jej narástol krásny – hustý a vysoký.

Vybrala sa starenka na pole obzrieť ovos. A čo vidí – na jej poli sa poneviera cap, žerie ovos, dlávi ovos. Pribehla starenka k nemu a vraví mu:

– *Von, cap, z ovsa! – Von, cap, z ovsa!*“

A cap sa ani nehne:

– *Nepribližuj sa, striga-stariga! – hovori. – Ja som cap s očami sklenými a rohami zlatými. Keď ťa durknem, hneď dušu vypustíš!*

Čo mala stareнка robiť? Odišla a plače.

Oproti nej ide medved’.

– *A čo ty, starká nariekaš?* (AŠRS, с. 26-27).

У традыцыях распрацаванай Янам Коларам ідэі славянскай узаемнасці, Петэр Врлік і Петэр Мішак склалі пад сваім аўтарствам сучаснае выданне славянскіх казак “Rozprávky spod slovanskej lípy” (2013; даслоўна: “Казкі з-пад славянскай ліпы”), дзе ў радзеле “Усходнія славяне” па-славацку пераказваюцца 3 беларускія казкі асноўных жанравых тыпаў, узятыя са зборніка “Косцік – zlatá labka”. Аўтары-складальнікі гэтага выдання згрупавалі казкі паводле моўных сем’яў, даючы характарыстыкі носьбітам кожнай славянскай мовы, ствараючы агульны славянскі казачны кантэкст праз метафарызацыю культурнага кода дрэва *lipa* (адсылка да метафары Людавіта Штура) – у супастаўленні з другім славянскім сімвалічным дрэвам *dubam*: “Больш за дзвесце гадоў, аднак, існуе наша славянская ліпа, і з-пад яе ўзыходзяць і казкі, якія мы для вас назбіралі і пераказалі” (Vrlík a Mišák 2013, с. 8).

На беларускай мове асобнай кнігай у перакладзе Алеся Якімовіча выйшла славацкая народная казка “Дванаццаць месяцаў”, скарачана ДМ (1956; у арыгінале – „O dvanástich mesiačkoch“) з класічнага выдання Паўла Добшынскага паводле запісаў Бажэны Нямцовай.

У арыгінале тэкст змяшчае больш дэталяў, мае апавядальныя і апісальныя рэалістычныя фрагменты – мачыха кожны раз хмурылася, як глядзела на прыгожую падчарку, якая і не ведала пра сваю прыгажосць; яе зводная сястра толькі красавалася; пералічваецца праца, якую рабіла падчарка, стаўленне мачахі, якая падчарку толькі кляла і лаяла:

Bola jedna matka a mala dve dievky: jednu vlastnú a druhú pastorkyňu. Svoju veľmi rada mala, ale na pastorkyňu ani hľadieť nemohla, a to preto, že Maruška bola krajšia ako jej Holena. Maruška ale nevedela o svojej kráse; nuž nemohla i ani pomyslieť, prečo mater čelo zmraští, kedykoľvek pozrie na ňu. Myslela si, že je azda macoche v dačom nie po vôli. Nuž kým Holena iba fintila a strojila sa, dotiaľ ona v dome všetko riadila, upratúvala, varila, prala, šila, priadla, tkala, trávnu nosila, kravy dojila, všetku robotu robila, a iba čo ju macocha za to každý deň kliala a hrešila (PD 2, с. 381).

Беларускамоўны пераклад узбуйняе асобныя дэталі, больш выразным падае кантраст знешнасці і паводзін абедзвюх дзяўчат:

Было ў маткі дзве дачкі: родная дачка Алена і падчарыца Марушка. Сваю дачку яна любіла, а падчарыцу цяпець не магла.

Алена толькі хараша прыбіралася ды цэлымі днямі каля люстэрка круцілася. А Марушка і хату падмятала, і есці варыла, і шыла, і мыла і ўсю работу рабіла. І калі што не так зробіць – злая мачаха накрывыць на яе ды і з кулакамі накінецца.

А тут яшчэ і зайздрасць грызе мачыху: Марушка красуняй расце, усе суседзі з яе цешацца, а на брыдкую гультайку Алену ніхто і глядзець не хоча (ДМ, с. 3).

У аналагічным беларускім выданні “Хрустальны калодзеж” (Мінск, 1996) – 2 славацкія казкі з выдання П. Добшынскага, перакладзены Віктарам Гардзеем з рускамоўнага зборніка “Сказки народов Европы” (Мінск, 1990), у якім тэксты значна перапрацаваны.

Падагульнім: на беларуска-славацкі ўзаемапераклад уплываюць пазалінгвістычныя фактары, залежныя ад культурна-гістарычнага развіцця народаў, іх этнічных культур і моў. Гэтыя фактары акрэсліваюць і селекцыю класічных народных тэкстаў у публікаваных версіях, якія выбіраюцца для перакладу. Беларускія і славацкія народныя казкі характарызуюцца значнай лексічнай і граматычнай агульнасцю, а таксама суадноснай эмацыянальнай азначнасцю многіх моўных адзінак. Адлюстроўваючы ў сваёй мове размоўныя сродкі, беларускія і славацкія казкі пры ўзаемаперакладзе захоўваюць гэту асаблівасць стылю. Пераклад пры гэтым утварае разнастайныя канфігурацыі з апрацоўкай і пераказам, тычыцца зыходных і мэтавых тэкстаў, больш распрацаваны славацкай мовай у якасці мэтавай.

3. Prekladateľská interpretácia básnika a básnického dela

3.1. Zbierka J. Zambora *Obnova*.

Vo víre živlov: o poézii a básnikovi Jánovi Zamborovi

У віры стыхій: пра паэзію і паэта Яна Замбара

Ян Замбар, таленавіты славацкі паэт, паходзіць з культурнай і гістарычна багатай прасторы Усходняй Славакіі. Нарадзіўся ён 9.12.1947 года ў вёсцы Тушыцка Нова Весь (раён Міхалаўцы) на Земпліне. Гэты надзвычай прыгожы горны рэгіён захоўвае багаты фальклор і народныя рамёствы. Тут спрадвечу разам са славацкай культурай шануюцца і культуры іншых народаў, якія таксама яго насяляюць ці якія з ім суседзяць – украінцаў, русінаў, палякаў. Такая прыроджаная культурная разнастайнасць належыць да істотных фактараў станаўлення эмацыянальна і духоўна багатай асобы, чуйнай да прыгажосці, справядлівасці, каштоўнасцей паўсядзённасці і адукаванасці.

Скончыў універсітэт Паўла Ёзафа Шафарыка ў Прэшаве ў 1971 г. па спецыяльнасці славацкая і руская мова, потым некаторы час працаваў у рэдакцыі дзяржаўнага радыё ў Кошыцах, у Інстытуце мастацкай крытыкі і тэатральнай дакументацыі ў Браціславе, галоўным рэдактарам часопіса «Дотыкі», а з 1991 года ён на кафедры славацкай літаратуры і літаратуразнаўства філасофскага факультэта ва ўніверсітэце Коменскага ў Браціславе, дзе ў 2001 годзе стаў прафесарам. Паэт належыць да творцаў, якіх у Беларусі называюць філалагічным пакаленнем, паэтычнае натхненне якіх узмоцнена і афарбавана навуковымі ведамі пра літаратуру, яе тэорыю і вершаскладанне. Гэта дзейнасць пашыраецца за рамкі ўласнай творчасці і працягваецца ў перакладзе (пераважна, з рускай (А. Пушкін, М. Лермантаў, А. Ахматава, М. Цвятаева, В. Брусаў, Б. Пастарнак і інш.) і іспанскай паэзіі). Яго пераклады з рускай паэзіі шырока рэпрэзентуе «Кніга рускай паэзіі» («Книга русской поэзии», 2011), у якой пададзена паэзія рускіх аўтараў ад пачатку XIX ст. і да нашых дзён; яго перакладны план іспанскай і іспанамоўнай паэзіі сягае ад сярэднявечча праз барока і вялікіх паэтаў XX стагоддзя да сучасных аўтараў. Але Я. Замбар перакладаў таксама з украінскай (І. Франко, П. Тычына, Д. Паўлычка), беларускай і іншых славянскіх і неславянскіх моў.

Свае энцыклапедычныя веды Я. Замбар указвае ў літаратуразнаўчых працах – па тэорыі літаратуры, якую таксама і выкладае студэнтам, па гісторыі і крытыцы славацкай літаратуры, па іспанскай паэзіі. Ён аўтар манаграфій «Іван Краско і паэзія чэшскай мадэрны» («Ivan Krasko a poézia českej moderny», 1981), «Верш і цішыня. Пра паэзію славацкіх, рускіх і іспанскіх паэтаў» («Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov», 1997), «Пераклад як мастацтва» («Preklad ako umenie», 2000), «Інтэрпрэтацыя і паэтыка. Пра паэзію славацкіх паэтаў XX стагоддзя» («Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia», 2005), «Стварэнне верша, стварэнне сэнсу» («Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu», 2010).

Першы паэтычны зборнік апырэздіў тэарэтычныя працы. Ён выйшаў у 1977 г. пад назвай «Зялёны вечар» («Zelený večer»). Затым з’явіліся наступныя кнігі паэзіі – «Неадкладнае» («Neodkladné», 1980), «Конь у мікрапаёне» («Kôň na sídlisku», 1983), «Поўныя дні» («Plné dni», 1988), «Пад атрутным дрэвам» («Pod jedovatým stromom», 1995), «Сапрама дажджавых кропляў» («Sopran dažďových kvapiek», 2000), выбранае з новымі вершамі «Меланхалічны жарабец» («Melancholický žrebec», 2003) і «Пералётнае сэрца» («Sťahovavé srdce», 2007), дапоўненае новымі вершамі ў раздзеле (зборніку) «Раскоша сумесі» («Nádhera zmesi»). За межамі Славакіі ў двухмоўным славацка-нямецкім варыянце (у арыгінале і нямецкім перакладзе) выйшаў зборнік «Зялёны вечар» («Zelený večer / Grüner abend», 2012, перакладчыца Р. Дамашчына). Да гэтага зборнік перакладаў выйшаў у Балгарыі – «Снежныя іскры» («Снежни искри», 2007, перакладчык Д. Стэфанаў), як і бібліяфільскае выданне вершаў у перакладзе на грэчаскую мову «Усходні дыван» («Anatolitiko chali», 2006, перакладчык К. Чыжэк).

Кожная з трох галін дзейнасці Я. Замбара на прасторы літаратуры адзначана шматлікімі прэміямі – за паэтычную творчасць, пераклад або тэарэтычныя працы.

Усе гэтыя сферы і працы ўтвараюць і ўвасабляюць арыгінальную прастору творчай асобы, дзе сыходзяцца і шматкратна ўзаемна адлюстроўваюцца імпульсы і промні ўласнай творчасці, перакладчыцкія ператварэнні і літаратуразнаўчыя рэфлексіі. Менавіта гэты запоўнены творчасцю ў розных пераламленнях і іпастасях свет населены эмоцыямі, мастацкімі вобразамі, тэарэтычнымі разважанымі,

жыццёвымі назіраннямі і абагульненнямі. Ён выключна багаты інтэлектуальна і ўпарадкаваны цэннаснымі катэгорыямі, пагружанымі ў жыццёвую плынь, якая нясе паэта паслядоўна праз усе этапы і парогі чалавечага існавання на нашай агульнай зямлі ў шыры малой Радзімы і актуальнага хранатопа сучаснага месца жыхарства (Браціслава), а таксама мясцін навуковых стажыровак ці адпачынку (у Расіі, Іспаніі, на Кубе і інш.), уяўных пачуццёвых прастораў, гістарычных хранатопаў, цесна звязаных з культурнымі акцэнтамі сучаснага жыцця, напрыклад, шанаваннем кірыла-мяфодзьеўскай традыцыі.

Яе паклалі св. Кірыл і Мяфодзій. Іх місія ў Вялікую Маравію непасрэдна звязана з гісторыяй Славакіі, якая тэрытарыяльна (землі Нітранскага Княства) уваходзіла ў гэту прастору, вырасла ў ёй культурна і літаратурна (паэтычна), – пачынаецца першым славацкім (і ў цэлым славянскім) вершам на сваёй (стараславянскай) пісьмовай мове. Напісаў гэты твор менавіта Св. Кірыл як прадмову да перакладзенай падзвіжнікамі Бібліі, і назваў па-стараславянску – «Проглас». І хаця далейшая гісторыя Славакіі прывяла славакаў да лацінскага алфавіта, якім яны сёння і карыстаюцца, але дзень прыходу Кірыла і Мяфодзія ў Вялікую Маравію ў 863 г., 5 ліпеня, – дзяржаўнае свята ў Славацкай Рэспубліцы, а ў гонар тысячагоддзя гэтай падзеі ў 1863 г. утварылася грамадская арганізацыя, прызначаная ўвасабляць і развіваць самасвядомасць славакаў – Маціца славацкая. І ў наш час місія гэтай арганізацыі застаецца актуальнай – развіваць і ўзбуйняць славацкі патрыятызм, абуджаць і ўмацоўваць нацыянальную самасвядомасць славакаў, аб'ядноўваць прыхільнікаў славацкай культуры і навукі ў свеце, захоўваць і прапагандаваць сваю спадчыну.

Таму невыпадкова Я. Замбар з нагоды 1150-годдзя прыходу Кірыла і Мяфодзія ў Вялікую Маравію звярнуўся да тэмы кірыла-мяфодзьеўскай традыцыі ў форме, вартай яе паслядоўніка. Ён таксама напісаў хваласпеў літарам, але і іх стваральнікам і пашыральнікам, прычым у форме, якую ў «Прогласе» выкарыстаў Св. Кірыл – 111 нерыфмаваных радкоў (яго заключэнне «Амін», якое з'яўляецца і апошнім радком, адпавядае лічбавай сімволіцы святой тройцы – Айцец, Сын і Дух Святы). Культ тройцы быў асабліва моцны ў Візантыі. Пра лічбавую сімволіку «Прогласу» пісаў самы аўтарытэтны знаўца гэтага твора, даследаванні якога маюць

вагу і ў сусветным кантэксце, аўтар класічнага славацкага перакладу гэтага «вялікаверша» («vel'basne»), як сам яго характарызуе паэт, перакладчык, літаратуразнаўца Вільям Турчаны.

У «Прогласе» і прысвечаным Св. Кірылу вершы Я. Замбара ёсць рэдкія рыфмы і асанансы, прасочваецца аналогія ў эўфанічнай пабудове многіх радкоў, што багата выкарыстоўвае сучасны славацкі паэт. Пахвала як паэтычная форма належыць да жанравага віду оды ці гімна. У гэтым плане Я. Замбар – сучасны прадаўжальнік Клімента Ахрыдскага, аўтара першай пахвалы, скіраванай Канстанціну Філасафу. Кожны радок «Прогласу» мае даўжыню 12 складоў з паўзай (цэзурай) пасля 5-га, радзей – пасля 7-га складу, які з'яўляецца і канцом слова. Я. Замбар творча зыходзіць з гэтага старажытнага візантыйскага сілабічнага верша, які ў традыцыях класічнага славацкага перакладу «Прогласу», зробленага В. Турчаны, і сучаснай славацкай традыцыі перакладання сілабічнай паэзіі сілабатанічнай у некаторай меры таксама сілабатанізуе. Аднак пры гэтым Я. Замбар шырока выкарыстоўвае розныя актуалізацыйныя варыянты – арыгінальныя рытмічныя, перш за ўсё танічныя, г. зн. на базе націску. Твор сучаснага славацкага паэта «Колькі літар на пахвалу Канстанціна Кірыла» заключае ў сабе глыбокі сэнс, нясе інтэртэкстуальнасць, як і «Проглас», які, паводле славацкіх літаратуразнаўцаў, трэба чытаць разам з «Жыціем Канстанціна Кірыла», якое напісаў яго вучань і паплечнік Клімент Ахрыдскі. З гэтага старажытнага культурнага помніка Я. Замбар узяў словы для эпіграфа. З сучасным бачаннем славацкага паэта гарманічна пераклікаецца перафразаваная з «Прогласу» разгорнутая метафара з традыцыйнай рэлігійнай сімвалізацыяй, якую ў перакладзе можна прывесці такім чынам: «Так, як семя, якое ўпала на ніву, таксама і кожнае людское сэрца на зямлі дажджу Божых літар патрабуе для сябе, каб плод Божы ўзрос у ім як мага большы» («Проглас», вершы 69-72). Твор уключаны ў калектыўнае выданне «Konštantín Filozof. Proglas. Preklady a básnické interpretácie», 2012).

Так плынь паэтычнага натхнення Я. Замбара нараджаецца з жыцця, у тым ліку і духоўнага, на жыццё адклікаецца і жыццё ўвасабляе ў форме вершаў. А форма вершаў гэтага паэта пластычная і дынамічная, як плынь вады, якая можа перапаўняцца жыццёвымі навальніцамі, перасыхаць ад жыццёвай неміласэрнай спёкі,

біць фантанам эмоцый, бруіць крынічкай разважання, быць кропляй дажджу, расы або слязы, змерзнуць на сняжынкі, з якіх утвараюцца гурбы і белыя роўнядзі. Усё гэта адначасова і трансфармацыі формы вершаў. Яны могуць прымаць класічныя ўстойлівыя формы хоку, танку, санета ці будову «Прогласу». Прычым выкшталцоная ў італьянскай традыцыі форма санета, прызначаная перадаваць узвышаны змест, менавіта такі змест і надае метафарычнаму абразку вясковай раніцы («Летні санет»). А ў японскіх класічных формах танку ад класічнай тэматыкі зліцця чалавека і прыроды славацкі паэт скіроўваецца і на выяўленне ці водгук гэтай прыроды ў самім чалавеку. Танку – пяцірадкоўе з адмысловай паэтыкай, вырашай з народнай песні – мае строгі парадковы аб’ём складоў: 5-7-5-7-7; у ім якім першыя тры радкі нясуць галоўную думку, а два апошнія – выснову. З гэтай паэтычнай канструкцыі вылучылася хоку (хайку) – 17-складовае трохрадкоўе з парадковым аб’ёмам складоў 5-7-5, што стварае яшчэ большы лаканізм і выразнасць, выдатна увасобленыя ў Замбаравых творах. Найдаўжэйшым вершам у творчым набытку славацкага паэта застаецца выпелы культурны атожылак «Прогласу» – хваласпеў «Колькі літар на пахвалу Канстанціна Кірыла».

Вада, як вядома, адна з чатырох жыццёвых стыхій. Вобраз яе з’яўлення і святла на сонцы ўзнаўляе і ўказвае сувязь са стыхіяй **агню**. У вершах Я. Замбара гэта стыхія ўвасоблена ў макра- і мікравымярэннях, прычым такой рознамаштабнасцю вобраз стыхіі і вобразнасць паэтычнага свету ўскладняецца. Макравымярэнне і касмічнасць ствараецца пасрэдніцтвам ідэі агню ў вобразе сонца, палаючага вясной і асабліва летам, у дынаміцы яго фаз, ад інтэнсіўнасці ўсходу, яе змяншэння ў прыцемках і да поўнай цемры. Гранічнай мяжой падаецца трансфармацыя на агонь мароза – ён абпальвае кляновае лісце, якое спывае крывёй.

Мікравымярэнне скіроўваецца на хісткае, дрыготкае полымя свечкі як агня інтымнага свету, на іскрыстыя бенгальскія агні. Але і электрычнае святло мае сваю вартасць агню як штучнага прыватнага сонца над сталом, яно асвятляе вячэру паэтавых бацькоў, якія на працавалі пры дзённым сонцы да стомы. Асветлены электрычнасцю новы мікрараён Браціславы праменіць мноствам прыватных аганькоў сямейнага цяпла.

Агонь зіхаціць у вадзе, вачах, на снезе, але і абпальвае крылы, выступаючы знакам ікараўскага матыву ахвярнасці. Крылы пры гэтым выбраны атрыбутам і знакам (сімвалам) наступнай стыхіі – **паветра**. Яго чалавек можа зрокава ўспрымаць, калі яно напоўнена спевам (аўтар суправаджае яго характарыстыкай *залаты*) і абмежавана высокім купалам – храма або неба.

Крылы – арганічная частка чалавека натхнёнага, поўнага жыцця і духоўнай сілы, – і ўласнасць птушак. Паветра рэльефна абрамляецца заснежанымі ці пакрытымі зелянінай схіламі гор. Менавіта ў выглядзе храмавага ўзвышанага спакою і духоўнага ачышчэння ў прыродзе прасочваецца ўласцівая паэту літургізацыя Славакіі.

У сутоку паветра, схілаў і раўнін з жыламі вады абмалёўваецца вобраз чацвёртай стыхіі – **зямлі**, здольнай, у адрозненне ад іншых стыхій, нараджаць, даваць сілы жывым аб'ектам прыроды, а з іх дапамогай – і чалавеку. Яго знітанасць з зямлёй мае духоўныя памеры, што найбольш выразна адлюстроўваецца ва ўсведамленні сябе часткай і сведкам магутнай культуры земляробства, якая злучае многія народы, а ў Славакіі набывае залежнасць ад горнага ландшафту. Гэта прастора вертыкальнага члянэння тыпалагізуецца ў літаратуразнаўстве як рамантычная. Скіраванасць увесь, цяжкае ўзыходжанне, нязмерная шырыня ахопу прасторы з горнай вяршыні нездарма сімвалізаваліся ў XIX ст. ва ўспрыняцці славацкіх адраджэнцаў на чале з Л. Штурам як народнае ўзвышэнне. Менавіта такі сэнс надавалі яны ўзыходжанню на гару Крывань, на вышыню 2494 м. у Высокіх Татрах. Таму невыпадкова гэта гара наступае на падарожніка ў аднайменным вершы, даючы магутны імпульс задумацца і духоўна ўзвысіцца.

Зямля ў паэта звязана з домам – актуальным ці домам дзяцінства, домам бацькоў, дзеда; альбо з будовай гімназіі ў Міхалаўцах, якая быццам захоўвае былы вобраз юнака і культурнай прасторы яго тагачаснага жыцця з новымі і традыцыйным літаратурнымі часопісамі, новымі літаратурнымі імёнамі. Гэты вобраз перасякаецца з назіранай рэальнасцю і выклікае ў дарослым чалавеку юнацкія летуценні і чаканні, прыносячы адчуванне непакою і роздум пра няспраўджаныя надзеі і незваротную плынь часу.

Зямля непадалёк ад малой Радзімы паэта – з Поздзішаўскага хрыбета ў Ондаўскай верхавіне – вызначаецца эстэтычнай адмысловасцю. Яна каляровая на глыбіні ад паўметра і да дванаццаці метраў. Там радовішча белай, жоўтай і чырвонай гліны, прыдатнай на кераміку. Гэта акалічнасць вызначыла існаванне 600-гадовай традыцыі Поздзішаўскага ганчарства, пісьмова зафіксаванай у 1416 г. як выраб маёлікі і выточванне керамікі. Сустрэча паэта з яе майстрамі нарадзіла цыкл вершаў «Чароўны круг», паэтычнае сведчанне каштоўнасці гэтага рамяства, як і рэдкіх духоўных якасцей, радасці працы старых майстроў, зацікаўленасці іх прадаўжальнікаў.

Зямны клопат чалавека як змест многіх вершаў Я. Замбара ўключае разважанні пра жыццёвы шлях цяперашніх студэнтаў, іх няўрымсліваю энергію, якой яны дзеляцца з настаўнікамі, закранае тэму ўзаемаадносін людзей, што часта эмацыянальна вычэрпваюць. Але гаючым паказваецца ўздзеянне сям’і, шлюбу, каханай жанчыны.

Уваходжанне ў свет новага чалавека, унука паэта, набыло форму апявання з алюзіяй на гамераўскае выслоўе ў назве, якое адначасова вельмі падобна да народнай песні-калыханкі «З-пад пярынкі выйшлі зоркі».

Чатыры жыццёвыя стыхіі ў творчасці Я. Замбара рэльефна, арыгінальна і душэўна малююць свет духоўнага чалавека, свет яго вечнага аднаўлення, увасоблены ў паэтычнай прасторы.

3.2 Zbierka J. Leikerta *Kríže na rúzcestí*

3.2.1 Rovnováha kríža:

K prekladu zbierky poézie J. Leikerta *Kríže na rúzcestí*

Súčasný slovenský básnik Jozef Leikert (roč. 1955) prichádza k bieloruskému čitateľovi s básňami z deviatich zbierok, svojráznych reflexiou, hĺbkou i originalitou básnických obrazov, intelektuálnym vnímaním terajšieho sveta – *Potichu* (1995), *Odstrihnuté zvony* (1997), *Pokosená hlina* (1999), *Šepot krokov* (2000), *Pominuteľnosť* (2005), *Dotyky duše* (2006), *Zláskavenie I.* (2014), *Zláskavenie II.* (2014), *Pavučina bytia* (2015). Podobný ráz a silný emocionálny - expresívny náboj majú aj básnikove výbery *Nahá tvár* (2001), *Naboso* (2010) a *Dvojďlaň* (2013). Uvedené zbierky poézie roku 2008 doplnila bibliofília *Večnosť koreňov*, vytvorená z jednej básne preloženej do 33 svetových jazykov, medzi ktorými je aj bieloruština. Samotné názvy básnických zbierok odrážajú pocity, ktoré obohacujú a upevňujú „chrám poézie“ básnikovho jedinečného sveta.

Jozef Leikert je na Slovensku známy aj ako autor literatúry faktu (vyšlo mu 16 kníh tohto žánru). Dve funkčné obdobia bol predsedom najväčšieho spisovateľského zoskupenia na Slovensku Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska. V súčasnosti je predsedom Klubu spisovateľov literatúry faktu na Slovensku. Okrem toho je univerzitným profesorom, dekanom Fakulty masmédií Paneurópskej vysokej školy v Bratislave a vedeckým pracovníkom Historického ústavu Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Dvojjazyčné knihy poézie mu doposiaľ vyšli v Rusku, na Ukrajine, v Česku, Maďarsku, Poľsku, Bulharsku, Srbsku, Macedónsku, Rakúsku, USA a Švédsku.

Prekladať poéziu znamená vojsť do sveta autora, precítiť ho a stať sa jeho súčasťou. Ale aj pozeráť sa na svet očami básnika, žiť jeho emóciami, hovoriť jeho slovami. S takýmito pocitmi je ľahšie prekladať, byť kritikom, písať literárnovedné štúdie a odborné práce.

Do básnického sveta Jozefa Leikerta som vďaka vstúpila a cítila som sa v ňom dobre, slobodne, sebaisto. Pri preklade veršov bolo najdôležitejšie nájsť presný význam slova, zosúladiť spojenie slov s ostatnými obrazmi, zistiť ako vznikli zaujímavé metafory a čo znamenajú v autorovom ponímaní.

Vrátiť sa k preloženým básňam a usporiadať ich do určitých celkov je ako vrátiť sa do tej istej rieky a neutopiť sa, ako hovorí v jednej básni Jozef Leikert. Treba mať k tomu nielen predpoklady, ale aj duševnú rovnováhu. Rovnako dôležitá je meditácia, uvažovanie nad básňami, ktoré sa zrodili z najhlbších emócií, ale aj vysvetľovanie ich podstaty, obrazov, aplikovanie kontextu. Snahu autora byť skutočne úprimným a otvoreným potvrdzujú slová: *mojou sponed'ou / sú iba básne (Spoved'; zbierka Odstrihnuté zvony)*. To už patrí ku koncepcným aspektom básnickej tvorby, ktoré sú dôležité, lebo odhaľujú prameň autorovho štýlu – otvoreného, výrazného v prejavoch a spôsobe vyjadrovania, bez vonkajších znakov s efektívnymi prvkami alebo ornamentálnou syntaxou.

Básne Jozefa Leikerta možno chápať aj ako repliky dialógu. Úprimnosť jeho veršov potvrdzujú jasné myšlienky, obohatené svojiskými metaforami, ktoré odzrkadľujú nevšedné súvislosti. Autor dynamicky symbolizuje jednotlivé časti ľudského tela – srdce, dušu, tvár, oči, ruky. Napríklad obraz „uchodenej tváre“ je originálnym prenosom epitetona základného slova noha (vo význame únavy po dlhej ceste) na iné základné slovo rovnakej tematickej skupiny – tvár. V metonymickej metaforizácii epitetona, čo je mimochodom syntetický typ obrazného prostriedku, sa spája silný obrazový náboj, výrazný v poetike ľudových rozprávok. Vnútorňý náboj Leikertových básní má pritom pevný základ vo všeobecne používanej slovenskej lexike, ktorá je veľmi blízka bieloruskej. Pre prekladateľa je to šťastím, lebo môže maximálne využiť lexikálny prenos. Príbuzné jazyky, ako sú slovenčina a bieloruština, majú v tom veľkú výhodu, ale prekladateľský problém sa tým nerieši. Pri preklade som sa snažila zachovať rytmus, rým, strofy a vo voľnom verši aj počet slabík, aby sa nestratila melodickosť básnickej reči.

Poézia Jozefa Leikerta sa začína už pri názvoch básnických zbierok. Parafrázy, paradoxnosť a filozofia názvov naznačujú tón básnickej reakcie, dialógov, otvorenosti a nasmerovanie na duchovné hodnoty človeka. Odtiaľ pochádza markantný pocit ťažoby a ešte väčšmi nutnosti *byť človekom. / Človekom do zúfania. (***) Až nadoraz; zbierka Šepot krokov*). Návrat do východiskovej situácie, čo je príznačné pre autora, určuje dynamickosť a pulz básní, podobný pulzujúcej krvi v tele. Silná individualita lyrického hrdinu – zodpovedného a náročného na seba – je ťažiskom napätia v básnickom texte. Takýto „básnikocentrizmus“ priťahuje do metafor nenáhodné a pre autora mimoriadne dôležité veci a udalosti. Dynamika a prítlačivosť veršov prameňa z toho, čo pôsobí na

každého na tomto svete: z fyzikálneho ticha ako stavu zastaveného okamihu a zo svetla – väčšmi vnútorného alebo božského – ako neoddeliteľnej vlastnosti priestoru a prírody.

V Leikertových básňach vzniká pohyb energiou súčasnej civilizácie – prúdom medzi kladným a záporným pólom; napätím, ktorým sa menia verše; intelektom a zásahmi rozumu, ale aj citu, ktorý však neprevažuje. Pretože v tejto poézii prevláda čin s intenzitou „potichu“. Zbierka s takýmto názvom *Potichu* vyzdvihuje motív detskej pamäti, cennej v obyčajnom, pokojne plynúcom rodinnom živote, ako aj harmóniu, ktorú si chceme zachovať a preniesť do života (napr. básne *Zlodej*, *Záhrada*). Prirodzenosť a prostota sú dôležité pre zrod básnika (*Potichu*, / ako úsvit, / rodím sa do básne), jeho vnímanie sveta a „dýchanie“ básňami (*Po kúsku / vydychujem písmená / a cez seba sa pozerám / na ľudí*.)

Prirodzené, hoci tajomné, ale tým ešte emotívnejšie, významné ako tlkot vzrušeného srdca, sú básne o láske. Napätie v nich tvoria vnútorné monológy – tiché odriekania, netrpezlivé čakania, jemné prosby, nežné prehovárania, vyčítavé otázky – paleta emocionality, v ktorej sa lyrický hrdina mení a posilňuje v otvorenosti a úprimnosti. V tejto zbierke sa rodí lakonická dialogickosť k žene ako reakcia na jej prítomnosť v intelektuálnom svete básnika, ktorý zostáva romantikom (*Štvorveršie*).

Lakonickosť na hranici aforistickosti je ozdobou napríklad trojveršov s inotajovými (alegorickými) názvami – signálmi zakódovanej situácie (*Spoved*) alebo akoby jej neživotnými účastníkmi (*Perina*, *Trieska*). Pritom myšlienka autora je zjavná už v názve ďalšej zbierky – *Odstrihnuté zvony* (idea vzdáľovania sa od niečoho zvučného a smerovanie k tichu). Názov vyjadruje paradox v interpretácii priestoru a stavu zvonov. Básne tejto zbierky, podobne ako metaforický epiteton z názvu, sa vyznačujú motívmi rozdeľovania, vzdáľovania, porušovania jednoty. Pritom iskria humorom, sebaironiou vyplývajúcou z optimizmu, životodarnosti, životnosti básnika, ktorého ukazujú v spoločnosti ľudí a lásky. Originálny pohľad na každodennosť v dynamických emóciách (láska, nehody, nespokojnosť) a tichá meditatívnosť (krása, duchovnosť) sa nečakane, ale výstižne a dôvtipne stretli napríklad v obraze periny ako ošklbaného krídla (*Perina*).

Preklady diel zo súčasnej slovenskej umeleckej literatúry som v bieloruskom časopise *Polymja (Plameň)* v roku 1998 uviedla článkom s názvom *Výšina a krídla v slovenskom kontexte*. Podobný kontext má tvorba Jozefa Leikerta, charakteristická veľkolepými obrazmi vysokých nebies a kostolných veží, hôr a krídiel vtákov.

Rozsiahlejšie básne majú prvky rozprávania, filozofovania, sú akýmisi hlasnými úvahami o pocitoch, úsilím nájsť adekvátne emócie spojenia človeka so svetom. Opisy odrazu skutočnosti (*Predpoved', Slepota*) sú uložené do logického celku, ale reakcie na ich prejavy sú často nelogické, avšak pocitovo zrozumiteľné. V takých básňach účinkuje nielen básnik a tajomná žena, ale aj básnik spolu s ňou ako celistvé „my“ v jednote činov, previnení i odpustení.

Ďalším krokom básnika je návrat k pôde, ktorú si vážia a nadovšetko milujú aj Bielorusi. V takto tematicky ladených básňach vzniká špecifická jazyková emocionálnosť a umelecká obraznosť. Idea súzvuku s generáciami predkov, využitie ich múdrosti a pod ich vplyvom uvedomovanie si ľudských hodnôt sa skĺbili do básní v zbierke ***Pokosená hlina***, ktorú autor venoval svojim predkom. Básnikov priestor v tejto zbierke je širší, nostalgicky obohatený konkrétnymi prvkami správania, zvykov a obyčajou blízkych ľudí, ale aj veľkolepý v zovšeobecneniach a detailných záberoch krajiny, ktorú si rovnako všímajú a ospevujú aj Bielorusi (cesta, duby, kamene, brázda, hlina) i toho, čo je pre nás ľudí z rovín skutočnou exotikou a romantikou – kopcov, na ktoré slovenský roľník najprv musel vyjsť, do vyčerpania pracovať, a potom zísť dolu. Pre Jozefa Leikerta je hora najkrajší oltár postavený prírodou a ozdobený sviecami – stromami (*Hora*).

Znázornenie Slovenska prostredníctvom satelitného obrazu nie je iba slovenské videnie. Pretože chlieb a pôda sa prežehnávajú aj v Bielorusku, podobne ako sa i tam – povedané slovami autora – *meria múdrosť*, pozerá spod ruky na slnko (*Múdrosť*). Dôležitou konceptuálnou súčasťou zbierky sú básne – reflexie filozofických a etických pojmov *spravodlivosť*, *múdrosť*, *hľadanie rovnováhy*. Odhalenie duchovnosti a filozofie, uvedomovanie si odvekej hodnoty ľudských ideálov odráža nielen ideu trvácnosti, ale aj motív postupného vyčerpania životnej sily ich nositeľov – prostredníctvom obrazu ťažkých a ešte ťažších krokov.

Ďalšia zbierka ***Šepot krokov*** zvýrazňuje obraz krokov nielen ako fyzikálny, ale aj ako duchovný a intelektuálny pohyb, preto je obraz doplnený znakom verbálnej komunikácie – šepotom. Podstata tejto zbierky je vyjadrená už venovaním otcovi, „*ktorý vždy vedel, kde je pravda*“. Vyznieva to ako svojrázny protiklad básní v „presolenom“ roku, protiklad medzi stoickým prijímaním problémov a ich pretavením do básne. Preto intenzita pocitov kolíše medzi pólmi smrti a vstania z popola, v úvahách o priklincovaní na

kríž, zvesení a znovu obesení lásky, narodení a zabití básne, utopení sa v rieke pamäti a opláchnutí myšlienky v jej vode. Svoje pocity lyrický hrdina rozdeľuje medzi *nevyspaté oko*, *nevypratú dušu* a *načisto zodraté srdce* – zasa v podobe vybrúseného, ako pružina napnutého trojveršia. Spojenie autora so svetom je podobné ničivej sile vlaku, ktorý prerazil závoru *šťastia*, vzpínaniu sa k *hviezdnemu nebu*, pod ktorým *drieme pritesná láska*, či *spadnutým nebesám*, kde *rozladený život vyzivuje na jednej strune*.

Stav napätia v nádeji na uvoľnenie nachádza inú, rozsiahlejšiu, pre básnika novú, ale harmonickú podobu v poetike zbierky *Pominuteľnosť*. Dovtedajší básnický svet Jozefa Leikerta sa premieta do pominuteľnosti, z čoho nevznikli krátke básnické reflexie, ale básnický celok s 52 rozsiahlymi očíslovanými monológmi s hlbokým podtextom.

Verše prechádzajú básnickým svetom od prameňa, pulzujú vnútorným napätím, ženie ich rozrušená myseľ a túžba básnika hovoriť a ešte väčšia byť vypočutý, pochopený a prijatý. Obrazy sú sujetovo rozvíjané, prelievajú sa zo situácie do situácie, transformujú v detailoch, ale aj tak napokon prechádzajú do príznačného básnikovho pohľadu, sentencií a emocionálnych otázok, ktoré kladie sebe a ostatným. Je to ten istý Jozef Leikert, a predsa trochu iný. Viac pobúrený? Dospelejší? Skutočnejší? V každom prípade strachujúci sa o ľudstvo ako také, o človeka a jeho hodnoty.

Nasledujúca zbierka *Dotyky duše* sa formálne vracia k štylistike koncentrovanej stručnosti a obsahovo tiež rieši pálčivé otázky človeka. Zbierku uvádza autorova poznámka, že sa pred nejakým časom ocitol veľmi blízko smrti a len Najvyšší ho poslal späť. Možno preto, aby napísal tieto verše. O tom, že Jozef Leikert prešiel premenami a vrátil sa *múdrejší o poznanie / pútnika* (***) *Vrátil som sa*), svedčí nielen jeho schopnosť precítiť dušou dotyky, ale aj vrátiť sa k zdržanlivej lakonickosti.

Do básní sa vracia rovnováha, stabilita, ale je v nich aj múdrosť videná biblickým zrakom, akoby sa obraz slepoty, oslepenia, stával symbolom prozreteľnosti, odpustenia a sebauvedomenia: *Boha v sebe nezapriem, / aj keď ho ešte neraz zradím* (***) *Priepustnosť ciest*). Akoby bolo na dlani cítiť bolestnú hlbokú čiaru osudu a vyvýšený, tragický obraz kríža nadobúdala vnútorne objasnenie smerovaním do nebies (*Kríže sa pozerajú / nebu do tváre*), pričom prítomnosť na zemi je znakom premien, pohľadov, rázcestí, výberu a rovnováhy. Autorov pohľad smeruje k zemi, na ktorej *mravce udupali deň*, a zároveň lieta

v nebesiach, kde sa rodia verše, ktoré túžite pohladíť, alebo sa ich aspoň dotknúť (***) *Všetko nám raz bude*).

Ďalšie dve zbierky tvoria dvojknihu a sú symbolickým stelesnením jednoty a jedinečnosti muža a ženy, ktorí sa milujú. Každá z týchto zbierok má rovnaký slovesný názov a je vzostupne číslovaná – *Zláskavenie I.* a *Zláskavenie II.*

Autor zmysluplne a koncepcne vytvoril na označenie a pochopenie lásky k žene nové slovo *zláskavenie*, ktoré odráža vo verbálnej štruktúre ideu postupného zosilňovania lásky, prenikania do myšlienok, správania, do celej osobnosti. V preklade som tiež vytvorila nové slovo podobnej dynamiky – *закаханне*, od uzuálneho *каханне*.

Básnik otvorenosťou vytvára nové emocionálne podnety, výnimočnú a neopakovateľnú, básnicky precítenú hymnu, ale zároveň nadväzuje na obrazy a motívy básní o láske z predošlých zbierok a výberov, ktoré tým zmyslovo obohacuje a rozvíja.

Zbierka *Zláskavenie I.* je venovaná – *Tebe jedinej* – teda nemenovanej, ale zároveň konkrétnej osobe, čím sa znásobuje tak konkrétna láska, ako i jej prebásnenie do súčasného a večného ideálu. V zbierke je prítomná veľká láska k žene, snaha pochopiť pravú lásku a stotožniť sa s ňou. Je to osudová (očakávaná i nečakaná, najskôr tajná) láska, ktorá presahuje ľudský život a usmerňuje spoločnú cestu (***) *Najdlhšia vráska v dlani*).

Príznačným znakom jednoty je zámeno *my*; a príslušnosť lásky výstižne ukazuje aj zámeno – *naša*. Zamilovaný muž si pritom uvedomuje a dáva najavo emocionálne kontrasty pravej lásky, ktorá páli (***) *Pravá láska*), zmestí sa do gombíkovej dierky (***) *Kým som ťa našiel*) a je nekonečná. Pre zamilovaného muža nie je nič dôležitejšie ako vyznanie milovanej žene: *si moja* (***) *Bežím za tebou*); *si natrvalo moja* (***) *Pribúdajú ti*); *si stále moja* (***) *Občas sa stáva*), aj metaforicky: *moja / nedopísaná báseň* (***) *Tvoje oči*). Široká citová paleta zahŕňa aj vyrovnanie sa s hnevom (***) *Čím viac sa*) alebo častejšie naopak obdiv k živelným prejavom lásky ženy (***) *Krivky rokov ťa robia*), ktorú pribúdajúce vrásky v očiach milujúceho muža skrášľujú.

Dôkazom toho, že láska sa nedá celkom vypovedať, lebo má stále nové podoby a prejavy, je pokračovanie a rozvíjanie ľúbostnej témy v zbierke *Zláskavenie II.* Táto zbierka je svojráznym pokračovaním témy s novým filozofickým a rozprávačským (spomienkovým) rozmerom. Zdôraznené je to aj napríklad opakovaným venovaním: *Ešte raz tebe jedinej*.

Monológ básnika obsahuje detaily a dôležité udalosti takpovediac malých dejín zláskavenia. Vytvára obraz nadčasovej a zároveň pozemskej lásky, schopnej zázračne meniť život a odkrývať v človeku nové povahové črty. Aj poézia sa v svetle takej lásky stotožňuje s milovanou ženou: *Žiješ v každej básni / tejto dvojknihy*. Podobné obrazy, ako aj symbolika zámena *moja* v spojení s obrazom milovanej ženy sú spoločné pre obidve zbierky. Výrazne renesančné prvky poézie v tejto zbierke majú filozoficko-psychologický ráz, spojený s pocitom vďačnosti a zodpovednosti. Preto tak dojemne vyznieva, že láska váži *dva ľudské životy* (***) *Zobúdzáš sa do jari*). Pritom obaja – muž i žena v osudovej láske určujú jej budúcnosť: *Lásku sme odsúdili / na doživotie*. Týmto vyznaním je vyjadrený paradox neslobody, podriadenosti lásky životu. Sila lásky sa pritom prirovnáva k sile života, ale aj k sile smrti. Zomieranie pri pohľade na milovanú ženu básnik stotožňuje so zmierením: *zomieranie / je najkrajšie zmierenie* (***) *Vždy*). Spomenuté obrazy záverečných veršov zbierky sú koncepčnou osou nasledujúcej básnickej reflexie na tému života a smrti.

Deviata zbierka poézie, vyšla v jubilejnom roku autora a má symbolický názov ***Pavučina bytia***. Tento názov naznačuje základné obrazy všedného života a zápasu s ním s pomocou priblíženia sa Najvyššiemu. Otvorený, úprimný rozhovor s Bohom o svojich pocitoch pramení z udalosti pred desiatimi rokmi, keď sa stal zázrak básnikovo uzdravenia z ťažkej choroby. Preto má venovanie formu poďakovania – *všetkým / ktorí mi pomohli*.

Motto zbierky symbolicky spája hodnotové pojmy *večnosť* a *vernosť*, v ktorých pozorujeme duchovný odkaz: *Večnosť nosíme v dlani a vernosť v očiach*.

Každá z 27 očíslovaných básní zbierky začína oslovením Boha – Panemôj. Tým sa otvára dialóg sebazpoznania a sebahodnotenia. Vlastné vnímanie a postoj k životu autor vidí prostredníctvom Boha a v jeho ľudskom osude ukrižovania. Ale životne podstatná je láska, ktorá je stredobodom bytia a v živote sa objavuje v rôznych podobách. Je životným krížom, odovzdávaným na poslednom súde: *Na chrbte som niesol všetko prežité (...) Išiel som to vrátiť nebesám* (7. *Panemôj, priveľa tmy...*).

Básne sú hľadaním a chápaním biblických právd, ktoré sú v bytí životne dôležité. V úvode zbierky sa autor pýta Boha, či je spokojný s tým, ako prežil po chorobe darovaných desať rokov života. Odpovedá si, že sa ich snažil prežiť so všadeprítomnou

a všemohúcou láskou, ktorá má podobu Boha: *Láskou si sám, / križ náš každodenný* (27. *Panemôj, uchvacujú ma križe...*).

V básnickom svete Jozefa Leikerta je obraz *lásky* svetlom súčasnosti, nasmerovaným do minulosti a budúcnosti, ktoré určite naznačí aj jeho ďalšia jeho básnická zbierka.

3.2.2 Rovnováha kríža: K prekladu zbierky poézie J. Leikerta *Kríže na rázcestí*

Раўнавага крыжа Да перакладу зборніка паэзіі Ё. Лайкерта “Крыжы на ростанях”

Сучасны славацкі паэт Ёзаф Лайкерт (1955) прыходзіць да беларускага чытача з вершамі сваіх шасці якія нясуць незвычайныя рэфлексіі, глыбіню і арыгінальнасць паэтычных вобразаў, інтэлектуальнае успрыняцце сучаснага свету – “Паціху” (1995), “Адстрыжаныя званы” (1997), “Пакошаная глеба” (1999), “Шэпт крокаў” (2000), “Памінуласць”(2005), “Дотыкі душы” (2006). Падобныя і зборнік выбранага “Голы твар” (2001) і “Боса” (2010). Кожная з назваў – адбітак пачуцця, асноўны тэматычны стрыжань якіх узбагачае і ўмацоўвае “храм паэзіі” ў індывідуальным свеце Паэта. У 2008 годзе паэтычныя зборнікі папоўніла мастацкае выданне “Адвечнасць каранёў”, якое склаў аднайменны верш і яго пераклады на 33 мовы свету, сярод іх і на беларускую.

У Славакіі Ёзаф Лайкерт вядомы яшчэ і як празаік, аўтар літаратуры факту (у гэтым жанры ў яго выйшла 19 кніг, з іх 7 у сааўтарстве). Два тэрміны ён быў старшынёй найвялікага аб’яднання ў Славакіі – Асацыяцыі арганізацый пісьменнікаў Славакіі. У сучаснасці ён старшыня Клуба пісьменнікаў літаратуры факту ў Славакіі. Яшчэ ён універсітэцкі педагог – прафесар, загадчык кафедры культуралогіі на філасофскім факультэце Ўніверсітэта Канстанціна Філасафа ў Нітры – і навуковы супрацоўнік Інстытута гісторыі Славацкай акадэміі навук у Браціславе. Яго паэтычныя двухмоўныя зборнікі выйшлі ў Расіі, на Украіне, у Чэхіі, Венгрыі, Польшчы, Балгарыі, Сербіі, Македоніі, Аўстрыі, ЗША і Швецыі.

Перакладаць паэзію – значыць увайсці ў аўтарскі свет, адчуць яго і стаць на час яго часткай. Глядзець на свет вачамі паэта, жыць яго эмоцыямі і гаварыць яго словамі ці хаця б разумець яго і прымаць як свае яго каштоўнасці, у якія ён верыць. З пазіцыі гэтага адчування лягчэй перакладаць, быць крытыкам, пісаць літаратуразнаўчыя артыкул і навуковыя працы. Я ў паэтычны свет Ёзафа Лайкерта ўвайшла з удзячнасцю і пачувалася ў ім добра, свабодна, упэўнена. Пры перакладзе вершаў самым важным было знайсці дакладнае значэнне слова, суладна злучыць словы ў вобразы, а таксама высветліць, як з’яўляліся прывабныя метафары і што яны значаць у аўтарскім разуменні.

Вяртацца да перакладзеных вершаў, каб упарадкаваць іх па пэўных адзінствах – гэта як быццам вярнуцца да той жа ракі і не патапіцца, як гаворыць у адным з вершаў Ёзаф Лайкерт. Для гэтага чалавек патрабуе не толькі здольнасці, але і духоўную раўнавагу.

У роўнай ступені істотная медытацыя, разважанне над вершамі, народжанымі ў глыбіні эмоцый, але і высветленне іх сутнасці, вобразаў, эксплікаванне кантэксту. Імкненне быць сапраўды шчырым і адкрытым, пацвярджаюць словы паэта: “спавядаюся // толькі вершамі”. А гэта ўжо канцэптальны аспект паэтычнай творчасці, істотны тым, што ўказвае вытокі аўтарскага стылю – адкрытага, выразнага ў спосабах і формах выказвання без іх знешняга аздаблення эфектнымі элементамі ці ўскладненым паэтычным сінтаксісам. У метафарычным выражэнні творчасць паэта арыгінальная і пранікнёная.

Вершы Ёзафа Лайкерта можна разумець і як рэплікі дыялогу. Шчырасць яго вершаў набывае арыгінальнасць дзякуючы паэзіі выразных думак, якая ўзбагачаецца своеасаблівымі метафарамі з надзвычай арыгінальнымі вобразнымі сувязямі. Аўтар дынамічна сімвалізуе часткі чалавечага цела – *сэрца, душу, твар, вочы, рукі*. Напрыклад, вобраз *здарожанага твару* з’яўляецца вельмі арыгінальным пераносам эпітэта з апорным словам *ногі* (з сэнсам стамлення ад доўгай дарогі) на іншае апорнае слова той жа тэматычнай групы – *твар*. У выніку такой метанімічнай метафарызацыі эпітэта, якая, дарэчы, утварае новы сінтэтычны тып вобразнага сродку, згушчаецца надзвычай моцная вобразная энэргетыка, што заўважаецца і ў паэтыцы народных казак. Энэргетыка вершаў Ёзафа Лайкерта пры гэтым мае пэўны грунт у агульнаўжывальнай славацкай лексіцы, вельмі блізкай да беларускай. Для перакладчыка гэта вялікае шчасце таму, што ў поўнай меры можна выкарыстаць лексічны перанос. Блізкароднасныя мовы, такія як беларуская і славацкая, маюць у гэтым вялікую перавагу, але перакладчыцкая праблема тым не вычэрпваецца. Пры перакладзе важна захаваць рытм, рыфм, строфіку, а для вольнага верша істотным выступае колькасць складоў у радку, каб не страцілася іх мелодыка.

Паэзія ў вершах Ёзафа Лайкерта пачынаецца ўжо з назваў паэтычных зборнікаў. Перыфрастычнасць, парадаксальнасць і філасафічнасць загаловаў задаюць лад паэтычнага рэагавання, дыялогаў, адкрытасці і скіроўваюць на духоўныя каштоўнасці чалавека. Адсюль рэльефнае адчуванне наймавернай цяжкасці, але яшчэ большай неабходнасці “быць чалавекам. // Адчайна чалавекам”. Вяртанне да зыходнай сітуацыі, што характэрна для інтэрпрэтацыі аўтара, вызначае дынамічнасць і пульсаванне вершаў, як пульсуе кроў у жывым целе. Моцная індывідуальнасць лірычнага героя, адказнага найперш за сябе і патрабавальнага да сябе складае цэнтр напружанасці паэтычнага тэксту. Гэты “паэтацэнтрызм” прыцягвае ў кола метафар невыпадковыя і выключна каштоўныя для аўтара рэчы і падзеі. Дынамікі і прыцягальнасць вершаў выходзіць з таго, што ўплывае на кожнага чалавека ў гэтым свеце: з цішыні як стану спыненага імгнення і са святла – пераважна ўнутранага або Боскага святла – як неад’емнай ўласцівасці прасторы і прыроды.

У вершах Ёзафа Лайкерта рух утвараецца энэргетыкай сучаснай цывілізацыі – гэта рух паміж станоўча і адмоўна зараджанымі палюсамі; напружанне, што змяняе вершы; інтэлектам і пачуццямі, нападкам і розуму, які ўсё ж не мае ў паэзіі ўсёй улады. Бо ў паэзіі аўтара валадарыць дзеянне з інтэнсіўнасцю “паціху”. Зборнік з такой назвай узвышае матыў дзіцячай памяці, каштоўнай у звычайным і размераным жыцці ў сям’і, гармонію, якую дарослы чалавек хоча захаваць і аднесці ў сваё жыццё (“Злодзей”, “Сад”). Гэта натуральнасць, прастата важныя для нараджэння паэта (“Як світанне, // нараджаюся ў верш”), яго ўспрыманне свету і “дыханне” вершамі (“...выдыхаю літары // і праз сябе пазіраю // на людзей”).

Такія ж натуральныя, і ад таго яшчэ больш эмацыянальныя, істотныя, як трымценне расхваляванага сэрца, вершы аб каханні. Напружанасць у іх ствараюць унутраныя маналогі – ціхія заклінанні, нецярплівае чаканне, мяккія просьбы, ласкавыя ўгаворы, дакаральныя пытанні – палітра эмоцый, у якой лірычны герой змяняецца і мацнее ў сваёй адкрытасці і шчырасці. Ужо ў гэтым зборніку нараджаецца сціслая дыялагічнасць, скіраваная да жанчыны, як рэакцыя на яе прысутнасць у інтэлектуальным свеце паэта, які застаецца рамантыкам (“Чатырохрадкоўе”).

Сцісласць на мяжы з афарыстычнасцю стала неаспрэчнай аздобай аўтарскага паэтычнага свету, напрыклад, у трохрадкоўях з іншасказальнымі (алегарычнымі) назвамі – сігналамі закадзіраванай сітуацыі (“Сповідзь”) або з яе нібыта неадушаўлёнымі удзельнікамі (“Пярына”, “Стрэмка”). Прычым думкі аўтара закладзены ўжо ў назве зборніка “Адстрыжаныя званы”(ідэя адлучэння ад нечага вельмі істотнага, гучнага і скіраванасці да цішыні). Назва змяшчае парадокс у інтэрпрэтацыі стану званоў. Вершы гэтага зборніка, падобна метафарычнаму эпітэту ў яго назве, нясуць адзнаку адлучэння, аддалення, парушэння адзінства. Пры гэтым яны бліскаюць гумарам, самаіроніяй, што бярэцца з аптымізму, жыццялюбства, жыццясцвярджэння паэта, указваюць яго ў свеце людзей і кахання. Арыгінальны погляд на паўсядзённасць у дынамічных эмоцыях (каханне, разлады, незадаволенасць) і прыцішанай сузіральнасці (прыгажосць, духоўнасць) нечакана, але вельмі ёміста і дасціпна перакрываюцца ў вобразе пярыны як абскубеных крылаў.

Пераклады твораў сучаснай славацкай літаратуры ў часопісе “Полымя” за 1998 год я суправадзіла артыкулам з назвай “Вышыня і крылы ў славацкім кантэксте”. Падобны кантэкст мае і ўся творчасць Ёзафа Лайкерта, паказальная ў велічным вобразе вышыні нябёс і касцельных вежаў, гор і крылаў птушак. Вершы, большыя аб’ёмам за вытанчаныя трохрадкоўі, нясуць у сабе элемент апавядальнасці, філасафічнасці. Гэта быццам бы разважанні ўслых пра пачуцці, імкненне знайсці адэкватныя эмоцыі злучэння чалавека са

светам. Спосабы адлюстравання рэчаіснасці (“Прагноз”, “Слепата”) складаюцца ў лагічную цэласнасць, але рэагаванне на праявы жыцця часта непадуладнае логіцы, але зразумелае пачуццям. У гэтых вершах прысутнічае не толькі паэт і яго таямнічая жанчына, але і паэт разам з ёю як цэласнае *мы* ў адзінстве сумесных учынкаў, правіненняў і прабачэнняў.

Наступным крокам паэта з’яўляецца вяртанне да зямлі, якую так шануюць і больш за ўсё любяць і беларусы. Вершы ў гэтым тэматычным ключы вызначае спецыфічная моўная эмацыянальнасць і мастацкая вобразнасць. Ідэя гармоніі з пакаленнямі продкаў, спажыванне іх мудрасці і пад іх уплывам асэнсаванне агульначалавечых каштоўнасцей злучае вершы зборніка “Пакошаная глеба”, які аўтар прысвяціў бабулі і сваім продкам. Абшар паэтычнага свету аўтара шырэйшы, ён настальгічна ўзбагачаецца канкрэтны дэталю паводзін, звычайў і прывычак блізкіх людзей і адначасова велічны абагульненнямі і крупным планам ландшафта краіны, заўважаных і апетых таксама беларусамі (*дарога, дубы, камяні, баразна, глеба*), і тым, што складае для нас, раўнінных жыхароў, сапраўдную экзотыку і рамантыку – горы, на якія славацкаму хлебаробу спачатку трэба было ўзысці і, напрацаваўшыся да знямогі, сысці зноў долу. Для Ёзафа Лайкерта гара – найпрыгажэйшы алтар, пастаўлены прыродай, аздоблены нерукатворнымі свечкамі-дрэвамі.

Вяўленне Славакіі праз касмічны вобраз не толькі славацкае. Перахрасціць зямлю ці хлеб і ў Беларусі даўні звычай альбо, кажучы словамі аўтара, *мераць мудрасць* – пазіраць з-пад рукі на сонца. Важнай канцэптэуальнай часткай зборніка паўстаюць вершы – рэфлексіі на філасофскія і этычныя паняцці справядлівасці, мудрасці, пошукі раўнавагі. Такое раскрыццё духоўнасці і філасофіі, асэнсаванне спрадвечнай вартасці людскіх ідэалаў уключае не толькі ідэю трываласці, але і паступовага знясільвання іх носбітаў у вобразе іх усё больш цяжкіх крокаў.

Наступны зборнік “Шэпт крокаў” вылучае вобраз крокаў не толькі як рух фізічны, але і як рух духоўны, інтэлектуальны, таму іх гукавая характарыстыка дапаўняецца дэталю прыцішанасці як адзнакі вербальнай камунікацыі – шэптам. Сутнасць гэтага зборніка выяўлена ўжо ў прысвячэнні бацьку, які заўсёды ведаў, дзе праўда. Гучыць яно як своеасаблівае супрацьпастаўленне вершам у “перасолены” год, супрацьпастаўленне паміж стаічным прыманнем праблем і іх пераплаўленнем у вершы. Таму інтэнсіўнасць пачуцця разгойдваецца паміж палюсамі смерці і адраджэння з попелу, у развагах пра магчымасць укрываваць, зняць з крыжа і зноў забіць каханне, нарадзіць і забіць верш, патапіцца ў рацэ памяці ці апаласнуць думкі ў яе вадзе. Свой стан лірычны герой размяркоўвае паміж бяссонным вокам, непамытай душой і ўшчэнт падраным сэрцам – зноў у форме востра адточанага, сабранага, як спружына, трохрадкоўя. Далучанасць аўтара да свету падобнае

разбуральнай сіле бегу цягніка, што разбіў шлагбаўмы шчасця, уздыбленаму паднеб'ю, пад якім разладжанае жыццё пазыхае на адной струне.

Стан напружанасці з надзеяй на расслабленне знаходзіць іншую, больш аб'ёмную, новую для паэта, але гарманічную ў яго паэтыцы форму ў наступным зборніку “Памінуласць”. Ранейшы свет Ёзафа Лайкерта выпрабоўваецца на памінуласць, што выклікала да жыцця не сціслыя паэтычныя рэфлексіі, а паэтычнае адзінства 52 працяглых пранумараваных маналагаў з глыбокім падтэкстам. Яны імкуць па паэтычным свеце з крыніц, пульсуюць унутраным напружаннем, гоніць іх расхвляваная думка і жаданне быць пачутым, успрынятым і прынятым. Вобразы набываюць сюжэтнае развіццё, пераліваюцца з сітуацыі ў сітуацыю, трансфармуюцца ў дэталіх усё ж прыходзячы да ўласцівых аўтарскаму погляду сентэнцый і эмацыянальных пытанняў да сябе і да нас. Гэта той жа Ёзаф Лайкерт і ўсё ж троху іншы. Больш расхвляваны? Больш паважны? Больш знітаваны з рэчаіснасцю? У любым выпадку ёе непакоіцца пра чалавецтва як такое.

Наступны зборнік “Дотыкі душы” па форме вяртаецца да стылістыкі канцэнтраванай сцісласці а ў змесце вырашае балючыя пытанні чалавека. Зборнік суправаджае аўтарская заўвага, што нядаўна ён наблізіўся да смерці, ад якой толькі Усявышні паслаў паэта назад. Можа быць, і для таго, каб ён напісаў гэтыя вершы. Пра тое, што Ёзаф Лайкерт прайшоў пераменамі і вярнуўся “мудрэйшым на пазнанне паломніка”, сведчыць не толькі здольнасць адчуваць душой дотыкі, але і яго вяртанне да стрыманай сцісласці.

У верш вяртаецца раўнавага, устойлівасць, ёсць у іх і мудрасць, убачаная Біблійным зрокам, калі вобраз слепаты, асляплення становіцца сімвалам празрэння, даравання і самаўсведамлення: “Бога ў сабе на зракуся, // хоць яму яшчэ не раз здраджу”. Калі на далоні адчуваецца балючая і глыбокая лінія лёсу, а ўзвышаны, трагічны вобраз крыжа набывае ўнутранае тлумачэнне скіраванасцю да нябёс (“Крыжы ўзіраюцца ў твар нябёсам”), прысутнасць жа на зямлі паўстае знакам перамен, сузірання, ростаняў, выбару і раўнавагі. Аўтараў зрок набліжаецца да зямлі, на якой “мурашы натупалі дзень”, і разам з тым лунае ў нябёсах, дзе ў паэтаў нараджаюцца вершы, якія хочацца прыгалубіць, або хаця б да іх даткнуцца.

3.3 Zbierka J. Kuniaka *Amonit*

3.3.1 Do hĺbky a do výšky: O básnikovi Jurajovi Kuniakovi a jeho poézii

Dvojjazyčné vydanie tvorby súčasného slovenského básnika Juraja Kuniaka, ktoré obsahuje pôvodné diela a ich preklady do bieloruštiny, výrečne svedčí o vzájomnej nasmerovanosti dvoch blízkych slovanských národov a kultúr jedného k druhému. Blízkosť je výstižným označením, ktoré ihneď napadne každému, kto počuje ako znie bieloruština a slovenčina, prečíta si niečo z bieloruskej a slovenskej poézie či z hocijakého iného literárneho diela, alebo keď sa Bielorusi a Slováci začnú rozprávať medzi sebou, hoci aj vo svojich národných jazykoch.

Všímať si to spoločné je príznačné pre začiatok zoznamovania sa. Následne sa pohľad čoraz výraznejšie a častejšie zastavuje na odlišnostiach, špecifických detailoch, neobyčajných a svojráznych javoch. Takéto možnosti ponúka umelecká literatúra a poézia ako jej dynamická obrazná reflexia okolitého prostredia aj vnútorného sveta.

Hľadanie do okolia a jeho prebásnenie v umeleckých podobách, pokračovanie a rozvoj umeleckej tradície podľa vlastných duchovných smerovníkov je neodlučiteľnou vlastnosťou skutočného básnika. V tomto sa poézia podobá medzikultúrnemu dialógu. Lyrický hrdina vedie s čitateľmi rozhovor, pomocou ktorého odhaľuje svoj vnútorný svet. Preklad poézie je tiež dialógom, ktorý je o čosi náročnejší vďaka vzájomnému pôsobeniu dvoch jazykových, literárnych a kultúrnych tradícií.

Keď sa slovenský básnik v prijatom pozvaní obracia na bieloruských čitateľov, stať sa prvým z nich je cieľom pre prekladateľa. Počas tvorby prekladu súčasných autorov prekladateľ dostáva s ničím neporovnateľnú možnosť nielen komunikovať s autorom cez jeho text, ale aj s ním osobne, možnosť sa aktívne zúčastňovať diskusií ohľadom pripravovanej spoločnej knihy, rozprávať sa o jednotlivých básňach, ich podobách, ich jazyku, ich podtexte alebo ich životných impulzoch. Oná veľmi dôležitá mimotextová súčasť práce prekladateľa umožňuje pozrieť sa na básnický svet vo vzájomnom prepojení diel a podôb s ich autorským zdôraznením a okomentovaním. Záluba básnika Juraja Kuniaka v horolezectve mu istotne otvorila iný pohľad na zem a nebo a prispela k vytvoreniu vznešenej poetickej panorámy sveta. Navyše skúška v Pamíre, keď

skutočnosť, že prežil, chápe ako milosť, zostrila jeho vnímanie okolia, pridala výnimočnú citlivosť ku všetkému, čo sa deje naokolo.

Veľmi dôležitým je spôsob roztvárania poetického sveta pred čitateľmi, spojený s umiestnením jednotlivých básní, ich súslednosťou, ich vnútorným zblížovaním, volaním po sebe a nadväzovaním. V tomto umiestnení básní sa prekladateľ zvykne riadiť videním autora. Naša publikácia ho dôsledne sprostredkováva ako znak autorovho zraku a jeho zacielenosti na dynamiku poetického času a priestoru v individuálnej reflexii. Onen pohyb básnickým priestorom má u Juraja Kuniaka niekoľko prioritných smerov – do výšky do neba, dopredu ku čiare horizontu, dozadu do spomienok, do diaľky rozvoja ľudstva, do hĺbky pamäti a duchovnosti. Všetky tieto cesty sa otvárajú pred básnikom alebo sú ním uvedomované či tušené. Schádzajú sa v jednom bode – v pohľade autora. Poézia Juraja Kuniaka vyrastá zo spisovného jazyka a pomocou jeho nástrojov, vyhýbajúc sa básnickým kudrlinkám, preferujúc civilnosť výrazu, rozvíja osobitý výrazový potenciál cez metaforu, paradox, kontrast, intelektualizáciu a ďalšie prostriedky.

Dvojjazyčná edícia má svoje špecifiká v umiestnení pôvodného diela a jeho prekladu symetricky vedľa seba. Dôsledkom toho sa všetky zložky básne (jej vizuálna podoba, strofická stavba, lexika, syntax, obrazový systém) zapájajú do súčinnosti. Poetické, poetologické a jazykové prvky sú vo svojej trojjedinosti zosúladené a zosúvzťažnené s originálom. Aby báseň nestratila v preklade svoje dýchanie a dynamiku, je dôležité orientovať sa na počet slabík vo verši, pamätajúc na to, že slovenský jazyk má stály prízvuk na prvej slabike. Táto okolnosť tvorí základ našej prekladateľskej koncepcie spolu s maximálnym využitím lexikálneho prenosu, t. j. so zachovaním lexiky spoločnej pre bieloruštinu a slovenčinu, keď to umožňuje poetický systém básne. Nami rozpracovaná a realizovaná koncepcia formálne-lexikálneho a obrazného zosúladenia sa aplikuje pružne a zameriava sa na znenie pôvodnej básne. Svoj cieľ vidím ako prekladateľka v tom, aby slovenská báseň začala rozprávať aj v bieloruštine. Nie je to náhodou, že dvojjazyčné umelecké edície dostali v literárnej vede názov *bilingválne knihy*.

Hlavným bodom pozornosti autora je poézia vytváraná súslednosťou veršov, ktoré spája názov (zbierky alebo jej časti). Od názvu básne sa odvíjajú jej riadky; názov je obrazným a výrazovým kódom, zvinutým textom, ktorý vytyčuje orientačné body pre interpretáciu.

Táto dvojjazyčná zbierka dostala od básnika názov podľa záverečnej vznešenej básne *Amonit*. Toto dielo vzniklo ako ohlas na báseň *Proglas* – veľmi dôležitú pre slovenskú kultúru a duchovnosť. V staroslovienskom jazyku ho napísal svätý Cyril – Konštantín Filozof ako predslov k Evanjeliám preloženým do spomenutého jazyka. Najmä osobnosť Cyrila sa stala východiskovým impulzom tvorivej inšpirácie Juraja Kuniaka, ktorý v náročnom (vtedy ešte pre Československo) roku 1969 ako 14-ročný chlapec držal čestnú stráž pri relikviách tohto svätého. *Amonit* (skamenelá špirálovito zvinutá schránka starovekého hlavonožca, pomenovaná podľa hlavného staroegyptského boha Amona – „Skrytého“) v obraznom systéme rovnomennej básne je symbolom ďalekej minulosti a obrazom poznania, pochopenia života, jeho tajomstva a vývoja. *Amonit*, ktorý básnik v skutočnosti našiel na vrchu *Kráľova studňa*, je možné vnímať ako znak veľmi vzdialenej minulosti, interpretovaný ako špirála pamäti – tej svojej aj kozmickej. Variácia na *Proglas* (práve takto definuje báseň žánrovo jej autor) oživuje udalosti a etapy zo života básnika, tie sú obrazne posilnené a zdôraznené úvahami o duchovnosti, o spojení s predkami a o pociťovaní vyššej sily, ktorá usmerňuje vývoj ľudstva aj autorovu myseľ. Ten sa snaží nájsť znaky kozmickej jednoty, všíma si ich v prírode a v duchovných snahách ako prejav vzájomnej závislosti a činnej prítomnosti. Básnikovo pozorovanie je tvorivé, obopína bezhraničnú šíravu, vyzdvihuje v nej podstatné detaily a pretavuje autorove dojmy do majestátnych kozmických obrazov stvorenia a pôvodu v Knihe Genézis.

V bohatej a úchvatnej kronike duchovného života Juraja Kuniaka majú veľkú, mohutnú silu detské a mládežnícke spomienky. Výnimočné pre svoju emocionálnu pôsobnosť sú harmonické vo svojich spojeniach s minulosťou a prítomnosťou, sú dynamické a nasmerované do budúcnosti. Sú to svojrázne pocitové dominanty, ktoré zdôrazňujú a konštruujú tvorivú činnosť v istých životných okamihoch alebo asociáciách, vyzdvihujú motívy a kľúčové slová-obrazy (*nebo, strom, les, tajomstvo, večnosť, vietor, tráva, bralo, útes, skala, prameň, mystérium, hĺbka, výška, zem* a i.).

Naša dvojjazyčná básnická zbierka obsahuje diela niekoľkých posledných rokov, ktoré boli vydané v samostatných zväzkoch, a aj ich preklady. Kniha sa začína oddielom *Za mestom*, ktorý už svojím názvom vedie čitateľov do šíravy slovenskej krajiny s vysokým nebom a ďalekým horizontom a súčasne aj do sveta myšlienok, vyvolaných sústredeným pozorovaním lyrického hrdinu. Obidve časti tohto oddielu majú názvy, bezprostredne alebo

sprostredkovane spojené s nehom. Názov prvej časti *Stratený vo veľkosti neba* nevykresľuje, o aký subjekt či objekt ide. Najskôr nám napadne, že ide o lyrického hrdinu, čo potvrdzujú aj samotné básne. Do neba je smerovaný jeho pohľad. Avšak nielen básnik vymeriava svoje vnemy výškou pohlcujúceho neba, ale aj hory, bralá a vrchy. Názov tejto časti vytvorený z fragmentu dvojveršia z básne *Pat* súvisí so *šarkanom* (šarkan, stratený // vo veľkosti neba). Táto viacvýznamovosť obohacuje poetický systém pocitom jednoty s voľným priestorom, aktívnou prítomnosťou v ňom, dotýkaním sa ho. Majestátnosť a veľkosť neba sú poňaté ako znak a prejav tajomstva, mystéria, Božskej moci. Mnohé básne majú v tejto časti abstrahované názvy, vystupujú intelektuálnym zovšeobecnením obsahu a životných epizód – *Spoznávanie, Súcit, Blízkosť, Uvoľnenie, Nádej* a ďalšie. Oná osobitosť poukazuje na špecifiká autorského štýlu – na aktívne reflektovanie a vykladanie všetkého videného a pocíteného. Prvá báseň *Spoznávanie* v lakonickom päťverší cez farebné a prírodné kontrastovanie znázorňuje paradox: sokol, ktorého prudko vyzdvihuje modré pozadie oblohy, na takmer bezlistom strome bez ovocia – jeho jediné ovocie. Výraznosť a jedinečnosť takéhoto poetického videnia je príznačná pre každú krátku báseň Juraja Kuniaka – skicu zo života. V básni *Blízkosť* sa lyrickému hrdinovi zdá, že hlbokému pokoji vesmíru a tichu hviezd rozumie jeho pes, ktorý stojí vedľa. Samotný lyrický hrdina môže však iba niečo tušiť a rozjímať nad svojím osudom a svojím životom v tomto kozmickom tichu. Tento a mnohé ďalšie básnikove diela ukazujú, že jeho umelecké obrazy stelesňujú a odrážajú onú všeobecnú blízkosť (a vzájomnú závislosť) vesmíru, človeka, psa, života, smrti, ticha... Ticho sa stáva jedinou možnou reakciou na správu o smrti milovaného slovenského básnika Milana Rúfusa v básni s nevšedným názvom *Fialkové údolie*. Je to ulica v Bratislave, na ktorej býval tento významný slovenský básnik, ktorá zachováva názov pôvodného mimomestského prírodného územia. Podobné asociatívne spojenia prehlbujú a obohacujú poetický obsah.

Vo svojej poézii Juraj Kuniak veľmi jemne stvárňuje duchovnú hodnotu príbuzenských vzťahov v dejovom alebo asociatívnom kľúči. Báseň *Otec* je označená miestom a rokom (*Košice, 1962*) v nej spodobnenej autobiografickej epizódy – rozhovoru v malebnej pastorálnej krajinke na východe Slovenska; v rozhovoroch otec, nabádajúc syna, jemne, ako samému sebe hovorí, ako by nakreslil nebo a škovránčie trilky. Báseň *Syn*, ktorá je názvom súzvučná s básňou *Otec*, má úplne iný, parabolický základ.

Maximálne zovšeobecnený popis osudu lyrického hrdinu pripomína životnú púť Ježiša Krista, no záverečná reminiscencia názvu starojaponskej básnickej knihy univerzalizuje tento obraz ako archetyp a všeobecnokultúrny fenomén. Druhá časť oddielu *Za mestom* sa volá *Zrastený s krídlom* podľa verša z básne *Užší výber, Hvar*. Takto metaforicky je charakterizovaný klavirista pri klavíri. Slovo-obraz *krídlo*, asociatívne spojené s nebom, nadobúda v poetickom kontexte späť s tvorivou činnosťou, s letom duše. Skoršie obrazy a motívy sa rozvíjajú, obohacujú sa o tému lásky (*Pevné body, Vzájomnosť*) a ľudských, vrátane tvorivých (*M. H.*), vzťahov. Svojrásnosť diel sa rodí zo schopnosti básnika všimnúť si výrazný obsažný detail, uvidieť hlboký zmysel a typickosť v správaní sa ľudí a zvierat. V básni s dôvtipným a súčasne aj intelektualizovaným názvom *Spoločenstvo v búrke* je cez ľudskosť ku psovi vystrašenému hromami a bleskami, ktorého pustili dnu do domu, výrazne vyobrazená súkromná podoba šťastnej rodiny. Jedným ťahom básnik jemne vykresľuje dôveru a závislosť psa, jeho čakanie a nemú prosbu o pomoc. Spolu s nim do domu preklízne aj mačka. Jej ústupčivá nezávislosť je zobrazená veľmi tenko najmä cez správanie. Takéto domáce zvieratá odlišné vo svojom vzťahu k ľuďom vytvárajú spolu s nimi (v básnickej interpretácii) jednotu. V stručnom štvorverší poukazuje táto epizóda zo života na spoločné prekonávanie životných ťažkostí, vykresľuje rozmer ľudských duchovných hodnôt a vzájomné pochopenie.

Poetizácia bežného života, jeho vonkajších prejavov a tajomných impulzov je spojená s obrazom zvláštneho jazyka, ktorý vyrastá z prírody, porozumieť jej je možné v osobitom emocionálnom stave a duchovnom osvietení.

Osvietenosťou sa vyznačuje aj obrátenie sa na obraz rodičov, ktorých menami lyrický hrdina pomenuje dva pramene, vyvierajúce jeden pri druhom. Čutkovská dolina, plná detských spomienok, privíta lyrického hrdinu známymi vánkami, zvukmi a vôňou, a tak mu navracia seba samého. Je asociatívne spojená s *Fialkovým údolím*, a táto súvislosť stelesňuje harmóniu života, pamäti a tvorby.

Mená básnikov, verše a názvy ich diel v básňach Juraja Kuniaka vytvárajú dôležité orientačné body v téme tvorivej činnosti. Spomínajúc osobnosť a tvorbu súčasnej slovenskej poetky Mily Haugovej v básni, nazvanej kryptonymom jej mena, autor zdôrazňuje neobyčajnú schopnosť poézie ozývať sa ozvenou výraznejšou ako je volanie. Poéziu Juraj Kuniak metaforicky znázorňuje bujnením kvetov na zhnitých častiach starého

dreveného voza (rebrináka), keď hovorí o tajomstve jej narodenia ako prirodzeného živého javu. Vnímanie básnika takto stelesňuje poetické umenie (tak sa prekladá latinský výraz použitý v názve básne *Ars Poetica*). Je to zároveň aj zovšeobecnený názov diela antického básnika Horatia, ktorý vo voľnej podobe listu vykladá teoretické názory na umeleckú literatúru a zásady básnickej tvorby, vyzdvihuje poéziu individuálnych pocitov a kultivovanosť veršovej techniky. Svojou básňou Juraj Kuniak, podľa jeho slov, chcel upriamiť pozornosť na to, že od čias Horátia básnici využívajú poetické umenie na to, aby skúmali seba ako subjekt, jeho vzťah k básni a akt písania. V tejto básni sa Juraj Kuniak pokúsil vyjadriť svoj principiálny názor na to, čo predstavuje pre neho *Ars Poetica*. Svoje poetické krédo vkladá autor do veršov básne *Za mestom*, ktoré sú súzvučné s mottom k rovnomennému oddielu – veršami Walta Whitmana – ako ich osvojenie si a prijatie za vlastný a svoj vnútorný hlas: *Spolu si zvykáme na ostrosť svetla, // každého okamihu života*. Svoj názor na poéziu formuluje Juraj Kuniak cez konceptuálnu hyperbolu: *Do básne možno vložiť všetko. // A pridať štipku navyše...*

Latinský výraz či jednotlivé slovo ako znak klasickej kultúrnej tradície je pôsobivým výrazovým prostriedkom v autorovom štýle. Báseň *Sempervivum* pomenúva rastlinu, ktorá sa po slovensky nazýva skalná ruža. O jej vlastnostiach autor filozoficky premýšľa v súlade s predstavami o ideálnych povahových črtách (*Odvaha začať z ničoho...*) a o hodnote sebavyjadrenia (*Nijaké namáhanie slov // ich obsahom... // má ich v sebe*).

Latinský názov *lamium album* ďalšej prozaickej rastliny, bežnej aj pre naše lúky a háje, sa stal názvom básne s autobiografickým obsahom. Spolu s poetizáciou jej slovenského názvu *hluchavka* a jej prostredníctvom básnik vyobrazuje sebaobetovanie, večnosť, citlivosť, cez prepojenie vo svojej detskej pamäti tejto byliny s poľnou sochou Bohorodičky s mŕtvym synom v náručí. Takýto výtvarný sujet má názov pieta. Pre básnika je v jeho túžbe po rovnováhe a Bohu citadelou a chrámom. V tomto sa autor riadi duchovnými ukazovateľmi svojich predkov „z veriaceho kraja“, múdrosťou prírody, vznešenosťou sebaobetovania. Liečivá rastlina voľne rastúca navôkol piety stelesňuje skromnú a významnú poctu prírody. Nie je to vôbec náhoda, že datovanie básne pripomína tretie výročie úmrtia básnika Milana Rúfusa.

Uvažovanie o živote, smrti, duchovnosti, viere nielen rozširuje poetický svet, ale aj obohacuje báseň významovo, zväčšuje dĺžku a počet jej veršov, znáročňuje strofiku a asociatívne prepojenia obrazov, intenzifikuje intertextualitu. Táto osobitosť je vystopovateľná v ďalšej časti knihy, tiež s latinským názvom – *Rosa mystica*, podľa záverečnej básne. Kľúčovým v tejto časti je obraz madony, matky. Básnik ho vidí v zimnej krajine (úvodná báseň *Snežná madona*) – v pulzovaní života, v snežení, vo vznášaní sa a kľučkách vtákov, v ich lete smerom na horizont, ktorý sa iba zdá byť prázdny... Madony v básňach tejto časti majú aj skutočné umelecké spodobnenie v starodávnej drevenej soche (*Gotická madona*), na plátnach svetoznámych výtvarníkov a významných slovenských maliarov, a tiež na fotografii známeho slovenského fotografa (*Obrazotvornosť*), v architektonickom stelesnení „matky kostolov celého sveta“ *Lateránskej baziliky* v Ríme (rovnomená báseň), ktorej kolonádovú fasádu básnik rozpoznáva v priečelí lesa. V básni *Obrazotvornosť*, napísanej litanickou formou, múdrosť narodenia vyjadruje matka básnika (lyrického hrdinu): hľadiac vnútorným zrakom, potichu privítať ešte nenarodené dieťa, v básnickej obraznosti zmestiť sa do najmensej veľkosti a otvoriť sa narodeniu Božieho dieťaťa v sebe. V záverečnej konceptuálne významnej básni *Rosa mystica* madona – vlastná matka básnika sa vyhlasuje za duchovnú silu autora: *Tento obraz je vystavený vo mne...*

Uvažovanie o dobre a zle, o Bohu a diabli, o viere, slobode, voľbe, ktorú človek robí pri pohľade do diaľky horizontu, vyjadruje autor v básni *Čiara horizontu*. Táto spolu s prekladmi do 26 jazykov bola vydaná v osobitnej knihe. Obrazný systém stavia na zblížovaní kontrastov, na paradoxnosti záverov. Klasická opozícia vyššieho a nižšieho sa reviduje a redukuje sa pri porovnaní s nemennou protikladnosťou Boha a diabla.

Vznešeným kozmickým pohľadom na život, jeho stvorenie, jeho základ a všeobšiahlu spojitosť dôrazne ukončuje knihu báseň *Amonit*. Jej strofika (111 veršov) je vystavaná podľa systému básne svätého Cyrila *Proglas* s rovnakým posledným veršom, ktorým sa končí modlitba – *Amen*. V tomto diele je zovšeobecnený a plasticky stvárnený postoj autora: byť nasmerovaným do výšky, do neba, a do hĺbky, do tajomstva vzniku života a viery. Stvorenie sveta sa ešte neskončilo, kniha *Genesis* pokračuje a vždy bude pokračovať. Juraj Kuniak hľadá svoje miesto v tom nekončiacom sa, stále prebiehajúcom

stvoriteľskom diele, ku ktorému sú prizvané všetky ľudské bytosti. Básnik celou svojou tvorbou a životom prejavuje túžbu podieľať sa na ňom v tomto kozmickom tajomstve:

Každý má vlastný amonit, tajomstvá
sveta čakajú neobjavené, nedotknuté,
zakaždým nové, pre každého, báseň vyrezáva
závity do vnútorného stredu, ibaže posolstvo
nevychádza zo slov, ale z neba nad nimi.

Amen.

3.3.2 Do hl̋bky a do v̋šky: O básnikovi Jurajovi Kuniakovi a jeho poézii

Углыб і ўвысь: Пра паэта і паэзію Юрая Куніяка

Двухмоўнае выданне сучаснага славацкага паэта Юрая Куніяка, якое ўключае арыгінальныя творы і іх беларускія пераклады, красамоўна сведчыць пра скіраванасць двух блізкіх славянскіх народаў і культур адно аднаму насустрач. Блізкасць – гэта дакладная характарыстыка, якая прыходзіць на думку адразу, калі пачуць гучанне беларускай і славацкай моў, прачытаць беларускую і славацкую паэзію ці любы мастацкі твор, калі пачнуць размаўляць паміж сабой, нават і на сваіх нацыянальных мовах, беларусы і славакі.

Заўважаць агульнае ўласціва напачатку знаёмства. Затым погляд ўсё выразней і часцей спыняецца на адрозненнях, спецыфічных дэталях, незвычайных і арыгінальных з’явах. Такія магчымасці дае мастацкая літаратура і паэзія як яе дынамічная вобразная рэфлексія навакольнага асяроддзя і духоўнага свету.

Узіранне ў наваколле і яго паэтызацыя ў мастацкіх вобразах, працяг і развіццё мастацкай традыцыі паводле сваіх духоўных арыенціраў выступае неад’емнай уласцівасцю сапраўднага паэта. У гэтым паэзія мае падобнасць з міжкультурным дыялогам. Лірычны герой вядзе размову з чытачом, раскрываючы свой духоўны свет. Пераклад паэзіі таксама дыялог, ускладнены ўзаемадзеяннем дзвюх моўных, літаратурных і культурных традыцый.

Калі славацкі паэт, прыняўшы запрашэнне да дыялогу, звяртаецца да беларускіх чытачоў, то стаць першым з іх мае гонар перакладчык. Ён жа, перакладаючы творы сучасных аўтараў, атрымлівае ні з чым не параўнальную магчымасць не толькі весці дыялог з аўтарам праз яго тэкст, але і з ім самім, актыўна ўдзельнічаць у абмеркаванні будучай агульнай кнігі, размаўляць пра вершы, іх вобразы, іх мову, іх падтэкст ці іх жыццёвыя імпульсы. Гэта вельмі важная затэкставая частка працы перакладчыка дазваляе ўбачыць паэтычны свет ва ўзаемасувязі твораў і вобразаў з іх аўтарскім акцэнтаваннем і каментаваннем. Захапленне паэта Юрая Куніяка альпінізмам, безумоўна, раскрыла перад ім іншы

погляд на зямлю і неба, паспрыяла стварэнню велічнай паэтычнай панарамы свету. А выпрабаванне на Паміры, калі факт, што ён застаўся жывым, паэт успрымае як міласць, абвастрыла яго ўспрыманне наваколля, надало асаблівую чуйнасць да ўсяго, што адбываецца навокал.

Вельмі важнай з’яўляецца спецыфіка разгортвання паэтычнага свету перад чытачом, звязаная з размяшчэннем вершаў, іх паслядоўнасцю, іх унутраным сыходжаннем, перагукваннем і пераемнасцю. Як правіла, у гэтым уладкаванні вершаў перакладчык арыентуецца на бачанне аўтара. Наша выданне яго паслядоўна перадае як знак аўтарскага зроку і яго скіраванасці на дынаміку паэтычнага часу і прасторы ў індывідуальным праламленні. Гэты рух па паэтычнай прасторы мае ў Юрая Куніяка прыярытэтныя напрамкі – увысь у неба, наперад да лініі гарызонту, назад – ва ўспаміны, у далеч развіцця чалавецтва, углыб памяці і духоўнасці. Усе гэтыя шляхі раскрываюцца перад паэтам або ўсведамляюцца ці прадчуваюцца ім. Яны сыходзяцца ў адным цэнтры, у позірку аўтара. Паэзія Юрая Куніяка вырастае на літаратурнай мове, не імкнецца да знешняга ўпрыгожвання, раскрывае ў яе сродках адметны вобразны патэнцыял праз метафару, парадокс, кантраст, інтэлектуалізацыю і іншыя прыёмы.

Двухмоўнае выданне мае спецыфіку ў размяшчэнні арыгінальнага твору і яго перакладу побач, сіметрычна. У выніку ўсе элементы верша (яго візуальны вобраз, страфічная пабудова, лексіка, сінтаксіс, вобразная сістэма) уключаюцца ва ўзаемадзеянне. У сваім трыадзінстве гарманізаваны і суаднесены з арыгіналам паэтычныя, паэталагічныя і моўныя элементы. Каб верш у перакладзе не страціў сваё дыханне і дынаміку, важна арыентавацца на колькасць складоў у вершаваным радку, улічваючы тое, што славацкая мова мае устойлівы націск на першым складзе. Гэта акалічнасць стварае аснову нашай перакладчыцкай канцэпцыі разам з максімальным выкарыстаннем лексічнага пераносу, гэта значыць захаваннем агульнай для беларускай і славацкай мовы лексікі, калі гэта дазваляе паэтычная сістэма верша. Распрацаваная і рэалізаваная намі канцэпцыя фармальна-лексічнай і вобразнай гарманізацыі прымяняецца гнутка і арыентуецца на гучанне арыгінальнага верша. Сваю мэту як перакладчыцы я бачу ў тым, каб славацкі верш загаварыў і па-

беларуску. Нездарма двухмоўнае мастацкае выданне атрымала ў літаратуразнаўстве назву *кніга-білінгв*.

Галоўная ўвага перакладчыка – гэта паэзія, утвораная паслядоўнасцю вершаў, якія аб’ядноўвае назва (зборніка, яго частак). Назва верша вядзе за сабой яго радкі, з’яўляецца вобразна-сэнсавым кодам, згорнутым тэкстам, указваючы арыенціры для інтэрпрэтацыі.

Гэты двухмоўны зборнік паэт назваў паводле заключнага ўзвышанага верша “Аманіт”. Ён з’явіўся як водгук на вельмі важны для славацкай культурнай традыцыі і духоўнасці верш “Проглас”. Напісаў яго на стараславянскай мове святы Кірыл Філасоф як прадмову для перакладзенай на гэтую ж мову Бібліі. Менавіта асоба Кірылы і стала зыходным імпульсам творчага натхнення Юрая Куніяка, які ў цяжкі (тады яшчэ для Чэхаславакіі) 1969 год чатырнаццацігадовым хлопцам стаяў у ганаровай варце пры машчах названага святога. *Аманіт* (скамянелая спіралевідная ракавіна старажытнага малюска, названая паводле егіпецкага бога Амона – “Схаванага”) у складанай вобразнай сістэме аднайменнага верша выступае сімвалам далёкай мінуласці і вобразам пазнання, асэнсавання жыцця, яго таемства і развіцця. Рэальна знойдзены паэтам вяршыні гары Кралёва студня аманіт успрымаецца знакам вельмі далёкай мінуўшчыны, асэнсаваны як спіраль памяці – сваёй і касмічнай. Варыяцыя на “Проглас” (менавіта так жанрава характарызуе верш сам аўтар) ажыўляе жыццёвыя падзеі і этапы з біяграфіі паэта, яны вобразна ўзбуйнены і акцэнтаваны разважанні пра духоўнасць, сувязь з продкамі і адчуванне вышэйшай сілы, якая скіроўвае развіццё чалавецтва і думку аўтара. Ён імкнецца знайсці знакі касмічнай еднасці, заўважае іх ў прыродзе і духоўных памкненнях як праяву ўзаемазалежнасці і актыўнай прысутнасці. Сузіральнасць паэта стваральная, яна ахоплівае бязмежжа прасцягу, вылучае ў ім істотныя дэталі і пераплаўляе аўтарскае ўражанне ў велічныя касмічныя вобразы з’яўлення і нараджэння ў кнізе Генэзіс.

У вялікай і захапляльнай паэтычнай хроніцы духоўнага жыцця Юрая Куніка вялікую, магутную сілу маюць дзіцячыя і юнацкія ўспаміны. Выключныя па эмацыянальнай моцы, яны гарманічныя ў сваіх сувязях з мінуласцю і сучаснасцю, дынамічныя, скіраваныя ў будучыню. Гэта своеасаблівыя пачуццёвыя дамінанты,

жкія акцэнтуюць і выстройваюць творчасць ў пэўныя жыццёвыя эпізоды ці асацыяцыі, вылучаюць матывы і ключавыя словы-вобразы (*неба, дрэва, лес, таемства, вечнасць, вецер, трава, уцёс, скала, крыніца, містэрыя, глыб – углыб, высока – увысь, зямля і інш.*).

У наш двухмоўны славацка-беларускі паэтычны зборнік увайшлі творы апошніх гадоў, выдання асобнымі кнігамі, і іх пераклады. Пачынае кнігу раздзел “За горадам”, ён ужо сваёй назвай вядзе чытачоў у прасцяг славацкіх краявідаў з высокім небам і далёкім гарызонтам і адначасова ў космас думак, выкліканых сузіральнасцю лірычнага героя. Абедзве часткі гэтага раздзела маюць назвы, непасрэдна ці апасродкавана звязаныя з небам. Назва першай часткі “Страчаны ў велічы неба” не акрэслівае, пра які суб’ект ці аб’ект гаворыцца. Адразу думаецца пра лірычнага героя, што пацвярджаюць і вершы. Аднак не толькі паэт вымярае свае адчуванні вышынёй паглынальнага неба. Да неба скіраваны яго позірк, а таксама горы, уцёсы і вяршыні. Вынесены ў назву часткі фрагмент двухрадкоўя з верша “Пат” тычыцца лятучага змея (*лятучы змей, страчаны // ў велічы неба*). Такая мнагазначнасць узбагачае паэтычную сістэму адчуваннем еднасці з вольнай прасторай, актыўнай прысутнасцю ў ёй, дакрананнем да яе. Веліч і велічыня неба ўсведамляюцца як знак і праява таемства, містэрыі, Боскай моцы. Многія вершы гэтай часткі маюць абстрагаваныя назвы, выступаюць інтэлектуальным абагульненнем зместу і жыццёвых эпізодаў – “Спазнаванне”, “Спачуванне”, “Блізкасць”, “Вызваленне”, “Надзея” і інш. Такая асаблівасць указвае спецыфіку аўтарскага стылю – актыўнае рэфлексіраванне і асэнсаванне ўбачанага і адчутага. Першы верш “Спазнаванне” ў лаканічным стрыманым пяцірадкоўі праз колеравы і прыродны кантрасты паказвае парадокс: сокал, якога рэзка выдзяляе сіні фон прасцяга, на амаль бязлістым дрэве без пладоў – адзіны яго плод. Яркасць і арыгінальнасць такога паэтычнага бачання ўласціва кожнаму кароткаму вершу Юрая Куніяка – замалёўцы з жыцця. У вершы “Блізкасць” лірычнаму герою здаецца, што глыбокі спакой сусвету і маўчанне зорак разумее яго сабака, які стаіць побач. Але сам лірычны герой можа толькі здагадвацца ці раздумаць пра свой лёс і сваё жыццё ў гэтым касмічным маўчанні. Гэты і многія іншыя вершы паэта паказваюць, што яго мастацкія вобразы ўвасабляюць і адлюстроўваюць гэтую агульную блізкасць (і сузалежнасць) – сусвету, чалавека,

сабакі, жыцця, смерці, маўчання... Маўчанне становіцца адзінай магчымай рэакцыяй на вестку аб смерці любімага славацкага паэта Мілана Руфуса ў вершы з незвычайнай назвай “Фіялкавая даліна”. Гэта вуліца ў Браціславе, на якой жыву гэты выдатны паэт, яна захоўвае назву ранейшага негарадскога прыроднага лашдшафта. Падобныя асацыятыўныя сувязі паглыбляюць і ўзбагачаюць паэтычны змест.

Юрай Куніак у сваёй паэзіі вельмі тонка перадае духоўную каштоўнасць роднасных сувязей у падзейным або асацыятыўным ключы. Верш “Бацька” паэт датуе месцам і годам (*Кошыцы, 1962*) адлюстраванага ў ім аўтабіяграфічнага эпизоду – дыялогу ў маляўнічым пастаральным пейзажы Усходняй Славакіі; у ім бацька, падахвочваючы сына, далікатна, быццам самому сабе кажа, як бы ён намаляваў неба і трэль жаваранка. Верш “Сын” пераклікаючыся назвай з вершам “Бацька”, мае зусім іншую, прытчавую, аснову. Максімальна абагульненае апісанне лёсу лірычнага героя нагадвае жыццёвы шлях Ісуса Хрыста, але заключная рэмінісцэнцыя назвы стараяпонскай паэтычнай кнігі ўніверсалізуе гэты вобраз як архетып і агульнакультурны феномен. Другая частка раздзела “За горадам” называецца “Зрошчаны з крылом” паводле радка з верша “Вузейшы выбар, Гвар”. Так метафарычна ахарактарызаваны піяніст за раялем. Слова-вобраз *крыло*, асацыятыўна звязана з небам, у паэтычным кантэксце набывае сувязь з творчасцю, з палётам духа. Ранейшыя вобразы і матывы развіваюцца, узбуйняюцца тэмай кахання (“Пункты апоры”, “Узаемнасць”) і чалавечых, у тым ліку творчых (“М. Х.”), узаемаадносін. Арыгінальнасць твораў нараджаецца са здольнасці паэта заўважыць яркую змястоўную дэталю, убачыць глыбокі сэнс і тыповасць у паводзінах людзей і жывёл. У вершы з дасціпнай і адначасова інтэлектуалізаванай назвай “Супольнасць у навальніцу” праз гуманнасць да спужанай грымотамі і маланкамі сабакі, якую пусцілі ў дом, ярка акрэсліваецца прывабны вобраз шчаслівай сям’і. Паэт адным штрыхом тонка перадае давер і залежнасць сабакі, яго чаканне і нямую просьбу дапамагчы. Разам з ёй у дом праслізвае і кошка. Яе памяркоўная незалежнасць перададзена вельмі тонка менавіта гэтымі паводзінамі. Такія розныя па сваіх дачыненнях з людзьмі хатнія жывёлы ўтвараюць разам з імі (у інтэрпрэтацыі паэта) адзінства. У немнагаслоўным чатырохрадкоўі гэты жыццёвы эпизод паказвае

сумеснае пераадоленне жыццёвых нягод, акрэслівае вымярэнне чалавечых духоўных каштоўнасцей і узаемаразуменне.

Паэтызаванне звычайнага жыцця, яго вонкавых праяў і таемных імпульсаў звязана з вобразам асаблівай мовы, якая вырастае з прыроды, зразумець яе магчыма ў асаблівым эмацыянальным стане і духоўным прасвятленні.

Прасветленасцю вызначаецца і зварот да вобразу бацькоў, імёнамі якіх лірычны герой называе два ручаі, што бруаць разам, побач адзін з адным. Напоўненая дзіцячымі ўспамінамі Чуткоўская даліна прымае лірычнага героя знаёмымі павевамі, гукамі і водарам, вяртаючы яму яго самога. Яна асацыятыўна суадносіцца з *Фіялкавай далінай*, чым ўвасабляецца гармонія жыцця, памяці і творчасці.

Імёны паэтаў, радкі і назвы іх твораў у вершах Юрая Куніяка ўтвараюць важныя арыенціры ў тэме творчасці. Гаворачы пра асобу і творчасць сучаснай славацкай паэткі Міла Хаўгава ў вершы, названым крыптонімам яе імя, аўтар адзначае незвычайную здольнасць паэзіі адгукацца рэхам, ярчэйшым за вокліч. Паэзію Юрай Куніак метафарычна прадстаўляе буяннем кветак на збуцвелых частках старых драўляных драбін, гаворачы пра таемства яе нараджэння як існай жывой з’явы. У сваім ўспрыманні аўтар такім чынам увасабляе паэтычнае мастацтва (так перакладаецца лацінскі выраз, выкарыстаны ў назве верша “*Ars Poetica*”). Адначасова гэта і агульнапрынятая назва твора антычнага паэта Гарацыя, які ў вольнай форме пасланна выкладае свае тэарэтычныя погляды на мастацкую літаратуру і прынцыпы паэтычнай творчасці, апявае паэзію індыўідуальных пачуццяў і адточанасць тэхнікі вершаскладання. Сваім вершам Юрай Куніак, паводле яго слоў, хацеў давесці, што з часоў Гарацыя паэты звяртаюцца да мастацтва паэзіі для таго, каб вывучалі сябе як суб’ект, асэнсоўвалі сваю сувязь з вершам і акт яго напісання. У гэтым вершы Юрай Куніак зрабіў спробу выказаць свой прынцыпіяльны погляд на тое, чым з’яўляецца для яго *Ars Poetica*. Сваё паэтычнае крэда аўтар укладае ў радкі верша “За горадам”, якія пераклікаюцца з эпіграфам да аднайменнага раздзела – радкамі Уолта Уітмена як іх засваенне і прыманне ўласным і сваім унутраным голасам: *Разам мы звыкаемся з рэзкасцю святла, // кожнага імгнення жыцця*. Сваё меркаванне пра паэзію Юрай

Куніак фармулюе праз канцэптуальную гіпербалу: *У вершы можна ўкласці ўсё. // І дадаць драбок звыш таго...*

Лацінскі выраз ці асобнае слова як знак класічнай культурнай традыцыі выступае ў стылі аўтара яркім вобразным сродкам. Верш “*Sempervivum*” называе расліну, па-славацку гэта – скальная ружа. Яе ўласцівасці аўтар па-філасофску асэнсоўвае ў адпаведнасці з уяўленнем пра ідэальныя жыццёвыя ўласнасці (*Адвага пачаць з нічога...*) і вартасці самавыяўлення (*Ніякае высільванне слоў // іх зместам... // мае іх у сабе*).

Лацінская назва *lamium album* яшчэ адной праявічай расліны, звычайнай і для нашых лугоў і падлескаў, стала загаловакам верша аўтабіяграфічнага зместу. Разам з паэтызацыяй яе славацкай назвы *глухаўка* і пасрэдніцтвам яе паэт асэнсоўвае самаахвярнасць, вечнасць, чуласць, праз суаднясенне ў сваёй дзіцячай памяці гэтай зёлкі і палявой статуі Божай Маці з мёртвым сынам на руках. Такі выяўленчы сюжэт у мастацтве мае назву п’етá. Яна для паэта ў яго імкненні да раўнавагі і Бога – цытадэль і храм. У гэтым аўтар кіруецца духоўнымі арыенцірамі сваіх набожных продкаў, мудрасцю прыроды, велічнасцю самаахвярнасці. Лекавая асліна, што вольна расце вакол п’еты, выступае сціплай і шматзначнай пашанай прыроды. Зусім невыпадкова датаванне верша нагадвае пра трэцюю гадавіну са дня смерці паэта Мілана Руфуса.

Разважанне пра жыццё, смерць, духоўнасць, веру не толькі ўзбуйняе паэтычны свет, але і ўзбагачае верш сэнсава, павялічвае працягласць і колькасць яго радкоў, ускладняе строфіку і асацыятыўную сувязь вобразаў, інтэнсіфікуе інтэртэкстуальнасць. Такая асабліваць прасочваецца ў наступнай частцы кнігі, таксама з лацінскай назвай – “*Rosa mystica*”, паводле заключнага верша. Ключавым у гэтай частцы выступае вобраз мадонны, маці. Яго паэт бачыць у зімовым пейзажы (уступны верш “Снежная мадонна”) – у пульсаванні жыцця, у снегападзе, палёце і віражах птушак, іх палёце ў напрамку да гарызонту, які толькі здаецца пустынным... Мадонны ў вершах гэтай часткі маюць і рэальнае мастацкае ўвасабленне ў старажытнай драўлянай статуі (“Гатычная мадонна”), на палотнах сусветна вядомых жывапісцаў і выдатных славацкіх мастакоў, а таксама на фотаздымку вядомага славацкага фатографа (“Фантазія”), у архітэктурным

увасабленні “маці ўсіх цэркваў” Латэранскай базілікі ў Рыме (аднайменны верш), каланадны фасад якой паэт пазнае абрысах лесу. У вершы “Фантазія”, напісаным у форме малітвы, мудрасць нараджэння раскрывае маці паэта (лірычнага героя): гледзячы ўнутраным зрокам, ціха прывітаць яшчэ не народжанае дзіця. У паэтычнай вобразнасці – змясціцца ў найменшым памеры і раскрыцца нараджэнню Божага дзіця ў сябе. У заключным канцэптуальна значным вершы “Rosa mystica” мадонна – уласная маці паэта – прамаўляецца духоўнай сілай аўтара: *Гэты вобраз выстаўлены ўва мне...*

Разважанне пра дабро і зло, Бога і д’ябла, веру, волю, выбар чалавека пры поглядзе на далёкі гарызонт, паэт увасабляе ў вершы (“Лінія гарызонту”). Ён разам з перакладамі на 26 моў быў выданы асобнай кнігай. Вобразная сістэма пабудавана на збліжэнні кантрастаў, парадаксальнасці высноў. Класічная апазіцыя верху і нізу пераглядаецца, рэдукуецца пры суаднясенні з нязменнай супрацьлегласцю Бога і д’ябла.

Велічным касмічным поглядам на жыццё, яго стварэнне, яго аснову і ўсеагульную сувязь важна завяршае кнігу верш “Аманіт”. Яго строфіка (111 радкоў) пабудавана па сістэме верша святога Кірылы “Проглас” з аднолькавым апошні радком, якім заканчваецца малітва – *Амін*. У гэтым творы абагульняецца і рэльефна ўказваецца пазіцыя аўтара: быць скіраваным увысь, да нябёсаў, і ўглыб, да таемства з’яўлення жыцця і веры. Стварэнне света не скончана, кніга Гenezіс мае і заўсёды будзе мець працяг. Юрай Куніак у гэтым бясконцым, пастаянна дынамічным творы, да якога далучаны і пакліканы ўсе чалавечыя істоты, засяроджана вышуквае сваё месца. Усёй сваёй творчасцю і сваім уласным жыццём паэт перадае ўсвядомленае імкненне актыўна ўдзельнічаць у гэтым касмічным таемстве:

Кожны мае ўласны аманіт, таемства
свету чакаюць нераскрытыя, недаткнутыя,
шторы новыя, для кожнага, верш выразе
завіліны да ўнутранага цэнтра, аднак пасланне
паходзіць не са слоў, але з неба над намі.

Амін.

Záver

Štúdium prekladu ako intertextuálnej, medzikultúrnej dvoj- alebo viacjazyčnej činnosti vedie k nasledujúcim záverom:

1. Odborný a umelecký preklad sa líšia predovšetkým v osobitostiach tvorby a transformácie textu, ale majú spoločné komunikačné základy na úrovni štylistiky a rečovej/jazykovej kultúry (úzke medzijazykové spojenie) a na úrovni osvojovania kultúrnych noriem (mimojazykové spojenie).

2. Rôzne sféry životnej činnosti, ako aj systémy hodnôt v spoločnosti, ktoré sa formovali v priebehu histórie a existujú v jazyku, vytvárajú dva vzájomne sa prelínajúce systémy poznania a vedomia – praktický (nefikčný) a umelecký (v syntéze kolektívneho a individuálno-kreatívneho, autorského a čitateľského). Tieto diferenčné charakteristiky sa odrážajú v špecifikách jazykového prekladu. Širšie kultúrno-jazykové komplexy sú vo východiskovom a cieľovom jazyku asymetrické a často sú stierané (skresľované) kalkom. V tejto spoločensko-historickej predurčenosti si odborný preklad vyžaduje predovšetkým jazykovú normatívnosť a presnosť, pôsobenie kalkovania v ňom vedie ku komplikácii vnímania a chápania prekladanej informácie. Rozsah použitia a účel preloženého textu ovplyvňujú štandardy jeho kvality (vysoké v oficiálnych informačných alebo vedeckých textoch a menej prísne v textoch populárno-náučného podtypu, ktorý je charakteristický pre sprievodcovské texty). Odborný preklad je spôsob nácviku komunikačných kvalít osvojovaného (cudzieho) jazyka, predovšetkým normatívnosti, presnosti, logickosti, ale aj formou osvojovania jazykovej podpory východiskového a cieľového jazyka.

3. Umelecký preklad, spojený s transformáciou syntézy systémovo-jazykového a obrazovo-jazykového systému, reprezentuje (interpretuje) umelecký text na axiologickej a poetologickej úrovni, t. j. so zdôraznením, vyčlenením jednotiek, ktoré sa vyznačujú osobitným významom v jazyku ako súčasti kultúry. Štúdium básnickej lexiky nás priviedlo k identifikácii osobitného umeleckého potenciálu pri tvorbe tradičných i inovatívnych obrazov u bežných slov (podstatných mien), ktoré sú v jazyku vysoko frekventované. V našom prístupe sa na ne vzťahuje *termín slová – obrazy (srdce, slnko, duša, duch, ruka, slovo, pieseň atď.)*. Aplikácia interpretácie slov – obrazov pri analýze originálnych a prekladových textov umožňuje vysledovať a identifikovať obrazovo bohaté kontexty

a poukázat' na ich prioritu v originálnom či prekladovom texte, na ich expresivitu, umožňuje odhaliť väzby s umeleckou a kultúrnou identitou. V tejto funkcii sú slová – obrazy kanálmi prenosu a prekladu umeleckej informácie do iných jazykov. Tento fakt sa výrazne odráža v systéme začlenenia slov – obrazov do ruského a prekladového kontextu aktualizovaného v *Slove o pluku Igorovom*, diele, ktoré malo významný vplyv na slovanské obrozenie. Svedčia o tom jeho početné preklady v minulosti a v súčasnosti, prienik slov – obrazov z východiskového textu (napr. *bojan*) do prekladových a vlastných textov prijímajúcej kultúry.

4. Fakt prekladu diela konkrétneho autora patrí k ukazovateľom jeho významu a umeleckého prínosu pre východiskovú a prijímajúcu literatúru. Preklad a interpretácia takýchto textov sa začleňuje do kontextu literárnych vzťahov a literárneho procesu, stávajú sa stabilným základom ich štúdia, prehľbovania a šírenia (Maksim Bahdanovič v slovenských a ukrajinských prekladoch, Maksim Bahdanovič ako prekladateľ ukrajinskej a ruskej literatúry).

5. Umelecký preklad ľudových rozprávok má podobný kultúrny a jazykový základ ako beletria, ale na jazykovej úrovni sa zásadne odlišuje svojimi korelatívnymi, formálne odlišnými spôsobmi prezentácie rozprávkového materiálu a rozprávkovej obradnosti ako prototextov umeleckých textov.

6. Preklad umeleckej literatúry sa nevyhnutne spája s prekladateľskou interpretáciou východiskového textu, ktorá determinuje spôsob jej začlenenia do prijímajúceho kontextu. Vo východiskových a preložených textoch sú pritom prítomné pôvodné a spoločné (jazykové a kultúrne) znaky (interpretácie J. Zambora, J. Leikerta, J. Kuniaka). Obrazne osvojený životný materiál vedie k všeobecnej kultúrnej úrovni poznania (historické fakty, kultúrne hodnoty, národné symboly a pod.). Táto úroveň je často explikovaná komentárom a modeluje prvotnú syntézu umeleckého a praktického poznania.

7. Texty, súvislosti a vzťahy v preklade, ktoré sú faktami medzikultúrnych a v prípade beletristických textov aj medziliterárnych vzťahov, majú významný vzdelávací a umelecký potenciál a môžu slúžiť ako materiál pri osvojovaní jazyka a pri nácviku prekladu.

Translation in texts, contexts, and relationships

Summary

The study of translation as an intertextual and intercultural, bilingual or multilingual, activity leads to the following conclusions:

1. Specialised and literary translation differ primarily in the features of text formation and text transformation but have common communicative foundations in matters of stylistics and culture of speech / language (a close interlinguistic connection) and in matters of the mastery of cultural standards (an extralinguistic connection).
2. The systems of life activity reflecting different spheres that have historically developed in the language on the one hand and societal values on the other hand form two intersecting systems of knowledge and awareness—the practical (non-artistic) system and the artistic system (in the synthesis of the collective and the individually creative, the author's perspective and the reader's perspective). These differential characteristics are reflected in the specifics of translating linguistic means and broader cultural and linguistic complexes that are asymmetrical in the source and target languages and are often moderated (distorted) by calquing. In this socio-historical predetermination, specialised translation, first of all, requires linguistic normativity and accuracy; the effect of calquing in it leads to the complication of perception and understanding of translated information. The scope and purpose of the translated text influence the standards of its quality (which are high in official informative or scientific texts and less stringent in texts of the popular science substyle, which is typical for excursion texts). Specialised translation is a way of training the communicative qualities of the studied (foreign) language, primarily its normativity, accuracy, logic, and mastery of language support in the source and target language.
3. Literary translation, associated with the transformation of the synthesis of systemic linguistic and figurative linguistic complexes, represents (interprets) a literary text in axiological and poetological dependence, that is, it involves emphasising and selecting units characterized by special significance in the language in connection with culture. The study of the vocabulary of poetry, namely the common words (nouns) with a high frequency in its language, led us to identify in these words a special artistic potential in creating both traditional and innovative imagery. In our approach, the term *image words* (*heart, sun, soul, spirit, hand, word, song, etc.*) is used to refer to them. The application of the interpretation of image words to the analysis of original and translated texts allows us to trace and identify figuratively rich contexts and indicate their priority in the source text or translated text, as well as their expressiveness and connection with artistic and cultural self-awareness. In this function, image words are channels for transmitting and translating artistic information into other languages, which is reflected in detail in the system of inclusion in the domestic and translation context of image words employed in *The*

Tale of Igor's Campaign—a work that has had a significant influence on Slavic revival, as evidenced by its wide and active translatability in historical and current terms—and which is also reflected in the penetration of image words from it (*'boyan'*, or *the bard*) into the original texts of the receiving culture.

4. The fact that the works of a particular author have been translated into other languages is an indicator of his or her significance and artistic contribution to domestic and host literature. Translation and interpretation of such texts are included in the interpretation of literary connections and the literary process, becoming a stable basis for their study, deepening and expansion (Maksim Bahdanovič in Slovak and Ukrainian translations, Maksim Bahdanovič as a translator of Ukrainian and Russian literature).
5. Literary translation of folk tales has a cultural and linguistic basis that is similar to the belles-lettres, but in linguistic terms it is peculiar due to its comparable, but formally distinctive methods of fairy-tale presentation and fairy-tale ritualisation as a prototext to literary texts.
6. Translation of belles-lettres is associated with the author's translation interpretation and the interpretation of translated texts and is a way of including translated works into the receiving context, indicating their original and common (linguistic and cultural) features (interpretations of J. Zambor, J. Leikert, J. Kuniak). The life material, rendered figuratively in them, leads to a general cultural level of knowledge (knowledge of historical facts, cultural values, national symbols, etc.). This level is often explicated by commentary and models the initial synthesis of artistic and practical awareness.
7. Texts, associations, and connections in translation, being intercultural facts and in relation to artistic texts also interliterary connections, have significant general educational and artistic potential for language and translation teaching.

Translated by Xénia Liashuk.

Перевод в текстах, зависимостях и связях

Резюме

Изучение перевода как межтекстовой, межкультурной двуязычной или многоязычной деятельности приводит к следующим выводам:

1. Специальный и художественный перевод, отличаются прежде всего в особенностях текстообразования и трансформации текста, но имеют общие коммуникативные основания в вопросах стилистики и культуры речи / языка (тесная интралингвистическая связь) и в вопросах усвоения культурных стандартов (экстралингвистическая связь).
2. Сложившиеся исторически и обеспечивающиеся языком разные сферы жизнедеятельности, как и ценности в обществе, образуют две пересекающихся системы знания и осведомленности. Первая – практическая (нехудожественная), вторая – художественная (в синтезе коллективной и индивидуально-творческой, авторской и читательской). Эти дифференциальные характеристики отражаются в специфике перевода языковых средств и более широких культурно-языковых комплексов, асимметричны в языках оригинала и перевода и часто сглаживаются (искажаются) калькированием. В этой социоисторической предопределенности специальный перевод требует прежде всего языковой нормативности и точности, в нем эффект калькирования приводит к усложнению восприятия и понимания переведенной информации. Сфера применения и цель переведенного текста влияют на стандарты его качества (высокие в официальных информационных или научных текстах и менее жесткие в текстах научно-популярного подстиля научного стиля, который характерен для экскурсионных текстов). Специальный перевод является способом тренировки коммуникативных качеств изучаемого (иностранного) языка, прежде всего нормативности, точности, логичности и освоения их языкового обеспечения в исходном и целевом языке.
3. Художественный перевод, связанный с трансформацией синтеза системно-языковой и образно-языковой систем, представляет (интерпретирует) художественный текст в аксиологической и поэтологической зависимости, то есть с акцентированием, выделением единиц, характеризующихся особой значимостью в языке в связи с культурой. Исследование лексики поэзии привело нас к выявлению у общеупотребительных слов (имен существительных), имеющих высокую частотность в языке, особого художественного потенциала в создании как традиционной, так и инновативной образности. В нашем подходе по отношению к ним применяется термин слова-образы (*сердце, солнце, душа, дух, рука, слово, песня* и др.). Приложение интерпретации слов-образов к анализу

оригинальных и переводных текстов позволяет проследить и выявить образно насыщенные контексты и указать их приоритетность как в оригинальном, так и в переводном тексте, проследить их выразительность и связь с художественным и культурным самосознанием. В этой функции слова-образы являются каналами передачи и перевода на другие языки художественной информации, что детально отражено в системе включенности в отечественный и переводной контекст слов-образов, актуализированных в «Слове о полку Игоревом» – в произведении, которое оказало значительное влияние на славянское возрождение, о чем свидетельствует его широкая и активная переводимость в историческом и актуальном плане, в проникновении слов-образов из него (*боян*) в оригинальные текст принимающей культуры.

4. Факт перевода произведений конкретного автора относится к индикаторам его значимости и художественного вклада в отечественную и принимающую литературу. Перевод и интерпретация таких текстов включаются в интерпретацию литературных связей и литературного процесса, становятся устойчивым основанием для их изучения, углубления и расширения (Максим Богданович в словацких и украинских переводах, Максим Богданович как переводчик украинской и русской литературы).
5. Художественный перевод народных сказок имеет аналогичное художественной литературе культурно-языковое основание, но в языковом отношении характеризуется своими коммуникативно соотносимыми, но формально отличительными способами сказочного изложения и сказочной обрядности как прототекста к художественным текстам.
6. Перевод художественной литературы связан с переводческой интерпретацией автора и переведенных текстов и представляет собой способ включения в принимающий контекст переведенных произведений с указанием в них оригинальных и общих (языковых и культурных) особенностей (включение в принимающий контекст двуязычных поэтических сборников Я. Замбора, Й. Лайкерта, Ю. Куниака). Образно освоенный в них жизненный материал приводит к общекультурному уровню знаний (исторические факты, культурные ценности, национальные символы и под.). Этот уровень часто эксплицируется комментированием и моделирует исходный синтез художественной и практической осведомленности.
7. Тексты, зависимости и связи в переводе, являясь фактами межкультурных, а в отношении художественных текстов и межлитературных связей в своем синтезе обладают значительным общеобразовательным и художественным потенциалом в качестве обучения языку и переводу.

Zoznam bibliografických odkazov

- AFANASJEV, Alexandr (ed). *Ruské lidové pohádky*. Praha: Odeon, 1984. 601 s. Bez ISBN.
- AKIMJAK, Amantius (ed.). *Katolícka univerzita v Ružomberku, Pedagogická fakulta: Informácie o štúdiu 2011/2012*. Ružomberok: VERBUM, 2011, 160 s. ISBN 978-80-8084-736-4
- ANDRIČÍK, Juraj. Maksim Bahdanovič. In: BAHDANOVIČ, Maksim. *Nov*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 147-149. ISBN 80-222-0167-7.
- ANDRIČÍK, Marián. *K poetike umeleckého prekladu*. Levoča: Modrý Peter, 2004. 108 s. ISBN 80-85515-59-8.
- ANETTOVÁ, Alena a Mária PISÁRČIKOVÁ (eds.) *Synonymický slovník slovenčiny*. Bratislava: VEDA, 2000. 998 s. ISBN 80-224-0585-X.
- BAHDANOVIČ, Maksim. *Nov*. Bratislava: Tatran, 1990. 160 s. ISBN 80-222-0167-7.
- BAJUSOVÁ, Miroslava. *Neutralizačné intervencie v translácii – na príklade markerov v odborných textoch*. Banská Bystrica: Belianum, 2018. 173 s. ISBN 978-80-557-1478-3.
- BEDNÁROVÁ, Katarína: Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa. In: Hrdlička, Milan – Gromová, Edita (eds.). *Antologie teorie uměleckého překladu*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2004, s. 86-96. ISBN 80-7042-667-5.
- BOHUŠOVÁ, Zuzana. *Neutralizácia ako kognitívna stratégia v transkultúrnej komunikácii. Lingvistické analógie*. Banská Bystrica: Dali-BB s. r. o., 2009. 146 s. ISBN 978-80-89090-55-6.
- BOHUŠOVÁ, Zuzana. Neutralizácia stylistických, pluricentrických a subštandardných príznakov pri tlmočení. In: VILIKOVSKÝ, Ján a Anita HUŤKOVÁ (eds.). *Preklad a tlmočenie 7: sociokultúrne aspekty prekladu a tlmočenia: prítomnosť a budúcnosť*. Banská Bystrica: Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, 2006, s. 451-462. ISBN 80-8083-342-7.
- BRIŠKÁR, Juraj. O mačkách a ľudoch – k diskretným podobám diferenciacie postáv. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989: Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou, konanej v dňoch 27.–28. mája 2004 v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006, s. 163-175. ISBN 80-8068-463-4.
- BRTÁŇ, R. Štúrovci a ruská literatúra. In: BRTÁŇ, Rudo. *Slovensko-slovanské literárne vzťahy a kontakty: vyber zo štúdií a článkov*. Bratislava: VEDA, 1979, s. 24-40. Bez ISBN.
- BUGAJSKI, Marian a Anna WOJCIECHOWSKA. Teoria jezykowego obrazu swiata w badaniu idiolektu pisarza. In: *Poradnik jezykowy*, 1996, № 3 (532), s. 17-25. ISSN 0551-5343
- CZACZOT, Jan. *Piosnki wieśniacze znad Niemna a Dźwiny, niektore przysłowia i idiotizmy, w mowie Sławiano-Krewickej, s postrzeżeniami nad nią uczynianemi*. Wilno: Drukiem Józefa Zadadzkiego, 1846. 134 s. Bez ISBN.
- CZACZOT, Jan. *Piosnki wieśniacze znad Niemna a Dźwiny*. Wilno: Drukiem Józefa Zawadzkiego, 1839, 125 s. Bez ISBN.
- ČENDULOVÁ, Lucia. Prekladateľ a teoretik Ján Ferencík v kontexte vývinu prekladu a spisovného jazyka. In: LIASHUK, Viktória (ed). *Štýl ako výskumný nástroj v synchronii a diachónii: k teórii slovanských spisovných jazykov. Zborník vedeckých článkov = Стиль как исследовательский инструмент в синхронии и диахронии: к теории славянских литературных языков. Сборник научных статей*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2018, s. 199-205. ISBN 978-80-557-1493-6.

- ČERVENĀK, Andrej. Sen a symbol. In: MALITI, Eva (ed.). *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999. s. 250-256. ISBN 80-88815-11-8.
- ČIŽMÁROVÁ, Mária. Aktuálne otázky exemplifikácie v prekladovom slovníku. In: PETRÍKOVÁ, Anna (ed.). *Hľadanie ekvivalentnosti III. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov (Prešov, 21.-23. september)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2007, s. 673-680. ISBN 978-80-8068-621-5.
- DORUĽA, Ján. *Čarovný svet a skutočný život v slovenskej rozprávke*. Bratislava: Goringa, 2012. 123 s. ISBN 978-80-89601-00-4.
- DORUĽA, Ján. Jazyk rozprávok Augusta Horislava Škultétyho. In: *Život a dielo Augusta Horislava Škultétyho 1819-1892*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1994, s. 92-98. ISBN 80-223-0654-1.
- DOUPALOVÁ, Eva. Pohádka jako jedna ze dvou možností lidového narativního žánru. In: KOPÁL, Ján (ed.). *Literatúra pre deti a mládež v procese. I. Rozprávkový žánr*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 1998, s. 17-21. ISBN 8080050-160-2.
- ĎURÍČKOVÁ, Mária (ed.) *Krása nevidaná: Rozprávky národov Sovietskeho zväzu*. Preložila ĎURÍČKOVÁ, Mária. Bratislava: Mladé letá, 1979. 368 s.
- ĎURÍČKOVÁ, Mária (ed.) *Zázračná breza: Rozprávky národov Sovietskeho zväzu*. Preložila ĎURÍČKOVÁ, Mária. Bratislava: Pravda, 1982. 197 s. Bez ISBN.
- ĎURIŠIN, Dionýz. Osobitné medziliterárne spoločenstvá. In: ĎURIŠIN, Dionýz (ed.). *Osobitné medziliterárne spoločenstvá I*. Bratislava: VEDA, 1987, s. 10-22. Bez ISBN.
- ĎURIŠIN, Dionýz. Pokus o skúmanie zákonitostí literárneho procesu. In: ĎURIŠIN, Dionýz (ed.). *Osobitné medziliterárne spoločenstvá I*. Bratislava: VEDA, 1987, s. 258-284. Bez ISBN.
- FERKO, Milan. Storočnica slovo tvorcu (1885–1985). In: Velimir CHLEBNIKOV. *Samostrel lásky*. Bratislava: Tatran, 1985. 212 s. Bez ISBN.
- FRANEK, Ladislav. *Od symbolizmu k tradícii (literárno-kultúrne rozdiely)*. In: MALITI, Eva (ed.). *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999. s. 47-53. ISBN 80-88815-11-8.
- GALLO, Ján. *Rétorika v teórii a praxi*. Prešov: Dominanta, 1996. 50 s. ISBN 80-967349-1-1.
- GAVURA, Ján. *Každým ránom si*. Levoča: Modrý Peter, 2006. 44 s. ISBN 80-85515-65-2.
- GERMUŠKOVÁ, Marta. Slovenský literárny realizmus a symbolizmus. Ostrava: Spoločnosť Leopolda Vrly, 2008. 303 s. ISBN 978-80-904070-2-2.
- GROMOVÁ, Edita a Daniela MÜGLOVÁ. *Kultúra – Interkulturalita – Translácia*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2005. 102 s. ISBN 80-8050-946-8.
- GROMOVÁ, Edita a Daniela MÜGLOVÁ. Pragmatické aspekty civilizačno-kultúrnych procesov v translácii v národnom i nadnárodnom kontexte. In: *XLinguae Journal*, Volume 6 Issue 2, April 2013, s. 64-90. ISSN 1337-8384.
- GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatológie*. Nitra, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 2009. 96 s. ISBN 978-80-8094-627-2.
- GUZI, Lubomír. *Formovanie Ruska (Rossii) ako mnohonárodnostného štátu – jeho zahraničná politika, zabezpečenie štátnej bezpečnosti, spoločnosť (Východiska pre historicko-kulturologickú analýzu v ruskom jazyku)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2009. 560 s. ISBN 978-80-8068-973-6.
- GUZI, Lubomír. Ruské historické a geografické reálie v preklade. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej*

- konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2007, s. 124-136. ISBN 978-80-8068-580-5.
- HARVILAKOVÁ, Lenka. Bezekvivalentnosť v rámci sprievodcovských textov. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2007, s. 231-236. ISBN 978-80-8068-580-5.
- HLAVATÁ, Renáta. Novokoncipované pohľady na problematiku historizmu v literárnovednom a lingvistickom výskume. In: *Slovo o slove. Zborník Katedry komunikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity*. Ročník 14. Prešov 2008, s. 210-217. ISBN 978-80-8068-752-6.
- HOCHEL, Braňo. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1990. 150 s. ISBN 80-220-0003-5.
- HOCHEL, Igor. Osobnosť rozmanitej tvorivosti. In: POKORNÁ, Martina (Ed.). *Ján Zambor. Personálna bibliografia*. Michalovce: Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007, s. 5-10. ISBN 978-80-967094-7-2.
- HOCHEL, Igor a Ján ZAMBOR. Mnohotvárnosť je život: Rozhovor I. Hochela s básnikom, literárnym vedcom a prekladateľom Jánom Zamborom. In: POKORNÁ, Martina (ed.). *Ján Zambor. Personálna bibliografia*. Michalovce: Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007, s. 125-129. ISBN 978-80-967094-7-2.
- HORÁK, Jiří (ed.). *Běloruské lidové pohádky a povídky*. Vybral a uspořádal Jiří Horák. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 195 s. Bez ISBN.
- HUŤKOVÁ, Anita. Sociokultúrne a lingvistické aspekty prekladu terminológie verejnej spravy. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita. Filozofická fakulta, 2007, s. 237-250. ISBN 978-80-8068-580-5.
- HUŤKOVÁ, Anita. *Vybrané kapitoly z teórie prekladu literárno-umeleckých textov*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2003. 108 s. ISBN 80-8055-831-0.
- JABLONSKÝ, Tomáš. *Kooperatívne učenie vo výchove*. Trnava: MTM Levoča, 2006. 188 s. ISBN 80-89187-13-7.
- JABLONSKÝ, Tomáš. Úvod. In: AKIMJAK, A. (zostavovateľ). *Katolícka univerzita v Ružomberku, Pedagogická fakulta: Informácie o štúdiu 2011/2012*. Ružomberok: VERBUM, 2011, s. 4. ISBN 978-80-8084-778-4.
- JANČOVIČ, Ivan, Martin LIZOŇ a Nadežda ZEMANÍKOVÁ. *Literatúra a jej konceptualizácia v metaforách vzdelávacích systémov*. Banská Bystrica: Belianum, Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2019. 274 s. ISBN 978-80-557-1552-0.
- JELSKI, Aleksander. Adam Mickiewicz na Białorusi. In: *Kraj*. 1885, № 46, s. 34.
- JURČO, J K poetike humoru a satiry v ľudových rozprávkach. In: KOPÁL, Ján (ed.). *Literatúra pre deti a mládež v procese. I. Rozprávkový žáner*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 1998, s. 45-51. ISBN 8080050-160-2.
- KÁŠA, Peter. *Medzi estetikou a ideológiou. Literárnohistorické a komparatistické štúdie*. Prešov: Prešovská univerzita, 2001. 210 s. ISBN 80-8068-056-6.
- KÁŠA, Peter. Few Remarks on the First Slovak and Hungarian Translations of Adam Mickiewicz's Poetry. In: VALCEROVÁ Anna (ed.). *Literary and Sci-Tech Translation in Inter-Cultural Relations: Conference Proceedings*. Presov: Prešovská univerzita v Prešove, 1997, p. 12.

- KENÍŽ, Alojz. Preklad, invariant, ekvivalencia. In: VILIKOVSKÝ, Ján a Jozef PERNECKÝ (eds.) *Preklad včera a dnes*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986, s. 242-248. Bez ISBN.
- KENÍŽ, Alojz. *Preklad ako hra na invariant a ekvivalenciu*. Bratislava: AnaPress, 2008. 96 s. ISBN 978-80-89137-38-1.
- KENÍŽ, Alojz. Preklad detskej literatúry. In: ŽILKOVÁ, Marta (ed.). *O interpretácii umeleckého textu 26. Transformácia detského aspektu a recepčná prax: Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej pro príležitosti nedožitého jubilea prof. PhDr. Jána Kopála, CSc.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa: Filozofická fakulta; Ústav literárnej a umelecke komunikácie, 2011, s. 302-314. ISBN 978-80-8094-925-9.
- KENÍŽ, Alojz. Preklad je vždy o tom istom. In: RÁDY, Andrej (ed.). *Preklad z/do málo rozšírených európskych jazykov. Zborník z konferencie FIT konanej 3.–7. novembra 2001, Smolenice*. Bratislava: Letra, 2002, s. 67-70. ISBN 80-967905-6-0.
- KOCHOL, Viktor. Ľudovít Štúr a národná kultúra. In: RYBÁROVÁ, Viera (ed.). *Ľudovít Štúr. Život a dielo 1815–1856. Sborník materiálov z konferencie Historického ústavu Slovenskej akadémie vied*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1956, s. 231-253. Bez ISBN.
- KOPÁL, Ján, Eva TUČNÁ a Eva PRELOŽNÍKOVÁ. *Literatúra pre deti a mládež*. Bratislava: SPN, 1987. 208 s. Bez ISBN.
- KOVAČIČOVÁ, Oľga. Preklad ľudovej rozprávky ako folklórneho textu a žánru detskej literatúry. In: KOVAČIČOVÁ, Oľga. *Textové a mimotextové determinanty literárneho prekladu*. Bratislava: VEDA, 2009, s. 32-69. ISBN 978-80-224-1100-4.
- KRÁL, Janko. *Suborne dielo*. Martin: [s. n.], 1952. 571 s. Bez ISBN.
- KUSÁ, Mária. *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 2004, 173 s. ISBN 80-88815-15-0.
- LAUDANI, Daniela. Explicitnosť a implicitnosť v preklade turistických textov. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2007, s. 257-275. ISBN 978-80-8068-580-5.
- LEIKERT, Jozef. *Dotyky duše*. Bratislava: Luna, 2006. 107 s. ISBN 978-80-969654-0-3.
- LEIKERT, Jozef. *Odstrihnuté zvony*. LUNA, Bratislava 1997. 87 s. ISBN 80-967848-0-3.
- LEIKERT, Jozef. *Pokosená hlina*. LUNA, Bratislava 1999. 64 s. ISBN 80-967848-2-X.
- LEIKERT, Jozef. *Salted Snow = Posolený sneh*. Preklad Viera SUTHERLAND-SMITH a James SUTHERLAND-SMITH. Mundelein: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 2009. 195 s. Bolchazy-Carducci Publishers, 2009. ISBN 978-0-86516-725-4.
- LEIKERT, Jozef. *Suche = Hľadanie*. Preklad Gerlinde TESCHE. Wien: Die Brücke International, St. Pölten, 2008. 190 s. ISBN 3-902229-03-9.
- LEIKERT, Jozef. Адвечнасць Каранёў. Do bieloruštiny reložila Viktória Liashuk. In: LEIKERT, Jozef. *Večnosť koreňov*. Praha: Filigrán, 2007. 75 s. ISBN 978-80-904043-1-1.
- LEIKERT, Jozef. *Pominuteľnosť*. Bratislava: Luna, 2005. ISBN 80-967848-9-7.
- LEŠČÁK, Milan a Oldřich SIROVÁTKA. *Folklór a folkloristika (O ľudovej slovesnosti)*. Bratislava: Smena, 1982. 267 s. Bez ISBN.
- LIASHUK, Victoria. Word-Imagines in the Poem “Duma (Bojan)” By J. Kral and Its Belarussian Translation. In: VALCEROVÁ Anna (ed.). *Literary and Sci-Tech Translation in Inter-Cultural Relations: Conference Proceedings*. Presov: Prešovská univerzita v Prešove, 1997, p. 18. Bez ISBN.

- LIASHUK, Viktória a Ivana SLIVKOVÁ. Slovensko-bieloruské vzťahy: stav a perspektívy výskumu. In: ŽEŇUCH, Peter (ed.). *Slovenská slavistika včera a dnes*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2012, s. 148-172. ISBN 978-80-89489-05-3.
- LIASHUK, Viktória. K súvzťažnostiam axiológie a poetológie v bieloruských prekladoch slovenskej poézie po roku 1989. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 – III*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2009, s. 250-263. ISBN 978-80-8068-974-2.
- LIASHUK, Viktória. Poznámky k lingvistickej axiológii textu: (preklady slovenských prozaických a básnických textov do bieloruštiny po r. 1989). In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.) *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 – II*. Prešov: Prešovská univerzita, 2007, s. 307-323. ISBN 978-808068-707-6.
- LIASHUK, Viktória. Umelecké preklady zo slovenčiny do bieloruštiny. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Literatúra v medzikultúrnych vzťahoch. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 20.-21. mája 2008*. Prešov: Prešovská univerzita, 2008, s. 181-194. ISBN 978-80-8068-864-6.
- LIASHUK, Xénia. Interkultúrne aspekty štýlu cestopisu Putovanie po Amerike Il'fa a Petrova. In: LIASHUK, Viktória (ed.). *Štýl ako výskumný nástroj v synchronii a diachónii: k teórii slovanských spisovných jazykov. Zborník vedeckých článkov = Стиль как исследовательский инструмент в синхронии и диахронии: к теории славянских литературных языков. Сборник научных статей*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2018a, s. 165-174. ISBN 978-80-557-1493-6.
- LIASHUK, Xénia. The didactic potential of authentic equivalent texts in teaching translation into foreign language. In: HOLÚBEKOVÁ, Andrea (ed.). *Výučba cudzích jazykov na vysokých školách a univerzitách [elektronický zdroj]*. Nitra : Slovenská poľnohospodárska univerzita, 2012b, s. 204-213. [CD-ROM]. [cit.: 2020.09.24]. ISBN 978-80-552-0916-6.
- LIASHUK, Xénia. Translation into a foreign language: theoretical aspect. In: KOZÁKOVÁ, Lucia a Lýdia MACHOVÁ (eds.). *Prekladateľské listy 3: teória, kritika, prax prekladu*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2014, s. 82-89. ISBN 978-80-223-3584-3.
- LIASHUK, Xénia. Equivalence in parallel texts: (on the material of political speeches) = Ekvivalentnosť v paralelných tekstach: (na materiale politických vystúpení). In: MERTO VÁ, Nikoleta a Ľubomír GUZI (eds.). *Hľadanie ekvivalentnosti V.: zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, konanej v dňoch 7. - 9. septembra 2010 na KRaT IRUS FF PU v Prešove*. Prešov (Slovensko): Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2010a, s. 60-66. ISBN 978-80-555-0267-0.
- LIASHUK, Xénia. Ispol'zovanie tekstovoj paralelnosti pri obučenii perevodu In: *Naučnyje problemy obrazovanija tret'jogo tysjačeletija. V. Vserossijskaja (s meždunarodnym učastiem) naučno-praktičeskaja konferencija [17.06.2011, Samara]*. Samara: Insoma press, 2011a, s. 112-117. ISBN 978-5-4317-0020-0.
- LIASHUK, Xénia. Text adaptation at the advanced EFL proficiency level: results of a case-study. In: CHOVA, Luis G, Agustín L. MARTÍNEZ a Ignacio C. TORRES (eds). *EDULEARN21 [elektronický dokument]: 13th annual International Conference on Education and New Learning Technologies, Barcelona, 5th - 6th of July, 2021*. Barcelona (Španielsko): IATED, 2021, s. 9746-9751. [CD-ROM] [USB kľúč] ISBN 978-84-09-31267-2. [cit.: 2022.05.12]. ISSN 2340-1117

- LIASHUK, Xénia. Facets of translation in foreign language education: a tentative classification of forms and uses. DOI 10.2478/jolace-2019-0021. WOS CC. In: *Journal of Language and Cultural Education*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave. Pedagogická fakulta, roč. 7, č. 3 (2019a), s. 58-78. ISSN 1339-4045. ISSN (online) 1339-4584.
- LIASHUK, Xénia. Images and concepts of Slovak presidential speeches and their reflection in English translation. In: BÖHMEROVÁ, Ada (ed.). *Identity in intercultural communication: Slovak studies in English 3*. Bratislava: ŠEVT, 2011b, s. 265-275. ISBN 978-80-8106-047-2.
- LIASHUK, Xénia. Investigation into the peculiarities of Slovak to English translation on the basis of parallel texts. In: PAULÍNIOVÁ, Lucia a Zuzana STAROVECKÁ (ed.). *Prekladateľské listy 1: teória, kritika, prax prekladu*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2012a, s. 67-76. ISBN 978-80-223-3219-4.
- LIASHUK, Xénia. Redaktorstvo: za granju perevoda, v hranicach teksta. Rec: Letná škola prekladu 8 : prekladateľ, redaktor, editor. Bratislava: AnaPress, 2010b. In: *Jazyk a kultúra* [online], roč. 2, č. 5 (2011), s. 1-2. [cit.: 2021.10.12]. ISSN 1338-1148. Dostupné na: http://www.ff.unipo.sk/jak/5_2011/liashuk.pdf
- LIASHUK, Xénia. Translation and Communicative Competence in Foreign Language Education. In: *5th international conference on language, literature and culture in education* (05.09.2018-07.09.2018, Viedeň, Rakúsko). DANEK, Ján, Mariana SIROTOVÁ a Veronika MICHVOCÍKOVÁ (eds.). Nümbrecht (Nemecko): Kirsch-Verlag, 2019b, s. 59-78. ISBN 978-3-943906-51-6.
- LIASHUK, Xénia. Translation and Foreign Language Teaching: Analytical Review of Recent Research. In: POKRIVČÁKOVÁ, Silvia (ed.) *Four Insights into Foreign Language Pedagogy Research [elektronický dokument]*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2018b, s. 66-93. [cit. 2020.10.21]. ISBN 978-80-568-0162-8.
- ĽAŠUKOVÁ (LIASHUK), Viktória. *Folklórny vektor v kodifikácii bieloruského a slovenského jazyka*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2009. 308 s. ISBN 978-80-555-0079-9.
- LIBA, Peter. Doslov. In: LEIKERT, Jozef. *Pominuteľnosť*. Bratislava: Luna, 2005, s. 92-95. ISBN 80-967848-9-7.
- MADYAR Oľha a Ivana SLIVKOVÁ. *Preklad v stredoeurópskom kultúrnom kontexte: učebnica s cvičeniami pre ukrajinských študentov*. Prešov: Filozofická fakulta, 2021. 222 s. ISBN 978-80-555-2725-3.
- MALITI, Eva. Na úvod. In: MALITI, Eva (ed.). *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999. s. 9-11. ISBN 80-88815-11-8.
- MARČOK, Viliam. Čriepky postmodernej textuality. In: *Slovenské pohľady*, 1997, č. 9, s. 16-23. ISSN 1335-7786.
- MARČOK, Viliam. *O ľudovej próze*. Bratislava: Mladé letá, 1978. 286 s. ISBN 66-041-78.
- MATEJKO, Lubor. Slovo o pluku Igorovom. In: KOBAČIČOVÁ, Oľga a kol. *Slovník ruskej literatúry 11.–20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2007, s. 403-404. ISBN 978-80-224-0967-4.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Symbol – supertrópus, superznak?* In: MALITI, Eva (ed.). *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1999. s. 13-19. ISBN 80-88815-11-8.
- MELICHERČÍK, Andrej. Ľudovít Štúr a ustná ľudová slovesnosť. In: RYBÁROVÁ, Viera (ed.). *Ľudovít Štúr. Život a dielo 1815–1856. Sborník materiálov z konferencie Historického ústavu*

- Slovenskej akadémie vied*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1956, s. 283-296. Bez ISBN.
- MELICHERČÍK, Andrej. „Prostonárodné slovenské povesti“ Pavla Dobšinského. In: MELICHERČÍK, Andrej (ed.). *Slovenské národné povesti. Zo zbierok a v úprave Pavla Dobšinského*. Bratislava: Tatran, 1966, s. 9-29. Bez ISBN.
- MILČÁK, Peter (ed.). *Láska zradu premôže*. Bieloruské rozprávky. Preložil Peter MILČÁK a Sviatlana BOHUŠ. Levoča: Modrý Peter, 2020. 154 s. ISBN 978-80-89545-82-7.
- MIŠIANIK, Ján, Jozef MINÁRIK, Milena MICHALCOVÁ a Andrej MELICHERČÍK. *Dejiny starej slovenskej literatúry*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1958. 319 s. Bez ISBN.
- MICKIEWICZ, Adam. *Diela. Tom 1: Wiersze*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, 1955. 670 s. Bez ISBN.
- MIKO, František. a Anton POPOVIČ. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran, 1978. 386 s. Bez ISBN.
- MIKO, František. *Štýlové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štylistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976. 346 s. Bez ISBN.
- MIKULA, Valér (ed.). *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha: Nakladateľstvo LIBRI, 2000. 526 s. ISBN 80-85983-56-7
- MISTRÍK, Jozef. *Lingvistický slovník*. Bratislava: SPN, 2002. 294 s. ISBN 80-08-02704-5.
- MISTRÍK, Jozef. *Štylistika*. Bratislava: SPN, 1997. 600 s. ISBN 80-08-02529-8.
- MLACEK, Jozef: *Štúdie a state o frazeológii*. Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberku, 2007. 375 s. ISBN 978-80-8084-239-0.
- PATRÁŠ, Vladimír. *Pohotovité čítanie a myšlienkové spracovanie textu*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2011, 112 s. ISBN 978-80-557-0170-7.
- PAULINY, Eugen. Pavol Dobsinsky a slovenska ľudova rozpravka. In: DOBŠINSKÝ, Pavol. *Zakliata hora*. Bratislava: Tatran, 1980, s. 7-16. Bez ISBN.
- PAULINY, Eugen. Stotridsiate výročie vydania Slovenských povestí Janka Rimavského. In: RIMAVSKI Janko. *Slovenskije povesti: Faksimilné vydanie na 130 výročie 1. vydania*. Martin: Matica slovenská, 1975, s. XI–XIX. Bez ISBN.
- PAVERA, Libor. Glosy k axiologickým aspektům v súčasnej literatúre a literárnej vede. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989: Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou, konanej v dňoch 27.-28. mája 2004 v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006, s. 279-288. ISBN 80-8068-463-4.
- PETRÍKOVÁ, Anna. Preklad religióznej lexiky. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2007, s. 76-85. ISBN 978-80-8068-580-5.
- PIŠŮT, Milan. Poznámky. In: KRÁL, Janko. *Súborné dielo*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 673-742. Bez ISBN.
- POKORNÁ, Martina (ed.). *Ján Zambor. Personálna bibliografia*. Michalovce: Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007. 140 s. ISBN 978-80-967094-7-2.
- POPOVIČ, Anton (ed.). *Originál–preklad. Interpretácia terminológie*. Tatran: Bratislava 1983. 362 s. Bez ISBN.

- POPOVIČ, Anton. Špecifickosť prekladov v literatúre pre deti. In: POPOVIČ, Anton (ed.). *Umenie a najmenší: zborník referátov z pracovnej konferencie*. Bratislava: Mladé letá, 1980, s. 114-120. Bez ISBN.
- POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava, Tatran, 1975. 293 s. Bez ISBN.
- PROFANTOVÁ, Zuzana. Ludovít Štúr v dejinách slovenskej folkloristiky. In: SEDLÁK, Imrich (ed.). *Ludovít Štúr v súradniciach minulosti a súčasnosti. Sborník z medzinárodnej vedeckej konferencie v dňoch 10.–11. januára 1996 v Modre–Harmónii v rámci celonárodných podujatí Roka Ludovíta Štúra*. Martin: Matica slovenská, 1997, s. 250-256. ISBN 80-7090-404-6.
- RAHOJŠA, Vjačeslav. Východoslovanské meziliterárne spoločenstvo a umelecký preklad. In: ĎURIŠIN, Dionýz (ed.). *Osobitné meziliterárne spoločenstvá 1*. Bratislava: VEDA, 1987, s. 43-55. Bez ISBN.
- RAKŠÁNYOVÁ, Jana. *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava: AnaPress, 2005. 141 s. ISBN 80-89137-09-1.
- RAKÚS, Stanislav. *Z rozprávání, úvah a rozhovorov*. Levoča: Modrý Peter, 2003. 103 s. ISBN 80-85515-54-7.
- RICHTER, Milan. „Každý deň nech aspoň jeden riadok mieri na mňa...“: Doslov. In: KAFKA, Franc. *Aforizmy a iné kruté rozkoše*. Preložil Milan RICHTER. Dunajská Lužná: Milanium, 2003b, s. 184-187. ISBN 80-968704-9-1.
- RICHTER, Milan. Chronológia Kafkovho života i diela. In: KAFKA, Franc. *Aforizmy a iné kruté rozkoše*. Preložil Milan RICHTER. Dunajská Lužná: Milanium, 2003a, s. 178-183. ISBN 80-968704-9-1.
- RICHTER, Milan. *Kafka a Kafka: [2 divadelné hry]*. Dunajská Lužná: Milanium, 2016. 163 s. ISBN 978-80-89178-67-4.
- RIMAVSKI, Janko. *Slovenskije povesti: Faksimilné vydanie na 130 výročie 1. vydania*. Martin: Matica slovenská, 1975. 127 s. Bez ISBN.
- SABOL, Ján. Jazyk ako hodnota. In: *Zápisník slovenského jazykovedca*, 1986, Roč. 5, č. 2, s. 1-3.
- SABOL, Ján. Jazyk literatúry ako hodnota. In: ŽEMBEROVÁ, Viera (ed.). *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia“ Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie, ktorá sa uskutočnila v dňoch 8.-9. 2005 na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2005, s. 155-161. ISBN 80-8068-354-9.
- SABOL, Ján. *Láska na modro*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2005. 51 s. ISBN 80-7165-807-4.
- SABOL, Ján. Motivické a jazykové varianty poézie Pavla Horova. In: BAGÍN, Albín a Ján ZAMBOR (Zostavovatelia). *O diele Pavla Horova*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1980, s. 80-87. Bez ISBN.
- SABOLOVÁ, Oľga. Kompozičné iniciály a kódy v čarodejných rozprávkach. In: Sabolová, Oľga. *Kompozičné a sémantické súvzťažnosti umeleckej prózy*. Prešov: Náuka, 1999, s. 47-58. ISBN 80-967602-7-0.
- SABOLOVÁ, Oľga. Proporcionalita estetického a etického v literatúre. In: ŽEMBEROVÁ, Viera (ed.). *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia“ Materiály z medzinárodnej vedeckej konferencie, ktorá sa uskutočnila v dňoch 8.–9. 2005 na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005, s. 215-219. ISBN 80-8068-354-9.

- SEDLÁK, Imrich. *V letokruhoch národa: kultúrno-národný, literárny a integračný pohyb bernolákovcov a štúrovcov na východnom Slovensku*. 2. dopl. a preprac. vyd. Martin: Matica slovenská, 1997. 255 s. ISBN 80-7090-412-7.
- SIPKO, Jozef = СИПКО, Йозеф. *Texty so zvýšenou etnokultúrnou konotáciou = Тексты с повышенной этнокультурной коннотацией*. Prešov: Prešovská univerzita, 2002. 258 s. ISBN 80-8068-143-0.
- SLIVKOVÁ, Ivana. *Bieloruská poézia na prelome storočí. Interpretácia a recepcia bieloruskej poézie konca 20. a začiatku 21. storočia*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012. 144 s. ISBN 978-80-555-0652-4.
- SLIVKOVÁ, Ivana. *Interkultúrna komunikácia v praxi*. [CD-ROM]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2017. 73 s. [cit.: 2018.05.25.] ISBN 978-80-555-1939-5. Dostupné na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Slivkova1>
- SLIVKOVÁ, Ivana. K otázke prepisu z bieloruštiny do slovenčiny. In: IVANOVÁ, Martina a Martin OLOŠTIAK. *Varia XVIII: zborník abstraktov z XVIII. kolokvia mladých jazykovedcov (Prešov - Kokošovce - Sigord, 3.-5.12.2008)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2009, s. 32. ISBN 978-80-8068-976-6.
- SLIVKOVÁ, Ivana. K tzv. zradným slovám v preklade z bieloruštiny do slovenčiny. In: HLADKÝ, Juraj a Ľubomír RENDÁR (eds.). *Varia XIX [elektronický zdroj]: zborník príspevkov z XIX. kolokvia mladých jazykovedcov (Trnava - Modra-Harmónia 18. - 20. 11. 2009)*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2010, s. 70-75. [online] [cit.: 2020.01.20]. ISBN 978-80-970561-7. Dostupné na: <https://www.juls.savba.sk/ediela/varia/19/Varia19.pdf>
- SLIVKOVÁ, Ivana. Klasik bieloruskej literatúry Janka Kupala na Slovensku. Rec. na: TRUS M. Janka Kupala v Slavakii. Minsk: Rodnaje slova, 2012a. 176 s. In: *Slavica Slovaca*, 2014, roč. 49, č. 2, s. 193-195. ISSN 0037-6787.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Poľskija elementy v *Chvilincy* Ihara Babkova. In: *Acta Albaruthenica*, 2018a, č. 18, s. 127-133. ISSN 1898-8091.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Preklad súčasnej slovenskej literárnej tvorby do bieloruštiny Kniha o cintoríne Daniely Kapitáňovej. In: BILOVESKÝ, Vladimír (ed.). *Preklad a tlmočenie 10: nové výzvy, prístupy, priority a perspektívy*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 2012b, s. 172-182. ISBN 978-80-557-0444-9.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Rovnováha kríža na rázcestí. Rec. na: LEIKERT, J. Kríže na rázcestí. Preložila V. LIASHUK. Minsk: Mastackaja litaratura, 2012a. 176 s. In: *Jazyk a kultúra: internetový časopis Lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra excelentnosti pri Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity*, 2018b, roč. 9, č. 33-34, s. 111-112. ISSN 1338-1148.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Slovensko-bieloruské medziliterárne kontakty v stredoeurópskom kultúrnom priestore. In: ČIŽMÁROVÁ, Mária (ed.). *Slovanské medziliterárne kontakty v stredoeurópskom kultúrnom priestore: (slovensko-ukrajinské, slovensko-bieloruské, slovensko-poľské, slovensko-české)*. Prešov: Filozofická fakulta, 2020, s. 32-68. ISBN 978-80-555-2521-1.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Špirála života. Rec. na KUNIAK, J. Amonit. Preložila V. LIASHUK. Minsk: Mastackaja litaratura, 2019. 157 s. In: *Fraktál: literatúra horizontálne a vertikálne*, 2021, roč. 4, č. 1, s. 164-169. ISSN 2585-8912.
- SLIVKOVÁ, Ivana. *Uvod do interkultúrnej komunikácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2015. 116 s. ISBN 978-80-555-1533-5.

- SLIVKOVÁ, Ivana. Vybrané problémy prekladu z bieloruštiny do slovenčiny: podobné a odlišné v preklade z bieloruštiny a poľštiny do slovenčiny. In: *Istina, mistifikacija, laža v slavjanskite ezici, literaturi i kulturi: sbornik s dokladi ot Desetite nacionalni slavistični ... 22-24 april 2010*. Sofija: Lektura, 2011, s. 177-188. ISBN 978-954-92732-1-2.
- SLIVKOVÁ, Ivana. Znovuzrodenie slovensko-bieloruských literárnych vzťahov. Rec. na: ZAMBOR, Ján. *Obnova*. Preložila V. LIASHUK. Minsk : Mastackaja literatura, 2013. In: *Revue svetovej literatúry*, 2013, roč. 49, č. 3, s. 143-144. ISSN 0231-6269.
- SLOBODOVÁ, Elena (ed.). *Ako šla rozprávka do sveta. Výber európskych rozprávok*. Bratislava: Mladé letá, 1980. 115 s. Bez ISBN.
- SOUČKOVÁ, Marta. Ku komunikatívnosti prozaického textu slovenkej literatúry 90. rokov 20. storočia. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989: Zborník materiálov z vedeckého seminára s medzinárodnou účasťou, konaného v dňoch 22.-23. mája 2002 v Prešove*. Prešov: Náuka, 2004, s. 22-31. ISBN 8089038301.
- SOUČKOVÁ, Marta. Personálna téma v prozaickom texte. Prešov, 2001. 110 s. ISBN 80-89038-03-4.
- STANOVSKÝ, Vladislav (ed.). *Z ošatky carevny pohádky: Tucet pohádek a ještě půl tuctu k tomu, které si kdysi vyprávěli v Rusku, na Ukrajině a na Bílé Rusi*. Přeložil HORÁK, Jiří. Praha : Práce, 1969. 144 s. Bez ISBN.
- STANOVSKÝ, Vladislav a Ján VLADISLAV. O prekladání a převyprávění pohádek. In: ČERVENKA, Jan (ed). *O pohádkách. Sborník statí a článků*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1960, s. 120-158. Bez ISBN.
- ŠEBESTA, Juraj. Potrebuje odborný preklad redaktora? In: GROMOVÁ, Edita a Jaroslav ŠOLTYS (eds). *Odborný preklad 3. Materiály zo seminára SSPOL Aspekty redakčnej práce, Budmerice*. Bratislava: AnaPress, 2008, s. 47-61. ISBN 80-89137-46-6.
- ŠIMON, Ladislav. *Divadlo jedného herca. Sto básní*. Prešov: [s. n.], 1998. 128 s. ISBN 80-967928-3-0.
- ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava: Tatran, 1988. 623 s. Bez ISBN.
- ŠMATLÁK, Stanislav. Charakter slovenského romantizmu. In: SEDLÁK, Imrich. *Ludovít Štúr v súradniciach minulosti a súčasnosti. Sborník z medzinárodnej vedeckej konferencie v dňoch 10.-11. januára 1996 v Modre-Harmónii v rámci celonárodných podujatí Roka Ludovíta Štúra*. Martin: Matica slovenská. 1997, s. 195-201. ISBN 80-7090-404-6.
- ŠTÚR, Ľudovít. Slovenské povesti. In: ŠTÚR, Ľudovít. *Dielo v piatich zväzkoch*. Zv. III. Bratislava. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. s. 231-241. Bez ISBN
- TELLINGER, Dušan. *Kultúrne otázky prekladu umeleckej literatúry*. [S.l.: s.n.], 2005. 137 s. ISBN 80-89089-35-6.
- OPALKOVÁ, Jarmila (ed.). *Translatologický slovník : slovensko-anglicko-rusko-ukrajinsko-bielorusko-nemecko-španielsko-francúzsky / Teodor HREHOVČÍK, Jarmila Kredátusová, Viktória LIASHUK ... [et al.]*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013. 81 s. ISBN 978-80-555-0785-9.
- VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v odbornom preklade. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Filozofická fakulta, 2007. 346 s. ISBN 978-80-8068-580-5

- VALCEROVÁ, Anna. *Hľadanie súvislosti v básnickom preklade*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2006. 220 s. ISBN 978-80-8068-546-0.
- VALCEROVÁ, Anna. Zamborovo sťahovavé srdce. In: ZAMBOR, Ján. *Sťahovavé srdce*. Z básní 1977-2007. Michalovce: Zemplínska spoločnosť, 2007, s. 143-156. ISBN 978-80-89252-02-2.
- VALCEROVÁ, Hana. *Text ako inšpirácia*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2000. 121 s. ISBN 80-8068-025-6.
- VALCEROVÁ-BACIGÁLOVÁ, Hana. *Orešinka*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1991. 64 s. ISBN 80-234-0026-6.
- VÁLEK, Igor, *Malý lexikón literárnych diel – slovenskí autori*. Žilina: Knižné centrum, 2006. 179 s. ISBN 80-8064-258-3.
- VILIKOVSKÝ, Ján. *Preklad ako tvorba*. Praha: Slovenský spisovateľ, 1984. 235 s. Bez ISBN.
- VRLÍK, Peter a Peter MIŠÁK. *Rozprávky spod slovanskej lipy*. Martin: Matica slovenská, 2013. 152 s. ISBN 9788081280818
- WINCZER, Pavol. Otázka životnosti „klasickej“ avantgardy, avantgarda a avantgardné literárne smery. In: CVRKAL, Ivan a Soňa PAŠTEKOVÁ (eds.). *Európske literárne avantgardy 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2005, s. 13-23. ISBN 80-224-0863-8.
- ZAMBOR, Ján. Autorské komentované čítanie. In: POKORNÁ, Martina (Ed.). *Ján Zambor. Personálna bibliografia*. Michalovce: Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007a, s. 121-124. ISBN 978-80-967094-7-2.
- ZAMBOR, Ján. *Báseň a ticho. O poézii slovenských, ruských a španielskych básnikov* Bratislava: Národné literárne centrum, 1997. 190 s. ISBN 80-88878-13-6.
- ZAMBOR, Ján. Čas a báseň. In: BAGÍN, Albin a Ján ZAMBOR (Zostavovatelia). *O diele Pavla Horova*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1980, s. 52-58. Bez ISBN
- ZAMBOR, Ján. *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácii spisovateľov Slovenska, 2005. 272 s. ISBN 80-969442-6-6.
- ZAMBOR, Ján. = ЗАМБАР, Ян. *Обнова = Аднаўленне*. Складанне, пасляслоўе, пераклад са славацкай мовы Вікторыя Ляшук. Мінск: Мастацкая літаратура, 2013a. 152 с. ISBN 978-985-02-1447-8.
- ZAMBOR, Ján. Poznámky k básňam: Predseda Čeky. In: Velimir CHLEBNIKOV. *Fontana črepov*. Zostavil Oleg PASTIER. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2013b, s. 115-118. ISBN 978-80-89499-24-3.
- ZAMBOR, Ján. Predseda Čeky. In: Velimir CHLEBNIKOV. *Fontana črepov*. Zostavil Oleg PASTIER. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2013c, s. 95-102. ISBN 978-80-89499-24-3.
- ZAMBOR, Ján. *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000. 239 s. ISBN 80-223-1407-2.
- ZAMBOR, Ján. *Sen silnejší ako ja: Básnik sám doma so svojou poéziou*. In: POKORNÁ, Martina (Ed.). *Ján Zambor. Personálna bibliografia*. Michalovce: Zemplínska knižnica Gorazda Zvonického, 2007b, s. 117-120. ISBN 978-80-967094-7-2.
- ZAMBOR, Ján. *Sťahovavé srdce. Z básní 1997-2007*. Michalovce: Zemplínska spoločnosť, 2007c. 161 s. ISBN 978-80-89252-02-2.
- ZAMBOR, Ján. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: VEDA, 2010. 259 s. ISBN 978-80-224-1154-7.
- ZAMBOR, Ján. Voľne o voľnom verši. In: ZAMBOR, Ján. *Voľný verš v slovenskej poézii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 181-195. Bez ISBN

- ZAMBOR, Ján. *Volný verš v slovenskej poézii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983. 200 s. Bez ISBN.
- ŽEŇUCHOVÁ, Katarína. Pôsobenie Samuela Cambla medzi dialektológiou a folkloristikou. In: *Slavica Slovaca*, r. 41, 2006, č. 1, s. 3-16. ISSN 0037-6787.
- АГРАНОВИЧ Софья и Евгений СТЕФАНСКИЙ. *Миф в слове: продолжение жизни (Очерки по мифолингвистике): Монография*. Самара: Издательство Самарской гуманитарной академии, 2003. 168 с. ISBN 5-86465-080-3.
- АКИМЬЯК, Амантиус (сост.). *Информационные материалы 2011-2012. Педагогический факультет. Католический университет в Ружомберке*. Перевод на русский язык доц., к.ф.н. Виктория ЛЯШУК. Ружомберок: VERBUM, 2011. 190 с. ISBN 978-80-8084-914-6.
- АЛЕКСАНДРОВ Владимир. *Сквозь призму детства*. Москва: Детская литература, 1988. 174 с. ISBN 5-08-001074-6.
- АЛЕФИРЕНКО, Николай. *«Живое» слово: Проблемы функциональной лексикологии: Монография*. Москва: Флинта: Наука, 2009, 344 с. ISBN 978-5-9765-0852-1 (Флинта); ISBN 978-5-02-037174-3 (Наука).
- АНГЕЛОВ, Боню Стоянов. «Слово о полку Игореве» в переводах на болгарский язык. In: РОБИНСОН, Андрей (ed.). *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 336-345. ISBN 5-02-011378-6.
- АНДРИЕВСКИЙ, Алексей. Мои ночные беседы с Хлебниковым. In: *Дружба народов*, 1985, № 12, с. 228-242. ISSN 0012-6756. Dostupné na: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/vospominaniya/andrievskij.htm>
- АНТОНЯКОВА, Дарина. Языковая и речевая фразеология тавтологического характера. In: MIKLUŠ, Michal a Erika ONDREJČEKOVÁ (ed.) *Reflexie aktuálneho výskumu ruského jazyka: medzinárodná konferencia, Nitra 18. mája 1999: zborník referátov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Filozofická fakulta, 1999, s. 85-92. ISBN 80-8050-279-X
- АРУТЮНОВА, Нина. Дискурс. In: ЯРЦЕВА, Виктория (ed.). *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 136-137. ISBN 5-85270-031-2
- АСОВ, Александр. *Руны славян и «Боянов гимн»*. 2-е изд., исправленное и дополненное. Москва: Издательство ФАИР, 2010. 480 с. [о]. ISBN 978-5-8183-1431-0. Dostupné na: https://www.phantastike.com/runa/runes_slavs/djvu/view/
- БАБОВИЧ, Милосав. Изучение «Слово о полку Игореве» в югославской русистике. In: РОБИНСОН, Андрей (ed.). *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 346-364. ISBN 5-02-011378-6.
- БАРАБАНАВА, Ларыса. Жанравая, сюжэтная і ідэйна-тэматычная агульнасць навілістычных і бытавых казак. In: КАБАШНІКАЎ, Канстанцін і Анатолій ФЯДОСІК. *Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян*. Мінск: Навука і тэхніка, 1993, с. 298-369. ISBN 5-343-00679-5.
- БАРАГ, Леў. *Беларуская казка. Пытанне вывучэння яе нацыянальнай самабытнасці паранальна з іншымі ўсходнеславянскімі мовамі*. Мінск: Вышэйшая школа, 1969. 256 с. Без ISBN
- БАРАГ, Леў. Стыль беларускай народнай казкі. In: *Польмя*, 1967, № 10, с. 217-232.
- БАРАДУЛІН, Рыгор. *Парастак радка, галінка верша: артыкулы, эсэ*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1987. 351 с. Без ISBN.

- БАРКОВСКАЯ, Нина, Ульяна ВЕРИНА. «Перекрестки родства» в современной поэзии: Словакия, Россия, Беларусь In: БАРКОВСКАЯ, Нина, Ульяна ВЕРИНА, Лилия ГУТРИНА и Вера ЖИБУЛЬ. *Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси*. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016, с. 602-612. ISBN 978-5-7525-3050-0.
- БАШЧЭЎСКІ, Лявон, Пятро ВАСЮЧЭНКА і Міхась ТЫЧЫНА. *Беларуская літаратура і свет ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы*. Мінск: Радыёла-плюс, 2006. 575 с. ISBN 985-448-065-8.
- БАРЫСЕВИЧ, Юрась. *Цела і тэкст*. Мінск: Беларускі гуманітарна-адукацыйны культурны цэнтр, 1998. 161 с. ISBN 985-6012-47-3.
- БУЛАТОВ, Михаил. Писатель и национальная сказка. In: КИПАРИСОВА, Клавдия (ed.). *Об издании сказок для детей*. Москва: Дом детской книги, 1955, с. 46-67. Без ISBN.
- БУЛАХОВ, Михаил. «Слово о плъку Игоревъ: в переводах на славянские языки XIX-XX вв.». Минск: Беларуская навука, 2013. 360 с. ISBN 978-985-08-1590-3.
- БУНИН, Иван. *Окаянные дни*. Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. 314 с. ISBN 978-5-9985-0199-9.
- ВАСЮЧЭНКА, Пятро. *Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм*. Мінск: Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, 2004. 155 с. ISBN 985-460-033-5
- ВЕРИНА, Ульяна. Общее и конкретное в поэтическом идиостиле: проблема перевода. In: LIASHUK, Viktória (ed.). *Štýl ako výskumný nástroj v synchronii a diachronii slovanských jazykov. Zborník vedeckých článkov = Стиль как исследовательский инструмент в синхронии и диахронии: к теории славянских литературных языков. Сборник научных статей*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2018a, s. 112-121. ISBN 978-80-557-1493-6.
- ВЕРИНА, Ульяна. Приоритеты словацких и белорусских переводчиков поэзии О. Мандельштама: социокультурный аспект In: KOVÁČOVÁ, Marta a Martin LIZOŇ (eds.). *Preklad ako forma recepcie a distribucie zahraničnej literatury. Zborník vedeckých článkov*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2021a, s. 6-18. ISBN 978-80-557-1902-3.
- ВЕРЫНА, Ульяна. “Слова цячэ па гісторыі...”: Паэзія Юрая Куніяка ў перакладзе Вікторыі Ляшук In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2021b, № 6, с. 25-29. ISSN 0234-1360
- ВЕРЫНА, Ульяна. Агульная мова паэзіі: Ёзаф Лайкерт у перакладах Вікторыі Ляшук. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2018b, № 11, с. 22-24. ISSN 0234-1360.
- ВИНОГРАДОВА, Вера. К лексико-семантическим параллелям «Слова о полку Игореве». In: РОБИНСОН, Андрей (ed.). *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 141-152. ISBN 5-02-011378-6.
- ВИШНЯКОВА, Ольга. *Язык и концептуальное пространство (на материале современного английского языка)*. Москва: МАКС Пресс, 2002. 380 с. ISBN 5-317-00414-4
- ВЛАДИМИРОВА, Татьяна. *Призванные в общение: Русский дискурс в межкультурной коммуникации*. Москва: КомКнига, 2007. 304 с. ISBN 978-5-484-00994-7

- ВОРТ, Д. С. Лирический элемент в «Слове о полку Игореве». In: РОБИНСОН, Андрей (ed.). *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования.* Москва: Наука, 1988, с. 38-45. ISBN 5-02-011378-6.
- ГАЎРОШ, Ніна. *Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы.* Мінск: Вышэйшая школа, 1998. 603 с. ISBN 985-06-0374-7
- ГАЎРОШ, Ніна. *Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы.* Мінск: Народная асвета, 1991. 175 с. ISBN 5-341-00471-X
- ГЕРЧУК, Юрий. *Основы художественной грамоты: Язык и смысл изобразительного искусства: Учебное пособие.* Москва: Учебная литература, 1998. 208 с. ISBN 5-526-00009-5
- ГИРУЦКИЙ, Анатолий. Полонизмы в дискурсивном пространстве перевода романа Г. Сенкевича «Крестоносцы» на русский язык. In: LIASHUK, Viktória (ed). *Štýl ako výskumný nástroj v synchrónii a diachónii: k teórii slovanských spisovných jazykov. Zborník vedeckých článkov = Стиль как исследовательский инструмент в синхронии и диахронии: к теории славянских литературных языков Сборник научных статей.* Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2018, s. 135-144. ISBN 978-80-557-1493-6.
- ГІЛЕВІЧ, Ніл С. *З клопатам пра песні народа: Кароткі нарыс гістры збірання даследавання беларускіх народных песень.* Мінск: Выдавецтва БДУ, 1970. 160 с. Без ISBN.
- ГРИГОРЬЕВ, Виктор. *Словотворчество и смежные проблемы языка поэта.* Москва: Наука, 1986. 256 с. Без ISBN.
- ДЕНИСЮК, Иван. Речник білоруського відродження. In: БОГДАНОВИЧ, Максим. *Лірика.* Київ: Дніпро, 1967, с. 5-17.
- ДЁМИН, Анатолий. Куда растекался мыслию Боян?» In: РОБИНСОН, Андрей (ed.). *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования.* Москва: Наука, 1988, с. 54-61. ISBN 5-02-011378-6.
- ДЖУНДОВА, Ивана. Жыцьцё – вандроўніцтва. Тыпалагічная канфрантацыя творчасці А. Разанава і Л. Дранько-Майсюка. In: *Дзеяслоў*, 2006, ё. 6, с. 295-299. ISSN 2076-1309.
- ДЖУНДОВА, Ивана. Мастацкі пераклад ў навучанні славакаў беларускай літаратуры. In: РАГОЙША, Вячаслаў (ed.). *Славянскія літаратуры ў кантэксце.* Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ, 2010, с. 29-33. ISBN 978-985-476-785-7.
- ЕЛЬСКИ, Аляксандр. Пра беларускую гаворку. In: КІСЯЛЁЎ, Генадзь. *Пачынальнікі: 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.* 2-е выд. Мінск: Беларуская навука, 2003, с. 328-342. ISBN 985-08-0570-6.
- ЄРМОЛЕНКО, Світлана. *Фольклор і літаратурна мова.* Київ: Наукова думка, 1987. 247 с. Без ISBN.
- ЖУКОВ, Влас (ed.) *Словарь фразеологических синонимов русского языка.* Москва: Русский язык, 1987. 440 с. Без ISBN.
- ЖЫЧКА, Хведар (ed.). *Славацкая паэзія: пераклад са славацкай.* Мінск: Мастацкая літаратура, 1990. 309 с. ISBN 5-340-00281-0.
- ЗАМБАР, Ян. Аднаўленне (preložila Viktória Liashuk). In: *Польмя*, 1998, ё. 11, с. 156. ISSN 0130-8068.

- ЗАМБОР, Ян. *Чем я к вам приближусь*. Стихи в переводе Наталии Шведовой. Москва : МИК, 2017. 220 с. ISBN 978-5-87902-366-4.
- ЗЫКОВА, Елена. Поэма/стихотворение о сельской усадьбе в русской поэзии XVIII начала XIX в. In: ЗЫКОВА, Елена (ed.) *Сельская усадьба в русской поэзии XVIII начала XIX века*. Москва: Наука, 2005, с. 3- 36. ISBN 5-02-033547-9.
- ІВАШЫН, Васіль. *Да вышынь рэалізму*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1983. 246 с. Без ISBN.
- КАБАКОВІЧ, Ала. *Фальклорныя і анталагічныя традыцыі ў беларускай паэзіі*. Мінск: Навука і тэхніка, 1989. 127 с. ISBN 5-343-00131-9.
- КАБАШНІКАЎ, Канстанцін. *Беларуская казка ў казачным эпасе славян (VI Міжнародны з'езд славістаў)*. Мінск: Навука і тэхніка, 1968. 27 с. Без ISBN.
- КАБАШНІКАЎ, Канстанцін і Анатолій ФЯДОСІК (eds.). *Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян*. Мінск: Навука і тэхніка, 1993. 477 с. 308. ISBN 5-343-00679-5.
- КАБАШНІКАЎ, Канстанцін і Галіна Барташэвіч. *Сустрэчы з казкай*. Мінск: Народная асвета, 1984. 96 с. Без ISBN.
- КАЗЛОЎ, У. В. Сімволіка рэчаў у беларускім і рускім фальклору. In: *Беларуская літаратура*. Выпуск 15. Мінск: Універсітэцкае, 1987, с. 62-68. Без ISBN.
- КАРАТКЕВІЧ, Уладзімір. *Збор твораў у 8 т.* Т.8. Кн. 2. Мінск: Мастацкая літаратура, 1991. 495 с. ISBN 5-340-00860-6.
- КАРАТКЕВІЧ, Уладзімір. Зямля пад белымі крыламі. Нарыс. In: КАРАТКЕВІЧ, Уладзімір. *Збор твораў. Том 12: Публіцыстыка. Эсэ-нарысы 1952-1982*. Мінск: Мастацкая літаратура, 2016, с. 202-383. ISBN 978-985-02-1693-9 (т. 12)
- КАРОТКАЯ, Ларыса Л. Баян. In: ШАМЯКІН, Іван (ed.). *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т.* Т. 1. Мінск: , 1984, с. 319. Без ISBN.
- КАРСКИЙ, Ефимий. *Белорусы*. В 3 т. Т. 3. Минск: Беларуская энцыклапедыя, 2007. 584 с. ISBN 978-985-11-0386-3 (т. 3, кн. 1)
- КАРСКІ, Яўхім. *Белорусы*. Мінск: Беларускі кнігазбор, 2001. 640 с. ISBN 985-6638-26-7.
- КЛІМЕНКА, Ганна. Пра індыўідуальныя слоўныя асацыятыўныя палі. In: *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія, Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія*, 1995, № 3, с. 50-53. ISSN 0372-5375.
- КОМИССАРОВ, Вилен. *Современное переводоведение*. 2-е изд, исправленное. Москва: Валент, 2011. 408 с. ISBN 978-5-93439-312-1.
- КОПАНЕВ, Павел. *Вопросы истории и теории художественного перевода*. Минск: Издательство БГУ, 1972. 295 с. Без ISBN.
- КОРОБОВА, Алла. *Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Автореферат ... доктора наук*. Москва: Московская государственная консерватория, 2008. 41 с.
- КОСТЕРИН, Алексей. «Русские дервиши». In: *Москва*. 1966, № 9, с. 216-221[online] [cit.: 2020.10.13]. Dostupné na: <http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/vospominaniya/kosterin.htm>
- КРАЕВ, Андрей. Вопросы словацко-русской интерференции на лексическом уровне в педагогическо-методической коммуникации. In: KOLLÁROVÁ, Eva (ed.). *Universitas Catholica Rosenbergensis Studia Russico-Slovaca. Rok 2016. Ružomberok: Verbum, 2016, s. 192-199. ISBN 978-80-561-0387-6.*
- КРАЛЬ, Янка. Славацкая дума. Пераклаў са славацкай мовы Пятрусь МАКАЛЬ. In: ГАРДЗІЦКІ, Аляксей (ed.). *Далягляды. Літаратурны зборнік*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1979. 317 с. Без ISBN.

- КРЕМЕНЦОВ, Владимир и Леонид ЛОСЕВ (Сост.). *Русские поэты XX века: Учебное пособие*. Москва: Флинта: Наука, 2021. 321 с. ISBN 978-5-89349-444-0.
- КУНІЯК, Юрай = KUNIAK, Juraj. *Аманіт = Amonit*. Пераклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2019. 157 с. ISBN 978-985-02-1858-2.
- КУРИЛОВ, Валентин. Мир литературного произведения: к обоснованию понятия. In: САСЬКОВА, Татьяна (ed.). *Пастораль в театре и театральность в пасторали. (Материалы Четвертого Всероссийского научного спецсеминара «Литература в системе культуры»)*. Москва: МГОПУ, 2001, с. 3-13. ISBN 5-7017-0172-7.
- ЛАЙКЕРТ, Ёзаф = LEIKERT, Jozef. *Крыжы на ростанях = Križe na ráscestí*. Пераклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2016. 208 с. ISBN 978-985-02-1721-9.
- ЛАЙКЕРТ, Йозеф. *За час до затмения = Hodina do zatmenia*. Составление, перевод со словацкого языка Елена ТАМБОВЦЕВА. Москва: Филоиан, 2002. 165 с. ISBN 5-901387-03-1.
- ЛИБАН, Николай. *Лекции по истории русской литературы: (от Древней Руси до первой трети XIX в.)*. Москва: Издательство Московского университета, 2005. 461 с. ISBN 5-211-05152-1.
- ЛИХАЧЕВ, Дмитрий. Золотое слово русской литературы In: ЛИХАЧЕВ, Дмитрий (ed.). *Слово о полку Игореве*. Вступ. статья, ред. текста, досл. и объяснит. пер. с древнерус., примеч. Д.С. Лихачева. Москва, 1975, с. 5-38. Без ISBN.
- ЛИХАЧЕВ, Дмитрий. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве». In: ЛИХАЧЕВ, Дмитрий (ed.). *Исследования «Слова о полку Игореве»*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1986, с. 9-28. Без ISBN.
- ЛОЙКО, Олег. *Первая из первых*. In: ТЁТКА. *Избранное*. Минск: Юнацтва, 1986, с. 3-8. Без ISBN
- ЛОСЕВА, Ирина, Николай КАПУСТИН, Ольга КИРСАНОВА и Владимир ТАХТАМЫШЕВ. *Мифологический словарь*. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 576 с. ISBN 5-222-00153-9
- ЛЯШУК, Виктория. Концепт *Боян (Сказитель)* в славянских языках. In: *Disputationes scientificae universitatis catholicae*. Ružomberok: Verbum, 2012a, roč. 12, č. 3, s. 131-152. ISSN 1335-9185.
- ЛЯШУК, Виктория. Обработка и перевод фольклорных текстов в Беларуси и Словакии. In: ANTOŇÁK, Andrej (ed.). *Hľadanie ekvivalentnosti II. = В поисках эквивалентности II. Príspevky z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, ktorá sa konala dňa 17.-19. júna 2004 v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2004a, с. 547-557. ISBN 80-8068-314-X
- ЛЯШУК, Виктория. Образно-стилистические особенности белорусских и словацких народных сказок: Проблемы перевода. In: *Slavica Slovaca*, r. 36, 2001, č. 1, s. 114. ISSN 0037-6787.
- ЛЯШУК, Виктория. Пасторальные мотивы в стихотворении Яна Замбора «Сон Пастуха» и его белорусском переводе. In: САСЬКОВА, Татьяна (ed.). *Пастораль вчера, сегодня, завтра*. Сборник научных трудов. Москва: Человек, 2014, с. 71-77. ISBN 978-5-519-02688-8.
- ЛЯШУК, Виктория. Слово-образ *песня* в славистическом дискурсе. In: *Време и история в славянските езици, литератури и култури. Сборник с доклади от Единадесетите национални славистични четения (19–21 април 2012). Т. II. Литературознание*.

- Фолклор*. Софія: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2013а, с. 150-156. ISBN 978-954-07-3458-3.
- ЛЯШУК, Виктория. Специфика перевода словацких экскурсионных текстов на русский и белорусский язык. In: HARDOŠOVÁ, Mária a Zdenko DOBRÍK (eds.). *Preklad a tlmočenie 8. Preklad a tlmočenie v interdisciplinárnej reflexii: zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie dňa 15. mája 2008 v. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela*, 2009a, s.165-173. ISBN 978-80-8083-745-7.
- ЛЯШУК, Виктория. *Фольклорное койне в концептуализации славянских литературных языков*. Минск: Беларуская навука, 2019. 129 с. ISBN 978-985-08-2526-1.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Адвечнай песні галасы. In: *Роднае слова*, 1996а, № 5, с. 61-67. ISSN 0234-1360.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Адвечнай песні галасы (заканчэнне). In: *Роднае слова*, 1996b, № 6, с. 86-94. ISSN 0234-1360.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Вышыня і крылы ў славацкім кантэксте. In: *Польмя*, 1998, №. 11, с. 205-215. ISSN 0130-8068.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Горак, Іржы. In: ПАШКОЎ, Генадзь (ed.). *Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2005, с. 354. ISBN 985-11-0334-9 (Т. 1).
- ЛЯШУК, Вікторыя. Лексема сонца ў беларускай паэзіі. In: *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія*, 1995, № 2, с. 38-41. ISSN 0372-5375.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Мова фальклору ў функцыянальнай моўнай дыферэнцыяцыі. In: МІХНЕВІЧ, Арнольд (ed.). *Працы кафедры сучаснай беларускай мовы*. Выпуск 5. Мінск: РІВШ, 2006, с. 127-133. ISBN 985-500-052-8.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Пераклады лірыкі М. Багдановіча на славацкую мову. In: МЫШКАВЕЦ, Ірына (ed.). *Зборнік дакладаў: Матэрыялы дакладаў і наведанняў Міжнароднай навуковай канферэнцыі (2001 г.) “Максім Багдановіч і іншанацыянальныя літаратуры”*. Мінск: Літаратурны музей М. Багдановіча, 2003а, с. 121-132. Без ISBN.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Словы-вобразы як выяўленчы сродак беларускай паэзіі. In: ЛЯШУК, Вікторыя. *Развіццё лексічных сродкаў беларускай паэзіі*. Мінск: Беларускі інстытут сістэмнага аналізу і інфармацыйнага забеспячэння навукова-тэхнічнай сферы, 2012б, с. 137-157. ISBN 978-985-6874-21-1.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Спецыфіка перакладу праявічных фальклорных тэкстаў. In: SEDLÁK, Imrich (ed.). *Preklad a tlmočenie 6. zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie v dňoch 21. a 22. apríla 2004*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2004b, s. 64-81. ISBN 80-8083-012-6.
- ЛЯШУК, Вікторыя. Спецыфіка перакладу праявічных фальклорных тэкстаў на беларускую мову. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v umeleckom preklade: zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2007, s. 150-162. ISBN 9788080685829.
- ЛЯШУК, Вікторыя. У віры стыхій: пра паэзію і паэта Яна Замбара. In: ZAMBOR, Ján = ЗАМБАР, Ян. *Obnova = Аднаўленне*. Складанне, пасляслоўе, пераклад са славацкай мовы Вікторыі ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2013b, с. 139-147. ISBN 978-985-02-1447-8.

- ЛЯШУК, Вікторыя. *Фальклорнае кайнэ ў фарміраванні славянскіх літаратурных моў*. In: ЛУКАШАНЕЦ, Аляксандр. *Мовазнаўства. Літаратура. Культура. Фалькларыстыка. XIII Міжнародны з'езд славістаў (Любляна, 2003). Даклады беларускай дэлегацыі*. Мінск: Беларуская навука, 2003b, с. 70-86. ISBN 985-08-0561-7.
- ЛЯШУК, Вікторыя. *Экскурсазнаўства і лінгвістыка*. In: САВІНА, Ніна. *Экскурсійны тэкст: лінгвістычная спецыфіка*. Мінск: РІВШ, 2009b, с. 4-10. ISBN 978-985-500-303-9.
- МАЗЖЭЙКА, Алесь. *Беларуская казка – па-славацку*. In: *Літаратура і мастацтва*. 12.12.1967, с. 3.
- МАЛЭК, Элиза. «Слово о полку Игореве» в Польше In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 365-382. Без ISBN.
- МАРТИНОВИЧ, Геннадий. *Вербальные ассоциации и организация лексикона человека*. In: *Филологические науки*, 1989, № 3, с. 39-45. ISSN 1024-1817.
- МАСЛОВА, Валентина. *Марина Цветаева: Над временем и тяготением*. Минск: Экономпресс, 2000. 224 с. ISBN 985-6479-19-3.
- МАСЛОВА, Валентина. *Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учебное пособие*. Москва: Флинта: Наука, 2004. 256 с. ISBN 5-89349-672-8 (Флинта); ISBN 2-02-033108 (Наука).
- МАСЛОВА, Валентина. *Русская поэзия XX века. Лингвокультурологический взгляд: Учебное пособие*. Москва: Высшая школа, 2006. 256 с. ISBN 5-06-005313-X.
- МИХЕЛЬСОН, Мориц. *Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. Т. 1-2. Ходячие и меткие слова. Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов*. Санкт-Петербург: тип. Ак. наук. 1896 – 1912.
- МІЦКЕВІЧ, Адам. *Да Нёмна*. Мінск: Беларуская навука, 1998. 16 с. ISBN 985-08-0221-9.
- МІЦКЕВІЧ, Адам. *Санеты = Sonety*. Пераклад з польскай мовы Уладзіміра МАРХЕЛЯ, Ірыны БАГДАНОВІЧ. Мінск: Польша, 1998. 156 с. ISBN 985-07-0240-0
- МУХІН, А. Р. *Аб некаторых аспектах перакладу з улікам семантычнай структуры сказа* In: *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія*, 1994, № 3, с. 57-60. ISSN 0372-5375.
- НИКОЛАЕВ Николай. *Имя собственное и его семантика*. In: СЦЯПАНАВА, Альбіна (ed.). *Узаемадзеянне граматычнага і “чалавечага” фактара ў функцыянаванні лінгвістычных адзінак: Зборнік навуковых артыкулаў. Ч. 2*. Мінск: Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, Навукова-метадычны цэнтр “Чалавек і мова”, 1995, с. 18-27. Без ISBN.
- НИКОЛАЕВА Татьяна. *Функционально-смысловая структура антитез и повторов в «Слове о полку Игореве»* In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 103-124. Без ISBN.
- ОРЕЛ, Владимир. *«Слово о полку Игореве» и его этимологическое изучение* In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 125-140. Без ISBN.
- ОСИПОВА, Нина. *Пасторальные мотивы в русской драматургии первой трети XX века*. In: САСЬКОВА, Татьяна (ed.). *Пастораль в театре и театральность в пасторали. (Материалы Четвертого Всероссийского научного спецсеминара «Литература в системе культуры»)*. Москва: МГОПУ, 2001, с. 120-132. ISBN 5-7017-0172-7.

- ПАЗНЯКОЎ, Міхаіл. *Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы*: у 2 т. Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2012. Т. 1.: А–М. 398, [1] с. ISBN 978-985-6994-83-1; Т. 2.: Н–Я. 365, [1] с. ISBN 978-985-6994-97-8
- ПАЗНЯКОЎ, Міхась. *Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка, 1988. 559 с. ISBN 5-343-00295-1.
- ПАТРЭБА, Міхаіл. Эматыўнасць як праблема мастацкага перакладу. In: *Мастацкі пераклад і нацыянальная свядомасць. Матэрыялы круглага стала, Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт, люты 1991*. Мінск: [s. n.], 1992, с. 24-25. Без ISBN.
- ПАШКИН, Дмитрий. *Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы*. [online] Тюмень, 2001. 248 с. [cit. 2021.10.25] Dostupné na: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-smerti-v-tekstakh-velimira-khlebnikova-nekotorye-aspekty-problemy>
- ПЕТРИКОВА, Анна. Былины на пересечении религиозного дискурса и духовной культуры народа. In: *Иностранные языки и литература в современном международном образовательном пространстве*. Екатеринбург, 2011, с. 260-267.
- ПЕТРИКОВА-КЛИМЧУКОВА, Анна. О диалоге культур, межкультурной коммуникации и национальном характере русского и словацкого народов. In: *Наука и образование: проблемы и перспективы: Материалы научно-практической конференции с международным участием. 24–25 марта 2005 года. Часть 2. Гуманитарные науки*. Тара 2005, с. 187.
- ПРОХОРОВ, Юрий. *Действительность. Текст. Дискурс: учебное пособие*. Москва: Флинта: Наука, 2009, 220 с. ISBN 978-5-89349-653-6 (Флинта); ISBN 978-5-02-033027-6 (Наука)
- ПЯТКЕВИЧ, Аляксей. Цётка (03 (15).07.1876 г. – 05 (17).02.1917 г.). In: ПІСАРЭНКА, Т. і Л. ЯЗЫКОВІЧ (eds.). *250 асоб з Беларусі ў дыялогах культур = 250 People from Belarus in the Dialogue Cultures. Даведчае выданне*. Мінск: УП “Экаперспектива”, 2008, с. 217-219. ISBN 978-985-469-259-3
- РАГОЙША, Вячеслав. *Проблемы перевода с близкородственных языков*. Минск: Издательство БГУ, 1980. 183 с. Без ISBN.
- РАКУС, Станіслаў. *Ясаница*. Пераклад са славацкай мовы В. Ляшук. In: *Польмя*, 1998, № 11, с. 128-136. ISSN 0130-8068.
- РОБИНСОН, Андрей. «Слово о полку Игореве» среди поэтических шедевров средневековья In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 7-37. Без ISBN.
- САВИНА, Нина. *Экскурсоведение: Учебное пособие*. Минск: БГЭУ, 2009а. 255 с. ISBN 978-985-484-572-2.
- САВИНА, Ніна Уладзіміраўна. 2006 *Беларускі экскурсійны тэкст: моўна-класіфікацыйныя параметры: Аўтарэферат дысертацыі на атрымманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук. 10.02.01 — беларуская мова*. Мінск: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, 2006. 24 с.
- САВИНА, Ніна. *Экскурсійны тэкст: лінгвістычная спецыфіка*. Мінск: РІВШ, 2009б. 163 с. ISBN 978-985-500-303-9.
- САЗОНОВА, Лидия. «Слово о полку Игореве» в поэтических контекстах XX в. In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования*. Москва: Наука, 1988, с. 315-335. Без ISBN.

- САСЬКОВА, Татьяна. *Пастораль в русской литературе XVIII – первой трети XIX века. Автореферат ... доктора наук.* Москва, Московский государственный открытый педагогический университет, 2000. 42 с.
- САСЬКОВА, Татьяна. Пасторальная традиция в сентименталистской драматургии последней трети XVIII века. In: САСЬКОВА, Татьяна (ed.). *Пастораль в театре и театральность в пасторали. (Материалы Четвертого Всероссийского научного спецсеминара «Литература в системе культуры»)*. Москва: МГОПУ, 2001, с. 74-96. ISBN 5-7017-0172-7
- СЕМЯЖОН, Язэп. Кацурык — злата лабка = Каток — залаты лабок. In: *Полымя*, 1968, № 2, с. 220-221.
- СЕРОВ, Вадим. *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений.* Москва: «Локид-Пресс», 2005. 677 с. ISBN 5-320-00323-4.
- СКРИПНИЧЕНКО, Алла (ed.). *Инструкция по русской передаче географических названий Чехословакии.* Москва: Наука, 1977. 42 с. Bez ISBN
- СТЕПАНЕНКО, Кристина. *Проблемы смеха и смерти в лирике Велимира Хлебникова.* Волгоград, 2011. 173 с. [online] [cit.: 2020.06.21]. Dostupné na: <http://www.dissercat.com/content/problemy-smekha-i-smerti-v-lirike-velimira-khlebnikova>
- СТЕПАНОВ Юрий. *Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования.* Москва: Языки русской культуры, 1997. 361 с. ISBN 5-88766-057-0.
- СТЕФАНСКИЙ, Евгений. *Концептуализация негативных эмоций в мифологическом и современном языковом сознании (на материале русского, польского и чешского языков).* Дис. <...> доктора филологических наук по специальности 10.02.19 – теория языка. Самара, 2009. 385 с.
- СУПРУН, Адам. Лексическая система и методы ее изучения. In: СУПРУН Адам (ed.) *Методы изучения лексики.* Минск: Издательство Белорусского государственного университета, 1975, с. 5-22. Без ISBN
- СУРКОВА, Алена. Аб некаторых семіятычных аспектах першай стараславянскай тэорыі перакладу. In: *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. Псіхалогія*, 1995, № 3, с. 62-65. ISSN 0372-5375.
- СУХАЯ, Вольга. Кантамінацыя ў чарадзейнай казцы. In: *Весці БДПУ*, 1997, № 3, с. 32-38. ISSN 1818-8559.
- СУХАЯ, Вольга. *Кантамінацыя ва ўсходнеславянскіх чарадзейных казках: дыс. ...канд. філал. навук*, Мінск, 1998. 110 с.
- ТАМБОВЦЕВА, Елена. Послесловие. In: ЛАЙКЕРТ, Йозеф. *За час до затмения.* Москва: Филоиан, 2002, с. 162-163. ISBN 5-901387-03-1.
- ТЁТКА. *Избранное.* Перевод с белорусского языка Петра КОШЕЛЯ. Минск: Юнацтва, 1986, 222 с. Без ISBN.
- ТРОИЦКИЙ Всеволод. «Слово о полку Игореве» в творческом сознании русских романтиков 20–30-х годов XIX в. In: РОБИНСОН, Андрей. *«Слово о полку Игореве». Комплексные исследования.* Москва: Наука, 1988, с. 293-307. Без ISBN.
- ТРУС, М. Первые переводы С. Гурбана-Ваянского в Беларуси (конец 19 – начало 20-го века). In: ŽEMBEROVÁ, Viera (ed.) *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2005, с. 483-486. ISBN 80-8068-354-9.
- ТРУС, Мікола. Славацка-беларускі паэтычны зборнік “Обнова-Аднаўленне” Яна Замбара і Вікторыі Ляшук. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс.* Мінск:

- Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2014, № 1, с. 26-27. ISBN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола і Вікторыя ЛЯШУК. Францішак Ціхі і Янка Купала: невядомыя старонкі славянскіх літаратурных сувязей 1920-1930-х гг. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2014, № 8, с. 15-18. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. “Беларускае адраджэнне” Максіма Багдановіча (Вена, 1916): гісторыя выдання, кантэкст. In: МЫШКАВЕЦ, Ірына (ed.). *Максім Багдановіч і яго эпоха: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 27 лістапада 2007 года): Зборнік дакладаў і наведарамленняў*. Мінск: Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы, 2009а, с. 143-149. ISBN 978-985-500-322-0.
- ТРУС, Мікола. “Беларускае адраджэнне” Максіма Багдановіча (Вена, 1916): гісторыя выдання, кантэкст. In: МЫШКАВЕЦ, Ірына (ed.). *Максім Багдановіч і яго эпоха: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 27 лістапада 2007 года): Зборнік дакладаў і наведарамленняў*. Мінск: Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы, 2009б, с. 143-149. ISBN 978-985-500-322-0.
- ТРУС, Мікола. “Вянок” Максіма Багдановіча: прагматычныя коды першавыдання. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2014а, № 5, с. 9-11. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. Аляксандр Алесь і Максім Багдановіч: радасць і журба ўкраінска-беларускага творчага пабрацімства. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2011, № 5, с. 22-24. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. Венскае выданне брашуры Максіма Багдановіча “Беларускае адраджэнне” (1916): вядомае і невядомае. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2009а, № 1, с. 28–31. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. *Купалаўскія адрасы ў Славакіі*. Мінск: Медысонт, 2018а. 284 с. ISBN 978-985-7136-99-5.
- ТРУС, Мікола. *Максім Багдановіч: коды жыцця і творчасці*. Мінск : БДТУ, 2015а. 183 с. ISBN 978-985-530-486-0.
- ТРУС, Мікола. Невядомая публікацыя вершаў Тараса Шаўчэнкі ў перакладах Максіма Багдановіча. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2015б, № 4, с. 3-7. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. Славацка-беларускі культурны дыскурс: актуаліі, даследаванні, пераклады. In LIASHUK, Viktória (ed). *Štýl ako výskumný nástroj v synchronii a diachónii: k teórii slovanských spisovných jazykov. Zborník vedeckých článkov = Стиль как исследовательский инструмент в синхронии и диахронии: к теории славянских литературных языков. Сборник научных статей*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Edícia: Filozofická fakulta, 2018b, s. 245-252. ISBN 978-80-557-1493-6
- ТРУС, Мікола. Славацка-беларускі паэтычны зборнік “Обнова-аднаўленне” Яна Замбара і Вікторыі Ляшук. In: *Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс*. Мінск:

- Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, ГА “Саюз пісьменнікаў Беларусі”, 2014b, № 1, с. 26-27. ISSN 0234-1360.
- ТРУС, Мікола. Творы Янкі Купалы ў перакладах на славацкую мову: гісторыя і сучаснасць. In: ВАРОНАВА, Галіна (ed.). *Слова. Кніга. Лёс. Творчая і грамадская дзейнасць Янкі Купалы ў кантэксце беларускай асветніцкай традыцыі: XII Міжнародныя Купалаўскія чытанні, прысвечаныя 135-гадоваму юбілею Янкі Купалы, Мінск, 10 кастрычніка 2017 г.* Мінск: А. М. Вараксін, 2017, с. 26-33. ISBN 978-985-7186-43-3.
- ТРУС, Мікола. Янка Купала ў Славакіі ў 1935 г. In: DUDÁŠOVÁ, Júlia. *Slovensko-slovanské jazykové, literárne a kultúrne vzťahy: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie 4.-7. októbra 2006.* Prešov: FF PU, 2007, с. 424-431. ISBN 978-80-8068-557-7.
- ТРУС, Мікола. Янка Купала ў Славакіі. Мінск : Рэдакцыя часопіса “Роднае слова”, 2012. 175 с. ISBN 978-985-90254-2-6.
- ТУХ, Борис. *Путеводитель по серебряному веку. Краткий популярный очерк об одной эпохе в истории русской культуры.* Москва: Издательство «Октопус», 2005. 208 с. ISBN 5-94887-023-5.
- ТЫЧКА, Галіна. *Творчасць Янкі Купалы і традыцыі духоўнай рэгіянальнасці ў польскай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў.* Мінск: УП “Тэхнапрынт”, 2001. 167 с. ISBN 985-6373-93-X.
- ТЫЧЫНА, Міхась. Феномен пераходнага перыяду: праблемы тыпалогіі. In: ТЫЧЫНА, Міхась (ed.). *Літаратура пераходнага перыяду. Тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу.* Мінск: Беларуская навука, 2007. с. 6-100. ISBN 978-985-08-0827-1.
- ФАКТОРОВИЧ, Давыд. *Основы теории художественного перевода.* Минск: Кнігазбор, 2009. 168 с. ISBN 978-985-6930-63-1
- ФЯДОСІК, Анатоль. Фальклор і менталітэт народа. In: *Польмя*, 1996, № 11, с. 249-272. ISSN 0130-8068.
- ХАДАНОВІЧ, Андрэй. Землякі, альбо Беларускія лімэрыкі. In: БАРШЧЭЎСКІ, Лявон (ed.). *Беларуская літаратура і свет.* Выбраныя тэксты для чытання і аналізу. Мінск: Радыёла-плюс, 2006, с. 465-470. ISBN 985-448-066-6.
- ХАЛИЗЕВ, Валентин. *Теория литературы.* Учебник. 2-е изд. Москва: Высшая школа, 2000. 398 с. ISBN 5-06-003356-2.
- ХЛЕБНИКОВ, Владимир. *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3: Поэмы 1905-1922.* Москва: ИМЛИ РАН, 2001. 504 с. ISBN 5-9208-0021-6; ISBN 5-9208-0107-7.
- ЦЁТКА (ПАШКЕВІЧ, Алаіза). Прысяга над крывавамі разорамі. In: ЦЁТКА. *Выбраныя творы.* Мінск: Мастацкая літаратура, 2010b, с. 52-53. ISBN 978-985-02-1228-3
- ЦЁТКА. *Выбраныя творы.* Мінск: Мастацкая літаратура, 2010a, 198 с. ISBN 978-985-02-1228-3.
- ЧАБАНЕНКА, Віктар. Над сівым Дняпром, над гаманлівым Чарамошам. In: *Літаратура і мастацтва*, 9.12.1966, с. 6.
- ЧАЧОТ, Я. Прадмова да зборніка народных песень 1846 г. In: КІСЯЛЁЎ, Генадзь (укладальнік). *Пачынальнікі: 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.* 2-е выд. Мінск: Беларуская навука, 2003, с. 86-101. ISBN 985-08-0570-6.
- ЧИСТОВ, Кирилл. *Народные традиции и фольклор.* Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1986. 304 с. Без ISBN.

- ШАМЯКІНА, Таццяна. Баян. In: ПАШКОЎ, Генадзь (ed.). *Беларускі фальклор: Энцыклапедыя: У 2 т. Т. 1.* Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2005, с. 153. ISBN 985-11-0334-9 (Т. 1)
- ШКРАБА Рыгор. *Скарбы.* Мінск: Мастацкая літаратура, 1973. 335 с. Без ISBN
- ШПАКОЎСКИ, Иван. *Структура вершаванага вобраза.* Мінск: Навука і тэхніка, 1972. 176 с. Без ISBN.
- ШЕЙН, Павел. *О собіраніі памятніковъ народнаго творчества для издаваемаго Академією Наукъ Бѣлорусскаго сборника г. Шейна.* Санкт-Петербургъ, 1894. VIII с. Без ISBN.
- ЩЕРБИНИНА, Юлія. *Педагогический дискурс: мыслить – говорить – действовать: учебное пособие.* Москва: Флинта: Наука, 2010. 440 с. ISBN 978-5-9765-0872-9 (Флинта); ISBN 978-5-02-037203-0 (Наука).
- ЮСКОВА, Яна. Словаўтварэнне назоўнікаў у славацкай і беларускай мовах. In: *Мова – літаратура – культура. Матэрыялы V Міжнароднай канферэнцыі (да 80-годдзя Л. М. Шакуна).* Мінск: Права і эканоміка, 2007, с. 400-402. ISBN 978-985-442-381-4.
- ЯКІМОВІЧ, Алесь (перакладчык). *Дванаццаць месяцаў: славацкая народная казка.* Мінск: Дзяржаўнае выдавецтва БССР, 1956. 15 с.
- ЯНУШКЕВІЧ Язэп і Кастусь ЦВІРКА. Яўхім Карскі і яго “Беларусы”. In: КАРСКИ, Яўхім. *Беларусы.* Мінск: Беларускі кнігазбор, 2001, с. 5-30. ISBN 985-6638-26-7.
- ЯРОВ, Сергей. Революция по Ивану. Бунину In: БУНИН, Иван. *Окаянные дни.* Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009, с. 5-26. ISBN 978-5-9985-0199-9.
- ЯСКЕВІЧ, Алесь. Неўладкаванае філалагічнае сумежжа. In: ЯСКЕВІЧ, Алесь. *Грані майстэрства.* Мінск: Мастацкая літаратура, 1974, с.117-134. Без ISBN.
- ЯСКЕВІЧ, Алесь. Сумежжа: Мова. Пераклад. Вытокі прозы. Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. 253 с. ISBN 5-340-01393-6.

Bibliografická poznámka

V monografii sú použité aktualizované a koncepcné zjednotené autorkine vedecké články:

Axiologické a poetologické aspekty v koncepcii básnického prekladu zbierky Jozefa Leikerta do bieloruštiny. In.: SOUČKOVÁ, M. (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 V. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej 26.–27. mája 2011 na PP FU v Prešove*. Prešov, 2012, s. 470-486. ISBN 978-80-555-0587-9.

Do hĺbky a do výšky: O básnikovi Jurajovi Kuniakovi a jeho poézii. In: КУНИЯК, Юрай = KUNIAK, Juraj. *Аманім = Amonit*. Перакклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2019, с. 125-133. ISBN 978-985-02-1858-2.

K súvzťažnostiam axiológie a poetológie v bieloruských prekladoch slovenskej poézie po roku 1989. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 – III*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2009, s. 250-263. ISBN 978-80-8068-974-2.

Lingvokulturologická interpretácia poémy V. Chlebnikova „Predseda Čeky“. In: KOLLÁROVÁ, Eva (ed.). *Universitas Catholica Rosenbergensis Studia Russico-Slovaca*. Rok 2013. Ružomberok: Verbum, 2013, s. 23-43. ISBN 978-80-561-0083-7.

Poznámky k lingvistickej axiológii textu: (preklady slovenských prozaických a básnických textov do bieloruštiny po r. 1989). In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 – II*. Prešov: Prešovská univerzita, 2007, s. 307-323. ISBN 978-808068-707-6.

Rovnováha kríža. In: ЛАЙКЕРТ, Ёзаф = LEIKERT, Jozef. *Крыжы на ростанях = Kríže na ráscestí*. Перакклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2016, с.168-190 (цотныя). ISBN 978-985-02-1721-9.

Skúška intertextových hodnôt (na základe divadelných hier *Z Kafkovho Pekloraja a Kafkov Druhý život* od Milana Richtera a ich bieloruského prekladu). In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2011, s. 343-356. ISBN 978-80-555-0324-0.

Štylistické a redakčné problémy prekladu sprievodcovských textov zo slovenčiny do bieloruštiny. In: KENÍŽ, Alojz (ed.). *Letná škola prekladu 8. Prekladateľ, redaktor, editor*. Zborník prednášok. 31. ročník Budmerice 16. – 18. september 2009. Bratislava AnaPress, 2010, s. 67-88. ISBN 978-80-89137-65-7.

Umelecké preklady zo slovenčiny do bieloruštiny. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Literatúra v medzikultúrnych vzťahoch*. Zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 20.-21. mája 2008. Prešov: Prešovská univerzita, 2008, s. 181-194. ISBN 978-80-8068-864-6.

Zbierka *Obnova* (2013) J. Zambora: poetologické a axiologické aspekty súčasnej slovenskej poézie ako prekladateľský problém In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým*

aspektom slovenskej literatúry po roku 2000. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2013, s. 408-426. ISBN 978-80-555-0858-0.

Беларускія і славацкія казкі: лінгвістычная і тэкставая спецыфіка ўзаемаперакладу. In: Труды БГТУ, 2016, № 5, с. 165-170. ISSN 1683-0377.

Информационные материалы о получении высшего образования в Словакии в переводческом словацко-русском дискурсе. In: BILOVESKÝ, Vladimír (ed.). *Preklad a tlmočenie 10. Nové výzvy, prístupy, priority a perspektívy*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 2012, s. 274-282. ISBN 978-80-557-0444-9.

«Клятва над кровавымі бороздамі» (1906) Тёткі (А. Пашкевич) в контексте славянских литератур и подготовки славистов. In: KOVÁČOVÁ, Marta a Martin LIZOŇ (eds.). *Slovanstvo na križovatke kultúr a civilizácií. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie dňa 14. mája 2009 v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica: FHV UMB, 2009, с. 46-51. ISBN 978-80-8083-886-7.

Концепт *Боян (Сказитель)* в славянских языках. In: *Disputationes scientificae universitatis catholicae*. Ružomberok: Verbum, 2012a, roč. 12, č. 3, s. 131-152. ISSN 1335-9185.

Обработка и перевод фольклорных текстов в Беларуси и Словакии. In: ANTOŇÁK, Andrej (ed.). *Hľadanie ekvivalentnosti II. = В пошуках еквівалентності II. Príspevky z medzinárodnej vedeckej konferencie rusistov, ktorá sa konala dňa 17.-19. júna 2004 v Prešove*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2004a, с. 547-557. ISBN 80-8068-314-X.

Образно-стилистические особенности белорусских и словацких народных сказок: Проблемы перевода. In: *Slavica Slovaca*, г. 36, 2001, ч. 1, s. 114. ISSN 0037-6787.

Пасторальные мотивы в стихотворении Яна Замбора «Сон Пастуха» и его белорусском переводе. In: САСЬКОВА, Татьяна (ed.). *Пастораль вчера, сегодня, завтра*. Сборник научных трудов. Москва: Человек, 2014, с. 71-77. ISBN 978-5-519-02688-8.

Пераклады лірыкі М. Багдановіча на славацкую мову. In: МЫШКАВЕЦ, Ірына (ed.). *Зборнік дакладаў: Матэрыялы дакладаў і наведарнаванняў Міжнароднай навуковай канферэнцыі (2001 г.) "Максім Багдановіч і іншанацыянальныя літаратуры"*. Мінск: Літаратурны музей М. Багдановіча, 2003, с. 121-132. Без ISBN.

Раўнавага крыжа. In: ЛАЙКЕРТ, Ёзаф = LEIKERT, Jozef. *Крыжы на ростанях = Kríže na ráscestí*. Пераклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2016, с.169-191 (няцотныя). ISBN 978-985-02-1721-9.

Славацкія і ўкраінскія пераклады беларускіх вершаў М. Багдановіча: лінгвістычная і літаратурная аснова перакладчыцкіх канцэпцый. In: KREDATUSOVÁ, Jarmila (ed.). *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2012, s. 390-404. ISBN 978-80-555-0549-7.

Словацкий и македонский переводы «Слово о полку Игореве»: слова-образы. In: *Makedonsko-slovački kniževni, kulturni i jazični vrski 2 = Macedónsko-slovenské literárne*,

kultúrne a jazykové vzťahy 2: zborník materialov prezentovaných na Vtorata makedonsko-slovačka megunarodna konferencija, Skopje, 2. - 3. juli 2015 godina. Skopje: Institut za makedonska literatura, 2016, s. 70-80. ISBN 978-608-4744-06-1.

Словы-вобразы ў беларускай, польскай і славацкай мовах: праблемы мастацкага перакладу. In: *Wyraz i zdanie w językach słowiańskich V (opis, konfrontacja, przekład)*. Acta Universitatis Wratislaviensis Slavica Wratislaviensia. Slavica Wratislavensia. Wrocław, 2000, s. 39-45. ISSN 0137-1150.

Специфика перевода словацких экскурсионных текстов на русский и белорусский язык. In: HARDOŠOVÁ, Mária a Zdenko DOBRÍK (eds.). *Preklad a tlmočenie 8. Preklad a tlmočenie v interdisciplinárnej reflexii*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie dňa 15. mája 2008 v Banskej Bystrici. Banská Bystrica, 2009, s. 165–173. ISBN 978-80-8083-745-7.

Спецыфіка перакладу праязічных фальклорных тэкстаў. In: SEDLÁK, Imrich (ed.). *Preklad a tlmočenie 6. zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie v dňoch 21. a 22. apríla 2004*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2004b, s. 64-81. ISBN 80-8083-012-6.

Спецыфіка перакладу праязічных фальклорных тэкстаў на беларускую мову. In: VALCEROVÁ, Anna (ed.). *Vzťahy a súvislosti v umeleckom preklade: zborník materiálov z medzinárodnej vedeckej konferencie, konanej v dňoch 15.-17. januára 2007 v Prešove*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2007, s. 150-162. ISBN 9788080685829.

У віры стыхій: пра паэзію і паэта Яна Замбара. In: ZAMBOR, Ján = ЗАМБАР, Ян. *Obnova = Аднаўленне*. Складанне, пасляслоўе, пераклад са славацкай мовы Вікторыі ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2013, s. 139-147. ISBN 978-985-02-1447-8.

Углыб і ўвысь: Пра паэта і паэзію Юрая Куніяка. In: КУНІЯК, Юрай = KUNIAK, Juraj. *Аманіт = Amonit*. Пераклала Вікторыя ЛЯШУК. Мінск: Мастацкая літаратура, 2019, с. 140-148. ISBN 978-985-02-1858-2.

Українская літаратура і Максім Багдановіч. In: ТРУС, Мікадай (ed.). *Максім Багдановіч: Энциклапедыя*. Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2011, с. 512-522. ISBN 978-985-11-0584-3.

Vecný register

- Aforizmus 117, 123
akanie 132
asymetria písmen 26
asymetria významu 31
asymetria ekvivalentov 32
axiológia 68-70, 76, 81, 84,101,131
axiológia a poetologia 3, 69, 84, 90, 92, 129, 132, 139-140, 410, 429
axiológia názvu 77
axiológia lexiky 132
axiológia textu 69-71, 74, 79-84, 89, 117
axiologická identifikácia 129
axiologická zložka 132
axiologické významy 85, 143
básnické konštitutívne činitele 136, 147
bilingválne dielo 142
bilingválne knihy 388
cieľový jazyk 11-12, 21-25, 72, 78, 81-82, 90, 93, 116, 137, 143, 147
cyrilo-metodská tradícia 140
cyrilská graféma 22
cyrilské písmena 27-28
čeština 25, 116
dialektizmy 71, 134
diskurz 3
dráma 114-122, 124
dvojazyčná edícia 388
dvojmyselnosť 22, 37
ekvivalencia 12,15, 409
ekvivalent 25-27, 31-33, 35, 85, 87, 131, 136, 145, 149, 318
ekvivalentnosť 33, 85, 131, 407-408
encyklopedický slovník 21, 23
epiteton v preklade 94, 97-100, 105, 132, 136, 375-376
esteticko-kultúrny komunikát 4, 12, 140, 148, 150
etnografické prvky v preklade 73
explicitná forma 119
explikácia zámen 149
folklórny vplyv 70
fonetické osobitosti 149
fonetický obraz 24, 77-78, 80, 136, 148
formálny aspekt 78
frazologizmus 35, 93, 95, 115, 149
frekvenčnosť 31
harmonizácia 81, 140
homonymné písmena 26
hovorová lexika 17, 71
hypo-hyperonymický vzťah 34
ilustračných kontext 98-101
individuálna axiológia 75
individuálnosť básnika 147
informačná explicitnosť 36
informačný obsah 35
inojazyčná verzia 23
inojazyčný príjemca 19
inonárodná básnická hodnota 128, 149
intertextovými hodnota 3, 114, 124
jazyková tradícia 27
jazyková vrstva 26
jotované písmena 27-28
kalambúr 22
kalkovanie 20, 25, 31, 403
kalkovaný text 25
komentár 24, 38, 115-116, 120, 151-152, 404
kompetencia prekladateľa 137, 147
intertextová hodnota 3, 114, 124
komunikát 4, 12, 140-143, 145, 150-152, 256
prekladový kontext 404
prijímajúci kontext 404
kritika prekladu 19, 25, 146, 404
kultúrna axiológia 102, 134
kultúrna paradigma 118
kultúrny šok 22
kultúrny transfer 71
lexika 17, 78, 80, 84, 95, 131, 134, 388
lexikálna nepresnosť 23, 35, 39
lexikálna sémantika 136-146
lexikálne správne spojenie 34-35
lexikálna zámena 77
lexikálno-formálna harmonizácia 433
lexikálny ekvivalent 26-28, 32-33, 36, 132, 137, 146, 150, 319
lexikálny prenos 79, 104, 132
lexikálny význam 17, 22, 101
lingvistická axiológia 3, 69-70,
lingvistická paradigma 69-71, 79, 82-83, 410
lingvistický slovník 22, 34, 93, 99, 257, 260, 406, 412
lyrický hrdina 81, 85-86, 89, 104-105, 111, 376-377, 379, 388, 390-392, 394
literárna paradigma 118
literárno-jazykový vzťah 141

literárny kontext 128
 lyrický subjekt 144-145
 malá forma básne 80
 materinská reč 24
 mäkký znak 28-29
 medzijazyková činnosť 141
 medzikultúrna činnosť 404
 medzikultúrna komunikácia 93-94
 medzikultúrne vzťahy 12, 18-19, 127-128, 405
 medziliterárne vzťahy 405
 medziliterárny dialóg 388
 medzikultúrny proces 193
 metaforický kontext 98
 minimalizovaný komentár 152
 minimálny kontext 150
 minimálny komentár 152
 multikulturalita 143
 nadradené pomenovanie 35
 národná axiológia 76
 národná identita 127, 153
 nejotované písmena 29
 neoficiálna komunikácia 72
 nepresnosť 13, 34, 36, 40
 neprirodzené vyjadrenie 37
 nesymetrickosť lexikálneho systému 76, 78, 81
 nositeľ jazyka 23, 26
 obrazová harmonizácia 140, 149
 oficiálna komunikácia 72
 paronymické vplyvy 33
 paronymické významy 23
 periférne prostriedky 90
 písomný prejav 20
 písomný text 19-20, 25
 podradené pomenovanie 35
 poetológia 3, 12, 13, 69, 83-85, 89-91, 102, 129-130, 132, 134, 137-140, 148-149, 410, 429
 polyológ 147
 polysémia 93
 porekadlo 78
 pôvodný text 13, 20
 pôvodná (východisková) axiológia 74
 pravidlá prepisu 6, 26, 28, 30
 prechodníkové formy 151
 prekladateľská analýza 4, 70
 prekladateľská činnosť 12, 21, 147
 prekladateľská interpretácia 83, 95, 367, 405
 prekladateľská koncepcia 4, 149, 256, 389
 prekladateľská metóda 128
 prekladateľská podoba 83
 prekladateľská práca 72
 prekladateľská prax 13
 prekladateľská pozornosť 72
 prekladateľské nezvládnutie 20
 prekladateľské postupy 24, 72, 128, 130
 prekladateľské riešenia 13
 prekladateľské zvládnutie 20, 257
 prekladateľský postoj 59
 prekladateľský prístup 96, 137, 144
 prekladateľský problém 4, 104, 126, 128, 376
 prekladateľský rukopis 21
 prekladová axiológia 132
 prekladová interakcia 12
 prekladová metóda 148
 prekladová prax 148
 prekladová publikácia 144
 prekladová verzia 13, 23, 34, 141
 prekladové adaptácie 319
 prekladové dielo 13, 153
 prekladové texty 12, 18, 20-21, 31-34, 40, 103, 125, 143, 257, 404-405
 prekladové súvislosti 3, 4, 13, 69, 309
 prekladové verše 151
 prekladový diskurz 3
 prekladový jazyk 26, 73-74, 76, 82
 prekladový kontext 405
 prekladový postup 13
 prekladový slovník 22, 24, 32, 407
 prekladový výber 144, 146, 152
 slovník epitet 93, 99-100
 slovníkový ekvivalent 27, 32
 štandardný kontext 22, 26, 71
 textová axiológia 410, 429
 transliterácia 22, 27, 28, 72
 transliterovanie 30
 tvrdý znak 27
 typická chyba 25, 30
 účelový preklad 17
 umelecký prototyp 118
 ustálená forma 78, 133
 vlastné meno 25-26, 29, 36, 71, 152
 pôvodná (východisková) axiológia
 východiskový jazyk 25, 78, 82, 124, 137, 142, 147, 403
 výrazové prostriedky 18, 77, 92
 významová totožnosť 117
 zemepisné meno 25
 zemepisný názov 25-29,

znak poetiky 122
zrozumitel'nost' 16-17, 19, 39, 92

безэквивалентность (p) 60, 63
безэквівалентнасць (б) 189
благозвучие (p) 60, 66, 421-422, 425, 428
дискурс (p) 4, 56-63, 66-67
интертекстуальность (p) 193, 218, 220
канцэпт (б) 186, 190
каранёвым перанос (б) 237, 244
кириллица (p) 62
кніга-білінгв (б) 143, 398
концепт (p) 4, 157, 166, 177, 210-216, 218-220, 227-230, 232-233, 235, 425, 434
латиница (p) 62, 171, 178
лексический перенос (p) 160, 178, 349-350
лексічны перанос (б) 186, 188, 237-238, 243, 253-254, 260-261, 275-276, 383, 398
марфалагічны перанос (б) 266
міжкультурная камунікацыя (б) 235, 245, 255, 335, 357-358
мілагучнасць (б) 277
моўна-культурныя мастацкія традыцыі (б) 184, 190
моўна-літаратурная традыцыя (б) 185
неблагозвучие (p) 65-66
немілагучнасць (б) 344
неполногласие (p) 196
няпоўнагалоссе (б) 185
полногласие (p) 199
поўнагалоссе (б) 185
слова-образ (б) 4, 183-191, 399-400, 426
слово-образ (p) 4, 170, 193-195, 197, 199-205, 207-209, 219, 225, 227, 408-409, 425, 434
узаемапераклад (б) 4, 358-362, 366, 434

Názov: **Preklad v textoch, súvislostiach a vzťahoch**

Autor: **univerzitná profesorka,
doc. Viktória Liashuk, CSc.**

Recenzenti: **prof. PhDr. Ľubomír Guzi, PhD.**
Prešov, Slovensko
doc. Ulyana Veryna, DrSc.
Oldenburg, Nemecko
doc. Andrej Kraev, CSc.
Ružomberok, Slovensko

Jazykové korektory: PhDr. Xénia Liashuk, PhD.; PhDr. Soňa Gernatová,
Mgr. Gabriela Valová; Mgr. Radka Lichnerová.

Návrh obálky: Bc. Anhelina Dyrda.

Formát publikácie: A4

Rozsah publikácie: 437 s., 20,8 AH

Rok vydania: 2023

Vydanie: prvé.

Vydavateľ: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici,
Belianum. Matej Bel University Press.

Edícia: Filozofická fakulta

ISBN 978-80-557-2094-4

EAN 9788055720944

<https://doi.org/10.24040/2023.9788055720944>