

**Гротеск в романе Витольда Гомбровича
«Порнография» и его переводах на русский и
финский языки**

**Дипломная работа
Лакшина Мария**

**Университет г. Тампере
Институт современных языков и
переводоведения
Кафедра перевода русского языка
Апрель 2007**

Tampereen Yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (venäjä)
ЛАКЧИНА, МАРИА:

Гротеск в романе Витольда Гомбровича *Порнография* и его переводах на русский и финский языки
Groteski Witold Gombrowiczin romaanissa *Pornografia* ja sen käännöksissä venäjän ja suomen kielelle
Pro-gradu –tutkielma, 64 s., suomenkielinen lyhennelmä 9 s.
Toukokuu 2006

Tässä tutkielmassa tarkastellaan puolalaisen kirjailijan, Witold Gombrowiczin, teosta *Pornografia* ja sen käännöksiä suomen ja venäjän kielelle.

Tutkimuksen tarkoituksena on antaa kuvan Gombrowiczin kielen ominaisuuksista ja selvittää, kuinka kääntäjät ovat onnistuneet säilyttämään romaanin groteskit piirteet käännöksissään.

Työssä kartoitetaan kaunokirjallisen kääntämisen aspekteja sekä pyritään määrittelemään sen keskeisimpiä käsitteitä. Selostamalla romaanin sisältöä perehdytään Gombrowiczin modernistiseen käsitykseen ihmisen sisäisestä maailmasta ja analysoidaan, kuinka se välittyy lukijalle groteskin kautta.

Työssä käydään läpi Gombrowiczin tekstin sanastollisia, rakenteellisia ja tyyllillisiä piirteitä, joihin rakentuu kirjailijan groteski. Käännöksiä vertailemalla tarkastellaan kääntäjien käyttämiä menetelmiä ja heidän pyrkimystään kirjailijan alkuperäisen kielen säilyttämiseen.

Tutkimuksen tuloksena voidaan todeta, että teoksen käännöksen kuvakokonaisuuden takana piilee kääntäjän yksilöllisyys, hänen käyttämänsä menetelmät ja se, miten hän on menetelmiään soveltanut, sekä kaiken kaikkiaan kääntäjän identiteetti.

Asiasanat: художественный образ, образные средства, гротеск, тропы, фигуры, метафора, сравнения, инверсия, оксюморон, ритм, фразеологизмы, полисемантическая

kaunokirjallisuuden kääntäminen, groteski, metafora, oksymoron, inversio, fraseologismit, rytmi, polysemia

1. ВВЕДЕНИЕ.....	4
1.1. СТРУКТУРА РАБОТЫ	5
1.2. МАТЕРИАЛ	6
2. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	6
2.1. ПОНЯТИЕ ПЕРЕВОДА.....	6
2.2. ДИСКУРС.....	7
2.3. ПОНЯТИЕ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПЕРЕВОДА	8
2.4. ПОНЯТИЕ АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА	11
3. КЛАССИФИКАЦИЯ РОМАНА <i>ПОРНОГРАФИЯ</i> В. ГОМБРОВИЧА	12
3.1. МОДЕРНИЗМ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	12
3.2. О ТВОРЧЕСТВЕ ВИТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА	14
3.3. РОМАН ПОРНОГРАФИЯ В. ГОМБРОВИЧА	15
4. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА.....	19
5. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ.....	30
5.1. ТРОПЫ	31
5.1.1. <i>МЕТАФОРА</i>	32
5.2. СРАВНЕНИЕ	41
5.3. ФИГУРЫ.....	42
5.3.1 <i>ИНВЕРСИЯ</i>	42
5.3.2. <i>ОКСЮМОРОН</i>	43
5.4. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ	44
5.5. РИТМ	47
5.6. ПАРОДИИ.....	53
5.7. ПОЛИСЕМАНТИЧНОСТЬ.....	54
6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	62

1. ВВЕДЕНИЕ

Теория художественного перевода рассматривает художественное произведение в свете общей теории перевода, не забывая о том, что, прежде всего, это - творческий акт. Перевод художественного произведения способствует обмену мыслей между разными народами и культурами. Воспроизведение художественного произведения на ином языке означает его второе рождение. Умение интерпретировать игру слов, передавать ощущение языковой формы и воссоздать художественный образ требует глубокого осмысления оригинала и особого мастерства. А. Попович (1980: 54) пишет:

Переводчик одновременно и меньше, и больше, чем писатель. Меньше, потому, что его искусство – *вторично*, больше, потому, что он должен быть на уровне писателей, которых переводит, познать то, что познали они, уметь соединять аналитическое мышление с творческими способностями, творить в соответствии с наперед данным и ввести текст оригинала в новый контекст.

Предметом исследования данной дипломной работы является роман Витольда Гомбровича *Порнография* и его переводы на русский и финский языки.

Цель нашей работы заключается в том, чтобы дать по возможности полное представление о языке Гомбровича через сопоставительный анализ переводов на финский и русский языки с оригиналом и друг с другом.

Витольд Гомбрович был одним из основоположников польского модернизма и известен читателю как мастер гротеска. Основное внимание в нашей работе мы уделяем гротеску в романе Гомбровича *Порнография* и его воссозданию в переводах на финский и русский языки.

Раскрывая способы передачи гротеска в переводах, мы обращаемся и к идейно-эстетическому содержанию романа, т.к. считаем, что невозможно рассматривать гротеск в отрыве от анализа романа в целом и его системы стилистических средств, т.к. в произведении все взаимосвязано и взаимообусловлено.

1.1. СТРУКТУРА РАБОТЫ

Работа состоит из введения, теоретической части (гл. 2, 3 и 4) с соображениями о переводе и филологическим анализом романа, а также эмпирической пятой главы - сопоставительного анализа переводов романа на русский и финский языки и заключения.

Введение содержит краткий экскурс в тему исследования и формулирует цель исследования. В теоретической части (гл. 2) рассматривается понятие перевода художественного произведения и его основные постулаты. Филологическая часть уделяет внимание модернизму как направлению в польской литературе, включает в себя краткий обзор творчества В. Гомбровича (гл. 3) и раскрытие идейно-эстетического содержания романа *Порнография* (гл. 4).

В эмпирической части (гл. 5) через сопоставительный анализ переводов мы устанавливаем, какими средствами переводчикам удалось сохранить стилистическое своеобразие оригинала, его главную особенность – гротеск. В эмпирической части работы мы приводим цитаты из оригинала и обоих переводов. При анализе текста используются следующие аббревиатуры:

ИЯ – исходный язык

ПЯР – переводящий язык русский

ПЯФ – переводящий язык финский.

В заключении мы подводим итоги и излагаем наши выводы по заданной теме.

1.2. МАТЕРИАЛ

Объект, на основе материала которого построена вся работа – это произведение польского писателя Витольда Гомбровича *Порнография*.

В работе мы сопоставляем с оригиналом два перевода: перевод на русский язык Сергея Маканцева, изданный в 1994 году, и перевод на финский язык Тайсто Вейкко, опубликованный в 1969 году.

2. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1. ПОНЯТИЕ ПЕРЕВОДА

Соотношение между переводом и подлинником собственно и составляет предмет теории перевода как научной дисциплины, теория перевода изучает перевод как творческую практику. Понятие перевода можно определить как замену текстового материала на одном языке текстовым материалом на другом языке (Кэтфорд 1978: 91). Или перевод – это

1. **процесс**, совершающийся в форме психического акта и состоящий в том, что речевое произведение (текст или устное высказывание), возникшее на одном – исходном языке, пересоздается на другом – переводящем языке;
2. **результат** этого процесса, т.е. новое речевое произведение (текст или устное высказывание на ПЯ) (Федоров 1983: 9).

В этом определении перевода подчеркиваются обе его стороны – процесс и результат. Существует множество других определений перевода, суть этих определений зависит от того, с какой точки зрения рассматривается перевод.

Перевод – многогранный предмет изучения, при всей взаимосвязанности различных плоскостей рассмотрения, обусловленных тем, что перевод – это единое целое, основное внимание сосредотачивается на лингвистической стороне вопроса о переводе.

Перевод всегда имеет дело с языком, т.к. он – основа всего, именно в разрезе языка и его стилистических средств происходит изучение перевода.

Теория перевода анализирует, объясняет и обобщает факты опыта переводчиков, устанавливает соответствия и расхождения между языками.

Лингвистическим путем не могут быть объяснены все факты из области перевода, особенно художественного перевода, в процессе работы переводчик, несомненно, испытывает воздействие внеязыковых факторов: социологического, психологического и культурно-исторического.

Для переводчика необычайно важно проанализировать и истолковать для себя переводимое с целью подбора соответствующих выразительных средств в языке перевода. Следовательно, процесс перевода это установление соотношений между языком-источником (ИЯ) и языком перевода (ПЯ).

2.2. ДИСКУРС

Неотъемлемой частью перевода текста является анализ дискурса. Дискурс – связный текст в совокупности с экстра-лингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как

целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания.

Дискурс – это речь, “погруженная в жизнь”. Дискурс включает паралингвистическое сопровождение речи (мимику, жесты), выполняющее следующие основные функции, диктуемые структурой дискурса: ритмическую, референтную, связывающие слова с предметной областью приложения языка, семантическую, эмоционально – оценочную, функцию воздействия на собеседника, то есть иллюкутивную силу. (Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 29).

Текст рассматривается с синтаксической, семантической и прагматической сторон. При рассмотрении прагматической стороны можем говорить о дискурсе. Существует два типа дискурса: институциональный и персональный. Согласно Н. Карасику (2006) к **институциональному** дискурсу относятся тексты, не содержащие ярко выраженного, авторского «я», когда автор выступает как представитель определенного социального института. Соответственно **персональный** дискурс предполагает наличие позиции автора, он выступает во всем богатстве своего внутреннего мира.

2.3. ПОНЯТИЕ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПЕРЕВОДА

Адекватность и эквивалентность являются базовыми понятиями в теории перевода. С этими терминами мы сталкиваемся при переводе дискурса. Границы между институциональным и персональным дискурсом достаточно размыты: личное письмо, являющееся примером персонального дискурса, может содержать выдержку из статьи закона (пример институционального дискурса), соответственно не всегда можно обозначить границу между понятиями эквивалентности и адекватности (Швейцер 1988).

В истории перевода проблема эквивалентности рассматривалась по-разному.

В основе понятия эквивалентности лежит критерий функционального соотношения между оригиналом и переводом. В отношении динамической эквивалентности Найда (1978) указывает, что таковая базируется на *принципе эквивалентного эффекта*. В таких случаях форма не имеет решающего значения, переводчик стремится воссоздать динамическую связь между сообщением и получателем на языке перевода, которая соответствовала бы связи, существующей между сообщением и получателем на языке оригинала (естественность способов выражения).

Нельзя, однако, упускать из внимания тот факт, что создание хорошего перевода всегда приводит к конфликту формальной и динамической эквивалентности, столкновению формы и содержания. Степень сближения перевода и оригинала зависит от многих факторов – от мастерства переводчика, особенностей сопоставления языков и культур, характера переводимых текстов. Таким образом, давая определение эквивалентности, мы говорим о сохранении равенства смысловой, семантической, стилистической и функциональной – коммуникативной информации.

В. Комиссаров в книге «Слово о переводе» (1973) трактует понятие эквивалентности как объективно прослеживаемую взаимосоответственность между оригиналом и переводом, он выдвигает «концепцию уровней эквивалентности». По этой концепции смысловая структура текста – это сложный комплекс, в котором выделяется несколько уровней содержания – уровень языковых знаков, уровень высказывания, уровень структуры сообщения, уровень описания ситуации и уровень цели коммуникации. В процессе перевода, по мнению В. Комиссарова, эквивалентность оригиналу может быть установлена на любом из этих уровней. При этом установление эквивалентности на низшем уровне предполагает эквивалентность и на высшем уровне.

Само значение и употребление термина *эквивалент* и *эквивалентность* со временем изменилось. Если первоначально этот термин обозначал постоянное и однозначное соответствия между единицами ИЯ и ПЯ, то в последствии он стал использоваться как синоним любого соответствия.

Условию эквивалентности текстов подчинена конечная цель перевода в концепции Дж. Кэтфорда. Эквивалентом можно считать постоянное равнозначное соответствие, не зависящее от контекста. Дж. Кэтфорд предлагает вместо *перевода* термин *передача*, он отрицает понятие эквивалентности как возможности воссоздания значения слова исходного языка средствами переводящего языка. Но отсутствие эквивалента, то есть постоянного и равнозначного соответствия, отнюдь не мешает адекватной передаче содержания высказывания другим способом, а именно вариантным соответствием. Вариантные соответствия устанавливаются между словами в том случае, когда в языке перевода существует несколько слов для передачи одного и того же значения исходного слова. Не подлежит сомнению, что в английском языке слово *justice* не является многозначным. Однако при переводе на русский неизбежно приходится выбирать одно из трех вариантных соответствий: *справедливость*, *правосудие*, *юстиция* (Рецкер 1974: 25).

Эквивалентность характеризует количественную сторону вопроса, адекватность - качественную. Эквивалентность оценивает перевод по логико-семантическому содержанию, адекватность - по эстетической функции. Достаточно трудно определить систему в использовании терминов эквивалентность и адекватность, но они рассматриваются в научных теориях в связи с особенностью переводимых текстов.

2.4. ПОНЯТИЕ АДЕКВАТНОСТИ ПЕРЕВОДА

Понятие адекватность в большей степени связано с художественным переводом и с проблемой *переводимости* в целом. Хотелось бы несколько шире рассмотреть, какие условия обеспечивают адекватность перевода (некоторые исследователи используют термин *полноценность*).

А. Федоров указывает на то, что в практике перевода бывают случаи, когда какой-то элемент оригинала опускается, т.е. не воспроизводится совсем или заменяется формально далеким элементом. Невозможность передать какие-то детали оригинала не противоречит принципу переводимости, поскольку произведение в целом – это система, состоящая из отдельных элементов, ценных не в отдельности, а в совокупности, и утрата какого-либо элемента, не играющего ключевой роли, может остаться незамеченной на фоне целого. То, что невозможно в отношении отдельного элемента, возможно в отношении произведения в целом. На основе контекстного анализа, т.е. выявления тех смысловых связей, которые существуют между отдельными элементами в системе целого, можно воссоздать функциональные соответствия особенностям оригинала. Эти функциональные соответствия могут не совпадать по формальному характеру с элементами подлинника, но предполагается, что они будут нести аналогичную смысловую и художественную функцию.

Существует несколько определений понятия адекватность как, впрочем, и других переводческих терминов, воистину всегда остается актуальной фраза К. Р. Бауша: «Мне кажется, лингвистика наших дней сознательно или бессознательно стремится построить новую терминологическую Вавилонскую башню» (Бауш 1978: 55).

По А. Федорову (вместо понятия адекватность он использует понятие *полноценность*) *полноценность* перевода означает исчерпывающую

передачу смыслового содержания подлинника, полноценное функционально-стилистическое соответствие ему (Федоров 1983: 127).

Федоров в своих трудах по теории перевода обратил внимание на понятие контекста в самом широком смысле слова, а также на то, что переводчик является соавтором и творческой личностью, которая может выразить себя в переводе, и отметил, что полноценный перевод на новой языковой и культурной почве может стать носителем художественной ценности.

3. КЛАССИФИКАЦИЯ РОМАНА *ПОРНОГРАФИЯ* В. ГОМБРОВИЧА

3.1. МОДЕРНИЗМ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Польская литература XIX века была самобытна и оригинальна, прежде всего, потому что была неразрывно связана с историей своей страны. Ее общественная роль заключалась в том, чтобы сплотить народ, сохранить язык и традиции государства, разделенного между тремя империями.

Поэтому тема Дома была доминирующей в творчестве польских писателей того периода. Это был символический дом, он вмещал в себя понятие отчизны и родного дома, дворянской усадьбы и крестьянского хозяйства. Польской литературе XX века непросто было вырваться из плена романтических традиций, хотя они уже в какой-то мере тормозили ее развитие.

В 1918 году Польша получила независимость и была вовлечена в общеевропейские процессы. Изменение общественно-политической

ситуации делает все более очевидной необходимость перемен и в литературе. Первые эксперименты польских писателей, пытающихся отойти от романтических стереотипов, были формальным подражанием модным западно-европейским течениям и не затрагивали проблем, которые ставила меняющаяся действительность, поэтому они не снискали признания ни на Родине, ни в Европе.

20-30е годы XX века для Европы – время политических, экономических и социальных потрясений. Предчувствие надвигающейся катастрофы, крушение основополагающих ценностей рождает скептицизм и недоверие к наступающей эпохе.

Молодое поколение польских писателей, пришедшее в литературу в эти годы, уже не волнуют общественно-политические и социальные вопросы, они обращаются к внутреннему миру человека, оказавшемуся перед лицом жестокой реальности, к его личной драме. Место человека с определенной индивидуальностью и общественной позицией занимает герой-игрок, осознающий свое несоответствие принятой им роли (Jarzębski 1992: 13)

Для творчества молодых прозаиков-авангардистов характерны пародия и провокация, направленные против принятых в обществе норм и правил. Пародия, фарс, гротеск – основа художественного языка этого поколения литераторов, одним из ярких представителей которого является Витольд Гомбрович. Известный российский полонист Андрей Базилевский в своей книге о Виткевиче (Базилевский 2000: 15) пишет о готовности польского общественного сознания к *экспансии гротеска* еще на рубеже веков – через распространившуюся моду на игру, шутовство, мистификацию. Это понятие присутствует и в речевой культуре: как разговорной, так и профессиональной. Новые реалии жизни, неразрешимость многих проблем вели к гротеску, как форме мышления и чувствования.

3.2. О ТВОРЧЕСТВЕ ВИТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА

Многие исследователи творчества Гомбровича ищут истоки его мировосприятия и художнической индивидуальности в юности писателя, в жизни в родительском доме.

Витольд Гомбрович родился 4 августа 1904 года в деревне Малошице в нынешней Литве, которая была тогда, как и царство Польское, частью Российской империи, в семье старинного шляхетского обедневшего рода. Отец Витольда был владельцем поместья, которое продали, когда будущему писателю исполнилось восемь лет, и семья переехала в Варшаву. По социальному статусу Гомбровичи являлись представителями высшего слоя среднего класса. Младшее поколение Гомбровичей воспитывалось в аристократическом духе. Дети учились в лучших варшавских школах, им давали частные уроки музыки и иностранных языков. Они не пропускали ни одного культурного события столицы. Родители делали все, чтобы дети со временем могли занять достойное место в обществе. Но вряд ли старшее поколение Гомбровичей можно назвать людьми мыслящими, им были чужды новые идеи, они боялись и избегали перемен, которые несло меняющееся время. Гомбрович в автобиографических скетчах называл жизнь своей семьи *школой нереальности* (Tompson 1979: 13).

И вероятно, уже тогда, идя наперекор общественному мнению, он испытывал чувство отверженности и отношение к себе, как к чудаку и неудачнику. Гомбрович получил юридическое образование, а адвоката из него не получилось. Его литературный дебют в 1933 году и начало литературной карьеры, по мнению большинства критиков, не были удачными.

Однако, как считает Томпсон (Tompson 1979: 15), гвалт критики после выхода в свет первого сборника его рассказов *Дневник периода возмужания* немало способствовал его скандальной славе в литературных кафе Варшавы,

завсегдаем которых он был, но и здесь ему приходилось отстаивать свой взгляд на мир, свою индивидуальность.

Издание *Фердидурке* в 1937 не добавило авторитета писателю. В августе 1939 года Гомбрович уезжает в Аргентину, и оставаясь там на долгие годы, становится аутсайдером для всех и навсегда. *Синдром аутсайдера* – так характеризуют необычное и вечное одиночество Гомбровича. Уезжая отшельником из Польши, он и в Аргентине остается отшельником. Настоящая известность на Родине приходит к нему в 1957 году, когда *Фердидурке* благодаря периоду *оттепели* появляется ненадолго на полках польских книжных магазинов, обеспечив писателю головокружительный успех.

Гомбрович возвращается в Европу в 1965 году и умирает во Франции в 1969 году от астмы. Мысль и искусство Витольда Гомбровича, отторгнутые от родной почвы, расцвели в западном мире, но остались навсегда связаны с литературной Полонией прошлого и нынешнего века.

Гомбрович является автором следующих произведений:

Дневник периода возмужания 1933 г
Фердидурке 1937 г
Ивонна – принцесса Бургундская 1937 г
Венчание 1947 г
Транс-Атлантика 1951 г
Порнография 1960 г
Космос 1965 г
Дневник 1966 г
Оперетка 1966 г

3.3. РОМАН ПОРНОГРАФИЯ В. ГОМБРОВИЧА

Порнография Витольда Гомбровича была впервые издана в Париже в 1960 году. Роман встретил полное непонимание и неприятие, как у польской диаспоры за рубежом, так и в самой Польше, повторив в какой-то степени

судьбу *Фердидурке*. *Фердидурке*, не слишком благосклонно принятая вначале, была признана впоследствии одним из самых ярких произведений польской литературы и своеобразным *манифестом антитоталитаризма*.

Порнография же является до сих пор предметом резко полярных мнений и прочтений. Широта амплитуды интерпретаций романа поистине феноменальна. Это говорит о глубине, многогранности и загадочности творения писателя.

Первые интерпретаторы *Порнографии* рассматривали ее как реалистический роман, вероятно, их вводило в заблуждение то, что действие романа происходит в конкретном месте и в реальном измерении. Авторитетный критик А. Сандауэр делает упор на нелепости и абсурдности фабулы романа и на этом основании утверждает, что «Порнография - раздражающее слабое литературное произведение» (Głowiński 1998: 151). Исследователь творчества Гомбровича М. Гловинский считает, что именно в этом сопротивлении романа всем попыткам его пересказа и выражается суть произведения.

Если бы я хотел, как обычно, пересказать содержание этого романа, то вынужден был бы довести его до карикатуры; не могу исключить, что тот, кому был бы адресован этот пересказ, истолковал бы его как странную и бессмысленную историю, особенно, если он - не знаток материала. (Głowiński 1998: 151)

Это и произошло в действительности. Первые критики *Порнографии* в Польше видели в отсутствии классической фабулы странность романа и творческий упадок писателя.

Порнография – роман нереалистический, композицию его вряд ли можно рассматривать с точки зрения обыденных представлений и обычной логики. События реальные причудливо переплетаются с метафизическими, все происходящее в романе может трактоваться по-разному, и эту многозначность часто усиливает авторский текст. Возможность

многозначной трактовки предлагает читателю выбор, что и является сверхзадачей автора. Вот как Гомбрович говорит об этом в Дневнике:

Художник - это форма в движении. В отличие от философа, моралиста, мыслителя, теолога художник – это непрерывная игра, художник не воспринимает мир с одной позиции – в нем самом происходят непрерывно передвижения и единственное, что он может противопоставить движению мира – свое собственное движение (Jarzębski 1992: 22).

Творчество Гомбровича тесно связано с эстетической позицией модернизма, это наиболее убедительно доказал в своем труде *Модернизм Гомбровича* Михал Легерский.

Художественная условность в самых разнообразных ее проявлениях доминирует в этой литературе, приверженной подчеркнuto субъективному изображению действительности – нередко с ярко выраженными элементами игры, иронии, трагедии. (Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 570)

Все эти особенности модернизма так или иначе проявляются в *Порнографии*. Как и во всех других произведениях в *Порнографии* для Гомбровича важное значение имеет язык, «слово является для него ценностью автономной в гораздо большей степени, чем для других прозаиков, оно всегда должно быть заметно и действовать само по себе». (Głowiński 1998: 152)

Язык Гомбровича необычайно свободный и точный, во многом нарушающий нормы и правила, но в то же время естественный, следующий духу польской речи, он насыщен мыслью, но это не умозрительные рассуждения, все это погружено в жизненную среду.

С самого начала своей литературной деятельности писатель вел непрерывную полемику с традиционными образцами и эталонами литературного языка. И *Порнография* в этом смысле не является исключением. М. Гловинский назвал роман *конструктивной пародией* (Jarzębski 1992: 32).

Ирония, пародия, гротеск пронизывают словесную ткань повествования, но среди них главенствующим является гротеск – универсальный разрушитель стереотипов. Основной принцип действия гротеска – перевернутость привычного рода вещей, мистификация, эпатаж, провокационность. Обычно под гротеском понимают эстетическую категорию, реализующуюся в литературном произведении, которое отличается рядом взаимодействующих качеств: склонностью к необычным, преувеличенным, эксцентрическим и деформированным формам, абсурдностью изображения мира, неоднородностью настроения (смешение трагизма с комизмом) и стиля (соединение несочетаемого, смешение вульгарного языка с возвышенным и т.п.), пародированием литературных жанров и мотивов (Клементьев 2003: 335).

Гротеск – древний тип образности, который видоизменялся под воздействием времени и различных течений искусства. Гротеск смещает формы самой жизни, создавая особый гротесковый мир, не допускающий ни буквального понимания, ни однозначной расшифровки. Гротесковая форма всегда либо предлагает переосмыслить традиционные ценности, либо пытается разрушить их, как это делает Гомбрович в *Порнографии*.

Порнография – произведение зрелого писателя, и поэтика гротеска также претерпевает изменения, жизненный и художественный опыт накладывают отпечаток на его творческий метод. В отличие от Фердидурке в *Порнографии* нет сатиры и ситуаций ярких, парадоксальных, смешных, нет и прямого комизма на словесном уровне, все тоньше, неуловимее и глубже спрятано. Гротеск позднего Гомбровича полон мрачной и провокационной иронии, хотя в основе его тоже стремление разрушать стереотипы и общепринятые предрассудки.

4. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА

Любое художественное произведение несет отпечаток личности автора, его мировоззрения, литературного направления и индивидуальной писательской манеры, а также языка и приемов индивидуального употребления слова. В *Порнографии* образ автора, авторская позиция определяет все, читатель видит все через призму мировоззрения автора, т.е. роман предельно субъективен, как это и свойственно произведениям модернизма.

Внутренняя диалогичность постоянно присутствует в романе, он возникает и живет в контакте с читателем, заставляет работать воображение читателя и ждет ответственности. С одной стороны автор — герой романа, а с другой стороны — повествователь, автор и герой то сливаются в одно лицо, то отчуждаются, что видно из следующей цитаты:

Я, польский писатель, я, Витольд Гомбрович, бросился за этим жгущим огнем, как за наживкой, - но что знал Фридерик? (39)

Авторский текст, составляющий большую часть романа – это живая речь, рождающаяся спонтанно, как результат событий и размышлений. Довольно часто авторский текст обретает прямую диалогическую форму, повествователь ставит вопросы, сам на них отвечает, самому себе возражает и самого себя опровергает.

Произведения модернизма чаще всего представляют собой сплав трагедийности пародии, лиризма, понятийных и визуальных ассоциаций, резко специфичный у каждого крупного художника (Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 570).

Все эти выше названные особенности поэтики модернизма проявляются и в *Порнографии* Гомбровича и к этому еще можно добавить гротеск и гротесковый подтекст, пронизывающие художественную структуру романа.

В *Порнографии* Гомбрович использует распространенный в польской литературе мотив: возвращение героя (автора) в издавна знакомые места. Действие романа происходит в конкретном месте и в реальном измерении.

Сам Витольд Гомбрович пользуется правом рассказчика действовать по собственному усмотрению, останавливаться на фактах или событиях, казалось бы, совсем неважных в общем раскладе романа. При этом композиция романа очень продуманная, целостная. Даже можно сказать, что роман построен как драматургическое произведение.

Начиная рассказ, писатель определяет все, что произойдет в произведении – как *одно из моих приключений, наиболее, пожалуй, рискованное* (6). Повествование начинается со знакомства с Фридериком, который станет главной фигурой романа и ее двигающей пружиной. Далее писатель в свойственной ему манере недоговоренности, многозначности описывает странности Фридерика, его своеобразное поведение *ведь он, собственно, ничего не делал, только «вел себя», он без устали «вел себя»* (7). Его отношение к Фридерiku иррационально, с одной стороны он притягивает его, с другой пугает, но тем не менее их сближение происходит.

I глава является экспозицией романа. Описание происходящего достаточно реалистично, но подспудно рождается ощущение чего-то неопределенного и пугающего. В романе с самого начала существуют два мира: с одной стороны мир, созданный фантазией и ощущениями автора, а с другой стороны – реальный, идущий как бы фоном к основному действию. Черты этого мира воссоздаются рассказчиком скупно, но метко и точно.

Вторая глава – одна из важнейших в оформлении проблематики романа, в его композиционном построении. Здесь наиболее ярко проявляется гротесковая атмосфера противоречивости бытия в столкновении мира реального и фантастического, в этой главе происходит многократная перемена атмосферы, настроения, чувств автора. Отсюда берут начало основные нити и мотивы произведения, завязывается интрига, которая превращается в игру, формирующую композицию романа. Опасная странность Фридерика уже приобретает черты необъяснимой фантазмагорической силы.

В помещицкой усадьбе, где происходит действие, царят скука и веками заведенный порядок, даже война не смогла поколебать ее патриархальности. В создании пейзажа, который передает атмосферу места и времени, писатель использует различные средства: несколькими штрихами он описывает скуку каждодневного бытия, а рядом - другой пейзаж, в котором присутствует уже что-то метафизическое, враждебное человеку.

Постепенно реалистическое описание деталей окружающей среды переходит в метафизическую плоскость. Элементы гротеска присутствуют уже изначально в столкновении мифа и реальности в пейзаже. Они получают дальнейшее развитие в последующей сцене в костеле.

Наивысшая степень абсурдности и гротесковости проявляется здесь, в святом для поляков месте. Сопоставляя господ и крестьян, Гомбрович использует гротесковые выразительные средства. Сгусток отрицательной энергии, скопившейся в этом храме, должен найти выход, и Фридерик своей театральной молитвой довершает разрушительный акт, убивает мессу. В результате мир раздвигается до вселенских космических размеров, в этой мощной гротесковой метафоре соединяется реальное и фантастическое, правдоподобие и карикатура.

Это становится контрапунктом, высшей точкой действия, происходящего в костеле, и символизирует разрушение религии и веры, которые были в Польше основой всего. Это первый шаг Фридерика на пути к созданию нового мира, новых отношений.

В *Порнографии* - все на контрастах, свойственное гротеску стремление к выражению главных противоречий бытия и предполагает совмещение в нем полярностей. Атмосфера романа резко меняется. Причиной этому послужило созерцание автором юной незрелой красоты Кароля и Гени. Фантазия автора воспламеняется, и он загорается идеей соединить их в чувственном союзе. Он во всем хочет видеть зарождающееся влечение, ирония в том, что это только мечтания автора, в реальности же между молодыми ничего нет.

Характеризуя один из постулатов художественного метода Гомбровича, Я. Блоньский определяет его как «движение от случая к целесообразности (форме), от прихоти к системе, от движения подсознания к общим законам человеческого существования, а значит от хаоса к форме» (Włoński 1994: 91). Это написано о *Фердидурке*, но в полной мере может быть отнесено и к *Порнографии*.

Идея о чувственном соединении молодых настолько овладевает рассказчиком, что он уже не может думать ни о чем, погружаясь в экзальтированные модернистские мечтания:

И вот наконец забрезжила передо мной возможность идиллии в весне, с которой я уже распрощался, и власть безобразного отступила перед смачным обаянием этой парочки. (39)

Рассказчик все более ощущает необходимость во Фридерике, сам того не осознавая, он ищет в нем союзника. Взаимосвязь между этими двумя персонажами можно было бы назвать взаимопритяжением – взаимоотталкиванием.

Витольд боится Фридерика и нередко стесняется его, однако тут же преклоняется перед его силой и мастерством манипулировать людьми. Этот человек притягивает сильным личностным началом, что проявилось в костеле, и в то же время пугает своим экстремизмом. Между Фридериком и Витольдом возникает соперничество, они прекрасно чувствуют друг друга, но, как люди творческие, ни один не готов отдать идею другому.

Однако соединение героев в едином замысле происходит, и с этого момента интрига начинает развиваться. Фридерик, в отличие от рассказчика, - фигура действенная. Если Витольд теоретизирует, провоцирует молодую пару, пытаясь пробудить в них голос плоти и взаимоотношение, то Фридерик действует как опытный режиссер, он пытается использовать различные жизненные ситуации, чтобы вызвать в них чувственное влечение друг к другу.

Весьма символическое значение приобретает эпизод, когда Фридерик просит Геню подвернуть Каролю брюки. В этой сцене союз Витольда с Фридериком скрепляется без лишних слов. Для автора становится очевидным, что они ведут игру по одной причине.

Автор и Фридерик – союзники не только в интриге, которую они начинают раскручивать, они - противники патриархальности и старых норм жизни, а значит, не могут принять и такой традиции как замужество по сватовству. По их мнению, только голос плоти, эротическое начало должно быть решающим в брачном союзе, поэтому они враждебно воспринимают появление Вацлава, жениха Гени, тем более что он встает на пути осуществления их замысла. Образ Вацлава нарисован в гротесковых тонах, хотя с другой стороны здесь присутствует иронический подтекст, ирония автора по отношению к самому себе. Он осознает, что человек, одержимый

идеей не может принять чего-либо, не вписывающегося в ее рамки. Вацлав с его принципами и взглядами - для него уже что-то старое, отжившее.

Гомбрович создает собственную систему символов. Гиперболизация событий, явлений, героев – одна из особенностей гротескового мироощущения, и художник активно использует этот прием.

Происходит еще одно событие, гиперболизированное до невероятных размеров: это – убийство червяка, которое Кароль и Геня совершают вместе. Патетически-драматический тон описания события никак не соответствует его значимости в канве событий романа, но автор придает ему этот смысл.

Реакция Фридерика на растаптывание червяка потрясает Витольда, но в следующее мгновение он осознает, что не убийство червяка вызывает в нем такие эмоции, а то, что наконец-то появился грех, который послужит сближению молодых. С этого момента патетический тон переходит в иронию.

Повествователь, сохраняя свое критическое отношение к Фридерiku, начинает признавать его первенство, его ведущую роль в происходящих событиях. Особенно очевидным это становится во время пребывания в Руде, имении жениха Гени.

В композиционном построении романа этот эпизод выпадает из его интриги, но является важным для выражения авторской мысли и углубления образа Фридерика.

В этом доме сконцентрировались все традиционно-польские ценности. Рассказчик отдает должное хозяйке дома Амелии, ее моральным принципам и духовной атмосфере, царящей в доме.

Однако все это по сути своей, было неслыханно категоричным, здесь воцарилась какая-то высшая, отсекающая все сомнения истина...(86)

Все это неприемлемо для рассказчика и Фридерика, проповедующих свободу проявления личности. Вообще все, что связано с польской ментальностью вызывает сложные чувства у автора. Недаром в Дневнике Гомбрович олицетворял себя с «мусорной кучей, на которой выросло дерево творчества, являющееся пародией всего польского» (Tompson 1979: 25).

Седьмая глава – апофеоз Фридерика. Ранее мы видели проявление его мощной природы, но здесь он уже доминирует надо всем. Глава построена как идейный поединок двух равных личностей, двух мировоззрений. Гомбрович сосредотачивает свое внимание на вопросах философско-мировоззренческого характера, поэтому стиль повествования в этом отрывке романа более возвышенный, более литературный, но не лишенный иронического подтекста. Автор включает в повествование абсурдистскую театральную сценку, которая несет не только смысловую нагрузку, но и имеет целью разрядить серьезный тон авторского повествования.

Своеобразное лукавство рассказчика придает недоговоренность и многозначность решающей стадии беспрерывно длящегося бессловесного спора между Амелией и Фридериком. Окончательная победа позиции Фридерика утверждается в сцене смерти Амелии, смерти непонятной и двусмысленной. Умирая, Амелия свой последний взор обращает не к распятию, а к Фридерiku, как бы сомневаясь в тех ценностях, которым она следовала всю свою жизнь и говоря, что *не Бог, а человек должен быть судьей человека* (103).

Присутствие деревенского парня Скужака, странным образом связанного со смертью Амелии, снижает трагизм происшедшего. Появление юного крестьянина знаковое, оно также имеет тайный смысл и связано с эротической темой, с последующими трагическими развязками. Это еще и персонаж-функция, который возвращает к игре, закручивающейся с новой силой.

Смерть Амелии еще на один шаг приближает Фридерика и Витольда к созданию новой действительности, новых отношений, т.к. Амелия защищала старый порядок. Фридерик освобождается от пут формы, давление которой он ощущал до сих пор.

Вторая часть *Порнографии* более традиционная и по композиции более цельная. Здесь уже нет никаких отступлений, все подчинено игре, действие развивается целеустремленно.

После смерти Амелии Фридерик первым выходит на сцену. Он уже осознает силу своего влияния на присутствующих. Приспосабливаясь и подлаживаясь, он потихоньку начинает все прибирать к рукам и всем руководить. Он - манипулятор и игрок, причем игрок холодный и осторожный, все просчитывающий и умеющий выжидать. В его голове уже крутятся мысли о включении в игру юнца Скужака. Исподволь он ведет разговоры о скабрезном характере смерти Амелии, в то же время, убеждая ее сына Вацлава не верить оправданиям парня. При этом Фридерик ничего не договаривает до конца, оставляя за собой шанс в нужный момент уйти в сторону.

Война, проходившая фоном основному действию романа, самым жестоким образом врывается в жизнь дома. В нем появляется руководитель местного подпольного движения Семиан, известный своими смелыми акциями против немцев. Теперь в нем произошел перелом, смелость переросла в страх и привела к отказу от дальнейшего участия в борьбе, поэтому его решено убрать. Изобретательный ум Фридерика и этот драматический жизненный поворот смог обратить на пользу себе.

Тема освободительного движения, такая болезненная и насущная для поляков, показана автором весьма критично, хотя Витольд с Фридериком впоследствии цинично используют ее для достижения своих целей.

В острогротесковом ключе построена в романе сцена выбора исполнителя убийства Семиана, эпизод выстроен по-драматургически точно. Режиссер этого конспиративного совещания – Фридерик, он использует человеческие слабости и свои актерские способности, ловко манипулируя людьми и добиваясь необходимого ему результата. Фридерик так искусен в исполнении своей роли, что даже автор в какие-то моменты верит в его искренность.

Писатель показывает, в каких искаженных формах проявляется суть человека, стоящего перед трагическим выбором. Горькая ирония касается всех и его самого в том числе.

Ирония, сарказм, гротеск Гомбровича в *Порнографии* зачастую напоминает горькую усмешку усталого, познавшего жизнь странника, которого уже не удивляют никакие проявления человека. Для рассказчика все очевиднее, что игра, им инициированная, а теперь режиссируемая Фридериком, становится все опаснее. Но она овладевает им до такой степени, что становится навязчивой идеей. Происходит столь характерное для гротеска смещение форм, игра становится жизнью.

Когда игра вступает в решающую стадию, Гомбрович использует такой композиционный прием, как письма Фридерика автору. Возникает необходимость прояснить позицию Фридерика, его правду, о которых до этого можно было делать только предположения, т.к. все самое главное оставалось за текстом.

Ранее этот герой был представлен в основном через взгляд повествователя. Письма придают большую реальность этой фигуре и показывают его

другую сторону. Оказывается, этот холодный рациональный человек может быть так страстно погружен в игру по эротическому сближению Кароля и Гени. Эмоциональный градус писем по ходу развития действия возрастает, как и нетерпение и возбуждение Фридерика, придавая его образу еще большую гротесковость.

Письма Фридерика циничны и откровенны, т.к. повествователя он воспринимает как свое alter ego. Письма написаны в едином стилистическом ключе. В создании образа Фридерика приемы гротеска проявляются по-разному, но, прежде всего, в гиперболизации всех его действий, всех проявлений.

Второе письмо Фридерика откровенно цинично, его возбуждение уже переходит в агрессию. Послания Фридерика носят пародийный характер, особенно ярко это проявляется в письме, где в основе пародии появляется библейский мотив.

Начиная получать письма от Фридерика, Витольд понимает, что это - послания невменяемого человека, его пугают намерения Фридерика и в то же время он чувствует неразрывную связь с ним. С одной стороны, в нем зреет протест и желание отойти в сторону, но он уже настолько в стихии игры, что не в состоянии противиться желанию *соприкоснуться с порой расцвета, выйти в молодость хотя бы и ценой деморализации...* (143)

Герой ощущает свое отчуждение, он теряет собственное я, бесконечно меняя точки зрения и суждения, внутренне сопротивляясь Фридерiku и все-таки признавая его действия и его взгляд на вещи единственно правильными. Общеизвестным считается, что писатель – знаток и врачеватель человеческих душ, именно так и воспринимают Витольда Вацлав и Семиан, обращаясь к нему за сочувствием и помощью. Он же проявляет полное равнодушие к их драмам, они вне сферы его интересов, в них нет обаяния

молодости, более того по просьбе Фридерика, он провоцирует их и способствует трагическому исходу событий.

Фридерик режиссирует игрой все увереннее, не встречая сопротивления. Добившись того, чтобы на Кароля возложили убийство Семиана, он с еще большей легкостью получает согласие Кароля, а потом втягивает в это и Геню. Смерть Семиана должна стать разменной монетой в интриге, именно грех убийства должен сблизить молодых. Гомбрович еще раз констатирует: человек легко творит себе кумиров и также легко от них отрекается, предает их, когда они теряют силу.

Гротеск является довольно причудливым углом зрения на мир, в его спектре совмещены самые разные возможности, он может быть трагическим и жестоким, ужасным и уродливым. С разными его проявлениями мы встречаемся и в *Порнографии*. Гомбрович – художник, обнажая внутренний мир человека, пытается добраться до самых его глубин, он показывает его темные мрачные стороны. Писатель помогает осознать сложность, противоречивость человека и непредсказуемость проявления разных аспектов его личности, особенно, когда он находится в разладе с самим собой.

Создавая новый мир и новые отношения, Фридерик и его верный помощник – повествователь своими провокациями разрушают человеческие судьбы, чтобы возродиться за счет чувственного слияния молодых тел.

Финал романа, его последняя глава, пожалуй, один из самых ярких образцов гротеска писателя. Автором точно переданы состояние героя, его эмоциональное возбуждение и предощущение наслаждения. Если не суждено юной паре слиться в чувственном порыве, их молодыми руками совершенное убийство сулит такой же восторг и наслаждение. Только в подтексте слышится горькая ирония автора и понимание ужасающей

реальности предстоящего убийства. Неадекватность восприятия события героем и его истинная грубая реальность – в этом и проявляется дисгармония гротеска.

Ужасный трагический итог игры: три убийства и так и несостоявшийся эротический союз. Убийство Семиана и Вацлава еще на шаг приближает Фридерика с Витольдом к новому миру. Разрушив старый мир с его устоявшимися нормами и правилами, они создают новый мир теми же методами, которые вызывают у них самих неприятие. Противники старых форм втягивают юных в кровавую интригу, если не насилием и давлением, то силой авторитета, используя их неискренность и неопытность. В жизнь претворяется то, против чего выступали Фридерик с Витольдом, власть зрелых над молодыми. В предисловии к финскому изданию *Порнографии* Гомбрович, упоминая о Фердидурке грустно замечает, что «противник зрелости сам уже безоглядно влюблен в зрелость», т.е. человечество движется по кругу. (Gombrowicz 1969: 17)

5. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ

Поскольку предметом нашего исследования является гротеск, поэтому сопоставляя переводы романа *Порнография* на финский и русский языки с подлинником, мы в первую очередь пытаемся проследить как передают гротеск в разных его проявлениях оба перевода.

Главное в чем проявляется гротесковая сущность романа - это его образная система (стилистические приемы). Проблема передачи образной информации является одним из важнейших аспектов теории перевода. Адекватная передача образной информации художественного произведения необыкновенно важна, т.к. от успешного решения этого вопроса в

значительной степени зависит полнота передачи авторского замысла, его видение мира и характер эстетического воздействия на читателя.

В широком смысле термин *образ* означает отражение в сознании внешнего мира. Образы в художественном произведении – это воплощение мышления автора, его мировосприятия. Яркий образ основан на использовании сходства между двумя далекими друг от друга предметами. Предметы должны быть достаточно далекими, чтобы сопоставление их было неожиданным, привлекало к себе внимание и чтобы черты различия оттеняли сходство.

Гомбрович использует в своем произведении различные средства лексической выразительности тропы - метафору, символ, гиперболу, иронию и сравнение, фигуры – оксюморон, градацию, инверсию и риторический вопрос, хотя образность текста не сводится только к этим языковым приемам.

И тропы и фигуры - это намеренное отклонение от обычной речи с целью обратить на себя внимание, увидеть изображаемое многоплановым, глубже понять его смысл. (Новиков 1982: 62)

5.1. ТРОПЫ

Тропы - это форма поэтического мышления, а фигура усиливает впечатление от чего-либо, делает его более ярким выразительным и наглядным. В то же время тропы – это стилистически маркированные слова или выражения, называющие объект не по тем свойствам, которые присущи ему в действительности, а по тем ассоциациям, которые они вызывают. В нашем исследовании особое внимание уделяется метафоре как одному из основных средств в создании гротеска в романе *Порнография*.

5.1.1. МЕТАФОРА

Метафора – это выраженный в языковых образах способ мышления о мире. Метафора противопоставляет обыденное видение мира необычному, открывающему индивидуальную сущность предмета. Чем дальше отстоят друг от друга противопоставляемые предметы, тем ярче становится метафора.

При переводе метафоры с одного языка на другой возникают трудности, связанные с различием образных систем переводящих языков. Чтобы перевести метафору необходимо сначала определить ее семантическую структуру. Если семантическая основа образа передана точно, то результатом его будет адекватный языковой образ на ПЯ и его адекватное смысловое содержание. Но тождественность семантической информации метафор подлинника и перевода не всегда сопровождается адекватной передачей его эмоционально-экспрессивной функции. Несовпадение эмоционально-экспрессивной функции оригинала и ПЯ возникает из-за различий в экспрессии разных языков переносных значений языковых эквивалентов.

В метафоре всегда проявляется совмещение и взаимодействие различных, обозначаемых предметов, поэтому она многопланова. И это в полной мере относится к метафорам Гомбровича. Они отличаются смелостью, оригинальностью, новизной, необычным поворотом мысли и взглядом на явления, происходящие в жизни.

Непосредственным объектом для рассмотрения в данной главе является авторская метафора. Под авторской метафорой подразумевается двойное видение писателем окружающих его предметов. Автор может порой проводить смелые параллели между, казалось бы, не имеющими ничего общего понятиями.

Не будет преувеличением сказать, что мышление Гомбровича метафорично. Это проявляется во всем: в его видении природы, окружающего быта и прежде всего в описании героев. Его образы поэтичны, но в то же время они тревожат, будоражат, вносят дисгармонию и поэтому заставляют читателя думать.

Одна из главных тем романа *Порнография* - противопоставление юности зрелости. Это противопоставление проявляется в метафорической форме, которая наиболее ярко вскрывает сущность гротеска Гомбровича.

Фантасмагорически-гротесковый портрет хозяина усадьбы Ипполита является первым штрихом в создании образа отжившего мира, по отношению к которому внутри автора начинает созреть протест. Гомбрович гиперболизирует ужасные черты внешнего облика помещика.

(1) Uderzyła mnie i odstręczyła nabrzmiała czerwoność jego lic, rozsadzająca... (11)

Minua hämmästyttävät, pelästyttivät hänen turvonneen punaiset kasvonsa, verestävät ... (26)

Меня поразила и оттолкнула набрякшая краснота его вздувшегося лица ... (13)

Уже в первом предложении мы видим в ПЯР пословный перевод, точно передающий семантику оригинала. В ПЯФ мы также наблюдаем сохранение семантического ряда в первой части предложения. Вторая часть предложения, выраженная в ИЯ причастием *rozsadzająca*, переведена в ПЯР как *вздувшееся*. В ПЯФ *verestävät* – неполное семантическое соответствие, причастие помогает передать экспрессию, но при этом привносит большую натуралистичность в портрет.

(2) i w ogóle wyglądał jak rozsadzony spuchlizną, która spowodowała wyolbrzymienie w nim wszystkiego, rozrośnięcie się na wsze strony,

rozbyczenie okropne cielska, które było jak wulkan ziejący mięsem... I w butach s cholewami wyciągnął łapska apokaliptyczne, a oczy wzyierały mu z ciała jak przez lufcik. (11)

ja yleensäkin hän näytti kuin hän sairastaisi verestävää turvotusta, joka sai hänet laajenemaan jättiläismäiseksi, kasvamaan kaikkiin suuntiin, ruumiin muuttumaan kauhealla tavalla härkämäiseksi, ruumiin, joka oli kuin lihaa syöksevä tulivuori... ja hän liikutteli varsisaappaitaan, apokalyptisiä käpäliään, hänen silmänsä kurkkivat hänen ruumiistaan kuin ikkunaluukuista.(26)

и вообще казалось, что он весь разбух от опухоли, которая раздула его члены, разнесла во все стороны его чудовищно распухшее тело, похожее на мясоизвергающий вулкан... И он в сапогах протянул ко мне свои апокалиптические лапы, а глаза выглядывали из складок туши, как из форточки (13)

Оба переводчика прибегают к трансформациям в переводе этого куса. В ПЯФ Т. Вейкко компенсирует отсутствие эквивалента пренебрежительному *cielska* (мело), повторяя дважды *ruumiin muuttumaan kauhealla tavalla härkämäiseksi*, *ruumiin, joka oli kuin lihaa syöksevä tulivuori*, увеличивая таким образом экспрессию. С. Макарец перераспределяет экспрессивную информацию, используя синоним слову *cielska* в конце следующего предложения *глаза выглядывали из складок туши*.

Неизменными в обоих переводах остались метафоры:

wulkan ziejący mięsem - *lihaa syöksevä tulivuori* - *мясоизвергающий вулкан*,
łapska apokaliptyczne - *apokalyptisiä käpäliään* - *апокалиптические лапы*,
oczy wzyierały mu z ciała jak przez lufcik - *hänen silmänsä kurkkivat hänen ruumiistaan kuin ikkunaluukuista* - *глаза выглядывали из складок туши, как из форточки*.

Вероятно, переводчик исходил из того, что финскому читателю будет непонятна фраза *I w butach s cholewami wyciągnął łapska*, и поэтому он частично производит трансформацию образа в ПЯФ, чтобы сделать предложение более понятным читателю.

Заменяя глагол *wyciągnął* глаголом *liikutteli* и меняя синтаксические связи в предложении: соединяя глагол с существительным *varsisaappaitaan*, которое становится прямым дополнением (в то время как у Гомбровича *w butach s cholewami* не связано напрямую с глаголом), переводчик переносит внимание с персонажа на действие, придавая характеру комичность, которой нет в оригинале.

Все, связанное с юностью, вызывает у Гомбровича восхищение и восторг. И наоборот, все утратившее обаяние молодости вызывает в Гомбровиче отвращение. Особенно ярко об этом свидетельствует образ тела, проходящий через весь роман. Описывая еще молодого, но уже в представлении автора связанного с уходящим миром, жениха Гени Вацлава, автор олицетворяет его с телом, утратившим привлекательность юности. Он использует необычные метафорические сравнения и сверхэкспрессивную лексику, создавая гиперболизированный гротесковый образ.

- (3) Ciało! Siedział wprost przede mną. Ciało! Był w szlafroku – był z ciałem swoim zażywnym, wychuchanym, pulchnawym i białawym, toaletowym i szlafrokowym! (110)

Ruumis! Hän istui suoraan edessäni. Ruumis! Hän oli aamutakissa – hän oli pyylevä, hemmoteltu, pulska ja valkea, kaunisteltu ja aamutakkiin verhoutunut ruumis. (172)

Тело! Он сидел прямо передо мной. Тело! Сидел в шлафроке. С телом упитанным, холеным, рассыпчатым и дебатым, надушенным и зашлафроченным. (161-162)

Эпитеты *упитанным, холеным, рассыпчатым и дебатым, надушенным и зашлафроченным*, использованные в ПЯР, очень близки по эмоциональной тональности и равноценно передают экспрессию оригинала. Образованное от существительного *шлафрок*, прилагательное *зашлафроченный* несет в себе гротесковое содержание и становится окказиональным соответствием.

Эпитеты ПЯФ *pyulevä, hemmoteltu, pulska ja valkea, kaunisteltu ja aamutakkiin verhoutunut* соответствуют номинативным значениям оригинала, но не несут равноценной образности из-за различия в экспрессии языков.

У Гомбровича какой-либо троп редко встречается в чистом виде. В следующем предложении этого отрывка происходит совмещение метафоры со сравнением.

Гомбрович, как мы указывали выше, сравнивает Вацлава с телом, а в последствии тело с саквояжем: *siedział z tym c ciałem, jak z walizką, czy nawet z neseserem.*

- (4) *Siedział z tym c ciałem, jak z walizką, czy nawet z neseserem. Ciało! Ja, rozwścieczony ciałem i przez to cielesny, przypatrywałem się kpiąco i kpiłem sobie na całego, prawie pogwizdując. Ani krzty litości. (110)*

Hän istui siinä ruumiillisuudessaan kuin se olisi ollut matkalaukku, kuin naisten käsilaukku. Ruumis! Minä, ruumiin raivostumana ja sen takia lihallisena, katsoin häntä toiveikkaana, ja nauroin häntä sydämeni pohjasta. Ei häivääkään säälistä! (172)

И сидел он с этим телом как с саквояжем или даже с несесером. Тело! Я, разъяренный этим телом и поэтому телесно-плотский, издевательски поглядывал на него и изрядно потешался, чуть ли не посвистывал. Ни капли жалости. (161-162)

В ПЯР сохранена в полной мере образность этого отрывка, а также неизменной остается синтаксическая структура оригинала.

В последнем предложении этого отрывка в ПЯФ семантическое содержание и эмоционально-оценочная функция переданы с противоположным знаком.

przypatrywałem się kpiąco – ‘издевательски поглядывал’
katsoin häntä toiveikkaana – ‘поглядывал с надеждой’ (собственный перевод)

kpiłem sobie na całego – ‘изрядно потешался’

nauroin häntä sydämeni pohjasta – ‘смеялся от всей души’
(собственный перевод)

Семантический перевод никак не связан с узким контекстом первой части данного и следующего за ним предложений, а соответственно метафора была истолкована переводчиком неверно. Также в ПЯФ опускается последняя часть предложения оригинала *prawie pogwizdując* – ‘почти посвистывая’.

Автор также в гротесковом свете представляет свои и Фридерика мечтания о возрождении к чувственной жизни через эротический союз юных. С иронией описывает он свои модернистские экзальтации и тайные желания. В этом высказывании мы встречаемся с метафорой, олицетворением и иронией в едином образе.

- (5) I czyż nie ja to wszystko wywołałem – podpatrzywszy go, wyciągnąłem na jaw sekretny, jego szał się zobaczony w swojej tajemnicy – i teraz to zwierze jego tajnego marzenia, wypuszczone z klatki, połączone z moim zwierzęciem, grasowało! (35)

Ja enkö minä ollut aiheuttanut tuota kaikkea – katseltuani häntä piilosta toin päivän valoon hänen salainen kiihkonsa, hänet nähtiin salaisuudessaan – ja nyt tuo hänen salaisen haaveilunsa häkistä vapaaksi päästetty eläin, yhdessä minun petoni kanssa alkoi leikkinsä! (62)

Не я ли все это вызвал – подсмотрев за ним, открыв его тайное вожделение, его застигли с его тайной – и теперь зверь его затаенных мечтаний, выпущенный из клетки, снюхавшийся с моим зверем, бесновался! (48)

Характерно, что оба переводчика верно (именно в контексте романа) перевели слово *szal*, что буквально значит ‘безумие’.

Т. Вейкко – *hänen salainen kiihkonsa*

С. Макарецев – *его тайное вожделение*

В финском переводе метафора автора *tuo hänen salaisen haaveilunsa häkistä vapaaksi päästetty eläin, yhdessä minun petoni kanssa alkoi leikkinsä* переведена

точно, отметим, что переводчик варьирует понятиями *eläin* и *peto*. *Alkoi leikkinsä* – использован глагол, близкий по семантике, но по экспрессивности более слабый, чем глагол *grasować* – ‘свирепствовать’.

Перевод на русский язык по эмоциональному воздействию адекватен гомбровичевскому тексту. Причастие *połączone*, переведено в ПЯР как *снюхавшийся* – вольность, которая не искажает смысла, а лишь усиливает иронию автора по отношению к себе и Фридрику. В ПЯФ это причастие выражено наречием *yhdessä*, которое точно передает семантику оригинала. В этом отрывке автор подтверждает, что начало его единению с Фридриком положено. Они оба движимы желанием добиться соединения молодых, чтобы самим пережить ту гамму чувств, которая им уже недоступна. И осознание греховности своих желаний еще живет в нем, поэтому автор отчуждается от героя и представляет все в ироническо-гротесковом ключе.

Все вышеприведенные метафоры с точки зрения эмоционально-оценочной несут в себе гротеск иронический, и даже в определенной степени содержат элементы сатиры, писатель хочет вызвать в читателе чувство неприязни по отношению к этим представителям уходящего мира.

Гомбрович наделяет свойствами живых существ явления и неодушевленные предметы. В фантазии автора все материализовано, находится в непрерывном движении и отражает его настроения.

(6) I msza okłapa w strasznej impotencji...zwisająca... niezdolna już do zapłodnienia (17)

Ja messu vaipui pelottavaan kyvyttömyyteen... hervottomana...enää pystymättä hedelmöittämään (35)

И месса опала в страшной импотенции... повисшая... уже неспособная к оплодотворению (21)

Образ мессы весьма необычен, но лексика его связана с основной темой романа – эротической темой. В ПЯР использован метод калькирования. В ПЯФ переводчик прибегает к более экспрессивным средствам, точно передающим образ.

Гротеск может выражаться в неоднородности настроения. Ярким примером этому является поэтизация смерти, которая в воображении Витольда становится символом, скрепляющим союз Гени и Кароля.

(7a) ...dzięki czemu zamierzona śmierć rozgrzała się i rozgorzała nie tylko Karolem, ale i Heńką, ich rękami, ich nogami (131)

Автор использует в переносном значении два глагола *rozgrzała się* – *разгореться* и *rozgorzała* – *воспылала*. В ПЯФ переводчик использует инфинитивную начинательную конструкцию *alkoi polttaa* в переносном смысле.

(7b) ...ja hänen ansiostaan suunniteltu kuolema alkoi äkkiä polttaa ei vain Karolia, vaan myös Heniaa, heidän käsiään, jalkojaan. (203)

Наиболее кардинальное изменения значения мы наблюдаем у С. Макарецца. Он выбирает глагол *ожила*, который не является словарным соответствием, но не противоречит логике оригинала.

(7) ...благодаря чему смерть ожила не только в Кароле, но и в Геньке, в их руках, в их ногах (193)

Употребленные переводчиками глаголы вписываются в переносное значение всего предложения.

(8) i trup projektowany zakwitnął wzbronioną, chłopięco-dziewczęcą, niezgrabną i szorstką zmysłowością. (131)

ja tuleva ruumis alkoi kukkia kiellettyä, poikamaisen tyttömäistä, kömpelöä ja karkeata aistillisuutta. (203)

и запланированный труп приукрасился запретной, юношеско-девичьей, угловатой и резкой чувственностью. (193)

Необычная сочетаемость слов из разных сфер человеческого существования образует метафоричность в данном предложении. В ПЯФ мы опять видим лексическую близость к ИЯ в случае с заменой глагола *zakwitnął* на конструкцию *alkoi kukkia*. С. Макарцев употребляет глагол *приукрасился* - более нейтральный, чтобы приглушить экспрессию оригинала, что связано с контекстом его трактовки этого события, но вызывающий ассоциации, равноценные глаголу оригинала *zakwitnął*.

(9) Wtargnęło gorąco – ta śmierć już stała się miłosna. (131)

Kuumuus tunkeutui sisälle – tuo kuolema oli jo muuttunut rakkauskuolemaksi. (203)

Дохнуло жаром – эта смерть уже отдавала эротикой. (193)

На ПЯФ данное предложение переведено дословно. Найти естественную для финского языка форму выражения *śmierć już stała się miłosna* было нелегко, и Тайсто Вейкко прибегает к традиционному способу финского языка – соединению двух слов в одно *rakkauskuolemaksi* для создания цельного понятия.

С. Макарцев сохраняет образность, внося некоторые изменения в ее элементы. Для воссоздания ассоциации, равной по степени воздействия, он использует более экспрессивные выражения *смерть уже отдавала эротикой*. В ПЯР словосочетания *дохнуло жаром* и *отдавала эротикой* это не только выражение восторга, за ними стоит оттенок боязни.

(10) Już zagłębiałem się w to, nie jak w morderstwo, a jak w awanturę ich ciał niedorozwiniętych, głuchych. (131)

Olin jo päässyt sisälle siihen, en murhaan vaan heidän keskenkasvuisten, kuurojen ruumiidensa seikkailuun. (203)

Я уже воспринимал это не как убийство, а как мистерию их тел, незрелых, неразбуженных. (193)

Гомбрович выражает в данном предложении сопричастность Витольда к этому символическому акту *już zagłębiałem się w to*, Тайсто Вейкко следует за ним дословно *olin jo päässyt sisälle siihen*. В переводе Макарецва Витольд более отстранен от действия, он созерцает его со стороны. Об этом свидетельствует перевод сочетания *воспринимал мистирию* вместо *zagłębiałem się w awanturę*.

Смерть становится символом возвращения двух престарелых героев к чувственной жизни, поэтому она описана столь поэтично. В несоответствии предстоящего события и его восприятия и рождается ирония гротеска.

5.2. СРАВНЕНИЕ

Промежуточное положение между тропами и фигурами занимает сравнение. Оно лежит в основе тропов, является их предпосылкой и так же, как они обогащает мысль новым содержанием. Вместе с тем сравнение имеет сходство с фигурами: у него есть определенная синтаксическая структура – одно сравнивается с другим с помощью определенных союзов и других средств. (Новиков 1982: 81)

Острое язвительное неприятие существующего мира проявляется в сценах, происходящих в костеле. Гомбрович показывает какая огромная пропасть существует между крестьянами и господами, непонимание и враждебность царят в их отношениях друг к другу. И вся суть этого противостояния выражается в коротких метафорических сравнениях, чрезвычайно точных, построенных по принципу контраста, на использовании языковых знаков из разных пластов словарного состава языка.

Эти короткие метафорические сравнения, как правило, приносят дисгармонию в текст и взрывают его изнутри. В последующих примерах переводчики используют калькирование для воспроизведения сравнений.

- (11) Lud więc był, *jak* kundel na obroży, nieszkodliwy (16)
väki oli pantaan sidotun vahtikoiran *tavoin* vaaraton. (34)
народ был теперь безвредным, *как* дворняга на привязи. (20)
- (12) obnażone *jak* tylek (18)
paljaita *kuin* takapuoli (36)
голые *как* задница (22)
- (13) mord podanych nasurowo *jak* ochłap (17)
jätteiden *tavoin* raakana tarjottavia naamoja (36)
морды, поданные *в сыром виде без приправы* (22)

В ПЯР С. Макарец заменяется лексическую единицу *jak ochłap* на *без приправы*, которая меняет семантику образа.

5.3. ФИГУРЫ

В создание образности романа вносят свою лепту также фигуры. Фигуры бывают как семантические, так и синтаксические. Как мы уже указывали ранее, к фигурам относятся - оксюморон, градация, инверсия и риторический вопрос. Фигуры - это формы речи, усиливающие ее воздействие благодаря определенным синтаксическим построениям.

5.3.1 ИНВЕРСИЯ

Инверсия характеризуется расположением слов или частей предложения в ином порядке, чем установлено правилами языка. Для того чтобы подчеркнуть мысль и усилить образность, слова сдвигаются с их обычных мест. Необычность синтаксического построения речи увеличивает

воздействие языковых образов. Инверсия придает речи живой и спонтанный характер.

Инверсия свойственна речевому стилю польского языка. Но инверсия Гомбровича более универсальна, это характерная особенность его стиля. С помощью инверсии писатель добивается высокого эмоционально-эстетического эффекта.

(14) *Męząca myśl, niepokojąca, brudna, histeryczna trochę a nawet prowokująca, napierająca, burząca... i nie wiedziałem, czy to z niego, z Fryderyka, ta myśl, czy może z wojny, rewolucji, okupacji... czy może jedno i drugie, jedno z drugim?* (13)

Ahdistava ajatus, rauhattomaksi tekevä, siivoton, vähän hysteerinen, jopa provosoiva, hyökkäävä, raivostuttava... enkä tiennyt, hänestäkö, Fryderykistä, tuo ajatus oli lähtöisin vai sodasta, vallankumouksesta, miehityksestä... vai ehkä niin toisesta kuin toisestakin, molemmista yhdestä. (30)

Мучительная, тревожная, циничная и немного истеричная мысль, а также мысль провоцирующая, агрессивная, разрушительная ... и я не знал: от него, Фридерика, исходит эта мысль или от войны, революции, оккупации... или же здесь и то и другое, одно с другим? (16)

В ПЯФ инверсия сохранена полностью. С. Макарец не сохраняет инверсии в первой части предложения, но она присутствует во второй части предложения. С помощью повтора слова *мысль*, ему удается воссоздать экспрессию и ритм предложения.

5.3.2. ОКСЮМОРОН

Оксюморон относится к разряду семантических фигур, в которых соединяются противоположные по смыслу слова, образно раскрывающие противоречивую сущность обозначаемого: *смерть ожила, труп приукрасился, восхитительная преступность, обаятельный убийца, твердая мягкость.*

Столкновения между противоположными категориями признаков привлекает внимание читателя. Внешним выражением образного содержания слова является его необычная нестандартная сочетаемость с другими словами. Это относится ко всем лексическим выразительным средствам, но особенно бросается в глаза в оксюмороне.

5.4. ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ

Фразеологизмы отличаются стереотипичностью, традиционностью, а также отходом от первоначального значения. Разные авторы причисляют к фразеологизмам: как идиоматику, так и фразеологические единицы пословичного типа (в том числе крылатые выражения, афоризмы, сентенции), как образные (метафорические) единицы, так и необразные (безобразные) сочетания и даже случаи устойчивой сочетаемости, как «нормативные», «обкатанные» временем, так и отшлифованные мастерами обороты (Влахов, Флорин 1980: 179). Фразеологические единицы являются неотъемлемой частью романа *Порнография*.

При переводе фразеологизмов необходимо раскрывать значение фразеологической единицы, передавать ее экспрессивно-стилистические функции. Перевод фразеологизма чаще требует индивидуального решения. Рассмотрим как переводятся гомбровичевские поговорки и сентенции.

(15) Ten szczeniak głupi jak but, ta gęś – idiotka. (31)

Tuo nulikka tyhmä kuin saapas, tuo hanhi – idiootti. (49)

Этот щенок глуп как пуп, эта гусыня просто идиотка. (36)

Поговорка переводится полностью как маленькая лексическая миниатюра, сохраняется ее лаконичность, рифма и афористичность. С. Макарец

заменяет слово *but* на слово *nun*, дабы сохранить ритм этой поговорки. В финском переводе использовано калькирование.

(16) *Vódka grzeje, vódka chłodzi, vódka nigdy nie zaszkodzi!* (42)

Vodka lämmittää, vodka vilvoittaa, vodka ei ketään voi vahingoittaa! (65)

Водку лей, водку пей, сердцу станет веселей! (51)

В ПЯФ сохраняется лексическое соответствие, при этом переводчик воссоздает ритм поговорки оригинала.

В ПЯР поговорка выражена аналогичной, бытующей в русском языке. Несмотря на расхождения в плане содержания, она не противоречит логике оригинала и его эмоциональности, сохраняется и ритм поговорки ИЯ.

По мнению С. Влахова и С. Флорина (1980), если один автор предлагает переводить пословицу пословицей, а другой калькой или путем подстановки, иногда приходится признать, что прав и тот и другой. И это в полной мере можно применить к данным случаям.

(17) *Co za aktor! Wyraźnie było widać szwy jego gry, on ich nie ukrywał. Ale też było widocznie, ile go kosztuje jak naprawdę blednie i drzy w jej obieżach.* (94)

Mikä näyttelijä! Sattoi selvästi nähdä hänen näyttelemisensä saumat, hän ei niitä kätkennyt. Mutta saattoi myös nähdä, minkä hinnan hän siitä maksaa, kuinka hän tosiaan kalpenee ja vapisee pelinsä hämähäkinverkossa. (136)

Какой актер! Ясно были видны белые нитки его игры, как он всерьез бледнеет и дрожит в этих актерских лохмотьях. (124)

В финском языке фразеологизм *szwy jego gry* переводится дословно *hänen näyttelemisensä saumat*. В русском языке существует фразеологизм *шито белыми нитками*, от которого, очевидно, отталкивался переводчик, используя *белые нитки его игры*.

В ПЯР опускается фразеологизм *ile go kosztuje* – *чего ему это стоило* (собств. перевод). Вероятно, переводчик не воссоздает его не по причине отсутствия соответствия фразеологизму в русском языке, а потому что такова его интерпретация образа Фридерика, суть природы которого - вечная игра. В ПЯФ существует аналогичный фразеологизм фразеологизму ИЯ, который использован переводчиком *minkä hinnan hän siitä maksaa*.

Фразеологизм *drzy w jej obieżach* более точно воспроизводится в ПЯФ фразеологизмом *varisee pelinsä hämähäkinverkossa*. В ПЯР переводчик также использует фразеологизм, но происходит замена образа, которая естественно вписывается в логику его трактовки образа Фридерика *дрожит в этих актерских лохмотьях*.

(18) Ale do diabła cała robota. (95)

В этом примере Т. Вейкко заменяет равноценным фразеологизмом на той же лексической основе *mutta helvettiin koko työ* (150). В ПЯР фразеологизм оригинала заменен более пространным фразеологизмом на другой лексической основе *вся работа идет кому под хвост* (138). В ПЯФ в основном используется лексический перевод, который в некоторых случаях является аналогом фразеологизму ИЯ.

С. Макарецв реже обращается к калькированию при переводе фразеологизмов, несмотря на то, что в ПЯР чаще встречаются эквиваленты фразеологизмам исходного языка, он выбирает более экспрессивный вариант фразеологической единицы, иногда с заменой образа, сохраняя при этом логику высказывания.

Специфической особенностью художественного перевода является также разница в соотношении между одинаковым вещественным смыслом слова и

его грамматической или лексической категорией в разных языках и разница в возможностях сочетания слов, совпадающих по вещественному значению, поэтому возникает необходимость лексико-стилистических (а значит и грамматических) преобразований в ПЯ. Из приведенных примеров мы видим, что переводчикам приходится изменять вещественное значение одних слов, другие оставлять невоспроизведенными, а также вводить новые слова для связи и менять грамматические отношения.

5.5. РИТМ

Ритмическая организация текста оказывает большое влияние, как на смысловую, так и на образную основу художественного произведения.

«Ритм прозы и возможности его воспроизведения в переводе зависят от характера отражения композиционно-синтаксических возможностей оригинала» (Федоров 1983: 266).

Для воссоздания образного единства большое значение имеет характер синтаксических связей между словами, которые являются носителями определенных образов. Ритм в прозе это «чередование синтаксических единств и единиц разного масштаба» (Федоров 1983: 266).

Оба переводчика *Порнографии* сохраняют синтаксическое единство предложения, его внутреннее движение. В обоих ПЯ практически нет разбивки или объединения предложений, это имеет место лишь как исключение. Переводчики эпизодически прибегают к перестановке более мелких единиц предложения, т.е. в основном они даются в той же последовательности, как и в ИЯ. Исключение составляют те случаи, когда система ПЯ не допускает других возможностей.

В силу сопоставимости польского и русского языков в переводе *Порнографии* на русский язык часто встречаются синтаксические параллелизмы. Лексические единицы не только равны по длине, но и

нередко схожи по звучанию, одинаково звучат концовки фраз, поэтому синтаксические единицы ИЯ и ПЯР нередко совпадают, а значит воссоздание ритма оригинала в ПЯР – задача более легкая, чем в ПЯФ.

Из-за грамматических особенностей финского языка в процессе перевода трансформации происходят в основном в сторону увеличения слогов и слов, поэтому Т. Вейкко приходится производить больше переводческих действий, соизмеряя длину синтаксических единиц и подбирая языковые знаки для создания функциональной аналогии ритмического строя.

По нашему мнению, в целом, воссоздание ритмической организации оригинала является сильной стороной обоих переводов, хотя язык С. Макарецва более плавный и гладкий, чем оригинале, а Т. Вейкко утяжеляет и усложняет фразы. Взаимосвязанность ритма с экспрессивностью, эмоциональностью текста, внутренним состоянием героев очевидна в обоих ПЯ. Немаловажно то, что в обоих переводах соблюдается пунктуация, предложенная автором романа, это также помогает сохранить смысловое и структурное деление текста.

В качестве примера сохранения ритмического и смыслового единства рассмотрим отрывок из романа *Порнография*, который является образцом воссоздания ритмического строя оригинала:

- (19) Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna i to nawet nie działa się już na ziemi, lecz raczej ziemia przeistoczyła się w planetę zawieszoną we wszechświecie, kosmos stał się obecny, to odbywało się w jakimś jego miejscu. Tak dalece, że świat świec, a nawet światło dnia, wdzierając się poprzez witraże stało się czarne jak noc. Więc nie byliśmy już w kościele, w tej wsi, ani na ziemi, tylko – i zgodnie z rzeczywistością, tak tak zgodnie z prawdą – gdzieś w kosmosie, zawieszeni z naszymi świecami i naszym blaskiem, i tam gdzieś w bezmiarach wyczynaliśmy te dziwne rzeczy ze sobą, podobni małpie która by wykrzywiła się wpróżni. Było to szczególnie drażnienie się nasze, gdzieś, w galaktyce ludzka prowokacja w ciemnościach, dokonywanie dziwacznych ruchów w

otchłani, wykrzywanie się w astronomicznych bezkresach. A temu tonięciu w przestrzeń towarzyszyło straszne wzmożenie konkretności, byliśmy w kosmosie, ale byliśmy jak coś przerażającego danego, określonego we wszystkich szczegółach. Ozwały się dzwonki na podniesienie. Fryderyk ukląkł. (18)

Kirkko lakkasi olemasta kirkko. Avaruus tunkeutui sisään, mutta jo kosminen, musta avaruus, eikä tämäkään enää tapahtunut maan päällä, paremminkin maa muuttui maailmankaikkeuteen ripustetuksi planeetaksi, avaruus tuli läsnä olevaksi, kaikki tapahtui sen jossain osassa. Niin kaukana, että kynttilänvalo, jopa kirkon ikkunoiden läpi tunkeutuva valokin oli musta kuin yö. Emme siis olleet enää kirkossa, tuossa kylässä, emme edes maan päällä, vaan todellisuuden mukaisesti, niin, totuuden mukaisesti – ripustettuina jonnekin avaruuteen, kynttilöinemme ja loistoinemme, ja jossain tuolla rajattomuuksissa me suoritimme noita merkillisiä asioita itsellemme ja toisillemme tyhjyydessä irvistelevien apinoiden lailla. Se oli meidän omalaatuista keskinäistä kiusoitteluamme jossain galaktisessa maailmassa, ihmisten provokaatiota pimeydessä, merkillisten liikkeiden suorittamista syvyydessä, irvistelyä astronomisessa rajattomuudessa. Ja tuota avaruuteen uppoamista saatteli todellisuudentunnun voimakas lisääntyminen, olimme avaruudessa, olimme kuitenkin jotain kauhistuttavan konkreettista, joka yksityiskohdaltaan täsmällistä. Kellot soivat elevaation merkiksi. Fryderyk polvistui. (36)

Храм перестал быть храмом. Ворвалось пространство, но пространство уже космическое, черное и происходило это уже не на земле, точнее земля превратилась в планету, подвешенную во вселенной и ощущался космос, и происходило это в некой точке космоса. Настолько далекой, что свет свечей и даже свет дня, проникающий сквозь витражи, стал черным, как ночь. И мы уже были не в костеле, не в этой деревне, не на земле, а где-то в космосе – да, такова реальность, такова правда — где-то в космосе — подвешенные с нашими свечами и нашим великолепием, и там, где-то в бесконечности, мы вытворяли эти странные дела с самими собой и друг с другом, похожие на обезьяну, кривляющуюся в пустоте. Это была какая-то особая возбужденность, где-то там в галактике, провокация человека в потемках, странные телодвижения в бездне, кривлянье в астрономической беспредельности. И это погружение в пространство сопровождалось страшным усилением конкретности, мы были в космосе, но были там как нечто ужасающее данное, отчетливое до мельчайших деталей. Зазвонили колокольчики. Фридерик снова опустил на колени. (23)

Отрывок начинается коротким предложением и заканчивается двумя короткими предложениями, которые не несут эмоциональной нагрузки, а являются лишь констатацией факта. Остальной текст построен из длинных сложных предложений, делящихся на синтаксические единицы разной длины, степень равномерности чередования словесных групп меняется в зависимости от экспрессии. В первом сложном предложении синтаксические единицы приблизительно одинаковой длины. И с возрастанием эмоционального напряжения меняется принцип чередования словесных групп. Более длинные лексические единицы чередуются короткими. В середине отрывка, когда писателю необходимо подчеркнуть превращение мира реального в метафизический, он подчеркивает это фразой *tylko – i zgodnie z rzeczywistością, tak tak zgodnie z prawdą – gdzieś w kosmosie*, выделяя эту фразу с помощью тире, и далее фразы снова состоят из синтаксических единиц, близких по длине.

В обоих переводах сохраняется принцип чередования словесных групп исходного языка. В ПЯР соблюдается синтаксический рисунок отрывка исходного языка. Только фраза *a где-то в космосе – да, такова реальность, такова правда — где-то в космосе — подвешенные*, в которой дважды повторяется *где-то в космосе*, хотя и несколько изменена, но именно для того, чтобы сохранить ритмическую целостность предложения и перейти к следующей фразе, т.к. если бы переводчик перевел бы этот кусок в той же очередности дословно, это звучало бы неестественно на ПЯР, и ритм был бы нарушен.

В ПЯФ меняется порядок слов, но не меняются типы предложений, и переводчику удается обойтись практически без лексических дополнений. Синтаксические единицы в ПЯФ в основном равны по длине периода синтаксическим единицам исходного языка. В предложении *Se oli meidän omalaatuista keskinäistä kiusoitteluamme jossain galaktisessa maailmassa, ihmisten provokaatiota pimeydessä, merkillisten liikkeiden suorittamista*

syvyydessä, irvistelyä astronomisessa rajattomuudessa в силу грамматики финского языка нет деления на более мелкие словесные группы, как в ИЯ.

Оба переводчика, сохраняя ритмический строй оригинала, воссоздают функциональную аналогию ритма оригинала, передавая его образность и поэтичность.

Связь ритма с эмоциональным строем и с лексической окраской слова прослеживается в следующих двух отрывках из романа.

- (20) Wjechaliśmy w wieś Grocholice, po lewej stronie rzeczka, a po prawej rzadke jeszcze chałupy i płoty, kura i gęś, koryto i bajoro, pies, chłop lub baba odświetna, ścieżka krocząca do kosciola... spokój i senność naszej wsi... (15)

Saavuimme Grocholicen kylään, vasemmalla puolella oli pikku joki, oikealla taas harvaassa talonpoikaismajoja ja aita, kanoja ja hanhia, joen uoma ja suonläiskä, koira, juhla-asuinen talonpoika tai talonpoikaisnainen, kirkolle johtava polku ... suunnuntaisen kylän rauha ja unisuus... (32)

Мы въехали в деревню Грохолице, с левой стороны речка, с правой – еще редкие избы и изгороди, куры, гуси, корыта и лужи, крестьянин или праздничная баба, дорога в костел... покой и дремота воскресной деревни...(18)

Предложение начинается с глагола, а далее идет перечисление однородных членов предложения. Первые три лексические единицы примерно одинаковые по длине, а потом идут существительные, соединенные союзом *и*. Использование однородных членов предложения – существительных без лексической окраски придает предложению медленный повествовательный ритм. Его сохраняет и С. Макарцев, но он несколько иначе выстраивает среднюю часть предложения, группируя существительные по принципу контраста, чередуя два существительных соединенных союзом одиночным существительным, что не меняет интонации отрывка.

Тайсто Вейкко сохраняет структуру оригинала. Однако, конструирует иначе словосочетание *chłop lub baba odświetna - juhla-asuinen talonpoika tai talonpoikaisnainen*, перенося слово *odświetna - juhla-asuinen* в начало словосочетания, он, таким образом, смещает акценты и лишает фразу деревенского колорита, над которым насмехается Гомбрович. Более точной, по нашему мнению, трактовки добился в этом случае Сергей Макарецв, использовав *крестьянин или праздничная баба*.

В создании ритма Гомбрович также пользуется принципом контраста.

Сразу же за отрывком, ритм которого передает скуку деревенской жизни, следует текст экспрессивный по содержанию, эмоциональное напряжение его передается и в ритме.

- (21) Jakikołwiek sens... wojny, rewolucji, gwałtu, wyuzdania, nędzy, rozpaczyny nadzieje, walki, furii, krzyku, zabójstwa, niewoli, chańby, zdychania, przekleństwa lub błogosłowieństwa... Jakikołwiek, mowie, sens był zbyt słaby aby przebić się poprzez kryształ tej sielianki... (15)

Mikä tahansa tarkoitus... sodan, vallankumouksen, väkivallan, siveettömyyden, hädän, epätoivon, toiveikkuuden, taistelun, raivon, huudon, tapon, vankeuden, häväistyksen, kuolemisen, kirouksen tai siunauksen... mikä tahansa tarkoitus, minun on sanottava, oli liian heikko iskeytyäkseen tuon idyllin kristallin läpi... (33)

Какой бы то ни было смысл... - войны, революции, насилия, анархии, нищеты, отчаяния, надежды, борьбы, ярости, крика, убийства, рабства, позора, гибели, проклятия или благословения, - какой бы то ни было, говорю я, смысл оказывался слишком слабым, чтобы пробиться сквозь монолит этой идиллии...(19)

Здесь мы видим чередование большого количества экспрессивной лексики, а именно существительных, которые как бы наслаиваясь друг на друга, насыщают предложение яростной эмоциональной энергией. В ПЯР эта энергия слова сохраняется. В этих словах слышится авторская ожесточенно-безнадежная ирония, отчаяние и неверие в то, что в этой жизни можно что-то изменить.

С. Макарец не довольствуется только многоточием, начиная и заканчивая перечисления, а также употребляет тире, чтобы выделить экспрессию этой группы слов.

В ПЯФ передается ритм и эмоциональный строй высказывания ИЯ. Для сохранения ритма предложения *jakikołwiek, mowie, sens był zbyt słaby aby przebić się poprzez kryształ tej sielianki* переводчик обратился к его грамматической перестройке *mikä tahansa tarkoitus, minun oli liian heikko iskeytyäkseen tuon idyllin kristallin läpi*, но при этом сместился и смысловой акцент.

5.6. ПАРОДИИ

Характерной особенностью гротеска является пародирование литературных произведений. Гомбрович неоднократно писал о том, что в своих произведениях он обращается к другим литературным источникам, споря с ними, пародируя их, используя их темы и мотивы в своем творчестве. На это указывает и М. Легерский, который исследует связи творчества Гомбровича с различными литературными и философскими произведениями (Legierski 1996: 155-156).

Выше мы уже говорили о пародийном характере писем Фридерика. Особенно ярко это проявилось в письме, где в основе пародии лежит библейский мотив. В этом письме писатель намекает на фразы из Нового Завета (Ев. от Иоанна 11, 18; от Луки 22, 42).

(22) Podadzą mi lekko-lekkomyślnie puchar, który będę musiał wychylić do ostatniej kropli... Zawsze widziałem, że coś takiego mnie czeka. Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu. Pa! Do zobaczenia na Golgocie. Pa! (99)

He antavat minulle kevyen kevytmielisesti maljan, joka minun on tyhjennettävä viimeiseen pisaraan saakka... Olen aina tiennyt että jokin tällainen odottaa minua. Minä olen Kristus, joka on naulattu 16-vuotiaaseen ristiin. Hyvästi! Näkemiin Golgatalla. Hyvästi! (156)

Легко-легкомысленно они подают мне чашу, которую я должен буду испить до дна, до последней капли... Я всегда знал, что меня ждет нечто подобное. Я – Христос, распятый на шестнадцатилетнем кресте. Пока, до встречи на Голгофе. Пока! (145)

В Библии Иисус готов принять чашу горечи от отца как символ согласия на мученическую смерть, у Гомбровича же Фридерик наоборот примет кубок от незрелых, как бы принося себя в жертву возможности войти в молодость. В пародийной свете подаваемые мотивы кубка, муки, распятия на кресте – это все элементы гротеска.

Оба перевода стилистически близки оригиналу. В ПЯР используется прием дублирования смысла при переводе *wychylić do ostatniej kropli* - *испить до дна, до последней капли*.

Мотив чаши (кубка), которую необходимо испить до последней капли, встречается в романе кроме упоминаемого письма еще дважды, но эти слова принадлежат уже не Фридерiku, а автору. Этот текст использован в сцене убиения червяка и в авторском комментарии разговоров Вацлава и Фридерика после смерти Амелии.

5.7. ПОЛИСЕМАНТИЧНОСТЬ

В силу близости польского и русского языков полисемантическим единицам ИЯ в большинстве случаев можно найти многозначные соответствия в ПЯР. Но гораздо сложнее найти такие соответствия в ПЯФ. Соответствие слова ИЯ слову ПЯ редко бывает полным синонимом, т.е. выражает тот же смысл и объем, поэтому переводчику приходится подбирать варианты соответствия, ориентируясь на контекст.

Можно отметить серьезную работу Тайсто Вейкко в этом направлении. Для примера возьмем многозначное слово *roważny* – очень важное в идейно-

эстетическом содержании романа и используемое неоднократно в разных значениях.

Колебание этого значения в отдельных ситуациях трудно уловить неносителю языка. В ПЯФ нет слова, вмещающего все значения этого определения, поэтому Т. Вейкко выбирает разные соответствия в зависимости от контекста: *arvokas*, *vakavaruheinen*, *pikkutarkka tärkeydessään*, в то время как в ПЯР в разных контекстах используется одно многозначное слово *серьезный*.

Здесь мы обратимся к диалогу автора с Вацлавом в финале романа. Этот отрывок интересен прежде всего с позиции нахождения в переводах лексических соответствий многозначным языковым знакам ИЯ. *Poważnie* – это в переводе с польского *серьезно, важно, значительно*.

(22) Chce pan zachowywać się poważnie?

Haluatteko siis esiintyä arvokkaasti? (178 – 179)

Так вы хотите вести себя серьезно? (166)

В ПЯР используется наречие *серьезно*, равноценное наречию ИЯ *poważnie*, в то время как наречие ПЯФ *arvokkaasti* - с достоинством (собственный перевод) имеет другую семантическую окраску и вносит другой оттенок в характеристику образа Вацлава.

(23) Z ust pan mi to wyjął. Poważnie! Ja ich - przywołam do powagi!

Veitte sanat suustani. Arvokkaasti! Minä palautan heidät arvokkuuteen.

Вы меня опередили! Именно это я и хотел сказать. Я призову их к серьезности.

В ПЯФ использовано тождественное фразеологизму ИЯ *Z ust pan mi to wyjął* устойчивое выражение *Veitte sanat suustani*. В ПЯР нет аналогичного устойчивого выражения, используется перефразирование *Вы меня*

опередили! Именно это я и хотел сказать. В словосочетании *przywolał do powagi* - в ПЯР используется *призову их к серьезности*. Переводчик адекватно передает глаголом *призову* патетичность и напыщенность речи Вацлава.

Если учесть это качество его речевой культуры и возбужденное состояние, то и *do powagi* можно выразить *arvokkuuteen*, глагол *palautan* - достаточно нейтрален, но именно существительное придает предложению высокий стиль.

(24) Tak, ale powaga pochodzi od „wagi”

Niin, mutta sana „arvokkuus” tulee sanasta „arvo”

В ПЯР это предложение опущено, ибо в ПЯР нет слова аналогичного слову *waga* в ИЯ, с той же морфемой, что и у слова *серьезный*, а поэтому игра слов невозможна.

(25) Poważny jest ten, kto się zajmuje tym co najważniejsze. Coż jednak jest najważniejsze? Dla pana może być najważniejsze jedno, dla nich drugie.

Arvokas on se, joka tekee sitä mitä on arvokkainta. Mutta mikä on kaikkein arvokkainta? Teille on arvokkainta yksi asia, heille jokin toinen.

Да, но серьезен тот, кто занимается чем-то самым важным. Однако что самое важное? Для вас важно одно, для них – другое.

В этом предложении Т. Вейкко употребляет прилагательное *arvokas* соответствием двум прилагательным ИЯ *poważny* и *ważny*, они близки по значению, но Гомбрович, используя разные прилагательные, вероятно, подразумевал, что они имеют разные значения. С. Макарец последовательно заменяет *poważny* прилагательным *серьезный*, а *ważny* - *важный*.

(26a) Jak to? Ja jestem poważny, nie oni. Jak oni mogą być poważni, jeśli to dzieciństwa – bzdury – głupstwa! Idiotyzmy!

- (26b) Kuinka niin? Minä olen arvokas, eivät he. Kuinka he voisivat olla arvokkaita tehdessään tuollaisia lapsellisuuksia, typeryyksiä, joutavuuksia! Idiottimaisuuksia!

У Гомбровича язык спонтанный, возбужденный человек не думает о правильности языка, у Тайсто Вейкко пропадает ощущение спонтанности.

- (26) Что вы говорите? Я серьезен, они нет. Как они могут быть серьезными, если все это детство – вздор – глупость. Идиотизм!

Если исходить из контекста диалога, то прилагательное *серьезный* более уместно, но с другой стороны *arvokas* привносит большую ироничность и сарказм в трактовку образа Вацлава.

- (27) Co? Dla nich ważniejsze musi być to, co dla mnie jest ważne. Co oni wiedzą? Ja wiem lepiej! Ja ich zmuszę!

Mitä? Heille on sen oltava tärkeintä, mikä on minulle tärkeää. Mitä he tietävät? Minä tiedän paremmin! Minä heidät pakotan!

Что? Для них важным должно быть то, что для меня важно. Что они понимают, что они знают? Я лучше знаю. Я их заставлю!

В данном случае Т. Вейкко заменяет прилагательное *ważny – tärkeä*, и это точное соответствие. С. Макарецв следует своему правилу дублирования смысла: так вместо *Co oni wiedzą?* у него *Что они понимают, что они знают?*

- (28) Zaraz. Ja myślałem, że pan uważa siebie za poważniejszego ze względu na swoje zasady... ale teraz wychodzi to, że pańskie zasady są ważniejsze ponieważ pan sam jest ważniejszy osobiście. Jako osoba. Jako starszy.

Hetkinen. Kuvittelin, että te pidätte itseänne arvokkaampana periaatteidenne vuoksi... mutta nyt näyttää siltä, että teidän periaatteenne ovat tärkeämpiä, koska te itse olette tärkeämpi. Henkilökohtaisesti. Yksilönä. Vanhempana.

Минуточку. Я думаю, что вы считаете себя серьезнее благодаря вашим принципам... таким образом получается, что ваши принципы

важнее, потому что сами вы важнее, значительней. Лично вы. Как личность. Как старший.

В контексте этого предложения использованные в обоих ПЯ определения, несущие основную смысловую нагрузку, точно соответствуют семантике ИЯ. Вместо *poważniejszego* в ПЯФ *arvokkaatpapa*, в ПЯР – *серьезнее*, вместо *ważniejsze* – в ПЯФ *tärkeämpi*, в ПЯР – *важнее*.

Также в ПЯР – дублирование смысла: вместо *ważniejszy* – *важнее*, *значительнее*.

Ключевые лексические единицы этого отрывка:

- ИЯ *poważny, poważnie, powaga, ważny* – корневые одноморфемные слова
- ПЯФ *arvokas, arvokkaasti, arvokkuus* – корневые одноморфемные слова
tärkeä
- ПЯР *серьезный, серьезно, серьезность* – корневые одноморфемные слова
важный, значительный

Полисемантичным *poważny, poważnie, powaga* Т. Вейкко выбрал также полисемантические соответствия *arvokas, arvokkaasti, arvokkuus* взамен определения *ważny* он использует два определения *arvokas* и *tärkeä*, сообразуясь с контекстом.

У С. Макарецва соответствием вышеназванным словам словам ИЯ служат слова *серьезный, серьезно, серьезность*. В обоих ПЯ эти лексические единицы в одних случаях точно передают смысл, в других случаях не передают всего семантического объема ИЯ. Но такова реальность переводческой практики, не всегда существует возможность подобрать языковые знаки, передающие все оттенки смысла, и переводчик вынужден выбрать тот вариант, в котором меньше потерь, тем более, что ему приходится думать о том, чтобы текст звучал естественно на языке перевода.

Однако даже при наличии нескольких вариантных соответствий, не всегда полностью передается смысл языкового знака ИЯ.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой работе мы пытались рассмотреть какие образные средства использует Гомбрович для создания гротеска в романе *Порнография* и насколько адекватно образный строй романа воссоздается в переводах на финский и русский языки.

Образный строй произведения как раз та область, где процесс перевода наименее предсказуем и решение трудных задач целиком зависит от творческой индивидуальности переводчика, от его чутья. Ведь каждый отдельный образ является индивидуальным и требует своего подхода. Степень сложности задач, стоящих перед каждым из переводчиков во многом схожа, но в чем-то эти задачи и различаются. Вряд ли их можно поставить на чашу весов, но можно предположить, что С. Макарецу какие-то вещи в переводческом процессе давались легче в силу сопоставимости языков и культур.

Рождение образа у переводчика тесно связано с психологией носителей языка с их представлениями, системой оценок, различиями в образе жизни, истории и культуре двух народов. В родственных языках при сравнении аналогичных явлений легко обнаруживается большое сходство в формах и значениях сопоставляемых единиц. Это помогает переводчику проникать в сущность предмета и явления, точнее оценить текст, понять все его тонкости и нюансы, поэтому мысль переводчика более свободно обретает речевую форму.

Тайсто Вейкко несомненно было сложнее оценивать содержание, стоящее за словом, определять функциональную характеристику образа, поскольку существуют большие различия в конкретизации языковой системы, т.е. в аспектах языково-узусных и культурно-исторических. Это проявляется, прежде всего, в некоторой неточности эмоциональной и смысловой оценки отдельных образов и лексических единиц. Речевые стихии русского и польского народов близки, поэтому в ПЯР не нужны были большие преобразования для передачи речевого стиля оригинала. Труднее воссоздать речевую стихию ИЯ в ПЯФ, приблизить построение фразы к живой речи, особенно в тех кусках текста, где преобладает разговорная лексика с использованием сленга, просторечий, уменьшительных форм слов или других отклонений от языковой нормы.

Для С. Маканцева главным в переводе *Порнографии* была адекватная передача образных средств оригинала, достижения равноценного эстетического эффекта, и не менее важным для него было естественное звучание текста на ПЯ. Он переводит в русской традиции перевода, используя свободу, диктуемую законами русского языка. В некоторых случаях при возможности использования тождественной стилистической модели Макарец выбирает другой вариант, производя лексические и синтаксические трансформации с целью приблизить образ по эмоционально-экспрессивной функции к восприятию российского читателя. В одних образах он добавляет экспрессивные элементы, в других смягчает эмоциональный аспект, используя интерпретацию и замену образа для того, чтобы достичь близкого к оригиналу эстетического эффекта.

Тайсто Вейкко сохраняет близость к формам выражения подлинника, стараясь передать все элементы смыслового содержания. Для него важна точность и понятность. Он не выпячивает свою индивидуальность, стараясь раствориться в индивидуальности Гомбровича, но она не может не проявиться, т.к. переводчик выбирая те или иные лексические единицы или

синтаксические конструкции, интерпретирует те или иные действия, выражает свое отношение к героям и событиям.

По словам Топера (1998) «за восприятием перевода в новой языковой среде стоят процессы его создания и фигура переводчика, его создателя, а также его воздействие на новую аудиторию и сам объект воздействия, причем под объектом воздействия надо понимать не только индивидуального читателя, но и всю литературу, в которой был сделан перевод, в совокупности. Коммуникативная цепочка литературной рецепции, если она пересекает языковые границы и включает в себя перевод, растягивается от одной национальной культуры до другой, в зеркало которой она глядится».

Несмотря на разницу в методах перевода, в обоих переводах мы видим адекватную передачу образной системы романа Гомбровича, но каждый из них необходимо рассматривать в свете своего времени и переводческой традиции каждой из стран. Расстояние между переводами 25 лет. Перевод Тайсто Вейкко был в Финляндии в ряду первых переводов, которые знакомили читателя с польским модернизмом, поэтому его стремление преподнести Гомбровича таким, каким его могли воспринять в то время, вполне разумно. Здесь также имеет место установка на определенного читателя и его менталитет.

Перевод С. Макарецва был опубликован в 1994 году, это уже второй перевод *Порнографии*. С. Макарецв создавал свой перевод для читателя просвещенного, который уже имеет представление о польском авангарде не понаслышке и может оценить его художественные особенности.

Думается, что и переводы *Порнографии*, Тайсто Вейкко на финский язык, а Сергея Макарецва на русский язык, вошли в новый литературный контекст.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Gombrowicz, Witold [1960] 1998. *Pornografia*. Wydawnictwo literackie, Warszawa.
- Gombrowicz, Witold 1969. *Pornografiaa*. Suom. T. Veikko, WSOY, Porvoo-Helsinki.
- Гомбрович, Витольд 2001. *Порнография*. Пер. С. Макарецва, Амфора, С-Пб.
- Głowiński, M. 1998 „Posłowie”, Komentarze do „Pornografii” Wydawnictwo literackie, Warszawa.
- Jarzębski, Jerzy 1992. *W Polsce czyli wszędzie*. Szkice o polskiej prozie współczesnej, Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- Legierski, Michał 1996. *Modernizm Witolda Gombrowicza*. Wybrane zagadnienia, Stockholm.
- Tompson, Ewa M. 1979 *Witold Gombrowicz*. Twayne Publishers, A Division of G.K.Hall&Co, Boston.
- Базилевский, А. 2000. «Виткевич: Повесть о вечном безвременье», Наследие, Москва.
- Бауш, К.-Р. 1978. «Сравнительное языкознание, прикладная лингвистика и перевод», в кн. Комиссаров (ред.) 1978: 55-69.
- Влахов С., Флорин С. 1980 «Непереводимое в переводе», Международные отношения, Москва.
- Карасик В. И. 2006. «О типах дискурса»
<http://www.ruslang.com/education/discipline/philology/disrurs/material/material2>
- Клементьев С. 2003. *Гротеск и его идейно-художественная функция в романе В.Гомбровича "Фердидурке"*. Studia Polonorossika, Издательство Московского университета, Москва.
- Комиссаров В. Н. (ред.) 1978. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Сборник статей*. Международные отношения, Москва.
- Комиссаров В. Н. 1973. *Слово о переводе*. Международные отношения, Москва.

- Комиссаров В. Н. 1978. «Перевод как объект лингвистического исследования» вступительная статья в кн. Комиссаров (ред.) 1978: 3-15.
- Комиссаров В. Н. 1990. *Теория перевода (Лингвистические аспекты)*. Высшая школа, Москва.
- Кэтфорд, Д. 1978. «Лингвистическая теория перевода», в кн. Комиссаров (ред.) 1978: 94–114.
- Лингвистический энциклопедический словарь 1990. Под редакцией В.К. Ярцева, Советская энциклопедия, Москва.
- «Литература и перевод: проблемы теории Международная встреча ученых и писателей Москва 27 февраля – 1 марта 1991» 1992. Издательская группа Прогресс, Литера, Москва.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001. НПК «Интелвак», Москва.
- Найда, Ю. 1978. «К науке переводить: Принцип соответствий», в кн. Комиссаров (ред.) 1978: 114–137.
- Новиков Л. А. 1982. «Искусство слова» Педагогика, Москва.
- Попович, А. 1980. «Проблемы художественного перевода», Москва.
- Райс, К. 1978. «Классификация текстов и методы перевода» в кн. Комиссаров (ред.) 1978: 202–224.
- Рецкер Я. И. 1974. «Теория перевода и переводческая практика», Международные отношения, Москва
- Топер П. 1998 «Перевод и литература: творческая личность переводчика», «Журнальный Зал», <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/toper.html>
- Федоров А. В. 1983. «Основы общей теории перевода» Издание 4-е, Высшая школа, Москва.
- Феноменология смеха: Карикатура, пародия, гротеск в современной культуре, 2002. Сборник статей. Министерство культуры РФ, Рос. институт культурологии, Москва.
- Швейцер А.Д. 1988 «Теория перевода (статус, проблемы, аспекты)», <http://www.auditorium.ru/books/2406/>

Groteski Witold Gombrowiczin romaanissa *Pornografia* ja sen käännöksissä suomen ja venäjän kielelle

Lyhennelmä

1. Johdanto

Kaunokirjallisuuden kääntämisen teoria tarkastelee kaunokirjallisen teoksen kääntämistä yleisen käännösteorian näkökulmasta ottaen huomioon sen luovan luonteen. Kaunokirjallinen käännös johdattaa eri kansojen ja kulttuurien kohtaamiseen ja niiden väliseen kanssakäymiseen. Kirjoittajan käyttämän kielen ominaisuuksien ja tyylin esiintuominen sekä sisällön virheetön uudelleenluominen vaatii syvää pohdintaa ja erityistä luovuutta.

Tämän työn tutkimuskohteena ovat puolalaisen kirjailijan Witold Gombrowiczin romaani *Pornografia* ja sen käännökset suomen ja venäjän kielelle. Gombrowicz tunnetaan Puolan kuuluisimpana groteskin tyyllilajin taitajana, joten tämän tutkimuksen tavoitteena on selvittää, kuinka kääntäjät ovat onnistuneet säilyttämään romaanin groteskit piirteet käännöksissä. Tutkimuksessa perehdytään romaanin sisältöön ja yritetään siten selvittää kielen- ja tekstinsisäiset tekijät, jotka ilmentävät teoksen tyyliä.

Tutkielman rakenne. Tutkielma koostuu johdannosta (luku 1), teoreettisesta osasta, johon sisältyvät kaunokirjallisen kääntämisen tärkeimmät aspektit (luku 2) ja filologinen ja kirjallisuustieteellinen analyysi (luvut 3 ja 4), empiirisestä osasta, johon sisältyy käännösten vertaileva analyysi (luku 5) sekä päätelmistä (luku 6). Tässä lyhennelmässä luvut 3 ja 4 on yhdistetty luvuksi 3; vastaavasti käännösanalyysi on luku 4 ja päätelmät luku 5.

Tutkimusaineisto. Tutkimusaineistoina ovat Witold Gombrowiczin romaani *Pornografia* (Gombrowicz 1998; alunperin vuodelta 1960), Sergei Makartsevin käännös venäjän kielelle (Gombrovič 2001) sekä Taisto Veikon suomennos (Gombrowicz 1969).

2. Kaunokirjallisuuden kääntämisen aspekteja

Teoreettisessa osassa keskitytään kaunokirjallisuuden kääntämisen keskeisiin käsitteisiin. Käännösteoriassa tutkitaan muuan muassa käännöksen ja alkuperäisteoksen välistä suhdetta. Catfordin (1978: 91) mukaan käännöksellä tarkoitetaan kielen (lähdekieli) tekstiaineksen korvaamista samanarvoisella toisen kielen (kohdekieli) tekstiaineksella. Kääntäminen on psyykinen prosessi, jossa kielellinen ilmaus (tuotos), suullinen tai kirjallinen teksti, muodostetaan uudelleen toisella kielellä. Tämän prosessin tuloksena syntyy käännös, joka on siis uusi teos (kirjoitettu tai puhuttu teksti) (Fjodorov 1983: 10).

Yhtenä kirjallisuuden kääntämisen tutkimuksen kohteena ovat kieli ja sen tyylikeinot. Käännösteoria käyttää hyväkseen kontrastiivista analyysia, joka selittää ja määrittelee kielten yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Kieli ei kuitenkaan ole ainut tekijä, joka vaikuttaa kääntämiseen. Erityisesti kaunokirjallisuutta käännettäessä kääntäjän on otettava huomioon esimerkiksi sosiokulttuuriset, historialliset ja psykologiset tekijät.

Tärkeänä osana kääntäjän työssä voi olla diskurssinanalyysi. Diskurssilla tarkoitetaan yleensä sanallista vuorovaikutusta. Kääntämisen yhteydessä analysoidaan tekstin semantiikkaa, sen syntaktista rakennetta ja pragmatiikkaa. Diskurssi käsitteenä on osa tekstin pragmatiikkaa. Diskurssi on jaettu kahteen tyyppiin: *institutionaaliseen* ja *henkilö(kohtaiseen) diskurssiin* (Karasik 2006).

Institutionaalisesta diskurssista puhutaan kun kyseessä on teksti, joka ei sisällä henkilökohtaista mielipidettä vaan tekstin tekijä esiintyy yhteiskunnallisen instituution edustajana. Yksityinen diskurssi taas edellyttää kirjoittajan asenteen ilmaisua.

Diskurssia käsiteltäessä törmätään **ekvivalenssin** ja **adekvaattisuuden** käsitteisiin. Institutionaalisen ja yksityisen diskurssin välillä oleva raja on häilyvä. Esimerkkinä voidaan käyttää henkilökohtainen kirje (yksityinen diskurssi), joka sisältää mm. lainaus lakipykälästä (instituutionaalinen diskurssi). Yhtä vaikea on vetää selkeän rajan ekvivalenssin ja adekvaattisuuden käsitteiden välille (Shveitser 1988).

E. Nida (1978) korostaa dynaamisen ekvivalenssin teoriassaan ensisijaisesti käännetyn tekstin vaikutusta lukijaan: käännetyn tekstin on herätettävä lukijassa samat tunteet kuin lähdeteksti. Tässä tapauksessa tekstin muoto ei ole ratkaiseva tekijä käännoksessä. Käännöstä laadittaessa pyritään luomaan dynaaminen yhteys lähdeviestin ja sen vastaanottajan välille. Sisällön ja muodon ristiriita aiheuttaa kuitenkin ongelmia käännoistyössä, jolloin kyseessä on dynaamisen ja muodollisen ekvivalenssin ristiriita.

V. Komissarov (1973) käyttää käsitettä **ekvivalenssitaso**. Hänen mukaansa ekvivalenssi-suhde muodostuu alkuperäistekstin ja käännoksen toisiaan vastaavien sisällön tai muodon tasojen välille. Komissarov jakaa tekstin lähettäjältä vastaanottajalle välitettävän tiedon luonteen perusteella seuraavasti: merkkien eli sanojen taso, puhunnosten taso, sanoman taso, tilanteen kuvaamisen taso ja viestinnän tavoitteen taso.

Käännettäessä ekvivalenssi voidaan saavuttaa yhdellä tai useammalla näistä tasoista. Alun perin ekvivalenssilla tarkoitettiin lähdekielen ja kohdekielen yksiköiden pysyvää vastavuutta, mutta ajan myötä käsitteellä on alettu määritellä yleistä vastavuutta. Catfordin (1978: 92) mukaan täydellisen kohdekielen ekvivalentin hakeminen ei ole helppoa. Täyden ekvivalentin puute voidaan ratkaista käyttämällä vaihtoehtoista vastinetta. Tällöin tavoitteena on *adekvaatti korvaavuus*.

Adekvaattisuus vastaa tekstin esteettisestä funktiosta. Joissakin tapauksissa tekstin tietyt elementit jätetään ilmaisematta tai korvataan. Se ei kuitenkaan kyseenalaista tuloksen toimivuutta vaan takaa, että viesti saavuttaa lukijan. Fjodorov (1983: 127) toteaa että adekvaattisuus saavutetaan, mikäli lähtötekstin merkityssisältö välitetään

kokonaisuudessaan, ja sekä käännöksen funktio että tyyli vastaavat täysiarvoisesti alkutekstiä. Hän myös toteaa, että kääntäjää voidaan pitää teoksen toisena luojana eikä onnistuneen käännöksen arvokkuutta voi jättää huomiomatta uudessa kieliympäristössä.

3. Witold Gombrowicz ja romaani *Pornografia*

Tässä työssä luodaan lyhyt katsaus 1900-luvun alun puolalaiseen kirjallisuuteen ja tutustutaan Witold Gombrowiczin tuotantoon. Gombrowiczin luomiskausi alkoi 1930-luvun alussa, jolloin Eurooppa koki poliittisia, yhteiskunnallisia ja sosiaalisia muutoksia. Lähestyvän katastrofin aistiminen ja vanhojen arvojen romahtaminen synnyttivät epäluottamusta ja skeptisismiä tulevaa kautta kohtaan. Nuoret kirjailijat eivät teoksissaan keskittyneet enää yhteiskunnallis-poliittisiin ongelmiin vaan pohtivat yksilön sisäistä maailmaa.

Parodiaa, groteskia ja farssia esiintyi runsaasti nuorten kirjailijoiden teoksissa. Gombrowiczin ensimmäinen teos *Murrosiän muistelmat* (1933) synnytti todellisen kritiikin vyöryn. Samoin kävi *Ferdidurkelle*, Gombrowiczin tunnetuimmalle teokselle, joka julkaistiin ensimmäistä kertaa vuonna 1937. Toisen maailmansodan alkaessa Gombrowicz muutti Argentiinaan, missä hän vietti useita vuosia. Gombrowicz jäi ikuiseksi erakoksi. Hänen yksinäisyyttään on kutsuttu *outsiderin syndroomaksi*.

Puolassa hän tuli tunnetuksi vasta vuonna 1957, jolloin ns. poliittisen suojasään aikana julkaistiin antitotalitarismin manifestiksi kutsuttu *Ferdidurke*. *Pornografia* julkaistiin ensimmäistä kertaa Pariisissa vuonna 1960. Teoksen vastaanotto ei ollut riemukas. Yhä tänäkin päivänä teos herättää ristiriitaisia mielipiteitä. Gombrowiczin arvoituksellisuudesta ja monipuolisuudesta kertovat romaanin lukuiset tuloksettomat tulkintayritykset.

Aluksi teos luokiteltiin realistiseksi. Romaanin tutkijoita hämmensi tapahtumien sijoittuminen todelliseen aikaan, natsien miehittämään Puolaan. Kaikki yritykset selostaa romaanin juonta epäonnistuivat. Głowiński kirjoittaa *Pornografiasta*:

”Mikäli haluaisin tuoda esille romaanin sisällön, joutuisin taivuttamaan sen täydeksi karikatyyriksi, ja lukija kenties pitäisi sitä outona ja järjettömänä, erityisesti, jos ei tuntisi kyseistä materiaalia lainkaan” (Głowiński 1998: 151).

Klassisen fabulan puutetta selitettiin sillä, että kirjailijan luovuus olisi kuollut.

Pornografia on epärealistinen teos, jonka todelliset tapahtumat on kiinteästi sidottu metafyyssisiin tapahtumiin. Romaanin tulkinnan moniselitteisyys jättää lukijalle varaa omiin tulkintoihin.

”Taiteilija on liikkuva muoto. Filosofiin, ajattelijaan ja teologiaan verrattuna taiteilija on jatkuva leikittelijä, taiteilija lähestyy maailmaa monelta taholta – hänessä itessään tapahtuu muutoksia, ja hänen oma muutoksensa on ainut vastapaino maailman muutokselle” (Jarzębski 1992: 22). (tekijän oma käännös)

Pornografia edustaa modernismia ja on yksi tyyliuunnan mestariteoksista. Modernismissa irtaudutaan todellisuudesta ja keskitytään subjektiiviseen maailmankuvaan, jonka kirjailija tuo esille ironian, travestian muodossa. Gombrowiczin kieli on tarkkaa ja vapaata, se rikkoo kielen sääntöjä, mutta siinä säilyy puolan kielelle ominainen sävy ja ilmeikkyyt. Gombrowicz polemisoi alusta asti kirjakielen perinteisiä normeja.

Pornografia rakentuu ironiasta, parodiasta ja groteskista. Groteski on romaanin keskeisin piirre. Groteski merkitsee tavallisesti selkeästi toisistaan erotettavien entiteettien outoa risteytymistä. Se rikkoo stereotyyppioita, kääntää tutut asiat ylösalaisin ja provosoi. Groteskille ominaiset piirteet tulevat *Pornografiassa* vahvasti esille. Teoksesta löytyy provokaatiota, liioittelua, absurdia, tyylin vaihtelua (kirjakieli vs. puhekieli), tekstilajien vaihtelevuutta (koominen vs. traaginen). Gombrowiczin groteski pyrkii ennakkoluulojen tuhoamiseen ja on täynnä synkkää ironiaa.

Kirjoittajan yksilöllisyys heijastuu teokseen. *Pornografian* lukija näkee kaiken kirjoittajan näkemysten kautta. Kirjoittajan mietteet *Pornografiassa* ovat elävää puhetta, joka syntyy spontaanisti, tapahtumien ja mietiskelyn seurauksena. Kirjoittaja asettaa kysymyksiä, vastaa niihin ja kumoaa omat väitteensä.

Gombrowicz käyttää *Pornografiassa* perinteistä puolalaiselle kirjallisuudelle ominaista tempua: päähenkilö palaa tuttuun paikkaan. Päähenkilö, kertoja ja kirjoittaja Witold Gombrowicz, tutustuu Fryderikiin, josta tulee romaanin päähahmo. Häneen kiteytyvät kaikki tapahtumat. Kertoja suhtautuu Fryderikiin varauksella, mutta samalla hänen outoutensa vetää kertojaa puoleensa.

Tapahtumien kulku kuulostaa hyvin realistiselta, mutta vähitellen syntyy pelottava, ajaton tunnelma. Lukija kokee maailman jakautuvan kahtia. Yhtäällä on kirjoittajan kuvitteleva maailma ja toisaalla todellinen maailma, joka on tapahtumien taustana. Tapahtumien myötä kaikki siirtyy metafyyssiseen ulottuvuuteen.

Keskeisimpiä aiheita ovat vanhojen muotojen tuhoaminen, kypsyyden ja nuoruuden vastakkain asettelu. Nämä arvot kehittyvät romaani-leikin avulla. Pakkomielle kahden nuoren fyysiseen yhtymiseen inspiroi Fryderikia ja kirjoittajaa. Näin he uskovat voivansa syntyä uudelleen aistilliseen elämään. Leikki on Fryderikin luonteen ydin. Hän ottaa ohjat käsiinsä ja saa muutkin sekoitettua samaan leikkiin. Saavuttakseen päämääränsä hän ylittää kaikki moraaliset estonsa.

Fryderik on laskelmoiva ja kylmä. Hän toimii johdonmukaisesti ja manipuloi muita omaksi edukseen. Witold on tyypillinen modernismin hahmo, hän on menettänyt oman minänsä. Hän vain täyttää Fryderikin käskyjä. Fryderikin luonteen voima vetää häntä puoleensa, mutta samalla hänen äärimmäisyytensä pelottaa Witoldia. Vaarallisuudesta huolimatta, ikään kuin luonnonvoimien pakottamana, Witold ei kykene enää hallitsemaan leikkiä. Tapahtuu muotojen vaihto, elämä muuttuu leikiksi. Yhä intellektuellina Witold ryntäilee rauhattomana, muuttaa näkemyksiään ja yrittää vastustaa Fryderikia, mutta loppujen lopuksi antaa periksi tunnistaen Fryderikin toimeet ja näkemykset oikeiksi.

Leikin tulos on kolme murhaa ja toteutumaton nuorten liitto. Witold ja Fryderik tuhoavat vanhan perinteisen maailman ja luovat uuden, mutta millä hinnalla? Vanhojen muotojen vastustajina he vetävät mukaan leikkiinsä nuoren parin käyttämällä hyväkseen heidän

viattomuuttaan ja kokemattomuuttaan. Elämässä vallitsee se, mitä vastaan he ovat taistelleet, kypsyyden valta.

Groteskin ydin ilmentyy teoksen kuvasisällön kautta. Tarkka kuvasisällön välittäminen käännöksessä edesauttaa avamaan lukijalle kirjailijan idean, hänen maailman-katsomuksensa. Siitä riippuu teoksen esteettinen vaikutus lukijaan. Gombrowicz on taiteilija, joka paljastaa ihmisen sisäisen maailman, yrittää saavuttaa sielun pohjaa tuomalla esille sen synkimmät puoleet. Hän näyttää ihmisen luonteen monimutkaisuuden ja sen ennalta-arvaamattomuuden, erityisesti silloin, kun yksilö on sisäisen ristiriidan riivaama.

4. Käännösten vertaileva analyysi

Gombrowicz käyttää teoksessaan erilaisia leksikaalisia keinoja. Tässä työssä perehdytään **trooppeihin** ja **figuureihin**, eli kielikuviin ja lausekuvioihin. Troopeista erottuvat **symboli**, **vertaus**, **metafora** ja **hyperbola**, figuureista taas – **inversio**, **gradaatio**, **retorinen kysymys** ja **oksymoron**. Voidaan kuitenkin todeta, että tekstin kuvasisällön ilmentämiseen käytetään muitakin, kuin edellä lueteltuja keinoja.

Troopit. Troopit ovat poeettisen ajattelun muoto. Työssä perehdytään erityisesti metaforiin, joiden avulla rakentuvat romaanin groteskit piirteet. Metafora eli kielikuva tuo esille visuaalisen maailmankäsityksen. Metafora kääntää jokapäiväiset, tavalliset asiat epätavallisiksi.

Gombrowiczin metaforissa ilmenee kaksoisvisio ympäröivästä maailmasta. Kirjailija yhdistää rohkeasti täysin vieraita käsityksiä. Tässä työssä keskitytään sarkastisiin metaforiin ja niiden vastapainona oleviin poeettisiin metaforiin. Niissä heijastuu groteski, joka paljastaa muodon ja sisällön ristiriitaisuuden. Venäjänkielisessä käännöksessä kääntäjä pyrkii säilyttämään tekstin ekspression ja turvautuu rohkeisiin leksikaalisiin ja syntaktisiin transformaatioihin. Valittujen esimerkkien perusteella havaitaan kääntäjän

pyrkimys herättää käännökseen vastaanottajassa samanlaisia assosiaatioita kuin mitä lähdetekstin lukija kokee.

Suomennoksessa kääntäjä taas keskittyy säilyttämään tekstin semantiikan, jotta kaikki tekstin yksityiskohdat olisivat selkeitä lukijalle. Originaalin ilmaisuvoimaa tavoitellessaan Taisto Veikko pyrkii synonyymien käyttöön ja useassa tapauksessa löytää adekvaatit eskpressiivisyyttä välittävät leksikaaliset keinot.

Vertaus. Troopin ja figuurin välimuoto on vertaus. Vertauksissa havaitaan useimmiten tyylien sekoittumista. *Pornografian* kääntäjät turvautuvat vertauksia käännettäessä käännoislainoihin.

Figuurit. Figuurit lisäävät tekstiin ekspressiota syntaktisin keinoin. **Inversio** tarkoittaa sanojen tai lauseiden muuttamista käänteiseen järjestykseen. Inversiolla saadaan tekstin rakenne kuulostamaan elävältä ja spontaanilta. Inversio on puolan kielelle ominainen piirre. Gombrowicz hakee inversion avulla myös esteettistä vaikutusta lukijaan. Työssä tarkastellaan kääntäjien menetelmiä inversion säilyttämiseksi. Muista figureista mainitaan mm. **oksymoron** ja havainnollistetaan esimerkein sen käyttöä sekä alkuperäisteoksessa että käännoksissä.

Fraseologismit. Kulttuurisidonnaiset ilmaisut ja värikkäät kielikuvat ovat ongelmia, joihin kääntäjä törmää erityisesti fraasiutuneiden kiinteiden sanontojen kääntämisessä. Työssä määritellään fraseologismin käsite ja annettujen esimerkkien avulla seurataan kääntäjien käyttämiä menetelmiä.

Rytmi. Tekstin rytmi vaikuttaa sekä semanttiseen että kuvainnollisen sisältöön. Kumpikin kääntäjä pyrkii säilyttämään alkuperäisteoksen syntaktisen rakenteen ja järjestyksen. Käännoksissä ei havaita alkuperäisten lauseiden yhdistämistä tai erottamista muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Ekspression ja rytmin vuorovaikutus tekstissä auttaa näkemään päähenkilön sisäisen kamppailun. Kumpikin kääntäjä on käännoksessään onnistunut paljastamaan sen.

Parodiat. *Pornografiassa* nähdään myös parodian elementtejä, joita kartoitetaan työssä pikaisesti. Gombrowiczin tekstissä esiintyy Evankeliumin motiiveja.

Monimerkityksisyys. Monimerkityksisyyttä eli polysemiaa käsiteltäessä keskitytään esiteltyjen esimerkkien perusteella siihen, kuinka suomennoksessa on pyritty ratkaisemaan monimerkityksisyyden ongelma vaihtoehtoisten vastineiden avulla sekä kontekstin vaikutukseen vaihtoehtoisten vastineiden valintaan.

5. Päätelmät

Teoksen käännöksen kuvakokonaisuuden takana piilee kääntäjän yksilöllisyys, hänen käyttämänsä menetelmät ja se, miten hän on menetelmiään soveltanut, sekä kaiken kaikkiaan kääntäjän identiteetti. Työssä tarkasteltavat käännökset on luotu eri aikoina ja kyseinen aikaväli on otettava huomioon käännöksiä tarkasteltaessa.

Lähteet

- Gombrowicz, Witold [1960] 1998. *Pornografia*. Wydawnictwo literackie, Warszawa.
 Gombrowicz, Witold 1969. *Pornografiaa*. Suom. T. Veikko, WSOY, Porvoo-Helsinki.
 Gombrovič, Vitol'd 2001. *Pornografija*. Per. S. Makarceva, Amfora, S-Pb.
- Catford 1978 = Këtford, D., «Lingvističeskaja teorija perevoda». Komissarov (toim.) 1978: 94–114.
- Fjodorov 1983 = Fedorov A. V., «Osnovy obščej teorii perevoda». Izdanie 4-e, Vysšaja škola, Moskva.
- Głowiński, M. 1998 „Posłowie”, Komentarze do „Pornografii” Wydawnictwo literackie, Warszawa.
- Karasik V. I. 2006. «O tipah diskursa»
<http://www.ruslang.com/education/discipline/philology/disrurs/material/material2>
- Komissarov V. N. (toim.) 1978. *Voprosy teorii perevoda v zarubežnoj lingvistike. Sbornik statej*. Meždunarodnye otnošenija, Moskva.
- Komissarov V. N. 1973. *Slovo o perevode*. Meždunarodnye otnošenija, Moskva.

Nida 1978 = Najda, Ju., «K nauke perevodit': Princip sootvetstvij». Komissarov (toim.)
1978: 114–137.

Shveitser 1988 = Šveitser, A. D. «Teoria perevoda (status, problemy, aspekty)»,
<http://www.auditorium.ru/books/2406/>