

Анна Бжозовска

Лодзинский университет (Лодзь, Польша)

ФАКТЫ БИОГРАФИИ К. И. ГАЛЧИНСКОГО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ЕГО СТИХОТВОРЕНИЙ

Как известно, в основе перевода поэтического произведения непременно лежит его интерпретативное понимание переводчиком. В нашей статье постараемся показать, что необходимым условием постижения художественного мира, представленного в исходном тексте, является изучение биографии его автора. Материалом для анализа послужили русские переводы семи стихотворений Константы Ильдефонса Галчинского: *Okulary Staszka*, *Johnny Burton*, *Dziecko żydowskie*, *Matka Boska Stalagów*, *Kołysanka o kołysce*, *Bal u Salomona* и *Lubię...* Особое внимание уделяется трансформациям, которым в процессе перевода подвергаются художественные образы.

В творчестве Галчинского нет стихотворения, которое представляло бы собой автобиографию в строгом смысле слова, но отдельных автобиографических элементов в его стихотворениях чрезвычайно много. Они дают представление об эстетических предпочтениях поэта, его интертекстуальной эрудиции, а также о том, как формировалось его мировоззрение.

В контексте трудностей, которые может вызвать у переводчика необходимость воссоздания в переводе историко-биографических реалий, особый интерес представляет стихотворение *Okulary Staszka* (*Очки Сташка*). Имеется один перевод этого произведения на русский язык. Его автор – Анатолий Гелескул.

Стихотворение посвящено Станиславу Пясецкому, главному редактору журнала «Prosto z mostu», с которым Галчинский сотрудничал в 1935–1939 годах. Во время Второй мировой войны Пясецкий активно боролся против немецких оккупантов в подполье. В декабре 1940 года он был арестован гестапо и, после нескольких месяцев пыток, расстрелян в Пальмирах.

Переводчик уже в первых строках расширяет¹ созданный Галчинским образ лирического героя, добавляя к нему две на первый взгляд незначительные детали. В подлиннике читаем:

Kochał Szymanowskiego. Lubił ptaki.

Wydawał «Prosto z Mostu». Pił czasami (Galczyński 1979, все отрывки стихотворений К. И. Галчинского приводятся по данному изданию).

В варианте Гелескула лирический герой, кроме птиц, любит и *дубравы* (*Любил Шимановского. Птиц и дубравы.*). К тому же, если герой исходного текста *пил время от времени* (*Pił czasami.*), то в переводе он *выпив, казался хмурым*. Оба приведенных выше изменения сами по себе небольшие, однако они вписываются в выбранную Гелескулом переводческую стратегию. Дополнительные сведения настолько универсальны, что даже если не отражают склонностей и привычек прототипа лирического героя, то не несут с собой риска нарушения авторского замысла. Следует также подчеркнуть, что детали, добавленные переводчиком, вполне соответствуют настроению первой строфы подлинника, в которой автор рисует образ лирического героя, открывая его повседневный мир, не прибегая при этом к возвышенному тону.

Вместе с тем, мы можем с большой долей вероятности предположить, что русский читатель не знаком ни с личностью Пясецкого, ни с подробностями литературной жизни в довоенной Польше, ни с тем эпизодом из биографии Галчинского, когда он был сотрудником «Просто с мосту». Именно поэтому переводчик, желая приблизить читателю образ лирического героя, решается придать ему более сентиментальные черты.

В той же строфе находится один из двух ключевых для интерпретации текста моментов: *wydawał «Prosto z Mostu»* (издавал «Просто с мосту»). Трудность, которую данный фрагмент вызывает при переводе, не сводится к передаче историко-биографических реалий – названия газеты – или воссозданию фразеологизма, не имеющего точного эквивалента в русском языке (ближайший эквивалент «*prosto z mostu*» – это «без обиняков»). Ограничиться переводом или транскрипцией самого названия было бы далеко недостаточным. Самое главное – то, что за ним скрывается: политическая и идеологическая линия, идеи, которым Пясецкий был слепо предан и рупором которых стала его газета. Именно в таком ключе Гелескул переводит интересующий нас фрагмент: *Делал журналчик, якобы крайне правый. Пе-*

¹ В настоящей статье будем использовать предложенные В. В. Коптиловым и С. Ф. Гончаренко классификации переводческих трансформаций художественного образа (см. Коптилов 1962: 34–41; Гончаренко 1975: 126–130), которые включают пять видов преобразований: расширение образа, сужение образа, замену присутствующего в тексте образа новым, замену образов местами и пропуск образа.

реводчик не только – путем описательного перевода - указывает на идейную направленность (*крайне правый*) издаваемого Пясецким журнала (что важно с точки зрения потенциального читателя). Присутствующая в подлиннике сухая, безжизненная констатация фактов, похожая на энциклопедическую справку, приобретает в переводе явно оценочный, причем неоднозначный, характер. Нейтральный глагол *wydawać* (*издавать*) заменяется разговорным в данном контексте словом *делать* (*делать журнальчик*). Название журнала исчезает, вместо него переводчик использует диминутив *журнальчик*. Субъективно-оценочное значение имеет также частица *якобы*, предшествующая определению идейной позиции *журнальчика*. Все это придает цитируемому фрагменту подчеркнуто иронический оттенок. Возникает вопрос: на кого в данном случае направлено острие иронии? На идейных противников лирического героя или же на самого Пясецкого? Сотрудничество Галчинского с «Просто с мосту» вызвало волну негодования как среди читателей поэта, так и собратьев по перу².

Более того, как подчеркивает в изданной в 1990 году биографии отца дочь поэта Кира, споры вокруг участия Галчинского в работе «Просто с мосту» не утихают до сих пор (см. K. Gałczyńska 1990: 53–54.). Созданный Пясецким еженедельник «Просто с мосту» был неофициальным, но фактическим органом Национально-радикального лагеря (Obóz Narodowo-Radykalny), националистической группировки, которая прямо апеллировала к итальянскому фашизму и не чуждалась политического насилия. Определение журнала, принявшего на себя миссию пропагандировать подобные идеи, как *крайне правого*, не кажется преувеличением. Тем временем использование переводчиком стилистически маркированной частицы *якобы* ставит под вопрос радикализм «Просто с мосту» и его принадлежность к крайне правому политическому спектру. Несправедливо было бы, однако, утверждать, что переводчик имплицитно, якобы Галчинский пренебрегал угрозой, связанной с политической установкой НРЛ и ему подобных движений. Здесь немаловажно также место публикации стихотворения. *Okulary Staszka* были впервые напечатаны в 1946 году в еженедельнике «Tygodnik Powszechny», идеологически чуждом довоенным взглядам Пясецкого.

Вторая строфа является кульминационной и ключевой для понимания всего стихотворения. Настроение резко меняется:

Błądził jak ludzie, co mają za dużo siły.
Łachudry nie błędzą. On był jak lira.
Strzał w struny. I dobrze za błąd zapłaciły
okulary zakrwawione w Palmirach.

² Этот вопрос широко обсуждался исследователями жизни и творчества Галчинского. Подробнее см., напр., A. Drawicz 1968: 95–110; A. Stawar 1957: 13–18.

Гелескул переводит эту строфу следующим образом:

Да, заблуждался. Сволочь при всякой сшибке
не заблуждалась. Тешилась дурачками.
Он бил по струнам. И оплатил ошибки
расстрелянными очками (Галчинский 2004: 170).

Переводчик безошибочно воссоздает главную мысль приведенного фрагмента. Человеку свойственно ошибаться. Ошибался и лирический герой, который до определенного момента твердо верил в свои идеи, не догадываясь о том, чем обернется триумфальный поход фашизма по Европе. Однако факт, что Пясецкий заблуждался, не свидетельствует о его слабости, а доказывает обратное: ошибок не делают только люди безвольные, беспринципные, *сволочь*, которая ни во что искренне не верит. Отсюда в подлиннике лирический герой сравнивается с лирой (*On był jak lira*), которая выступает здесь не столько символом вдохновения, сколько смелости выражать свое мнение, не опасаясь последствий. В исходном тексте описываемый образ состоит из двух частей: за сравнением следует дополняющая его метафора *strzał w струны* (*выстрел по струнам*). В этих двух словах – образе струн, сорванных пульей – изображается момент смерти лирического героя. Переводчик воспроизводит только первую часть созданного Галчинским образа, точнее – передает суть сравнения. Слова *он бил по струнам* по смыслу соответствуют упомянутой выше метафоре лиры – их можно толковать как «откровенно высказывать свои мысли». Вторая часть представленного в исходном тексте образа опускается переводчиком.

Сужается также очередной художественный образ, присутствующий уже в заглавии и в конце первой строфы: *I okulary nosił tajemnicze. I w takich / pochylał się nad partyturami*, что Гелескул переводит как *И шарил очками по партитурам*, опуская эпитет *tajemnicze* (*таинственные*), который используется автором по отношению к очкам. Это небольшое изменение не влияет на поэтический образ в целом, однако в случае его продолжения в конце второй строфы дело обстоит по-другому. Как в подлиннике, так и в переводе основной троп строится на метонимии, действия, относящиеся к лирическому герою, направлены на предмет – его очки. Однако у Галчинского очки *расплатились за ошибку*, то есть за ошибочные жизненные приоритеты героя (*I dobrze za błąd zapłaciły/ okulary zakrwawione w Palmirach*). В подлиннике момент расстрела не упоминается эксплицитно: появляется приведенная нами выше метафора выстрела в струны, забрызганные кровью очки и, самое главное, Пальмиры – место массовых казней поляков, совершенных нацистами. Лес в Пальмирах как символ гитлеровских преступлений, прочно закрепился в польской исторической памяти, однако у большинства русских читателей, не вызовет подобных ассоциаций. Однако переводческая транс-

формация данного образа не ограничивается опущением собственного имени *Пальмиры*. Присутствующая в подлиннике цепь ассоциаций (*выстрел по струнам – забрызганные кровью очки – Пальмиры*) сводится в переводе к метонимическому образу *расстрелянных очков* (*И оплатил ошибки/ расстрелянными очками*). Сложно отделаться от впечатления, что столь далеко идущее сокращение исходного художественного образа в какой-то степени умаляет его выразительность и силу воздействия на читателя.

Расшифровки требуют от переводчика также другие автобиографические намеки, содержащиеся в послевоенных стихотворениях Галчинского. Они касаются, прежде всего, периода заключения в немецком лагере Альтенграбов, где поэт провел почти шесть лет. О своем горьком военном опыте Галчинский редко пишет открыто, поэтому переводчик, ориентируясь на русских читателей, незнакомых с биографией поэта, вынужден эксплицировать подразумеваемую информацию, внося в текст соответствующие дополнения и разъяснения. Подтверждением всего сказанного является принадлежащий А. Шараповой перевод стихотворения *Johnny Burton*, посвященного близкому другу Галчинского – ирландцу, с которым он познакомился в немецкой неволе. Если сравнить оригинальный и переводный тексты, легко заметить добавление в русском варианте поясняющих элементов, указывающих на лагерную действительность:

пол.: Więc [Johnny] humor zawsze srebrny miał [...]
 рус.: Где смерть близка, смех ох как ценишь! (Галчинский 2004: 172)

пол.: Doznaliśmy niemało krzywde,
 ale nas rozweselał Swift,
 aż syczał Herr Feldwebel Gift [...]

рус.: За проволокой ад — не миф то,
 но мы под ругань герра Гифта
 с тобой цитировали Свифта [...] (Галчинский 2004: 172)

В ту же разъяснительную стратегию вписывается добавление к фамилии Жукова определения *спаситель*, представляющего собой намек на факт освобождения лагеря советскими войсками (или шире: победы Советского Союза над фашистами, представителем которых является *герр Гифт* – антагонист Жукова):

пол.: Aliści Żuków i okay!
 рус.: Спаситель Жуков к нам прорвался [...] (Галчинский 2004: 172)

К рассматриваемой переводческой стратегии следует отнести также перестановку акцентов в образе, описывающем отношения говорящего субъекта и Джонни.

пол.: [...] jak widać, był to chłop na schwał,
a tak się najzwyczajniej zwał:
Johnny Burton.

рус.: Не зачеркнешь и не отменишь
тех дней, как имя не изменишь –
Джонни Бертон. (Галчинский 2004: 172)

В переводе Шараповой внимание фокусируется не столько на характеристике друга Галчинского, сколько на дружбе, которая помогает лирическим героям перенести ужасы фашистской неволи.

Стремлением приблизить текст русскому читателю можно объяснить также перевод иноязычного вкрапления:

пол.: [...] wyrzłbym z tobą *cup of tea* [...]
рус.: Позвал бы хоть на *чашку чая* [...] (Галчинский 2004: 172)

Шарапова решаете довести до читателя значение иностранного выражения, несмотря на то, что его использование Галчинским служит приданию колорита характеристике Джонни Бертона, изображаемого как типичного жителя Британских островов, а следовательно, и любителя чая. С подобной целью автор сравнивает друга с Джорджем Бернардом Шоу – их объединяет не только национальность, но и едкое остроумие.

Эксплицитное толкование образов, связанных с автобиографическими реалиями, иногда приводит к демегафоризации, как это происходит в выполненном Ю. Вронским переводе стихотворения *Dziecko żydowskie*:

пол.: *Ale ja także znam kolczasty drut i noc niemiecką*
i czasem też krzyczę nocą.

рус.: Но *сам я тоже ад фашистский* знаю
и с криком просыпаюсь по ночам. (Галчинский 2004: 821)

Лирический субъект подчеркивает общность своей судьбы с участью еврейской девочки, чудом уцелевшей в Холокосте. В подлиннике образ концлагеря состоит из двух элементов: *колючей проволоки (kolczasty drut)* и *немецкой ночи (noc niemiecka)*. Метафоричность изображения подвергается ослаблению в переводе, вследствие замены исходных выражений определением *ад фашистский*, однозначно указывающим на то, что речь идет о трагическом опыте войны, закончившейся за три года до создания стихотворения. Приведем для сравнения перевод того же фрагмента А. Гелескулом:

О проволоке колючей я знаю не понаслышке
и тоже кричу ночами. (Галчинский 2004: 821)

В отличие от Вронского, другой переводчик сохраняет мотив колючей проволоки, считая его символом, который в сознании русских читателей также ассоциируется с концентрационными лагерями.

Тенденция Вронского к разъяснению «неясных» мест подлинника (при одновременном усилении экспрессивности и эмоциональности сообщения) проявляется также в следующем фрагменте:

пол.: Wyła to dziewczuszka, której *dzieje*
 opisać można by w niejednym tomie.

рус.: То девочка была. *Язык не имеет*
 пред ужасом, что ею пережит. (Галчинский 1999: 211)

Если языковые средства, используемые Вронским (эмоционально насыщенные лексемы, объединенные темой страха и смерти: *ad, ужас*; архаические формы: *пред*), придают тексту возвышенный стиль, то у Гелескула драматизм передается другим образом. Переводчиком подчеркивается, прежде всего, незащитность ребенка перед лицом невыносимой жестокости войны. В описании девушки преобладают диминутивы (*девчурка, совеночек, кусочек жизни, малышка*). Ключевую роль играет здесь расширение исходного образа девушки как *зеленоглазой тени* с помощью дополнительного сравнения с притаившимся *совенком*:

пол.: [...] jeden posępny cień został jednakże
 i miał zielone oczy.

рус.: И кто-то, как тень, нахохлился нелюдимо
 совенком зеленоглазым. (Галчинский 1999: 211)

Приведем еще один пример описываемой выше стратегии, заключающейся в привнесении в текст дополнений, прямо указывающих на его связь с военной действительностью. В стихотворении *Matka Boska Stalagów*, созданном Галчинским во время пребывания в лагере, Богоматерь обращается к заключенным со словами утешения:

пол.: Ja wiem, jak to wszystko boli, więc jestem do końca z wami
 blaskiem nad waszą rozpaczą i śladem na śnieżnej bieli [...]

рус.: Я знаю, как нестерпимо, и я неразлучно с вами,
 я след ваш на снежной хляби и *раннее утро в зоне.* (Галчинский 2006: 250)

В переводе А. Гелескула метафора *blask nad waszą rozpaczą* (досл. *блеск над вашим горем*), описывающая надежду и облегчение, которые приносит узникам Дева Мария, заменяется образом, указывающим на место действия. Стоит подчеркнуть, что введение переводчиком нового элемента не нару-

шает образной структуры подлинника, так как оно основывается на присутствующих в исходном тексте ассоциациях (сочетание *блеска* с холодом *снежной хляби* вызывает ассоциации с утренней зарей).

Трансформации подвергается образ снов, которые Богородица посылает заключенным. Русский переводчик вводит сюда элемент, не присутствующий в подлиннике, но соответствующий по функции остальным составляющим изображения:

- пол.: Ześlę im sny szeleszczące o dzieciach w różowych sukienkach,
o mężach dobrych, o życiu, co dźwięczy jak piękna piosenka.
- рус.: Им легкие сны навею о днях, когда все вернется,
о розовых распашонках, *о городе несожженном*. (Галчинский 2006: 250)

Приведенные выше примеры не являются единственными, которые свидетельствуют о том, что Гелескул хорошо знаком с биографией Галчинского. Именно такие фоновые знания позволяют переводчику применить конкретизацию в следующем фрагменте:

- пол.: A w kołysce są pieluszki,
małe rączki, miłe nóżki...
[...]
Dziecko.
- рус.: А под ним [игрушечным петушком]– господни силы! –
ручки малы, ножки милы...
[...]
Дочка. (Галчинский 2006: 258)

Из подлинника мы не узнаем, какого пола ребенок спит в колыбели. Однако Гелескул вместо лексемы *dziecko* (*ребенок*) использует ее гипоним (*дочка*). Эта замена, вернее всего, мотивирована тем, что Галчинский неоднократно посвящал свои стихи любимой дочери Кире, а в произведениях таких, как *O swojej poezji* она выступает также лирической героиней. Однако в данном случае мы имеем дело со стихотворением 1929 года, в то время как дочь родилась у поэта на шесть лет позже.

Аналогичный пример конкретизации мы находим в принадлежащем М. Петровых переводе произведения *Śpiąca dziewczynka*:

- пол.: Śpij, dziecko. Już noc nadpływa [...]
- рус.: *Доченька*, спи. Ночь приближается мерно [...] (Галчинский 1975: 299)

Тем не менее здесь нет сомнений относительно того, кто является героиней текста – стихотворение начинается с посвящения «Дочери Кире и Анджею Ставару».

Влияние знакомства с творчеством Галчинского заметно в выполненном Гелескулом переводе поэмы *Bal u Salomona*:

пол.: [...] znowu będą grać panowie w Amsterdamie
na Verdun, Tannenberg, Skagerrak.

рус.: И банкометы в Амстердаме,
[...]
ставят на Верден, на Скагеррак
или *Вестерплатте*. (Галчинский 2004: 40)

В приведенном фрагменте легко уловимы намеки на Первую мировую войну. Верден, Танненберг и Скагеррак были ареной самых кровавых сражений того периода. Однако Гелескул вносит в список также полуостров Вестерплатте, где с 1 по 7 сентября 1939 года польский гарнизон удерживал оборону против немецких войск. Безусловно, на введение этого мотива переводчиком повлиял факт, что одно из наиболее известных произведений Галчинского – *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* – посвящено защитникам полуострова. Возникает вопрос, является ли данная трансформация случайным анахронизмом (принимая во внимание то, что поэма была написана в 1930 году), или же переводчик намеренно стремится придать более универсальный характер пацифистскому послылу произведения, говорящему о том, что простой человек – всего лишь «пушечное мясо» и пешка в руках политиков (*почетно стать навозом для тюльпанов/ на радость мудрецам из Амстердама*).

Существуют, однако, примеры, в случае которых мы можем однозначно констатировать, что отсутствие у переводчика определенных фоновых знаний привело к возникновению переводческой ошибки:

пол.: Ale najbardziej lubię w Pradze pewną kukułkę,
co kuka latem nad matki mojej grobem [...]

рус.: Но больше всего люблю кукушку *на Праге*,
что над матушкиной могилой пела [...] (Галчинский 1975: 309)

На первый взгляд, Д. Самойлов – автор перевода – строго придерживается оригинального текста. Однако дьявол кроется в деталях: об ошибочной интерпретации данного фрагмента переводчиком свидетельствует выбранный им предлог. По всей вероятности, Самойлов, исходя из того, что Галчинский много лет прожил в Варшаве, пришел к выводу, что в подлиннике речь идет об одном из районов столицы Польши – варшавской Праге (отсюда: *на Праге*). Тем не менее поэт, несомненно, имел в виду чешскую Прагу, так как именно в этом городе умерла и была похоронена его мать. Здесь следует, однако, подчеркнуть, что подобные расхождения с оригиналом настолько невелики, что не оказывают влияния на передачу общего содержания текста.

Подытоживая отметим, что, адекватный перевод художественного произведения (в том числе содержащихся в нем образов) требует от переводчика внесения поправок в связи с отсутствием у потенциальных читателей фоновых знаний, необходимых для правильного восприятия текста. Биографические намеки в исследуемых нами переводах, как правило, подвергаются экспликации путем привнесения в текст соответствующих дополнений и разъяснений. Например, в переводах стихотворений, создаваемых Галчинским во время его заключения в концлагере, к исходным образам очень часто добавляются детали, открыто указывающие на военную или лагерную действительность. Если образ, в котором центральную роль играет автобиографический элемент, носит иносказательный характер, он может подвергаться деметафоризации. Знакомство с биографией и творчеством Галчинского приводит к возникновению также других трансформаций, таких как конкретизация (напр., *dziecko* – *дочка*) или замена элемента образа в одном стихотворении деталью из другого текста поэта (напр., добавление Вестерплатте к списку мест сражений в поэме *Bal u Salomona*).

Библиография

- Drawicz A. (1968), *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa.
- Gałczyńska K. (1990), *Konstanty, syn Konstantego*, Warszawa.
- Gałczyński K. I. (1979), *Dziela w pięciu tomach. Poezje*, т. 2, Warszawa.
- Stawar A. (1957), *Przedmowa*, [в:] К. I. Gałczyński, *Dziela w pięciu tomach*. т. 1, *Poezje*, Warszawa.
- Galchinskiy K. I. (1975), *Lyublyu*, per. D. Samoylova, [v:] *Yulian Tuvim. Vladislav Bronevskiy. Konstanty I. Galchinskiy. Izbrannoe*, sost. D. Samoylov, B. Stakheev, s. 309. / Галчинский К. И. (1975), *Люблю*, пер. Д. Самойлова, [в:] *Юлиан Тувим. Владислав Бронеvский. Константин И. Галчинский. Избранное*, сост. Д. Самойлов, Б. Стахеев, с. 309.
- Galchinskiy K. I. (1975), *Spyashchaya devochka*, per. M. Petrovyh, [v:] *Yulian Tuvim...*, Moskva, s. 299. / Галчинский К. И. (1975), *Спящая девочка*, пер. М. Петровых, [в:] *Юлиан Тувим...*, Москва, с. 299.
- Galchinskiy K. I. (1999), *Rebenok*, per. A. Geleskula, *K. I. Galchinskiy. Put' k podnebes'yu*, «Druzhba Narodov», № 7, s. 211. / Галчинский К. И. (1999), *Ребенок*, пер. А. Гелескула, К. И. Галчинский. *Путь к поднеbesью*, «Дружба Народов», № 7, с. 211.
- Galchinskiy K. I. (2004), *Bal u Solomona*, per. A. Geleskula, «Druzhba Narodov», № 7, s. 40. / Галчинский К. И. (2004), *Бал у Соломона*, пер. А. Гелескула, «Дружба Народов», № 7, с. 40.
- Galchinskiy K. I. (2004), *Devochka*, per. Yu. Vronskogo, [v:] *Farlandiya ili Puteshestvie v Temnograd*, Moskva, s. 821. / Галчинский К. И. (2004), *Девочка*, пер. Ю. Вронского, [в:] *Фарландия или Путешествие в Темноград*, Москва, с. 821.
- Galchinskiy K. I. (2004), *Dzhonni Berton*, per. A. Sharapovoy, [v:] *Farlandiya...*, Moskva, s. 172. / Галчинский К. И. (2004), *Джонни Бертон*, пер. А. Шараповой, [в:] *Фарландия...*, Москва, с. 172.
- Galchinskiy K. I. (2004), *Ochki Stashka*, per. A. Geleskula, [v:] *Farlandiya...*, Moskva, s. 170. / Галчинский К. И. (2004), *Очки Сташка*, пер. А. Гелескула, [в:] *Фарландия...*, Москва, с. 170.
- Galchinskiy K. I. (2006), *Bogomater' plennykh*, per. A. Geleskula, [v:] A. Geleskul, *Izbrannyye perevody. Poeticheskie perevody*, Moskva, s. 250. / Галчинский К. И. (2006), *Богоматерь*

- пленных, пер. А. Гелескула, [в:] А. Гелескул, *Избранные переводы. Поэтические переводы*, Москва, с. 250.
- Galchinskiy K. I. (2006), *Kolybel'naya*, пер. А. Geleskula, [v:] А. Geleskul, *Izbrannyye perevody...*, Moskva, s. 258. / Галчинский К. И. (2006), *Колыбельная*, пер. А. Гелескула, [в:] А. Гелескул, *Избранные переводы...*, Москва, с. 258.
- Goncharenko S. F. (1975), *Transformaciya poeticheskikh obrazov pri perevode*, [v:] *Teoriya perevoda i nauchnye osnovy podgotovki perevodchikov. Mat. vsesoyuzn. nauch. konf. Ch. I.*, Moskva, s. 126–130. / Гончаренко С. Ф. (1975), *Трансформация поэтических образов при переводе*, [в:] *Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Мат. всесоюзн. науч. конф. Ч. I.*, Москва, с. 126–130.
- Koptilov V. V., *Transformaciya khudozhestvennogo obraza v poeticheskom perevode*, [v:] *Teoriya i kritika perevoda*, red. В. А. Larin, Leningrad: «Izdatel'stvo LGU» 1962, s. 34–41. / Коптилов В. В., *Трансформация художественного образа в поэтическом переводе*, [в:] *Теория и критика перевода*, ред. В. А. Ларин, Ленинград: «Издательство ЛГУ» 1962, с. 34–41.

Anna Brzozowska

THE FACTS OF K. I. GALCZYŃSKI'S BIOGRAPHY IN THE RUSSIAN TRANSLATIONS OF HIS POETRY

(Summary)

This paper tackles the role that a specific type of background knowledge – familiarity with the original author's biography – plays in the translation of literary images. We use seven Russian translations of K. I. Galczynski's poems as our material for analysis. With their help we show that knowledge of the poet's biography can be essential for understanding the initial text and, consequently, proper translation thereof. References to the author's life are usually explained by means of introducing corresponding explanatory elements into the original. Besides, the translators take advantage of their knowledge of Galczynski's life and works while performing transformations of the initial literary images. Images based on autobiographical references tend to get demetaphorized. Among other noteworthy types of transformations are concretization and replacing an element from the original with one from another text of the poet.

Keywords: translation, Galczyński, background knowledge

ФАКТЫ БИОГРАФИИ К. И. ГАЛЧИНСКОГО В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ ЕГО СТИХОТВОРЕНИЙ

(Резюме)

В статье исследуется роль, которую в переводе художественных образов играет особый вид фоновых знаний – факты биографии автора подлинника. Материалом для анализа послужили семь переводов стихотворений К. И. Галчинского на русский язык. Показано, что знакомство с биографией поэта является необходимым условием постижения смысла исходного

текста и, следовательно, правильного его перевода. Биографические намеки, как правило, подвергаются экспликации посредством привнесения в текст соответствующих разъяснений. Кроме того, переводчики руководствуются фоновыми знаниями при осуществлении трансформации художественных образов. Образы, содержащие автобиографические элементы, могут подвергаться демегафоризации. В ходе анализа были обнаружены также другие виды преобразований, такие как конкретизация или замена элемента образа деталью из другого текста поэта.

Ключевые слова: перевод, Галчинский, биография, фоновые знания