

Образ генерала Хлудова в словенском переводе пьесы М. А. Булгакова «Бег»

NATALIA KALOH VID

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI 2000 Maribor, natalia.vid@um.si

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.17.2.177-197.2024>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Razprava se osredotoča na analizo aluzij ter označenih in neoznačenih navedkov iz *Razodetja* in drugih biblijskih besedil, ki se navezujejo na podobo osrednjega junaka Bulgakovove drame *Beg*, belogardističnega generala Romana Hludova, v slovenskem prevodu Boruta Kraševca (2016), in sicer z vidika njihove doslednosti ter ohranjanja. Zgodovinska apokalipsa v drami predpostavlja razpad starega sveta, ki ga zaznamujejo izguba domovine, izguba lastne identitete, oskrnitev vseh starih idealov in izmaličenje človeške podobe. Intertekstualne figure, ki jih Bulgakov namenoma uporablja za vzpostavitev vzporednic s svetopisemsko prerokbo o koncu sveta, predstavljajo pomembno lastnost stilne raznolikosti besedila. Če bi jih prevajalec poskusil deloma ali v celoti opustiti, bi besedilu odvzel eno ključnih oznak zavestne avtorjeve ambivalentne projekcije. Zanima nas, ali so te figure v slovenskem prevodu ohranjene, kako se ohranjajo in katere prevajalske strategije je uporabil Kraševc.

The article focuses on the analysis of allusions and attributed and unattributed references to the *Revelation* and other biblical texts referring to the main protagonist in Bulgakov's drama *Flight*, the White Guard general Roman Hludov, in the Slovenian translation by Borut Kraševc (2016) from the point of consistency and preservation. The historical apocalypse in the drama is representative of the destruction of the old world, loss of homeland, loss of identity, deconstruction of old ideals and degradation of the human. Intertextual figures that Bulgakov intentionally uses to establish parallels with the biblical prophecy about the end of the world represent an important feature of the drama's stylistic diversity. If the translator omits them, he deprives the text of one of the key features of the author's significantly ambivalent style. The present paper investigates how, and if, these features are preserved in the Slovenian translation, and which translation strategies Kraševc used.

Ključne besede: *Beg*, Bulgakov, prevod, intertekst, aluzija, navedek

Key words: *Flight*, Bulgakov, translation, intertekst, allusion, citation

Введение

Единый сюжет, представляющий картины апокалиптического крушения мира: приход зверя, последнюю битву, второе пришествие, суд и воскресение праведников, вознесение Нового Иерусалима – является центральным в творчестве М. А. Булгакова с самого начала его творческой деятельности и, в дальнейшем, постоянно использовался в его текстах. Множественные аллюзии и цитаты из апокалиптического пророчества, которые появляются во всех произведениях М. А. Булгакова, свидетельствуют об особом значении апокалиптического контекста в художественном мире писателя. Нет сомнения в том, что употребление апокалиптических мотивов было сознательным и обдуманым. Следует говорить не просто об использовании традиционной библейской символики, а о её фундаментальном, структурообразующем значении в произведениях Булгакова и одной из смыслопорождающих моделей его творчества.

В пьесе «Бег», которая так и не была поставлена при жизни писателя, Булгаков описывает картину исторического Апокалипсиса и крушения основ предреволюционной жизни, доводя её до апогея, а так же сосредотачивается на проблеме личной ответственности каждого человека за свои поступки. Сюжет пьесы разворачивается вокруг событий, связанных с хаотичным отступлением остатков белогвардейской армии и их единомышленников в последние месяцы гражданской войны (1918–1921), когда колесо истории безжалостно ломает остатки старого мира и гасит последние моральные, нравственные искры, которые всё ещё теплятся в человеческой душе. Таким образом, в «Беге» ясно проступает тема нравственного выбора и утверждения человеческого в человеке перед лицом наступающего Хаоса. Сюжет пьесы, как и в романе «Белая гвардия», разворачивается по аналогии с Откровением. Существенная разница заключается лишь в том, что в пьесе «Бег» в большей степени акцентирована проблема выбора и ответственности. То есть то, что в Апокалипсисе представлено как тема праведности в «Беге» является залогом спасения. Вроде бы появляется смутная надежда пережить Апокалипсис, но смысловая и образная амбивалентность и цикличность истории, как карусели похожих, повторяющихся событий, не оставляет такой возможности. В творчестве Булгакова, особенно в произведениях, посвященных гражданской войне, история России представлена как непрекращающийся апокалипсис братоубийственных, кровавых войн, а особое внимание уделяется описанию внутреннего душевного хаоса и безумия человека, который теряет все знакомые связи с внешним миром и остаётся наедине с собой и своим нравственным выбором, как белогвардейский генерал Хлудов.¹

¹ Булгаков часто употребляет мотивы раздвоения личности, кошмаров, галлюцинаций и миражей.

Одним из основных мотивов в «Беге» является мотив несправедного Судного дня, который во втором действии пьесы вершит Хлудов, ставший по воле судьбы во время хаотичного отступления остатков белогвардейской армии, генералом-вешателем, палачом, шакалом и зверем. Образ генерала Хлудова является одним из сильнейших амбивалентных образов в творчестве Булгакова наряду с образом Понтия Пилата в романе «Мастер и Маргарита». С образом Хлудова связаны и многократные аллюзии на «Откровение от Иоанна», которые являются основой для апокалиптического сюжета пьесы, выстроенного в соответствии с Библией: Апокалипсис, мировой пожар (1 сон), Судный день (2–3 сны), исход (4 сон), поиски земли обетованной (5–7 сны), обретение Нового Иерусалима (8 сон).

Данное исследование посвящено интертекстуальному анализу передачи апокалиптических аллюзий и библейских цитат, характеризующих образ генерала Хлудова в первых двух действиях пьесы, в первом словенском переводе Борута Крашевца (2016)².

Перевод драматического текста в корне отличается от перевода других художественных произведений таких как проза и поэзия. Текст пьесы, который всегда построен в форме структурообразующего диалога, не оставляет возможностей для любых дополнений или пояснений в форме сносок, которые часто используются при переводах прозаических произведений. В драматических диалогах каждое слово приобретает особое значение. При этом не стоит забывать и о том, что драматический текст пишется в расчёте на последующую театральную постановку и имеет характерные структурные особенности, которые делают его «игровым». Однако поскольку драма «Бег» вошла в сборник переводов «Štiri Drame» (2016), выпущенного при поддержке Словенского книжного агентства и Российского Института литературных переводов, данный перевод не создавался для театральной постановки.

Теоретическая основа: передача аллюзий и цитат в переводе

Для данного исследования был использован метод интертекстуального анализа. Данный метод является наиболее подходящим для выполнения поставленной задачи – выявление «интертекстуальных отношений между творчеством Булгакова и библейскими текстами, в частности «Откровением святого Иоанна», на основе которых сложилась своеобразная апокалиптическая поэтика булгаковской прозы, получившая бурное развитие в дальнейших произведениях писателя.» (Наталья Калох Вид 2014: 86) Гаспаров определил интертекстуальность как «проницаемость и открытость текста бесконечному множеству мнемонических наложений»

² Первый перевод драмы Йосифа Видмара был сделан для театральной постановки в Люблянском драматическом театре (1976) и позднее не издавался.

(Гаспаров 1994: 281), которая позволяет наиболее глубоко осознать замысел автора. По мнению Гаспарова в художественном (или в данном случае в драматическом) тексте не существует незначительного или случайного смыслового элемента. Каждый элемент³ являет собой знак определенной культурно-значимой ситуации и поскольку может сделать возможным выявление в произведении целой парадигмы исторических, биографических, литературных или образных ассоциаций, то должен учитываться в своем взаимодействии с другими элементами в тексте. В противном случае неограниченность интерпретаций текста становится невозможной.

Аллюзия тесно связана с понятием интертекстуальности, которая «выражается в наличии связи между текстами, что позволяет самим текстам или их частям эксплицитно или имплицитно ссылаться друг на друга» (Кристева 2004: 578). Именно аллюзия является важнейшим элементом интертекстуального анализа, так как представляет собой приём текстообразования, заключающийся в соотнесении создаваемого текста с каким-либо прецедентным фактом – литературным или историческим. Аллюзия включает в себе культурную коннотацию, которая вызывает необходимые ассоциации и становится неотделимой частью авторского текста. Этот стилистический приём является отсылкой к факту или «ситуации за пределами текста и только в том случае, если читатель способен проследить к чему ведёт аллюзия, она проявляет себя полноценно, хотя в отличии от цитат аллюзии имеют минимальный семантический потенциал.» (Наталья Калох Вид 2014: 88).

Функции аллюзий могут быть различны, но по утверждению М. Ювана всегда позволяют «писателю углубить смысл своего произведения за счет аналогий с мифами, легендами, литературными произведениями и биографиями других авторов» (Юван 2000: 31). При этом писатель, ориентируясь на эрудированного читателя, не обязан упоминать первоисточник, ограничиваясь лишь намёком на него и таким образом, не нарушая структуры произведения.

Одним из важнейших аспектов аллюзий, который следует учитывать и в процессе перевода, являются узнаваемость первоисточника, иначе аллюзия теряет свой смысл.⁴ Обычно аллюзии возникают на основе отсылок к историческим событиям, историческим личностями или литературным произведениям⁵. Аллюзия отсылает читателя к другому произведению, фрагменту предтекста либо прецедентному (или исходно-

³ Гаспаров определяет эти элементы как мотивы.

⁴ Леппихальме считает, что «если читатель с детства неоднократно слышал фразу, читал её в книгах, слышал в церквях, в школе, в песнях, в фильмах и телепрограммах и т. д., то он легко узнает и её источник». (Леппихальме 1997: 85)

⁵ Аллюзиями могут быть и отсылки к актуальным событиям, музыкальным произведениям и искусству или к другим культурным дискурсам, к примеру к фильмам, телевизионным передачам и даже комиксам.

му) тексту, который обязательно должен быть знаком читателю. Его элементы воспроизводятся не дословно, а через аналог или ссылку, которая должна быть успешно «декодирована» (Кривуля 2022: 140). Аллюзия, по Фатеевой, это в первую очередь «заимствование определенных элементов предтекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация» (Фатеева 2000: 28, 33). От цитаты аллюзия отличается тем, что заимствование элементов выборочно, а целое высказывание текста-донора присутствует в новом тексте только имплицитно. Фатеева приходит к выводу, что «В случае аллюзии на первое место выходит конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры текста. Как и цитаты аллюзии могут быть атрибутированными и неатрибутированными» (Фатеева 2000: 29–33).

Бен-Порат (1976: 115) так же утверждает, что для того, чтобы успешно интерпретировать аллюзии, читатель должен их распознать. Именно узнаваемость аллюзии в конечном итоге отличает её от плагиата. Следовательно, при переводе недостаточно только того, чтобы переводчик сам успешно расшифровал аллюзию. Целью перевода является передача смысла и значения аллюзии читателям. Однако задача переводчика сильно осложняется тем, что знания читателей различны, и переводчику обычно трудно объективно оценить, насколько понятной будет аллюзия в переводе. Не стоит забывать и о том, что некоторые читатели категорически не приемлют дополнительных пояснений в виде сносок или комментариев (Леппихальме 1997: 110). Леппихальме (1997) разделяет аллюзии на: (а) имена собственные, содержащие имя персонажа, события или явления, на которое они ссылаются, и (б) ключевые фразы, относящиеся к персонажу, событию или явлению, на которое они ссылаются, а также предложила стратегии перевода этих двух типов⁶:

- (а) Использование эквивалентного перевода,
- (b) Минимальные изменения/дословный перевод,
- (c) Добавление дополнительных намеков (включая типографические средства),
- (d) Сноски, примечания, предисловия и другие дополнительные пояснения вне самого текста,
- (e) Имитация, внутренняя маркировка (выделенная формулировка или синтаксис),
- (f) Замена элементами целевого языка,

⁶ Леппихальме упоминает и другие источники аллюзий: сказки, песни, известные фильмы и актуальные телепередачи, политические лозунги, слоганы коммерческих продуктов, крылатые фразы, клише и пословицы, а также исторические факты. (Леппихальме 1997: 84)

- (g) Пояснение аллюзии в тексте, редуцирование аллюзии к смысловому значению,
- (h) Воссоздание аллюзии,
- (i) Опускание (Леппихальме 1997: 84).

Исходя из поставленных целей, в данной работе будут проанализированы также дословные и видоизмененные цитаты (Юван 2000: 266), которые Юван относит к цитатным фигурам, характерных для приёма заимствования. В пьесе «Бег» появляются цитаты из «Откровения от Матфея», «Книги Исхода» («Ветхий Завет»), «Книги Апостолов» и других библейских текстов. В своем исследовании о интертекстуальности Юван подчеркивает осознанную чёткую маркировку цитат, ведущую начало от XVIII в., когда под влиянием эстетики на первый план вышло индивидуальное и оригинальное в художественных текстах (Юван 2000: 29). При появлении цитаты в тексте возникает так называемое напряжение между «своим» и «чужим» словом. Автор вносит «чужое слово» для углубления смысла произведения, но тем не менее это слово принадлежит одновременно двум контекстам. Двойным статусом «своего» и «чужого» слова и определяется роль цитаты в художественном тексте. Цитата вносит определённые дополнительные смысловые грани «чужого» текста в новый оригинальный и авторский текст. Таким образом цитата потенциально вмещает в себя литературно-художественную структуру, из которой она заимствована и способствует обогащению «своего» текста за счет возникновения ассоциативных связей с «чужими» текстами.

При переводе дословных и видоизменённых цитат основной переводческой стратегией является дословный перевод, а также указание источника в переводческой ссылке или в комментарии.

Амбивалентный образ генерала Хлудова в словенском переводе Борута Крашевца

Начнём анализ с цитаты-эпиграфа к пьесе «Бег». Булгаков часто использует эпиграфы,⁷ которые безусловно являются разновидностью «чужой речи», так как всегда взяты из определённого первоисточника. Наличие такого «чужого слова» в заглавии ещё в большей степени подчеркивает намерение автора выйти на уровень интертекстуального диалога и намекнуть читателю на то, в каком культурном, литературном, историческом

⁷ Следует отметить особую ориентацию Булгакова на классическую русскую литературу, в том числе и на Пушкина. Один из эпиграфов к роману «Белая гвардия» взят из повести «Капитанская дочка». Однако в качестве эпиграфов Булгаков использовал и цитаты из текстов европейских авторов, как, к примеру эпиграф к роману «Мастер и Маргарита» из «Фауста» Гёте.

или религиозном контексте следует воспринимать данное произведение. В то же время при целостном рассмотрении эпитафии являются элементами авторского текста и всегда имеют определенное местоположение, а именно в начале произведения.

В качестве эпитафии к «Бегу» использованы строки из стихотворения В. А. Жуковского «Певец во стане русских воинов». М. О. Чудакова подробно останавливается на влиянии, которое оказало на Булгакова это стихотворение (Чудакова 1988: 362—363). В период завершения работы над «Белой гвардией» в 1924 году, Булгаков записал в дневнике строки Жуковского, которые впоследствии стал эпитафией к «Бегу». Характерно то, что в драме стихотворение Жуковского появляется в контексте размышлений о гражданской войне. Понятие «бега» для Булгакова — это не только отступление и эмиграция потерпевших поражение белогвардейцев (здесь возникает ассоциация с «тараканьими бегами»), но и идея жизненного пути и земной судьбы, полной бед и испытаний. И этот земной путь связан не столько с героизмом и подвигом, сколько со стремлением к тихому пристанищу, покою и забвению. Мотив «усталости», начавший звучать уже в «Белой гвардии» и в «Беге» получил своё завершение и в последнем романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

Использование цитат из классических русских литературных произведений недвусмысленно свидетельствует о желании Булгакова следовать литературной традиции своих предшественников, актуализируя их мысли в современном ему контексте. Эпитафия определяет историческое видение Булгаковым истории России, как непрекращающейся битвы, бесконечного разрушения и гибели. Стихотворение Жуковского, стилизованное под старинную хвалебную песнь, описывает бесконечные битвы и победы на русской земле. Эпитафия сохраняет жанровые особенности оды своим лексическим составом, высоким слогом и торжественностью. По законам этого жанра герой-воин обычно восхваляется и возносится на пьедестал, однако описание Булгаковым война-Хлудова отнюдь не возвышенное. Его называют «шакалом» и «зверем», а такое лексическое оформление категорически противоречит образам характерным для эпического жанра. Это несоответствие порождает горький, страшный по своей сути, иронический план. Герой старинных былин, защищавший своё отечество, волей судьбы превращается в палача Хлудова, убийцу не по собственной воли, душевно больного и несчастного человека. Историческая судьба России и её воинов предстает как бесконечный цикл Апокалипсисов, разрушений и вечный бег перед судьбой.

При переводе эпитафических текстов переводчика всегда подстерегают трудности, которые связаны в первую очередь с определением первоисточника и переводом самого эпитафия. У эпитафия к пьесе «Бег» указан автор, что облегчило работу переводчика, который использовал собственный перевод стихотворения, поскольку на словенский язык стихотворение ранее не переводилось.

*Nesmrtnost, tih in svetel breg,
Naš pot nas vodi k njemu.
Počij, kdor svoj končal si beg!* (Žukovski)

Интертекстуальные свойства эпитафия всегда зависят от того насколько хорошо читатель знаком с первоисточником. В данном случае переводчик выполнил свою основную задачу, сохранив эпитафию в переводе, а от словенского читателя зависит насколько хорошо он/она знаком/а с поэзией Жуковского и сможет актуализировать данное стихотворение в контексте булгаковской пьесы, чтобы интерпретировать основную функцию эпитафия, развивающую сложную и многоплановую тему бегства человека перед историей и судьбой.⁸

Эпитафия – это не единственное цитатное вкрапление из классического русского литературного произведения, которое появляется в драме «Бег». В четвёртом сне присутствует цитата из знаменитой баллады, только на этот раз Алексея Толстого «Василий Шибанов»: «Гоните верного слугу? И аз, иже кровь в непрестанных боях за тя, аки воду, лях и лях...», обращенная Хлудовым к Главнокомандующему (Булгаков 1990: 246), который благодарит Хлудова за организованную бойню и за то, что тот принял на себя роль палача и вешателя, но более в его услугах не нуждается. В диалоге с Главнокомандующим Хлудов предстает как настоящий трагический герой, исполненный безукоризненного пафоса⁹. Цитата продолжается: «Придет возмездия час /.../ С тобой пред судьбою предстану». Баллада имеет реальную историческую основу. В XVI в. в Литве князь Андрей Курбский, спасаясь от гнева Ивана Васильевича Грозного, бросил на произвол судьбы своего верного слугу стремянного Василия Шибанова, которого впоследствии замучили до смерти. В этом случае переводчик употребил стратегию транслитерации, которая встречается относительно редко, поскольку затрудняет процесс чтения «Podite zvestega služabnika? «I az, iže krov v neprestannih bojah zatja, aki vodu, lijah i lijah.» (Крашевец 2016: 211) В сноске следует дословный перевод строки, которая на словенском языке звучит, «In jaz, ki sem kri v nenehnih bojih zate kakor vodo prelival in prelival...» (Csl.)¹⁰ Баллада не переводилась на словенский язык

⁸ Мотив бессмертия и покоя в дальнейшем особенно ярко проявляется и в романе «Мастер и Маргарита». Главные герои постоянно мечтают лишь о покое, который в конце и обретают как высшую награду.

⁹ «Если трагедия знает только одно измерение — измерение высоты, то слово Хлудова подлинно трагическое. Это развернутое, пафосное слово, пропитанное патетической риторикой и какой-то особой страстью последнего отчаяния» (Химич 2003: 139). Смелянский утверждает, что булгаковский способ изображения человека в кризисной мировой ситуации восходит к Шекспиру (Смелянский 1986: 175). Немалую роль здесь играет цитирование Священного писания — Хлудов порой говорит в стиле библейских пророчеств и иеремиад.

¹⁰ Csl. Означает старославянский церковный язык.

и переводчик употребил свой дословный перевод. Хотя оценить знание будущих читателей всегда сложно, если не сказать невозможно, но в этом примере было бы оправдано пояснить в комментарии, что в тексте пьесы использована прямая цитата из другого литературного произведения и привести первоисточник, чтобы читатель смог его самостоятельно актуализировать и интерпретировать. В противном случае у словенского читателя может создаться впечатление, что Хлудов спонтанно перешёл в своих репликах на старый славянский церковный язык и горький сарказм, заложенный в диалоге между Главкомандующим и Хлудовым, который сравнивает себя с преданным Василием Шибановым, несколько теряется.

В своей обширной работе «Хлудов и Пилат», В. В. Химич пишет: «Узловая проблема хлудовского типа для Булгакова заключается в исследовании неотвратимого наступления хаоса и звериного лика Истории на человеческое в человеке» (Химич 2003: 35). Двойственность внешнего плана действия отражается и на двойственности образа Хлудова. Если сюжетное воплощение сопровождается, с одной стороны, фарсово-балаганным, «опереточными» событиями (приезд владыки Африкана, появление Главкомандующего), а с другой — трагическими событиями гражданской войны, зловещими пророчествами Серафимы, Крапилина и помешательством де Вризара.

Двойственность образа Хлудова содержится уже в первой авторской ремарке, представляющей его читателю, а также в описании генерального штаба остатков белой гвардии. В самом начале второго действия появляется аллюзия на Судный день, «И судимы были мертвые по написанному в свитках сообразно делам их» (Откр. 20:12), который вершит генерал Хлудов, ставший по воле случая вешателем и палачом своего народа.

В творчестве Булгакова читателям чаще всего приходится иметь дело с неатрибуированными аллюзиями, которые имеют более низкую степень узнаваемости. Возьмём, к примеру, само место действия — штаб Белой армии, который несёт отчетливо inferнальный колорит. Появляется первая интертекстуальная отсылка к Откровению, к апокалиптическому зверю и мотиву сверхъестественного погодного явления и неуправляемой природной стихии.

Булгаков (1990: 227): Случился *зверский, непонятный* в начале ноября в Крыму мороз.

Крашевец (2016: 187): Pritisnil je *strahoviti* mraz, ki za Krim na začetku novembra *ni značilen*.

Вместо прилагательного «зверский»/zverinski в переводе использовано прилагательное «strahoviti»/страшный и таким образом аллюзия на апокалиптического *зверя* несколько стирается. Переводчик так же перевёл прилагательное «непонятный» (дословный перевод «perojasnjen») при помощи «ni značilen»/непривычен, что опять же несколько меняет смысл,

заложенный в оригинале о зверской и не поддающейся логическому объяснению стихии, которая фигурирует и в других произведениях Булгакова.¹¹

В продолжении читаем:

Булгаков (1990: 227): Окна оледенели, и по ледяным зеркалам время от времени текут змеинные огненные отблески от проходящих поездов. Горят переносные железные черные печки, горят керосиновые и электрические лампы на столах... Стеклянная перегородка, в ней зеленая лампа казенного типа и два зеленых, похожих на глаза чудищ огня кондукторских фонарей.¹²

Крашевец (2016: 187): Okna so zaledenela in po ledenih ogledalih od časa do časa spolzijo ognjeni kačji odsevi vlakov, ki vozijo mimo. Gorijo črne prenosne železne pečice in petrolejke na mizah Steklena pregrada, v njej je zelena svetilka, kakršne so pogoste v državnih uradih, in dva zelena gonja sprevodniških svetilk, ki spominjajo na oči kakšne pošasti.

Словенский перевод практически дословный и в нем сохранены аллюзии на огненных змей и апокалиптическое чудовище. Напомним, что события разворачиваются на станции — красноречивая деталь, особенно учитывая, что у Булгакова образ «железной дороги» часто содержит дьявольские коннотации, а поезд или трамвай¹³ предстают в виде дьявольского орудия. Если в «Белой гвардии» бронепоезд «Пролетарий» это адская машина, которая привозит в город очередных «спасителей», большевиков, то в «Беге», напротив, появляется зловещий бронепоезд с антитетическим названием «Офицер», в дословном словенском переводе «Oficir».

В ставке Хлудова на стене висит изображение Георгия Победоносца, поражающего дракона, на белом коне, По мере развития событий в пьесе постепенно актуализируются аллюзии, связанные с образом Георгия-Победоносца — воина-мученика, защитника отечества, спасителя слабых и беззащитных. Во второй части пьесы, которая происходит в Стамбуле, Хлудов, мученик-палач и неудавшийся защитник отечества, становится по воле обстоятельств защитником и спасителем Серафимы. Имя собственное «Георгий Победоносец» переведено при помощи стратегии эквивалента «*sv. Jurij*» (Крашевец 2016: 187), что является одной из самых часто применяемых переводческих стратегий.

Властный, жестокий, наводящий на всех страх, Хлудов и сам предстает ражженным в авторской ремарке в начале второго сна.

¹¹ Тьма и мороз в «Записках юного врача», снежная метель в «Александре Пушкине», зима в «Белой Гвардии», морозный бог в «Роковых яйцах».

¹² Героев одолевает «сатанинство». По замечанию А. Смелянского, в «Беге» «проваливаются», «исчезают», «уходят в землю», «возникают», «вырастают из-под земли», «заносятся в гибельные выси», «закусывают удила», «скалятся», «сатанеют от ужаса», «взлетают», «вырастают из люка», «выходят из стены», «взвиваются над каруселью» (Смелянский 1986: 178).

¹³ Именно трамвай отрезает голову Берлиозу в романе «Мастер и Маргарита».

Булгаков (1990: 227): На нем солдатская шинель, подпоясан он ремнем не то по-бабьи, не то, как помещики повязывают шлафрок.

Крашевец (2016: 187): Nosi vojaški plašč, ki je prepasan nekako tako, kot so prepasane kmetice, ali pa morda tako, kot so si posestniki prepasovali spalno haljo.

Словенский перевод практически дословный. В продолжении описания внешности Хлудова читаем:

Булгаков (1990: 227): он курнос, как Павел, брит, как актер, кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые.

Крашевец (2016: 187): Hludov ima prefrknjen nos, tako kot car imperator Pavel, in je pobrit kot igravec. Zdi se mlajši kot vsi drugi okrog njega, toda oči ima stare.

В словенском переводе появляется внутри-текстовая экспликация, в форме пояснения, что речь идёт о «царе императоре Павле». Это вполне понятно поскольку словенский читатель может быть не совсем хорошо знаком с русской историей XIX в. и трагической судьбой императора Павла, задушенного своими подданными.

Автор сразу определяет состояние Хлудова как болезнь, главный симптом которой зловещее раздвоение личности.

Булгаков (1990: 227): Он болен чем-то этот человек, весь болен с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает сам себе вопросы и любит на них сам же отвечать. Когда хочет изобразить улыбку — скалится. Он возбуждает страх.

Крашевец (2016: 188): Bolan je, ta človek, ves je bolan, od nog do glave. Mršči se, trza in pogosto spreminja intonacijo. Samemu sebi zastavlja vprašanja in pogosto nanje tudi odgovarja. Kadar želi ponazoriti nasmeh, pokaže zobe. Zbuja strah.

В словенском переводе не наблюдается отклонений от оригинала и перевод точно передаёт зажатость и внутреннее оцепенение этого сильного человека и его подчеркнутую статичность. Вокруг Хлудова царят суэта и испуганное, лихорадочное движение, а он неподвижно сидит на своём табурете. Как актёр в театре, Хлудов играет определённую роль в зловещем историческом спектакле. Он непредсказуем: то вежлив и обманчиво предупредителен, то внезапно жесток.¹⁴ Образ Хлудова, однако, лишён комического, и в нём воплощается жуткая суть дьявольского балагана истории. Хлудов играет роль вешателя, с которой он сжился и осознаёт

¹⁴ Его роль в историческом балагане связана с наполеоновскими ассоциациями: Хлудов сидит отделенный от всех высоким буфетным шкафом... на высоком табурете, приказывает сжечь вагоны с «пушным товаром» Корзухина. В «мистериально-буффонадной», по выражению Петровского, атмосфере булгаковских произведений, серьезные, возвышенные смыслы травестируются, приобретают снижено-комическое, «опереточное» звучание (Петровский 2001: 58).

её как неизбежную, историческую необходимость и как свою миссию. На предложение Главнокомандующего полечиться, он с яростью выкрикивает:

Булгаков (1990: 233): Кто бы вешал? Вешал бы кто, ваше превосходительство?

Крашевец (2016: 195): Kdo bi obešal ljudi? Kdo bi jih obešal, vaša visokost?

Словенский перевод практически дословный, однако снова появляется внутри-текстовая экспликация «кто бы вешал людей». В оригинале присутствует только глагол «вешать»/obešati, поскольку речь Хлудова в данном примере яростно резкая и спонтанная, а потому лишена некоторых грамматических правил. Словенский перевод более литературный, но передаёт весь смысл, заложенный в оригинале.

До роковой встречи с вестовым Крапилиным действия Хлудова автоматически однотипны: то и дело раздаётся приказ: «Повесить его!». Но образ Хлудова может показаться цельным лишь на первый взгляд. Уже в начале второго действия возникают детали «диссонирующие» с образом «железного генерала». Отдавая приказы и диктуя телеграммы, он ведёт параллельный разговор с самим собой:

Булгаков (1990: 234): Никто нас *не любит!* Никто! Из-за этого трагедии как в театре все равно. Нужна *любовь. Любовь. А без любви* ничего не сделаешь на войне... Меня не любят!

Крашевец (2016: 189): Nihče nas *ne mara*, nihče. In zato se dogajajo tragediji, kot v gledališču / Крашевец (2016: 190): Potrebna je *ljubezen, brez ljubezni* pa v vojni ne moreš nič. Ne marajo me.

Если в первой фразе вновь возникает тема «театра», «маскарада», «карнавала» («театр» — мир без любви), то вторая реплика вызывает пространный ряд евангельских ассоциаций: это и слова Христа о любви, и, конечно, то, что писал о любви св. Иоанн Богослов, любимый ученик Христа:

Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, а Бог в нем. Любовь до того совершенства достигает в нас, что мы имеем дерзновение в день суда, потому что поступаем в мире сем, как Он. В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершенен в любви (Откр: 4:2).

В Откровении в главе посвящённой обращению к семи церквям появляется упрек в недостатке любви, «Но имею немного против тебя, что ты оставил первую любовь свою» (Откр: 2:4); «/.../ знаю твои дела: ты ни холоден ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч!... Кого Я люблю, тех обличаю и наказываю» (Откр: 3:15; 19). В словенском переводе переводчик употребил как глагол «marati»/любить, так и существительное «ljubezen»/любовь, которое однако в переводе встречается два раза, в то время как в оригинале «любовь» упоминается три раза. Лексический

повтор в данном случае является стилистическим приёмом, который придаёт речи Хлудова дополнительную экспрессивность и подчёркивает важность понятия «любовь», которые несколько стираются в переводе.

Особое внимание привлекает приём парадоксального на первый взгляд использования дословного и видоизмененного цитирования ветхозаветных и новозаветных текстов, формирующих евангельский подтекст в пьесе. Хлудов порой говорит в стиле библейских пророчеств и иеремиад. Так на пример в разговоре с Африканом Хлудов, вспоминая, что получил от него Библию в подарок, цитирует 15. главу ветхозаветной «Книги Исхода» а именно фрагмент торжественной песни Моисея, который восхваляет Яхве, погубившего египтян 15:10):

Булгаков (1990: 244): Ты дунул духом твоим, и покрыло их море /.../ Они погрузились, как свинец, в великих водах... /.../ Погонюсь, настигну, разделю добычу, насытитесь ими душа моя, обнажу меч мой, истребит их рука моя...

Крашевец (2016: 209): Pihnil si s svojim dihom in zagrnilo jij je morje...Kakor svinec so se pogreznili v sivem vodovju ... Zasedujem, dohitim, razdelim si plen, z njim se nasiti moja duša, izberem meč, moja roka jih pokonča (op. p. 2 Mz¹⁵ 12, 37–38; Mz 15, 10)

Глава 15. «Книги Исхода» описывает мучительную гибель египтян, преследующих евреев в морских водах. Хлудов прекрасно осведомлён об этом, однако, цитируя хвалебную песнь ветхозаветного праведника, саркастически спрашивает: «Про кого это сказано?» (Булгаков 1990: 235), намекая на сходство белых генералов не со спасённым «народом Израилевым», а с ветхозаветными египтянами, которым суждено принять казнь за свои грехи. Переводчик употребил официальный перевод «Книги Исхода» (*Mojzesova knjiga*) (2005), который сопровождается переводческим комментарием с указанием источника цитаты.

Амбивалентная аллюзия на события 15. главы «Книги Исхода» ясно прослеживается и в диалоге Хлудова с Главкомандующим. Остатки Белой армии под его предводительством, преследуемых Красной армией, собираются покинуть Крым по морю. Саркастически упрекая Главкомандующего в трусости, Хлудов бросает ему в лицо фразу: «К воде поближе?» (Булгаков 1990: 235). Цитаты из «Книги Исхода» выполняют в данном контексте пророческую функцию, проводя амбивалентную аналогию между Моисеем, спасшим «сынов Израилевых» и генералом Хлудовым, самозванцем, уводящим свой народ от земли обетованной – России – и обрекающим его тем самым на вечные скитания и мучительную тоску по родине. Появляется и дополнительная амбивалентная аллюзия – корабль, на котором должен отплыть Хлудов, палач и преступник, раскаявшийся

¹⁵ Mojzesova knjiga.

белый генерал с остатками своей армии, называется «Святитель», в переводе «Hierarh» (Крашевец 2016: 199)¹⁶

В речи генерала Хлудова появляется и ещё одна дословная цитата из Ветхого Завета:

Булгаков (1990: 230): Ныне отпускаеши раба твоего, владыко...

Крашевец (2016: 195): Gospodar, zdaj odpuščaš svojega služabnika (op. p. Lk, 2,29).

Этой строкой из знаменитой евангельской молитвы ветхозаветного праведника Семёна Богослова¹⁷ обычно заканчивается вечерня. Продолжение звучит: «/.../ глаза мои увидели то спасение, которое Ты приготовил для всех людей». Цитата вновь выполняет пророческую функцию. Генерал Хлудов осознает неизбежность своей смерти и готов достойно встретить её, потому что он так же исполнил свою миссию до конца. Продолжение цитаты не присутствует в тексте, но обращение Хлудова к Главнокомандующему может быть интерпретировано как амбивалентная аллюзия на ветхозаветную интерпретацию встречи старца с Христом, символизирующую принятие новой религии, а именно религии большевиков. Переводчик вновь употребил официальный перевод, дополненный комментарием,¹⁸ который делает цитату более узнаваемой и помогает читателю провести параллель между библейским текстом и драмой.

Функцией подобного цитирования является создание амбивалентных параллелей между историей из Старого Завета и событиями, произошедшими больше тысячи лет спустя. Булгаков ещё раз подчеркивает значение вечных, повторяющихся событий в истории человечества. Меняются главные герои и места событий, но смысл остается тем же. Спасение своего народа ценой лишений, страха и даже собственной гибели это высокая миссия, доверенная немногим. Амбивалентность же выражается в том, что спаситель оборачивается губителем, завлечь свой народ к обманчиво иллюзорной земле и обрекшим его тем самым на ещё более мучительные скитания. Отступившись от Бога и потеряв веру, человек не может спасти даже самого себя. В водоворотах очередного исторического Апокалипсиса и крушении старого мира человек теряет веру во всё, не только в Бога, но и в справедливость, в долг, в честь, лишаясь тем самым своей единственной опоры. Единственный верный путь – раскаяться и

¹⁶ Характерно и то, что Хлудов как и Моисей не обрел покоя на новой земле в отличии от генерала Чарноты. Как сказано в Книги Исхода, «Пред собою ты увидишь землю, а не войдешь туда, в землю, которую Я даю сынам Израилевым» (Исход: 32:52).

¹⁷ Симеону было предсказано, что он не умрет, пока не увидит Христа, и Симеон, прожив 300 лет, ждал смерти как избавления. Встречу старца с младенцем Христом православная церковь празднует 15 февраля и она носит название Сретенья (встреча).

¹⁸ Lk – Лука.

понести заслуженное наказание, только в этом случае есть надежда вновь обрести обетованную землю.

Хлудов более не верит в то, что он и его армия делают богоугодное дело. Понимание того, что Бог и все небесные силы отказались от белогвардейцев, составляет суть высокого трагического напряжения, пронизывающего образ Хлудова.¹⁹ Тот, кого интеллигенция и церковь пытаются представить заступником несчастных и спасителем России, в итоге оказывается «оголтелым зверем» и «шакалом».

В творчестве Булгакова можно выделить два основных способа использования неатрибуированных аллюзий: аллюзии либо просто появляются в тексте произведения, либо занимают ключевые позиции – «в заглавиях, названиях глав, предисловиях, сносках и т. д.» (Папина 2002: 62). Примером такой неатрибуированной аллюзии во втором отделении драмы является аллюзия на апокалиптического зверя, который ассоциируется с генералом Хлудовым и несколько раз появляется в речи Серафимы и вестового Крапилина. Эту истину, которую интуитивно осознаёт и сам Хлудов, первой изрекает Серафима, героиня, носящая так называемое «цитатное имя» (Леппехальме 1997: 156), которое переводчик перенёс при помощи транслитерации (Serafima), как и все остальные имена героев драмы. На словенском языке слово «seraf» так же означает верховного ангела (angel najvišjega reda), и имя Серафима должно быть без особых затруднений расшифровано читателями.

Булгаков (1990: 235): Серафима: Из Петербурга бежим. Все бежим, да бежим. Куда? К Хлудову под крыло! Все снится: Хлудов...(Улыбается). Вот и удостоились лицезреть: сидит на табуретке, а кругом висят мешки. Всё мешки да мешки! (Тишина). **Зверюга, шакал!**

Крашевец (2016: 197): Serafima: Iz Peterburga bežimo, bežimo, bežimo in še kar bežimo ... Kam? Pod okrilje Romana Hludova! Vsi govoriijo Hludov, Hludov, Hludov ... Celo sanja se mi o Hludovu (Se nasmehne) In zdaj imam to srečo, da stojim pred njim: sedi na štoklu, naokrog pa visijo vreče. Vreče, še in še! **Zverina! Šakal!**

Миф о великом белом генерал рушится, так как эти фразы, произнесённые в бреду и в горячке, воплощают в себе истину о вечном и нравственном, о изувеченной грехом и непосильной тяжестью человеческой душе. Изречение Серафимы предстает как абсолютная истина пророка, сказанная в состоянии «восхищения». Когда Голубков неуклюже пытается защитить ее, уверяя, что она больна и не понимает о чём говорит, Хлудов отвечает:

Булгаков (1990: 237): Это хорошо, что не отдаёт отчета. Когда у нас отдавая отчет говорят, ни слова правды не добьешься.

¹⁹ На этом месте хочется напомнить, что во всем творчестве Булгакова нет больше образа столь драматичного и противоречивого, возвышенного и надломленного, как генерал Хлудов. Образ «проклятого» генерала логически завершает эпопею булгаковского творчества, посвященную гражданской войне.

Крашевец (2016: 197): To je dobro. Kadar se namreč pri nas človek zaveda tega, kar govori, ne izvlečeš iz njega niti besedice resnice.

Следом за Серафимой генерала обличает «красноречивый вестовой» Крапилин. В его речах генерал вновь предстает в образе апокалиптического Зверя, а встреча Хлудова и Серафимы является аллюзией на апокалиптическое видение, в котором дракон преследует «жену, облечённое в солнце» (Откр: 12:1–3),

Булгаков (1990: 236): Крапилин: Точно так! Как в книгах написано — **шакал!**.. За что ты, **мировой зверь**, порезал солдат на Перекопе? Попался тебе, впрочем, один человек, женщина, пожалела удушенных.! Но мимо тебя не проскочишь, нет. Сейчас ты человека — цап! В мешок! Стервятиной питаешься?

Крашевец (2016: 199): Krapiilin: Točno tako! Kot je napisano v knjigah: **šakal! Svetovna zver**, zakaj si poklal vojake na Prekopu? In zdaj ti je prekrižal pot človek, ženska. Obešenci so se ji zasmilili, to je pa tudi vse. Ampak tebi se ni mogoče izmuzniti, nikakor! Zdajle si človeka – hop in v vrečo! Se hraniš z mrhovino?

Булгаков (1990: 236): А ты пропадёшь, **шакал**, пропадёшь, **оголтелый зверь**, в канаве!

Крашевец (2016: 199): Ti boš pa crknil, **šakal**, crknil boš, **podivjana zver** v jarku!

В словенском переводе оба лексема, «шакал» и «зверь» переведены дословно, что позволяет читателю, который знаком с Откровением, провести параллель между апокалиптическим зверем²⁰ и образом генерала Хлудова.

Хлудов, как и все, оказавшиеся в воронке «конца света»²¹, неумолимо приближается к роковому пределу. Его судьбоносный поступок, который открывает новый жизненный этап искупления трагической вины это казнь Крапилина. После разговора с вестовым Хлудов отдаёт свой последний приказ, прощальный «выход на сцену» в роли «зверя»: «Начальнику ‘Офицера’ передать, чтобы прошел сколько может по линии и огонь... (Пауза. Яростно.) Чужих, чужих, своих и посторонних пусть в землю втопчет на прощанье!» (Булгаков 1990: 236). Бешеное, «звериное» в Хлудове апокалиптически торжествует, и его ярость озвучивает далекий вой бронепоезда (инфернальные ассоциации, связанные с железной дорогой, к примеру образ бронепоезда появляются уже в «Белой гвардии»). Но внутренний перелом в душе Хлудова уже произошел. В конце второго действия в полутьме виден мешок и надпись,

²⁰ В *Откровении* упоминаются два зверя: зверь вышедший из моря и зверь вышедший из под земли.

²¹ Все герои драмы вовлечены в «колесо истории» — Хлудов, Чарнота, Серафима, Люська, Голубков. Об этом говорит генерал Хлудов казненному им Крапилину: «Пойми, что ты просто попал под колесо, и оно тебя стерло и кости твои сломало» (Булгаков 1990: 234).

Булгаков (1990: 237): Вестовой Крапилин — большевик.

Крашевец (2016: 200): Kurir Krapilin – boljševik.

Хлудов, глядя на Крапилина, размышляет,

Булгаков (1990: 237):

Чем я болен? Болен ли я?

Я болен, болен, только не знаю чем.²²

Крашевец (2016: 200):

Kakšno bolezen imam? A sem sploh bolan?

Bolan sem, bolan. Samo da ne vem, katero bolezen imam.

Словенский перевод дословный. С этого признания своей нравственной болезни начинается мученический путь Хлудова. По дороге в Севастополь он от бессонницы читает Писание, вторую из Моисеевых книг «Исхода». Зачитывая Африкану цитаты из Писания, Хлудов словно заговаривает нечистую силу, так что епископ в конце концов «проваливается» сквозь землю (Булгаков 1990: 567). Мотив мученичества чрезвычайно важен для образа Хлудова. Его основное предназначение в пьесе — это крестный путь, восхождение на Голгофу или «Лобное место», напоминающее по форме череп. Описывая Хлудова в авторской ремарке Булгаков отмечает: «Человек этот лицом бел, как *кость*» (Булгаков 1990: 227) / «*Obraz ima bel kot kreda*» (Крашевец 2016: 187). Он несет смерть не только другим, но и себе и свою Голгофу Хлудов хранит в собственной душе.²³ Необычный сравнительный оборот «бел как кость» должен сразу привлечь внимание читателей и является важным штрихом в общем амбивалентном, жутко-пафосном, бурлескно-зверином образе Хлудова. В словенском переводе вместо сравнения с костью появляется сравнение с мелом, сравнитель-

²² Влияние Андреева, в частности его рассказа «Красный смех», особенно четко проявилось в апокалиптическом виденье Булгаковым конкретного исторического кошмара, связанного с представлением человеческой психики сломленной войной и революцией. Оба писателя психологически точно воспроизвели атмосферу ужаса и безумия в человеческом сознании, порожденную коллизиями исторического времени. Именно Андреев в своем рассказе «Красный смех» поставил вопрос, который в последствии многократно интерпретировался и обыгрывался Булгаковым, породив целую серию безумных персонажей в его произведениях, «Отчего так много сумасшедших – ведь прежде никогда не было так много сумасшедших» (Андреев 1990: 63). Специфика психологизма Булгакова во многом совпадает со стремлением Андреева и конечно Белого выразить ситуацию «слома», оставляющего человека в апокалиптическом разрушающемся мире наедине с самим собой и собственным нравственным выбором.

²³ Авторская характеристика этого героя – «человек, погибший из-за своего красноречия» (Булгаков 1990: 212) предвосхищает образ Иешуа из последнего булгаковского романа. Оба правдолюбца «искренние люди» (любимое выражение Хлудова) и их казнь вызывает у их палачей, облечённых властью, непреходящее чувство вины.

ный оборот часто встречающийся в словенском языке. Однако аллюзия на Голгофу и смерть, ассоциирующуюся с костями, в словенском переводе исчезает. Конечно замена одного сравнительного оборота на другой не меняет каким-то радикальным образом интерпретационные возможности читателей, однако в этом случае было бы лучше использовать дословный перевод «*Obraz ima bel kot kost*».

Безумие, которое настигает героя, проявляется в его галлюцинациях, в чередовании видений и яви, в знамениях, которые начинают играть роль зловещих предвестий в конце второго действия. Простившись с Главнокомандующим, Хлудов остается один в гостинице и произносит: «Пусто и очень хорошо». Затем автор пишет в ремарке,

Булгаков (1990: 246): */.../* показывается анфилада тёмных и брошенных комнат с люстрами в тёмных кисейных мешках.

Крашевец (2016: 200): *Pod naslednjim kandelabrom je druga vreča, naprej se pa že ne vidi.*

Это аналогия между мешками и «звериным следом», оставленным Хлудовым, которая сохраняется в переводе.

В конце драмы осознание своей трагической вины приводит Хлудова к самоубийству. Это сознательное решение Хлудова означает конец мучительного раздвоения его души и отказ жить в «бедламе нелюдей.»²⁴

Заключение

В чём заключается смысл анализа, который основывается на интерпретации интертекстуальных компонентов в переводе? Прежде всего, расширяются возможности интерпретации произведения. Каждая цитата, аллюзия и реминисценция углубляют первоначальный смысл текста. Главное препятствие при переносе подобных элементов состоит в том, что переводчик должен для начала сам их распознать и только потом найти наиболее подходящую стратегию для перевода, чтобы донести их смысл до читателей.

Словенский перевод драмы «Бег» безусловно выполнен на высоком художественном уровне. Борут Крашевец сохранил все атрибуированные и неатрибуированные аллюзии и цитаты в первых двух действиях пьесы и некоторые изменения, внесённые в перевод, не меняют основного смысла.

Несомненно, создавая свои художественные произведения, в том числе пьесу «Бег», на основе переосмысленных евангельских ассоциаций, Булгаков ориентировался на определенный читательский слой, способный

²⁴ В ранней редакции 1926 года Хлудов принимает решение уехать на родину, в Россию на верную смерть. В редакции 1937 года Хлудов пускает себе в голову пулю.

понять и оценить его замысел. Для понимания интертекстуальных отсылок у Булгакова необходимо наличие определённого знания об основных сюжетах и символах Нового Завета и, в частности, «Откровения от Иоанна»/Апокалипсиса. Интерпретация ключевых ролей и мотивов в так называемом Евангелии от Булгакова, таких как ученик, предатель, верховный покровитель, творец, искупитель, казнь-распятия, Второе пришествие, конец света, зверь, красная звезда, невозможно без понимания того, из какого первоисточника они взяты. Понятно, что словенский перевод рассчитан на другую читательскую публику. Русским читателям, особенно современником Булгакова, большинство евангельских сюжетов должно было быть понятно, ведь русская культура была веками неразрывно связана с глубоким осмыслением основ христианской религии и библейских канонов. Религиозное воспитание занимало важное место во всех слоях русского общества. Несмотря на то, что ситуация радикально изменилась после Октябрьской революции, положивший начало искоренения всех традиционных основ русского общества, в том числе и религиозных, определенный читательский слой современников Булгакова несомненно мог понять и оценить его замыслы.

Оценить насколько современные словенские читатели знакомы с русской историей и библейскими текстами является практически невозможной задачей для переводчика, который всегда стремится в первую очередь осознать и передать всю целостность оригинала. Нельзя забывать и о том, что художественный перевод — это вид творчества, а не энциклопедия и не может быть оснащён слишком большим количеством сносок и комментариев. Основным критерием для оценки перевода в данном анализе является точность передачи интертекстуальных элементов, связанных с образом генерала Хлудова, в первых двух действиях пьесы и с этой задачей словенский переводчик справился блестяще.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Sveto pismo Stare in Nove Zaveze. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 2005.

Леонид Андреев, 1990: *Собрание сочинений в 6 томах.* Т.2. Москва: Художественная литература.

Михаил Булгаков, 1990: *Собрание сочинений в пяти томах.* Т. 3. Москва: Художественная литература.

Михаил Булгаков, 2016: *Štiri drame.* Prevedli Lijana Dejak, Urša Zabukovec in Borut Kraševac. Ljubljana: Lud Šerpa.

Жива Бен-Борат, 1976: 'The poetics of literary allusion.' *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory in Literature 1*, 105–28.

Борис Гаспаров, 1994: *Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы 20. века.* Москва: Наука

Наталья Калох Вид, 2014: 'Язык Апокалипсиса в драме М. А. Булгакова «Бег»: аллюзия как стилистический инструмент.' *Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология* 3. 85–92.

Юлия Кристева, 2004: *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: РОС-СПЭН.

Наталья Кривуля, 2022: Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах *Театр. Живопись. Кино. Музыка* 3. 144–167.

Ритва Леппихальме, 1997: *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Cleve don, Multilingual Matters Ltd.

Аза Папина, 2002: *Текст: его единицы и глобальные категории: Учебник для студентов-журналистов и филологов*. Москва: Едиториал УРСС.

Мирон Петровски, 2001: *Мастер и город. Киевские контексты М. Булгакова*. Киев: Дух і Літера.

Александр Смелянский, 1986: *Михаил Булгаков в Художественном театре*. Москва: Искусство.

Александр Смелянский, 1989: *Драмы и театр М. Булгакова. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 5. томах. Т.3*. Москва.

Наталья Фатеева, 2000: *Контрапункт интертекстуальности, интертекста в мире текстов*. Москва: Агар.

Вера Химич, 2003: *В мире Михаила Булгакова*. Екатеринбург: Уральский Университет.

Мария Чудакова, 1988: *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга.

Марко Юван, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

PODOBA GENERALA HLUDOVA V SLOVENSKEM PREVODU DRAME M. A. BULGAKOVA *BEG*

V drami *Beg* Bulgakov nadaljuje s tematiko državljanske vojne, ki jo še zmeraj predstavlja kot apokaliptično katastrofo. Pojavijo se aluzije na *Staro zavezo* in izhod k obljudljeni deželi. Drama *Beg*, ki v času Bulgakovovega življenja nikoli ni bila uprizorjena na gledaliških odrih, predstavlja umetniško zaokrožitev tematike državljanske vojne, že predstavljene v *Zapiskih mladega zdravnika*, *Morfiju* in *Beli gardi*. Bulgakov nadaljuje z vzpostavljanjem podobe zgodovinske apokalipse, ki predpostavlja uničevanje vseh osnov prejšnjega življenja, in jo v *Begu* pripelje do vrhunca, do najbolj kritične točke. Osrednjo vlogo v zgodovinskem apokaliptičnem kaosu igra belogardistični general Hludov, ki poseblja izmaličenje človeške podobe. Rušenje vseh kategorij zasebnosti, zavest o naraščanju kaotičnosti, o izgubljanju upanja in vere pogojujejo Bulgakovovo misel, da človekovo ravnanje (kakor sugerira apokalipsa) ne bo sojeno z vidika trenutne zgodovinske situacije, ki je človek ne more kontrolirati, temveč na osnovi večnih moralnih principov. V *Begu*, ki ga odlikuje notranja dramatičnost kot odsev čustvene in moralne razdvojenosti v doživljanju literarnih oseb, se Bulgakov maksimalno osredotoči na problematiko osebne odgovornosti vsakega individuuma za lastna dejanja. Še posebej izpostavi tematiko npravstvenega izbora in potrditev človeškega v človeku, celo pred podobo

nastopajočega kaosa. Ob tem vzpostavi številne vzporednice z biblijsko apokaliptično prerokbo ter *Knjigo izhoda iz Stare zaveze*. S pomočjo posrednih in neposrednih aluzij ter označenih in neoznačenih navedkov oblikuje besedilno podobo »prekletega generala«, ki je obenem rabelj in žrtev, apokaliptična zver in mučenik, nravstveno in duševno bolan človek, ki ga je zmlelo neusmiljeno kolo zgodovine. Zanima nas, na kakšen način se je slovenski prevajalec Borut Kraševac lotil ambivalentne podobe generala Hludova v prevodu prvih dveh dejanj drame, če je uspešno prepoznal sklicevanja na *Razodetja* in druga biblijska besedila, katere prevajalske strategije je uporabil za prenos ključnih intertekstualnih figur in če mu je uspelo ubesediti enega najkompleksnejših in najbolj tragičnih junakov v Bulgakovovem literarnem opusu.
