

ОБЩЕЕ И СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ | GENERAL AND
COMPARATIVE HISTORICAL LINGUISTICS

Научная статья | Original paper

**Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто Моравиа**

Р.А. Геласимов✉

Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация

✉ ra.gelasimov@mpgu.su

Резюме

Контекст и актуальность. Исследование выполнено в русле интертекстуальности и лингвопрагматики. Актуальность работы обусловлена необходимостью изучения интертекстуальности не только как формальной связи между текстами, но и как инструмента прагматического воздействия на читателя. **Цель.** Выявить и системно описать прагматические искажения, возникающие при передаче интертекстуальных элементов романа «Презрение» в русском переводе. **Гипотеза.** Интертекстуальные включения в романе «Презрение» выполняют не просто декоративную или смыслообразующую, но прагматическую функцию: они служат средством имплицитной характеристики персонажей, маркируют их мировоззренческие позиции и создают у читателя определенные ожидания относительно развития сюжета. **Методы и материалы.** Методы включают лингвопрагматический анализ интертекстуального пласта романа и сопоставительный анализ переводческих трансформаций. Материал – оригинал романа и его перевод Г. Богемского и Р. Хлодовского. **Результаты.** Выявлен основной корпус интертекстуальных отсылок к «Одиссее» в романе, классифицированных по типу референции, установлены доминирующие прагматические функции этих отсылок в тексте романа. **Выводы.** Интертекстуальность в романе «Презрение» представляет собой сложный прагматический механизм, не сводимый к простому цитированию; ее основная функция — создание многомерного диалога с читателем на уровне подтекста.

Ключевые слова: интертекстуальность, импликатура, лингвопрагматика, сопоставительный анализ

Для цитирования: Геласимов, Р.А. (2026). Интертекстуальность и ее прагматические искажения при переводе на материале романа «Презрение» Альберто Моравиа. *Язык и текст*, 13(1), 55—65. <https://doi.org/10.17759/langt.2026130104>

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

Intertextuality and its pragmatic distortions in translation based on the novel “Contempt” by Alberto Moravia

R.A. Gelasimov✉

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation

✉ ra.gelasimov@mpgu.su

Abstract

Context and relevance. The research is carried out in line with intertextuality and linguistic pragmatics. The relevance of the work is determined by the need to study intertextuality not only as a formal connection between texts, but also as a tool for pragmatic influence on the reader. **Goal.** To identify and systematically describe the pragmatic distortions that arise when transmitting the intertextual elements of the novel "Contempt" in Russian translation. **Hypothesis.** The intertextual inclusions in the novel "Contempt" perform not just a decorative or semantic, but a pragmatic function: they serve as a means of implicitly characterizing the characters, marking their ideological positions and creating certain expectations for the reader regarding the development of the plot. **Methods and materials.** The methods include linguistic and pragmatic analysis of the intertextual layer of the novel and comparative analysis of translation transformations. The material is the original novel and its translation by G. Bohemsky and R. Khlodovsky. **Results.** The main body of intertextual references to the Odyssey in the novel, classified by type of reference, is revealed, and the dominant pragmatic functions of these references in the novel's text are established. **Conclusions.** Intertextuality in the novel "Contempt" is a complex pragmatic mechanism that cannot be reduced to simple citation; its main function is to create a multidimensional dialogue with the reader at the level of subtext.

Keywords: intertextuality, implicature, linguistic pragmatics, comparative analysis

For citation: Gelasimov, R.A. (2026). Intertextuality and its pragmatic distortions in translation based on the novel “Contempt” by Alberto Moravia. *Language and Text*, 13(1), 55—65. (In Russ.). <https://doi.org/10.17759/langt.2026130104>

Введение

Интертекстуальность, начиная с работ Михаила Михайловича Бахтина и Юлии Кристевой, твердо сохраняет статус одной из основных проблем современной лингвистики, часто выступая в роли объекта исследования многих ученых. С учетом последних десятилетий, когда заметно участилось обращение к функционально-прагматическому подходу и антропоцентризму, исследовательский интерес к интертекстуальности только вырос. Не менее важно также отметить, что интертекстуальность не является исключительно механизмом установления отношений между текстами. Для данной работы особое значение имеет тот факт, что у интертекстуальности большой лингвопрагматический потенциал. Автор, используя в собственном тексте какие-то части чужого текста, будь то сюжеты, мотивы или персонажи, не только вызывает к культурному фону своего читателя, но и осуществляет выбранную им заранее

коммуникативную стратегию. Использование интертекста в произведении может преследовать целую плеяду целей: дополнительная аргументация позиции автора или персонажа, создание имплицитных смыслов, выстраивание диалога культур или же времен. При таком рассмотрении интертекстуальности актуализируется проблема перевода подобного рода вкраплений. Интертекст требует от переводчика не только простой констатации источника, но и грамотной реконструкции его прагматической функции в иной лингвокультурной среде. В противном случае читатель может совершенно иначе прочесть авторский замысел. Исходя из вышесказанного, можно сделать небольшой вывод: изучение прагматических аспектов передачи интертекстуальности является важной задачей современного переводоведения.

Так как в качестве объекта исследования данной работы выступает роман «Презрение», необходимо ввести читателя в контекст и рассказать, как именно функционирует интертекстуальность в произведении Альберто Моравиа. Роман повествует о рушащемся браке между интеллигентом Риккардо и его женой Эмилией. Содержимое романа можно анализировать с множества разных сторон и пользоваться широким спектром инструментов. Такая ситуация возникла по причине того, что «Презрение» является многослойным произведением. Альберто Моравиа на страницах своего романа выводит дух послевоенной Италии, что порождает большое количество сюжетов и настроений. Также в романе явно прослеживается мотив цивилизованности. Под цивилизованностью автор подразумевает высшую степень гуманизма, благовоспитанности и пацифизма. Моравиа противопоставляет своего протагониста Риккардо, который является цивилизованным, нецивилизованной Эмилией, которая происходит из бедной семьи. В романе большое количество внимания уделено мотиву смены первичного искусства. Риккардо мечтает работать театральным драматургом, однако он вынужден искать материальную выгоду в мире кинематографа, в котором крутятся гораздо большие деньги по сравнению с театром. Мотив денег имеет одно из ключевых значений в романе. Деньги для протагониста выступают средством для поддержания хороших отношений с женой. Сам он деньгами совсем не интересуется. Альберто Моравиа выворачивает этот мотив крайне интересным образом. Эмилия ближе к концу романа будет участвовать в адультере с богатым кинопродюсером. Риккардо, как, возможно, и некоторый читатель, считает, что жену всегда интересовали только материальные ценности. Но при внимательном чтении и анализе можно понять, что Эмилия поступает таким образом вовсе не по этой причине. Риккардо с большим трудом принимает тот факт, что кино в глазах массового потребителя становится важнее театра. Также этот мотив можно прочесть иначе. Риккардо так сильно страдает, работая сценаристом, потому что на смену немого кино пришло кино со звуком, насыщенное множеством реплик, что тоже является сменой формы первичного искусства. Самым важным мотивом для данной работы является интертекст.

Материалы и методы

Присутствие интертекстуальности в романе «Презрение» бесспорно. Риккардо, как мы уже сказали ранее, работает сценаристом в мире кинематографа. С ним взаимодействует Баттиста, который является продюсером. Баттиста знакомит его с Рейнгольдом – режиссером, еще одним важным персонажем романа. Фриц Ланг, великий немецкий режиссер, пионер немого кинематографа, послужил прообразом для Рейнгольда. Он же снялся в роли самого себя в

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

экранизации романа «Презрение» Жана-Люка Годара. Частично именно благодаря Рейнгольду будет функционировать и развиваться интертекстуальный пласт романа. Баттиста знакомит сценариста и режиссера между собой и сразу же ставит перед ними задачу – осуществить экранизацию «Одиссеи», бессмертной поэмы Гомера. Риккардо, как и любой человек высоких взглядов и культуры, относится к «Одиссее» с пиететом. На первой же рабочей встрече Риккардо узнает, как режиссер и продюсер относятся к поэме Гомера, и обе эти точки зрения он презирает. Мы неслучайно употребили именно это слово, так как мотив презрения в романе связан далеко не только с супружескими отношениями. Баттиста считает, что экранизация в первую очередь должна отвечать денежному вопросу, то есть быть прибыльной для него, продюсера кинокартины. Он хочет сделать эксплуатационное кино, что, естественно, не устраивает Риккардо, который относится к поэтике «Одиссеи» с большим уважением. Рейнгольд, будучи представителем немецкого экспрессионизма, желает видеть экранизацию с точки зрения популярной в то время психологии. Имя Зигмунда Фрейда всплывает несколько раз, что в книге, что в фильме. Такая позиция тоже совсем не нравится Риккардо, так как с его точки зрения рассматривание с помощью лупы и психоанализа души Одиссея является чуть ли не большим глумлением, нежели «прелестные голые девушки плещутся в воде» Баттисты. Получается, что протагонист зажат между Сциллой и Харибдой. Такое сравнение позволительно, потому что Риккардо, по мнению режиссера, высказанному позднее, является Одиссеем. Именно тут в свои полные лингвопрагматические права вступает интертекст.

Результаты

В данном случае интертекстуальность имеет смыслообразующую функцию. Как только речь заходит про экранизацию «Одиссеи», а это происходит в восьмой главе, внимательному читателю становится понятна конечная цель протагониста – добраться до Итаки, которая, естественно, символизирует дом, и вернуть любовь Пенелопы, или же для романа «Презрение», Эмилии. Из этого вытекает один вывод: в тот момент, когда в диалог между читателем и текстом вступает еще один текст, читатель понимает, что любовь между Риккардо и Эмилией невозможна. Во всяком случае пока протагонист ее каким-то образом не вернет. Также следует отметить еще одно рождение смысла от взаимодействия с интертекстом. Рейнгольд, в ходе дальнейших дискуссий, уточнит свое прочтение «Одиссеи». Он поведает Риккардо, что Пенелопа презирала Одиссея и испытывала она это чувство еще до отправки мужа на войну. Рейнгольд поясняет мотив и говорит, что всему виной отношение Одиссея к ухаживаниям за Пенелопой других мужчин. Он не пресек ухаживания, и именно из-за этого жена презирает его. Эта мысль режиссера напрямую перекликается с ситуацией Риккардо, который точно так же не придавал особого значения действиям продюсера. Более того, в одной из последних бесед с Рейнгольдом этот мотив развивается. Режиссер считает, что вернуть любовь Пенелопы просто фактом возвращения не получится. Необходимо, хотя бы и на время, но отказаться от своей цивилизованности и расправиться с женихами. Что Одиссей и делает, тем самым возвращая утерянное чувство. Данный мотив порождает большое количество смыслов как для Риккардо, так и для читателя. Сможет ли он отказаться от своей цивилизованности?

Помимо смыслообразующей также присутствует и структурообразующая функция. Нарратив романа выстраивается вокруг обсуждения «Одиссеи» таким образом, что все

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

ключевые моменты повествования выстроены вокруг поэмы Гомера. Альберто Моравиа приводит один разговор, в котором участвуют сценарист, режиссер и продюсер, и три полноценных диалога между сценаристом и режиссером, каждый из которых символизирует большой шаг для читателя и протагониста. Данный мотив прекрасно считал Жан-Люк Годар в своей экранизации и сделал перебивки античными статуями богов, которые с легким презрением смотрят на предрешенные судьбы смертных.

Как мы уже говорили ранее, с точки зрения структурообразующей функции интертекстуальности, роман «Презрение» делится на 4 фрагмента, которые связаны с экранизацией «Одиссеи». Для данной работы в качестве примера выбран второй такой фрагмент – это диалог Рейнгольда и Риккардо о постановке кинофильма. Это их первый разговор тет-а-тет, что несомненно важно, так как фигура продюсера довлеет над ними обоими. В качестве подтверждения явного изменения полемики дискурса можно привести такой пример: «В студии хозяин я, и никто другой... иначе я отказываюсь ставить фильм... Все очень просто, не правда ли?». Это фактически первые слова Рейнгольда, которые дают старт и настроение дальнейшему диалогу. Без влияния продюсера они могут откровенно рассуждать о своем творчестве. Для начала дадим контекст диалога, чтобы корректно подвести к психологическому состоянию, в котором пребывает Риккардо. Прямо перед этим он пережил тяжелую перепалку с женой Эмилией, в ходе которой та сообщила ему, что она остается с ним только по причине того, что мама не может принять ее обратно. Диалог между сценаристом и режиссером происходит в автомобиле. В другом автомобиле едут Баттиста и Эмилия. Также следует отметить то, как концептуально повторяется сцена из начала романа, в которой Риккардо, возможно, сам того не понимая, подталкивает свою жену к Баттисте. Либо же, (возможно, именно это вызвало презрение жены), не выступает против притязаний продюсера на свою жену.

Первое, что следует отметить, это очевидные признаки коммуникативной неудачи, которая ждет участников диалога по его завершении. Точнее будет сказать, что именно коммуникативная неудача и послужила окончанию этого разговора. Если разбирать конкретнее, то следует отметить, что почти на протяжении всего диалога нарушаются максимы Грайса. Более прочих нарушается максима количества информации. Рейнгольд всегда излагает больше информации, чем требуется, а Риккардо, в свою очередь, всегда излагает меньше информации, чем требуется. Связано это с тем, что Рейнгольд находится в «атакующей позиции», если так можно выразиться. Риккардо же весь разговор «обороняется». Рейнгольд всеми силами пытается навязать сопротивляющемуся Риккардо свое видение их будущей кинопостановки. Помимо этого, Рейнгольд нарушает максиму ясности: он говорит витиевато и порой нарушает, как будто бы намеренно, последовательность изложения своих мыслей. Не менее важно будет сказать, что, подобно предыдущему диалогу, в силу разных взглядов на интертекстуальность и в силу разных лингвистических задач этот диалог получается скорее двумя монологами, которые благодаря определенным обстоятельствам проходят рядом, но не сливаются в единый диалог: «А мне она все же нравится, возразил я. Рейнгольд, не обратив внимания на мои слова, продолжал». Но не только Рейнгольд не следит за нитью разговора. Риккардо, особенно в первой части диалога, едва ли слушает режиссера. Почти все его внимание обращено на дорогу, где он пытается разглядеть автомобиль Баттисты, в котором находится его жена.

Следующее, что непременно стоит обсудить, – это то, каким именно образом Рейнгольд ссылается на их предыдущую встречу: «Как я уже говорил вам в тот раз у Баттисты». Данная фраза может использоваться как аргумент в нашу пользу в разговоре о психологичности предстоящей картины и о том, что Рейнгольд не собирался просто «дать психологический анализ взаимоотношений», а собирался именно полностью посвятить фильм этому и только этому. Далее Моравиа устами Рейнгольда снова пророчествует: «В мифе об Одиссее заключена подлинная история человека определенного типа». Режиссер уже во второй раз специально выделяет, что Риккардо, а с ним и читатель, должен понять, что параллель между Риккардо и Одиссеем неизбежна. В зависимости от перспективы смотрящего их судьбы схожи по-разному. Для нашего протагониста интертекст переходит в категорию имманентности.

Рейнгольд продолжает свой интертекстуальный нарратив: «Но сделать это следует живо, по-своему, не испытывая благоговейного трепета перед шедеврами греческой литературы, созданными на основе этих мифов». Следует отметить, что несмотря на то, что режиссер использует слово «шедевры», он относится к ним с явным пренебрежением, можно даже сказать – с презрением, что подтверждают его дальнейшие слова: «О’Нил позволил Эсхилу запугать себя». Таким образом Рейнгольд пытается манипулировать сознанием Риккардо, он хочет внедрить ему идею о том, что Одиссею следует рассматривать только сквозь призму психоанализа и никак иначе. Пренебрежительная рецепция Одиссеи со стороны Рейнгольда продолжается: «Вскрыть ее, как на анатомическом столе, проникнуть в ее внутренний смысл, разобрать на составные части, а потом вновь собрать в соответствии с требованиями современности». Рейнгольд продолжает транслировать эту крайне неприятную мысль для Риккардо: Пенелопа не любит Одиссея. Напрямую экстраполируя отношения Пенелопы и Одиссея на собственный брак, Риккардо изо всех сил старается защищаться и предлагает свою версию: «Одиссей тоскует по дому, семье, родине, но на пути его встают бесчисленные препятствия, которые мешают его скорому возвращению на родину, домой, к семье». Рискнем предположить, что такое прочтение великой поэмы и для самого Риккардо является тривиальным, но в данный момент он борется отнюдь не с тем, чтобы текст Гомера был прочитан в классическом ключе. Он борется со своим страхом и с невозможностью признать действительность, которая все более и более нависает над ним. Режиссер совсем не желает слушать слова сценариста и нарушает принципы вежливости Лича, пренебрегая максимой такта и максимой симпатии: «А вы, Мольтени, вы же интеллигент... вы умный человек и должны поработать головой... Попробуйте немножко поразмыслить».

В качестве еще одного примера, который однозначно ведет к коммуникативной неудаче, можно рассмотреть данный отрывок: «Но можно ли верить ему, Мольтени? Если не верить Гомеру, сказал я шутливо, то уж прямо не знаю, кому же тогда верить». Здесь обоими участниками диалога нарушается максима ясности. Рейнгольд абсолютно серьезно ставит под сомнение искренность намерения Одиссея вернуться домой к Пенелопе. Риккардо же переводит все это в шутку. Уже ближе к концу диалога режиссер в очередной раз пытается подчеркнуть свое отношение к интертекстуальности и этим же снова укалывает Риккардо: «История Одиссея – это история его отношений с женой». Если воспринять за истину, что нарративная задача, которая стоит перед Рейнгольдом как перед персонажем, это как-то предупредить или же образумить Риккардо, то здесь напрашивается вывод, что Риккардо сам не хочет «вновь обрести» Эмилию: «... совсем не хотел возвращаться домой, не стремился

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

вновь обрести Пенелопу». Риккардо пытается привести контраргумент, но даже тут режиссер его снова перебивает и пускается в дальнейшие рассуждения, тем самым снова нарушая ряд максим и постулатов Грайса. Их диалог заканчивается, пусть и временно, когда Риккардо впервые отвечает режиссеру чуть более агрессивно, чем до этого: «Но тогда ни к чему ехать на Капри, раз речь идет просто о будuarной драме». Только услышав эти слова, Рейнгольд тушует. Далее следует внутренний монолог Риккардо: «Гомер хотел изобразить именно такое вот море, такое же небо и такое же побережье, и герои его сами походили на эту природу, наделившую их классической простотой, удивительным чувством меры. Вот и все. И ничего более!». Смысл этих слов понятен: Риккардо после всего услышанного от Рейнгольда и особенно после тяжелых сцен с женой особенно хочет думать об Одиссее как о месте, где море, небо и побережье значат именно то, что значат и в реальности. Где жена не только остается верна своему мужу, но еще и любит его. В качестве небольшого вывода можно сказать, что любая интерпретация мифа – это автопортрет интерпретатора.

Обсуждение результатов

С учетом того, что интертекстуальный и лингвопрагматический пласты были детально разобраны выше, необходимо рассмотреть, как именно осуществлялась их реконструкция в русском языке:

«Lei è capace di guidare e al tempo stesso di ascoltare?»

«Вы сможете вести машину и одновременно следить за ходом моих мыслей?»

Следует отметить, что глагол *ascoltare* имеет три значения: 1) слушать 2) слушаться 3) слушать (мед.) (Зорько, 2011). Русская версия данного предложения видится нам слишком длинной и нарушает лингвопрагматические интенции Рейнгольда. Далее, в точности, как и до этого, можно заметить, что Рейнгольд, пока он не говорит об искусстве, использует минимальное количество лексических средств для выражения своих мыслей. В переводе же это нарушается посредством добавления ему лишней краски, будто бы он предпочитает выражаться витиевато, что тем самым немного смещает акцент лингвопрагматических стратегий режиссера. Перейдем к следующему примеру:

«Si direbbe di no»

«Пожалуй, вам следовало ответить: «Разумеется, нет»

Наши герои только что чуть не попали в аварию, так как Риккардо с большим трудом справился с управлением машиной в тот момент, когда прямо перед ним выскочили волны. Отвечая на предыдущий вопрос Рейнгольда (который мы приводили выше), Риккардо использует грамматическую конструкцию *si passivante*. В русском переводе Риккардо говорит: «Разумеется». После инцидента Рейнгольд тут же находит самый острый ответ и как бы принимает игру Риккардо, но делает ее издевательски-поучительной. В переводе ответ Рейнгольда стал более длинным, соответственно, менее лаконичным, но при этом сохранилась прагматическая интенция режиссера – уколоть оппонента, используя его предыдущий ответ.

«Vede, Molteni... io ho accettato di andare a Capri... effettivamente gireremo gli esterni del film nel golfo di Napoli... ma non sarà che lo sfondo...»

«Видите ли, Мольтени... я согласился поехать на Капри... потому что мы действительно собираемся вести натурные съемки на берегу Неаполитанского залива... Но это будет лишь фон...»

Что хочется выделить больше другого в этом фрагменте, так это появление союза «потому что». Этот союз меняет рецепцию предложения. Исходя из того, что написано на русском, можно сделать вывод, что это и было фактической причиной поездки на Капри, только лишь потом Рейнгольд поправляется и говорит «но». Вариант этого же самого предложения без союза «потому что» выглядит более предпочтительным.

Dissi a caso: «Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni»

Я сказал первое, что пришло в голову: «В основе каждого из греческих мифов лежит человеческая трагедия, потому-то они не подвержены действию времени. Они бессмертны»

Здесь необходимо отметить, что в оригинальном предложении Риккардо просто высказывает свою мысль, что крайне соответствует его «слабой» позиции в этом споре. Он не хочет спорить. В русском варианте перевода появляется наречие «потому-то», которое снова меняет восприятие предложения и придает фразе Риккардо оттенки, которых не было в оригинальном тексте. Теперь он как будто поучает режиссера и приглашает его к дебатам, что, как мы уже сказали, не соответствует настроению оригинального произведения.

«... egli non doveva rispettare troppo l'argomento...»

«... ему не следовало так держаться темы...»

Рассматривая данный пример, следует сказать, что в переводе несколько меняется отношение режиссера к древнегреческой поэме в частности и к мифам в целом. В русском варианте перевода режиссер, можно сказать, сожалеет о том, что О'Нил интерпретировал миф именно таким образом. В оригинале Рейнгольд гораздо более острый и агрессивный. Его позиция поражает своей прямоотой: «... он не должен был уважать это настолько». Также хотелось бы дополнить, что «натурально», которое мы привели в качестве примера, можно было бы поставить в разные места этого предложения, что немного меняет степень отношения Рейнгольда: «... он не настолько должен был уважать это», «... он не должен был настолько уважать это».

«... in questo modo il film dell'Odissea corre davvero il pericolo di non essere che un film kolossal, di avventure...»

«При таком подходе фильм, сделанный по «Одиссее», действительно рискует оказаться лишь обычным фильмом «колоссаль», приключенческим кинобоевиком...»

В данном примере речь пойдет про «un film kolossal». В русском варианте перевода дан тот же самый вариант «фильм «колоссаль». Дело в том, что этот термин использовался преимущественно в Италии, несмотря на свое франко-немецкое происхождение. Это определение указывало на то, что при производстве фильма были потрачены крупные суммы, было задействовано большое количество актеров и в фильме преобладали массовые сцены. Стоит отметить, что ни в Советском Союзе, ни в современной России термин этот не употреблялся. В качестве его замены мог быть использован термин «пеплум». Подобной кинокартине свойственна масштабность, батальные сцены и использование античных или библейских сюжетов, что как раз соотносится с нашей ситуацией. Также необходимо сказать, что Рейнгольд уже использовал этот термин в начале этого разговора и там в переводе

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводe на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

использовалось слово «кинобоевик». В качестве предложения можно выдвинуть идею – убрать из русского текста перевода термин «колоссаль» и заменить его в обоих случаях использованным единожды «кинобоевиком». В этом случае перед читателем не ставилась бы задача разобраться в новом термине. Однако при этом частично потерялся бы смысл высказывания Рейнгольда. Поэтому следующим, и скорее более правильным, предложением является использование термина «пеплум», который будет знаком многим кинолюбителям.

«... ma Battista è il produttore ed è giusto che pensi in questo modo...»

«Но Баттиста продюсер, и вполне понятно, что он мыслит таким образом...»

В русском переводе, с точки зрения лингвопрагматики, можно прочитать это предложение так, будто Рейнгольд подспудно обвиняет Баттисту в скудоумии. В оригинале же этот скрытый смысл отсутствует. Режиссер просто констатирует факт, что работа Баттисты заключается в другом. На первый взгляд это малозначимое отличие имеет большое значение, так как именно благодаря таким деталям читатель формирует свое мнение о персонаже и об излагаемых им мыслях.

«... deve adoperare la sua testa... cerchi di adoperarla» - Рейнгольд. «La sto adoperando» - Риккардо. «No, non la sta adoperando...» - Рейнгольд.

«... должны поработать головой... Попробуйте немножко поразмыслить» - Рейнгольд. «Именно этим я весь день и занимаюсь» - Риккардо. «Нет, вы не хотите поразмыслить» - Рейнгольд.

В тексте оригинала оба участника диалога используют одну и ту же лексическую единицу *adoperare* и даже в некоторых случаях повторяют грамматические конструкции друг за другом. В переводе Риккардо и Рейнгольд используют разные слова и выражают свои мысли, не основываясь на ответах оппонента, что делает русский вариант перевода менее острым и стремительным, снижая внутреннее напряжение героев.

Заключение

В качестве вывода следует сказать, что выбранный нами фрагмент является прекрасной иллюстрацией для демонстрации того, как интертекстуальная и лингвопрагматическая проблематики пересекаются в поле перевода и в какой степени они влияют на рецепцию читателя. Через этот диалог можно отчетливо увидеть, каким образом Моравиа, используя Одиссею, выстраивает характерологию персонажей. Рейнгольд видит экранизацию поэмы как «будуарную драму», Риккардо силится защитить «реальный мир» Гомера. На протяжении почти всего диалога режиссер и сценарист испытывают на себе последствия коммуникативной неудачи, обусловленной систематическим нарушением принципов кооперации и вежливости. Как мы уже отмечали, диалог являет собой два параллельных монолога, которые лишь иногда сходятся в нескольких точках. В ряде случаев, которые были указаны выше, русский вариант перевода заставляет по-другому взглянуть на прагматику и интертекстуальность, происходит незначительное смещение прагматических акцентов, которое, в свою очередь, влияет на восприятие читателя и на его отношение к персонажам и происходящему.

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводе на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

Список источников / References

1. Бахтин, М.М. (2017). *Проблемы поэтики Достоевского*. М.: Библиотека всемирной литературы, Эксмо.
Bakhtin, M.M. (2017). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Moscow: The Library of World Literature, Eksmo (In Russ.).
2. Грайс, Г.П., Строссон, П.Ф. (2012). *Эпистемология и философия науки*, 22 (2), 206-223.
Grice, G.P., Strawson, P.F. (2012). *Epistemology and philosophy of science*. 22 (2), 206-223 (In Russ.).
3. Добровольская, Ю.А. (2005). *Практический курс итальянского языка*. М.: Цитадель-трейд; Ростов н/Д: Феникс.
Dobrovolskaya, Yu.A. (2005). *Practical Italian language course*. Moscow: Citadel-trade; Rostov n/A: Fenix (In Russ.).
4. Зорько, Г.Ф. (2011). *Новый большой итальянско-русский словарь*. М.: Дрофа; Рус. яз. – Медиа.
Zorko, G.F. (2011). *The new big Italian-Russian dictionary*. Moscow: Drofa; Russian language – Media (In Russ.).
5. Кристева, Ю. (2000). Бахтин, слово, диалог и роман. *От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика*. М.: Прогресс-Культура, 427-457.
Kristeva, Yu. (2000). Bakhtin, the word, dialogue and the novel. *From structuralism to poststructuralism: French semiotics*. Moscow: Progress-Culture, 427-457 (In Russ.).
6. Куайн, У.В.О. (2000). *Две догмы эмпиризма*. М.: Логос, Праксис.
Quine, W.V.O. (2000). *Two Dogmas of Empiricism*. Logos, Praxis. (In Russ.).
7. Моравиа, А. (1978). Римлянка, Презрение, рассказы. М.: Прогресс.
Moravia, A. (1978). Roman woman, Contempt, short stories. Moscow: Progress. (In Russ.).
8. Норман, Б.Ю. (2009). *Лингвистическая прагматика на материале русского и других славянских языков*. М.: Издательский центр Белорусского государственного университета.
Norman, B.Yu. (2009). *Linguistic pragmatics based on the material of Russian and other Slavic languages*. Moscow: Publishing Center of the Belarusian State University (In Russ.).
9. Серль, Дж., Вандервекен, Д. (1986). Основные понятия исчисления речевых актов. *Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18. Логический анализ естественного языка*. М.: Прогресс, 242-263.
Searle, J., Vanderveken, D. (1986). Basic concepts of speech act calculus. *New in foreign linguistics. Issue 18. Logical analysis of natural language*. Moscow: Progress, 242-263. (In Russ.).
10. Сусов, И.П. (1997). *Общее языкознание. Ч. 2: Европейское и американское языкознание XIX–XX вв. Программно-справочное пособие*. Тверь: ТвГУ.
Susov, I.P. (1997). *General Linguistics. Part 2: European and American linguistics of the XIX–XX centuries. Program and reference manual*. Tver: TvGU (In Russ.).
11. Moravia, A. (1989). *Il disprezzo*. Tascabili Bompiani.
12. Treccani, G. (2005). *Treccani. Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

Геласимов Р.А. (2026)
Интертекстуальность и ее прагматические искажения при
переводe на материале романа «Презрение» Альберто
Моравиа
Язык и текст, 13(1), 55—65.

Gelasimov R.A. (2026)
Intertextuality and its pragmatic distortions in
translation based on the novel “Contempt” by
Alberto Moravia
Language and Text, 13(1), 55—65.

Информация об авторе

Роман Андреевич Геласимов, аспирант кафедры теории и практики перевода и коммуникации, старший преподаватель кафедры контрастивной лингвистики, институт иностранных языков, Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0167-2527>, e-mail: ra.gelasimov@mpgu.su

Information about the author

Roman A. Gelasimov, PhD student, Department of Theory and Practice of Translation and Communication, Senior Lecturer, Department of Contrastive Linguistics, Institute of Foreign Languages, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-0167-2527>, e-mail: ra.gelasimov@mpgu.su

Поступила в редакцию 01.02.2026
Поступила после рецензирования 28.02.2026
Принята к публикации 10.03.2026
Опубликована 30.03.2026

Received 2026.02.01
Revised 2026.02.28
Accepted 2026.03.10
Published 2026.03.30