

**Гарбовский Николай Константинович**

## **Перевод - искусство**

*Мы представляем лекцию профессора факультета иностранных языков Московского Государственного университета имени Ломоносова Гарбовского Николая Константиновича на тему: «Перевод – искусство».*

Когда в одном высказывании рядом со словом "перевод" оказываются такие емкие по содержанию слова как «культура» или "искусство", в первую очередь в голову приходят мысли о великой цивилизаторской миссии переводчиков, о «Вульгате» Иеронима, ставшей на многие века основной книгой католиков, об английской версии Святого Писания, известной под названием «Библии Короля Якова», о немецком переводе Библии, сделанном Мартином Лютером, о Кирилле и Мефодии, принесших славянам не только Библию, но и письменность.

В самом деле, роль перевода во взаимодействии культур и народов трудно переоценить, ведь переводчик и есть то главное связующее звено, которое призвано обеспечивать так называемую межкультурную коммуникацию.

Перевод нередко определяют как искусство. При этом обычно не говорят о том, почему перевод является искусством, и не уточняют, какое место занимает перевод в сфере искусств.

Давайте попытаемся понять сущность перевода и возможность отнесения его к сфере искусств.

В современном русском языке слово "искусство" имеет несколько значений. Во-первых, оно определяет творческую художественную деятельность, творческое воспроизведение действительности в художественных образах. Во-вторых, какую-либо отрасль творческой художественной деятельности, например, изобразительное искусство, сценическое искусство, искусство кино и т. п. Все эти отрасли объединяются в силу того, что они являются специфическими художественно-образными формами воспроизведения действительности. И наконец, в более широком плане искусством называют какую-либо отрасль практической деятельности с присущей ей системой приемов и методов. Так возникают военное искусство, искусство врачевания, искусство воспитания и т. п. Но не только наличие специфической системы приемов и методов позволяет называть какую-либо отрасль практической деятельности искусством. Если бы это было так, то слово искусство превратилось бы в синоним слов "дело", "ремесло". Однако мы вкладываем различный смысл в словосочетания "военное искусство" и "военное дело" "искусный врач" и "врач-ремесленник". Практическую деятельность называют искусством, лишь тогда, когда она совершается умело, «искусно» в технологическом, а иногда, и в эстетическом смысле. Искусность предполагает индивидуальное творчество. Поэтому "военное дело" - это определенная отрасль практической деятельности с присущей ей системой методов и приемов, а "военное искусство" - это индивидуальные, выдающиеся, наиболее значительные проявления этой деятельности творчески разработанные гением

великих военачальников. То же можно сказать и о других отраслях практической деятельности.

Определение перевода как искусства вызывает вопрос: к какому искусству следует отнести перевод, к искусству как творческому воспроизведению действительности, то есть к искусству в первом, более узком, смысле слова, или к искусству как умело совершаемой практической деятельности. Вспомним определение перевода, предложенное Ж. Муненом: "... подобно медицине, **перевод остается искусством, но искусством, основанным на науке**"<sup>1</sup>. Нельзя не согласиться, что перевод как деятельность имеет собственную, только ему присущую систему методов и приемов. Многие переводы, выполненные мастерами, можно назвать искусными. Поэтому в широком плане переводческая деятельность имеет столько же оснований называться искусством, как и военное искусство, и искусство врачевания, и т. п. Но если мы будем рассматривать перевод только в широком смысле как умело совершаемую деятельность, то вряд ли мы сможем далеко продвинуться в понимании его сущности. Ведь искусство в широком значении слова не имеет сколько-нибудь отчетливо выраженных сущностных категорий, на которые можно было бы опереться в стараясь понять то, что представляет собой перевод. Определения «умелая» и «искусная» – это суть категории субъективно-оценочные, которые не могут быть положены в основу содержания понятия. В самом деле, один и тот же перевод может расцениваться разными лицами и в разных исторических условиях как более или как менее искусный. Хорошо известно также, что представления об «искусности» перевода на протяжении многих столетий неоднократно менялись. Но при этом сущность переводческой деятельности оставалась неизменной.

Попробуем взглянуть на перевод как на искусство в узком смысле слова, то есть как на деятельность, в основе которой лежит художественно-образная форма воспроизведения действительности. Ведь перевод сближает с разными видами искусства именно его вторичный характер. Как и любой вид искусства, перевод **воспроизводит** действительность, то есть некую данность, существовавшую до начала этой деятельности. Иначе говоря, продукт переводческой деятельности, как и любого другого вида искусства, – это продукт индивидуального отражения некого объекта действительности. В этом еще одно, и весьма существенное, отличие понятия перевода от понятия искусства в широком плане, так как в результате «искусной» деятельности могут создаваться первичные объекты, не являющиеся воспроизведением действительности.

Попробуем взглянуть на перевод как на деятельность по творческому воспроизведению действительности, опираясь на центральную категорию искусства - категорию художественного образа. В философии понятие художественного образа определяется как **всеобщая категория** художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Mounin G. Les problèmes théoriques de la traduction. P., 1963, p.16: "...comme la médecine, la traduction reste un art – mais un art fondé sur une science".

<sup>2</sup> Там же, с. 760.

Если она всеобщая, то должна распространяться и на переводческую деятельность, в противном случае, перевод не может быть определен как искусство в узком смысле слова, и выражение «Перевод – искусство» окажется лишь пустой, лишенной содержания фразой, уведящей нас в сторону от истинной сущности рассматриваемого нами объекта.

В то же время категория художественного образа никогда не являлась категорией теории перевода. Если о художественном образе и говорили, то исключительно тогда, когда речь шла о художественном переводе, и лишь по поводу того, насколько удалось переводчику сохранить систему художественных образов автора оригинала. Поэтому более правильным было бы выделить центральную категорию перевода и посмотреть, насколько ее структура и содержание совпадают со структурой и содержанием художественного образа как категории искусства. Совпадение или близость структур этих категорий позволят отнести переводческую деятельность к одному из видов искусств.

Центральной категорией перевода как деятельности является, на мой взгляд, **категория переводческого эквивалента**. Действительно, какую бы проблему перевода мы не взяли, в конечном итоге она сводится к поиску или оценке переводческого эквивалента. Чтобы сравнение было логически обоснованным, нужно установить нечто общее для сравниваемых категорий – *tertium comparationis* – «третье для сравнения», которое позволит нам выявить сходства или различия свойств и функций сравниваемых объектов.

Понятие образа в философии и искусстве предполагает, прежде всего, его вторичность. Образ - это отражение, обобщенное представление действительности как результат познавательной деятельности человека. Образ повторяет в той или иной форме то, что существует помимо него и исторически предшествует ему.

Переводческий эквивалент также является вторичным по отношению к оригиналу. По определению, эквивалентным является то, что равнозначно другому, полностью его заменяет. Заменять же можно только то, что существует помимо замещающего объекта и исторически до него. Следовательно, и понятие образа и понятие эквивалента соотносятся с вторичными объектами, замещающими некоторые первичные.

Существенное отличие понятия эквивалент от понятия образ состоит в том, что эквивалент претендует на полную равнозначную замену первичного объекта, понятие образа же, напротив, всегда предполагает некоторую субъективность воспроизведения и поэтому не может претендовать на равнозначность по отношению к замещаемому объекту. В действительности переводческие эквиваленты никогда, точнее, почти никогда не бывают равнозначной заменой оригинала. Они субъективны в той же степени, как и образы в искусстве и в познавательной деятельности человека. Истории перевода известно немало случаев переводческого субъективизма. Были эпохи, когда весьма свободное обращение с подлинником возводилось в принцип. Известный французский филолог 17 века Жиль Менаж, комментируя переводы Перро д'Абланкура, однажды воскликнул: «Они напоминают мне женщину, которую я страстно

любил в Туре, та тоже была прекрасна, но неверна»<sup>3</sup>. Из этого высказывания французского эрудита родилась изящная метафора - «неверные красавицы», ставшая еще одним крылатым выражением у переводчиков.

Рассмотрим структуру категории художественного образа как философского понятия и попытаемся определить, что в ней общего с категорией переводческого эквивалента.

Категория художественного образа включает в себя онтологический, семиотический, гносеологический и эстетический аспекты<sup>4</sup>.

**Онтологически** художественный образ представляет собой факт идеального бытия, обличенного в вещественную основу, не совпадающую с вещественной основой воспроизводимого объекта реальной действительности. В самом деле, гипс или бронза - не живая плоть, а рассказ о событии не есть само событие. Онтологический аспект представляется чрезвычайно важным для понимания сущности перевода и переводческого эквивалента. Перевод, равно как живопись, музыка, литература, представляет собой идеальное бытие, обличенное в вещественную основу, не совпадающую с вещественной основой воспроизводимого объекта: переводческие эквиваленты вещественны, но они есть ни что иное, как материальное обличие идеального бытия, каковым является психическая деятельность переводчика. Подобно образу, они не совпадают по форме с воспроизводимыми объектами – знаками текста оригинала. В основе различия – несовпадения графических или фонетических форм речевых произведений.

Онтологически перевод не отличается от других видов искусства. Глядя на мраморную статую, нередко восклицают: «**Как** живая!»; глядя на пейзаж или на натюрморт, - «**Как** настоящие!». Слушая музыку, слышат, **как** щебечут птицы или шелестят листья, **как** страдают или радуются люди. Читая книгу, думают: «**Как** в жизни!» Именно эти «**как**» и подчеркивают онтологическую сущность искусства как идеального бытия, обличенного в иную вещественную оболочку, нежели объекты реальной действительности. Но если мы вспомним историю перевода, то увидим, что на протяжении веков в качестве идеала перевода возникало требование: переводчик должен писать так, **как** написал бы автор, если бы творил на языке перевода. Не является ли это еще одним подтверждением близости перевода другим видам искусства в онтологическом аспекте?

Художественный образ есть знак, то есть средство смысловой коммуникации в рамках данной культуры. В этом состоит его **семиотическая сущность**. Близость перевода другим видам искусства в этом аспекте очевидна. Если художественный образ является знаком, то есть вещественным элементом, в котором зашифрована информация о каком-либо фрагменте действительности, то и избранный переводчиком эквивалент также является знаком, в котором зашифрована информация о том объекте действительности, каким является

---

<sup>3</sup> Цит. по: Van Hoof H. *Histoire de la traduction en Occident*. P. 1991. P. 49.

<sup>4</sup> См.: Философский энциклопедический словарь. С. 761.

соответствующий ему фрагмент оригинала. Следует обратить внимание на одну из важнейших черт перевода, которая нередко упускается из вида и которая лежит в основе множества заблуждений как теоретического, так и практического планов: нередко полагают, что переводчик воссоздает реальность, описанную в оригинале. ***На самом деле, переводчик не воспроизводит вторично объективную действительность, воспроизведенную однажды автором оригинала, и существующую помимо его сознания. Средствами иной семиотической системы (иным языковым кодом) он воспроизводит идеальную сущность, заключенную в форму оригинального речевого произведения.***

***С гносеологической точки зрения*** художественный образ есть вымысел, то есть категория близкая той, что в теории познания называется допущением. Художественный образ является допущением, то есть гипотезой, в силу своей идеальности и воображаемости. Таким же допущением, характеризующимся идеальностью и воображаемостью, является и переводческий эквивалент. В самом деле, в основе переводческой деятельности лежит индивидуальное восприятие текста оригинала и субъективная способность переводчика вообразить то, что представляется ему эквивалентным. Полных однозначных соответствий в любой паре языков не так уж много, большинство же переводческих эквивалентов - не более чем допущение.

Считается, что художественный образ является допущением особого рода, внушаемым автором художественного произведения с максимальной убедительностью. Так же можно охарактеризовать и переводческий эквивалент. Переводчик всегда стремится убедить читателя в том, что выбранный им эквивалент и есть максимально точное отражение того, что содержится в тексте оригинала.

***В собственно эстетическом аспекте*** художественный образ «представляется организмом, в котором нет ничего случайного и механически служебного и который прекрасен благодаря совершенному единству и конечной осмысленности своих частей»<sup>5</sup>. Данное определение полностью соответствует нашим представлениям о переводческом эквиваленте. В самом деле, переводческий эквивалент не может быть ни случайным, ни механически служебным. В оппозиции случайного и служебного отражается суть переводческих дискуссий двух тысячелетий, а именно, дискуссий о вольном и буквальном в переводе, то есть о вольном выборе случайного эквивалента и механическом, служебном, следовании букве оригинала. Стремление к совершенному единству и конечной осмысленности также обращает нас к извечным проблемам перевода, а именно, к поиску таких эквивалентов, которые при совершенстве и законченности языковой формы, обладал бы всей полнотой смысла. Именно об этом писали древние мастера слова, в частности, Цицерон и Св. Иероним, этому были посвящены многие трактаты эпохи Возрождения (Л. Бруни, Э. Доле, Ж. Дю Белле и др), об этом писали и продолжают писать многие писатели-переводчики нашего времени.

---

<sup>5</sup> Там же.

Художественный образ объективен в качестве идеального предмета, субъективен в качестве допущения и коммуникативен (межсубъектен) в качестве знака. Переводческий эквивалент обладает теми же свойствами. Он объективен как данность, существующая в форме переведенного текста. Он субъективен как выбор конкретной личности, переводчика. Он коммуникативен как знак, позволяющий установить диалогическую связь с адресатом перевода.

**Внутреннее строение художественного образа** различно в разных видах искусств. Оно зависит от материала, пространственных, временных и других характеристик художественной деятельности. Считается, что с известной степенью огрубления все структурные типы художественных образов могут быть сведены в две группы. Первые построены по принципу репрезентативного отбора, когда реконструкция объекта действительности предполагает воспроизведение одних его признаков и исключение других. Вторые строятся по принципу ассоциативного сопряжения, когда сущность реконструируемого объекта передается в виде символа. Если попытаться перенести эту градацию на категорию переводческого эквивалента, то придется признать, что переводческие эквиваленты удобно располагаются в обеих группах. Более того, переводческие преобразования текста могут быть сведены именно к этим двум принципам.

**Структура переводческого эквивалента**, подобно структуре художественного образа зависит от материала, то есть от вещественной основы его бытия. Естественно, что в переводе в качестве материала выступает язык. Но структура каждого естественного языка такова, что она никогда не может полностью покрывать собой структуру другого естественного языка. Асимметрия выразительных способностей (семантических, формальных, функциональных, стилистических и др.) языка перевода как вещественной основы перевода и языка оригинала как вещественной основы воспроизводимого объекта действительности в любой паре языков всегда весьма значительна. Поэтому переводческий эквивалент и выбирается по принципу репрезентативного отбора. Он способен отражать лишь некоторые из признаков первичного объекта.

Однако иногда переводческий эквивалент имеет иную структуру, так как строится по принципу ассоциативного сопряжения. В этом случае избранный эквивалент не имеет никаких видимых соответствий с воспроизводимым объектом действительности, но он способен вызвать у адресата те же эмоции, ту же реакцию, что и сам воспроизводимый объект. Эквиваленты такого типа нашли теоретическое обоснование в так называемой модели динамической эквивалентности перевода, разработанной Ю. Найдой.

Таким образом, мы попытались установить связь между основными категориями искусства, с одной стороны, и перевода, с другой, а именно, между категориями художественного образа и переводческого эквивалента. Мы обнаружили, что структура и содержание этих категорий в самых различных аспектах весьма близки. Это позволяет нам предположить, что перевод как деятельность весьма близок искусству.

Исследователи, признающие перевод разновидностью искусства, усматривают в нем некоторую «вторичность». «Нужно согласиться с мыслью, - пишет В.С. Виноградов, - что перевод – это особый, своеобразный и самостоятельный вид словесного искусства. Это искусство «вторичное», искусство «перевыражения» оригинала в материале другого языка. Переводческое искусство, на первый взгляд, похоже на исполнительское искусство музыканта, актера, чтеца тем, что оно репродуцирует существующее художественное произведение, а не создает нечто абсолютно оригинальное, тем, что творческая свобода переводчика ограничена подлинником. Но сходство на этом и кончается. В остальном перевод резко отличается от любого вида исполнительского искусства и составляет особую разновидность художественно-творческой деятельности, своеобразную форму «вторичного» художественного творчества»<sup>6</sup>.

В этом высказывании перевод предстает в трех ипостасях: как искусство перевыражения, вторичное искусство и исполнительское искусство. Можно согласиться с В.С. Виноградовым в том, что перевод - это искусство перевыражения. Но, как я попытался показать, сравнивая категории художественного образа и переводческого эквивалента, перевыражение есть сущность всякого искусства. Не вызывает сомнений и то, что перевод имеет очень мало общего с исполнительским искусством. Исполнительское искусство онтологически разнородно. Исполнение музыкальных произведений представляет собой сущность музыкального искусства, так как музыка живет только в звучании, то есть в исполнении. Театральное искусство также онтологически исполнительское. Музыка и театр (драма, опера, балет) предстают как двусторонние сущности, в которых сочинение и исполнение взаимообусловлены и нерасчленимы. Напротив, сценическое чтение литературного произведения предполагает некоторое изменение формы, материала. Произведение, созданное для зрительного восприятия, представляется в форме, воспринимаемой на слух. Однако это изменение формы не обязательно, оно не вытекает из самой сущности литературного произведения. Факультативность данного вида исполнительского искусства сближает его с переводом. Но публичное чтение не предполагает семиотического преобразования, перехода от одного кода к другому. Этим оно существенно отличается от перевода.

На первый взгляд, идея о вторичности переводческого искусства также кажется вполне состоятельной. В самом деле, переводчик имеет в качестве объекта «перевыражения» текст оригинала, который уже сам по себе «выражает» нечто, находящееся вне его текстовой реальности. Однако подобное представление перевода таит в себе значительную опасность. Оно способно вновь увести нас в область "голых денотатов" и забыть о том, что объектом перевыражения в переводе является не реальная действительность, а идеальный конструкт, созданный воображением автора оригинала. Переводческое искусство вторично ровно настолько, насколько вторичны балет "Ромео и Джульетта", опера "Война и мир", вся живопись на библейские сюжеты, бронзовая статуя Багратиона, созданная в конце 20 века, и многое другое.

---

<sup>6</sup> Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. С. 8.

Таким образом, анализ центральных категорий искусства и перевода позволяет прийти к заключению, что перевод - это разновидность искусства, в которой в качестве образной основы выступает переводческий эквивалент - идеальный конструкт, аналогичный художественному образу с онтологической, семиотической, гносеологической и эстетической точек зрения. В качестве объекта переводческого перевыражения выступает также идеальная сущность, заключенная в форму оригинального речевого произведения. Вещественной основой переводческого искусства является речь (как в письменной, так и в устной форме), а семиотическим кодом - иной язык.

Данное определение перевода и признание его гносеологической сущности именно как допущения, основанного на воображении, позволяют уточнить роль переводной литературы в передаче знаний об иной культуре, иначе говоря, определить культурологическую функцию перевода. Иногда перевод представляют как вполне надежный источник сведений об иной культуре. Подобный подход основан на ошибочном представлении об объекте перевода. На самом деле, принцип репрезентативного отбора, лежащий в основе отражения реальной культурной действительности в речевом произведении уже на уровне создания идеального объекта автором оригинала предполагает отражение лишь некоторых сторон объекта, то есть его неполное, отчасти деформированное представление. Этот же принцип деформирует и сам идеальный объект при его перевыражении в переводе.

В переводческой практике на каждом шагу встречаются попытки перешагнуть через барьер идеального объекта, созданного автором оригинального высказывания, и пойти по пути вторичного перевыражения реального объекта чужой действительности с помощью иного кода. Эта объективная закономерность переводческого процесса обусловлена тем, что художественный образ является допущением особого рода, внушаемым автором с максимальной убедительностью. Именно эта убедительность и позволяет переводчику ставить знак равенства между культурной реальностью и ее отражением в оригинальном произведении. Но при этом нередко происходят смысловые сдвиги, причем довольно часто там, где заметить их весьма сложно.

Суть переводческой ошибки состоит в том, что переводчик, реконструировав на основе словесной формы оригинала денотат, извлекает его из структуры идеального объекта и соотносит с понятием, то есть с логико-семантической сущностью, закрепленной данной культурой, точнее, данной понятийной картиной мира за определенным фрагментом объективной реальности. Ошибка переводчика состоит в том, что авторский индивидуальный концепт заменяется общественно осознанным. На следующем этапе устанавливается отношение тождества между понятиями, закрепленными за внешне тождественными объектами сравниваемых культур. При этом, по законам логики понятий тождество устанавливается на основании лишь существенных признаков объектов, второстепенные признаки (оценочные, эмоциональные, этнокультурные и т.п.), составляющие содержание авторского концепта, во внимание не принимаются.



Для иллюстрации этого различия приведем пример высказывания из романа М.Булгакова "Мастер и Маргарита", содержащего значительную культурологическую информацию, и его перевода на французский язык. Перевод высказывания выполнен исключительно точно, но концептуально неверно. Один из центральных персонажей романа всемогущий дьявол Воланд обращается к пьянице и гуляке Степе Лиходееву, проснувшемуся в состоянии тяжелого похмелья:

*"Однако! /Я чувствую,/ что после водки / - /вы пили портвейн./  
Помилуйте,/ да разве это можно делать!"  
"Sapristi! / Et je sens /qu'après la vodka, / hier, / vous avez but du porto./ Voyons,  
voyons,/ peut-on faire une chose pareille?"*

В этом высказывании проявляется один из аспектов универсального концепта "пьянства", понятного носителям самых разных культур, но различающегося как нюансами содержания, так и оценочной модальностью. В основе пьянства лежит, как правило, неумеренное (количественная категория) употребление дешевых, т.е. доступных (качественная категория), алкогольных напитков. В булгаковском высказывании формулируется правило, понятное носителю русской культуры, и заключающее в себе некую норму поведения. Норма поведения может быть представлена в виде формулы из трех элементов: гипотезы - диспозиции - санкции. Если человек попадает в определенную ситуацию (гипотеза), он должен (или не должен) поступать соответствующим образом (диспозиция, собственно норма), в противном случае для него возможны отрицательные последствия (санкция). В нашем случае норма поведения расшифровывается следующим образом:

*Гипотеза:* Если человек пил водку (не выпил водки, а именно пил водку),  
*Диспозиция:* он не должен после этого пить портвейн.  
*Санкция:* В противном случае наступает болезненное состояние.

Правило, показанное Булгаковым с явной иронией, основано на представлении о русском пьянстве. В русской культуре основным напитком является водка. Количество потребления этого напитка в русской культуре может достигать весьма внушительных величин. Употребление водки связано обычно с употреблением пищи (с закуской). Момент насыщения пищей может наступить раньше момента насыщения алкоголем, и тогда наступает очередь более легкого и сладкого напитка - портвейна, который можно пить без закуски. Но русский портвейн - это зачастую дешевое крепленое вино сомнительного качества, напиток людей низкого материального положения.

Французское представление о пьянстве связано совсем с иными продуктами потребления - дешевым красным или розовым сухим вином, доступным любому "клошару". Напротив, и водка и порто (портвейн) - относительно дорогие высококачественные импортные напитки, потребляемые в малом количестве. При этом во французской культуре считается вовсе не зазорным, а, напротив, весьма изысканным, выпить немного водки со льдом в качестве аперитива, во время еды выпить сухого вина, а после еды на десерт съесть дыню с порто. Поэтому во французском переводе смысл описанного Булгаковым правила оказывается малопонятным. Французский читатель видит

только последовательность, в которой не усматривает ничего странного и опасного. На мой взгляд, для достижения желаемого эффекта, так называемой динамической эквивалентности, в переводе было бы целесообразно актуализировать сему количества (неумеренно большого) и качества (сомнительного) потребляемых напитков. На мой взгляд, интересующий нас фрагмент высказывания мог бы выглядеть во французском переводе следующим образом:

*Et je sens que vous avez abusé de la vodka hier et puis encore du mauvais porto.*

Итак, перевод представляет собой деятельность, которая по своей структуре подобна искусству, так как в основе перевода лежит творческое переосмысление объектов действительности. Основной категорией перевода является переводческий эквивалент, аналогичный художественному образу с онтологической, семиотической, гносеологической и эстетической точек зрения. Объектом отражения в переводе выступает не сама реальная действительность, а ее образ, идеальный конструкт, созданный сознанием автора оригинального произведения. Поэтому переводная литература сама по себе не является абсолютно достоверным источником знания об иной культуре. Напротив, сопоставительный анализ текстов оригиналов и переводов может представить чрезвычайно важную информацию, не только об асимметрии языковых и понятийных картин мира, но и о том, как факты реальной действительности иной культуры отражаются в сознании отдельных индивидов, представителей этой культуры, то есть о том, как общие понятия, закрепленные в общественном сознании, соотносятся с индивидуальными концептами, сформировавшимися в сознании авторов оригинальных произведений.