

Открытость и незавершенность текста: субъективное проживание читателем

Е. М. Масленникова

Тверской государственный университет

Текст задает собственный интерпретирующий диапазон, внутри которого существует градуальность интерпретации. Художественный (в полном смысле этого слова) и культурно-значимый текст всегда содержит в себе множество всех существующих и потенциальных толкований (интерпретаций) и не может иметь одну единственно верную интерпретацию. Обсуждается пространственность текста как один из параметров его интерпретирующего диапазона, задающий направление читательской интерпретации и построение личностной читательской проекции текста. Читательская личностная проекция текста рассматривается как результат его субъективного проживания событий из Мира текста. Пространство текста актуализируется представленными в нем символами, мотивно-тематическими комплексами, системой текстовых смыслов, которые были заложены автором и / или приписываются тексту читателем в момент обращения к нему.

Ключевые слова: текст, понимание, интерпретация, проекция текста.

Openness and incompleteness of text: readers' subjective accommodation by E. M. Maslennikova, Tver State University. The article discusses spatiality of texts as a parameter setting their interpretive range and directing readers' further interpretations. Readers' personal and individual text projection are considered as the result of their subjective experience of events from the text world created by the author. Texts set their own interpretive range and the gradation of interpretation, as well. There cannot be a single and unique correct interpretation.

Keywords: text, understanding, translation, interpretation, reader's projection.

Текст: открытость, незамкнутость, пространственность. Открытость текста для читателя и его незамкнутость относительно других текстов, обусловленная таким свойством текста, как пространственность, не противоречит положению о тексте как о завершенном объекте с четко очерченными границами. Изложение положений об инвариантности смысловых отношений в художественном тексте связано с концепцией В. В. Налимова [15] о семантическом поле (вакууме), вбирающем в себя все смыслы Мира в спрессованном (нераспакованном и непроявленном) виде. Два Мира — физический и семантической — сосуществуют; в их основе лежат вакуумные структуры. Физический вакуум существует в виде элементарных частиц, а семантический вакуум — в виде семантических текстов, каждый из которых обладает собственными уникальными смыслами, отличными от смыслов других текстов. Семантический Мир отличается от физического большей свободой. Вероятностная теория смыслов опирается на их потенциальность; аналогия проводится между преобразованием смысла и процессом измерения в квантовой механике. Семантический вакуум открыт не полностью и фильтруется сознанием. Индивид как личность обладает семантической многослойностью. Смыслы, заданные изначально, образуют семантическое пространство, где в силу собственной непроявленности они имеют равный статистический вес. Смысловое пространство в состоянии непроявленности образующих его смыслов представляет собой семантический вакуум. Активатором, проявляющим и задающим смыслы, выступает человек, а точнее — его сознание. Результатом активации смыслов будет записанный в знаковой форме текст. Подобный подход во многом схож с понятием смыслового поля общения

[20], заключенного в предметную сферу в результате пересечения репертуаров коммуникантов. Смысл текста разворачивается в процессе коммуникации. В смысловом континууме, включающем потенциальное бесконечное множество текстов, присутствует пространство, заполненное художественными смыслами.

Н-возможная потенциальная безграничность текста представляет собой некую динамику его незавершенности, в результате чего создаются благоприятные условия для расширения смыслового пространства текста: «понимание целого текста имеет тенденцию к свободе: нет двух совершенно одинаковых пониманий одного и того же протяженного речевого произведения» [4: 2].

Двойственность пространственной ориентации делает возможной ситуацию, когда внешняя атрибутика текста как **ЧУЖОГО** пространства не вписывается в **СВОЕ / НАШЕ** пространство, что приводит, например, к столкновению и/или непринятию социальных норм поведения и, как следствие, требует вносить необходимые корректирующие и/или адаптационные изменения.

Читатель как Наблюдатель над Миром текста. Относительно ментального пространства точка актуального (физического) времени сдвигается. Читатель как наблюдатель над Миром текста, находясь в реальном Мире действительности, самостоятельно решает для себя: в каком из пространств он находится «сейчас» или хотел бы находиться: происходит игра на неоднозначности и неопределенности. В этой связи языковая личность определяется «не как социально-психологическая уникальность, но как коммуникативно-деятельностная единица, представляющая собой двучлен — „говорящий — слушающий“» [7: 12]. В случае текстовой коммуникации данный двучлен представлен как «автор □ читатель», где автор и его читатель (потенциально возможные читатели) включены в постоянный диалог друг с другом.

Пространство художественного текста актуализируется символикой, мотивно-тематическими комплексами, системой текстовых смыслов, заложенных автором и / или приписываемых тексту читателем, а также той культурной средой, внутри которой существуют участники диалога «текст □ читатель».

К событиям войны 1812 г. обращались многие русские поэты и писатели. В 1814 г. выходит двухтомное «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» [21], включающее поэтические отклики времени на события, оказавшиеся знаковыми для всей русской истории [22]. Первый том открывает стихотворное обращение «О Росс! о доблестный народ!» Г. Р. Державина (1742—1816), где поэт использует для описания русского народа следующие прилагательные: *доблестный, единственный, великодушный, великий, сильный, неутомимый, непобедимый, добрый, радушный, благородный*. Затем следует принадлежащий также перу Г. Р. Державина «Гимн лиро-эпического на прогнание французов из отечества 1812 года, во славу всемогущего Бога, Великого Государя, верного народа, мудрого Вождя и храброго воинства Российского», где поэт воспеваает императора Александра I (1777—1825) как «вождя победителей» и проклинает «нечестивых завоевателей». Двухтомник включает многочисленные стихотворные произведения патриотической направленности, авторы которых прославляли как русский народ в целом, так и победоносных полководцев, ведущих армию к победе над врагом и освобождению отчизны. Ряд произведений был посвящен конкретным историческим событиям.

Из представленных произведений русских поэтов, посвященных событиям Отечественной войны 1812 года, испытание временем выдержала только «Песнь Донскому воинству» Н. М. Шатрова (1765-1841). Очень быстро песня, напечатанная в сборнике под номером LXVI, стала считаться народной. Так, в военном

разделе более позднего по времени издания песенника [16] она размещена под номером 2 как «Песня войску Донскому» без указания авторства с пометой «Голос огромный» в круглых скобках после названия. В собрании песен П. В. Киреевского о «Песни Донскому воинству» говорится, что ее успеху способствовала как удачно подобранная музыка, так и то, что «автор понял минуту народного настроения, — именно роль казачества, преимущественно Донского» [17: 173].

В современных изданиях «Песнь Донскому воинству» чаще всего печатается под названием «Марш Донских казаков», но в национальный культурный фонд она вошла в качестве народной казачьей песни «Донцы-молодцы», относительно которой в современных песенниках часто указывается, что это старинная солдатская песня. Всенародная любовь породила многочисленные варианты-переработки под названиями «Марш Донских казаков», «Донцы-молодцы», «Песня донских казаков», «Грянул внезапно гром над Москвою!», исполняемые обычно хором. Песенные варианты обычно не упоминают о *царе*, *монархе* и *вождях*. Основное внимание в них уделено славе русского народа и победоносной силе русского оружия. Объем исходного текста в 96 строк, разделенных на 16 строф, иногда сокращается до 20 строк.

На английский язык «Песнь Донскому воинству» перевели англичанин сэр Дж. Бауринг / John Bowring (1792—1872) и американец У. Льюис / W. D. Lewis (1792—1881). В отличие от Дж. Бауринга [24], который посвятил второй том своей антологии с переводом «Песни», императору Александру I, У. Льюис [26] благодарит в посвящении русских друзей за проявленную доброту во время его пребывания в России. Если Дж. Бауринг указывает на зависимость судеб миллионов людей от русского императора («The destiny of millions is in your Majesty's hands.

Under your auspices, your empire has made gigantic strides in knowledge and in power. The future is formed by the present»), то У. Льюис называет Россию самой гостеприимной страной (their most hospitable country). Перевод Дж. Бауринга был позднее включен в книгу «The Progress of Science, Art and Literature in Russia» [25], автор которой Ф. Р. Грэм / F. R. Grahame (1838—1923) представляет читателям Н. М. Шатрова как донского казачьего поэта (*a Don Cossack poet named Shatrov*) и определяет произведение как энергичную оду (*a spirited ode*).

Переводы патриотической «Песни Донскому воинству» Н. М. Шатрова, выполненные Дж. Баурингом и У. Льюисом, в той или иной степени отражают национально-культурную специфику ментальности, характерную для представителей английской и американской лингвокультур.

Строки о том, что против врага страну защищают *икона Божьей матери* и *Михаил* (*Тщетны все козни Наполеона <...> Матери Божьей с нами Икона / И Михаил*) традиционно [17; 1] объясняют тем, что на войсковом знамени донских казаков был изображен их святой покровитель архангел *Михаил*, выступающий в христианстве как предводитель небесного воинства в битве против зла, а в Древней Руси считавшийся покровителем ратной славы. Многие поэты, чьи произведения вошли в «Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году» [21, 22], именовали *Михаилом* главнокомандующего русской армии генерал-фельдмаршала М. И. Кутузова (1745—1813): *Но здесь — маститого зрю князя Михаила...* (П. Корсаков, «Храм славы истинных героев»), *Чтоб Михаила, Витгенштейна...* (С. П. Потёмкин, «Прошлому 1812-му и наступившему 1813-му годам»), *Михаил предстал...* (Н. П. Николаев, «Гимн песнопевца, сочиненный в Тамбове по изгнании всеобщего врага из пределов российских»), *Вождь россов — Михаил...* (священник

М. А. Аврамов, «Москва, оплакивающая бедствия свои, нанесенные ей в 1812 г. рукою жестокого и злочестивого врага, и вместе утешающая сынов своих», *И к нам ниспослан Михаил!* (Н. М. Кугушев, «Жертва храбрым россиянам, приносимая от соотечественника их, некогда служившего на поле брани»). Таким образом, строка Н. М. Шатрова допускает два прочтения: на страже русских архангел *Михаил* и, вместе с тем, их ведет к победе полководец *Михаил* Кутузов.

Что касается иконы *Матери божьей*, то современные комментаторы [23] считают, что речь идет об иконе Казанской Богоматери. Однако в одном из стихотворений, включенных в подготовленную по поручению графа М. И. Платова книгу «Вера и верность и слава донцов» [9], писатель и публицист С. Н. Глинка (1776—1847) вспоминает о спасительном явлении иконы Донской Богоматери (*И Матерь Божия Донская, / Спасла Россию от врагов*), преподнесенной донскими казаками московскому князю Дмитрию Ивановичу накануне Куликовской битвы (1380 г.) с Мамаем. Фактически, строки стихотворения С. И. Глинки о том, как *Грядут полки с Донской иконой* на встречу врагам, перекликаются со строками Н. М. Шатрова: *Где Бог, погибель гордым там!* (С. И. Глинка) — *Кто против Бога? — кто против Русских?* (Н. М. Шатров).

Дж. Бауринг выбирает религиозное прочтение строк (*Is not the mother of God our protector — / Michael our shield*), не уточняя, кто этот *Michael*, а Ч. Льюис объясняет в сноске, что *Michael* ‘Михаил’ — это *Kutuzoff*, т.е. М. И. Кутузов.

Матери Божьей с нами Икона

И Михаил.

Н. М. Шатров.

Песнь Донскому воинству (1812)

*Is not the mother of God our protector —
Michael our shield?*

N. Shatrov. To the Army of the Don
(Translated by J. Bowring, 1823)

*For Michael leads us, and Mary's image
With us we bear.*

N. Shatrov. Ode to the Warriors of the Don. Written in 1812
(Translated by W. D. Lewis, 1849)

Слово *icon* (вариант — *ikon*) вошло в английский язык в XVI веке в значении *image, picture* ‘изображение’ и только в XIX в. оказалось связанным с православной церковью [27].

Родившийся в семье унитариян (а приверженцы унитарной церкви верят в догму о «единосущности» Бога, а не в его «триединство») Дж. Бауринг для передачи выражения *икона Матери Божьей* сочетает обороты *the mother of God* и *God our protector*, являющиеся по данным программы-поисковика «Google Books Ngram Viewer» (<https://books.google.com/ngrams>) обычными для англоязычного религиозного дискурса начала XIX в. и встречаются в текстах приверженцев унитарной церкви и методистской церкви. Американец Ч. Льюис предпочел вариант *Mary's image* (буквально ‘образ Марии’), объяснив его в сноске как *The Virgin* ‘Богородица, Дева Мария’.

Читательскую аудиторию образуют не только единовременный адресат в момент своего обращения к тексту, но и массовый (коллективный) адресат как все потенциальные читатели текста. Предназначенность текста для узкой аудитории (текст—для—посвященных / текст—не—для—всех) и широкой аудитории (текст—для—всех) определяет коммуникативную среду текста, где он находится в режиме «реального времени», поэтому коммуникативная среда становится равной, шире, уже относительно аудитории.

В смысловом пространстве текста переводчик как первичный читатель ищет себя. Этот процесс направляется совокупностью его ценностных ориентаций переводчика и «видением» текста в «своей», современной коммуникативной ситуации, а также определяется стратегиями автора текста, организующими отношения «текст — читатель».

Как писал И. И. Ревзин, «перевод интересен как механизм, рельефно проявляющий (в случае удачи) художественную модель произведения, которую <...> можно установить, фиксируя то, что сохраняется в переводе, т.е. то общее, что объединяет текст перевода и оригинальное произведение», а «поэтическая модель легче всего обнаруживается как инвариант перевода» [18: 245]. Подобный подход позволяет говорить о выделяемом и фиксируемом инварианте исходного текста как сформированной переводчиком личностной текстовой проекции по принципу «что—есть—текст—для—меня—здесь—и—сейчас».

В сонете «Scorn not the Sonnet» английский поэт-романтик В. Вордсворт / W. Wordsworth (1770—1850) перечисляет вне каких-либо хронологических рамок имена знаменитых сонетистов прошлого *Shakespeare, Petrarch, Tasso, Camöens, Dante, Spenser, Milton*, каждый из которых внес значительный вклад в развитие жанра. Эпиграф «Don't scorn the sonnet, critic» пушкинского «Сонета» (1830) отсылает читателя к сонету В. Вордсворта как к прототексту, но из исходного списка имен в ином порядке упоминаются *Данте, Петрарка, творец Макбета* (т. е. *Шекспир*), *Камюэнс*, сам *Вордсворт* и добавляются поэты-современники — *певец Литвы* (т. е. *Мицкевич*), и *Дельвиг*. Благодаря именам собственным и введенному эпиграфу с указанием его авторства как эксплицитно данным маркерам интертекстуальных связей возникает эффект «переключки» поэтов и творческих традиций.

*Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,
Mindless of its just honours; with this key
Shakspeare unlocked his heart; the melody
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;
A thousand times this pipe did Tasso sound;
With it Camöens soothed an exile's grief;
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf
Amid the cypress with which Dante crowned
His visionary brow: a glow-worm lamp,
It cheered mild Spenser, called from Faery-land
To struggle through dark ways; and, when a damp
Fell round the path of Milton, in his hand
The Thing became a trumpet; whence he blew
Soul-animating strains — alas, too few!*
W. Wordsworth

Scorn not the sonnet, critic.
Wordsworth.

*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбную мысль Камоэнс облакал.*

*И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.*

*Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.*

*У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гексаметра священные напевы.*

А. С. Пушкин. Сонет

Французский поэт и критик Ш. де Сент-Бёв / Ch. Saine-Beuve (1804—1869) создал сонет «Ne ris point du sonnet, ô critique moqueur» как подражание сонету У. Вордсворта («IMITÉ DE

WORDSWORTH»), но добавив при этом в список сонетистов прошлого «своих» *Du Bella* и *Ronsard*. Свой сборник «*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*» (1829) де Сент-Бев опубликовал под псевдонимом (буквально ‘Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма’).

Историк литературы и пушкинист Б. Л. Модзалевский, составивший подробное описание библиотеки русского поэта [3], под номерами 864 и 865 указывает на наличие у него сразу двух изданий сборника Ш. де Сент-Бева — первого (1829) и второго (1830): обе книги были разрезаны, что свидетельствует об их прочтении, но в них нет какие-либо заметок А. С. Пушкина. Литературоведы [10: 126] спорят о том, что А. С. Пушкин (1799—1837) переводил сонет В. Вордсворта под впечатлением от французских переводов Ш. Сент-Бева.

*Ne ris point des sonnets, ô Critique moqueur !
Par amour autrefois en fit le grand Shakespeare ;
C'est sur ce luth heureux que Pétrarque soupire,
Et que le Tasse aux fers soulage un peu son cœur ;*

*Camoens de son exil abrège la longueur,
Car il chante en sonnets l'amour et son empire ;
Dante aime cette fleur de myrte, et la respire,
Et la mêle au cyprès qui ceint son front vainqueur ;*

*Spenser, s'en revenant de l'île des féeries,
Exhale en longs sonnets ses tristesses chéries ;
Milton, chantant les siens, ranimait son regard :*

*Moi, je veux rajeunir le doux sonnet en France ;
Du Bellay, le premier, l'apporta de Florence,
Et l'on en sait plus d'un de notre vieux Ronsard.*

Charles-Augustin Saine-Beuve.
Imité de Wordsworth

*Сонета не хули насмешливый зомл!
Он некогда пленил великого Шекспира,*

*Служил Петрарке он, как жалобная лира,
И Тасс окованный им душу облегчил.*

*Свое изгнание Камозис сократил,
Воспев в сонетах мощь любовного кумира.
Для Данте он звучал торжественнее клира,
И миртами чело поэта он увил.*

*Им Спенсер облачил волшебные виденья,
И в медленных строфах извел свое томленье.
Мильтон в них оживил ужасный сердца жар.*

*Я ж вернуть хочу у нас их строй неожиданный
Нам ДюБелле припев их первый из Тосканы.
И сколько их пропел забытый наш Ронсар.*
(Перевод Л. Гроссмана)

Текст—в—динамике и читатель. Постоянное обращение к тексту задает динамичный характер текстовой коммуникации, когда текст, взятый в динамике своего бытия, образует некий текстовый континуум. На получение проекции текста влияют имеющиеся у коммуникантов интересы, мотивы и потребности, разделяющий их временной промежуток, уровень образованности, объем тезауруса, эмоциональные факторы и т. д. Индивидуальная когнитивная система коммуникантов, включающая различные типы знаний, постоянно развивается [2]. Н. А. Рубакин считал, что содержание книги «как внутренняя ее сторона» меняется «смотря по читателю, смотря по складу его ума, по его характеру, темпераменту, его преобладающему или минутному настроению и всем другим его психологическим свойствам» [19: 44].

Понимание художественного текста зависит от человека понимающего и его способности считывать представленные коммуникативные паттерны, которые часто связаны с жанром, темой, сюжетом, содержанием, образами и мотивами.

Одним из способов косвенного информирования, передачи содержательно-подтекстовой информации является намек [11] че-

рез неопределенность, посылку, дополнительность, апелляцию к интересам, двусмысленность, иносказание, а «основной механизм интерпретации намека состоит в максимальной адаптации буквального смысла к наиболее актуализированному компоненту ситуации речевого общения» [11: 470]. Например, неявному смыслообразованию способствуют встречающиеся в произведениях английских и американских авторов отсылки на место получения образования их героями. Так, упоминание о «правильных» носках в эпизоде о последних минутах жизни капитана Крюка выводит читателя-современника книги «Peter Pan» / «Питер Пэн» (1911 английского писателя Дж. Барри / J. Barrie (1860—1937) на лежащие вне текста соответствующие смыслы, связанные собственно с социальным статусом учеников частных школ, когда во время обучения мальчиков в привилегированных закрытых заведениях особое внимание уделялось поддержанию «правильного» внешнего вида.

... in the end he was true to the traditions of his race... And his shoes were right, and his waistcoat was right, and his tie was right, and his socks were right. J. M. Barrie. Peter Pan □ ... в конце концов он не изменил традициям своего народа... И ботинки у него были как надо, и жилет как надо, и галстук как надо, и носки как надо!
Дж. Барри. Питер Пэн и Венди (Перевод Н. Демуровой, 1968).

Данный эпизод из Главы 12 «The Children are carried off» отсутствует в переводах И. Токмаковой (1981), А. В. Файковой (2010) и М. Торчинской (2015) по понятным причинам: тонкие классовые аллюзии на «правильные» носки, требующие определенного времени не являются ясными и, следовательно, актуальными для русскоязычных читателей переводов книги Дж. Барри.

В подобных случаях срабатывает механизм прайминга как активации ассоциаций, хранящихся в памяти [13]. Вполне вероятно, что современный массовый англоязычный читатель также мо-

жет оказаться незнакомым с культурными смыслами, лежащими за упоминанием о «правильных носках».

Культурное прочтение текста и его активация. Культурное прочтение текста предполагает установление связей как минимум трех типов:

- (1) что есть текст «вообще» / для всех;
- (2) что есть текст для меня;
- (3) что текст может дать мне в рамках «моей» системы культурных ориентиров.

В качестве примера подобной реактивации текста в виде индивидуальной читательской проекции и переноса его в другую систему культурных координат обратимся к переводам лимериков Э. Лира / E. Lear (1812—1888), где с целью обеспечения комического эффекта вторичному тексту переводчики прибегают к стратегии доместикации, чтобы сравняться с воздействием оригинала на читателя. Так, герой его лимерика «There was an Old Man of the coast» изображен на иллюстрации курящим трубку и восседающим в воде на свае. Он выглядит довольным своей жизнью. Как следует из текста, в холодную погоду он требовал горячих тостов с маслом (*when it was cold <...> called for some hot buttered toast*).



*There was an Old Man of the coast,
Who placidly sat on a post;
But when it was cold
He relinquished his hold
And called for some hot buttered toast.*
E. Lear

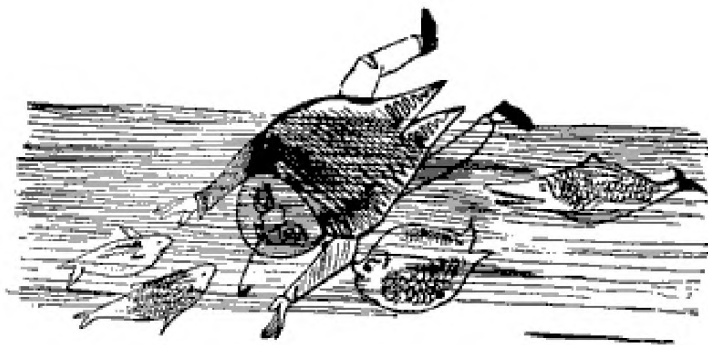
Ориентируясь на авторскую черно-белую иллюстрацию к лимерику, переводчики делают его *морячком* (Г. Кружков) и вводят в перевод *корабли* (С. Таск), видные на заднем фоне. *Морячок* требует себе *кофе и гренки* (Г. Кружков), не обращающий на корабли внимания *Ваня* курит *трубочку* (С. Таск), *старик* с *Гавайев* любит *горячие караван* (М. Фрейдкин), а *парень* с *тяжелой судьбой* заказывает *пиццу* (С. Шоргин). Появление *судьбы* в современном переводе объясняется тем, что тема *судьбы* отличительной чертой русской культуры [6].

*Жил один морячок из Паленки,
Он сидел на столбе, как на стенке.
А наскучив сидеть,
Попросил подогреть
И подать ему кофе и гренки.
(Перевод Г. Кружкова, 2011)
Попыхивал трубочкой Ваня, забравшись на столб в океане.
А где-то вдали тихо шли корабли...*

Не до них ему, им не до Вани!
(Перевод С. Таска, 2012)

*Небрезгливый старик на Гавайях
Проводил дни и ночи на сваях,
Но когда замерзал,
То сейчас же слезал,
Чтоб горячих поестъ караваев.
(Перевод М. Фрейдкина, 2008)
Всем известный по тяжелой судьбе,
Некий парень сидел на столбе,
Дав об этом зарок;
Но в холодный денек
Он заказывал пиццу себе.
(Перевод С. Шоргина, 1999)*

Иллюстрация к лимерику «There was an Old Person of Ems» изображает печальный конец утонувшего главного героя.



*There was an Old Person of Ems,
Who casually fell in the Thames;
And when he was found
They said he was drowned,
That unlucky Old Person of Ems.
E. Lear*

Если К. Атарова сохраняет гидроним *Темзу* (*С моста угодил прямо в Темзу*), указывающий на место действия событий, то С. Таск не только отсылает читателя к скороговорке про *грека*, но также упоминает *щук* и *язей* как виду рыб, водящихся в той реке, куда свалился этот *незадачливый грека*.

*Однажды приезжий из Пемзы
С моста угодил прямо в Темзу.
Беднягу достали,
Но не откачали.
Погиб бедный парень из Пемзы.*
(перевод К. Атаровой, 2003)

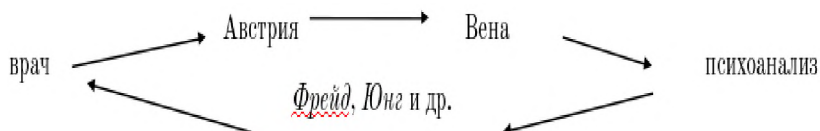
*Один незадачливый грека свалился нечаянно в реку.
Но нашел он друзей среди щук и язей,
Так в реке и живет этот грека.*
(Перевод С. Таска, 2012)

Предназначенность текстовой, в особенности художественной, коммуникации каждому (любому) читателю предполагает включенность со стороны читателя механизма сопереживания.

В рассказе А. Кристи «The Erymanthian Boar» / «Эриманфский вепрь» (1940 пластический хирург из Вены по имени *Dr. Karl Lutz* выдает себя за врача-психоаналитика, объясняя окружающим, что был вынужден бежать из Австрии из-за нацистов.

I've been talking to that doctor. He speaks English after a fashion. He's a Jew — been turned out of Austria by the Nazis.
A. Christie. The Erymanthian Boar

Автор выстраивает логическую цепочку: *врач — Австрия — Вена — психоанализ — Фрейд, Юнг и др. — доктор.*



В одном из переводов остается упоминание о национальности доктора.

Я побеседовал с этим доктором — он немного говорит по-английски. Доктор Лютц — еврей, ему пришлось бежать из Австрии от нацистов. А. Кристи. Эриманфский вебрь (Перевод В. В. Тирдатов, 2003)

Исчезновение указания на национальность доктора значительно упрощает получаемый текст перевода. Смысловому упрощению текста также способствуют выбранные переводчиками глаголы: *выехал из Австрии* (Н. Уманец) и *выгнали из Австрии* (Н. Х. Ибрагимова), так как английский фразовый глагол *turn out* имеет значение не только ‘выгонять’, но и ‘вышвыривать’.

Я побеседовал с этим доктором. По-английски он говорит кое-как. Выехал из Австрии из-за нацистов. А. Кристи. Эриманфский вебрь (Перевод Н. Уманца, 1991); *Я беседовал с тем доктором. Он говорит по-английски, в каком-то смысле... Он еврей, его выгнали из Австрии нацисты.* А. Кристи. Эриманфский вебрь (Перевод Н. Х. Ибрагимовой, 2017)

Образование подобных предтекстов изначально отражает установку автора на дополнительное прочтение.

Активизация текста читателем предполагает читательскую включенность в процессы, которые могут быть условно названы [14]:

- 1) смыслополагание, когда читатель текста строит предположения относительно смыслов, заложенных в текст его автором;
- 2) смыслоформирование, когда диалогизм текстовой коммуникации позволяют читателю построить смысловую программу — проекцию текста как иерархию микросмыслов, восходящих до групп макросмыслов и художественной идеи текста;

3) смыслоформулирование, когда из-за таких свойств текстовой коммуникации как адаптивность и селективность по принципу «Я—здесь—и—сейчас—для —меня» читатель самоопределяется относительно текста.

Перепонимание и сопереживание. Временной барьер, разграничивающий автора и читателя / читателей, определяет расположение исходной авторской проекции текста и получаемой читательской проекции текста относительно интерпретирующего диапазона. При этом смысловое пространство может расширяться даже в направлении, не предусмотренном самим автором: срабатывает коммуникативная установка читателя [5], когда читатель начинает «перепонимать» текст.

В стихотворении «Winter-time» (1885) из цикла «Детский цветник стихов» (1885) Р. Стивенсона / R. L. Stevenson (1850—1894) для прогулки зимним днем ребенка одевает *няня*. По причине отсутствия в большинстве современных семей *няни* переводчик Игн. Ивановский (1932—2016) заменяет ее на *маму*, при этом в его переводе отражена характерная для середины XX в. манера завязывать детям зимой *шарф на спине*. Е. Липатова не акцентирует внимание на том, кто именно помогает ребенку одеться.

*When to go out, my nurse doth wrap
Me in my comforter and cap...*
R. L. Stevenson. Winter-time (1885)

*И будет няня надевать
Мне шарф и шапку, чтоб гулять....*
Р. Л. Стивенсон. Зимняя пора
(Перевод В. Николаева, 2013)

*Наденет мама шапку мне
И шарф завяжет на спине.*
Р. Л. Стивенсон. Зима
(Перевод Игн. Ивановского, 1958)

*Потом, закутанный до пят,
Иду в застывший зимний сад.*
Р. Л. Стивенсон. Зимним утром
(Перевод Е. Липатовой, 2001)

С чего начинается день викторианского ребенка? Он просыпается, когда на улице еще темно, моется при свете свечи (*By the cold candle, bathe and dress*) из затем пытается согреться у камина (*Close by the jolly fire I sit / To warm my frozen bones a bit*). Абсолютно разный образ жизни современных детей заставляет переводчиков убрать упоминание о *свечи* и предложить обогреть у *плиты*.

*At morning in the dark I rise;
And shivering in my nakedness,
By the cold candle, bathe and dress.
Close by the jolly fire I sit
To warm my frozen bones a bit...*
R. L. Stevenson. Winter-time (1885)
*Дрожа от холода, вскочу
И моюсь, глядя на свечу.
Потом присяду у огня,
Чтоб он скорей согрел меня...*
Р. Л. Стивенсон. Зима
(Перевод Игн. Ивановского)

*Я умываюсь в темноте
И жмусь от холода к плите.
Такая рань — а мы встаем
И одеваемся, как днем.*
Р. Л. Стивенсон. Зимним утром
(Перевод Е. Липатовой, 2001)
*И утром я встаю впотьмах;
Дрожа, я моюсь нагишом,
И вытираюсь я потом.
К огню веселому я сяду
И буду согреваться рядом...*
Р. Л. Стивенсон. Зимняя пора
(Перевод В. Николаева, 2013)

Что касается реалии *a wedding cake* ‘свадебный торт’, составляющей важную и обязательную часть свадебной церемонии, а обычно торт покрывается сверху сахарной глазурью и украшается фигурками, то на основании общего признака — белый цвет — поэт создает образ белоснежного сказочного пейзажа, который напоминает ребенку торт. Обратим внимание на разное восприятие кулинарных изделий, украшенных с помощью *сахара*: *облит сахаром* (Игн. Ивановский), *присыпан сахаром* (Е. Липатова), *покрыт пудрой* (В. Николаев).

Глагол *посыпать* связан по данным из «Национального корпуса русского языка» (<http://www.ruscorpora.ru>) с определенным способом приготовления блюда или кондитерского изделия (*посыпать сахаром*, *посыпать пудрой*). При этом словосочетание *облить сахаром* (Игн. Ивановский) также касается использования белой *сахарной глазури* на основе сахара и воды. Поскольку покрытый сахарной глазурью свадебный торт не является обязательным атрибутом свадеб в России, то в переводах фигурируют *праздничный пирог* (Е. Липатова) и просто *пирог* (В. Николаев).

*And tree and house, and hill and lake,
Are frosted like a wedding cake.
R. L. Stevenson. Winter-time (1885)*

*И все бело, и дом стоит,
Как будто сахаром облит.
Р. Л. Стивенсон. Зима
(Перевод Игн. Ивановского)
Присыпан сахаром каток,
Как сладкий праздничный пирог!
Р. Л. Стивенсон. Зимним утром
(Перевод Е. Липатовой, 2001)*

*А дом и пруд, холм и лесок
Покрыты пудрой, как пирог.
Р. Л. Стивенсон. Зимняя пора*

(Перевод В. Николаева, 2013)

Особенно важной в данном случае представляется проблема, связанная именно с «непониманием» текста как частным проявлением понимания текста, т.к. необходимо ответить на вопрос, что осталось непередаанным в тексте перевода или «перепонятым» переводчиком в силу каких-либо субъективных причин. С непониманием (полным или частичным) текста граничит его «перепонимание», «предполагающее а) верное воспроизведение смысловой структуры; б) отсутствие «сопереживания» <...> требуемого структурой текста; в) не предполагаемое структурой острое восприятие культурно-исторической и стилистической отнесенности текста; г) подчеркнутое соотнесение текста с элитарными вкусами и стилем эпохи, современной воспринимающему. Эстетическое наслаждение здесь имеет своим источником именно остро-контрастное сопоставление культур при ощущении превосходства «своей» культуры, на вершине которой мыслит себя принимающий» [12: 588].

На закате дня (*the sun has left the sky*) герой стихотворения «The Lamplighter» / «Фонарщик» (1885) из цикла «Детский цветник стихов» (1885) Р. Стивенсона мечтает о прекрасном будущем для своих родных. Наивные мечты викторианского ребенка отражают систему ценностей своей эпохи: когда девочка Мария вырастит, то она, как и полагается леди, отправится в морское путешествие (*Maria go to sea*), а своему папе он желает стать банкиром и разбогатеть (*my papa's a banker and as rich as he can be*). Для себя он мечтает получить возможность бродить по улицам вместе с фонарщиком и зажигать огни (*O Leerie, I'll go round at night and light the lamps with you!*). Герой называет фонарщика — *Leerie (to see Leerie going by)*, но это не имя собственное, как может показаться на первый взгляд, из-за чего в

переводах стихотворения фигурируют *Джонни* (Е. Липатова), *Анри* (М. Лукашкина) и некий *Лири* (В. Николаев). В XIX веке в Великобритании существовало разделение по профессиям согласно национальной принадлежности. Так сложилось, что большая часть лондонских фонарщиков была шотландцами. Согласно национальному словарю шотландского языка «Scottish National Dictionary» (https://www.dsl.ac.uk/entry/snd/leerie_n1) с появлением в городах первых фонарей фонарщик (*a lamp-lighter*) получил восходящее к датируемой 1812 г. детской рифмовке прозвище *leerie* (*Leerie-leerie-licht-the-lamps*). Позднее прозвище (от *leerie* ‘свет лампы, свечи; лампа’) стало указывать на выполняемую его носителем профессию.

Судя по цитатам из словарной статьи, образ фонарщика имел особую притягательность для детей. Так в приведенном отрывке из «Weekly Scotsman» от 6 февраля 1897 года говорится о том, как дети радостно бегут за фонарщиком *Leerie*, чтобы наблюдать за его работой (*I mind weel that in the last half of the “twenties” mysel’ and ither laddies often ran after “Leerie” when he began to licht the lamps...*). Фонарщикам требовалась лестница и особый длинный шест (*leerie-pole*), который другой шотландский поэт У. Кокер / W. D. Cocker (1882—1970) в поэме «Dandie» (1929) называет волшебной палочкой (*Carryin’ his magic wand, / Like a sceptre beamin’, / Up the street the leerie comes; / A’ the lamps are gleamin’*). Кстати, керосиновые фонари в Лондоне были сооружены по проекту механика-изобретателя шотландского происхождения У. Мердока / William Murdoch (1754—1839).

Что касается выбора профессии для Тома (*Tom would be a driver*), то английское существительное *a driver* допускает несколько вариантов токования его будущего: он может стать *кучером* (Е. Липатова) и *водить карету* (В. Николаев) или *шофером* (М. Лукашкина), что предполагает умение водить машину и,

соответственно, придает эпизоду современное прочтение. Отметим, что согласно «Национальному корпусу русского языка» (<http://www.ruscorpora.ru>) глагол *водить* употребляется преимущественно по отношению к автомобилю.

*Now Tom would be a driver and Maria go to sea,
And my papa's a banker and as rich as he can be...*
R. L. Stevenson. The Lamplighter

*Наш Тони станет кучером,
и моряком — Мари,
А папа — он банкир и всех
богаче раза в три!*
Р. Л. Стивенсон. Фонащик
(Перевод Е. Липатовой, 2001)

*Шофером станет брат мой, — Том. Он всем сказал об этом!
А Мэри в путешествие отправится по свету.*
Р. Л. Стивенсон. Фонащик
(Перевод М. Лукашкиной, 2001)

*Карету будет Том водить, Марии — в море плыть,
А папа мой — банкир, ему богатым надо быть...*
Р. Л. Стивенсон. Фонащик
(Перевод В. Николаева, 2013)

Естественно, что «усматривание» в тексте лично значимых смыслов и отсылок к другим текстам, особенно появившихся гораздо позднее, граничит с полным или частичным переосмыслением исходного текста, т.е. текст начинают рассматривать с учетом накопленного человечеством общего культурного опыта. Так, В. Шекспир / William Shakespeare (1564—1616) навряд ли вложил в сонеты 35 и 36 «уайльдовские мотивы расплаты за постыдную любовь», прослеживаемые в [8: 101]. Если носителем значения текста признается читатель, то сотворчество и сопереживание в акте художественной (поэтической) коммуникации происходит таким образом, что возникает автокоммуникация читателя через текст с самим собой. В случае перевода как двуязычной

текстовой коммуникации переводчик, выступающий одновременно как первичный читатель оригинала и квази-автор текста для вторичного читателя из системы переводящего языка, начинает описывать некоторое содержание, которое лично он отождествляет с темой оригинала.

1. *A woman's face, with Nature's own hand painted,*
 2. *Hast thou, the Master Mistress of my passion;*
 3. *A woman's gentle heart, but not acquainted*
 4. *With shifting change, as is false woman's fashion...*
- W. Shakespeare. Sonnet 20

1. *Курьез природы это, мастерство ль —*
 2. *Лицо твое на женское похоже.*
 3. *Ты мне — и королева, и король,*
 4. *И друг к тому ж надежный и хороший...*
- (Перевод А. С. Суетина)

1. *Ты женщина, а я мужчина.*
 2. *И в этом видимо причина*
 3. *Всех наших горестей и мук.*
 4. *Меня не бойся, милый друг...*
- (Перевод Я. Фельдмана)

Освоение текстовой действительности происходит в соответствии с коммуникативно-прагматическими установками коммуникантов и предполагает эмоционально-насыщенную переработку информации и смыслов, заложенных в тексте его автором. Читательские реакции на текст предполагают полноту и объективность восприятия при восхождении к высшему уровню открытия.

Выводы

Читатель действует внутри интерпретативных рамок, вырабатывая новые формы синтеза исходных элементов содержания, получая в результате новые смыслы. Постоянное обращение к тексту делает его незавершенным в культурологическом пространстве. Динамика незавершенности создает благоприятные условия для

расширения смыслового пространства текста, предопределяя традиции его прочтения и общность памяти у читательской аудитории. Текстовая коммуникация представляет собой практический непрерывный процесс обращения потенциального N-множества читателей к одному и тому же тексту, границы которого становятся подвижными, например, в зависимости от (не) разделения традиций текстопостроения, сложившихся стратегий текстопонимания и т. д. Получаемая индивидуальная читательская проекция текста представляет собой субъективное переживание-проживание текста.

Литература

1. Антология военной песни от полтавской битвы до чеченской войны. М.: Эксмо, 2006. 798 с.
2. Баранов А. Г. Динамическая стилистика (контекстуализм vs актуализм) // Разновидности текста в функционально-стилевом аспекте. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1994. С. 19—29.
3. Библиотека А. С. Пушкина: (Библиогр. описание). СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. 442 с.
4. Богин Г. И. Рефлексивность и импульсивность в коммуникации // Культура общения и ее формирование. Воронеж: ВИП-КРО, 1996. С. 2—3.
5. Богин Г. И. Типология понимания текста. Калинин: КГУ, 1986. 87 с.
6. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
7. Винокур Т. Г. К характеристике говорящего. Интенция и реакция // Язык и личность. М.: Наука, 1989. С. 11—23.
8. Гарин И. И. Поэты и пророки. М.: ТЕРРА, 1994. Т. 6. 606 с.

9. Глинка С. Н. Вера, верность и слава донцов: Из Русского вестника прошедших и сего 1813 года. М.: В типографии С. Селивановского, 1813. 52 с.
10. Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М.: Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1929. 337 с.
11. Кобозева И. М., Лауффер Н. И. Об одном способе косвенного информирования // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1988. Т. 47. № 5. С. 462—471.
12. Левин Ю. Д. О типологии непонимания текста // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: «Языки русской культуры», 1998. С. 581—591.
13. Майерс Д. Социальная психология. СПб: Питер, 2008. 794 с.
14. Масленникова Е. М. Сотворчество читателя и текста // Понимание в коммуникации 2005: Тез. докл. Междунар. науч. конф. (Москва, 28 февраля — 1 марта 2005 г.). М.: НИВЦ МГУ, 2005. С. 76—77.
15. Налимов В. В. В поисках иных смыслов. М.: Прогресс, 1993. 280 с.
16. Новейший избранный пѣсенник: заключающий в себѣ собрание лучших, отборных, употребительных и новѣйших всякаго рода пѣсен, как то: военных, нѣжных, любовных, печальных, театральных, пастушеских, простонародных и плясовых: с объяснением содержания каждой пѣсни, а равно и с показанием голоса. Том 1. 1833. 132 с.
17. Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 10. М.: О-во любителей российской словесности, 1874. 492 с.
18. Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М.: Наука, 1977. 263 с.
19. Рубакин Н. А. Работа библиотекаря с точки зрения библиопсихологии. К вопросу об отношении читателя и книги // Чита-

- тель и книга. Методы их изучения. Харьков: Изд-во «Труд», 1925. С. 37—65.
20. Сидоров Е. В. К основаниям содержательной типологии высказываний // Семантико-синтаксические проблемы теории языка и перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1986. С. 137—154.
21. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. М.: В Университетской типографии, 1814. Ч. 1. 247 с.
22. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. М.: В Университетской типографии, 1814. Ч. 2. 252 с.
23. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году. М.: Языки славянской культуры, 2015. 640 с.
24. Bowring J. Российская антологія. Specimens of the Russian Poets. L.: G. and W. B. Whittaker, 1823. Vol. 2. 301 p.
25. Grahame F. R. The Progress of Science, Art and Literature in Russia. L.: James Blackwood & Company, 1865. 480 p.
26. Lewis W. D. The Bakhchisarayan Fountain, and Other Poems. Philadelphia: H. C. Sherman, 1849. 72 p.
27. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: Oxford Univ. Press, 2003. 547 p.