

ДВУЯЗЫЧНАЯ ТЕКСТОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ПЕРЕВОД, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, ТОЛКОВАНИЕ?

Е.М. Масленникова

Тверской государственной университет, Тверь

Перевод как особая двуязычная межкультурная текстовая коммуникация выявляет проекционную направленность диалога «текст ↔ читатель». Читатель вынужден доверять переводчику, поэтому тот должен стремиться уменьшить коммуникативный риск и, по возможности, не допустить явных сбоев в диалоге «текст ↔ читатель». В статье анализируются различные подходы к переводу как к процессу и как к результату.

Ключевые слова: текст, культура, понимание, перевод, интерпретация, толкование, двуязычная текстовая коммуникация, переводимость, непереводимость.

В 1959 году Р.О. Якобсон [Якобсон 1978] предложил разделять способы интерпретации вербального знака как: 1) внутриязыковой перевод; 2) межъязыковой перевод; 3) межсемиотический перевод. В традиционном понимании термина «перевод» художественный перевод представляет собой межъязыковой перевод. В настоящее время существует несколько подходов к определению понятия «перевод», каждый из которых предлагает то или иное отношение к переводу как к деятельности и как к результату этой деятельности.

Совокупность разных определений понятия «перевод» с учётом точек зрения на перевод как процесс и как результат [Барينو́ва, Нестерова 2007; Бархударов 1975; Быстрицкий, Филатов 1982; Виноградов 2001; Галеева 1993; Казакова 2006; Комиссаров 1973, 1980, 1990 и др.; Кухаренко 1986; Нелюбин 2003; Россельс 1984; Ткаченко 1983; Фёдоров 1983б; Ширяев 1982а, 1982б; Neubert 1985 и др.] позволяет исследователям считать, что **перевод** это:

- межъязыковая трансформация;
- система трансформаций и замен разноуровневых единиц одного языка единицами другого языка;
- передача средствами одного языка информации (сообщения), созданной и закодированной средствами иного языка, или её коммуникативно-значимого смыслового ядра в виде создания эквивалентного (адекватного) текста на другом языке;
- частный случай двуязычной специализированной коммуникации, протекающей на уровне речи, а не языка;
- особый случай билингвизма;
- промежуточное звено в межличностной коммуникации;
- вторичная несвободная опосредованная креативная деятельность;
- совмещённая продуктивно-репродуктивная деятельность, включающая интерпретационную и репрезентативную семантики;
- двуязычная специализированная полноценная динамическая

коммуникативная речемыслительная деятельность;

- типичный случай герменевтической ситуации; творческая и созидательно-практическая форма познания оригинала;
- вид словесного искусства; вид художественного творчества;
- перевыражение исходного текста (сообщения);
- высшая форма сопереживания и активного восприятия (художественный перевод);
- часть семиозиса как межъязыкового пространства, внутри которого порождаются и функционируют первичные и вторичные тексты.

Перевод также признают одним из видов языковой деятельности [Комиссаров 1996], речевой и речемыслительной деятельности [Клюканов 1990; Кузьмин 1975], метаязыковой деятельности [Попович 1980].

А.Д. Швейцер определяет перевод «как специфический вид речевой коммуникации, как деятельность, которая протекает на уровне речи, а не на уровне языка» [Швейцер 1992: 156]. Это полноценная речевая деятельность «на языке перевода, при которой в тексте перевода опредмечиваются те же смыслы, что и в тексте на языке оригинала» [Галеева 1993: 121–122].

Развиваемый междисциплинарный подход к переводу как к процессу и результату позволил Н.К. Гарбовскому дать следующее определение: «перевод – это общественная функция коммуникативного посредничества между людьми, пользующимися разными языковыми системами, реализующаяся в ходе психофизической деятельности билингва по отражению реальной действительности на основе его индивидуальных способностей интерпретатора, осуществляющего переход от одной семиотической системы к другой с целью эквивалентной, т.е. максимально полной, но всегда частичной, передачи системы смыслов, заключённой в исходном сообщении, от одного коммуниканта другому» [Гарбовский 2004: 214].

Т.А. Фененко [2002] описывает перевод как трансляцию образов сознания одной лингвокультуры в другую, так как переводчик сочетает в себе качества интерпретатора заложенной исходной концептуальной программы и соавтора концептуальной программы, которая им задаётся и создаётся в тексте перевода.

Благодаря деятельности переводчика оригинал переходит на качественно новый уровень, закрепляясь в системе принимающей культуры и литературы, где наравне с оригинальными произведениями переведённые вторичные тексты могут стать частью текстовой решётки (термин Н.Л. Галеевой). Ярким примером «вживаемости» текста в принимающую культуру в качестве её неотъемлемой составляющей стал перевод–пересказ–переделка повести Карло Коллоди / Carlo Collodi (1826–1900) «Le avventure di Pinocchio. Storia d'un burattino» / «Приключения Пиноккио» (1881–1883, опубликована 1908), выполненный А.Н. Толстым (1882–1945) и публикующийся под названием как «Золотой ключик, или Приключения Буратино» (1936). Имя забавного человечка-яйцо *Humpty Dumpty* из английского детского стихотворения

«Humpty Dumpty sat on a wall» С.Я. Маршак передал как *Шалтай-Болтай* (*Шалтай–Болтай сидел на стене*). При работе над книгой «Through the Looking-glass» / «Алиса в Зазеркалье» (1872) Н. Демурова (1967) включила стихотворение именно в переводе С.Я. Маршака в свой перевод книги Л. Кэрролла, а В. Орёл (1980) пересказал стихотворный перевод С.Я. Маршака. Другие варианты передачи имени героя типа *Пустик-Дутик* (А. Щербаков, 1977), *Хрупи-Скорлупи* (Ю.И. Лифшиц, 1991), *Желток-Белток* (Л. Яхнин, 1992), *Увалень-Телепень* (С. Махов, 2008), *Умпти-Бумпти* (И. Трудолубова, 2016), *Шаляй-Валяй* (Д.И. Ермолович, 2018), *Сэр Шар* (Е. Ключев, 2018) не «прижились». Для издания книги «Алиса в Зазеркалье», выпущенной издательством «Л.Д. Френкель» (1924), стихи переводила Т.Л. Щепкина-Куперник, а сам текст – В.А. Азов: они обратились к образу детской игрушки ванька-встанька, которая всегда становится на ноги (*Ванька-Встанька на заборе очень весело сидел...*).

Успешность перевода как специализированной полноценной динамической коммуникативной (речемыслительной) деятельности зависит от таких её функциональных компонентов, как когнитивные репертуары, индивидуальные системы знаний участников текстовой коммуникации; их коммуникативные и интерпретационные стратегии; социальный, прагматический и экстралингвистический виды контекста. В этом случае большая роль отводится (не) способности переводчика как первичного читателя оригинала декодировать культурные смыслы, предложенные автором «его» читателю, который в большинстве случаев находится в одном с ним культурном поле, и кодировать эти же смыслы для вторичного читателя из системы переводящего языка и культуры, принимая во внимание пространственно-временные барьеры, разделяющие автора и вторичного читателя.

А.С. Пушкин (1799-1837) указывает на время года, когда в строфе XLIV из главы 4 его романа в стихах «Евгений Онегин» (1823–31, полностью – 1833) Ленский посетил главного героя *на тройке чалых лошадей*, чтобы передать приглашение посетить Лариных: *стоял ноябрь уж у двора* (строфа XL), *уже трещат морозы, блистает речка, льдом одета, вьётся первый снег* (строфа XLII). В.И. Даль [Даль 1996] описывает чалую лошадь как одношерстную белохвостую лошадь. Современные словари русского языка уточняют, что *чалый* – это ‘серый с примесью другого цвета’ [Словарь русского языка 1981–1984]. Масть *чалых* лошадей не вызвала проблем при переводе, так как в английском языке существует точное соответствие в виде существительного *roan* ‘чалая лошадь’ и в виде прилагательного *roan* ‘чалый’: *roans* (James E. Falen, 1990; O. Emmet, S. Makourenkova, 2007), *roan horses* (Ch. Johnston, 1977; S.N. Kozlov, 1994; G.R. Ledger, 2001; R. Clarke, 2005; S. Mitchell, 2008) и *roan steeds* (M. Hobson, 2011). Первый переводчик пушкинского романа профессиональный военный Генри Сполдинг / Henry Joseph Spalding (1840–1907), служивший при посольстве в Санкт-Петербурге, просто указывает на

серый ‘gray’ цвет лошадиной масти: *horses gray* (Н. Spalding, 1881). Трудность возникла при описании средства передвижения Ленского (*тройка чалых лошадей*), которое должно не только соответствовать параметрам категории СРЕДСТВО ПЕРЕДВИЖЕНИЯ, но и в определённой степени указывать на реалию русской жизни, где *тройка* – это ‘три лошади, запряжённые рядом в один экипаж’ [Словарь русского языка 1981–1984]. При этом требуется принять во внимание различия в фоновых знаниях, имеющихся у потенциального вторичного читателя. В английском языке слово *troika* начало опознаваться как заимствование из русского языка в середине XIX века [Oxford Dictionary of Foreign Words and Phrases 2000]. Конечно, по причине культурного трансфера знаний современный англоязычный читатель, скорее всего, представляет себе то, как выглядит *troika*, поэтому современные переводчики оставляют реалию *troika* как деталь, несущую национально-культурный колорит: *Lensky’s troika, three fine roans* (James E. Falen, 1990), *A troika of roan horses* (S. Mitchell, 2008), *His troika with its three roan steeds* (М. Hobson, 2011). Б. Симмонс предпочёл не указывать вид средства передвижения Ленского: *Evgenie waits; his friends Vladimir calls* (В. Simmons, 1950). Также поступил женатый на русской аристократке княжне Н.К. Багратион-Мухранской (1914–1984) британский дипломат сэр Ч. Джонстона / Charles Hepburn Johnston (1912–1986): *here comes driving, with three roan horses in a line* (Ch. Johnston, 1977). Как и первый переводчик пушкинского романа в стихах, профессор Московского государственного социального университета С.Н. Козлов также описывает только способ упряжи: *Driving abreast three horses gray* (Н. Spalding, 1881), *On roan horses, three abreast* (S.N. Kozlov, 1994).

Мог ли Ленский сам управлять *тройкой чалых лошадей*? Английские аристократы-денди XIX века правили экипажем сами, сидя на козлах. Ф.В. Булгарин (1789–1859) в книге «Очерки русских нравов» специально подчёркивает, что в Англии светские львы или денди как «жрецы моды» [Булгарин 1843: 87] обязательно должны собственноручно править упряжкой лошадей. Вводя глагола *drive* ‘везти, править, управлять; управлять лошадь; гнать’, Г. Сполдинг (1881) позволяет Ленскому править самому (*Lenski comes, / Driving abreast three horses gray*), следуя модели поведения типичного английского аристократа начала XIX века, чьим умением, как показано в историческом романе «Rodney Stone» / «Родни Стоун» (1896) Артура Конан Дойла / Arthur Conan Doyle (1859–1930), было управление собственным экипажем. Таким образом, в переводе проявляется культурная идентификация феномена и выстраивается несколько иная концептуальная схема: не только Онегин, но и Ленский следует правилам дендистского поведения.

A gentleman in a white coachman’s cape – a Corinthian, as we would call him in those days – was driving, and half a dozen of his fellows, laughing and shouting, were on the top behind him. Arthur Conan Doyle. *Rodney Stone* ↔ *Господин в белой кучерской пелерине – знатный рингоман, как мы тогда называли аристократов – покровителей бокса, правил коляской...* А. Конан Дойль. *Родни Стоун* (Перевод Н. Галь, Р. Облонской, 1966)

Некоторые переводчики пушкинского романа также следуют этой традиции: *Driving a troika of roan horses* (G.R. Ledger, 2001), *Driving a troika of roans* (O. Emmet, S. Makourenkova, 2007). В приведённом выше отрывке из романа А. Конан Дойля удачно включено развёрнутое объяснение общественной реалии *a Corinthian*, за которой стоят ‘светский человек’, ‘прожигатель жизни’ и ‘богатый любитель спорта’ (*a Corinthian, as we would call him in those days*): *знатный рингоман – аристократ – покровитель бокса*.

В своём прозаическом переводе пушкинского романа Р. Кларк, поставивший перед собой цель добиться максимальной читабельности текста для современного англоязычного читателя, ориентируется на время года (*ноябрь*) с его первым *снегом*, поэтому Ленский разъезжает на санях (*sleigh*), запряжённых тремя чальми лошадьми: *Lénsky drew up in his sleigh behind three roan horses* (R. Clarke, 2005).

*Евгений ждёт: вот едет Ленский
На тройке чалых лошадей...*

А.С. Пушкин. Евгений Онегин (4, XLIV)

*And he waits dinner. Lenski comes,
Driving abreast three horses gray...*

A. Pushkin. Eugene Onéguine. A romance of Russian life (Translated by H. Spalding, 1881)
Evgenie waits; his friends Vladimir calls...

A. Pushkin. Evgenie Onegin (Translated by B. Simmons, 1950)

*Evgeny waits: and here comes driving,
with three roan horses in a line
Vladimir Lensky...*

A.S. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by Ch. Johnston, 1977)

*He waits... At last his guest approaches:
It's Lensky's troika, three fine roans...*

A. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by James E. Falen, 1990)

*Onegin's waiting – Lensky's speeding
On roan horses, three abreast...*

A.S. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by S.N. Kozlov, 1994)

*Yevgeny waits: and here is Lensky
Driving a troika of roan horses...*

A. Pushkin. Yevgeny Onegin (Translated by G.R. Ledger, 2001)

When Lénsky drew up in his sleigh behind three roan horses...

A. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by R. Clarke, 2005)

*Onegin waits: here's Lensky, splendid!
A troika of roan horses wheel*

Into the yard...

A. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by S. Mitchell, 2008)

Driving a troika of roans...

A. Pushkin. Eugene Onegin (Translated by O. Emmet, S. Makourenkova, 2007)

Evhenii waits. Here's Lenskii on

His troika with its three roan steeds...

A. Pushkin. Evgenii Onegin (Translated by M. Hobson, 2011)

Принимая во внимание тот факт, что при переводе «имеет место не тривиальное перекодирование, а действуют тонкие многозначные соответствия между знаками двух (и более) систем» [Ревзин 1977: 245], И.И. Ревзин подчёркивает семиотическую направленность теории перевода, которая «должна помочь понять некоторые общие принципы оперирования со сложными знаковыми системами для того, чтобы усовершенствовать семиотическую теорию применительно к области гуманитарных наук, используя опыт, накопленный практикой лучших переводов и литературной критикой в области перевода» [Idem.].

В случае текстовой коммуникации невербальные знаки культуры, за которыми, например, стоит социально разделяемый код, интерпретируются автором и соответствующим образом вербализируются в тексте. При непосредственном личностном общении семиотика невербальных голосовых сигналов [Коццолино 2009] проявляется не только в той информации, которую передаёт тон говорящего о его состоянии в момент речи, его эмоциях, чувствах и т.д. Тип голоса и особенности произношения указывают на социальные характеристики говорящего, среди которых статус, профессия, происхождение, но также на его принадлежность к той или иной социальной группе. Существует особое выражение *Oxford voice*, описывающее особенности звучания и манеры речи выпускника Оксфордского университета, высмеянное Д.Г. Лоуренсом / D.H. Lawrence (1885–1930) в одноименном стихотворении «*The Oxford Voice*» (1929), где есть строки: *When you hear it languishing / and hooing and cooing, and sidling through the front teeth, / the Oxford voice.*

Манера речи является одним из важных образно-перцептивных признаков лингвокультурного типажа *ENGLISH LADY*, поэтому для читателя, владеющего с автором общим кодом, легко определить происхождение персонажа А. Кристи / A. Christie (1890–1976) из рассказа «*Greenshaw's Folly*» (1956) по особенностям его речи: дама, которой приходится следить за произношением слов, начинающихся с *h*, не может быть родовитой аристократкой. Характеризующая героиню авторская ремарка содержит имплицитно выраженные сведения о её принадлежности к низкому социальному классу, а именно к кокни (*at some remote period in her youth she might have had trouble over dropping her h's*). Отметим, что цветочница из пьесы Б. Шоу / George Bernard Shaw (1856–1950) «*Pygmalion*» / «*Пигмалион*» (1916) полагала, что приобретённая манера речи способна сделать из неё леди.

I don't want to talk grammar; I want to talk like a lady. B. Shaw. *Pygmalion*; Ср.: ... *this was the voice of the woman, a cultivated voice, the voice of a lady.* A. Bierce. *In the Midst of Life*

Подобные невербальные знаки другой культуры требуют дополнительных усилий для их расшифровки, что в отдельных случаях оказывается затруднительным. Одни переводчики рассказа А. Кристи на русский язык пропустили характеристику героини. Другой перевод делает акцент на подчеркнуто грамматической правильности речи женщины.

Her voice, when she spoke, was unexpectedly deep. She spoke with exquisite diction, only a slight hesitation over words beginning with "h" and the final pronunciation of them with an exaggerated aspirate gave rise to a suspicion that at some remote period in her youth she might have had trouble over dropping her h's. A. Christie. *Greenshaw's Folly* ↔ *Её голос, когда она заговорила, оказался неожиданно низким.* А. Кристи. Причуда Гриншоу (Перевод В. Постникова, А. Шарова, 1990) ↔ *Миссис Крессвилл была женщиной <...> с <...> неожиданно низким голосом. Она говорила подчеркнуто правильно, отчётливо выговаривая слова, и лишь редкие заминки позволяли предположить, что её речь не всегда была такой грамотной.* А. Кристи. Причуда Гриншоу (Перевод О. Демидовой, 1991)

Правила поведения предписывали настоящей леди не говорить о деньгах прямо. Однако героиня романа А. Кристи «Five Little Pigs» (1942) считает, что всё продаётся и имеет свою цену. По сюжету оказывается, что светская дама и жена лорда является дочерью разбогатевшего подручного, что объясняет её отдельные поступки и отношение к окружающим и, в свою очередь, их снобизм, когда они вынуждены общаться с богачкой, унаследовавшей своё состояние от богатого отца-промышленника. Заметим, что свой титул героиня светской хроники получила только благодаря очередному удачному замужеству. В этом контексте выражение *выбился в люди* (А. Станиская, 1991) не совсем точно отражает представленную ситуацию: другие герои, чьи предки не были «запятнаны» тяжёлым физическим трудом, не считают её равной себе, но вынуждены мириться с выскочкой, способной платить высокую цену за свои прихоти. Соответственно, вариант с разбогатевшей *фабричной девчонкой* (Н.Е. Емельяникова, 1990) полностью меняет представленную автором ситуацию. Упрощённая передача эпизода в переводе С. Никоненко (1990) не содержит культурно-маркируемую информацию по причине отсутствия возможности идентифицировать соответствующие культурные смыслы.

In her voice was the arrogance of the successful mill hand who had risen to riches. А. Christie. Five Little Pigs ↔ *В её голосе послышалась заносчивость фабричной девчонки, которая смогла разбогатеть...* А. Кристи. Пять поросят (Перевод Н.Е. Емельяниковой, 1990); ... *в её тоне прозвучало высокомерие подручного с мельницы, который выбился в люди.* А. Кристи. Пять поросят (Перевод А. Станиской, 1991); *В её голосе чувствовалась самоуверенность.* А. Кристи. Пять поросят (Перевод С. Никоненко, 1992)

Если трактовать художественный текст как сложную семиотическую систему, то переводчику необходимо принимать во внимание не только кем был создан знак, но и кому он был адресован. Особые смыслы стоят за знаками культуры, которые могут быть открытыми для «своих», но закрытыми для «чужих». Итак, к специалисту по разрешению трудных жизненных ситуаций из сборника рассказов «Parker Pyne Investigates» (1934) А. Кристи пришла богатая дама, получившая в наследство от мужа-изобретателя огромное состояние. Автор специально включает в описание внешности модную причёску и наличие большого количества страусовых перьев на шляпе (*many tips of curled ostrich in her hat*). Англоязычный читатель понимает, что дама не является настоящей светской леди, так как она нарушает неписанный дресс-код, запрещающий чрезмерность и явную нарочитость в туалете, а на даме к тому же дорогое платье и роскошное мантио. В переводе уменьшается количество перьев на шляпе до одного, но говорится о красоте волос и модной причёске.

Her black hair was fashionably dressed, and there were many tips of curled ostrich in her hat. А. Christie. The Case of the Rich Woman ↔ *Зато чёрные волосы под шляпой с пером выглядели очень красивы и были причёсаны по последней моде.* А. Кристи Случай с богатой дамой (Перевод П. Рубцова, 1996)

Если читатель ещё не догадался о социальной принадлежности пришедшей

за консультацией дамы, то А. Кристи упоминает её крупные руки, грубоватые черты лица, румянец на лице и резкий голос (*Her voice had a rough accent*), не говоря уже об ошибках в речи (*My rolling up in a car*). К тому же она неловко усаживается на стуле (*She plumped herself down on a chair*): у женщины отсутствует светский лоск и изящные манеры, которые, в отличие от модной шляпы и услуг дорогого парикмахера, невозможно приобрести за деньги. По какой-то причине переводчик считает, что дама *от усталости буквально упала на стул*, т.е. оригинал и перевод дают разную оценку представленной ситуации.

She plumped herself down on a chair with a nod... Her voice had a rough accent. А. Christie. The Case of the Rich Woman ↔ *Она, очевидно от усталости, буквально упала на стул, слегка наклонила голову набок и без предисловий сухо сказала...* А. Кристи Случай с богатой дамой (Перевод П. Рубцова, 1996)

Разбогатец, дама обзавелась всеми атрибутами красивой и богатой жизни в виде трёх манто, машины, дома в престижном лондонском районе Парк-Лейн и яхты (*three fur coats, a car, a house in Park Lane, a yacht*). Потеря друзей (*I have no friends*) обусловлена тем, что с изменением материального положения женщина оказалась вне какого-либо социального класса, а английское общество чувствительно относится к проявлению классовых отличий. Представители того общества, куда она попала в связи с изменением места проживания (*дом на Парк-Лейн*), рассматривают её только как источник финансирования благотворительных мероприятий (*The new lot only want subscriptions*), но при этом смеются за её спиной (*they laugh at me behind my back*). У неё не ничего общего с прежними друзьями (*The old lot won't have anything to do with me*), которые к тому же испытывают чувство неловкости, когда она подъезжает к их домам в собственном автомобиле (*My rolling up in a car makes them shy*).

I have no friends. The new lot only want subscriptions, and they laugh at me behind my back. The old lot won't have anything to do with me. My rolling up in a car makes them shy. А. Christie. The Case of the Rich Woman ↔ *У меня нет друзей. Мои новые знакомые водят со мной дружбу, потому что я богата, норовят обобрать меня, смеясь за моей спиной; старые же отвернулись, потому что их смущает роскошь, которая меня окружает.* А. Кристи Случай с богатой дамой (Перевод П. Рубцова, 1996)

Таким образом, в переводе как в письменной зафиксированной проекции текста (не) сохраняется и / или (не) прослеживается система ценностей, отличающих культуру, внутри которой был создан оригинал. Приведённый выше отрывок из перевода рассказа А. Кристи отражает разные принципы, на которых строятся культуры оригинала и перевода: в переводе П. Рубцова дама заявляет, что *новые знакомые* просто *норовят обобрать* её, а старые знакомые – *отвернулись* от неё. Кроме этого, *a country house* в переводе назван *собственностью в деревне*, тогда как в данном случае это явно *загородный дом* или даже *имение с усадьбой*.

Прямой контекст отождествления может быть снят переводчиком, но, тем не менее, текстовые смыслы должны сохраняться для вторичного читателя из

принимающей культуры. Схожая ситуация с «правильной» одеждой и «правильным» адресом представлена Д.Г. Лоуренсом в романе «Lady Chatterley's Lover» / «Любовник леди Чаттерли» (1928), где прикованный к инвалидному креслу из-за полученного ранения в Первой мировой войне богатый муж главной героини намеренно одевается дорого и модно, стараясь скрыть своё увечье. Лондонская улица *Bond Street* / *Бонд-стрит* известна своими дорогими магазинами, доступными в основном представителям высшего класса или очень богатым людям.

He was expensively dressed, and wore handsome neckties from Bond Street. D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* ↔ *Одежду он носил самую дорогую, галстуки – самые красивые и модные.* Д.Г. Лоуренс. *Любовник леди Чаттерли* (Перевод И. Багровой и М. Литвиновой, 1991)

Купленные на Бонд-стрит предметы мужского гардероба свидетельствуют о социальном положении человека, поэтому, достигнув успеха и признания, вышедший из низших слоёв общества драматург-ирландец начинает поддерживать необходимый образ жизни. Он проживает в фешенебельном районе *Мейфэр* / *Mayfair* и одевается у лучших портных, а в гости отправляется на собственной машине с шофёром и личным слугой (*in a very neat car, with a chauffeur and a manservant*), что, однако, по мнению окружающих не делает из него настоящего джентльмена.

Nevertheless Michaelis had his apartment in Mayfair, and walked down Bond Street the image of a gentleman, for you cannot get even the best tailors to cut their low-down customers, when the customers pay. <...> Michaelis arrived duly, in a very neat car, with a chauffeur and a manservant. He was absolutely Bond Street! But at right of him something in Clifford's county soul recoiled. D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* ↔ *Сам же драматург преспокойно жил в престижнейшем районе Лондона, одевался как истинный джентльмен (не запретишь ведь лучшим портным шить и для подонков, если те хорошо платят). <...> Микаэлис не заставил себя ждать, приехал на красивой машине, с шофёром, и слугой. Джентльмен с головы до пят! У Клиффорда, привыкшего не к столичному лоску, а к простой деревенской жизни, шевельнулось в душе неприятное чувство.* Д.Г. Лоуренс. *Любовник леди Чаттерли* (Перевод И. Багровой и М. Литвиновой, 1991)

Владелец родового поместья Клиффорд из романа Д.Г. Лоуренса по происхождению выше драматурга ирландца Микаэлиса и, считая себя джентльменом (*true-born English gentleman*), он относит подобных ему клиентов с Бонд-стрит к разряду *low-down customers* (буквально ‘низкие покупатели’). Переводчики усиливают негативное отношение к выскочке, добившемуся успеха в жизни: *подонки*. Усилению возникшей у Клиффорда социальной неприязни, ощущаемой им в отношении своего гостя, способствует прочитанные им на лице ирландца чувства обиды и недовольства: автор намеренно использует синонимы *grievance* ‘обида, недовольство’ и *grudge* ‘недовольство, недоброжелательство’, объединённые аллитерацией (*the wrong sort of grievance. He had a grudge and a grievance*). К перцептивно-образным и оценочным признакам лингвокультурного типажа АНГЛИЙСКИЙ ДЖЕНТЛЬМЕН

относятся не только отсутствие вульгарности в манерах и одежде, но также невозмутимость и непроявление эмоций (*any true-born English gentleman, who would scorn to let such a thing appear blatant in his own demeanour*), поэтому автор прибегает к прилагательному *blatant* ‘крикливый, вульгарный; вопиющий, явный, очевидный’. Переводчики считают, что *true-born English gentleman* – это *истинный, рождённый и возвращённый в Англии джентльмен*.

Michaelis obviously wasn't an Englishman, in spite of all the tailors, hatters, barbers, booters of the very best quarter of London. No, no, he obviously wasn't an Englishman: the wrong sort of flattish, pale face and bearing; and the wrong sort of grievance. He had a grudge and a grievance: that was obvious to any true-born English gentleman, who would scorn to let such a thing appear blatant in his own demeanour. D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* ↔ *Как ни обряжали, ни обували, ни холили Микаэлиса моднейшие лондонские портные, баумачники, шляпники, цирюльники, на англичанина он решительно не походил. Совершенно не походил! Не то лицо - бледное, вялое и печальное. Не та печаль – не подобающая истинному джентльмену. Читалась на этом лице помимо печали ещё и озлобленность. А ведь и слепому ясно, что истинный, рождённый и возвращённый в Англии джентльмен сочтёт ниже своего достоинства выказывать подобные чувства.* Д.Г. Лоуренс. *Любовник леди Чаттерли* (Перевод И. Багровой и М. Литвиновой, 1991)

В художественном тексте присутствуют особые культуральные метки (термин Ю.А. Сорокина). Одной из таких меток является слово *county* ‘местная знать, помещики, дворянство’, обозначающее особую прослойку английского общества. В определённой степени THE COUNTY можно отнести к национально-специфическим концептам, актуальный характер которого обеспечивается его регулярной вербализацией в произведениях английских авторов, поэтому было бы не совсем точно идентифицировать *county* как *деревенская жизнь*.

But at right of him something in Clifford's county soul recoiled. D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* ↔ *У Клиффорда, привыкшего не к столичному лоску, а к простой деревенской жизни, шевельнулось в душе неприятное чувство.* Д.Г. Лоуренс. *Любовник леди Чаттерли* (Перевод И. Багровой и М. Литвиновой, 1991)

Приведённый отрывок из романа Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли» показывает то, как городская топонимика служит средством экспликации базовой классовой оппозиции «свой ↔ чужой». Тем не менее, переводчикам удалось сохранить актуальную для английского лингвокультурного социума смысловую нагрузку, не прибегая к точному воспроизведению координат реального мира в соответствии со сложившейся переводческой практикой для передачи топонимов.

The final fact being that at the very bottom of his soul he was an outsider, and anti-social, and he accepted the fact inwardly, no matter how Bond-Streety he was on the outside. D.H. Lawrence. *Lady Chatterley's Lover* ↔ *В глубине души он сознавал (и смирялся!): в какие павлиньи перья ни рядись, все равно он чужак и в обществе не приживётся.* Д.Г. Лоуренс. *Любовник леди Чаттерли* (Перевод И. Багровой и М. Литвиновой, 1991)

У. Эко в своей книге «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе», указывает, что «переводить – всегда значит “счищать” часть последствий,

предполагавшихся словом оригинала. В этом смысле при переводе *никогда не говорится то же самое*. Истолкование предшествующее всякому переводу должно установить, сколько возможных последствий, вытекающих из данного слова, можно “считать” и каковы эти последствия» [Эко 2006: 109] (Курсив У. Эко. – Е.М.). И.И. Ревзин [1977] различает собственно перевод как описание представленной в оригинале действительности и интерпретацию, где главным становится восстановление исходной ситуации. Как пишет В.З. Демьянков, «установление явных и скрытых намерений как раз и отличает интерпретацию от основных видов обращения со знаками» [Демьянков 1987: 27]. В лингводидактическом аспекте цель интерпретации заключается в самопознании и самоизменении читающего [Васильева 1997]. К этому отношению перевод признают одним из типичных случаев герменевтической ситуации наряду с диалогом и интерпретацией [Быстрицкий, Филатов 1982].

Интерпретирующая составляющая переводческой деятельности предполагает выявление скрытой интенции автора оригинала и её (пере)выражение средствами переводящего языка. Отличие перевода от толкования состоит в характере их отношений с прототекстом [Айрапетян 1992; Демьянков 1993 и др.]. Относительно оригинала перевод остаётся незамкнутым, поскольку его семантическая структура как прототекста является вариативной, допуская различное её заполнение, и, следовательно, (пере)осмысление одного и того же текста, что приводит в итоге к потенциальной N-множественности появляющихся переводов одного и того же текста. Толкование предназначено для других, т.е. менее способных к восприятию и пониманию текста и его смыслов реципиентов. Толкование замкнуто относительно говорящего и направлено на вывод смысла из толкуемого текста. Толкование предусматривает создание метатекста о данном тексте: «если интерпретацию реципиент может “пережить” как адекватное понимание замысла, то толкование всегда предполагает некоторое уточнение замысла, претензию на ужесточение структуры “замкнутой смысловой системы”» [Овчинникова 1998: 97].

Переживание смыслов, заложенных в текст автором, вызвано обращением читателя к его собственному знанию о парадигмах смыслов, на что, кроме ситуационных факторов и актуального речевого опыта, также влияет эмоционально-оценочный опыт. Таким образом, перевод становится идентифицирующим типом толкования текста, основанием которого становится выводное знание (в концепции А.А. Залевской). Социализация индивида происходит с опорой на его представления о «его» собственном мире. Направление векторов интерпретации задаёт социальная составляющая двуязычной текстовой коммуникации, когда вторичный текст перевода имеет тенденцию к актуализации, а восприятие артефактов, предметов, объектов, ситуаций и т.д. из Мира текста связано с 1) образом жизни в исходной культуре и 2) образом жизни в принимающей текст культуре. Первая строка стихотворения Р.Д. Стивенсона / R.L. Stevenson (1850–1894) «The Lamplighter»

(1885) указывает на время описываемых в нём событий: это вечер, когда солнце село и подают чай (*The tea is nearly ready and the sun has left the sky*).

*The tea is nearly ready and the sun has left the sky;
It's time to take the window to see Leerie going by...*

R.L. Stevenson. The Lamplighter

Закипевший на *кухне чайник* из перевода Е. Липатовой свидетельствует о степени готовности чая (*The tea is nearly ready*), но в английских домах чай на кухне пила прислуга. Поскольку викторианскому ребёнку не позволялось бегать, то он спокойно занимает место у окна и ждёт прихода фонарщика (*to take the window to see Leerie going by*).

*Кипит на кухне чайник, уходит солнце спать,
Пора садиться у окна и молча Джонни ждать...*

Р.Л. Стивенсон. Фонарщик
(Перевод Е. Липатовой, 2001)

*Садится солнце – и сейчас зажгутся фонари.
Бегу к окну, пора встречать фонарщика Анри.
Заметил я: как только время чая настает...*

Р.Л. Стивенсон. Фонарщик
(Перевод М. Лукашкиной, 2001)

Интерпретация «имеет дело с включением воспринятого в концептуальную систему реципиента и оценкой реципиентом мотивов, автора, значимости текста (и автора) в культурном контексте» [Овчинникова 1998: 97], что в данном случае объясняет появление *кухни* в переводе.

А. Нейберт подчёркивает, что перевод как процесс и как письменно зафиксированный результат переводческой деятельности в виде нового текста, созданного на другом языке, являются несвободными, поскольку они опосредуются другим текстом («text-induced activity, or, with emphasis on the product: translations are text-induced texts» [Neubert 1985: 18]).

С. Баснетт [Bassnett 2002: 13] пишет о традиции рассматривать перевод как вторичную деятельность, из-за чего речь чаще всего шла не о креативности переводческой деятельности, а о её «механическом» начале, когда перевод как результат создаётся для тех, кто не владеет иностранным языком, т.е. для людей с низким статусом («Translation has been perceived as a secondary activity, as a ‘mechanical’ rather than a ‘creative’ process, within the competence of anyone with a basic grounding in a language other than their own; in short, as a low status occupation»).

В предисловии к своей книге «Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame» А. Лефеве [Lefevere 1992: VII] определяет перевод как переписывание оригинала («Translation is, of course, a rewriting of an original text»), отмечая, что целью любого переписывания является манипулирование аудиторией, в силу чего переписывание находится под влиянием определённой идеологии и поэтики.

В русле литературоведческого подхода к переводу как к процессу и как

результату, развиваемого отечественными исследователями, сложилась позиция, что «цель перевода – не интерпретировать, а репродуцировать оригинал» [Абудашвили 1978: 105]. Тем не менее, несмотря на ограниченность вариативности интерпретаций объёмом интерпретирующего диапазона текста, их индивидуальность находится в прямой зависимости от субъективности восприятия и оценки текста. Например, сонеты В. Шекспира / W. Shakespeare (1564–1616) долгое время воспринимались русской критикой с диаметрально противоположных позиций: или восторженно, или отрицательно. В первую очередь, их рассматривали как дополнение к тому, «что относительно внутренней настроенности Шекспира, невозможно удовлетворительно узнать из его драмы, объективно, как бы из себя самих создающихся» [Боткин 1842: 27]. В них видели простую дань моде [Соколовский 1913], поэтические упражнения начинающего поэта, выполненный бедным поэтом заказ богатого вельможи, из-за чего «пришлось Шекспиру и здесь покориться и сочинять звонкие стихи, для него самого противные» [Иванов 1904: 52]. Недостатками сонетов считали то, что «больше всего сочинял он эти сонеты не для своего удовольствия: уж слишком они не просто написаны, остроумие в них часто самое прихотливое, и даже учёные читатели до сих пор не все одинаково понимают, что хотел сказать писатель в том или другом стихотворении» [Op. cit.: 53]. Сонетам не придавали особого значения: их относили «от первого до последнего, исключительно к разряду стихотворений случайных» [Гербель 1899: 579], полагая, что они не образуют особого «отдела» в творчестве В. Шекспира [Стороженко 1912]. Критики пытались подменить содержание сонетов сюжетом, придав ему автобиографический характер [Аверкиев 1864; ср.: Боткин 1842]. Возможно, подобная позиция подвела А.Л. Соколовского (1837–1915), который, кстати, посвятив всю свою жизнь переводу произведений В. Шекспира на русский язык, переводил сонеты прозой, так как, с его точки зрения, они представляют собой «литературный хлам».

1. *From fairest creatures we desire increase,*
 2. *That thereby beauty's rose might never die,*
 3. *But as the ripener should by time decease,*
 4. *His tender heir might bear his memory...*

W. Shakespeare. Sonnet 1

*От прекрасных существ мы желаем
 потомства для того, чтобы роза красоты,
 увянув под влиянием времени в зрелом
 возрасте, не осталась бы без нежного
 наследника, свидетеля её памяти.*

(Перевод А.Л. Соколовского)

Используя метод стеганографии, С. Степанов вновь обратился к сонетам В. Шекспира в 2003 году, когда он попытался «прочитать» весь цикл с опорой на так называемую рэтлендовскую гипотезу их авторства. По сравнению с предшествующим его переводом цикла (1999), был изменён не только порядок следования сонетов, но и добавлен биографический комментарий, объясняющий позицию переводчика по отношению к переводимому тексту. Сам переводчик пишет, обращаясь к читателю нового издания следующее: «мой полный перевод “Сонетов” уже был опубликован несколько лет назад <...> с тех пор мои взгляды на предмет существенно переменялись» [Степанов

2003: 68]. Приведём варианты перевода сонета 101:

*1. O truant Muse, what shall be thy amends
2. For thy neglect of truth in beauty dy'd?
3. Both truth and beauty on my love depends;
4. So dost thou too, and therein dignified...*

W. Shakespeare. Sonnet 101

*1. Ты, верностью в красе пренебрегая,
2. О Муза, извиненье сыщешь где?
3. Ведь, красоту и верность воспевая
4. В возлюбленном, прославишься везде...*

(Перевод С. Степанова, 1999)

*1. Ужель ты, Муза, стала безъязыка
2. И верность во красе не воспоёшь?
3. Моя любовь обеим им владыка –
4. И там ты похвалу себе найдёшь...*

(Перевод С. Степанова, 2003)

В подобных случаях степень личной заинтересованности переводчика, выступающего в качестве первичного читателя оригинала наряду с другими читателями из сферы исходного языка и в качестве квази-(со)автора нового текста для вторичного читателя из сферы переводящего языка, становится экстралингвистическим фактором, имплицитующим смысловую установку интерпретатора. Попытки переводчиков «играть–в–автора» приводят к тому, что из-за оригинала начинает проглядывать отгороженный от всего остального мира Мир текста, который, в свою очередь, представляется запутанным и хаотичным и, следовательно, нуждающимся в «расшифровке».

Утверждения о том, что результатом творческой переводческой деятельности является «создание новой художественной ценности на другом языке, с которым перевод связан органически и – что самое главное – отмечен творческой индивидуальностью своего создателя» [Гачечиладзе 1982: 102], выводит на первый план вопрос, касающийся вовлечения языковой личности переводчика и его творческого Я в получаемую личностную (читательскую) проекцию оригинала как прототекста, а также определения допустимости степени подобной личностной вовлеченности в текст, когда вторичный текст реализуется как перевод-переработка, адаптация, пересказ и т.д. Например, фамилия переводчика Б.В. Заходера (1918–2000) стоит рядом с именем английского писателя А. Милна / А.А. Milne (1882–1956) на обложке современных изданий его перевода–пересказа книг о медвежонке Винни-Пухе.

Перевод обладает ярко выраженным вторичным характером, так как «порождающая, креативная, синтезирующая деятельность переводчика всегда является вторым этапом, следующим за первым – этапом деятельности рецептивной, анализирующей, интерпретирующей» [Кухаренко 1986: 4]. Как совмещённая продуктивно-репродуктивная деятельность, перевод включает в себя интерпретационную и репрезентативную семантики, выполняя когнитивную и коммуникативную функции [Клюканов 1989].

В той или иной степени переводчик пересоздаёт оригинал для «своего» читателя, самоопределяясь относительно лингвистических и культурологических «пробелов»–лакун и выбирая способы преодоления межкультурных барьеров. Например, В. Шекспир активно прибегает к

разнообразным эвфемизмам в тех случаях, когда речь идёт о беспорядочной половой жизни и внебрачных отношениях (*got to it, conquer a bed, between the sheets, stop your body to pollution, throw down*), о появлении незаконнорождённых детей (*come in through the window*) и т.д. Герои комедии «The Taming of the Shrew» / «Укрощение строптивой» (1594) рассуждают о прелестях брака с прекрасной Бьянкой, когда счастливец получит её в жёны вместе со всеми правами супруга (*Happy man be his dole! He that runs fastest gets the ring.*). Значение того, что автор именуёт *the ring* (*He that runs fastest gets the ring*), не имеет ничего общего с дефинициями, зафиксированными в англо-русских словарях, где первым значением у существительного *ring* указано ‘кольцо’: *Тот, кто быстрее мчится, получит кольцо* (П.А. Каншин, 1894). Табуированный и ныне устаревший эвфемизм *ring* указывает на женские половые органы, поэтому *get the ring* подразумевает вступление в супружеские отношения, а не какие-то *сбитые кольца* (М.А. Кузьмин). Русские переводчики восприняли весь эпизод как конные соревнования: *Чей конь быстрее, тот и у цели* (Н.Х. Кетчер, 1843), *Кто скачет быстрее, тот скорее попадает в цель* (А.Н. Островский, 1865), *Кто быстрее доскачет, тот и собьёт кольца* (М.А. Кузьмин, 1937), *Кто быстрее доскачет, тот и собьёт кольцо* (А. Курошева, 1950). Цель любого соперничества – приз: *Кто скорее примчится к цели, тот и выиграет* (П.П. Гнедич, 1899), *Кто окажется проворнее, тот и получит приз* (П. Мелкова, 1958).

Sweet Bianca! Happy man be his dole! He that runs fastest gets the ring. W. Shakespeare. The Taming of the Shrew. Act I, sc. 1 ↔ *О, Бьянка! - Счастливому счастливая и доля! Чей конь быстрее, тот и у цели.* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод Н.Х. Кетчера, 1843); *О милая Бьянка! Кто счастливее, тому она и достанется. Кто скачет быстрее, тот скорее попадает в цель.* В. Шекспир. Усмирение своенравной (Перевод А.Н. Островского, 1865); ... *прелестная Бьянка!.. И тогда успѣхъ болѣе счастливому! Тотъ, кто быстрее мчится, получитъ кольцо!* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод П.А. Каншина, 1894); ... *пусть достанется прекрасная Бианка счастливцу. Кто скорее примчится к цели, тот и выиграет.* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод П.П. Гнедича, 1899); *Милая Бьянка, счастлив тот, кому ты достанешься на долю! Кто быстрее доскачет, тот и собьёт кольца.* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод М.А. Кузьмина, 1937); *Милая Бьянка! Счастлив тот, кому ты достанешься! – Кто быстрее доскачет, тот и собьёт кольцо.* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод А. Курошевой, 1950); *Дивная Бьянка! Счастлива участь того, кому она достанется! Кто окажется проворнее, тот и получит приз.* В. Шекспир. Укрощение строптивой (Перевод П. Мелковой, 1958)

Что касается глагола *bed* ‘ложиться в постель, спать с кем-либо’ (*wed her and bed her*), что переводчики предпочитают «высокий» стиль: *разделить ложе* (Н.Х. Кетчер, 1843; А.Н. Островский, 1865; П.А. Каншин, 1894; П. Мелкова, 1958; М.А. Кузьмин, 1937; А. Курошева, 1950). Русский переводчик рубежа XIX–XX веков П.П. Гнедич (1855–1925) целомудренно обошёл скользкую тему: *введёт её в свой дом* (П.П. Гнедич, 1899).

I am agreed; and would I had given him the best horse in Padua to begin his wooing that

would thoroughly woo her, wed her and bed her and rid the house of her! W. Shakespeare. *The Taming of the Shrew*. Act I, sc. 1 ↔ *Согласень; лучшую изъ всѣхъ лошадей Падуи подарить бы я тому, кто отважился бы выѣхать на это сватовство, рѣшился жениться на ней, раздѣлить съ ней ложе свое, освободить отъ нея домъ этотъ.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод Н.Х. Кетчера, 1843); *Я подарил бы лучшую лошадь в Падуе тому, кто осмелился бы выехать на это сватовство, кто решился бы жениться на ней, разделить с нею ложе и избавить от неѣ этот дом.* В. Шекспир. *Усмирение своенравной* (Перевод А.Н. Островского, 1865); *Вполнѣ согласенъ. Я-бы съ удовольствіемъ далъ самую лучшую лошадь Падуи тому, кто осмѣлился бы выступить на это сватовство, чтобы рѣшился жениться на ней, раздѣлить съ ней ложе и освободить отъ нея домъ.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод П.А. Каншина, 1894); *Я согласен и готов подарить лучшую лошадь в Падуе тому, кто решится подъѣхать к ней со сватовством, женится на ней, введѣт еѣ в свой дом и освободит от неѣ дом отца.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод П.П. Гнедича, 1899); *Я согласен. Я подарил бы лучшего коня в Падуе тому, кто согласился бы ухаживать за Катариной, посвататься к ней, жениться на ней, разделить с ней ложе и избавить от неѣ отцовский дом.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод П. Мелковой, 1958); *Вполне с вами согласен. Я подарил бы лучшего скакуна в Падуе тому, кто согласился бы ухаживать за нею, посвататься к ней, жениться на ней, разделить с ней ложе и избавить от неѣ дом.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод М.А. Кузьмина, 1937); *Вполне с вами согласен. Я подарил бы лучшего в Падуе коня, чтобы подъѣхать к ней, тому, кто согласился бы всерьѣз посвататься к ней, жениться и разделить с ней ложе, освободив от неѣ отчий дом.* В. Шекспир. *Укрощение строптивой* (Перевод А. Курошевой, 1950)

Творческое начало переводческой деятельности тесным образом связано с умением выйти на подтекст, который считается продуктом сотворчества автора и реципиента, когда личностный опыт накладывается и срачивается с воспринимаемым текстом (см.: [Маслова 1988]). Рассмотрим то, как контекст и подтекст поддерживают связи элементов на примере одной из строф баллады «*The Ballad of Reading Gaol*» / «Баллада Редингской тюрьмы» (1897; опубликована – 1898) О. Уайльда / O. Wilde (1854–1900), где страшная картина казни усиливается с помощью метафоры: виселица, а в английском слове *gallows-tree* присутствует компонент *tree* ‘дерево’, представляется поэту как дерево с повреждёнными гадюкой корнями, которое не способно принести плодов. Образ дерева со змеёй, явно восходящий к библейскому змею-искусителю, переосмысливается: *gallows-tree* ‘виселица’ и *adder-bitten* (буквально ‘укушенный гадюкой’).

*For oak and elm have pleasant leaves
That in the springtime shoot:
But grim to see is the gallows-tree,
With its adder-bitten root,
And, green or dry, a man must die
Before it bears its fruit!*

O. Wilde. *The Ballad of Reading Gaol*

Строфа задаёт направление для концептуализации и категоризации. Со стороны переводчика требуется определить время наступления года,

обозначенное автором как *the springtime* (буквально ‘весна, весенняя пора’), когда появляются первые листочки на деревьях (*For oak and elm have pleasant leaves / That in the springtime shoot*). В Брюсов (1915) связывает признаки весны с *весёлым маем* (*Листвой зелёной дуб и клёны / Весёлый май дарит*), а Н. Воронель (1960), указывает на этот период времени имплицитно, путём упоминания цветущей *сирени* (*Из года в год сирень цветёт*). В данном случае эмоциональность перевода оказывается тесно связанной с культурной памятью: в средней полосе России признаком наступившей весны действительно становится цветущая *сирень*. Что касается упоминаемых поэтом пород деревьев *oak* ‘дуб’ и *elm* ‘вяз’, то в переводах это *дуб и клёны* (В. Брюсов), *дуб и вяз* (К. Бальмонт, 1904; В. Топоров, 1976), *сирень* (Н. Воронель). Образ гадюки (*adder*) присутствует только в переводах символистов, в собственном творчестве которых образ змеи или змея является одним из основных. В Брюсов вводит латинское название *vipera*, обозначающее род ядовитых змей семейства гадюковых (*Но вечно-серый, любим виперой, / Проклятый столб стоит*), а К. Бальмонт предпочёл *змея*, обвивающего *столб позорный* (*Но страшно видеть столб позорный, / Что перевит змеёй*). Для образованных читателей начала XX века, знакомых с латынью, *vipera* является частью названия ядовитой змии *Vipera aspis* или гадюки аспидовой, что в свою очередь выводит на дополнительные отсылки, так как согласно словарю В.И. Даля [Даль 1996] *аспид* – это не только греческое название ядовитой змеи, но и сказочного змея-аспики. Кроме этого, *аспидом* также называли злого человека, лукавого кощея. Н. Воронель не стала обыгрывать мистически-библейские аллюзии (*Но виселица никогда / Плода не принесёт*). Выбранная В. Топоровым форма слова *древо* (*Но древо есть, где листьев нет*) является поэтизмом в современном русском языке, но благодаря использованию в устойчивых выражениях типа *древо познания добра и зла* слово связано с библейским сюжетом о грехопадении по вине змея-искусителя. Согласно результатам поиска по «Национальному корпусу русского языка» (ruscorpora.ru) словоформа *древо* встречается в контекстах, где речь идёт о вопросах этического выбора между добром и злом.

*Листвой зелёной дуб и клёны
Весёлый май дарит,
Но вечно-серый, любим виперой,
Проклятый столб стоит,
На нем плода не жди, но кто-то,
Сед или юн, висит.*

О. Уайльд. Баллада Рэдингской тюрьмы
(Перевод В. Брюсова, 1915)

*Цветут и дуб и вяз роскошно
Весеннею порой.
Но страшно видеть столб позорный,
Что перевит змеёй, –
И, стар иль юн, но кто-то должен
Предел не выждать свой!*

*Из года в год сирень цветёт
И вянет в свой черед,
Но виселица никогда
Плода не принесёт,
И лишь когда живой умрёт,
Созреет страшный плод.*

О. Уайльд. Баллада Рэдингской тюрьмы
(Перевод Н. Воронель, 1960)

*В зелёных листьях дуб и вяз
Стоят весной, смеясь.
Но древо есть, где листьев нет,
И все ж, за разом раз,
Родится плод – когда сгниёт
Жизнь одного из нас.*

Что касается креативного начала в переводческой деятельности, то её следует рассматривать в русле так называемой «инвестиционной теории креативности» / «investment theory of creativity» [Sternberg 2006 и др.], согласно которой креативность подразумевает активное слияние нового и старого. В этом отношении художественный перевод представляет собой креативный процесс, поскольку в нём реализуется личностная область переводчика.

Рассказ «Lionizing» (1835) Э.А. По высмеивает увлечённость светского общества вести пустые псевдонаучные разговоры, допуская в свой круг тех, кто может развеять скуку. Не только название вымышленного города *Fum-Fudge* (*fum*(e) ‘дым’+ *fudge* ‘выдумка, враньё; чушь, вздор’), но и имена действующих лиц построены на игре слов, из-за чего основной задачей переводчика становится сохранение прозвищной номинации и (по возможности) исходной ассоциативной игры в именах собственных, следуя заданной продуктивной модели. Город, где родился герой, назван М. Энгельгардтом *Ври Больше*, а В. Роговым – *Бели-Берда* (от *белиберда* ‘вздор, чушь’). Фамилия миссис *Bas-Bleu* (буквально ‘синий чулок’) оставлена В. Роговым без изменений, тогда как М. Энгельгардт расшифровывает её: миссис *Синий чулок*. Автор намеренно выбирает для трёх учёных дам говорящее имя собственное: в эпоху Просвещения *синим чулком* (от английского – *bluestocking* ‘синий чулок’) в насмешку или иронически называли женщин, лишённых обаяния, но интересующихся наукой и литературой. В качестве дополнительной характеристики дочерей миссис *Bas-Bleu* вводятся эпитеты *толстая мисс Синий Чулок* и *тоненькая мисс Синий Чулок*, тогда как автор имел в виду разделение дочерей по старшинству.

Е.А. По. <i>Lionizing</i>	Э.А. По. Знаменитость (Перевод М. Энгельгардта, 1896)	Э.А. По. Страницы из жизни знаменитости (Перевод В. Рогова, 1970)
<i>Mrs. Bas-Bleu</i>	<i>миссис Синий Чулок</i>	<i>миссис Bas-Bleu</i>
<i>big Miss Bas-Bleu</i>	<i>толстая мисс Синий Чулок</i>	<i>старшая мисс Bas-Bleu</i>
<i>little Miss Bas-Bleu</i>	<i>тоненькая мисс Синий Чулок</i>	<i>младшая мисс Bas-Bleu</i>
<i>the Duchess of Bless-my-Soul</i>	<i>герцогиня Ах-Боже-Мой</i>	<i>герцогиня Шут-Дери</i>
<i>the Marquis of So-and-So</i>	<i>маркиз Так-И-Так</i>	<i>маркиз Имя-Рек</i>
<i>the Earl of This-and-That</i>	<i>граф И-То-И-Се</i>	<i>граф Как-Вишь-Его</i>
<i>his Royal Highness of Touch-me-Not</i>	<i>его королевское высочество Не-Тронь-Меня</i>	<i>его королевское высочество Эй-не-Трожь</i>

Из реальных лиц в рассказе упомянут принц Уэльский, вошедший позднее на английский престол под именем короля Георга IV (1762-1830). Согласно классификации снобов и снобизма из сборника статей «Книга снобов» / «The Book of Snobs» (публиковались в 1846–1847 в «Панче») писателя У. Теккерея (1811–1863) принц попадал в категорию «Сноб королевский» (The Snob Royal). Покровительствовавший искусству, но при этом предававшийся беспутному образу жизни, принц Уэльский пытался поддерживать всему возможными

способами репутацию светского льва и денди. Неудивительно, что Э.А. По именует его повесой (*That sad little rake, the Prince of Wales*). На званом ужине принца присутствовали только знаменитости, в чьих именах зашифрованы их научные взгляды: *Sir Positive Paradox* сыпал парадоксами (*all fools were philosophers, and that all philosophers were fools*), *Æstheticus Ethix* рассуждал о душе и примитивом разуме (*bipart and pre-existent soul, primitive intelligence* и т.д.), а *Theologos Theology* – о ереси и Никейском соборе (*heresy and the Council of Nice*). Если *Fricassée* говорил об изысканных яствах высокой французской кухни типа *veal a la St. Menehoult* и *marinade a la St. Florentin*, то *Bibulus O’Vumper* – о дорогих винах. Стоит отметить, что упоминаемый *the Rocher de Cancale* – это действующий до сих пор парижский ресторан «Au Rocher de Cancale», пользовавшийся огромной популярностью в XIX веке у денди, аристократов и членов престижного мужского «Жокей-клуба» / «Jockey Club». Кстати, ресторан также посещают светские герои произведений О. де Бальзака («Le Cabinet des Antiques», «La Muse du department», «Illusions perdues» и др.). Если М. Энгельгардт оставляет название ресторана как своего рода знак эпохи, то переводчик XX века не усматривает дополнительную гастрономическую отсылку к реалии. Приехавший из Флоренции *Signor Tintontintino* анализировал творчество художников, а *Delphinus Polyglott* – античную литературу. Имя специалиста по минералогии *Ferdinand Fitz Fossillus Feltspar* построено по аллитерационному принципу: при этом обыгрывается старинная аристократическая приставка к фамилиям *Fitz*, а за *Fossillus* скрывается *fossil* ‘окаменелость; ископаемое; человек с устаревшими воззрениями’. В фамилии специалиста по винам *Bibulus O’Vumper* присутствует ирландский антропоформант *O’*, сохранённый в переводах как *O’Полиптоф* и *O’Бражник*. В. Рогов вводит гаэльский формант *mac-*: *Майкл Мак-Минерва*.

Е.А. По. <i>Lionizing</i>	(Перевод М. Энгельгардта)	(Перевод В. Рогова)
<i>Sir Positive Paradox</i>	<i>Положительный Парадокс</i>	<i>сэр Позитив Парадокс</i>
<i>Æstheticus Ethix</i>	<i>Эстетикус Этике</i>	<i>Эстетикус Этикс</i>
<i>Theologos Theology</i>	<i>Теологос Теолог</i>	<i>Теологос Теологи</i>
<i>Fricassée from the Rocher de Cancale</i>	<i>Фрикасе из Rocher de Cancale</i>	<i>Фрикассе из Роше де Канкаля</i>
<i>Bibulus O’Vumper</i>	<i>Бибулюс О’Полиптоф</i>	<i>Бибулус О’Бражник</i>
<i>Signor Tintontintino</i>	<i>синьор Тинтонтинтино</i>	<i>синьор Титтонтинтино</i>
<i>Delphinus Polyglott</i>	<i>Дельфинус Полиглот</i>	<i>Дельфинус Полиглот</i>
<i>Ferdinand Fitz Fossillus</i>	<i>Фердинанд Фиц-Фоссилус</i>	<i>Майкл Мак-Минерва</i>
<i>Feltspar</i>	<i>Полевой Шпат</i>	

Вершиной светского успеха героя рассказа стало приглашение в лондонский клуб «Almack» (*found myself at Almack’s*), где право решающего голоса имели дамы-патронессы. Реплики-эспликативы указывают на национальную принадлежность присутствующих в клубе титулованных иностранцев (*Diavolo!* ‘Дьявол’; *Dios guarda!* ‘Боже сохрани’; *Mille tonnerres!* ‘Тысяча громов’; *Tousand Teufel!* ‘Тысяча чертей’). Переводчики оставляют эти маркеры национального речевого поведения, но подбирают говорящим

соответствующие фамилии, сохраняя тем самым исходную мотивированность образной номинации: *the Prince de Grenouille* (от *grenouille* ‘лягушка’) – *принц де Ля Гуш*.

Е.А. Рое. <i>Lionizing</i> “ <i>Diavolo!</i> ” <i>cried</i> <i>Count Capricornutti</i> .	(Перевод М. Энгельгардта) – <i>Diavolo!</i> – <i>воскликнул граф Каприкорнутти</i> .	(Перевод В. Рогова) – <i>Diavolo!</i> – <i>вскричал граф Козерогутти</i> .
“ <i>Dios guarda!</i> ” <i>muttered</i> <i>Don Stiletto</i> .	– <i>Dios guarda!</i> – <i>проворчал дон Стилетто</i> .	– <i>Dios guarda!</i> – <i>пробормотал дон Стилетто</i> .
“ <i>Mille tonnerres!</i> ” <i>ejaculated</i> <i>the Prince de Grenouille</i> .	– <i>Mille tonnerres!</i> – <i>крикнул принц де-Гренуиль</i> .	– <i>Mille tonnerres!</i> – <i>возопил принц де Ля Гуш</i> .
“ <i>Tousand Teufel!</i> ” <i>growled</i> <i>the Elector of Bluddennuff</i> .	– <i>Tousand Teufel!</i> – <i>пробурчал электор Блудденуфф</i> .	– <i>Tousand Teufel!</i> – <i>проворчал курфюрст Крофошатцский</i> .

Подобная креативность требуется также и при передаче авторских неологизмов и окказионализмов: например, прообразом вымышленной породы хищных животных (*dire wolf*) из серии книг «A Song of Ice and Fire», написанных в жанре фэнтези Г.Р. Мартином / George R. R. Martin (р. 1948), стали вымершие млекопитающие из рода волков – *dire wolf* (*Canis dirus*, буквально ‘fearsome dog’, в отечественной палеонтологии – *ужасный волк*). Переводчица Н. Виленская предлагает передать *dire wolf* как *лютоволк* (*лютый* + *волк*).

Перевод можно описать как опредмеченную субъективность, относительно которой переводимый художественный текст и Мир данного текста становятся дискретными, а процесс перевода (с точки зрения преобразования одного вида действительности, т.е. отобранной и отражённой автором), в другую (как «видимую» переводчиком) будет отличаться не только образностью или изобразительностью, но и ассоциативностью. Смыслообразование опирается на личностный (реально прожитой и пережитой или вымышленный) опыт, а отсутствие такового (в большей или меньшей степени) препятствует адекватному смыслообразованию или даже блокирует его полностью. Однако когда переводчик руководствуется собственной системой установок, он способен внести качественные и ценностно-смысловые изменения в перевод, который начинает представлять личностную (читательскую) проекцию исходного текста. В сказке О. Уайльда «The Happy Prince» из сборника «The Happy Prince and Other Stories» / «Счастливый принц» (1888) Принц отдал один сапфир замерзающему драматургу, но Л. Шутько изменяет исходные ценностные ориентиры, заставив драматурга сделать странный (для детской книги) поступок:

Он обрадовался, дописал пьесу и пошёл не к ювелиру, а к одной актрисе. Он подарил ей камень и предложил выйти замуж. Актриса тоже не продала сапфир. Когда она разбогатеет, то вставит его в кольцо и будет носить. А сейчас они бедные, за пьесу директор заплатил мало. О. Уайльд. Счастливый Принц (Перевод Л. Шутько, 2012)

Выводы. Перевод служит средством межкультурного сближения народов и культур, одновременно являясь одним из условий протекания межъязыковой

(двуязычной) коммуникации и средством интегрирования различных культур в единую мировую культуру. Подобная посредническая функция позволяет охарактеризовать перевод не только как звено межкультурной коммуникации, но и как её неотъемлемую составляющую.

Если рассматривать перевод как двуязычную межкультурную текстовую коммуникацию, то вероятность межкультурного конфликта здесь велика и никогда не исключается. Из-за культурных различий в значении слов, символов, имён, текстовых отсылок, аллюзий и т.д., а также (не)допустимости их использования в другой культуре возможно формирование негативных впечатлений от перевод как вторичного текста, на основании которого читатель из сферы принимающего языка и культуры начинает судить оригинал и его автора.

Опыт интерпретации текста как проживание–текста–в–себе может приводить к искажению впечатлений от текста, преобразовывающихся в стереотипы непосредственно по отношению к самому тексту, а также к той культуре, из которой текст «вышел».

Поскольку двуязычная межкультурная текстовая коммуникация изначально детерминирована национально-культурной спецификой, то в случае перевода необходимо говорить об определяющей роли культурно-языковой компетенции. Параметры и объём вносимых в перевод ассимиляционных изменений определяются относительно принимающей культуры. Приобщение переводчика как первичного читателя оригинала и вторичного читателя к новому лингвокультурному опыту через ТЕКСТ предполагает наряду с получением и усвоением новой экстралингвистической информации умение соотносить разные концептуальные системы, сложившиеся в национальных культурах.

ЛИТЕРАТУРА

Абуашвили А. Критерий объективен (облик лирического героя и поэтика перевода) // Вопросы литературы. 1978. № 6. С. 83-108.

Аверкиев Д.В. Вильям Шекспир // Эпоха. 1864. № 6. С. 193–221.

Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992. 302 с.

Барина И.А., Нестерова Н.М. Перевод: диалектика первичности и вторичности // Вестник Нижегородского гос. лингв. ун-та им. Н.А. Добролюбова. 2007. № 1. С. 11–18.

Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Междунар. отношения, 1975. 240 с.

Б-тк-н В. (Боткин В.) Шекспир как человек и как лирик // Отечественные записки. 1842. Т. 24. № 9. Отд. 3. С. 24–40.

Булгарин Ф.В. Очерки русских нравов, или Лицевая сторона и изнанка рода человеческого. СПб.: Тип. Э. Праца, 1843. 98 с.

Быстрицкий Е.К., Филатов В.П. Познание и понимание: к типологии герменевтических ситуаций // Понимание как логико-гносеологическая

проблема. Киев: Наукова Думка, 1982. С. 229–250.

Васильева В.В. Интерпретация текста в образовании. Пермь: ЗУУНЦ, 1997. 34 с.

Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Изд-во ИОСО РАО, 2001. 224 с.

Галеева Н.Л. Реализация взаимодействия формальной и семантической стороны разноуровневых единиц текста в условиях работы переводчика // Проблемы психолингвистики: слово и текст. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1993. С. 120–124.

Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.

Гербель Н.В. Предисловие // В. Шекспир. Полное собрание сочинений в переводах русских писателей. Т. 3. СПб.: Изд-во Н.В. Гербеля, 1899. С. 579–582.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. СПб.: ТОО «Диамант», 1996.

Демьянков В.З. Интерпретация человеческая и интерпретация машинная: сравнительный анализ // Перевод и автоматическая обработка текста. М.: ИЯ АН СССР, 1987. С. 13–29.

Демьянков В.З. Синтаксис, семантика, прагматика и интерпретирующий зигзаг // Содержательные аспекты предложения и текста. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1983. С. 21–26.

Иванов И.И. Сонеты // Полное собрание сочинений Шекспира: В 8 т. / Под ред. С.А. Венгерова. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1904. Т. 5. С. 394–405.

Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2006. 224 с.

Клюканов И.Э. Единицы и уровни анализа в теории перевода // Психолингвистические проблемы семантики. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1990. С. 121–125.

Клюканов И.Э. Психолингвистические проблемы перевода. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1989. 75 с.

Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М.: Междунар. отношения, 1980. 166 с.

Комиссаров В.Н. Общие принципы организации обучения переводу // Актуальные проблемы преподавания перевода и иностранных языков в лингвистическом вузе. М., 1996. Вып. 423. С. 23–35.

Комиссаров В.Н. Слово о переводе: Очерк лингвистического учения о переводе. М.: Междунар. отношения, 1973. 215 с.

Комиссаров В.Н. Теория перевода. М.: Высш. шк., 1990. 253 с.

Коццолино М. Невербальная коммуникация. Теории, функции, язык и знак / Пер. с итал. Х.: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2009. 248 с.

Кузьмин Ю.Г. Перевод как мыслительно-речевая деятельность (К вопросу об общей теории перевода) // Тетради переводчика. М.: Междунар. отношения, 1975. Вып. 12. С. 3–19.

Кухаренко В.А. Предисловие // Контрастивное исследование оригинала и

перевода художественного текста. Одесса: ОГУ, 1986. С. 3–4.

Маслова В.А. Психолингвистические аспекты восприятия подтекста // Текст в речевой деятельности (перевод и лингвистический анализ). М.: ИЯ АН СССР, 1988. С. 78–82.

Нелюбин Л.Л. Толковый переводческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.

Овчинникова И.Г. О феномене цельности текста // Фатическое поле языка (памяти профессора Л.Н. Мурзина). Пермь: Перм. ун-т, 1998. С. 90–100.

Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высш. шк., 1980. 199 с.

Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. М.: Наука, 1977. 263 с.

Россельс В.М. Сколько весит слово. М.: Сов. писатель, 1984. 432 с.

Словарь русского языка: в 4-х т. М.: Русский язык, 1981–1984.

Соколовский А.Л. Шекспир и его значение в литературе // Сочинения Вильяма Шекспира в переводе и объяснении А.Л. Соколовского: В 12 т. – 2-е изд. СПб.: А.Ф. Маркс, 1913. Т. 5. С. 279–242.

Степанов С. Шекспировы сонеты, или Игра в Игре. СПб.: Амфора, 2003. 550 с.

Стороженко Н.В. Шекспир. Очерк жизни и деятельности // Шекспир В. Сочинения / Под ред. А.С. Грузинского. М: Око, 1912. Т. 1. С. 1–31.

Ткаченко С. И. Перевод как творческое познание подлинника // Теория и практика перевода. Киев: «Вища школа», 1983. Вып. 9. С. 3–10.

Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода. М.: Высш. шк., 1983. 303 с.

Фененко Т.А. Моделирование процесса перевода в контексте метатеории сознания // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. С. 125–134.

Швейцер А.Д. Ещё раз к вопросу о переводимости // Литература и перевод: проблемы теории. М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1992. С. 154–159.

Ширяев А.Ф. Картина речевых процессов и перевод // Перевод как лингвистическая проблема. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982а. С. 3–12.

Ширяев А.Ф. Перевод как объект комплексного научного изучения // Лингвистические проблемы перевода. М.: Изд-во МГУ, 1982б. С. 68–78.

Эко У. Сказать почти то же самое. СПб.: «Симпозиум», 2006. 574 с.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международ. отношения, 1978. С. 16–24.

Bassnett S. Translation Studies. London; New York: Routledge, 2002. 176 p.

Lefevere A. Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame. London; New York: Routledge, 1992. 196 p.

Neubert A. Text and Translation. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1985. 168 p.

Oxford Dictionary of Foreign Words and Phrases. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000. 512 p.

Sternberg R.J. The Nature of Creativity // Creativity Research Journal. 2006.

**BILINGUAL TEXT COMMUNICATION:
TRANSLATION, INTERPRETATION, RENDERING?**

E.M. Maslennikova
Tver State University, Tver

Translation as a special bilingual text communication reveals the projection character of the “text ↔ reader” dialogue. The reader has to trust translators, so they should try and reduce the risk of communicative failure and, if possible, avoid misinterpretation within the “text ↔ reader” dialogue. The article deals with various approaches to translation seen as a process and as a result.

Keywords: text, culture, understanding, translation, interpretation, rendering, bilingual text communication, translatability, non-translatability.

Об авторе:

МАСЛЕНИКОВА Евгения Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка, Тверской государственный университет, e-mail: e-maslennikova@inbox.ru