

Санкт-Петербургский государственный университет  
Филологический факультет  
Кафедра славянской филологии

Культурно-исторические коды в романе Бориса Акунина  
«Любовник смерти» и их трансфер в переводах на  
английский и сербский языки

Выпускная квалификационная работа  
Магистра филологии

Выполнила студентка II курса магистратуры  
Отделения: «Славяно-германская компаративистика»  
Дьячкова Ксения Сергеевна  
Научный руководитель:  
К.ф.н., доцент Бодрова А.Г.

Санкт-Петербург

2017 год

# Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

## Введение

Данная магистерская диссертация посвящена культурно-историческим кодам в романе Б. Акунина «Любовник смерти» и их трансферу на английский и сербский языки. Выбор этой темы не случаен. Борис Акунин (род. 1956) является одним из самых популярных современных писателей, его книги входят в десятку самых издаваемых. Произведения Б. Акунина переведены на английский, венгерский, итальянский, немецкий, польский, французский, шведский, японский и другие языки [Чупринин 2003: 65-66]. По оценкам критики, цикл детективно-исторических романов о приключениях Фандорина стал первым в России успешным опытом создания развлекательного чтения для интеллигентной публики. Эта серия романов принесла Б. Акунину приз XIV Московской международной книжной выставки-ярмарки в номинации «Бестселлер» (2001). Для анализа в данной магистерской диссертации выбран роман «Любовник смерти» — 10 книга из серии «Приключения Эраста Фандорина», опубликованная в 2001 году издательством «Захаров» в Москве. Именно в этом романе наиболее ярко проявляются таланты автора в сфере исторической стилизации, а также в стилизации речи персонажей и повествователя.

Перевод «Любовника смерти» на сербский язык выполнен Миленой Иванович и Петаром Буняком в 2006 году.

Милена Иванович закончила филологический факультет Белградского Университета по специальности «русский язык и литература», защитила магистерскую диссертацию на тему «Категория переходности в украинском и сербском языках». Кроме научной деятельности М. Иванович занимается и переводами с украинского и русского языков [Пројекат Растко].

Петар Буњак — доктор филологических наук, заместитель декана филологического факультета Белградского университета, специалист по польскому языку и литературе. В сферу его научных интересов входят польско-сербские литературные связи, кроме этого, П. Буњак занимается переводами с польского и русского языков на сербский [Петар Буњак. Библиографија].

Перевод романа на английский язык выполнен в 2010 году в Эндрю Бромфилдом, британским редактором и переводчиком классической и современной русской литературы на английский язык. Бромфилдом осуществлены переводы на английский произведений Александра Пушкина, Михаила Булгакова, Льва Толстого,

Виктора Пелевина, Бориса Акунина, Владимира Войновича, Сергея Лукьяненко, Алексея Пехова, братьев Стругацких, Даниила Хармса, Генриха Сапгира, Нодара Думбадзе, Андрея Куркова и других русских писателей. Кроме того, Эндрю Бромфилд является основателем и редактором журнала «Глас», посвященного русской литературе [Независимая газета].

Тема данной работы представляется актуальной потому, что творчество Б. Акунина хоть уже и привлекало внимание как русских, так и зарубежных ученых, вопрос трудностей перевода произведений Акунина на сербский и английский языки ни теми, ни другими еще не затрагивался.

Цель данной работы заключается в анализе способов и специфики перевода культурно-исторических кодов в романе «Любовник смерти» Б. Акунина на сербский и английский языки с точки зрения семантической и стилистической эквивалентности.

Для достижения этой цели в работе необходимо решить следующие конкретные задачи:

1. представить краткий обзор научной литературы по вопросам изучения культурно-исторических кодов (реалий, стилизованной речи, цитат из русской литературы XIX века) и проблемам их перевода в художественной литературе;
2. выделить культурно-исторические коды в романе Б. Акунина «Любовник смерти»;
3. представить выборочный анализ наиболее интересных примеров использования и перевода культурно-исторических кодов;
4. проанализировать культурно-исторические коды, употребленные в переводном тексте с точки зрения их семантической и стилистической эквивалентности.

Объектом данного исследования являются культурно-исторические коды в романе Б. Акунина «Любовник смерти» и в его переводах на английский и сербский языки.

Методы исследования: сравнительно-сопоставительный метод, культурно-исторический подход, структурный и стилистический анализ.

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы.



# Глава 1. Понятие культурно-исторических кодов и проблема их перевода

## 1.1. Культурный код

Изучению культурного кода посвящено множество трудов и исследований в области филологии и лингвистики, поскольку он играет важную роль в передаче и хранении информации различных эпох. Согласно А.В. Кравченко, культурный код является вторичной семиотической системой, несущей некоторые дополнительные смыслы, обусловленные национальностью.

В более широком значении культурный код представляет собой символы, взаимодействующие с системой определенных правил, кодирующих информацию в набор символов для дальнейшей передачи, обработки и хранения. Данные правила установлены носителями языка одной культурной группой по общему соглашению [Кравченко 2001: 261].

С.В. Шпаковская и В.О. Шпаковский считают, что культурный код — это система правил, в соответствии с которыми происходит функционирование языка. С помощью кодов осуществляются трансформации смысла сообщений, их хранения и передачи [Шпаковская 2006: 2].

Р. Барт подразумевает под культурным кодом переплетение разнообразных цитат, состоящих из многочисленных структур, а образуемые данным кодом смысловые единицы являются отголосками прочитанного, увиденного или пережитого в прошлом [Барт 1989: 39].

Понятие кода тесно связано с именем Ю.М. Лотмана, русского филолога и культуролога, основоположника структурно-семиотического метода исследования литературы. Код по Лотману — это определенная структура, функционирующая на основе договоренности. Путем дешифровки кода осуществляется коммуникация между передающим и принимающим сообщением.

Кодирование — это процесс перевода идей и мыслей отправителя на коммуникативный язык. Декодирование (дешифровка) — это расшифровка полученного от отправителя сообщения. Необходимо отметить, что эффективной дешифровке способствуют несколько факторов: грамотный и доступный перевод общеизвестных терминов, понимание смысла отправленного сообщения, стереотипы мышления,

предвзятость мнений, знаков (символов), семантической структуры, принадлежность дешифровщика к культурной группе [Шпаковская 2006: 3].

Анализируя систему Якобсона «передающий — язык — принимающий», Ю.М. Лотман пишет о том, что, чтобы понимание между передающим и принимающим было абсолютно полным, они должны пользоваться одним и тем же кодом, а также обладать одинаковой памятью.

В то же время в случае выполнения этих условий, ценности передаваемого сообщения, а также сама информация будут крайне ограничены. По словам Лотмана, в функционировании языка заложено понятие неидентичности говорящего и слушающего, т. к. именно их частичное пересечение является залогом ценности коммуникации и передаваемой информации [Лотман 1992: 13-14].

Таким образом, выявляется двойственность коммуникативного процесса: с одной стороны, различие культурных кодов говорящего и принимающего препятствует пониманию, а с другой стороны, ценность коммуникации состоит в передаче новой информации.

Кроме того, Ю.М. Лотман указывает на то, что перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой наиболее важен. В переводе этой непередаваемой части и состоит главная задача переводчика.

Р. Барт в «Системе моды» пишет, что оппозиция код-сообщение подобна оппозиции язык-речь, выдвинутой Ф. Соссюром [Барт 2003: 52]. Язык — абстрактная система, которая актуализируется только в процессе речи. Также и код не может существовать вне акта коммуникации.

Являясь ключевыми понятиями в лингвистике и культурологии, язык и текст тесно взаимосвязаны. Феномен текста начал внимательно изучаться в 60-70-х годах французскими учеными Ю. Кристевой, Ф. Соллерсом, К.Л. Бодри, Ж.-Ж. Гу, и другими, которые рассматривали действительность, существующую в виде структурных текстов, считая, что литературные произведения не имеют строгих ограничений и правил, они открыты и разнообразны [Галинская 1989: 208]. Ю. Кристева отмечает, что любой текст представлен пересечением интертекстуальных связей, которые являются его «пластовым» (смысловым) слоем, поэтому тексты следует рассматривать в его знаковом (символическом) значении, не отрывая от семиотики культуры [Грякалов 1990: 3].

М. Бахтин считает, что текст — это действительность (переживания, идеи и



мысли), включающая в себя и воспроизводящая всю мировую культуру, потому феномен текста имеет особую значимость [Библер 1991: 70].

Р. Барт, крупнейший гуманитарий-структуралист, посвятил себя изучению концепции понятия текста и его свойств, которая заключается в сплетении текста из многочисленных культурных кодов. По его мнению, автор бессознательно использует культурные коды в своих литературных произведениях, не отдавая себе в этом отчета [Барт 1989: 39].

Ю.М. Лотман понимает под текстом не действительность, а материал для ее реконструкции, следовательно, наибольшую ценность имеют долговечные (художественные) тексты. Художественные произведения представляют собой семиотически неоднородные и многослойные тексты и не являются элементарными сообщениями от передающего к воспринимающему, поскольку они хранят культурную память и способны к накапливанию информации. То есть структурно усложненный текст имеет интеллектуальные свойства: заложенная в текст информация извне не только передается, но и трансформируется, вырабатывая новую информацию. Знаковая природа художественного текста двойственна: с одной стороны, текст представляется реальностью, существующей независимо от автора, с другой — он непрерывно напоминает о том, что является сознанием автора, что текст что-то означает [Лотман 1992: 116]. Культура, по Лотману, является механизмом, создающим художественные тексты, а тексты есть реализация культуры [Лотман 1972: 152].

Различные тексты представляют собой пласт со сложными внутренними взаимоотношениями и разной степенью переводимости. Под ним находится пласт «реальности», организованный разными языками и соотнесенный с ними. Вместе они составляют семиотику культуры [Лотман 1992: 42]. Следовательно, для того, чтобы передать специфику отдельной культуры на языке другой культуры, необходимо определить степень соотнесенности двух указанных пластов, а также обозначить связи между внутренними составляющими культуры исходного языка и найти соответствия в языке перевода.

Ни одна система не функционирует по законам саморазвития, наоборот, она включена во взаимодействие с другими структурами культуры [Лотман 1992: 104]. Невозможно рассматривать одну структуру абстрактно, отдельно от других. Более того, если бы система развивалась вне взаимодействия с другими системами, она бы

развивалась циклично и исчерпала себя. Любая система может функционировать только с условием постоянных вкраплений элементов извне [Лотман 1992: 122]. Текст является системой, а значит, не может существовать исключительно в собственных рамках, ему необходимы включения других систем, т. е. других языков и культур, опыта предыдущих поколений, опыта мировой истории.

Культуру же можно рассматривать как структуру, которая, погружаясь во внешний мир, перерабатывает его в соответствии с законами своего языка. Внешний мир, в свою очередь, организован по законам чуждого отдельной культуре языка [Лотман 1992: 208-209].

Культура и язык по своей природе являются коммуникативно-деятельностными, символическими и ценностными, при этом культура своеобразна и имеет общие идеи и особый стиль. Язык же не только выражает наличие многообразия в культуре, он формирует ее и сам развивается в ней. Культурой формируется определенная сложная языковая система, являющаяся фундаментом для накопления опыта людей и последующей его передачи из поколения в поколение [Базарова 2007: 5].

Понимая, что язык и культура неразрывно связаны, исследователи посвятили немало работ вопросу о том, что появилось раньше. Так Э. Сепир, американский лингвист и культуролог начала XX века, считал, что язык предшествует культуре. Эту же точку зрения разделял Ю.М. Лотман. Однако же, по мнению Сепира, язык является продуктом социального и культурного развития народа. Данное противоречие разрешил К. Леви-Стросс, знаменитый культуролог, дав следующее определение языку: «Язык — часть культуры, ее продукт и ее основание. ...язык не существует... вне культуры» [Сепир 1993: 185].

Культурные стереотипы включают акт коммуникации, а, следовательно, язык, в качестве составляющей части. Язык является значимой частью культуры и национального самосознания народа в любое время и в любом месте [Шилина 2013: 2].

По словам Е.Н. Шилиной, автора статьи «Язык как культурный код народа», «язык рассматривается как инструмент групповой стереотипизации поведения, как система кодирования и передачи культурно-семантической информации» [Шилина 2013: 3].

Культурный код неразрывно связан с историческим, который представляет собой все события, переданные из поколения в поколение в целях последующего воссоздания

картины мира прошлых лет, социального, экономического, культурного, образовательного и личностного развития человечества.

В связи с вышесказанным только благодаря культурно-историческим кодам современный читатель может раскодировать и понять литературный язык авторов прошлого века, выявить культурно-исторические ценности предыдущих эпох, выраженные через «слово» [Шестаков 2012: 159].

По мнению Сомерсета Моэма, процесс расшифровки текста происходит с помощью культурно-исторического кода, что позволяет в некоторой степени изучить личность автора и интерпретировать произведение как органический элемент эпохи литературного творчества. Таким образом, основной задачей филологов и переводчиков в этом направлении является выявление путем расшифровки и передача современнику трех составляющих: интерпретация текста, личности автора и эпохи, в которой написано произведение [Моэм 2013: 509].

Культурно-исторические коды входят в культуру, служа своего рода инструментами языкового мышления, и порождают не только обыденную речь, но и литературную, публицистическую, ораторскую, определяя деятельность человека во всех сферах его жизнедеятельности (социальной, политической, производственной, бытовой, культурной). В процессе исторического становления люди мыслят и моделируют мир на основе определенных культурных кодов. Таким образом, переводчики должны осваивать не только привычные культурные коды, но и инокультурные, что приближает их к аутентичной речи и письменности носителей данного языка, а также значительно повышает эффективность кросс-культурной коммуникации [Дурцева 2016: 894-897].

Следовательно, процесс коммуникации неизбежно включает в себя использование культурно-исторического кода, однако он актуализируется в речи с помощью различных языковых средств. В их адекватной передаче и заключается задача переводчика, т. к. именно в случае успешного перевода различительных, непересекающихся частей акт коммуникации можно считать успешным.

## ***1.2. Проблемы передачи культурно-исторических кодов в переводах на другой язык***

Одно из средств коммуникации — художественная литература, вызывающая особый интерес в рамках изучения культурно-исторического кода и являющаяся одной из его составляющих. При этом, художественная литература имеет свой язык, который представляет собой вторичную систему по отношению к естественному языку, на котором написано произведение.

Принципиальное различие между естественными языками и вторичными моделирующими системами художественного типа состоит в идее, выраженной Р. Якобсоном о разделении грамматики говорящего и грамматики слушающего [Лотман 1998: 22]. Проблема заключается в том, что иногда перед дешифровкой кода сообщения принимающей стороне необходимо установить язык закодированного текста. Существует два варианта декодирования информации:

- Автор и читатель используют единственно возможный общий художественный код, и только сообщение является новым.

- Восприятие читателем современных массовых «штампованных» текстов. Несмотря на то, что код для принимающего и передающего идентичен, автор стремится это замаскировать, придавая произведению (тексту) ложные признаки другого штампа или заменяя одни штампы другими. В данном случае читателю нужно лишь выбрать один из знакомых художественных языков, которым закодирован текст. Величина же дополнительной информации в этом случае невелика, как и выбор кода [Лотман 1998: 36].

Особую сложность эта задача вызывает в том случае, когда передающий и принимающий пользуются разными кодами при дешифровке, и тут возможны два случая:

- Воспринимающий воспринимает текст на своем, знакомом ему художественном языке, таким образом корректируя и в некоторых случаях разрушая структуру исходного текста, что приводит к получению информации, но грубо нарушает художественность текста.

- Читатель пытается понять текст с помощью уже знакомых ему кодов, и, потерпев неудачу, создает новый код, что приводит к навязыванию ему языка автора и усвоению его в качестве стиля моделирования жизни. Однако это редко приводит к

хорошим результатам, поскольку в процессе усвоения возможно совмещение нового кода с уже имеющимися, что приводит к деформации языка автора.

Ю.М. Лотман говорит о литературе как коммуникативной системе следующим образом: «...каждый владеющий литературой как неким единым культурным кодом совмещает в своем сознании оба этих различных подхода, подобно тому как всякий владеющий тем или иным естественным языком совмещает в своем сознании анализирующие и синтезирующие языковые структуры» [Лотман 1998: 25].

При переводе культурно-исторических кодов особого внимания заслуживает проблема перевода культурно-специфических смыслов именно в литературных произведениях, впервые рассмотренная американским лингвистом Ю. Найдой, работы которого были основаны на многолетнем опыте переводчика и внесли особый вклад и развитие переводоведения. Ю. Найда выдвинул концепцию динамической эквивалентности, связав ее с культурологическими проблемами перевода, т.е. передачи культурно-специфической информации при переводе. Основой данной концепции является декодирование языковых единиц с использованием лексики, грамматики, а также культурно-этнических факторов, ориентированных на реакцию реципиента. По мнению Ю. Найды, различия сопоставляемых культур вызывает куда больше затруднений при переводе, чем различия языковых структур, поэтому в целях обеспечения адекватного и полного понимания декодированной культурно-этнической особенности оригинального текста переводчику необходимо изучить культурные феномены языковых единиц [Найда 1978: 121].

А. Нойберт и Г. Шрив, последователи Ю. Найды, считают, что любой переводимый текст должен моделироваться в соответствии с культурными особенностями, основываясь на сохранении характера исходного текста и воздействии на реципиента. По мнению авторов, соотнесение культурных кодов разных языков и создание ближайших ассоциаций между имеющимися языковыми единицами, является наиболее сложной и важной задачей переводчика [Neubert 1999: 40].

В отечественном переводоведении проблема передачи культурно-специфической информации в переводе всегда занимала и продолжает занимать одно из центральных мест. Отечественные лингвисты А.В. Федоров и Н.В. Комиссаров уделяют особое внимание теме сохранения национального своеобразия оригинала при переводе художественных текстов. А.В. Федоров подчеркивает тесную связь передачи

национальной окраски текста с полноценным переводом [Федоров 2002: 382].

В.Н. Комиссаров, определяя язык важнейшей частью культуры, считает, что переводчик выбирает стратегию на основе социально-культурной информации исходного текста [Комиссаров 1999: 64].

В процессе кодификации текста разные языки пользуются разными лексическими и грамматическими средствами для передачи культурно-исторического кода. При этом, как утверждает Э. Сепир, любые изменения в лексике языка носят как правило культурный характер, поскольку лексика — есть отражение истории культуры и изменение значения слов, устаревшие, а также заимствованные слова является отражением культурной истории народа [Сепир 1993: 243].

Традиционно при исследовании проблем передачи культурно-специфической информации в переводах особое внимание авторов привлекает социально-культурная детерминированность словарного состава языка, поскольку она своеобразна для представителей различных культур в плане восприятия окружающего мира. В связи с этим наибольшую актуальность в исследовательской литературе приобретают вопросы, связанные с переводом безэквивалентной или так называемой «экзотической» лексики, обозначающей этнокультурные реалии (специфическая информация об истории, предметы культуры как духовной, так и материальной, географическая среда и т.п), однако безэквивалентная лексика маскирует и другие языковые единицы, как способ передачи исторической и национальной окраски культурно-исторических кодов в художественных произведениях.

Существует несколько вариантов использования языковых средств современной исторической прозы:

- Практически не архаизированный, где в большей степени использованы историзмы;
- Архаизированный в классическом стиле, при котором в речи сохранены архаизмы, историзмы, диалектизмы и просторечия (по большей части отсутствующие в словарях);
- Архаизированный, но с использованием устаревших лексических единиц, преимущественно имеющих в литературных и научных текстах;
- Современный вариант, в котором использованы жаргон в качестве историзмов, а заимствованная, не употребляемая более лексика и агнонимы — в качестве архаизмов.

Среди устаревших слов можно выделить архаизмы и историзмы, в зависимости от причины его исчезновения или частичного исчезновения.

Архаизмы являются лексическими единицами, не употребляемыми более, однако сохранившимися в реальной жизни, но получившими другое современное название. Архаизмы появляются вследствие развития языка и обновления его словаря, то есть устаревшие слова заменяются или вытесняются современными синонимами (производными).

При этом они не исчезают полностью, сохраняясь в художественной литературе (исторических очерках и романах, чтобы воссоздать языковой колорит прошлого и его быт) и в некоторых устоявшихся выражениях, употребляемых в определенных ситуациях и культурах [ЭСБЕ 1890-1907: 243].

Историзмы — это лексические единицы, полностью исчезнувшие из современной речи, ввиду исчезновения из быта явлений и предметов, обозначающих их. В отличие от архаизмов, историзмы имеют единственное значение определенного предмета, поэтому синонимов у них нет. Историзмы делятся на несколько групп: название одежды (кокошник), денежные единицы (полушка), титулы (герцог), должностные лица (приказчик), оружие (шестопер), административные названия (уезд).

По мнению В.В. Кожина, историзмы являются неотъемлемой частью любого исторического художественного произведения, поскольку они охватывают определённые тенденции развития общества и культуры народа, проявляющиеся в виде событий и судеб [Кожин 1966: 227].

Просторечие — одна из разновидностей национального русского языка, его носителями, как правило, является полуобразованное или необразованное население: как городское, так и деревенское. Аналогов просторечию в других языковых культурах не существует, что составляет определённую сложность при переводе. Просторечие не относится к каким-либо определённым географическим рамкам и значительно отличается от литературного языка, поскольку является анормативным и некодифицированным.

Однако несмотря на очень узкую сферу употребления просторечий, они иногда используются в художественной литературе в качестве окраски и более полного описания определенной исторической эпохи. С точки зрения семантической лексики, просторечия характерны для описания обиходных и бытовых действий и реалий,

которые отсутствуют в литературном языке (акурат = точно), при этом многие из них можно отнести к диалектизмам [Баранникова 1974: 10].

Диалектизмы являются лексическими единицами, характерными для определенного географического пространства или социального диалекта. Несмотря на то, что диалектизмы встречаются в основном в устной речи, в некоторых случаях они используются и в художественных произведениях для придания индивидуальной окраски и характеристики героя. Диалектизмы могут быть как индивидуальными языковыми единицами (хутор), так и иметь собственные формы литературных слов, например, «аканье» и «дзеканье» для диалектов русского и белорусского языка, которые зафиксированы в письменной форме.

Жаргон или жаргонизм является социолектом и значительно отличается от общего разговорного языка спецификой лексики, фразеологии, экспрессивными оборотами, в которых нет собственной грамматической и фонетической системы. Жаргонизмы присущи определённой группе, объединенной социальными или иными общими интересами, которая использует слова и выражения, в том числе искусственные или условные, отражающие потребности и вкусы именно данной группы.

Базу жаргонной лексики составляет литературный язык, переосмысленный, переоформленный, звукоусеченный, с использованием иноязычных слов и выражений (хата + квартира) [ЭСБЕ 1890-1907].

Арго — язык (условные слова), употребляемый в определённой социально замкнутой группе лиц, не имеющий самостоятельной фонетической и грамматической системы, характеризующийся специфической лексикой и ее своеобразным употреблением. Однако, это не означает, что арго присущ только бедному или богатому классу, поскольку он может использоваться как деклассированной группой общества, так и образованным человеком.

Арго взаимодействует с жаргонизмами и просторечиями, образуя специфический лексический слой, называемый сленгом [Яковиц 2010: 808-810].

Сленг — это совокупность лексических единиц и выражений, употребляемых определенными группами, и составляющие пласт разговорного языка, не соответствующий нормам литературного. Как правило, применяется к англоязычным странам, но имеет место и в русском языке (бабки, крутой) [Орлова 2004: 40].



При этом, в отличие от жаргона, сленг может выходить за пределы определённой группы и широко употребляться в различных общебытовых сферах.

Таким образом, при всем многообразии лексических и грамматических средств, использованных для создания культурно-исторических кодов, их перевод представляет большой интерес в лингвистике и филологии, так как они являются отражением истории человеческого общества различных эпох и не имеют аналогов в других языках, поскольку характерны для определенной группы лиц в определенном географическом пространстве. Особый интерес представляет художественная литература, позволяющая читателю познать не только культурные и моральные ценности общества, но и отдельных лиц, их социальный статус и принадлежность, исторические перемены и события прошлых веков.

### ***1.3. Выводы***

Культурный код представляет собой вторичную семиотическую систему с некоторыми дополнительными смыслами, обусловленными национальностью, то есть это набор закодированных символов, которые впоследствии передаются, обрабатываются и хранятся. Для полного понимания информации между передающим и принимающим, необходимо использование единого кода с одинаковой памятью. Поскольку целостность информации крайне ограничена, а ценность коммуникации заключается в частичном пересечении неидентичных кодов, коммуникативный процесс имеет двойственный характер: различие кодов препятствует пониманию, однако основной целью коммуникации является передача информации.

Выявить культурно-исторические ценности прошлых лет в литературных произведениях можно только с помощью культурно-исторического кода, кода, неразрывно связанного с историей, поэтому задачей филологов и переводчиков является интерпретация текста, расшифровка и передача читателю информации как о личности автора, так и об эпохе написания произведения.

Так как культурно-исторические коды служат инструментами языкового мышления и порождают не только обыденную речь, но и литературную, публицистическую, ораторскую, определяя деятельность человека во всех сферах его жизни, для повышения эффективности кросс-культурной коммуникации переводчикам необходимо осваивать не только знакомые культурные коды, но и инокультурные.

Процесс коммуникации неизбежно включает в себя использование культурно-исторического кода, однако он актуализируется в речи с помощью различных языковых, лексических и грамматических средств. В их адекватной передаче и заключается основная задача переводчика, поскольку коммуникативный акт зависит от успешности перевода различных непересекающихся частей. Исследуя проблемы передачи культурно-специфической информации при переводе, авторы уделяют особое внимание социально-культурной детерминированности словарного состава языка, поскольку у представителей разных культур и народов она крайне своеобразна. Именно поэтому наиболее актуальными являются вопросы, связанные с переводом безэквивалентной или «экзотической» лексики, то есть этнокультурных реалий, содержащих специфическую историческую и культурную информацию, однако безэквивалентная лексика маскирует и другие языковые единицы, такие как способ передачи

исторической и национальной окраски культурно-исторических кодов в художественных произведениях. К языковым единицам относятся историзмы, архаизмы, диалектизмы, просторечия, жаргон, заимствованная лексика (не употребляемая более), агнонимы, а также арг и сленг.

Таким образом, при всем многообразии лексических и грамматических средств, использованных для создания культурно-исторических кодов, их перевод представляет большой интерес в лингвистике и филологии, поскольку они являются отражением истории человеческого общества различных времен и не имеют аналогов в других языках, так как характерны для определенной группы лиц в определенном географическом пространстве. Перевод художественной литературы представляет особый интерес, ведь благодаря обращению к данному виду искусства читатель имеет возможность окунуться в историю и события прошлых веков, изучить особенности личности и социальный статус персонажей, а также познакомиться с культурными и моральными ценностями общества.

## **Глава 2. Реалии московской жизни рубежа XIX-XX ВЕКОВ**

### ***2.1. Понятие реалии в русской и зарубежной лингвистике***

Несмотря на то, что в лингвистической литературе интерес к переводу реалий не угасает в течение многих десятилетий, единой точки зрения по этой проблеме на данный момент не существует, поэтому термин «реалия» употребляется разными учеными в разных значениях.

В краткой литературной энциклопедии дается следующее определение реалии: «предмет, понятие, явление, характерное для истории, культуры, быта, уклада того или иного народа, страны и не встречающееся у других народов; реалия — также слово, обозначающее такой предмет, понятие, явление; также словосочетание (обычно — фразеологизм, пословица, поговорка, присловие), включающее такие слова» [КЛЭ 1962-1978].

А.В. Федоров дает определение реалии как предмету. Рассматривая проблемы перевода безэквивалентной лексики, он пишет о «передаче слов, обозначающих национально-специфические реалии общественной жизни и материального быта» [Федоров 1983: 146].

Л.С. Бархударов поясняет, что реалии — это «слова, обозначающие предметы, понятия и ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке» [Бархударов 1975: 95]. По мнению Бархударова, к реалиям относятся слова, обозначающие предметы материальной и духовной культуры, свойственные только данному народу.

Л.Н. Соболев указывает, что «термином «реалии» обозначаются бытовые и специфически национальные слова и обороты, не имеющие эквивалентов в быту, а, следовательно, и в языках других стран» [Соболев 1952: 281].

С. Влахов и С. Флорин в работе «Непереводимое в переводе» рассматривают основные определения реалии и дают собственную дефиницию реалии как «слова (и словосочетания), называющего объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому» [Влахов 1980: 47].

Вл. Россельс дает понятие реалий как иноязычных слов, обозначающих явления,

предметы и понятия, не употребляемые в обиходе тех, на чей язык переводится произведение [Россельс 1955: 169].

Я.И. Рецкер акцентирует внимание на «безэквивалентной» лексике, к которой относятся обозначения реалий, характерных для иноязычной страны, неизвестных другой действительности и языку [Рецкер 1974:58].

По мнению С.В. Виноградова, ассоциативные реалии являются фоновой информацией, не закрепившейся в безэквивалентной лексике, но ее значение проявляется в компонентах слов, в словесной эмоционально экспрессивной форме, не имея совпадений и схожих слов в двух разных языках [Виноградов 2004: 38].

Будучи языковыми средствами художественного изображения, реалии представляют собой языковые единицы, широко используемые писателями и переводчиками. При разборе реалий как языковых средств, их необходимо разделить на «своих» и «чужих». К «своим реалиям» относятся всем известные и широко употребляемые, исконные слова, не требующие особых объяснений, в то время как перевод «чужих» составляет определенные трудности, поскольку имеют лексические, морфологические и фонетические отличия, особенности в словообразовании, сочетаемости и механизме заимствования [Влахов 1980: 17].

Рассматривая реалии как языковые единицы, то есть их фонетическую форму, к ним необходимо отнести не только слова, но и словосочетания, несмотря на их небольшое количество. Однако к ним причисляются устойчивые словосочетания, обладающие исторической или национально окраской (поговорки, идиомы, пословицы).

Одной из форм реалий являются аббревиатуры и сокращения, поскольку они состоят из нескольких слов, но в обиходе стали одним (вуз, загс).

Форма заимствованных слов зависит от наличия их в словарях языка перевода, поскольку входящие в словарь реалии уже обладают зафиксированными фонетическими и орфографическими правилами этого языка, то есть они уже транскрибированы.

Особое внимание следует уделить ударению, применяя и вводя в текст новую реалию, чтобы избежать искажения иностранного слова. Особенно это касается близкородственных языков, имеющих лексическую и фонетическую близость, когда воспринимающий может прочесть слово, поставив ударение не на своем месте, что

приведет к закреплению искаженной реалии.

Грамматическая форма реалии связана с ее принадлежностью к определенной части речи, грамматическим категориям и формообразованию.

По большей части, подобно термину, реалии относятся к именам существительным, поскольку реалии имеют отношение к определенному классу лексики, ввиду их предметного содержания. Отглагольные существительные крайне редки среди реалии, за исключением опредмеченного действия. При этом производные от реалий части речи должны полностью или частично сохранять историческую или национальную окраску, такие как отыменные прилагательные (пудовый) и их значение непременно связано с исходной реалией. Прямое же значение таких реалий — относительное прилагательное, которое не имеет эквивалентов в иных языках и переводится в зависимости от грамматической системы иностранного языка, с использованием исходной реалии и предлогов. Приблизительно также переводятся и притяжательные прилагательные, поскольку они не отличаются по форме от «родительного принадлежности» с семантической точки зрения.

Дело обстоит иначе при переводе качественно-относительных и сложных прилагательных, как правило, употребляемых в переносном значении. В произведении именно переносное значение слова часто дает яркую национальную и историческую окраску, полностью поглощая прямое значение. Поэтому перевод данной части речи требует большой внимательности, аккуратности и отказа от нейтральных замен, во избежание утраты яркого колорита.

Таким образом при правильном переводе и транскрибировании реалии, она может прижиться в иностранном языке и быть вовлеченной в словарь заимствованных слов. Также реалия относится к заимствованной, когда входит в международное употребление [Влахов 1980: 19-27].

Многие ученые разделяют реалии по определенным признакам, при этом несмотря на многочисленные классификации, их деление на группы в значительной мере условно, равно как и определение реалии в ту или иную группу.

Так, например, А.Е. Супрун подразделяет реалии на группы по предметному признаку, то есть по нескольким семантическим группам [Супрун 1958: 52-53].

М.Л. Вайсбурд трактует реалии в довольно широком смысле, понимая под ними: общественные организации и учреждения, культурные и общественные события,

предметы обихода, традиции и обычаи, имена исторических личностей и популярных людей, произведения искусства и литературы, литературных персонажей, природные явления и многие разрозненные факты, не поддающиеся классификации [Вайсбурд 1972: 98].

А.А. Реформатский в основу своей классификации положил предметно-языковой принцип, в зависимости от того, из какого языка в русскую речь вошли определенные слова и названия (монеты, звания, одежда, предметы быта и т.д.) [Реформатский 1967: 139].

С. Влахов и С. Флориным предлагают классифицировать реалии по четырем признакам: предметному, местному, временному и переводческому.

Предметное деление включает в себя три группы реалий — географические, этнографические и общественно-политические.

Географические реалии используются в физической географии и ее разделах или смежных науках, таких как ботаника, зоогеография, палеогеография, география и т.д. а поскольку многие из этих реалий можно отнести к терминологии, при их переводе необходимо учитывать множество факторов: наличие или отсутствие данной реалии в словарях, насколько она распространена и знакома как самостоятельное слово, контекст и колорит.

К географическим реалиям относятся названия объектов метеорологии и физических географии (горняк, степь); географических объектов, которые связаны с человеческой деятельностью (язовир, польдер); названия эдемиков (йети, киви).

К этнографической группе реалий относятся понятия, принадлежащие науке, такие как быт, культура и различные формы проявления материальной и духовной культуры.

К бытовым реалиям относятся: одежда (варежки, кимоно); напитки и пища (щи, сидр), а также места общественного питания и т.п. (таверна, сауна); транспортные средства, включая «водителей» (ямщик, нарты); жилье и житейская утварь (буржуйка, стомна); другие реалии, относящиеся к бытовым (кизяк, махорка).

К трудовым реалиям относятся: люди труда (дворник, грум); орудия труда (лассо, мачете); организации труда и хозяйство (мандра, бригада).

Реалии искусства и культуры включают в себя: танцы и музыку (хали-гали, лезгинка); музыкальные инструменты (кастаньеты, гусли); фольклор (сага, батыр);

театр (но, петрушка); искусства и предметы искусства (чинте, сино); исполнителей (бард, гейша); ритуалы и обычаи (коляда, вендетта); игры и праздники (такрок, лапта); мифологию (эльф, гурия); культы, включая служителей и последователей (шаман, мечеть); календарь (вересень, баба марта).

К этническим объектам относятся: этнонимы (банту, кафр); клички (кокни, гринго); названия лиц в зависимости от места жительства (абердинец, шоп).

Реалии мер и денег подразделяются на: единицы мер (фут, пуд); денежные единицы (песо, куруш); названия тех и других в просторечии (сотка, петаче).

Общественно-политические реалии делятся на четыре группы.

Реалии административно-территориального устройства включают: населенные пункты (хутор, аул); административно-территориальные единицы (область, графство); детали определённого населенного пункта (зума, ларго).

К группе органов и носителей власти относятся: органы власти (кортесы, дума); носители власти (хан, визирь).

Реалии общественно-политической жизни подразделяются на: политическую деятельность и деятелей (перонисты, виги); общественные и патриотические движения (гезы, клефты); социальные движения и явления, включая их представителей (тиффози, рагар); титулы, звания, обращения (барон, сир); учебные и культурные учреждения и заведения (медресе, аула); касты, сословия, включая их членов (брахман, самурай); сословную символика и знаки (свастика, данеброг).

К военным реалиям относятся: подразделения (чета, табор); оружие (мушкет, таран); обмундирование (минтек, китель); командиры и военнослужащие (драгун, янычар) [Влахов 1980: 51-56].

Местное деление реалий достаточно условно, поскольку реалии рассматриваются не по признаку местности, а по двум критериям: национальной принадлежностью объекта и языков, участвующих в переводе. Такой подход позволяет рассматривать свои и чужие реалии в плоскости одного языка, а внутренние и внешние — в плоскости двух языков.

В плоскости одного языка распознают свои и чужие реалии. К своим реалиям относятся лексические исконные единицы, а также заимствования, которые по восприятию читателя не отличаются от исконных (национальные, локальные, микрореалии).



Национальные реалии в большинстве своем относятся к объектам, принадлежащим определенной культуре и народу, но чуждым всем остальным нациям за пределами данной территории.

Региональные реалии составляют группу слов, используемых за пределами одной страны или несколькими народами, являясь частью лексики различных языков.

Микрореалии — слова, употребляемые очень узким кругом людей, в селе, а иногда в кругу семьи, однако своих особенностей слово не теряет, поэтому рассматривается как реалия.

К чужим реалиям (интернациональными и региональным) относятся заимствованные единицы, входящие в языковой словарь; кальки — пословные или поморфемные переводы иноязычных слов; транскрибированные реалии — окказионализмы и неологизмы.

Интернациональные реалии не только проникли в лексику многих языков, но и зафиксированы в словарях, сохранив национальную окраску. И.Г. Добродомов пишет, что несмотря на экзотичность, реалии распространяются за границы одного языка, становясь общеупотребительными [Добродомов 1969: 95]. При этом содержание реалий может отличаться от исходного значения.

Локальные реалии (также местные или областные) принадлежат как диалекту, так и языку меньшей социальной группы, однако, являясь диалектизмами, рассматриваются в качестве реалий, поскольку отражают специфику объектов и отношений данной группы.

Однако такое деление крайне спорно, поскольку реалии могут переходить из одной группы в другую, поэтому их распределение по местному признаку является условным.

В соответствии с делением В.П. Беркова, в плоскости пары языков целесообразно разделять внешние и внутренние реалии [Берков 1967:113]. Так, внешние реалии являются чуждыми для обоих языков, а внутренние известны только одному из них.

К временным реалиям относятся исторические и современные, определенные по следующим критериям:

- связь реалий по времени и предмету (процесс перехода термина в реалии, устаревшие реалии, переходящие в группу исторических, а также обратный процесс,

когда устаревшая реалия вновь становится общеупотребительной);

- по времени и месту (реалии, неотторванные от национальных источников и сохранившие исторический и национальный колорит; если рассматривать реалии древних эпох, историческая окраска может преобладать над национальной);

- заимствование или поступление в язык чужих реалий (пополнение реалиями лексики разных народов, в связи с увеличением общественных контактов, политико-исторических и социальных событий, новыми течениями литературного творчества определенного времени);

- пути их поступления (в основном посредством художественной литературы или переведенных литературных произведений);

- вопросы о незнакомости и знакомости реалий (знакомыми реалиями являются иноязычные слова, вошедшие в лексику носителей языка и представляющие интерес для массового читателя, которые впоследствии фиксируются в словарях; незнакомые реалии относятся к «внесловарным») [Влахов 1980: 58-78].

Понятие «перевод реалии» вызывает споры в лингвистических кругах. С одной стороны, А.В. Федоров пишет, что термин «перевод реалии» некорректен, и его следует заменить на «перевод слов-реалий» или «передачу реалий» как на более приемлемый вариант [Федоров 1983: 146]. С другой стороны, термин «перевод реалии» уже широко распространился в научных кругах.

Не меньше дискуссий вызывает вопрос о переводимости реалий, так, например, Л.Н. Соболев считает, что реалия неперевода [Соболев 1952: 281]. А.В. Федоров, напротив, признавая перевод реалий достаточно сложной задачей, уверен, что любое слово подлежит переводу даже описательным путем, с использованием распространенных словосочетаний [Федоров 1983: 182].

Задача перевода реалий заключается в воссоздании некоего национально-исторического и географического пространства, создающего образ специфического быта и жизни определённой эпохи с использованием обогащенной лексики, не всегда свойственной классическому художественному стилю.

В связи с этим, С. Влахов и С. Флорин выделяют две основные трудности при передаче реалий: отсутствие эквивалента реалии в языке перевода, ввиду отсутствия данного объекта, обозначаемого реалией, у носителей языка; необходимость передачи предметного значения (семантику) и колорита (коннотацию) [Влахов 1980: 80].

При выборе наиболее подходящего перевода реалии, важны ее подача и осмысление в подлинном варианте. То есть при введении незнакомых реалий, автор и переводчик могут применить следующие приемы: дать объяснение реалии в тексте; расшифровать значение в ссылке или в конце книги; применить уже знакомые читателю реалии; использовать реалию, значение которой будет ясно из контекста; употребить ее нейтральный синоним или родовое понятие в качестве приложения [Влахов 1980: 82-86].

Для передачи реалий принято использовать два приема: транскрипцию и собственно перевод. А.А. Реформатский считает, что при переводе необходимо сохранение нормы родного языка и своеобразия другого, то есть перевод делает «чужое» «своим», а транскрипция сохраняет «чужое» посредством «своего» [Реформатский 1972: 312].

Транскрипция реалии является механическим перемещением реалии из одного языка в другой посредством графических средств, максимально приближенном к фонетической форме оригинала. Зачастую использование транскрипции при переводе обусловлено преодолением вышеперечисленных трудностей.

Перевод реалии используют в случае невозможности или нежелательности употребления транскрипции по тем или иным причинам. С. Влахов и С. Флорин подразделяют перевод на две группы: транскрипция и перевод (замены), включающие неологизмы, контекстуальный и приближительный перевод.

Использование неологизмов при переводе является наиболее распространенным после транскрипции способом сохранения смысла реалии, путем замены ее новым словом или словосочетанием таких как калька, полукалька, освоение и семантический неологизм.

а) Калька является заимствованием посредством буквального перевода реалии по частям или словосочетанием, что позволяет сохранить семантическое содержание, но порой не без утраты колорита.

б) Полукалька — частичное заимствование, использование новых слов или устойчивых словосочетаний, состоящих из компонентов двух языков (исходного и иностранного).

в) Освоение — адаптация иноязычной реалии, процесс придания ей обличия родного слова на основе иностранного языка.

г) Семантический неологизм — новое слово (условно), поскольку оно придумано переводчиком, но при этом способно передать смысловое содержание реалии. Однако семантические неологизмы этимологически не связаны с оригинальным словом, поэтому такой подход наименее употребляем.

Приблизительный перевод реалий применяется значительно чаще, чем любые другие приемы. Несмотря на неточность перевода, таким образом происходит передача предметного содержания реалии, путем замены коннотативного эквивалента нейтральным словом или словосочетанием, с потерей колорита. Однако приблизительный перевод не позволяет полностью раскрыть содержание реалии, а национальная и историческая окраска полностью утрачивается. Рассмотрим некоторые случаи:

а) родо-видовая замена — передает приблизительное содержание реалии словом с более широким значением (реже с узким), с заменой видового понятия на родовое.

б) функционально-аналоговый способ заключается в использовании функционального аналога слова, знакомого читателю языка передачи. Такой способ часто применяется при переводе реалий мер, игр, музыкальных инструментов. А.Д. Швейцер называет такой прием элементом конечного высказывания, который вызывает сходную реакцию русского читателя [Швейцер 1973:251].

в) объяснение, описание, толкование как правило используется при отсутствии выбора иного пути, когда понятие невозможно передать транскрипцией и приходится его объяснять.

Контекстуальный перевод (словарный перевод) — способ передачи содержания слова путем трансформирования контекста, при отсутствии соответствующего словарного слова (нулевой перевод). Так О.Н. Семенова считает, что контекст есть доминирующий фактор при переводе [Семенова 1962:77], а по мнению Я.И. Рецкера, данный вид перевода представляет собой замену словарного соответствия реалии контекстуальным, логически связанным с ним [Рецкер 1974: 45].

При этом необходимо отметить, что, несмотря на правильность и грамотность контекстуального и приблизительного метода, перевод получается нейтральным, содержание слова раскрывается только частично, а оригинальность самой реалии утрачивается.

Именно поэтому основная задача переводчика заключается в правильном выборе

приема передачи реалии в зависимости от некоторых факторов: характера текста, значимости в контексте реалии, характера и лексической системы самих языков и читателя переведенного текста. Рассмотрим данные предпосылки более внимательно.

Выбор метода перевода, учитывая характер текста, делают на основе жанровых литературных особенностей. Например, в научных текстах довольно часто используется терминология, соответственно, реалия переводится как термин. В публицистическом жанре нередко прибегают к транскрипции, но большего внимания заслуживает художественная литература, в которой есть выбор методов перевода, в зависимости от характера самого текста. В прозе можно транскрибировать реалии, дав пояснение в сноске, что не делается в драматическом произведении; метод, применимый к рассказу, не всегда подходит роману, а для детской литературы свойственно введение чужих реалий с пояснениями.

Выбор перевода, учитывая значимость реалии в контексте, предполагает степень освещенности и важности реалии в авторском тексте. Чужие реалии уже выделяются в контексте, и нуждаются только в осмыслении, то есть задачей переводчика является раскрыть и объяснить их значение. При переводе своих реалий возникают определенные трудности, ввиду их полного отсутствия в языке перевода, поэтому необходимо уделить особое внимание значимости реалии в контексте. А.М. Финкель утверждает, что транскрибированные реалии, привычные языку оригинала, при переводе выпадают из общего лексического состава, отличаясь чужеродностью, что может нарушить равновесие между формой и содержанием [Финкель 1962: 112]. Однако при переводе таких реалий иными способами происходит потеря исторической и национальной значимости, что приводит к утрате колорита.

Таким образом, задачей переводчика является распознавание значимости реалии в контексте, учитывая особенности исходного языка, не перегружая текст избыточным количеством реалий в языке перевода.

Выбор в зависимости от характера реалии, с учетом лексических систем переводимых единиц, с опорой на языковую и литературную традицию, ознакомление с реалией, ее соотнесение с предметным, временным и местным классами.

Чужие интернациональные и региональные реалии, транскрибируемые в словарях (словарные реалии), являются наиболее знакомыми в языке перевода, поэтому не требуют какого-либо объяснения. В случае их отсутствия в словарях, реалии либо

транскрибируются (в случае дальнейшего раскрытия в контексте автором с помощью другой интернациональной реалии), либо объясняются переводчиком.

Свои национальные, локальные и микрореалии, отсутствующие в словаре и впервые вводимые в иностранный язык, по большей части транскрибируются в зависимости от их семантической активности.

Необходимо также учитывать тонкую грань между реалией и общеязыковым словом при переводе административных реалий. Как правило, существуют традиционно транскрибируемые реалии, имеющие полноценное соответствие в иностранном языке.

Выбор транскрипции или перевода также зависит от исходного языка и языка перевода, грамматической и словообразовательной особенности слова, культуры речи и традиционного принятия или неприятия реалий.

Некоторые грамматически обусловленные группы реалий не поддаются транскрипции, а переводятся с заменой части речи. Например, прилагательные не поддаются транскрибированию, а переводятся с замещением близкими по значению словами. А.В. Федоров полагает, что в западноевропейской литературе наблюдается тенденция избегания транслитерированных обозначений иностранных реалий, кроме привычных, в то время как при переводе текстов с восточных языков на русский транслитерация является частым явлением [Федоров 1968: 184-185].

С точки зрения языка перевода, немаловажную роль играет отношение языка и народа к заимствованным словам (чужим реалиям) и их освоение. Так, например, английский язык включает в себя заимствования из французского, латинского, немецкого, а также западных и восточных языков, в то время как немецкий язык менее гостеприимен по отношению к чужим реалиям и в большей степени использует метод калькирования.

При передаче реалий важна лаконичность, максимальная сжатость реалии, достигаемая в разных языках различными способами, такими как односложность и богатый словарный запас; грамматическая гибкость, включая использование суффиксов и префиксов в словообразовании, а также свободный порядок слов; разветвленная глагольная система и т.п.

При выборе способа перевода в зависимости от читателя, основной задачей переводчика является достичь коммуникативной цели путем доступной для восприятия

передачи реалии и сохранение ее колорита.

Отдельного рассмотрения заслуживает перевод имен собственных, разделенных по семантической линии на: имена-знаки (имена-метки), называющие объект и не обладающие собственным содержанием; имена, включающие собственное семантическое содержание; имена, способные относиться как к первой, так и ко второй группе, в зависимости от контекста.

Имена-знаки, как правило, точно транскрибируются, и задача переводчика заключается в хорошем знании транскрипции (исключения составляют имена собственные, точное транскрибирование которых не представляется возможным, например, омонимия со смещением. В этом случае используется транскрипция с определенными фонетическими отклонениями, которые впоследствии становятся традиционными).

Имена собственные, обладающие содержанием, могут переводиться, однако среди них различаются традиционно только транскрибированные слова и только переводимые.

К транскрибированным единицам относятся названия органов печати, периодических изданий и т.п. однако, необходимо отметить определенные трудности для читателя, поскольку транскрипция не подразумевает объяснения слова и его значение, и если оно не прослеживается в контексте, то так и остается нерасшифрованным. Также в эту категорию входят отыменные прилагательные, орфографическая особенность которых теряется при транскрибировании. Но их перевод представляет определенную сложность в поиске оригинала имени собственного, поэтому транскрипция является простейшим и более понятным методом.

К переводным именам собственным относятся названия искусств и литературных произведений (за исключением иноязычных названий, заглавий в научной литературе, как правило, в цитатах и ссылках, поэтому переводчику необходимо искать уже готовый перевод или переводить самому).

Встречаются также имена собственные, которые можно и переводить, и транскрибировать в зависимости от контекста. В основном все имена транскрибируются, но в случае приобретения черт имени нарицательного слово требует перевода [Федоров 1983: 212-214].

Именно данный подход определяет выбор при переводе «крылатых имен»,

которые часто употребляются в художественной литературе, особенно вымышленные имена и фамилии, несущие в себе определенный смысл.

Несмотря на огромное количество исследовательских трудов и работ, посвященных переводу реалий и имен собственных, данный вопрос все еще остается неизученным в полной мере, а все вышеперечисленные способы передачи реалий не являются правилами, однако они позволяют упростить задачу их перевода, предлагая широкий ассортимент различных средств. В любом случае, основную роль в художественной литературе как исходного, так и языка перевода играет контекст.



## 2.2. Проблема перевода реалий в романе Б. Акунина «Любовник смерти»

### 2.2.1. Этнографические реалии

Перевод реалий-мер представляет определенную сложность для переводчика даже в том случае, когда речь идет о мерах, используемых в современном языке. При переводе таких реалий переводчик должен хорошо ориентироваться не только в мерах родного языка, но и в мерах исходного языка. Кроме того, особую сложность вызывают единицы мер, которые имеют одинаковое название, но разное содержание. Так, например, в разных странах существует более 25 различных по значению «миль» [Влахов 1980: 155].

В ходе анализа языкового материала в данной работе будет использована классификация способов передачи реалий, предложенная С. Влаховым и С. Флориным в «Непереводимом в переводе» [Влахов 1980: 93].

В романе «Любовник смерти» реалии-меры представляют особую трудность для перевода потому, что ни одна из этих мер в современном русском языке уже не употребляется, т. е. используемые Акуниным меры обладают ярким историческим и культурным колоритом. Перевод таких реалий чаще всего осуществляется путем транскрипции или функционального аналога [Влахов 1980: 165].

В переводах на сербский язык мы можем встретить как первый, так и второй способ.

Например, древнерусская мера длины «сажень» в 5 случаях из 5 переводится с помощью транскрипции «сажень»:

...дальше всех этак цыкнуть мог, на целую <b>сажень</b> ... (5)	Мого је тако да шљусне даље нег било ко, читав <b>сажень</b> ... (5)
А ее, утопленницу-то, подо льдом <b>саженей</b> с полста проволокло, да из проруби, где бабы белье стирали, выкинуло. (8)	А њу, дављеницу то јест, од пада матица подвукла под лед целцат <b>сажень</b> , и избацила чак тамо, на рупу ди жене перу веш. (7)
Зато плечищи в <b>сажень</b> , морда красная, дубленая, из засученных рукавов тельняшки видно крепкие, поросшие рыжим волосом лапы. (35)	Ал зато су му раменчуге бар <b>сажень</b> широке, њушка црвена, огрубела, из засукањих рукава морнарске блузе вире чврсте шапе обрасле риђим маљама. (35)

Проползли <b>саженей</b> , может, десять, и лаз повыше стал. (82)	Пузали су тако једно можда десет <b>сажења</b> па пролаз постаде виши. (81)
Это ж две <b>сажени!</b> Ноги переломаеш. (137)	Па то су два <b>сажења!</b> Ноге да изломиш. (132)

Объяснения ко всем мерам веса приводятся в приложении в конце книги на сербском языке, что дает читателю ясные представления о русских системах мер и веса, используемых в конце XIX-начале XX века.

Интересно, однако, что в случае с прилагательным «саженный» переводчики выбирают другой способ передачи реалии, а именно контекстуальный перевод:

Пристав испуганно повернулся и уставился на Будочника, глядевшего на начальство с высоты своего <b>саженного</b> роста.(284)	Пристав се преплашено окрете и заблену у Будочника, који је посматро шефа са висине свог <b>циновског</b> раста. (262)
--	--

Здесь мы можем увидеть подтверждение мнению, высказанному в «Непереводимом в переводе»: «Попадая в язык образов, меры-реалии служат не столько для передачи точной информации, сколько для создания в воображении читателя зримого представления об описываемом фрагменте действительности» [Влахов 1980: 156]. В данном случае употребление прилагательного «саженный» не указывает на конкретные цифры, а помогает акцентировать внимания читателя на том, что Будочник был необычно высоким человеком. Этот смысл переводчикам удастся передать в полной мере путем использования прилагательного «циновски».

Другую картину мы видимо в случае перевода данных реалий на английский язык.

При переводе реалии «сажень» в 3 случаях из 5 используется английская мера длины «фут», т. е. функциональный аналог:

...дальше всех этак цыкнуть мог, на целую <b>сажень</b> ... (5)	He could god farther than anyone else like that, at least six <b>feet</b> ... (1)
Проползли <b>саженей</b> , может, десять, и лаз повыше стал. (82)	They crawled along for maybe fifty <b>feet</b> , then the ceiling got higher. (89)

Это ж две <b>сажени!</b> Ноги переломаешь. (137)	It was fifteen <b>feet!</b> He'd break his leg! (150)
--	---

В одном случае переводчики использовали другую английскую меру, фатом, равную 6 английским футам или 1,8288 м [Словарь иностранных слов русского языка], сохранив таким образом значение расстояния:

А ее, утопленницу-то, подо льдом <b>саженей</b> с полста проволокло, да из проруби, где бабы белье стирали, выкинуло. (8)	Only she wasn't drowned, she was dragged about fifty <b>fathoms</b> under the ice and cast up through a hole where some women were doing their laundry. (4)
---	---

«... в ряде случаев художественный образ при переводе намного выигрывает в яркости и четкости, если читатель вместо непонятной чужой реалии встретит реалию знакомую, привычную, которая создает в его воображении требуемый образ» [Влахов 1980: 158]. Подтверждение этим словам мы видим в двух примерах выше.

В двух же случаях встречается контекстуальный перевод:

Зато плечищи в <b>сажень</b> , морда красная, дубленая, из засученных рукавов тельняшки видно крепкие, поросшие рыжим волосом лапы. (35)	He had <b>big broad</b> shoulders, though, and a red face like tanned leather, and the arms sticking out of the sleeves of his sailor's vest were covered in coarse red hairs. (35)
Пристав испуганно повернулся и уставился на Будочника, глядевшего на начальство с высоты своего <b>саженного</b> роста.(284)	The superintendent swung round in fright and stared at Boxman, who glared down at his superior from his <b>great</b> height. (309)

Прием транскрипции был использован при переводе реалии «золотник» - русской меры веса, равная 1/96 фунта или 4,26 грамма, которая применялась до введения метрической системы [Ожегов 1992]:

Полноценный талер, шести с половиной <b>золотников</b> весу. (105)	Очувани талир, те жи шести по <b>золотника</b> . (102)	A perfect thaler, six and a half <b>zolotniks</b> in weight. (114)
<b>Золотник</b> серебра нынче — 24 копейки. (106)	<b>Золотник</b> серебра сад вреди 24 копейке. (102)	One <b>zolotnik</b> of silver is... twenty-four kopecks now. (114)

А ш о т А ш о т ы ч говорил, <b>золотник</b> серебра нынче по 24 копейки. (119)	Ашот Ашотович је реко да <b>золотник</b> сребра сад иде по 24 копејке. (115)	Ashot Ashotovich said that a <b>zlotnik</b> of silver is twenty-four kopecks these days. (130)
В ф у н т е 96 <b>золотников.</b> (119)	У фунти има 96 <b>золотника.</b> (115)	One pound is ninety- six <b>zlotniks.</b> (130)
Две с половиной тыщи помножить на 96 <b>золотников</b> да на 24 копейки... (119)	Две и по иљаде пута 96 <b>золотника</b> , па још пута 24 копејке — то испада...(115)	Multiply two and a half thousand by ninety-six <b>zlotniks</b> by twenty-four kopecks — that makes... (130)

Прием освоения встречается при переводе на сербский язык реалии «фунт» — старинной русской меры веса равной 409,5 грамма и применявшейся до введения метрической системы мер [Энциклопедический словарь]. «Фунт» в сербском языке имеет утвердившуюся форму женского рода — «фунта»:

Здесь без малого пять <b>фунтов</b> серебра. (108)	Овде има безмало пет <b>фунти</b> серебра. (104)
В каждом по пять <b>фунтов</b> серебра, так? (119)	У свакој је по пет <b>фунти</b> серебра, је л тако? (115)
Это будет две с половиной тыщи <b>фунтов</b> , так?(119)	То испада две и по иљаде <b>фунти</b> , је л тако? (115)

При передаче той же реалии на английский язык использовано слово «round» — фунт, что может привести к искажению смысла оригинального текста, так как английский «фунт» равен 453, 6 граммам [Энциклопедический словарь]. С нашей точки зрения, такой двойственности понимания можно было бы избежать путем добавления дополнительного пояснения к употребленному слову в сноске или в приложении, как это сделано в переводе на сербский язык.

Здесь без малого пять <b>фунтов</b> серебра. (108)	There's almost five <b>pounds</b> of silver here. (116)
В каждом по пять <b>фунтов</b> серебра, так? (119)	Five <b>pounds</b> of silver in each one, right? (129)

Это будет две с половиной тыщи фунтов, так?(119)	That makes... two and a half thousand pounds, right? (129)
--	--

Влахов и Флорин в работе «Непереводимое в переводе» указывают, что в теоретических работах перевод реалий-денег рассматривается, как правило, вместе с переводом реалий-мер. Ученые отмечают, однако, что существует значительная разница в подходах при передаче этих, на первый взгляд схожих, реалий: «Реалии-меры мы стремимся большей частью передавать с учетом их смыслового (или количественного!) содержания, а реалии-деньги, напротив, как правило, транскрибируем» [Влахов 1980: 165].

Переводом реалий-денег подразумевает ряд сложностей, связанных, в первую очередь с использованием одного названия денежной единицы с разным номиналом в нескольких странах. Кроме того, переводчикам необходимо учитывать то, что названия денежных единиц изменяются в течение времени, а также тот факт, что единицы с одинаковым названием могут относиться к различным по времени и месту референтам [Влахов 1980: 165-165].

Для передачи реалий-денег чаще всего используется транскрипция, но встречаются случаи освоения, утвердившиеся в языке формы для названия иностранной валюты [Влахов 1980: 168]. Так, например, русский «рубль» в сербском языке адаптирован и имеет форму женского рода — «рубља». Русская «копейка» в английском языке тоже имеет утвердившуюся форму *coreck*, потерявшую окончание и «й» в корне.

Именно такой способ перевода мы видим в 46 выявленных случаях употребления слова «рубль», а также в 33 случаях использования реалии «копейка»:

... п о д ц е п и л Сенька гвоздем замок на кассе, вынул восемь рублей и давай Бог ноги. (13)	... Сенька ти ексером поткачи браву на каси, извади осам <b>рубља</b> и пут по ноге. (13)	... Senka picked the lock on the cash box, took out out eight <b>roubles</b> and did a runner, trasting to God. (10)
---	--	---

...недавно в Замоскворечье вырыли клад того времени, в три тысячи серебряных <b>копеек...</b> (106)	...недавно у Замоскворечју је откопано још једно сакривено благо из тога времена, три хиљаде сребрних <b>копејки...</b> (103)	But they dug up another hoard from that time only recently, over in Zamoskvorechie, three thousand silver <b>kopecks...</b> (114)
---	---	--

Для нашей работы наибольший интерес представляют случаи употребления просторечных названий денег, носящих яркий культурный и исторический колорит.

Так, например, монета в 15 копеек, «пятиалтынный» и на сербский, и на английский языки переведена без использования слова «алтын». При переводе на сербский язык один раз встречается количественное существительное «петнестица»:

Порылся по карманам — как раз и <b>пятиалтынный</b> был, последний.(82)	Закопа по џеповима — и баш нађе <b>петнестицу</b> , задњу. (81)
--	--

В другом случае переводчики задействуют числительное «петнес»:

Последний <b>пятиалтынный</b> вчера «кроту» отдал.(104)	Задњих <b>петнес</b> је синоћке дао «кртици». (101)
--	--

В третьем же случае переводчики используют непосредственное значение слова «пятиалтынный»:

И шлеп Сеньке в упавший картуз монетку — <b>пятиалтынный</b> .(115)	И трас Сењки у бачену капу новчић — <b>петнес копејки</b> . (112)
--	--

На английский язык «пятиалтынный» в двух случаях переводится с помощью прилагательного:

Порылся по карманам - как раз и <b>пятиалтынный</b> был, последний.(82)	Senka rummaged his pockets - there was a <b>fifteen-kopeck coin</b> , his last one. (88)
Последний <b>пятиалтынный</b> вчера «кроту» отдал.(104)	He'd given his last <b>fifteen-kopeck piece</b> to the mole yesterday. (112)

В третьем случае переводчики используют количественное числительное:

И шлеп Сеньке в упавший картуз монетку — <b>пятиалтынный</b> .(115)	And she dropped a coin into his cap on the ground — <b>fifteen kopecks</b> , plonk. (125)
--	---

В романе Б. Акунин употребляет не только названия денежной единицы,

существующие и сегодня, но и названия устаревших монет. Рассмотрим варианты перевода устаревшего названия монеты достоинством в 3, 5 или 10 рублей — «червонец» [Ожегов 1992]. На сербский язык эта реалия переведена с помощью разговорного слова «банка» — десятка, банкнот в десять денежных единиц:

... В удачный же день до пяти <b>червонцев.</b> (19)	... а кад их је хтело — и до пет <b>банки.</b> (20)
--	---

В переводе на английский язык используется примерный перевод, переводчики раскрывают значение реалии «червонец», употребляя числительное:

... В удачный же день до пяти <b>червонцев.</b> (19)	... but on a good day it could be as much as <b>fifty.</b> (17)
--	---

Для придания дополнительного колорита речи персонажей и рассказчика, Акунин часто пользуется просторечными названиями денежных единиц, бывшими в употреблении в описываемую эпоху. В большинстве случаев при переводе просторечная окраска пропадает.

Так, например, в романе 4 раза встречается просторечное название трех рублей — «трешница» [Энциклопедический словарь], но во всех случаях перевода на оба языка используется либо количественное числительное, либо сочетание количественного существительного и реалии «рубля»/«rouble»:

Она и <b>трешницу</b> , что от Сеньки за ночь получила, почти всю на цветы потратила.(20)	Она је и оне <b>три рубље</b> што је од Сење добила за ноћ скоро све профућкала на цвеће. (20)	She'd spent almost all the <b>three roubles</b> she got from Senka the night before on flowers... (18)
К о б е л и т ь к о г о хочешь можно, была бы <b>трешница</b> , а другого такого товарища где возьмешь? (21)	Мош да кембечиш коју оћеш, само да имаш <b>три рубље</b> , а где да наћеш таквог другара? (21)	You could horse around with anyone you wanted if you had <b>three roubles</b> , but where could he find another good mate like her? (19)

В кулаке у парнишки была зажата <b>трешница</b> — не иначе, постоялец велел чего-нибудь купить.(116)	У руци је момче стегло <b>три рубље</b> — сто посто га је неки гост посло да га нешто послуша. (113)	The lad was clutching a <b>three-rouble bill</b> — one of the guests must have asked him to buy something. (127)
...шесть рублей денег дал и потом еще <b>трешницу</b> с полтинником... (193)	... да о ш е с т рубаља а после још и <b>три</b> и по... (181)	... gave him six roubles and then another <b>three</b> and a half... (209)

Рассмотрим варианты передачи названия монеты в пять копеек, «пятак». В романе нами было выявлено 3 случая употребления этой реалии. В переводах на сербский и английский языки переводчики во всех случаях воспользовались вариантом примерного перевода, а именно толкования значения «пятак»:

Вдруг звяк — еще монетка, <b>пятак</b> медный.(115)	Кад изненада опет звек — још један новчић, бакаруша од <b>пет копејки</b> . (112)	Suddenly there was a clang —another coin, <b>five kopecks</b> this time. (126)
По хитровском, где за <b>п я т а к</b> н о ч у ю т , — сумасшедшая дороговизна... (118)	Х и т р о в а ч к и м аршином кад мериш, јер тамо ноћиш за <b>пет копејки</b> , луда скупоћа... (114)	By Khitrovka standards that was crazy money — you could stay there for <b>five kopecks</b> a night. (128)
Оплата по длине: за страницу <b>пятак</b> , за две девять копеек с грошиком, за три — тринадцать.(77)	Цена зависи од дужине: за једну страну <b>пет</b> <b>копејки</b> , за две девет и грош приде, за три — тринаест. (77)	They were paid by the page: one was <b>five</b> <b>kopecks</b> , two was nine and a half, and three was thirteen. (83)

Интересно заметить, что в случае употребления деминутива от слова «пятак» — «пятачок» — переводчики пользуются различными способами перевода. Так, в двух из четырех случаев употребления данной реалии в романе переводчики на сербский язык раскрывают значение реалии:



...по <b>пятакчу</b> за каждую поправку. (126)	... по <b>пет копејки</b> за сваку исправку. (121)
И Скорику тоже <b>пятачок</b> сунула, а с ним свернутую в квадратик бумажку.(213)	И скорика тури <b>пет копејки</b> , а с њима цедуљу склопљену у квадратић. (199)

В одном случае встречается принцип родо-видовой замены:

Наклонясь и беря письмо, сунула Сеньке вместо <b>пятака</b> большой гладкий кругляш...(219)	Сагињући се и узимајући писмо, тури Сењи место <b>новчића</b> велики глатки сребрњак... (205)
---	---

И в одном — переводчики отказались от повторного употребления реалии:

...потребовал с <b>пятачка</b> на копейку перейти. (126)	...затражи да пређу на копејку. (121)
--	---------------------------------------

Прием описания используется сербскими переводчиками в 5 случаях употребления реалии «гривенник» — русской разменной монеты в 10 копеек, чеканившейся из серебра с 1701 по 1930 г. [Аутопан 1998: 66]:

Это Синюхин-то, у которого больше <b>гривенника</b> за душой не бывало!(74)	Еј, онај Сињухин који никад уза се није имо више од десет <b>копејки</b> ! (73)
В Бунинку - <b>гривенник</b> , в Румянцевку семишник, в Ероху пятнадцать...(82)	Бињинка — десет <b>копејки</b> , Румјанцевка седам, Јероха петнес... (81)
У обычного человека всякие деньги имеются: и рубли, и <b>гривенники</b> с полтинниками. (114)	Обичан човек има свакојаких пара: и рубље, и ситнина, десет, педесет копејки. (111)
...хватило рубля с <b>гривенником</b> ... (126)	...па је била довољна рубља и десет <b>копејки</b> ... (121)
Потратил <b>гривенник</b> на новый конверт... (217)	Потрошио је десет <b>копејки</b> за нову коверту и пожурio ка Николи Чудотворцу. (202)

В одном случае переводчики выбрали контекстуальный способ перевода:

Пока Скорик вольными руками рассовывал по карманам бумажки с <b>гривенниками</b> , Самшитов все на прут глядел.(107)	Док је Скорик ослобођеним рукама трпао у цепове папирне новчанице и <b>ситнину</b> , Самшитов је само гледо у шипку. (104)
--	--

При переводе реалии «гривенник» на английский язык в 5 случаях используется описание:

Это Синюхин-то, у которого больше <b>гривенника</b> за душой не бывало! (74)	Siniukhin, who never had more than <b>ten kopecks</b> to his name! (79)
В Бунинку - <b>гривенник</b> , в Румянцевку семишник, в Ероху пятнадцать...(82)	Binonka's <b>ten kopecks</b> , the Rumyantsevka's seven, the Yerokha's fifteen... (88)
У обычного человека всякие деньги имеются: и рубли, и <b>гривенники</b> с полтинниками. (114)	An ordinary person has all sorts of money: roubles and <b>ten-kopeck coins</b> and fifty-kopeck coins. (124)
Пока Скорик вольными руками рассовывал по карманам бумажки с <b>гривенниками</b> , Самшитов все на прут глядел.(107)	While Senka was stuffing the banknotes and <b>ten-kopeck pieces</b> in his pockets, his hands nice and free, Samshitov was eyeing up the rod. (115)
...хватило рубля с <b>гривенником</b> ... (126)	...and it was down to one rouble and <b>ten kopecks</b> ... (137)

В одном случае переводчик неверно переводит «гривенник» как «пять копеек», таким образом искажая смысл оригинального текста:

Потратил <b>гривенник</b> на новый конверт... (217)	He spent <b>five kopecks</b> on a new envelope and hurried on to St Nicholas. (236)
---	---

В переводе на английский язык нами выявлен принцип объяснения значения реалии:

...по <b>пятакку</b> за каждую поправку. (126)	... he was relieved of <b>five kopecks</b> for every word corrected. (137)
...потребовал с <b>пятачка</b> на копейку перейти. (126)	...demanded a reduction — from <b>five kopecks</b> to one. (137)

И Скорик у тоже <b>пяточок</b> сунула, а с ним свернутую в квадратик бумажку.(213)	... and gave Senka a <b>five-kopeck piece</b> too, and a folded piece of paper to go with it. (232)
Наклонясь и беря письмо, сунула Сеньке вместо <b>пятака</b> большой гладкий кругляш...(219)	As she bent down to take the letter, instead of <b>five kopecks</b> she handed him something big, round and smooth... (239)

Транскрипцию используют переводчики для передачи реалии «петруша» — кредитного билета с портретом Петра Первого [Щелоков 2007: 267].

За пазухой, ближе к сердцу, лежали сумасшедшие деньги — четыре <b>петруши</b> ... (113)	Испод мишке, до самог срца, носио је луде п а р е — ч е т р и « <b>петруше</b> »... (110)	And there it was, under his shirt, close to his heart, a huge amount of money — four <b>petrushas</b> , five-hundred-rouble notes. (123)
Эх, надо было у ювелира хоть одного « <b>петрушу</b> » мелкими брать... (114)	Ех, требало је од златара макар једну « <b>петрушу</b> » да узме у ситнишу...(111)	Ah, he should have taken at least one <b>petrusha</b> from the jeweller in small notes...(124)
Может, тогда и « <b>петрушу</b> » разменять можно будет.(116)	Можда ће онда и « <b>петрушу</b> » моћи да размени. (112)	...and then maybe he could change a <b>petrusha</b> . (126)

Тот же прием имеет место при передаче таких реалий как «ефимок» — русского названия западноевропейского серебряного талера, из которого в 17 — нач. 18 вв. в России чеканились серебряные монеты [БЭС 2000]:

Хм, <b>ефимок</b> . (105)	Хм, <b>јефимок</b> . (102)	Hmm, а <b>yefimok</b> . (114)
Кто-то? - не понял Скорик. <b>Ефимок</b> , иоахимсталер (105)	Ко, бре? - не схвати Скорик. <b>Ј е ф и м о к</b> , јоахимсталир. (102)	Come again? Said Senka. А <b>yefimok</b> , a silver thaler. (114)

Ваш <b>ефимок</b> в хорошей сохранности. (105)	Ваш <b>јефимок</b> је добро очуван. (102)	Your <b>yefimok's</b> in good condition. (114)
Вот: вместе с <b>ефимком</b> семьдесят два рубля пятьдесят копеек. (106)	Ево: урачунавши и <b>јефимок</b> , седамдесет две рубље и педесет копејки. (103)	There. Including the <b>yefimok</b> , seventy-two roubles and fifty kopecks. (115)
...з а к у п а л и европейские монеты, иоахимсталеры, ефимки. (130)	...зато су куповале европске кованице, жоахимсталири, јефимки. (125)	...they used to but European coins — joachimsthalers, or yefimoks. (142)

Лишь в одном случае из шести переводчики на сербский язык используют принцип родо-видовой замены:

Чешуйкам ювелир больше уважения оказал, чем <b>ефимку</b> . (106)	Златар је указао више поштовања листићима него <b>сребрњаку</b> . (103)
---	---

Еще больший интерес представляет перевод просторечного «рубличко».

В сербском переводе лишь в одном случае с помощью наречие «једва» передается уничижительное значение:

Иной раз на круг <b>рубличка</b> всего выходил... (19)	Неки пут од тога је, кад се све скупи, испадала само <b>једва једна рубља</b> ... (20)
--	--

В остальных 4 случаях употребления этого слова оттенок просторечности пропадает:

Если <b>рубличка</b> — ели «собачью радость» с черняшкой. (19)	Ако буде <b>рубља</b> , клопали су кобају подригушу звану «псећа срећа», с црном пањом. (20)
...Упырь с лавок по <b>рубличке</b> в день имеет. (238)	...а Вампир има <b>рубљу</b> по радњи дневно. (221)
По <b>рубличке</b> , — согласился господин Неймлес... (239)	<b>Рубљу</b> , — сложи се господин Неймлес... (221)

В переводе на английский язык переводчики также передают просторечность

формы другими средствами (наречиями «only», «just») в трех случаях из четырех:

<p>Иной раз на круг <b>рубличка</b> всего выходил... (19)</p>	<p>Sometimes they <b>only made a rouble</b> between them... (17)</p>
<p>Если <b>рубличка</b> — ели «собачью радость» с черняшкой. (19)</p>	<p>If it was just a <b>rouble</b>, they ate 'dog's delight' — cheap sausage — with black rye bread. (17)</p>
<p>...Упырь с лавок по <b>рубличке</b> в день имеет. (238)</p>	<p>...the Ghoul only collects a <b>rouble</b> a day from the shops. (261)</p>

В последнем случае просторечная окраска не передана:

<p>По <b>рубличке</b>, — согласился господин Неймлес... (239)</p>	<p>'A <b>rouble</b> a day,' Mr Nameless agreed. (261)</p>
---	---

## 2.2.2. Общественно-политические реалии

В ходе анализа языкового материала романа Б. Акунина «Любовник смерти» было выявлено 19 реалий, которые, согласно классификации С. Влахова и С. Флорина [Влахов 1980: 51-56], относятся к группе общественно-политических: обозначения носителей власти, сословий, титулов, а также реалии, относящиеся к административно-территориальному устройству и общественно-политической жизни.

Рассмотрим основные способы передачи реалий при переводе романа на сербский и английский языки.

По мнению С. Влахова и С. Флорина, наиболее часто встречающимся способом передачи реалий на иностранный язык является транскрипция. Этот способ использован для передачи на сербский язык реалии «гвир», обозначающей представителя еврейской элиты [Соболевская 2012: 30-35]:

Поэтому <b>гвиры</b> , члены попечительского совета, предпочли договориться с Упырем... (239)	... Зато су <b>гвири</b> , чланови попечительског савета, одлучили да се договоре с Вампиром... (222)
---	---

Стоит отметить так же, что в приложении в конце сербского перевода романа есть пояснение к данному термину, указано, что «гвир» — это богатый член еврейской общины [Акуњин 2006: 283].

Этим же способом переданы на сербский язык обращения «ваше высокородие», «ваше высокоблагородие»:

Ништо, <b>ваше высокородие</b> , я дознаюсь, кто это на Хитровке озорует... (100)	Не брините, <b>ваше високородије</b> , испипаћу ја ко то шенлучи по Хитровки... (98)
А ты помолчи, <b>ваше высокоблагородие</b> , твой нумер теперъ последний. (285)	А ти ћути мало, <b>ваше высокоблагородије</b> , ти си овде задња рупа на свирали... (263)

К этим реалиям также даны пояснения в приложении [Акуњин 2006: 282-283]. Таким образом, используемые обращения становятся понятны читателям романа, носителям сербского языка.

Не менее популярным способом передачи реалии на иностранный язык является освоение. Этот способ применяется переводчиками при передаче на сербский и английский язык реалии «царь»:

...отчеканена при <b>царе</b> Алексее. (98)	...искована за време <b>цара</b> Алексеја. (96)	...minted in the reign of <b>Tsar</b> Alexei. (106)
--	--	--

В толковом словаре Матицы Сербской дано следующее определение слова «цар»: высший титул монарха в некоторых странах [РМС 1967-1976], что соответствует значению, указанному в толковом словаре Ушакова [Ушаков 1935-1940]. В английском языке слово «Tsar» известно как обозначение правителя Российского государства до 1917 года [Oxford 2003]. Таким образом, мы видим, что реалия «царь» известна как в сербском, так и в английском языке.

Прием освоения использован также при передаче реалии «князь-губернатор» на сербский язык. Интересно, что такого титула официально в Российской империи не существовало, но тем не менее, примеры употребления его встречаются и в художественных, и в публицистических текстах. По всей видимости, происхождение этой формы слова связано со стяжением титула «Великий князь», обозначавшего сына, внука или брата императора в дореволюционной России [Ушаков 1935-1940] и «генерал-губернатор», т.е. высшей должности губернской администрации [Ожегов 1992].

...хоть до смерти <b>князя-губернатора</b> зацелуй... (112)	... може од пољубаца и да угуши <b>кнеза-губернатора</b> ... (108)	...and kiss the <b>governor general</b> to death... (121)
---	--	---

Среди значений слова «кнез», приведенных в толковом словаре Матицы Сербской, находим следующее определение: «титул некоторых членов царской семьи и представителей других высоких чинов» [РМС 1967-1976], соответствующее определению слова «князь» в Толковом словаре Ушакова [Ушаков 1935-1940].

Стоит отметить, что при переводе реалии на английский язык используется так называемый нулевой перевод: часть реалии «князь» упущена, а вместо этого используется титул «governor general», который соответствует титулу «генерал-губернатор» [Oxford 2003].

Также нулевой перевод использован при передаче на английский язык реалии «гвир»:

Поэтому <b>г в и р ы</b> , члены попечительского совета, предпочли договориться с Упырем... (239)	...And so the members of the board of trustees have decided to reach an agreement with the Ghoul... (262)
---	---

Функциональные аналоги можно увидеть в случаях передачи на сербский и английский языки обращений и названий титулов и сословий. Проанализируем несколько примеров использования функционального аналога для передачи реалий.

. . . о д е т а <b>барыней</b> , шляпа с пером. (24)	. . . о д е в е н а к о <b>госпоја</b> , у шеширу с пером... (25)	...dressed up like a <b>lady</b> , wearing a hat with a feather in it. (23)
--	---	---

Согласно толковому словарю Ожегова, «барин» или «барыня» — это человек из привилегированных классов (помещик или чиновник) [Ожегов 1992]. «Госпоја» — это замужняя женщина гражданского класса, а также жена или дочь средневекового дворянина или правителя [РСМ 1967-1976]. Можно заметить, что в определениях, указанных в толковом словаре сербского языка, больше внимания уделяется семейному положению женщины, серб. «госпоја» по определению является скорее замужней дамой, а то время как в русском языке «барыня» не обязательно замужем. В английском переводе используется слово «lady», т.е. женщина, занимающая высокое социальное положение [Oxford 2003]. Как и в русском языке, замужество не является обязательным условием.

<b>Г о р о д о в о й</b> , конечно, давай в свисток дудеть... (266)	<b>Позорник</b> , наравски, узе да звизди у пиштаљку... (247)	Of course, the <b>constable</b> started blowing on his whistle... (290)
---	---	---

Городовой — низший чин городской полиции в Российской империи [Ушаков 1935-1940], в сербском языке «позорник» — это представитель вооруженной организации, деятельность которой направлена на сохранение порядка, полицейский, а «constable» в английском — это полицейский офицер низшего ранга [Oxford 2003]. Таким образом, мы видим, что при переводе на сербский и английский языки используются функциональные аналоги.

Не пугайтесь, <b>сударыня</b> . (174)	Не плашите се, <b>милостива</b> . (165)	Do not be alarmed, <b>dear lady</b> . (189)
---------------------------------------	---	---



<p><b>Сударыня</b>, над той частью Москвы, где мы с вами сейчас находимся... (175)</p>	<p><b>Госпо</b>, над овај део Москве у коме се ми сада налазимо наднео се облак зла. (166)</p>	<p><b>My lady</b>, a cloud of evil has condensed above the part of Moscow where you and I now stand...(190)</p>
<p><b>Сударыня</b>, — коротко оглянулся на нее Эраст Петрович. (283)</p>	<p><b>Милостива</b>, — осврну се на трен Ераст Петрович на њу... (261)</p>	<p>‘<b>Madam</b>’, Erast Petrovich said, glancing at her briefly...(308)</p>

Согласно толковому словарю русского языка, сударыня — это обращение к лицу из господствующего класса или между равными в социальном положении представителями дворянского класса [Ушаков 1935-1940]. В сербском языке «милостива» и «госпа» — это обращение к женщине, которое следует переводить на русский язык как «госпожа, барыня» [Толстой 1957]. При переводе на английский язык также употребляются функциональные аналоги — «моя леди», «дорогая леди» с использованием обращений, принятых в англоязычной среде, а также слово «madam», также встречающееся при вежливом обращении к женщине в английском языке [Oxford 2003].

Таким образом, мы видим, что при передаче на английский и сербский языки общественно-политических реалий задействованы различные способы перевода: транскрипция, освоение, контекстуальный перевод, нулевой перевод, функциональные аналоги, однако предпочтение отдавалось приблизительному переводу, в частности функциональным аналогам. При этом, национальное своеобразие сохраняется при использовании транскрипции как способа передачи реалий на иностранный язык и теряется при употреблении функциональных аналогов, контекстуального или нулевого перевода. По результатам приведенного анализа можно заключить, что в сербском переводе романа переводчики чаще прибегали к транскрипции, чем к приблизительному переводу. В то время как в английском переводе романа основным способом передачи общественно-политических реалий стали функциональные аналоги. Тем самым, сербским переводчикам удалось лучше передать культурно-историческое своеобразие эпохи начала XX века.

### **2.3. Проблема перевода имен собственных в романе Б. Акунина «Любовник смерти»**

Проблема передачи имен собственных является одним из основных аспектов переводоведения. Как и в случае с реалиями, нет четких правил, которым стоит следовать при трансфере имен собственных на иностранный язык. Впрочем, тенденция такова, что обычно имена собственные при переводе транскрибируются, иногда используются элементы транслитерации. Иначе дело обстоит при передаче говорящих имен, особенно в случае художественных текстов, где говорящие имена являются частью замысла автора. В этом случае транскрипция или транслитерация невозможны, т.к. задачей переводчика является передать внутреннюю форму имени и не потерять значение, вложенное в имя автором. Однако, исследователи сходятся во мнении, что не всегда есть необходимость передачи внутренней формы говорящего имени и каждый конкретный случай требует отдельного осмысления [Влахов 1980: 208-210].

Роман Бориса Акунина «Любовник смерти» является ярким примером такого произведения, в котором говорящие имена способствуют созданию образа персонажа. Рассмотрим способы передачи имен собственных в переводах на сербский и английский языки.

Имя главного героя романа «Любовник смерти» (а также остальных романов серии) — Эраст Петрович Фандорин — передается на сербский и английский языки с помощью транскрипции: Эраст Петрович Фандорин и Erast Petrovich Fandorin. Некоторые исследователи высказывали мнение, что фамилия «Фандорин» — это аллюзия на героя серии детективных романов о Фантомасе, Жерома Фандора [Пригодич 2004: 29-32], однако в романе это не указано, поэтому переводчики воспользовались общепринятыми способами передачи имен собственных. Впрочем, настоящую фамилию персонажа мы встречаем в романе лишь 5 раз, в основном же в тексте романа используется другое имя — господин Неймлес. Очевидно, что фамилия — это транскрипция английского прилагательного *nameless*, т.е. «безымянный» [Мюллер 2007]. На основе текста романа «Любовник смерти», а также других романов серии о приключениях Эраста Фандорина можно сделать вывод о том, что главный герой находился на территории Российской империи инкогнито, не хотел был узнанным [Акунин 2012: 95], и поэтому неудивительно, что Б. Акунин использует такой псевдоним. Стоит заметить, что на английский фамилия передана с полным

сохранением внутренней формы, которая очевидна для носителей английского языка — «Mr Nameless», однако носителям русского языка внутренняя форма остается не вполне ясной, очевидно лишь ее иностранное происхождение [Акунин 2012: 165]. На сербский язык фамилия с русского языка передана с помощью транскрипции, таким образом, внутренняя форма имени также, скорее всего, остается не ясна сербскому читателю. Стоит отметить, что при переводе на английский язык «иноязычное» звучание фамилии Эраста Петровича утрачено, а значит, пропадает и определенный колорит.

Особый интерес при анализе способов передачи собственных имен в романе представляют имена и клички жителей Хитровки. Рассмотрим способы передачи некоторых из них в переводах романа на сербский и английский языки.

Прозвище Смерть главная героиня романа носит не случайно: по удивительному стечению обстоятельств все любовники героини умирают. На этом завязана часть сюжета романа, поэтому ограничиться транскрипцией имени здесь нельзя. На сербский язык прозвище переводится как «Смрт», таким образом полностью сохраняется и внутренняя форма говорящего имени, и, в силу того, что русский и сербский языки близкородственные, даже фонетическую составляющую удастся передать достаточно точно. Перед переводчиками романа на английский язык стояла более сложная задача. В русском языке существительное «смерть» - женского рода, и в русской литературе образ смерти — это женщина или старуха, однако в английском языке, несмотря на отсутствие грамматической категории рода у существительных, образ смерти — «Death» — это, как правило, мужской образ. Таким образом, у носителей английского языка может возникнуть непонимание, противоречие между именем и привычным образом.

На базе фамилии и прозвища персонажа, от лица которого ведется повествование (Скориков — Скорик), основана игра слов, передача которой невозможна без перевода внутренней формы прозвища. Рассмотрим способы передачи этой игры слов на сербский и английский языки.

<p>«И чего тебя только <b>Скориком</b> кличут? Я ж тебе, говорит, битый час толкую.» (стр. 9)</p>	<p>Шта ли те само зову <b>Скорик</b>, „брзи“, кад ти глава ради ко да си <b>Спорик</b>? (9)</p>	<p>So what do they call you <b>Speedy</b> for? I've just spent the best part of an hour explaining that to you. (6)</p>
---	---	---

Согласно толковому словарю Ожегова, скорый — это «обладающий большой скоростью» [Ожегов 1992]. Таким образом, прозвище «Скорик» и фамилия «Скориков»

соотносятся читателем с чем-то быстрым, обладающим хорошей реакцией. В переводе романа на сербский язык переводчики приняли решение использовать транскрипцию, а, следовательно, не сохранять внутреннее значение имени, однако игра слов в приведенном примере сохранена с помощью пояснения к имени, добавленного переводчиками: брзи — быстрый. Кроме того, прозвище «Спорик», удачно придуманное сербскими переводчиками, — это производное от сербского спор — медленный, медлительный [Толстой 1957].

В романе на английском языке переводчик использовал другую стратегию передачи значения имени, используя кальку: прозвище «Speedy» является производным от слова «speed» — скорость, быстрота [Мюллер 2007]. Фамилия персонажа «Spidogov» при этом созвучна прозвищу.

Имя главаря одной из хитровских шаяк — Князь — передано на сербский язык с помощью аналога — Кнез. Значение этих титулов в русском и сербском языках очень близко, поэтому такой перевод затруднений у читателя не вызывает<sup>1</sup>. На английский язык эта кличка передана с помощью функционального аналога — «Prince». В английском языке «prince» — это сын или близкий родственник монарха или же дворянин, человек с высоким социальным статусом [Oxford 2003]. Таким образом, несмотря на приблизительный перевод имени на английский язык, переводчикам удалось частично сохранить значение имени.

Имя главаря другой банды — Упырь. Толковый словарь Ожегова указывает, что «упырь» — это то же, что и вампир, т.е. мертвец, оборотень, который сосет кровь [Ожегов 1992]. В сербском варианте романа использован эквивалент — имя переведено как «Вампир», т.е. мертвец, который встает ночью из могилы и сосет кровь у людей [РМС 1990]. На английский язык имя переводится с помощью аналога «Ghoul». В английском языке «ghoul» — это злой дух, опустошающий могилы и питающийся мертвецами [Oxford 2003]. Мы видим, что в славянской мифологии упырь или вампир — это мертвец, тело, в то время как в представлении англичан «ghoul» — это призрак, бесплотный дух. Таким образом, происходит незначительное расхождение значений имени в русской и английской версии романа, но при этом сохраняется явно негативная коннотация клички.

Помощника Князя, второго человека в его банде зовут Очко. Согласно словарю

---

<sup>1</sup> Более подробно на словарных определениях русского «князь» и сербского «кнез» см. в главе 2.2.2.

Ожегова, «очко» — это значок на карте или кости, обозначающий ее стоимость в игре [Ожегов 1992]. В то же время, читатель не может не соотнести это имя с жаргонными значениями слова «очко», а также со словом «очи», зная об увлечении этого героя выкалывать глаза на иконах. Последнее особенно важно для анализа перевода, т.к. именно эта ассоциация заложена в основу перевода имени и на сербский, и на английский языки. Для трансфера имени на сербский язык переводчики использовали неологизм «Окац», образованный от слова «око», глаз. В английском переводе романа использовано разговорное «deadeye». Это слово имеет североамериканские корни и означает отличного снайпера [Oxford 2003].

Рассмотрим способ перевода имени главного злодея романа — Будников, Будочник. Очевидно, что имя образовано от слова «будка», означающего небольшое здание для часового, сторожа или контроллера [Ожегов 1992]. На сербский язык имя передано с помощью транскрипции: Будочник, Будников. Несмотря на это, в переводе удалось частично сохранить значение «будки», т.к. в сербском языке существует слово «буда», схожее по значению с русским — здание лавки, магазина из дерева. На английский язык имя передано с помощью кальки — Voxman. Слово «vox» имеет множество значений: оно может обозначать как театральную ложу, так и небольшой охотничий домик, в зависимости от контекста [Oxford 2003]. Кроме того, очень часто слово встречается в сочетании «telephone box», которое переводится на русский язык как «телефонная будка» [Мюллер 2007].

Имена и фамилии некоторых персонажей романа (в том числе и ключевых) передаются с помощью транскрипции или транслитерации в том случае, если не являются говорящими и значимыми для создания образа персонажа. Например, фамилия пристава — Солнцев — передана на сербский язык с помощью транскрипции — «Сонцев», а на английский — с помощью транслитерации — «Solntsev».

Географические названия городов и районов города переданы либо с помощью транскрипции, либо используется уже устоявшийся в языке перевода аналог: Петербург — Петербург — St Petersburg; Москва — Москва — Moscow.

При анализе способов перевода имен собственных было выявлено, что основным способом их передачи и на сербский, и на английский языки является транскрипция. В некоторых случаях перевода имен собственных на английский язык встречается транслитерация. При передаче говорящих имен переводчики использованы

различные способы перевода, а том числе неологизмы, калькирование, функциональные аналоги и освоение.

## **2.4. Выводы**

В романе Б. Акунина «Любовник смерти» автор употребляет пять реалий-мер, из них наиболее часто «сажень», «фут» и «фунт». При анализе сербского перевода реалии «сажень» мы выявили, что в пяти случаях из пяти была применена транскрипция, в то время как в английском варианте переводчик использовал как функциональный аналог, так и контекстуальный перевод. При передаче реалии «золотник» был применен способ транскрипции с целью сохранения и передачи исторической и культурной окраски. Однако, наблюдается значительная разница при переводе реалии «фунт», поскольку сербские переводчики использовали прием освоения, а английские — замену, что привело к двойственности смысла данной реалии.

Для передачи реалий-денег, например, «рубль» и «копейка» в большинстве примеров была использована транскрипция, в 46 и 33 случаях соответственно. Особый интерес представляет реалия «пятиалтынный», поскольку при переводе на оба иностранных языка утеряна вторая часть слова. Сербские переводчики использовали различные методы перевода, применив количественное существительное, числительное и непосредственное значение реалии. Перевод же на английский осуществлялся с помощью прилагательного и количественного числительного. Просторечные названия денежных единиц как правило переданы либо посредством количественного числительного, либо количественного существительного и реалии «рубля»/«rouble», что позволяет сохранить исторический и культурный оттенок произведения. При переводе реалий, менее часто встречающихся в романе, переводчики как сербского, так и английского языка в равной степени воспользовались способами примерного и контекстуального перевода, а также методом описания, что позволило сохранить значение реалий. В нескольких случаях в обоих языках употребляется наречие, что приводило к частичной потере смысла реалии или полной потере просторечности.

При переводе общественно-политических реалий как на сербский, так и на английский языки, достаточно часто встречается транскрипция с пояснением, например, реалии «гвир» или «ваше высокородие», «ваше высокоблагородие», однако не менее часто применен способ освоения для передачи исторической окраски («царь»). Однако при переводе «князь-губернатор» английские переводчики использовали нулевой перевод, что не привело к искажению или потере смысла реалии. Также в переводе на оба языка наблюдается применение функциональных аналогов, которые в

большей степени присущи английскому переводу, в то время как сербские переводчики предпочитают транскрипцию.



## Глава 3. Стилизация речи персонажей и нарратора

### *3.1. Способы стилизации речи в художественном произведении*

Художественная литература представляет собой особенную форму сознания общности, отражающую жизнь и действительность в художественных образах. Для более сильного воздействия на читателя автору необходимо использовать многообразные средства языковой выразительности, включая нарушение литературных норм, позволяющие охарактеризовать социальные и культурные особенности человека, его психологическое и эмоциональное состояние. Воспринимаемость художественного текста тесно сопряжена с различными факторами, среди которых центральное место занимает стилизация художественной речи. Как поверхностное, так и полное понимание текста в первую очередь зависит от восприятия читателем и дальнейшей интерпретации речи не только героев, но и рассказчика, который иногда представляет и самого автора. Прежде всего, необходимо определиться с понятием стилизованной речи, которое современные исследования толкуют далеко неоднозначно.

В.П. Москвин считает, что в кратком значении стилизация является воспроизведением колорита чужой речи в изобразительных целях [Москвин 2006: 533-534]. В широком понимании стилизация представляет собой один из приемов художественного изображения не только определенной эпохи, но также местности профессиональной, возрастной, социальной и национальной группы людей посредством воспроизведения (имитации) грамматических, фонетических, лексических и иных характерных для этих групп особенностей речи [Москвин 2006: 606].

Согласно В.Н. Ярцевой, стилизация является намеренным построением художественного текста, в соответствии с организационными принципами языка и характерными внешними приметами речи, свойственными определенной исторической эпохе, социальной среде, литературному направлению и жанру, манере письма автора, избранные объектом имитации [Ярцева 1998: 492].

Л.В. Щерба отмечает, что многообразие разговорных, социальных и географических диалектов, представляется возможным выразить в художественной речи именно посредством стилизации, воссоздавая через язык социальный мир, к которому принадлежат действующие лица [Щерба 1958: 119].

А.И. Горшков считает, что стилизации подлежат следующие явления: стиль эпохи, национальная культура, литературное направление и народная словесность. Особенность этого приема заключается в отсутствии заимствованных слов в произведении, поскольку они «имитируются» своими словами с помощью морфологических, лексических, синтаксических и фонетических языковых особенностей [Горшков 2006: 230-231].

Наиболее точное определение стилизации дает О.С. Ахманова в «Словаре лингвистических терминов», говоря о стилизации как о подражании стилю речи, манере повествования и т.д., которое типично для определенного жанра, эпохи, социальной среды и т.п., с целью произвести впечатление подлинности [Ахманова 1966: 607].

Таким образом, для реализации авторского замысла стилизация, в первую очередь, используется как художественный прием, чтобы в полной мере изобразить действительность, создать образы и характеры героев, а также дать представление об исторической эпохе, социальной и культурной среде, посредством стиля речи героев произведения [Троицкий 1964: 170]. Исходя из данного определения, стилизация является стилистическим приемом для создания характеристики речи, сатирических эффектов и типизации персонажа.

Многие филологи считают, что существует два основных типа стилизации: жанровая и историческая, однако такая типизация слишком узка, поскольку стилизации может быть подвергнут любой вид речи, отклоненный от современной нормы. В соответствии с изобразительными функциями В.П. Москвин, выделяет несколько видов стилизации: историческая (изображение событий прошлого), диалектная (создание национального колорита), профессиональная (отнесение к роду деятельности) и просторечная (передача специфики бытового общения) [Москвин 2007: 45]. А.И. Ефимов предлагает использовать сходную классификацию стилизации: историческая, жанровая и социально-речевая стилизации [Ефимов 1957: 95]. Сходную классификацию находим у А.И. Ефимова, который пишет об исторической, жанровой, социально-речевой стилизации.

Функции и способы создания стилизации речи являются одним из наиболее важных инструментов в художественной литературе, поскольку от них зависит восприятие текста читателем.

Стилизация актуализирует различные языковые элементы и приёмы, в зависимости от задачи повествования. Например, историческая стилизация основана на лексико-семантических и фразеологических архаизмах; жанровая стилизация актуализирует принципы композиционно-речевой структуры, основные особенности синтаксической организации имитируемых текстов: при социально-речевой стилизации на первый план выдвигаются лексико-фразеологические, фонетические и синтаксические особенности речи воспроизводимой социальной среды. Пародия также является вариантом стилизации, поскольку гипертрофированно выделяет черты «прототипного» стиля, который таким образом воспринимается как объект сатирического или юмористического истолкования [Алпатов 1970: 4].

Применение стилизации актуально при историческом повествовании, воспроизведении жизни различных социальных слоев, пародии и сатиры. Стилизация народно-разговорной речи (часто ориентированная на фольклорные жанры) является основой композиционной речи орнаментальной прозы.

В русском языке существует множество средств стилизации для изображения не только местности, но и профессиональных, возрастных и национальных групп, о которых повествует автор. То есть, в зависимости от объекта выделяется стилизация, ориентированная на фольклор и народно-разговорную речь, обобщённо воспринятый стиль литературного направления или стиль определённого автора (как правило, для литературных модификаций).

Способами стилизации могут служить: копирование синтаксических конструкций, имитация характерных особенностей чужой речевой манеры, отбор лексических элементов, заимствование грамматических форм.

Историческая стилизация нашла широкое применение в художественной литературе для описания событий и персонажей в прошлом. Она включает в себя использование: архаизмов, историзмов, а также архаичные словоформы. Архаизация представляет собой подтип исторической стилизации речи далекого прошлого. При этом необходимо учитывать, что при переводе текста историческое значение архаизмов и историзмов представляется возможным сохранить, в то время как архаичные словоформы воспринимаются довольно тяжело, особенно в начале чтения даже носителем языка (набекрень, наобум), и при переводе полностью теряют свое культурное значение.

Местный колорит создается посредством привлечения диалектизмов не только в художественной литературе, но и в сценической речи в репликах крестьян и сельских жителей для воссоздания деревенской жизни [Кузнецова 1981: 193].

В целях создания местного и национального колорита также используют заимствования: варваризмы, экзотизмы и ксенизмы для описания особенностей быта, традиций, обычаев и разнообразных явлений в жизни другого народа.

Варваризмы — иностранные слова, освоенные языком не в полной мере и которые воспринимаются как чужеродные, нарушающие общепринятые языковые нормы, то есть они не являются равноправными лексическими ресурсами национального языка. В дальнейшем варваризмы могут выйти из обращения (комильфо), остаться в обиходе ограниченной сферы (профессионализмы, сленг), или стать широко употребляемыми (информация).

Д.Э. Розенталь считает, что варваризмы осуществляют две функции: во-первых, они являются способом передачи соответствующих понятий (реалии и термины) и создают местный колорит (временной, социальный колорит, а также традиции на этом отрезке времени не упоминаются); во-вторых, будучи средством сатиры, варваризмы высмеивают человека, выражая иронические речевые характеристики персонажа [Розенталь 1974: 80-81].

Однако, С. Влахов и С. Флорин не согласны со второй функцией, предложенной Д.Э. Розенталем, поскольку иноязычные вкрапления приобретают сатирический и иронический характер только в комических ситуациях или прозе и стихах (макаронической речи), которая является практически непереводимой и в переводе часто превращается в ломаную речь [Влахов 1980: 264].

Согласно С. Влахову и С. Флорину отклонения могут быть коллективными и индивидуальными. К коллективным отклонениям они относят просторечия, диалекты, жаргоны, арг, сленг, а также профессиональные языки; к индивидуальным - вольность устной речи, детский язык, ломаная речь, ошибки в произношении и правописании, а также разнообразные дефекты речи [Влахов 1980: 416].

Термин экзотизмов вызывает споры среди исследователей, так, например, Л.П. Крысин определяет экзотизмы как особую группу слов, принадлежащих языкам бывшего Советского Союза, широко употребляемая в исторической литературе в зависимости от тематики и речевой ситуации [Крысин 2004: 64].

По мнению О.С. Ахмановой, экзотическая лексика представляет собой слова и выражения, которые заимствованы из малоизвестных языков и употребляются в целях придания речи колорита [Ахманова 1969: 214], а А.В. Калинин считает, что экзотизмы являются лексически не освоенными заимствованиями (аксакал, беспармак) [Калинин 1978: 71].

О.Н. Емельянова дает определение экзотизмам как иноязычным наименованиям вещей и понятий, которые свойственны жизни, культуре и природе тех народов, у которых они возникли [Емельянова 2003: 760].

При переводе экзотизмов на другие языки иногда используется описательный метод, но при этом утрачивается их неповторимость и лаконичность, поэтому, как правило, они заимствуются целым словом.

Ксенизмы представляют собой «чужие слова», употребляемые в сопровождении металингвистических знаков путем дескриптивной парафразы (в речи) или с помощью сноски (в тексте) [Guilbert 1975: 96]. По мнению Д. Деруа, ксенизмы и заимствования представляют две разные категории, поскольку первые являются иногда цитируемыми словами «чужого языка» и не поддающимися адаптации, в то время как вторые - полностью ассимилировавшимися [Derooy 1956: 224].

В художественной литературе автор обычно представляет ксенизмы либо в исконном написании на иностранном языке, либо посредством транслитерации, без изменения морфологических признаков, но сохраняя фонетический аспект ("Ia zdes") [Сапогова 1979: 33].

Для создания профессионального колорита авторы используют специальную терминологическую лексику или профессионализмы, представляющие собой элементы жаргона. С целью данной стилизации, в художественной литературе широко употребляются лексико-фразеологические средства, например, метафоры, основанные на терминах и профессионализмах (Занимай высоты). По мнению Д.Н. Шмелева, профессиональный колорит может быть создан путем применения синтаксических средств, страдательных и безлично-страдательных конструкций для того, чтобы описать действия учреждений или официальных лиц, вводящие в атмосферу их деятельности. Так, Ф.П. Чехов в рассказе «В суде» неоднократно демонстрирует применение данного типа стилизации: «К разбирательству было приступлено немедленно, с заметной спешкой» [Шмелев 1964: 90].

Сказовый стиль заключается в имитации народно-разговорной речи. Отличительными чертой сказа является наличие рассказчика, не совпадающего с автором, стилистика которого не совпадает с современными литературными нормами. Стилизация достигается посредством нескольких приемов: подражания былинному, песенному или сказочному складу; подражания диалектам или профессиональному говору крестьян и сельских жителей; подражание необычным или архаичным формам речи (в случае стилизации древнерусских поучительных книг). Если же рассказчиком выступает сам горожанин, тогда автор подражает профессиональным говорам и просторечиям городского населения [БСЭ 1969-1978: 787].

Задачей стилизации народно-разговорной речи является актуализация определенных языковых элементов и приемов. Так, в системе сказового стиля, общими лингвистическими средствами выступают: не книжные средства языка (разговорные и просторечные слова и выражения); субъективно-модальные и эмоционально-оценочные средства всех уровней языка; неполная структура синтаксических конструкций в качестве экспрессивного средства в высказываниях (различного рода повторы); ассоциативные вставки; свободный порядок слов в предложениях; использование бессоюзных конструкций в сложных предложениях [Козьменко 1988: 23].

Просторечный колорит достигается посредством просторечной лексики, просторечных оборотов и словоформ, а также арго. Таким образом, персонаж, спонтанно употребляющий слова и выражения, характерные для определенной группы, невольно указывает свою к ней принадлежность [Балли 2001: 238]. Объектом изображения может быть не только язык определенной социальной группы, но и речь одного человека. Данный прием стилизации широко применялся в художественных произведениях 20-30 гг. XX века.

Арго образовано с помощью процессов, связанных с изменением языка вообще, но особенно часто задействуются инверсия, метатеза и суффиксы. Основной функцией арго является намеренное изменение формы слова, с целью сокрытия его значения от понимания его посторонним человеком. Также арго образуется путем использования случайных рифм и созвучий, имеющих явный признак народной этимологии и существующих в любом разговорном языке. Еще одним процессом, участвующим в образовании арготического словаря, является замена личного местоимения любым общеупотребительным существительным. Однако встречаются и другие явления,

подразумевающие языковые изменения, такие как: антономазия (замена определенного обозначения другим словом, которое указывает на некое свойство обозначаемого, например, (нечистый — черт); поэтическая метафора (частое явление в арго, поскольку предполагает быструю замену слов) [Бондалетов 1987: 108].

Одним из способов стилизации является ломаная речь, подразумевающая иноязычную речь персонажа, то есть при переводе с латиницы на русский, переводчику следует передать слово на латинице или транскрибировать, а при обратном переводе — кириллицу передать латиницей. Таким образом ломая речь иностранца, который не знает иностранного языка, должна быть на языке перевода, поэтому эта передача нуждается в функциональном подходе. Соответственно, переводчик должен быть знаком со звучанием и строем того языка, на который он переводит. Однако, по мнению В.Г. Гака, иногда язык перевода и подлинника имеют определенные традиции в изображении особенностей речи, возникающие под влиянием третьего языка и причиной этому служат структурные расхождения каждой пары языков, внешне имеющие различные черты. То есть переводчик заменяет фонему языка перевода на фонему исходного языка, поскольку в языке перевода ее не существует [Гак 1966: 39].

В некоторых случаях сохранить особенность ломаной речи невозможно, поэтому при переводе используются другие приемы, например, замена морфологических ошибок на фонетические, фонетических на синтаксические или наоборот, но присущие соответствующему языку перевода.

Положение в корне меняется, если ломаная речь является преднамеренной, в случае, если иностранец (носитель третьего языка) намеренно допускает ошибки в исходном языке или носитель исходного языка коверкает родной язык в целях походить на иностранца или сделать свою речь более понятной слушателю. Но даже искусственно-ломаная речь, как способ стилизации национально окрашенной речи должна быть передана в переводе, однако умеренно и закономерно. Так, например, А.С. Пушкин обозначает ломаную речь намеком, впоследствии лишь напоминая о ней, а Л. Толстой стилизуя ударные и начальные (ключевые) фразы, далее переходит на сказовую речь, в которой отсутствует ломаная речь [Влахов 1980: 259].

Однако, если автор обильно использует ломаную речь, при переводе она должна быть сохранена посредством любых компенсирующих средств (фонетических, синтаксических или морфологических), с целью не нарушить основной смысл

произведения, поскольку данная стилизация отображает напряженные моменты психологического и эмоционального состояния персонажа, являясь необходимой чертой его образа.

Стилизация национально-окрашенной речи включает различные дефекты речи (пришепётывание, шепелявость, косноязычие, картавость, гнусавость, заикание), которые при переводе могут быть оговорены краткой фразой, например, «заикаясь, сказал он» или «зашепелявила она». При этом дефекты речи имеют место быть далеко не во всех языках, поскольку являются отличительной чертой речи определенной национальности. Поэтому авторы приписывают персонажам дефекты и приводят их в репликах сравнительно редко [Кашкин 1977: 460].

Средства стилизации могут быть введены в текст двумя способами:

1. Посредством авторской речи, с помощью приема речевой маски, когда в речи используются диалектные и просторечные вкрапления в целях игровой «маскировки». Данный прием по большей части присущ сказовому стилю.
2. Посредством речи персонажей, когда для их описания используются характерологические средства языка. С данной целью речь героев иногда имеет внелитературный характер, поэтому понятие нормы в художественных произведениях (словоизменение, словоупотребление и т.д.) применимо к авторской речи в первую очередь.

Понятие стилизация тесно связано с подражанием, эпигонством, традицией, пародией, влиянием, но значительно отличается от них следующим:

- традиция подразумевает прогрессивное развитие искусства, поскольку творчество гениальных писателей оказывает огромное влияние на писателей «второго ряда», в то время как стилизация часто предполагает ретроспективный уход в прошлое;
- при подражании творчество эпигона подчинено художественному методу современника или творившего в недалёком прошлом; при этом сходство с образцом не подчёркивается, а, наоборот, скрывается. При стилизации за образец обычно принимается отживший, исчезнувший стиль;
- при пародии преувеличиваются имитируемые особенности оригинала и им придается комическая трактовка, а стилизация является открытой подделкой под оригинал [Популярная художественная энциклопедия 1986: 143].

Следовательно, при стилизации изображение объектов может быть выражено не



только нейтральным (адекватным), но и искажающим способом. Искажение производится либо в целях достижения комического эффекта (комическая стилизация), либо высмеивания изображаемого объекта (пародия).

Параметры, по которым типы стилизации делятся на нейтральные и искаженные принято называть модальными, отражающими определенное отношение к изображаемому объекту. Содержательные параметры относятся к типам стилизации по объекту имитации. Модальные типы накладываются на содержательные, поэтому любой содержательный тип (просторечный, исторический, профессиональный) может приобретать нейтральную, пародийную или комическую модальность.

Парафраза употребляется для достижения определенного эффекта, воздействуя на эмоциональную и интеллектуальные сферы воспринимающего, в целях описания и понимания психологического состояния персонажа, а также представления специфического художественного образа [Макарова 2004: 256]. Основным смыслом парафразы заключается в использовании множества вариаций в оформлении организующих текстовых смыслов для более полной характеристики персонажей и художественной ситуации в целом.

Будучи одним из приемов комической стилизации, главной задачей парафразы является изменение лексического состава выражения или всего текста, известных читателю. При парафразе замысел автора не всегда очевиден, поэтому отличить комическую стилизацию от пародии бывает достаточно сложно.

Пародия представляет собой разновидность искажающей стилизации, основной функцией которой является либо воспроизведение некоторых особенностей речи с целью высмеивания ее носителей, либо имитация определенных особенностей художественного произведения с целью высмеивания его автора. Таким образом, литературная пародия раскрывает внутреннюю несостоятельность того объекта, который пародируется, то есть не только его внутренний мир и язык, но и мимику, походку, жесты, движения и действия [Пропп 1997: 100-101].

Отличительная черта пародирования, например, крестьянской речи, заключается в неуместном нагнетании пародируемых элементов с помощью диалектизмов, архаизмов и т. п.

### 3.2. Передача аргó в переводах романа Б. Акунина «Любовник смерти»

Главными персонажами романа «Любовник смерти» выступают представители преступного сообщества Москвы рубежа XIX-начала XX века. Для того, чтобы создать более яркий образ персонажей, Б. Акунин использует аргó, вкладывая его в уста героев. Однако, примеры аргó в романе можно увидеть не только в репликах персонажей, но и при использовании автором несобственно-прямой речи Сеньки Скорикова.

Рассмотрим некоторые случаи появления аргó в романе «Любовник смерти» и способы, которыми переводчики воспользовались для его передачи на сербский и английский языки.

И, чтоб поторапливался, <b>пером</b> в брюхо покальвает. (6)	И све га <b>чакијом</b> боцка у шкембе да пожуре. (6)	And to make him get a move on, he kept pricking him in the belly with his <b>pen</b> — <b>his knife, I mean.</b> (2)
--	---	--

В словаре русского аргó указано, что «перо» — это «кинжал, бритва или нож», а также отмечено, что данная лексическая единица относится к уголовному аргó [Елистратов 2000]. Сербское «чакија» обозначает карманный нож, в словаре также указано, что слово встречается в некоторых регионах и имеет турецкое происхождение. [РМС 1990]. Таким образом, можно сделать вывод, что при переводе романа на сербский язык был использован функциональный аналог. В английском переводе мы видим, что переводчик воспользовался другой стратегией. Основное значение английского «pen» — перо, ручка [Мюллер 2007]. Переведя дословно «перо» как «pen», он добавил пояснение «я имею в виду нож», т.е. использовал контекстуальный перевод.

Она чего, Князева <b>маруха</b> , что ли? (7)	А шта је она, Кнезова <b>женска</b> , је л? (6)	So, is she the Prince's <b>moll</b> , then? (3)
---	---	---

Маруха, согласно словарю русского аргó, используется для обозначения женщины, девушки, подруги или любовницы [Елистратов 2000]. В той же словарной статье есть помета о том, что в уголовном аргó марухой называют любовницу вора. Из контекста мы видим, что «маруха» используется в романе в последнем значении. По определению толкового словаря сербского языка, «женска» — это слово, обозначающее женщину, кроме того, в словарной статье указано, что оно также имеет нецензурное

значение — «женщина легкого поведения» [РМС 1990]. Таким образом, переводчикам удалось найти эквивалент в сербском языке. В английском переводе также использован эквивалент — «moll». В англо-русском словаре табуированной лексики указано, что moll используется для обозначения любовницы, проститутки, а на воровском жаргоне означает любовницу гангстера [Кудрявцев 2006].

На Сухаревке, конечно, то же фармазонщиков и щипачей полно... (15)	И на Сухаревки је, јасна ствар, пуно марисава и сецикеса... (16)	Of course, there were plenty of con merchants and <b>pickpockets</b> in Sukharevka too...(13)
--	--	---

«Щипач» — это слово происходящее из уголовного аргю и обозначающее вора-карманника [Елистратов 2000]. Рассмотрим способы, которыми оно передано в переводах. В сербском языке использовано слово «сецикеса», т.е. «карманник, карманный вор» [Толстой 1957]. Как мы видим, у использованного в сербском переводе слова отсутствует особенная коннотация, просторечная окраска и слово не принадлежит к аргю, следовательно, переводческую задачу следует в данном случае считать выполненной лишь частично. Такой же вывод можно сделать, проанализировав перевод этого слова на английский язык. Как и сербское «сецикеса», английское «pickpocket» переводится как «вор-карманник» и является элементом литературного языка [Мюллер 2007].

Что зявитесь? Ноги! (17)	Шта бленете? Тутањ! (17)	<b>Don't stand there gawping!</b> Leg it! (15)
-----------------------------	-----------------------------	--

«Зявиться» значит «смотреть, глядеть» [Елистратов 2000]. В сербском языке «бленути» значит «бессмысленно смотреть, тарашить глаза, глазеть» [Толстой 1957], т.е. при переводе на сербский язык был использован эквивалент русского глагола. В английском языке «to gawp» значит «глазеть, уставиться, смотреть, раскрыв рот» [Мюллер 2007], а значит, и в английском переводе использован эквивалент.

Упырева колода [...] <b>стрижет</b> лабазников и лавочников. (49)	Вампиров шпил [...] <b>брије</b> житарске трговце и власнике трговина на мало. (49)	The Ghoul's deck [...] <b>skimmed</b> from the grain merchants and shopkeepers. (51)
---	---	--

Русское «стричь» (состригать) используется здесь в значении «получать доход, добывать деньги у кого-либо» [Елистратов 2000]. В сербском языке глагол

«бријати» (брить) не имеет подобного значения, однако в данном случае использованный образ при употреблении глагола в переносном значении достаточно раскрывается в контексте. Глагол «to skim» в английском языке обозначает «снимать» (например, накипь и т.п.) [Мюллер 2007], мы видим, что в переводе используется глагол с другим значением и создается другой образ, который, однако, не препятствует пониманию значения. Интересно заметить, что все три глагола подразумевают под собой избавление от чего-то лишнего.

Приведенные примеры не являются единственными проявлениями аргю в романе, однако предоставляют нам возможность увидеть, насколько разными способами передачи подобных лексических единиц пользуются переводчики в каждом конкретном случае. Как мы можем заметить, выбор того или иного способа перевода обуславливается контекстом, внутренним значением переводимой единицы, а также наличием подобных ей эквивалентов в языке перевода.

### 3.3. Передача просторечия в переводах романа Б. Акунина «Любовник смерти»

Основным способом стилизации речи в романе «Любовник смерти» является просторечие. Оно встречается как в репликах основных персонажей, так и в речи нарратора. В романе мы можем найти различные проявления просторечия, включая специфическую лексику, уменьшительно-ласкательные суффиксы (в том числе в именах персонажей), упрощение групп согласных и диссимиляцию согласных в некоторых словах, особые грамматические формы слов, отличающиеся от форм, предписанных литературной нормой языка.

Рассмотрим на некоторых примерах наиболее характерные для романа проявления просторечия, а также способы, которыми воспользовались переводчики для передачи просторечной лексики на сербский и английский языки.

Темный <b>колидор</b> привел в комнату, где за голым столом двое шлепались в карты. (37)	Мрачан <b>одник</b> водио је до собе где су за голим асталом двојица чешљала карте. (36)	The dark <b>collidor</b> led to a room where two men were playing cards, slapping them down hard on a bare table. (37)
--	--	--

Просторечное «колидор» образовалось путем диссимиляции от литературного «коридор». При переводе слова на английский язык также был использован прием диссимиляции: литературное «corridor» была заменено на просторечное «collidor». Стоит, однако, отметить, что в то время как русское «колидор» неоднократно зафиксирован в художественных произведениях как просторечная форма слова «коридор», английский «collidor» является калькой русского слова и постоянно в английской литературе и речи не встречается. Литературное «коридор» переводится на сербский язык как «ходник» [Бошковић 2012]. Для того, чтобы придать слову просторечную окраску, переводчики опустили начальную [x] — «одник». Отсутствие буквы [x] — особенность некоторых сербский диалектов [Станојчић 1992: 9], которая не признается литературным нормативным сербским языком. Следовательно, просторечная окраска в данном случае была сохранена переводчиками на сербский язык, несмотря на использование других средств.

При анализе материала было выявлено, что в тексте романа достаточно часто

встречаются литературные слова, которые прошли через фонетические изменения, направленные на упрощение речи: «щас» вместо «сейчас», «рупь» вместо «рубль», «хошь» вместо «хочешь», «Иваныч» вместо «Иванович», «те» вместо «тебе» и т.д. Рассмотрим, какие приемы использовали переводчики в сербском и английском языке.

Михейка заметил Скорика, подмигнул: жди, мол, <b>щас</b> потеха будет. (78)	Михејка прџмети Скорика, намигну му: ко вели — <b>чек</b> да видиш, сад ће вашар да буде. (77)	Mikheika spotted Senka and winked: <b>just</b> you wait, the fun's about to start. (84)
--	---	--

В данном случае мы видим пример редукции одного из слогов — часто встречающееся в разговорной речи и просторечии явление. В сербский язык для передачи просторечной окраски переводчики тоже использовали редукцию, однако здесь ей подвергается другая лексическая единица: «чек» является редуцированной формой глагола «чекати» в повелительном наклонении (чекај). В английском языке мы видим другое проявление редукции: использование краткой формы глагола «to be» ('s) вместо полной (is). Таким образом, переводчики воспользовались приемом компенсации, подвергнув редукции не исходное слово, а другую лексическую единицу.

Рассмотрим следующее проявление просторечия, встречающееся в романе: использование деминутивных форм имен собственных персонажей романа. Уменьшительно-ласкательные суффиксы в именах являются характерной чертой разговорного русского языка. Несмотря на то, что сербский и русский языки являются родственными, для русского языка характерно более частотное употребление деминутивов в разговорной речи, чем в сербском. В разговорном английском языке подобная тенденция не прослеживается. Таким образом, перед переводчиками романа на сербский и английский языки стояла достаточно сложная задача передать просторечную и разговорную окраску подобных имен другими средствами, более характерными для языка перевода.

По результатам проведенного анализа можно сделать вывод о том, что эту задачу не удалось выполнить при переводе романа на сербский и английский языки. Так, имя главного персонажа — «Сенька» (уменьшительно-ласкательное от Сеня, Семен) — передано на сербский язык как «Сенька», а на английский — «Senka». «Ташка» — (деминутив от Таша, Наталья) как «Ташка» и «Tashka» соответственно. В этих случаях мы видим приемы транскрипции, характерные при передаче имен собственных, однако

просторечная окраска сглаживается. Суффикс -к- используется для словообразования в сербском языке, однако не для образования деминутивов от имени, в английском языке суффикса -k- не существует. Таким образом, форма имени остается неясной для сербский и английских читателей, не знакомых с особенностями словообразования в русском языке.

Кроме указанных фонетических и морфологических изменений, характерных для разговорной речи и просторечия, в романе встречается множество слов, которые не используются в литературном русском языке. При анализе материала было выявлено, что при переводе романа на сербский и английский языки были использованы преимущественно эквиваленты, также характерные для просторечия. Приведем несколько примеров:

...или он все ж таки <b>пацан</b> крепкий...(90)	...ил је он, шта год било, ипак чврст <b>момак</b> ... (89)	...either he was a pretty hard <b>case</b> after all... (98)
---	---	--

В словаре Ожегова указано, что «пацан» — это просторечное «мальчик, мальчишка» [Ожегов 1992], в то время как сербское «момак» — элемент литературного языка со значением «парень, юноша» [Толстой 1957]. Следовательно, при переводе романа на сербский язык использован частичный эквивалент. Одно из значений использованного в английском переводе слова «case» — «тип, чудака» присутствует в словаре с пометой *разг.* [Мюллер 2007] и является в данном случае частичным эквивалентом.

П о с л е у волоколамца <b>башка</b> вся загноилась, распухла. (6)	После се Волоколамцу цела <b>тинтара</b> загнојила, надула се ко дулек. (6)	That huckster's <b>head</b> swelled up afterwards and went all rotten. (2)
--	---	--

«Башка», согласно словаря Ожегова [Ожегов 1992] — это то же, что и голова в просторечии. В толковом словаре сербского языка указано, что слово «тинтара» имеет фамильярный и разговорный оттенок, однако тоже обозначает голову [РМС 1990]. На основании этого можно заключить, что в сербском переводе использован полный эквивалент. В английском переводе использовано слово «head», которое также обозначает «голову», однако, в отличие от русского и сербского слов, не обладает дополнительной коннотацией [Мюллер 2007]. Следовательно, «head» можно считать частичным эквивалентом к слову «башка».

На основании приведенных примеров можно сделать вывод о том, что при переводе романа на английский и сербский языки переводчики пользовались различными приемами передачи просторечия. В целом переводческую задачу можно считать выполненной за счет приема компенсации, несмотря на указанные выше недочеты в переводе уменьшительно-ласкательных форм личных имен.



### 3.4. Передача ломанной речи в переводах романа Б. Акунина «Любовник смерти»

Одним из способов стилизации речи героев, который можно встретить в романе «Любовник смерти», является ломаная речь. Подобный прием мы встречаем в репликах японца Масы. Б. Акунин фонетическими средствами русского языка передает особенности японского произношения, а задачей переводчиков романа на сербский и английский языки является закономерная передача этих особенностей средствами языка перевода.

Рассмотрим на примере, к каким приемам прибегают переводчики.

Фирин-кун, гдзе твой товаришь? Который быстро бегар. Такой худзенький, ворос дзертый, градза серые, нос с конопуськами? (78)	Бурина-кун, ди твој дуруг? Сто брзо тртци. Онако мрсав, коса тцуава, отци сиве, нос скроз у пегама? (78)	Night-Owr-kun, where your friend? The one who run so fast. Thin, yergow hair, grey eyes, nose with freckurs? (84)
--	--	---

Как мы видим, Б. Акунин передает на письме несколько особенностей японского произношения в русском языке, в частности, неразличение звуков [р/л], замена шипящих [ш/щ] на мягкий звук [с'] и некоторых других. Стоит заметить, что для самого автора подобное преобразование правильного русского произношения в речь с японским акцентом не представляет трудной задачи, т.к. Б. Акунин является дипломированным специалистом по японскому языку. Так как произношение в сербском языке не сильно отличается от русского, хоть и имеет некоторые особенности, передача японского акцента на письме на сербском языке не вызывает трудностей у переводчиков. Мы видим, что шипящий [ш] заменяется на [с], а [ч] преобразуются в [тч]. Кроме того, можно заметить, что в сербском языке показана еще одна особенность японского произношения, которая отсутствует в русском варианте, а именно стремление к использованию открытых слогов: «дуруг» вместо «друг». В английском тексте романа переводчики указывают на неразличение [г/л], при этом другие особенности японского произношения не переданы. Чтобы компенсировать этот недостаток, переводчики прибегают к другим средствам: замена фонетических ошибок на синтаксические.

Таким образом, мы видим, что переводчики романа на сербский язык использовали только фонетические средства передачи ломаной речи, в то время как

переводчики на английский язык прибегли и к синтаксическим. Несмотря на это незначительное различие, переводческую задачу можно считать успешно выполненной в обоих случаях.

### **3.5. Выводы**

Анализ перевода стилизованной речи в романе Б. Акунина «Любовник смерти» показал, что переводчики использовали различные средства для ее передачи. При переводе арго на английский и сербский языки использованы разные методы, однако в большинстве случаев преобладают эквиваленты, позволяющие в полной мере передать значение слова, как, например, «маруха». Однако сохранить смысл слова получается не всегда, ввиду отсутствия особенной коннотации в другом языке, как при переводе слова «щипач», поскольку передать ее просторечное значение и окраску в полном объеме не удалось. Именно по этой причине переводчики прибегают к иным способам перевода арго, однако в английской версии передачи арго «перо» использован контекстуальный перевод, а в сербской — функциональный аналог, при этом с сохранением значения арго.

При переводе просторечий как на английский, так и на сербский языки был использован прием диссимиляции, однако, нередко только сербским переводчикам удалось передать просторечную окраску, например, слова «колидор». При переводе фонетически измененных слов, таких как «хошь» или «щас» с помощью приема компенсации, наблюдается редукция иных лексических единиц, а не исходного слова, что приводит к достаточно полной передаче смысла просторечия. Однако сохранить разговорную окраску при переводе уменьшительно-ласкательных имен собственных, например, «Сенька» или «Ташка» не удалось ни сербским, ни английским переводчикам, ввиду отсутствия аналогичных особенностей языка. В романе часто встречаются разговорные слова, не употребляемые в литературном языке, такие как «пацан» или «башка», перевод которых осуществлялся посредством подбора эквивалента, что привело к частичной потере значения слова.

Перевод ломаной речи в романе на английский в большинстве случаев осуществляется с помощью замены фонетических ошибок на синтаксические, поскольку передать японский акцент иным способом практически невозможно. В сербском же переводе использованы только фонетические средства, чего вполне достаточно для передачи ломаной речи персонажей.

В целом английским и сербским переводчикам удалось передать стилизованную речь персонажей романа, за некоторыми исключениями ввиду отсутствия эквивалентных оборотов в их родном языке.



## Глава 4. Интертекстуальные связи в художественной литературе

### 4.1. Понятие интертекстуальности

Смысловая полнота художественного произведения достигается благодаря его взаимодействию и соотнесенностью с другими художественными текстами в общем интертекстуальном (межтекстовом) пространстве культуры, где текст становится своего рода «эхокамерой», сохраняющей «чужие звуки», однако поверх существовавших строк появляются новые. В художественном тексте соединяются знаки, восходящие к разным произведениям, сочетая элементы ранее написанных текстов [Барт 1989: 88].

Исходя из формулировки Р. Барта, интертекстом можно назвать любой текст, в то время как «другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [Барт 1978: 78].

По мнению Ю.С. Степанова, интертекст — это текст, проступающий за двумя тестами; сам по себе он многоярусен и на первом ярусе является устоявшимся интертекстом, то есть интертекстом, читающимся в прямом смысле этого слова. Однако верхние ярусы нельзя назвать текстами, поскольку они состоят из «нечитаемого» - образов, представлений и понятий [Степанов 2001: 3].

В художественном тексте можно выделить несколько функций интертекста. Во-первых, в текст интертекста можно ввести какую-либо мысль или определенную форму представления мысли, которая в дальнейшем становится объектом существования текста как целого. Следовательно, любое произведение выстраивает собственное интертекстуальное поле, создавая свою отдельную историю культуры, реконструируя предшествующую культуру. Таким образом, в художественный текст могут быть введены фрагменты «текстов» других искусств [Ямпольский 1993: 408].

В работе Ю. Кристевой 1967 года появляется термин «интертекстуальность», ставший одним из основных в анализе художественных произведений, под которым

понимается «мозаика цитат», поскольку социальное целое, рассматривается как текстуальное целое» [Кристева 1970: 5].

И.П. Смирнов считает, что интертекстуальность — это слагаемое широкого родового понятия интегральности, подразумевающее, что формирование смысла художественного произведения частично или полностью происходит посредством ссылки на другой текст, который можно найти в творчестве того же автора, в смежном дискурсе, в смежном искусстве или в предшествующей литературе. «В отличие от теории заимствований и влияний, новый метод учитывает и ставит во главу угла семантические трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и сообща подчинённые некоему единому смысловому заданию» [Смирнов 1995: 11].

И.П. Ильин рассматривает интертекстуальность как текстуальную интеракцию, происходящую внутри отдельного текста. «Для познающего субъекта интертекстуальность — это понятие, которое будет признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [Ильин 1996: 217].

Р. Барт считал, что интертекстуальность невозможно свести к проблеме влияний и источников, поскольку она является общим полем «анонимных формул, происхождение которых обнаружить можно крайне редко, автоматических или бессознательных цитат, даваемых без кавычек» [Барт 1978: 78].

С точки зрения Ю.П. Солодуба, под интертекстуальностью часто понимается связь между более ранним и более поздними художественными текстами, принадлежащими разным авторам [Солодуб 2000: 51].

При этом Н. Пьеге-Гро дает определение интертекстуальности как устройству, посредством которого один текст перезаписывает другой текст, а интертекст представляет собой всю совокупность текстов, отраженных в произведении, «независимо от того, соотносится ли он с произведением *in absentia* (например, в случае аллюзии) или *in praesentia* (как в случае цитаты)» [Пьеге-Гро 2008: 15].

По мнению Н.А. Фатеевой, интертекстуальность является способом «генезиса собственного текста и постулирования собственного авторского «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов» [Фатеева 1997: 12].

Согласно Н.А.Фатеевой, различают две стороны понятия «интертекстуальность» — исследовательская и авторская. С исследовательской точки зрения

интертекстуальность является установкой на углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счет многомерных связей с другими текстами, связанными с прецедентным текстом. Под авторской интертекстуальностью Н.А. Фатеева понимает способ порождения собственного текста через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маркировки с текстами других авторов [Фатеева 1998: 12].

Р. Барт считает, что «Субъективность обычно расценивается как полнота, которой "Я" насыщает тексты, но на самом деле — это лжеполнота, это всего лишь следы тех кодов, которые составляют данное «Я». Таким образом, моя субъективность в конечном счете представляет из себя лишь банальность стереотипов» [Барт 1978: 14]. Следовательно, функции интертекста в тексте определяются только посредством «Я» автора этого текста, поскольку введение интертекстуальной связи главным образом заключается в попытке постностью переосмыслить другой текст. В таком случае показатель художественности интертекстуальной фигуры — это степень приращения смысла. Следовательно, в зависимости от авторского замысла, интертекстуальные связи могут носить различный характер.

Существует несколько классификаций интертекстуальных связей, в основе большинства которых лежит классификация французского литературоведа Ж. Женетта, так называемая прототипическая, также предложенная Н.А. Фатеевой для использования при их анализе и стратегий трансляции данных связей в процессе перевода художественных текстов [Фатеева 1997: 42]. Существует пять типов межтекстового и внутритекстового взаимодействия: интертекстуальность (отношения между текстом и его фрагментами), метатекстуальность (отношения между текстом и суждениями, интерпретациями критиков и читателей), архитекстуальность (связь текста с жанрами, стилями, дискурсами), паратекстуальность, (отношения текста и околотекстового окружения (заголовки, эпиграфы, предисловие и пр.), гипертекстуальность (отношения между текстом и текстом, на основе которого он был создан) [Genette 1997: 1-5].

В художественных произведениях могут пересекаться несколько типов межтекстового взаимодействия, однако некоторые из них как правило выражены наиболее отчетливо. Поэтому анализ текста и его перевода позволяет выявить специфику перевода, с целью того, чтобы читатель мог увидеть и атрибутировать все

интертекстуальные элементы в тексте. К интертекстуальным элементам в составе художественного произведения относятся: заглавия, отсылающие к другому произведению; аллюзии; цитаты (с атрибуцией и без атрибуции) в составе текста; эпитафии; реминисценции; пересказ чужого текста, включенный в новое произведение; «точечные цитаты» — имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст; пародирование другого текста; «обнажение» жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником и др [Фатеева 1998: 13-14].

Собственно интертекстуальность, реализующаяся в произведении посредством различных интертекстов, включенных в данный текст, в связи с чем в нем присутствует множество реалий, терминов и жаргонизмов. Поэтому перевод такого рода произведений становится для переводчика исследованием эпохи, культуры и литературы определенного периода, что требует комментариев с дополнительной фоновой информацией для лучшего понимания текста читателем. Интертексты могут представлять собой прецедентные имена и высказывания, отражающие культурный фонд прошлого, определения которых ввел Ю.Н. Караулов: «законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу» [Караулов 1987: 216]. Поскольку основная задача переводчика состоит в обеспечении читателя фоновыми знаниями, он должен воссоздать вертикальный контекст и вникнуть в культуру текста оригинала. Одним из наиболее действенных способов для достижения данной цели является комментарий к переводу.

Метатекстуальность представляет собой следующий уровень интертекстуальных связей, поскольку комментарий переводчика рассматривается как связь между оригинальным и новым, самостоятельным текстом. Поэтому в произведении может присутствовать множество ссылок, содержащих переводческие комментарии, а также послесловие переводчика, в котором подробно проанализированы текст оригинала произведения и перевода с объяснением стратегий, выбранных переводчиком, и подробной информацией об именах собственных и фрагментах других произведений. Таким образом, когда автор вводит комментарии и объяснения в произведение, он напоминает читателю, что все действия в нем являются лишь фикцией, в то время как введение комментария или объяснения переводчиком в текст перевода «разрушает



иллюзию достоверности текста перевода и, таким образом, продолжает традицию метаповествования [Романовская 2012: 145]. В то время как перевод текста, несмотря на возможные расхождения с оригиналом, текст вторичный, комментарий переводчика является первичным текстом, поэтому в тексте интерпретация автора, как правило, скрыта, а в комментарии — очевидна. В попытке переводчика максимально приблизить перевод к оригинальному произведению, использование комментария позволяет читателю лучше понять исходный текст, однако он может трансформировать исходное произведение, поскольку читателю представлена интерпретация текста переводчика.

Гипертекстуальность — любые отношения производности одного текста (гипертекста) от другого (гипотекста), при этом гипертекстовые связи различаются в соответствии с характером связи (имитация или трансформация гипотекста). Гипертекстуальные отношения могут проявиться в тексте как с помощью интекстовых включений, так и посредством более сложных и неопределенных форм реализации межтекстового взаимодействия — «цитат структур», к которым относятся стили, жанровые модели, сюжетные и композиционные схемы, нарративные формы, и пр [Романовская 2012: 15]. В произведениях нередко встречаются такие приемы как историческая стилизация и диахроническая интердискурсивность — смешения дискурсов разных эпох [Сачава 2011: 77], которые могут проявляться посредством использования норм современного языка и норм языка иной эпохи. Переводчики, как правило используют множество средств исторической стилизации, путем применения лексических, словообразовательных, лексико-словообразовательных, а также синтаксических архаизмов, которых в оригинальном тексте может быть значительно меньше. При этом в тексте перевода лексико-морфологических архаизмов может быть значительно меньше, чем в исходном тексте, поскольку они нехарактерны для современного языка. Следовательно, для передачи стилистических особенностей исходного текста переводчик использует приемы исторической стилизации и диахронической интердискурсивности. С целью воссоздать былую эпоху и сохранить контраст между прошлым и настоящим при переводе используется введение того объёма стилистически маркированной лексики (архаизмов и модернизмов), который представлен в оригинальном произведении. Нередко при переводе встречается прием жанровой интердискурсивности, когда в произведении смешаны различные жанры и стили, то есть в тексте содержатся как научные клише и обороты, так и разговорные

слова и выражения [Сачава 2011: 77]. Проблема перевода текстов данного типа заключается в выявлении маркеров дискурсов и их верном переводе с сохранением композиционных и стилистических особенностей текстовых фрагментов, и использованием соответствующих лексических средств языка перевода.

Архитекстуальный тип межтекстовых отношений реализуется посредством использования разнообразных маркеров жанров/стилей/дискурсов. Переводчик как правило стремится к воссозданию жанровых и стилистических особенностей оригинального текста, однако иногда переводчики намеренно трансформируют архитекстуальные связи исходного произведения, применяя интердискурсивный перевод, то есть перевод с заменой жанра, стиля или дискурса произведения [Нестерова 2005: 202]. К интердискурсивному переводу можно отнести интермедиаальный или межсемиотический перевод, нередко сопровождаемый межъязыковым и межсемиотическим переводом, при котором сюжет может быть выражен более емким и лаконичным способом, что позволяет представить героев в новом ракурсе. В результате применения подобных методов перевода интертекстуальность текста теряется с уходом дополнительных скрытых смыслов. Таким образом интермедиаальный перевод приводит к сдвигу и смещению смысла, изначально заложенного в оригинале произведения.

Паратекстуальность понимается как тип отношений структурно-смысловых околотекстовых образований, не всегда явно выраженных в рамках целого литературного произведения. С одной стороны, паратекстовые составляющие и основной текст могут рассматриваться как одно целое — произведение с общим целевым назначением, единой структурной и семантической организацией, которому подчиняются цели единиц паратекста. С другой стороны, паратексты представляют собой самостоятельные тексты, расположенные на разных уровнях «текст-паратекст» [Олизько 2008: 71]. К паратексту относятся предисловие, эпиграф, заголовки, примечания, послесловие, глоссарий и т.д., то есть он находится в зависимости от основного текста. При недопустимости в тексте экспликации, при переводе читателю предлагается получить недостающие фоновые знания в виде паратекста для более глубокого понимания чужой лингвокультуры.

Таким образом, при переводе интертекста переводчик сталкивается с трудностями, переводя для чужой культуры, относительно оригинала текста, то есть национально-прецедентные тексты могут привести к непониманию смысла

произведения иноязычным реципиентом. При этом, аллюзивность (намек на общеизвестны факты, исторические события, литературные произведения и т.д.) приводит к тому, что новый смысл генерируется на уровне не только отрезка, но и всего текста, поэтому при переводе необходимо использовать методы замены и компенсации, стратегии минимализации смыслов с целью поиска аналога прецедентного феномена в переводящей культуре. Одними из наиболее продуктивных приемов при переводе интертекстуальных фрагментов считаются адаптация (ориентировка на культурную среду, социально-психологические характеристики и внеязыковые знания реципиента перевода) и остранение, когда переводчик применяет стратегии кооперации (концептуального сотрудничества с автором оригинала), стратегии аналогии и стилизации (достижения функционально-эстетической аналогии перевода оригиналу), а также стратегии пертинентности (соответствие содержания информационной потребности) и тесно связанных с ней стратегий разъяснения и аппроксимации (приблизительное значение слова, величины и т.д); стратегии креативности (как правило при переводе поэтических произведений). Благодаря вышперечисленным стратегиям у переводчика появляется возможность преодолеть лингвокультурные трудности при переводе иноязычных произведений с сохранением смысла, заложенного автором оригинала [Сердюкова 2013: 49-50].

#### 4.2. *Интертекстуальные связи в романе «Любовник смерти»*

Роман «Любовник смерти», как и многие другие произведения Б. Акунина, изобилует отсылками к другим литературным произведениям разных эпох, элементам европейской и восточной мифологии. Остановимся на наиболее ярких проявлениях интертекстуальных связей в романе.

При анализе текста было выявлено, что одним из проявлений интертекстуальности в «Любовнике смерти» являются цитаты из стихотворений (и аллюзии на них) А.С. Пушкина «Калмычке», «Кавказ», «Памятник», «О сколько нам открытий чудных», романа в стихах «Евгений Онегин», «Сказки о царе Салтане», «Сказки о рыбаке и рыбке», стихотворения М.Ю. Лермонтова «Баллада», стихотворения М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния», а также из популярного романса конца XIX-начала XX века [Калугин 2005: 219]. Указанные произведения хорошо известны широкой публике, поэтому не возникает сомнений, что русский читатель узнает источник цитат. Как видно из текста романа [Акунин 2012: 218, 254], по меньшей мере «Сказка о царе Салтане» была известна образованным людям в Российской империи и в описываемое автором время. Цитаты вложены в уста одного из главных отрицательных персонажей романа — помощника главаря хитровской банды Очка. С помощью этих цитат Б. Акунин создает образ головореза, бывшего студента, совершившего убийство и приговоренного к каторге. Таким образом, мы видим, что, несмотря на полное отсутствие морали, Очко (Кузьминский) — человек образованный и питающий любовь к русской литературе.

По всей видимости, при переводе романа на сербский и английский языки переводчики не использовали существующие переводы стихотворений, а перевели отрывки самостоятельно. На это указывает тот факт, что перевод строк в романе не совпадает с доступными существующими переводами. Приведем в пример цитату из «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина. В романе «Любовник смерти» мы видим следующие варианты перевода:

Полно, Князь, душа моя, это чудо знаю я. (254)	“Ал не тужи, Кнеже мили; све о чем смо говорили, биће твоје за час тили”. (234)	Dear heart, Prince, do not ponder, I know of a certain wonder. (277)
--	---	--

Теперь рассмотрим переводы этой же фразы в сказке Пушкина. Существует

несколько переводов «Сказки о царе Салтане» на сербский и хорватский языки [Puškin 2007; Puškin 1998; Puškin 1994; Puškin 1989; Puškin 1986; Puškin 1971]. В доступном тексте перевода Р. Вентурина (R. Venturin) мы видим, что эта же строчка переводится по-другому: *Istinu on zbori pravu. // Mili kneže, gore glavu...* [Wikizvor]. На английский язык эта фраза переводится Л. Зеликовым (L. Zelikoff) следующим образом: *Marvel not — though this may be // Strange for you, 'tis not for me.* [Marxists Internet Archive]. Исходя из указанных отрывков, мы можем сделать вывод, что тексты «Сказки...» А.С. Пушкина на сербском языке не использовались при переводе романа. На это же указывает и отсутствие ссылок на цитируемые переводы произведений. Тем не менее, в приложении к роману на сербском языке [Акуњин 2006: 281-292] дан комментарий к каждой из цитат, в котором указаны автор и произведение — источник цитаты. Таким образом, переводчикам удается частично сохранить культурное своеобразие эпохи. Кроме того, стоит обратить внимание на то, что к этой цитате есть указание источника, т.е. «Сказки о царе Салтане», в самом романе «Любовник Смерти».

Анализируя английский перевод романа, мы также видим, что другие цитаты из произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и М.В. Ломоносова также переведены Эндрю Бромфилдом самостоятельно. При этом, пояснения об источнике есть лишь в двух случаях — к строке из стихотворения А.С. Пушкина «Калмычке» с указанием автора и года и к одной из цитат из «Евгения Онегина» [Акунин 2010: 39,69]. Другие примечания или ссылки с указанием источников цитат также отсутствуют. Вероятно, это связано с тем, что русская литература меньше известна английскому читателю и переводчик не смог узнать цитату или аллюзию в тексте «Любовника смерти». Из этого можно сделать вывод, что национальное и культурное своеобразие романа для его англоязычного читателя значительно пострадало при переводе. Не знакомый с русской литературой читатель не сможет узнать цитаты из известных произведений, вложенные в уста одного из главных героев. По нашему мнению, это приводит к тому, что образ Очка в английском переводе романа значительно искажается.

Обратимся к другим примерам проявления интертекстуальности в «Любовнике смерти». Кроме цитат из стихотворений А.С. Пушкина в романе есть несколько аллюзий на известные произведения, в том числе на «Сказку о рыбаке и рыбке»: несколько раз встречается выражение «остаться у разбитого корыта». Рассмотрим, как оно передается на сербский и английский языки:

Теперь, когда он остался у разбитого корыта... (208)	Сад кад је пред њим распукло корито... (195)	And now, like the old couple in <i>The Golden Fish</i> , he is left with a broken tub... (227)
--	--	--

Мы видим, что в переводе на сербский язык, как в оригинальной версии романа, нет отсылки к конкретному произведению, лишь из контекста мы узнаем, что выражение взято из сказки А.С. Пушкина, однако, развернутое пояснение дается в приложении: «предложение [...] является аллюзией на «Сказку о рыбаке и рыбке» Пушкина: «...а пред ней разбитое корыто...», что в русском языке превратилось в поговорку «остаться у разбитого корыта», т.е. «остаться ни с чем» [Акуњин 2006: 289].

В английской версии романа переводчик выбрал другую стратегию, добавив пояснение источника фразы в текст перевода. Значение выражения проясняется во втором случае употребления фразы «остаться у разбитого корыта»:

Из всей дедукции-проекции вышло одно разбитое корыто, как у жадной старухи... (227)	After all his deduction and projection Senka had been left with nothing but a broken tub, like the greedy old woman in the fairy tale... (248)
---	--

По контексту даже не знакомый с текстом сказки Пушкина читатель может сделать вывод о том, что в конце жадная старуха осталась ни с чем, то есть «у разбитого корыта». Таким образом, переводчику удастся передать значение выражения, сохранив при этом аллюзию на известную каждому русскому читателю сказку, не прибегая к дополнительным объяснениям и не прерывая повествование, что, безусловно, является удачным примером решения переводческой проблемы.

В тексте романа встречаются аллюзии не только на известные русские сказки, но и на элемент восточного фольклора, привнесенный в европейскую культуру сказками «Тысяча и одна ночь» — «ковер-самолет». Согласно толковому словарь [Ефремова 2005], «ковер-самолет» — это волшебный летающий ковер. В «Любовнике смерти» это название автомобиля, принадлежащего главному герою романа. Перевод этого образа затруднений не вызывает в связи с тем, что сказки «Тысяча и одна ночь» популярны не только в России, но и по всей Европе, соответственно, в европейской культуре этот образ знаком и имеет свое название на родном языке: «Летићи ћилим» в сербском (172) и «Flying Carpet» в английском (198).

В романе встречаются и упоминание народных выражений, в частности «собачья свадьба» в названии одной из глав. Согласно определению В.М. Мокиенко, собачья

свадьба обозначает половые сношения нескольких мужчин с одной женщиной [Мокиенко 2007] и в нашем случае относится к связям Смерти с несколькими злодеями. Рассмотрим способы перевода этого выражения на сербский и английский языки. Заголовок «Как Сенька видел собачью свадьбу» переведен на сербский язык следующим образом: «Како је Сенька гледо псећу свадбу» без дополнительных пояснений. Таким образом, можно сделать вывод о том, что подобное выражение существует и в сербском языке. В действительности в словарях и справочниках такая фраза не встречается, но в интернет-словаре сербского сленга можно найти значение данного выражения, близкое к русскому — место, «где каждый может добиться секса» [Vukajlija]. Иной образ мы видим в переводе романа на английский язык: указанный заголовок на английском звучит как «How Senka Saw a Scene from Воссассіо». Это аллюзия на «Декамерон» итальянского писателя Джованни Боккаччо — сборник новел, посвященных теме любви, в том числе ее эротическому аспекту.

### **4.3. Выводы**

Анализ романа «Любовнике смерти» на сербском и английском языках показал, что оба переводчика использовали собственный вариант перевода, поскольку он не совпадает с уже существующими вариантами. Однако стоит отметить, при переводе на сербский язык к каждой их цитат дан комментарий в приложении к роману с указанием автора и произведения с целью частичного сохранения истории и культуры эпохи. В английском же варианте перевода отсутствуют какие-либо ссылки и примечания на цитаты, что приводит к искаженной передаче не только культурного своеобразия прошлого, но и образам персонажей. Например, цитата из «Сказки о рыбаке и рыбке» на сербском языке становится понятна исходя из контекста, но ее развернутое объяснение дано в приложении, в то время как переводчик английского языка пояснил поговорку в самом тексте, выразив ее понятной читателю фразой. Народное выражение «собачья свадьба» переведено на сербский язык аналогично русскому варианту, поскольку вероятно оно существует и употребляется сербским читателем, что значительно упрощает передачу его смысла. Переводчик английского языка применил аллюзию на итальянский сборник новелл «Декамерон», так как они посвящены любовной и эротической тематике, однако такой метод достаточно хорош и понятен читателю.

Таким образом, несмотря на то, что методы перевода на сербский и английский языки значительно различаются, в большей степени переводчикам удалось сохранить и передать интертекстуальные связи.



## Заключение

В данной работе были исследованы методы расшифровки и передачи культурно-исторических кодов с русского на английский и сербский языки на примере романа Б. Акунина «Любовник смерти». Анализ произведения показал, что для воссоздания элементов эпохи и отражения культурной и исторической атмосферы автор использовал различные языковые средства, такие как реалии, арго, просторечия и нтертекстуальные связи, трансфер которых осуществлялся посредством транскрипции, неологизмов, приблизительного, а также контекстуального перевода.

При анализе романа было выявлено, что перевод реалий-мер в романе представляет трудность для переводчика, поскольку ни одна из них уже не используется в современном языке и они обладают ярким культурным, а также историческим колоритом. Перевод реалий-мер на сербский язык в большей степени осуществляется как путем транскрипции, так и функционального аналога, создавая для читателя зримое представление об описываемом фрагменте без передачи точной информации или указания точных цифр. В одном случае был использован прием освоения, в то время как переводчики английского языка предпочли применить функциональный аналог, что, привело к искажению точного значения меры. В английском варианте перевода наиболее часто применялся прием транскрипции, в некоторых случаях были выявлены приемы перевода с помощью функциональных аналогов или контекстуального перевода. На основании проанализированного материала можно сделать вывод, что при передаче реалий-мер на сербский и английский языки в большинстве случаев переводчики используют способ транскрипции, поскольку он позволяет наиболее точно сохранить и передать значение реалий.

При переводе реалий-денег переводчики столкнулись с некоторыми сложностями, поскольку этнографические реалии были идентичны современным названиям российских денег, однако имели различные значения. Поэтому в большинстве случаев использовалась транскрипция; в случае перевода просторечных названий денег предпочтение отдается транскрипции и пояснению значения реалии. При передаче реалий-денег на сербский язык наблюдается большее разнообразие способов перевода, чем при переводе на английский язык, что связано с грамматической и морфологической структурой языков перевода. Необходимо отметить, что в сербском варианте перевода романа способы передачи просторечных

названий денежных единиц более удачны, поскольку они сохраняют просторечную окраску благодаря применению таких методов как отказ от повторного использования реалии, замена части речи, контекстуальный перевод, описание, в то время как при переводе на английский язык в большинстве случаев исторический и культурный колорит реалий теряется, из-за некорректного способа перевода, например, родовидовой замены, которая крайне редко встречается в сербском переводе.

При передаче на английский и сербский языки общественно-политических реалий в романе «Любовник смерти» Б. Акунина использовались различные способы перевода: транскрипция, освоение, контекстуальный перевод, нулевой перевод, функциональные аналоги, однако при переводе романа на английский язык предпочтение отдавалось приблизительному переводу, в частности — функциональным аналогам. При этом, национальное своеобразие сохраняется при использовании транскрипции как способа передачи реалий на иностранный язык и теряется при употреблении функциональных аналогов, контекстуального или нулевого перевода. По результатам проведенного анализа можно заключить, что в сербском варианте романа переводчики чаще прибегали к транскрипции, чем к приблизительному переводу. В то время как в английском переводе романа основным способом передачи общественно-политических реалий стали функциональные аналоги. Тем самым, сербским переводчикам удалось лучше передать культурно-историческое своеобразие эпохи начала XX века.

При анализе способов перевода имен собственных в романе было выявлено, что основным способом их передачи как на сербский, так и на английский языки является транскрипция. В некоторых случаях перевода имен собственных на английский язык встречается транслитерация. При переводе говорящих имен, вызывающих определённые сложности и имеющих важное значение, которое необходимо донести до читателя, переводчиками были использованы различные способы перевода, в том числе неологизмы, калькирование, функциональные аналоги и освоение.

С целью передачи стилизованной речи переводчики прибегли к различным способам сохранения ее окраски и колоритности. При переводе арго одним из наиболее часто употребляемых приемов стал поиск эквивалента, что не всегда позволяло в полной мере выразить смысл и значение русского слова, однако переводчикам сербского языка удалось выполнить свою задачу путем использования

функционального аналога, а в английском языке — контекстуального перевода. Переводчики прибегали к поиску эквивалента разговорных слов, однако с частичной потерей смысла, поскольку в языке перевода отсутствуют их аналоги.

Просторечия были переведены с помощью приема диссимиляции, однако в большинстве случаев сохранить просторечную окраску удалось именно при переводе на сербский язык. Прием компенсации использовался при переводе литературных слов, подвергшиеся фонетическим изменениям, как правило, путем редукции не исходного слова, а иных лексических единиц, не являющихся идентичными в английском и сербском переводе. Анализ иностранных текстов показал, что сохранить смысл уменьшительно-ласкательных имен собственных не удалось ни в английском, ни в сербском варианте перевода, поскольку некоторые особенности русского языка невозможно перевести, так как они отсутствуют в языках перевода.

Перевод ломаной речи был осуществлен путем замены фонетических ошибок на синтаксические в английском языке и посредством только фонетических средств в сербском.

Особое внимание следует уделить интертекстуальным связям и аллюзиям на другие литературные тексты, которыми изобилует роман Б. Акунина, что проявляется в цитатах из многих стихотворений как русских писателей и поэтов, так и из восточных произведений, например, «Тысяча и одна ночь». Проведенный анализ показал, что переводчики не прибегали к уже существующим вариантам перевода данных сочинений, что в некотором смысле исказило не только культурное и историческое содержание самого произведения, но и рецепцию одного из персонажей. Во избежание подобного искажения в переводе на сербский язык даны комментарии в приложении к роману. Если рассматривать сербский и английский перевод в целом, то в основном переводчикам удалось передать колорит эпохи посредством совершенно различных методов и способов перевода. Необходимо отметить, что тема интертекстуальных связей в переводоведении достаточно нова и интересна, поэтому требует дальнейшего исследования.

На основании приведенных в работе примеров и их анализа можно сделать вывод о том, что при переводе культурно-исторических кодов в романе на английский и сербский языки переводчики пользовались различными приемами передачи культурной и исторической окраски прошлого, которую им в большей степени удалось сохранить.



## Список использованной литературы

1. Алпатов 1970 — Алпатов А.В. Стилизация речи // Русская речь. 1970. № 4.
2. Базарова 2007 — Базарова Л. В. К вопросу о соотношении языка и культуры // Образование и культура России в изменяющемся мире. Новосибирск, 2007.
3. Балли 2001 — Балли Ш. Французская стилистика. М., 2001.
4. Баранникова 1974 — Баранникова Л.И. Просторечие как особый социальный компонент языка // Язык и общество. Вып. 3. Саратов, 1974.
5. Барт 1989 — Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
6. Барт 2003 — Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003.
7. Бархударов 1975 — Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 1975.
8. Берков 1973 — Берков В.П. Вопросы двуязычной лексикографии. Л., 1973.
9. Библиер 1991 — Библиер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. М., 1991.
10. Бондалетов 1987 — Бондалетов В.Д. Арготизмы в словарях русского языка. Рязань, 1987.
11. БСЭ 1969-1978 — Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М., 1969-1978.
12. Вайсбурд 1972 — Вайсбурд М.Л. Реалии как элемент страноведения // Русский язык за рубежом. 1972. №3.
13. Виноградов 2004 — Виноградов В. С. Перевод: Общие и лексические вопросы. М., 2004.
14. Влахов 1980 — Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980.
15. Гак 1966 — Гак В.Г. «Коверканье» или «подделка» // Тетради переводчика. 1966. №3.
16. Галинская 1989 — Галинская И.Л. Постструктурализм в современной философско-эстетической концепции // Зарубежное литературоведение 1970-х годов: направления, тенденции, проблемы. М., 1989.
17. Горшков 2006 — Горшков А.И. Русская стилистика: Стилистика текста и функциональная стилистика. М., 2006.
18. Грякалов 1990 — Грякалов А.А., Дорохов Ю.Ю. От структурализма к деконструкции // Русская литература. М., 1990. №1.
19. Добродомов 1969 — Добродомов И.Г. Гювеч // Русская речь. 1969. № 3.

20. Дурцева 2016 — Дурцева Е.Ю. Культурные коды в вербальном тексте // Молодой ученый. 2016. №2.
21. Ефимов 1957 — Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. М., 1957.
22. Ильин 1996 — Ильин И.П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1996.
23. Калинин 1978 — Калинин А.В. Лексика русского языка. М., 1978.
24. Караулов 1987 — Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
25. Кашкин 1977 — Кашкин И.А. Для читателя-современника. М., 1977.
26. КЛЭ 1962-1978 — Краткая литературная энциклопедия в 9 т. М., 1962-1978.
27. Кожин 1966 — Кожин В.В. Историзм // Краткая литературная энциклопедия. М., 1966. Т. 3.
28. Козьменко 1988 — Козьменко М.В. Проблемы стилизации в русской прозе десятих годов XX века: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1988.
29. Комиссаров 1999 — Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М., 1999.
30. Кравченко 2001 — Кравченко А.В. Очерк когнитивной философии языка. Иркутск, 2001.
31. Кристева 1970 — Кристева Ю. Семиотика. М., 1970.
32. Крысин 2004 — Крысин Л.П. Русское слово свое и чужое: исследования по современному русскому языку и социолингвистике. М., 2004.
33. Кузнецова 1981 — Кузнецова Л.Н. Варианты диалектного произношения в сценической речи // Литературная норма и вариантность. М., 1981.
34. Лотман 1972 — Лотман Ю.М. Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. М., 1972.
35. Лотман 1992 — Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
36. Лотман 1998 — Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998.
37. Макарова 2004 — Макарова Л.С. Коммуникативно-прагматические основы художественного перевода. М., 2004.
38. Москвин 2006 — Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. Ростов-на-Дону, 2006.
39. Моэм 2013 — Моэм У.С. Время и книги. М., 2013.
40. Найда 1978 — Найда Ю.А. К науке переводить // Вопросы теории перевода в

- зарубежной лингвистике. М., 1978.
41. Нестерова 2005 — Нестерова Н.М. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. Пермь, 2005.
  42. Олизько 2008 — Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста (на материале творчества Дж. Барта) // Вестник Челябинского государственного университета. — Сер. Филология. Искусствоведение. Вып. 18. №3 (104). Челябинск, 2008.
  43. Орлова 2004 — Орлова Н.О. Сленг vs жаргон: проблема дефиниции // Ярославский педагогический вестник. Ярославль, 2004. № 3.
  44. Популярная художественная энциклопедия 1986 — Популярная художественная энциклопедия. Под ред. Полевого В. М. М., 1986.
  45. Пригодич 2004 — Пригодич В. Круче, чем Умберто Эко // В. Пригодич. Кошачий ящик: избранные заметки для газеты «London Courier». СПб., 2004.
  46. Пропп 1997 — Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. СПб., 1997.
  47. Пьеге-Гро 2008 — Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности Пер. с фр. / Изд.2 УРСС, 2008.
  48. Реформатский 1967 — Реформатский А.А. Введение в языкознание. М., 1967.
  49. Реформатский 1972 — Реформатский А.А. Перевод или транскрипция? // Восточно-славянская ономастика. М., 1972.
  50. Рецкер 1950 — Рецкер Я.И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык // Вопросы теории и методики учебного перевода. М., 1950.
  51. Рецкер 1974 — Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. М., 1974.
  52. Розенталь 1974 — Розенталь Д.Э. Практическая стилистика русского языка. Изд. 3-е. М., 1974.
  53. Романовская 2012 — Романовская О.Е. «Чужое» слово в русской постмодернистской прозе. Астрахань, 2012.
  54. Россельс 1955 — Россельс Вл. Перевод и национальное своеобразие подлинника. М., 1955.
  55. Сапогова 1979 — Сапогова Л.И. Реалии: фактор времени // Вопросы лингвистической семантики. Тула, 1979.
  56. Сачава 2011 — Сачава О.С. Интердискурсивность: синхрония и диахрония //

- Язык. Текст. Дискурс. 2011. № 9.
57. Семенова 1962 — Семенова О.Н. Архаическая лексика в романе А. Толстого «Петр I» и способы ее перевода на эстонский язык // Теория и критика перевода. Л., 1962.
58. Сепир 1993 — Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.
59. Сердюкова 2013 — Сердюкова Д.А. Интертекстуальные связи и их выражение при переводе с английского языка на русский // Современные наукоемкие технологии. 2013. № 7-1.
60. Смирнов 1995 — Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака). СПб, 1995.
61. Соболев 1952 — Соболев Л.Н. Пособие по переводу с русского языка на французский. М., 1952.
62. Соболевская 2012 — Соболевская О.А. Богатство не порок? Субкультура гвиров в среде евреев Белоруси XIX в. // Этносоциальные и конфессиональные процессы в современном обществе. Гродно, 2012.
63. Солодуб 2000 — Солодуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема // Филологические науки. 2000. №2.
64. Станојчић 1992 — Станојчић Ж., Поповић Љ. Граматика српскога језика за I-IV разред средње школе. Београд, 1992.
65. Степанов 2001 — Степанов Ю.С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Сер. Литературы и языка. 2001. Т.60. №1.
66. Супрун 1958 — Супрун А.Е. Экзотическая лексика. М., 1958. №2.
67. Троицкий 1964 — Троицкий В.Ю. Стилизация // Слово и образ: сборник статей. М., 1964.
68. Фатеева 1997 — Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка. 1997. Т.56. №5.
69. Фатеева 1998 — Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей



- в художественной речи // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. 1998. Т. 57. № 5.
70. Федоров 1968 — Федоров А.В. Основы общей теории перевода. М., 1968.
71. Федоров 2002 — Федоров А. В. Основы общей теории перевода. СПб., 2002.
72. Финкель 1962 — Финкель А.М. Об автопереводе // Теория и критика перевода. JL, 1962.
73. Чуприн 2003 — Чупринин С. Русская литература сегодня. Путеводитель. М., 2003.
74. Швейцер 1973 — Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М., 1973.
75. Шестаков 2012 — Шестаков А.А. Взаимосвязь философского и конкретно-научного знания как диалектическое единство // Вестник Самарского муниципального института управления. Самара. 2012. №2.
76. Шилина 2013 — Шилина Е.В. Язык как культурный код народа. М., 2013. №2.
77. Шмелев 1964 — Шмелев Д.Н. Слово и образ. М., 1964.
78. Шпаковская 2006 — Шпаковская С.В., Шпаковский В.О. Основы теории коммуникации: учебное пособие. Пенза, 2006.
79. Щерба 1958 — Щерба Л.В. Современный русский литературный язык // Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т.1 Л., 1958.
80. Яковиц 2010 — Яковиц Т.Н. Социолектизмы в толковых словарях русского языка // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (2).
81. Ямпольский 1993 — Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
82. Derooy 1956 —Derooy L. L'Emprunt linguistique. Paris, 1956.
83. Genette 1997 — Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree / trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska, 1997.
84. Guilbert 1975 —Guilbert L. La creativite lexicale. Paris, 1975.
85. Neubert 1999 — Neubert A., Shrieve G. M. Translation as Text. Kent - Ohio, 1999.

## **Список источников**

1. Акунин 2012 — Акунин Б. Любовник смерти. М., 2012.
2. Акуњин 2006 — Акуњин Б. Љубавник смрти. Београд, 2006.
3. Akunin 2011 — Akunin B. He Lover of Death. London, 2011.

## Список использованных словарей

1. Аутопан 1998 — Аутопан. В. И., Бородулин и др. Иллюстрированный энциклопедический словарь. М., 1998.
2. Ахманова 1966 — Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
3. Елистратов 2000 — Елистратов В.С. Словарь русского арго. М., 2000.
4. Емельянова 2003 — Емельянова О.Н. Экзотизмы // Культура русской речи: Эциклоп. сл.-справ. М., 2003.
5. Кудрявцев 2006 — Кудрявцев А.Ю., Куропаткин Г.Д. Англо-русский словарь табуированной лексики и эвфемизмов. М., 2006.
6. Москвин 2007 — Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь (3-е изд.). Ростов-на-Дону, 2007.
7. Мюллер 2007 — Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь, Екатеринбург, 2007.
8. Ожегов 1992 — Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.
9. РМС 1967-1976 — Речник српскохрватскога књижевног језика. Нови Сад — Загреб, 1967-1976.
10. Ушаков 1935-1940 — Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. М., 1935-1940
11. ЭСБЕ 1890-1907 — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890-1907.
12. Ярцева 1998 — Ярцева В.Н. Большой энциклопедический словарь «Языкознание» (2-е изд.). М., 1998.
13. Oxford 2003 — Oxford Dictionary of English. Oxford, 2003.

## Список использованных электронных источников

1. Милена Ивановић. Биографија и библиографија // Пројекат Растко. Библиотека српске културе [электронный ресурс]. URL: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12319>. (Дата обращения 10.04.2016)
2. Петар Бунјак. Библиографија // Универзитет у Београду. Филолошки факултет [электронный ресурс]. URL: [http://www.old.fil.bg.ac.rs/katedre/slavistika/bibliopolonisti/bibliografija\\_dr\\_Petar\\_Bunjak](http://www.old.fil.bg.ac.rs/katedre/slavistika/bibliopolonisti/bibliografija_dr_Petar_Bunjak). (Дата обращения 10.04.2016)
3. Словарь иностранных слов русского языка // Академик [электронный словарь]. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_words/48637/%D1%84%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_words/48637/%D1%84%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC). (Дата обращения 11.03.2017)
4. Энциклопедический словарь // Академик [электронный словарь]. URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/es/>. (Дата обращения 11.03.2017)
5. Marxists Internet Archive — The Tale of Tsar Saltan, of His Son, the Glorious and Mighty Knight Prince Guidon Saltonovich, and of the Fair Swan-Princess // Marxists Internet Archive [электронный ресурс]. URL: <https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/pushkin/tsar.html> (Дата обращения: 28.04.2017)
6. Translated by Andrew Bromfield // Независимая газета. Кафедра [электронное издание]. URL: [http://www.ng.ru/kafedra/2003-05-29/3\\_bromfield.html#](http://www.ng.ru/kafedra/2003-05-29/3_bromfield.html#). (Дата обращения 10.04.2016)
7. Vukajlija — Pseća svadva // Vukajlija. Rečnik slenga. [электронный словарь]. URL: <http://vukajlija.com/pseca-svadba> (Дата обращения 28.04.2017)
8. Wikizvor — Bajka o caru Saltanu // Wikizvor [электронный ресурс]. URL: [https://hr.wikisource.org/wiki/Bajka\\_o\\_caru\\_Saltanu](https://hr.wikisource.org/wiki/Bajka_o_caru_Saltanu) (Дата обращения: 28.04.2017)