

Санкт-Петербургский государственный университет

Демина Дарья Владимировна

**ПРОБЛЕМА АДЕКВАТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ АЛЛЮЗИВНЫХ
ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ДЕТСКОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)**

Магистерская диссертация

Выпускная квалификационная работа

Направление подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Образовательная программа «Лингвокультурология
Великобритании и США»

Научный руководитель: к.ф.н., доц. Панасюк И.В.

Рецензент: к.ф.н, доц. Бойцова Е.М.

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава I. Теоретические основы исследования перевода аллюзий	
1. Понятие аллюзии.....	6
1. Проблема определения аллюзии	
2. Функционирование аллюзии в тексте.....	12
2. Особенности перевода аллюзий	
2.1. Способы перевода аллюзий.....	15
2.2. Сложности при переводе аллюзий.....	17
2.3. Проблема адекватности перевода	19
3. Аллюзии в детской британской литературе	
3.1. Лингвостилистические особенности английской литературы для детей.....	22
3.2. Функционирование аллюзий в британских авторских сказках.....	25
Выводы по главе I	28
Глава II. Аллюзии в британской авторской сказке и в переводе на русский язык	
1. Перевод аллюзивных имен собственных	
2.1.1. Определение и значимость антропонимов.....	30
2.1.2. Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных Антропонимов.....	35

2.	Перевод аллюзивных названий и глав произведений	
2.1.	Особенности перевода названий.....	40
2.2.	Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных названий.....	46
2.3.	Перевод аллюзивных текстовых элементов	
2.3.1.	Полная адекватность при переводе аллюзивных элементов.....	51
2.3.2.	Частичная адекватность при переводе аллюзивных элементов.....	62
2.3.3.	Несоответствие перевода оригиналу.....	71
	Выводы по главе II.....	77
	Заключение.....	78
	Список литературы.....	81
	Список источников примеров.....	86

Введение

В последние десятилетия вопросы интертекстуальности весьма активно изучаются как российскими, так и зарубежными лингвистами (В.Н. Волошинов, О.П. Воробьева, Р.Х.Вольперт, Т.И.Голощапова, Е.М. Дронова, Килбрайд, Зузана Митошинкова). Кроме того, особое внимание уделяется отдельным интертекстуальным включениям, таким как, в частности, семантически богатые ввиду своего культурологического содержания аллюзии. Адекватный перевод текстов, содержащих интертекстуальные включения, на другие языки не менее важен.

Проблема же изучения интертекстуальности на данном этапе состоит в том, что нет единого определения терминов, входящих в данное понятие, как не существует и единой классификации того, что стоит относить к этой области исследования.

Данная работа посвящена исследованию функционирования аллюзий в текстах британских авторских сказок и их переводов на русский язык.

Цель работы – исследовать модели перевода аллюзивного текста на примере британской литературы для детей.

Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

- выявить критерии адекватности перевода аллюзивных единиц;
- методом сплошной выборки получить корпус примеров, содержащих аллюзивные единицы;
- провести классификацию материала и выявить модели перевода аллюзивных единиц;
- провести анализ возможных моделей перевода.

Актуальность нашего исследования обусловлена повышением интереса лингвистов к проблемам интертекстуальности в их связи с аспектами восприятия художественного текста, интерпретации этого текста и сопоставления картин мира автора, читателя и переводчика, которые могут как совпадать по многим вопросам, так и полностью различаться.

Новизна исследования обусловлена тем, что, несмотря на большое количество исследований, посвященных интертекстуальности и переводу интертекстуальных единиц в целом, вопрос о таком аспекте как адекватность такого перевода изучен весьма поверхностно; кроме того, перевод аллюзий в литературе для детей также изучен недостаточно полно и нуждается в более детальном изучении.

Материал: британская англоязычная литература для детей: авторские сказки Нила Геймана, Уильяма Теккерея, Джоан Роулинг, Кеннета Грэма.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы как основа для дальнейшего исследования перевода аллюзивных включений с точки зрения его адекватности и соответствия такого перевода авторской интенции.

Глава 1. Теоретические основы исследования перевода аллюзий в британской сказке.

1. Понятие аллюзии

1. Проблема определения аллюзии

Проблема определения аллюзии в лингвистических кругах всегда стояла остро. Аллюзия зачастую воспринимается как исследователями, так и читателями как должное, в силу того, что является достаточно часто употребляемой особенностью языка и речи, и в широком смысле она действительно обычно объясняется просто как косвенная отсылка на тот или иной ранее написанный текст или, в широком смысле, факт.

Однако очевидно, что аллюзия представляет собой достаточно многоплановое явление, что предполагает возможность его изучения в самых различных аспектах, в соответствии с целями конкретного исследования, которое может иметь как литературоведческую, так и лингвистическую или культурологическую направленность. Достаточно отметить, что различными интертекстуальными включениями занимались такие исследователи как И.В.Арнольд, Р.Барт, Ю.Кристева, Дж.Лайонз, К. Перри и многие другие русские и зарубежные ученые.

Интересно отметить, что и сам термин «интертекстуальность» также до сих пор не получил ясного определения: по Килбрайду, «кто-

то считает, что интертекстуальность - это присутствие в тексте идей как интертекстуальных компонентов; другие полагают, что только прямая цитата ("a straight quotation") может считаться интертекстуальным включением» (Kilbride 2010).

С точки зрения стилистики аллюзия может пониматься как «прием преднамеренного использования в тексте определенных слов» (Мамаева 1977), либо же как «средство переноса свойств и качеств героев, фактов или событий в новый текст соответственно» (Гальперин 1981). Помимо этого, аллюзия в ряде случаев рассматривается как «способ создания имплицитного значения в новом тексте» (Арнольд 1999). Как считает У.Харрис, понятию «аллюзия» «часто даются специально созданные определения, которые отвечали бы интересам и целям конкретного исследования» (цит. по Химунина 1998:3).

Само слово «аллюзия» появляется в языках европейских стран еще в XVI веке, но, несмотря на давнюю историю обращения этого термина в зарубежном лингвистическом обиходе, аллюзия как таковая становится предметом внимания со стороны лингвистов только в конце XX века.

Изначально аллюзия считалась риторической фигурой. Этимологически термин «аллюзия» восходит к латинскому «alludere» (от «ludere» – «играть, шутить», «намекать»). Прямым же источником слова аллюзия стало позднелатинское «alusion», которое происходит от латинского глагола «ludo» – «играю», «и данное слово вызывает сомнения, если не вовсе отрицает за ним глубину, серьезность и возвышенность» (Грасиан 1977: 452).

Античные риторика и мыслители эпохи Возрождения причисляли аллюзию скорее к фигурам слова. Традиционно долгое время аллюзия считалась близкой к параномазии, каламбуру, игре слов; поэтому к аллюзии прибегали в основном в области комедийных жанров. Аллюзией

могла быть, например, замена в слове одной буквы, что должно было привести к комической двусмысленности. Как отмечает Е.А. Васильева, некоторые исследователи того времени считали аллюзией «минимальное, на уровне звука или слога, изменение звукового состава слова, вызывавшее изменение его значения (нередко на противоположное) – также в комических целях» (Васильева 2011).

Парономазия же, в свою очередь, воспринималась первоначально как «использование двух примерно сходных по значению слов таким образом, что употребленное слово вызывало ассоциацию с другим, сходным по звучанию словом, с целью создания комического эффекта» (Васильева, там же). Отметим, что если брать это определение как основное, то аллюзия оказывается довольно сходной с парономазией как минимум функционально, в силу того, что одной из функций аллюзии, как уже было упомянуто, является создание комического эффекта.

По исследованиям Н.Ю. Новохачевой, в дальнейшем аллюзию продолжали воспринимать как фигуру речи; ее условно назвали «словесной аллюзией». На этом этапе словесной аллюзии противопоставили так называемую «реальную» аллюзию. «Реальной аллюзией» называли «намек на какой-то факт истории или мифологии, на крылатое выражение великого писателя» (Новохачева 2005). Если использовать данный подход при рассмотрении аллюзий в целом, то можно сказать, что реальные аллюзии окажутся скорее в области всеобщего знания, войдут в общий фонд говорящего и слушающего, или автора и получателя текста.

С другой стороны, как отмечает Новохачева, аллюзии в различных исследованиях могли различать с точки зрения их содержания: выделяли исторические и литературные аллюзии. Исторические аллюзии были связаны с отсылками к историческим деятелям, событиям истории. Литературными же аллюзиями в таком случае можно называть включения

цитат из прецедентных текстов или упоминание названий произведений или их героев. Также встречались и смешанные аллюзии, в которых одновременно были и отсылки к историческому факту, и отсылки к прецедентному тексту (Новохацева 2005).

Однако Е.В. Васильева, к примеру, оспаривает теорию о том, что аллюзии целесообразно делить на основании их содержательной стороны, утверждает, что данная теория может работать не всегда: возможны ситуации, когда источник заимствования у автора не совпадает с источником заимствования читателя. Она пишет: «так происходит, например, в случае, если автор обращается к первоначальному тексту-источнику, а читатель ориентируется на тот прецедентный текст, который он считает первичным, хотя на самом деле этот текст заимствован автором из другого, более раннего, источника. Возможна ситуация, когда для автора текста аллюзия является литературной, поскольку он знаком с источником заимствования в виде конкретного текста, а для читателя такая аллюзия является исторической, или наоборот» (Васильева 2011).

Существующие на данный момент теории аллюзии сходятся в том, что они определяют аллюзию как косвенную ссылку на тот или иной факт, деятеля или событие, которое считается общеизвестным (Арнольд 73: 37; Мамаева 77: 12). При этом, однако, в данных трудах основной упор сделан на изучение аллюзии как скорее стилистического приема, чем лингвистического термина.

В качестве стилистического приема аллюзия может варьироваться по следующим признакам: по временной соотнесенности и по тематической принадлежности. Некоторые исследователи сужают рамки аллюзии до отсылки на факты только прошлого, остальные таких границ не делают, причисляя к источникам аллюзии факты в том числе и настоящего времени. Однако если считать, что аллюзия – это в общем отсылка к любому известному факту, событию, персонажу, явлению, то во внимание не должна приниматься его временная принадлежность.

Основным показателем аллюзии тогда становится то, что этот факт (событие, человек...) известен как автору, так и читателю, и тогда существует возможность сопоставления контекстов.

Что касается отнесенности аллюзии по тематическому признаку, то различные исследователи ограничивают аллюзию ссылками на исторический факт, некоторые же причисляют к аллюзии «намекы, ссылки на эпизоды и персонажей различных произведений, а также библейские и мифологические мотивы и сюжеты» (Дронова 2004:83).

Однако аллюзия – не просто ссылка на какой-либо факт. Существует огромное количество определений и трактовок данного понятия, что позволяет предположить, что это довольно сложное и многоплановое явление.

Некоторыми исследователями аллюзия определяется как «косвенная, неполная цитата» (Тухарели 1984), но в таком случае аллюзия оказывается сходной по определению с реминисценцией. (По определению, к примеру, И.Л. Макаровой, «реминисценция – безотчетное литературное заимствование со стороны автора» (Макарова 2003:7)). Н.А. Кузьмина понимает аллюзию как «референцию непосредственно к миру с его реалиями», цитату – как «референцию, опосредованную другим текстом» (Кузьмина 1999:97).

Стоит иметь в виду, что оригинальное высказывание всегда находится вне контекста нового текста, и при этом в такой же степени этому новому контексту принадлежит. Отсюда следует, что аллюзия обеспечивает соположение двух текстовых планов и при этом создает между ними межтекстовые связи. Интересно отметить, что все интертекстуальные включения являются одновременно и знаком как результатом заимствования, и в то же самое время самим процессом заимствования.

Наличие конкретного (предполагаемого) автора исходного текста – один из основных признаков аллюзии. Аллюзия является средством соположения определенных контекстов, она привносит в новый текст смыслы из прецедентного текста, и очевидным представляется, что для правильного восприятия читателю необходимо понимать, какие именно контексты соединяются, поскольку от этого будет зависеть реализация авторской интенции (Васильева 2011).

Помимо всего вышеперечисленного, аллюзия в некотором смысле – своеобразный элемент поэтики. Когда писатель использует аллюзию, он предполагает наличие у читателя определенного набора фоновых знаний. Таким образом он добавляет к содержанию те или иные подразумеваемые события, ценности, о которых в произведении может прямо и не говориться.

На основании проанализированных определений аллюзии, данных различными учеными-лингвистами, а также ввиду проблемы нашего исследования, мы можем, обобщив полученную информацию, сделать вывод, что аллюзия, а именно рассматриваемая нами литературная аллюзия, это отсылка к ранее написанному литературному произведению, создающая имплицитное значение в новом произведении.

Проблемы распознавания аллюзии в тексте и способы ее перевода будут рассмотрены нами далее.

1.1.2. Функционирование аллюзии в тексте.

Аллюзивным можно считать такой текст, который направлен на диалог с ранее существующими текстами, то есть это такой текст,

который находится в поле интертекстуальности. Такой текст вступает во взаимодействие с прецедентными текстами, но при этом он ориентирован на общение с читателем, рассчитан на ответную реакцию со стороны читателя. Взаимодействие читателя с текстом и способность читателя к интерпретации в аллюзивном тексте крайне важна. Текст, написанный автором, и текст, воспринимаемый и так или иначе понимаемый читателем – это не один и тот же текст; именно поэтому автор аллюзивного текста в первую очередь ориентирован на читателя (Васильева, 2011).

Говоря об аллюзивном тексте, мы на самом деле имеем дело с двумя разными текстами. Когда автор пишет свой текст, у него есть определенный багаж фоновых знаний и, кроме того, некоторое авторское намерение, которое может быть исполнено благодаря текстовым включениям и тем смыслам, которые эти новые включения придают тексту. Читатель исследует созданное автором произведение, и после прочтения и интерпретации им это произведение обогащается за счет тех смыслов, которые вносит в него каждый читатель.

Некоторые аллюзии при прочтении неизбежно остаются неопознанными, в результате чего объем смыслов «читательского» текста будет гораздо уже смыслового объема «авторского» текста. Возможна и противоположная ситуация: некоторые смыслы могут оказаться расширенными читателем благодаря его фоновым знаниям. В некоторых случаях объем знаний читателя может оказаться несколько шире объема знаний автора, и тогда в текст будут привнесены новые значения и интерпретации (Зырянова 2010).

Воздействие аллюзивного текста на читателя, разумеется, заранее планируется автором. При этом автор текста заинтересован в том, чтобы читатель опознал использованные им аллюзии, чтобы читатель имел представление, частью какого изначального текста эти аллюзии являются, иначе прагматический смысл может оказаться потерянным.

В любом аллюзивном тексте существует контекст, который направлен на прецедентные тексты и фоновые знания. Это тот слой прецедентной информации, которую автор посчитал нужным привести в свой новый текст. Любой аллюзивный текст «играет» с читателем и ведет с ним самостоятельный диалог в соответствии с авторским замыслом (Петрова 2010)

За счет такого контекста, очевидно, происходит углубление смысла текста. Благодаря этому контексту и интертекстуальным данным текст приобретает многоплановость. Если читатель распознает текстовое включение, в частности, аллюзию, то благодаря дополнительным смыслам, которые оно привносит, может измениться смысл всего текста или как минимум той его отдельной части, на которой аллюзия присутствует,

Понятие аллюзивного текста тесно связано с термином «подтекст». Подтекст как категория лингвистики впервые начал изучаться в конце XIX века, однако основные исследования в данной области начали появляться лишь появилось в середине XX века. Этим понятием занимались такие ученые-лингвисты как Кошляк, Вейзе, Гальперин, Голякова, Долинин и другие. Подтекст признавался художественным приемом, его, вслед за Метерлинком, называли «вторым диалогом» (Метерлинк:1896). Как правило, под термином «подтекст» понимают так называемый второй смысл текста, или имплицитный смысл, который присутствует одновременно с эксплицитным и должен быть понят получателем текста.

К. А. Долинин пишет: «понятие подтекста приравнивается к имплицитному содержанию и является частью содержания текста» (Долинин 1985:6). В исследованиях большинства авторов понятие «подтекст» оказывается обозначением того же понятия, которое вкладывается в определение «внутренний смысл» или «имплицитное

содержание». Такие авторы как А. Р. Лурия или К. А. Долинин говорят о «дублетности» этих терминов (Лурия 1979: 244, Долинин 1985:6-7).

Подтекст в данной ситуации может относиться к различным областям: к сфере истории, литературы, социально-бытовой сфере или даже сфере массовой культуры.

Касательно аллюзивного текста и понятия подтекста можно сказать нижеследующее: абсолютно любой аллюзивный текст, вне всякого сомнения, имеет подтекст и, следовательно, характеризуется огромным числом тайных смыслов. Однако не все скрытые смыслы становятся явными за счет текстовых включений. Только небольшая часть подтекстовой информации может быть подучена читателями за счет создания межтекстовых связей, которые получают благодаря наличию в тексте различных интертекстуальных включений (Масленникова 1999).

Таким образом, к указанным выше особенностям аллюзивного текста можно добавить, что очевидной и немаловажной составляющей аллюзивного текста следует считать также и скрытый смысл – подтекст. Некоторая часть подразумеваемой информации может быть эксплицирована через посредство различного рода включений и, в частности, аллюзии.

2. Особенности перевода аллюзий

2.1. Способы перевода аллюзий

Процесс декодирования авторского послания аудиторией, не имеющей непосредственного отношения к данной локальной культуре, как было замечено ранее, сложен в силу того, что национальный фольклор обладает значением лишь в рамках конкретной культуры. В переводе это подразумевает наличие у переводчика определенного уровня осведомленности о культуре и эрудиции. Поиск эквивалента требует распознавания факта аллюзии и учета классических переводов оригинала.

Разумеется, происходят случаи гораздо более сложные, чем широко известные и общеупотребимые отсылки к Уильяму Шекспиру или Библии, и даже опытные переводчики не всегда способны опознать ту или иную аллюзию в первоисточнике. Невозможно хранить в своей памяти наследие всей мировой культуры; однако переводчик обязан компенсировать недостаток знаний переводческой интуицией, языковым чутьем и постоянным обращением к словарям и другой справочной литературе (Ширшова, 2006).

Принимая во внимание содержание, коммуникативную функцию, стилистический эффект и прочие характеристики оригинала, умея распознавать метафоры и аллюзии, зная специфику культуры первоисточника, переводчик имеет шанс на большую степень адекватности перевода. Это, разумеется, требует и специальных знаний, и навыков в области применения рабочих языков.

Чтобы избежать больших потерь смысла, переводчикам рекомендуется, к примеру, оснащать перевод отрезка текста, содержащего аллюзивную информацию, подробным переводческим комментарием. (Ананьина 2014). Уместным и часто необходимым представляется использование переводческого комментария; энциклопедический характер заложенной в него информации способствует лучшему пониманию зашифрованных смыслов аудиторией переводного текста. Иногда аллюзии связаны не только с одной национальной культурой, как в случае с библейскими сюжетами, которые входят в фонд фоновых

знаний, общих для более широкой читательской аудитории. В таких случаях декодирование информации через переводческий комментарий нерелевантно. Если же аллюзии относятся к ограниченной национальной культуре, от переводчика требуется использование определенных стратегий для избежания смысловых потерь.

Кроме того, существует множество ситуаций, когда аллюзия может оказаться непонятной для людей, читающих текст в переводе. В ряде случаев такую аллюзию можно заменить на другую, более приближенную к культурным и языковым реалиям и фоновым знаниям таких людей. Однако необходимо при этом помнить, что такой метод может быть уместен далеко не всегда.

В некоторых случаях переводчик прибегает к приему опущения при переводе аллюзии. Опускание, по определению Л.С. Бархударова, – явление, прямо противоположное добавлению (Бархударов 1975). При переводе опущению подвергаются чаще всего слова, являющиеся семантически избыточными, с точки зрения их смыслового содержания, однако иногда этот прием является необходимым и при передаче информации, заключающейся в тексте оригинала (Бархударов, там же). Происходит это в случае, когда аллюзия не может быть распознана читателем, воспринимающим текст на переводном языке в силу ее чрезвычайной специфичности и привязанности к определенной географической или культурной локации. Разумеется, при использовании приема опущения полностью пренебрегать аллюзией, содержащейся в оригинальном тексте, не следует: стоит так же упомянуть о ее наличии в переводческом комментарии.

К сожалению, большую проблему представляет ситуация, когда переводчик не смог определить источник аллюзии либо вовсе не заметил данное явление в тексте. В таком случае происходит ненамеренное

опущение: аллюзии либо остаются вовсе не переведенными, либо переводятся нейтрально, без малейшей отсылки к первоисточнику.

В силу бесспорного значения интертекстуальных связей и учета художественно-эстетического контекста, распознавание аллюзий требует выработки принципов его создания, что представляется важным для восприятия переводного текста читателем и обладает высоким научным потенциалом.

2. Сложности при переводе аллюзий

Недостаточно проработанным на сегодня остается стилистический аспект в теории перевода. Важным для перевода является передача образной составляющей оригинала, так как через перевод читатель знакомится с иноязычной культурой. Образная составляющая языка связана с культурно-историческим опытом как отдельной нации, так и человечества в целом. В случаях отдельной культуры речь идет о национально-специфической информации, которая определяет уникальный облик языка данной культуры и отражает картину мира его носителей.

Как отмечает В.А. Маслова, «текст – это истинный стык лингвистики и культурологии, так как он принадлежит языку и является его высшим ярусом, в то же время текст есть форма существования культуры». (Маслова 2001). С другой стороны, «художественный текст способен понять только читатель, имеющий культурно-исторические знания как общечеловеческого, так и специфически национального характера, так называемой фоновой информацией» (Виноградов 2001).

Взаимоотношения языка и культуры имеют неоднозначный характер, в силу чего знанием фоновой лексики глубокое понимание носителей данной культуры не исчерпывается. Не вызывает сомнений необходимость учета как ситуативных знаний, так и картины мира.

Как подчеркивает В.С. Виноградов, к фоновым знаниям относятся такие сугубо национальные сведения, «совладельцем которых не стали другие национальные общности» (Виноградов, там же). Среди единиц, которые передают фоновую информацию, немаловажную роль играют именно аллюзии.

Связь аллюзии с экстралингвистическим (ситуативным) контекстом выражается в указании на него в энциклопедической информации о объекте аллюзии, либо в лит. произведении, на которое делается аллюзия. Одновременно с этим аллюзия может быть связана с контекстом самого произведения, в котором она используется. Именно этот контекст определяет значимые признаки объекта при употреблении аллюзии. Этот же контекст может добавлять аллюзивному слову или словосочетанию новые неожиданные сопутствующие смыслы. При этом базисным контекстом остается минимальное окружение, или микроконтекст, который необходим для реализации стилистического приема.

Однако нередко микроконтекст может служить лишь указателем на определенное стилистическое явление, но сам по себе не содержит сведений, которые необходимы для его понимания и оценки. Таким образом, по мнению М.Д. Тухарели, он «помогает определить структурные характеристики приема, но оказывается недостаточным для определения его семантических особенностей» (цит. по Дроновой, 2004).

3. Проблема адекватности перевода

В большинстве случаев автор произведения не ставит задачи ориентироваться на представителей других культур, из чего следует, что при переводе ориентированного на отдельную культуру произведения аудитория может не быть в полной мере воспринята адекватно. В связи с этим имеет смысл говорить о наличии так называемой потенциальной возможности или невозможности понимания читателем произведения на оригинальном и переводящем языке. Усложняет проблему тот факт, что художественный нарратив подразумевает множественность трактовок, высокую степень неопределенности, обусловленной многозначностью грамматической и лексической составляющих, а также использование неопределенных художественных средств (символов и т.д.)

По Д.И. Лебедеву, перевод произведения, наряду с самим произведением, также является творческим процессом и включает в себя «совокупность сложнейших интеллектуальных операций, основанных на сопоставлении двух заведомо отличных друг от друга языковых систем с одновременным поиском наиболее адекватного варианта перевода, подходящего для текущей языковой ситуации или наиболее приемлемого в контексте данного специального текста» (Лебедев 2005).

Процесс перевода подразумевает создание текста, отличного от оригинала по структуре и языковым средствам, но имеющего эквивалентную оригиналу смысловую и информационную нагрузку, с соблюдением грамматических и лексических норм, структуры и стилистики переводящего языка. Конечный результат перевода в известной степени обуславливается индивидуальностью понятийно-логических механизмов мышления переводчика; этот аспект, однако, не должен работать в ущерб

адекватности применения языковых средств и максимально близкой к оригиналу передаче содержания оригинала в тексте перевода.

Интерпретация художественного текста по большей части зависит от национально-культурных стереотипов, и, кроме того, от личного культурного фонового знания читателя, от его личного восприятия, от его читательского опыта (Лебедев, там же). В связи с этим довольно остро встает вопрос о так называемой адекватности художественного перевода, т.е. о возможности передачи исчерпывающего, насколько это возможно, понимания авторской идеи, которая была выражена в изначальном тексте, определения художественно-эстетической направленности текста произведения, оценки возможных реакций на него со стороны получателей, разделяющих один общий культурный фон с автором произведения.

Переводчику необходимо не только глубоко понимать смысл оригинала, но и уметь правильно передавать его отдельные особенности и образную систему путем точного подбора лексических средств. Так, при переводе стихотворного текста важно сохранить ритмическую структуру. В переводе прозы следует учитывать авторский стиль и общее настроение. Перевод адекватен при передаче средствами переводящего языка как формы, так и содержания. Адекватность неотделима от точности; ей способствуют лексические, фразеологические, стилистические и грамматические замены, создающие равноценный эффект. Замены помогают переводчику передать все элементы подлинника; важна их умелая расстановка. Проблемы может создать необходимость пожертвовать какими-либо элементами. Адекватность также неотделима от реальной практики перевода, в которой часто нет стопроцентной передачи всех коммуникативных элементов оригинала. Поэтому некоторые переводческие решения компромиссны. Однако любые отклонения от эквивалентности должны быть обусловлены и обоснованы объективной необходимостью.

Таким образом, качественный адекватный перевод не должен быть вольным, т.е. приблизительным, переводом, или пересказом, но вместе с тем буквальный перевод также далеко не всегда можно назвать адекватным.

Отсюда следует, что понятие «адекватный перевод» включает в себя, по А.Р. Тазрановой, три компонента: правильная, точная и полная передача содержания оригинала; передача языковой формы оригинала; безупречная правильность языка, на который делается перевод (Тазранова, 2016).

Все три компонента адекватного перевода составляют неразрывное единство. Их нельзя отделить друг от друга: нарушение одного из них неизбежно ведет к нарушению других (Тазранова, там же).

Стоит также сказать несколько слов о таком понятии как «эквивалентность» перевода, т.к. его зачастую путают с понятием «адекватности». Исследователь Дж. Кэтфорд полагает понятие «адекватность» идентичным понятию «эквивалентность»: и то, и другое он обозначает как “translation equivalence” (Catford 1965). По Комиссарову же, эквивалентность – это «отношение между содержанием оригинала и перевода» (Комиссаров 1999: 117), а адекватность – «соответствие перевода требованиям и условиям конкретного акта межъязыковой коммуникации» (там же: 113). То есть, адекватный перевод – понятие более широкое, такой перевод делает возможным успешное взаимодействие переводного и переводящего языков. Эквивалентность же может скорее определяться как смысловая общность соответствующих друг к другу единиц переводного и переводящего языка и речи в целом. Другими словами, адекватный перевод может включать в себя ту или иную степень эквивалентности; при этом эквивалентный перевод не всегда является адекватным.

2. Аллюзии в детской британской литературе

1. Лингвостилистические особенности английской литературы для детей

В истории литературы Великобритании одно из важнейших мест занимает детская литература. За длительную историю своего существования английская детская литература прошла не один этап развития и подарила детям всего мира прекрасную библиотеку книг Чарльза Диккенса и Даниэля Дефо, Вальтера Скотта и Редьярда Киплинга, Роберта Льюиса Стивенсона и Льюиса Кэрролла, Герберта Уэллса и Этель Войнич, Эдварда Лира и Алана Милна, а также многих других.

Оригинальность британской детской литературы в разные периоды ее становления проявлялось по-разному. Любой значимый временной период, разумеется, накладывает на любую литературу совершенно определенный характерный для общего духа времени отпечаток. Как и во всей литературе Англии, в ней «нашли отражение различные политические, философские и социальные идеи» (Ольшанский 2001).

К индивидуальным особенностям английской литературы для детей в целом можно отнести «элементы чудачества, эксцентричности, небывальщины в сочетании с мягким лиризмом и животворящим юмором, а иногда и с оттенками иронии, даже сатиры» (Ольшанский, там же). Отличие английского национального характера от других отражается в детской литературе довольно очевидно как в больших произведениях, романах, новеллах, так и в небольших повестях, и в детских стихах.

Считается, что литература для детей в Британии берет свое начало в детских песенках, известных под названием «Детские стихи» или «Песни Матушки Гусыни». Авторы этих песен, равно как и точные годы их появления, неизвестны. Известным является только тот факт, что изначально эти песни не предназначались для детей. «Песни Матушки Гусыни» впервые появились во Франции в 1650 году, а затем Шарль Перро в 1697 году впервые опубликовал обработанные им народные сказки под названием «Сказки матушки Гусыни», после чего они были переведены на английский язык в 1729 году (Гайдукова 1998).

Стиль повествования Матушки Гусыни весьма своеобразен: она не говорит, а поет песни, знает множество прибауток и считалочек. Матушка Гусыня всегда весела и поощряет в детях детство, поэтому не читает морали и нотации, а играет вместе с детьми (Гайдукова, там же).

По исследованиям Н.Ю. Анашкиной можно сделать вывод, что во многих британских детских стихах можно заметить «словно нарочито озорное отклонение от реальности». Для английского фольклора в высшей степени типичен жанр перевертышей — стихов шиворот-навыворот. В них «селетки растут на деревьях, а земляника — на дне морском, лютики едят корову, кошка боится мышей, свинки разгуливают в атласных жилетах и париках, а утки — в белых сандалиях» (Анашкина 2005). Неслучайно в Англии так популярны некие мифические умники из деревушки Готэм, которые «то строят забор вокруг кукушки, чтобы удержать лето, то ловят шестами луну в пруду, то отправляются путешествовать по морю в тазу» (Анашкина, там же).

Для народного творчества Англии очень характерны каламбуры, игра слов, что в большой степени сближает английский фольклор с русскими стихами-«потешками», «небывалками».

С.Я. Маршак в интервью британским журналистам говорил: «У англичан чувство юмора похоже на наше собственное. Большинство русских любят тоже нелепицы, хотя есть некоторые страны, где у людей нет вкуса к подобным вещам» (цит. по Атулеевой, 2005). Часты случаи того, когда в одной шутке объединяются одновременно и загадка, и считалка, и скороговорка. К примеру, в одной из популярных в Англии детских песенок говорится о таинственном существе по имени Хампти-Дампти. Хампти-Дампти доставил немало трудностей переводчикам, и, по мнению Ф. Атулеевой, только С. Я. Маршаку удалось сохранить всю красоту и причудливость подлинника и в то же время сделать эту песенку близкой русскому ребенку:

Шалтай-Болтай сидел на стене.
Шалтай-Болтай свалился во сне.
Вся королевская конница, Вся королевская рать
Не может Шалтая, Не может Болтая,
Шалтая-Болтая, Болтая-Шалтая,
Шалтая-Болтая собрать.

Неслучайно в 1955 году в одной английской газете об этом переводе была напечатана целая статья. Она называлась: «Он сделал Хампти-Дампти русским» (Атулеева, там же).

Однако, несмотря на определенное сходство русской и английской сказочной традиции, существуют и серьезные различия, на которые переводчику необходимо обращать внимание при переводе сказок с одного языка на другой.

2. Функционирование аллюзий в британских авторских сказках

Авторы, изучающие интертекстуальность, упоминают цитаты, аллюзии, реминисценции, пародии и интратекстуальные проявления,

характеризуя их как средства создания межтекстовых связей как способа осуществления межкультурного диалога на текстовом уровне. Связь текстов детской литературы на уровне цитирования, аллюзий и других интертекстуальных включений и других текстов на первый взгляд маловероятна, так как понимание интертекстуальных маркеров требует определенных фоновых знаний и тезауруса. Тем не менее, внимательное прочтение произведений детской литературы показывает частое намеренное и ненамеренное применение этих средств. Например, сказки У. Деламара содержат аллюзивные антропонимы, связанные как с реальными историческими фигурами, так и с персонажами литературы более ранних периодов. В текстах этого автора также присутствуют аллюзии на мифологические темы и детские песни. Интертекстуальная составляющая выполняет смысловую и композиционную функции (Коваленко 2007).

Сказки Редьярда Киплинга содержат интертекстуальные включения, ориентированные на более взрослую аудиторию, а также модификацию цитат, конфликтующих с цитируемым текстом, то есть можно сказать, что через возведение цитаты в микропародию усложняется структура сказки. Даются отсылки на комедии Шекспира, баллады Дж. Гога и другие «взрослые» литературные произведения и эпос, а также включены и исторические личности и события. Интертекстуальность здесь имеет полифункциональный характер (Тананыхина 2007).

В сказке «Алиса в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла содержится неисчислимо количество всевозможных аллюзий. Так, большинство стихов в этой сказке являются пародиями на хорошо известные современникам Кэрролла стихи и популярные песни (Китаева 2016). Причем иногда пародирование и аллюзии настолько яркие, что даже дали повод обвинять автора в неуважении к Священному Писанию (например,

стихотворение "Tis the Voice of the Lobster" в главе "The Lobster Quadrille" – пародия на стихотворение И. Уоттса с одновременной аллюзией на библейский текст) (Китаева, там же). В сказке Л. Кэрролла есть не только примеры литературной аллюзии, но и примеры того, как один отдельно взятый текст оказывается включенным в общий культурный контекст.

В детских поэтических текстах встречаются разнообразные интертекстуальные связи, такие как аллюзии, выраженные через топонимы и антропонимы; топонимы (реальные, литературные и мифологические) обычно вводят фантастический хронотоп, усиливая эмоциональную картину. Антропонимы зачастую бывают связаны с историческими личностями и литературными персонажами. Они обогащают текст, создавая дополнительные смысловые связи. Все вышесказанное говорит о том, что детская литература насыщена интертекстуальными связями с различными маркерами и функциями.

Интертекстуальность характерна для разных уровней текста. Она определяет глубинные связи и зависимости, диктуя структуру нового текста. Интертекстуальные включения соотносят авторские тексты с общим культурным фоном. В детской литературе, например, интертекстуальные включения выполняют идейные, характерологические, образные и композиционные функции, создавая дополнительные структурно-смысловые связи, внося изменения в хронотоп. Интертекстуальные маркеры способствуют формированию и развитию ассоциативного и понятийно-концептуального тезаурусов детей

На основании вышеизложенного становится понятно, что с помощью интертекстуальности раскрываются и реализуются в контексте в юольшей степени эмотивная и когнитивная функции детского литературного текста. Количество интертекстуальных включений в текстах британских сказок, в частности, аллюзий, во многом связано с

возрастными группами читателей — целевой аудитории той или иной сказки.

Выводы по главе I

В данной главе нами были рассмотрены различные варианты трактования понятия аллюзии, в результате чего было определено, что

аллюзия – весьма разноплановое явление, которое можно рассматривать сразу в нескольких различных аспектах; однако для нашего исследования наиболее уместным будет определение аллюзии как косвенной ссылки на литературный источник, описывающий какой-либо факт, лицо или событие, полагающееся известным; при этом у аллюзии всегда есть автор или, как минимум, источник, к которому делается отсылка.

Кроме того, мы исследовали функционирование аллюзии непосредственно в тексте: с какой целью аллюзия используется, какое действие производит на читающего, чем руководствуется сам автор, используя то или иное интертекстуальное включение. Принимая в свой текст фрагмент другого, изначального, текста, автор создает второй, дополнительный контекст помимо уже существующего в прецедентном тексте.

Также в данной главе был рассмотрен вопрос перевода аллюзий. Данная проблема стоит особенно остро ввиду отсутствия единого определения данного понятия, а также сложности при поиске аллюзий в тексте и попытке адаптировать данное включение к языку перевода. Сделать так, чтобы аллюзия была узнана и понята читателем, достаточно сложно по причине того, что многие реалии попросту отсутствуют в языке и культуре, являющихся для читателя родными. Способы перевода таких «сложных» аллюзий также представлены в данной главе.

Адекватность перевода представляет ещё одну сложность для переводчика: важным представляется обеспечение не только точности перевода, но и соотнесения его с культурой переводящего языка и определение степени необходимости перевода той или иной аллюзии (переводить ее частично, полностью либо вообще не переводить). Кроме того, отдельно была рассмотрена проблема разделения понятий адекватности и эквивалентности.

Помимо прочего, были изучены особенности британской литературы для детей, а также непосредственные функции аллюзий в сказках.

В Главе II мы рассмотрим сказочные произведения британских авторов, выявим проблемы адекватности при переводе аллюзий и проведем анализ возможных вариантов моделей их перевода.

Глава II Аллюзии в британской литературной сказке и в переводе на русский язык

2.1. Перевод аллюзивных имен собственных

2.1.1. Определение и значимость антропонимов

Исследование так называемых «говорящих» имен — довольно распространенная тема в литературоведении. Имена собственные зачастую выбираются автором таким образом, чтобы читатель сразу имел хотя бы примерное представление о характере персонажа, его внешнем виде, возрасте, социальном статусе, повадках. Помимо смысловой нагрузки, они могут иметь звуковой облик или обладать ассоциативным фоном, придают колорит изображаемой реальности. Такие имена являются неотъемлемой частью художественного произведения. Многие из них являются отсылками к другим произведениям, аллюзиями на ранее созданных персонажей. В частности, огромное количество говорящих имен используется в детской литературе.

На данный момент не существует единого устоявшегося термина для обозначения значимых имен собственных. По определению Е.И. Доможилкиной, значимые, или «говорящие», антропонимы — это имена вымышленных персонажей в художественном тексте, которые не только называют объект, но и присваивают ему определенное значение, содержащееся в имени (Доможилкина 2016). Антропоним приобретает в тексте определенную смысловую нагрузку, цель которой — представить персонажа как можно более наглядно. В этом смысле самыми «значимыми» именами собственными будут имена в фэнтезийных произведениях и авторских сказках, так как автор имеет возможность свободно выбирать приемы и средства создания художественных имен. М. В. Соколова в своей статье о функционально-стилистической нагрузке имени собственного говорит, что каждый писатель использует антропонимы в соответствии со своим творческим методом и конкретными идейно-художественными задачами, стоящими в том или ином художественном произведении (Соколова 2011: 1).

Антропонимы можно подразделить на окказиональные, вызывающие лингвистические ассоциации, и **аллюзивные**, вызывающие экстралингвистические ассоциации. Реализация аллюзий предъявляет завышенные требования к осведомленности, эрудиции и культуре читателя. Аллюзии «усиливают эстетическое воздействие художественного произведения на читателя» (Суперанская, 2007). Это влияние построено на сильных ассоциативных связях, объединяющих текст с реальностью, не связанной с языком. С помощью метафорических имен собственных текст определенным образом становится привязанным к людям и событиям разных эпох, культур, а также к другим литературным текстам. Причина этого заключается в большом разнообразии имен собственных как таковых. Они состоят из имен исторических лиц, мифологических персонажей, литературных героев, дают отсылку к историческим событиям (Назаренко, Ракитина 2013).

В целом можно сделать вывод, что коммуникативная направленность имен собственных в сказочном англоязычном дискурсе проявляется в их семантической наполненности и структурных особенностях. Через собственное имя автор передает закодированную информацию о персонаже, его роли и месте в произведении, таким образом, антропонимы могут рассматриваться как носители предметно-логической, эстетической, образной, эмоциональной и оценочной информации.

Немалый вопрос представляет перевод значимых антропонимов на другие языки. Вопрос этот тесно связан с изучением интертекстуальности, особенностей использования неавторских слов, а также подтекста и филологического истолкования художественного текста, что помогает не только построить взаимосвязь между культурой и языком, но и исследовать более крупные произведения как олицетворение и выражение культуры в языковых процессах.

Значимые антропонимы, как правило, не переводятся, поскольку, по правилам перевода наименований, их необходимо транскрибировать или транслитерировать. В некоторых случаях это может привести к потере авторского умысла и языковой игры.

«“Игра” на именах и названиях — лишь один вид игры слов, с которой так часто сталкивается переводчик... Это всякий раз сложно и подчас спорно. Бесспорно одно: необходимо искать какие-то замены, чтобы не тускнели краски автора и ничего не терял читатель. Что-то выйдет удачно, что-то похуже. Одно плохо всегда — обычное оправдание, сноска: “непереводимая игра слов”. Это — расписка переводчика в собственном бессилии», — считает редактор и известный переводчик Нора Галь (Галь 1987). Однако нельзя не согласиться, что «многие переводы английской прозы последних лет расширяют представления о границах переводимости, в частности, в области антропонимов» (Сидорова 2001).

В современном переводоведении при переводе личных имен с английского языка на русский существует несколько традиций, и, как считает переводчик И. Бернштейн, «даже имея в своем распоряжении набор правил и резонов, переводчик в конечном счете действует, подчиняясь интуиции, поступает, по русскому выражению, как бог на душу положит» (Бернштейн 1998). Традиционно для передачи иностранных имен собственных в переводящем языке существуют три основных способа: транскрипция, транслитерация и собственно перевод. Чаще всего предпочтение отдается либо транскрипции, либо транслитерации, однако необходимо понять, что ни один из перечисленных способов передачи имени не может быть определен как универсальный: у каждого свои преимущества и недостатки, и не каждый способ одинаково подойдет для совершенно разных имен. В русском и английском языках аналогичные звуки звучат по-разному, кроме того, в каждом из языков есть звуки, отсутствующие в другом, что в ряде случаев затрудняет транскрипцию.

Отсюда — существующие варианты *Ватсон/Уотсон* (англ. *Watson* ['wo:tsn]), *Шоу / Шо* (вариант, предложенный профессором А. Аникстом) (англ. *Shaw* [Jo:]) и другие в таком ключе.

В ситуации, когда транскрипция по тем или иным причинам не подходит в качестве способа перевода, возможно применение транслитерации. Традиционно в ряде случаев транслитерация английских антропонимов предшествовала современной транскрипции: исследователь О.Г. Сидорова в своей работе пишет, что «в XIX в. роман «*Ivanhoe*» переводился «*Ивангое*» (совр. «*Айвенго*»), *Newton* был *Невтоном* (совр. *Ньютон*), *Uraih Neer* - *Урией Гипом* (совр. *Юрайа Хип*)» и т.д. (Сидорова 2001). Другой фактор, существенно влияющий на перевод англоязычных имен на русский язык, — культурно-историческая традиция: в русскую культуру вошли транслитерированные имена *Гамлет* {*Hamlet*}, *Вальтер Скотт* {*Walter*}, *Исаак Ньютон* {*Isaac*} — хотя сегодня эти имена были бы отражены — и отражаются, когда речь идет не о вышеупомянутых личностях, — как *Хэмлет*, *Уолтер*, *Айзек* (например, *Айзек Азимов*) (Сидорова, там же).

И транскрипция, и транслитерация — это способы, которыми можно передать антропонимы в тексте перевода; при этом, как правило, «не получают отражения прагматический элемент, социальный статус имени, его эмотивная составляющая (русские суффиксальные образования, к примеру, передаются в английском с большими потерями), ассоциативный фон, языковая игра, каламбуры, аллюзии и многое другое. Особую актуальность представляет эта проблема при переводе художественных текстов, где имена включаются в систему контекстуальных и интертекстуальных связей, становятся неотъемлемым элементом произведения» (Сидорова, там же).

Согласимся с утверждением А. Вежбицкой, что «личные имена что-то значат — и не только с этимологической, но и с синхронной точки зрения.

Они несут важные прагматические значения, в которых отражен характер человеческих взаимоотношений» (Вежбицка 1996). Третий способ передачи чужих имен в тексте — собственно перевод. Насколько корректно ставить вопрос о переводе применительно к личным именам? В классических трудах по теории перевода (Я. Рецкер, Л. Бархударов, В. Комиссаров) имена собственные характеризуются «непереводимостью», они относятся к безэквивалентной лексике, их связь с национальной традицией роднит их с реалиями, поэтому потеря семантики и/или символического звучания в языке перевода, которые неизбежны и при транскрипции, и при транслитерации, рассматриваются как «меньшее из двух зол по сравнению с переводом или подстановкой» и «нельзя вменить в вину переводчику, если он не отразит их символичность... выйти из этого положения без потерь почти невозможно» (Влахов 1980). Смирясь со смысловыми и эстетическими потерями, классическая теория перевода весьма неодобрительно относится к собственно переводу и замене имен: «Имя собственное как правило при переводе заимствуется, транскрибируется, но как исключение может подвергаться и переводу; иногда оно терпит и большие на себе посягательства» (там же).

Что касается непосредственно адекватности перевода антропонимов в сказках с английского языка на русский, то зачастую переводчики сталкиваются с проблемой того, что для не англоговорящих читателей имена, представленные в переведенном тексте, не имеют такой эмоциональной нагрузки и значимости, как в оригинале. Можно предположить, что читатели знакомы с древней мифологической литературой, историческими фактами и деятелями, и смогут провести какие-либо аналогии и вникнуть в смысл, который несут имена собственные. Но, как показывает практика, многие имена собственные имеют аналогии со староанглийскими вариантами языка, а также большое значение имеет семантика слов, составляющих имена. Не зная всего многообразия возможностей трактовки тех или иных понятий, невозможно

понять истинные аналогии, приводимые автором. Семантика слов в именах собственных также играет большую роль в понимании внутреннего мира каждого из героев, так как все имена являются в той или иной степени «говорящими», и каждое составляющее имени или фамилии героев дает то или иное описание. Ввиду того, что раскрыть смысл значимых имен помогает только контекст, переводчик должен найти способ довести их смысл до читателя путем пояснения их содержания или хотя бы ненавязчиво подсказать внутреннюю форму такого имени. Построение эквивалентов говорящих имен в других языках — нелегкая задача, стоящая перед переводчиком.

2.1.2. Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных имен

Рассмотрим вышеизложенный материал на примерах.

Современная английская писательница Джоан Роулинг в своей серии книг о Гарри Поттере нередко обращается к древнегреческой и римской мифологии. Это можно проследить как по целым сюжетным линиям, эпизодам, ситуациям, в которые автор помещает своих героев, так и по системе персонажей, их именам.

В некоторых случаях аллюзия прочитывается сразу:

Пример 1

Minerva McGonagall — Минерва МакГонагалл

Пример 2

Hermes — Гермес

Минерва, как известно, — греческая богиня мудрости, и неудивительно, что мудрого профессора, не раз выручавшего Гарри Поттера из беды, Роулинг назвала именно так; Гермес в мифологии — вестник богов, в «Гарри Поттере» же — сова, разносящая почту, т.е. тоже в своем роде вестник.

Перевод этих имен с точки зрения адекватности несложен, т.к. существуют русские переводы и пересказы мифов Древней Греции, и дети легко могут опознать аллюзии такого плана.

В некоторых других именах распознать аллюзию сложно, для этого необходимо знать тот фольклор, к которому делает отсылку автор; таких знаний далеко не всегда хватает у русскоязычных (к примеру) детей.

Пример 3

Harry turned over his card and read:

ALBUS DUMBLEDORE

CURRENTLY HEADMASTER OF HOGWARTS

Considered by many the greatest wizard of modern times, Dumbledore is particularly famous for his defeat of the dark wizard **Grindelwald** in 1945, for the discovery of the twelve uses of dragon's blood...

Гарри перевернул карточку и прочитал: Альбус Дамблдор, в настоящее время директор школы «Хогвартс». Считается величайшим волшебником нашего времени. Профессор знаменит своей победой над темным волшебником **Грин-де-Вальдом** в 1945 году, открытием двенадцати способов применения крови дракона...

Первая информация, которую получил Гарри об Альбусе Дамблдоре, была о том, что он победил злого колдуна по имени Грин-де-Вальд (Grindewald). Из этого возникает две аллюзии. Во-первых, Grindelwald похоже на имя монстра Гренделя (Grendel) из норвежской саги восьмого столетия «Беовульф и Грендель» ("Beowulf and Grendel"). Из этого возникает следующее интересное наблюдение относительно связи между Гриндельвальдом и Дамблдором. Второе имя Дамблдора — Вульффрик (Wulfric). Можно разбить имена следующим образом: в имени Беовульф присутствует слово wulf — «волк»; во втором имени Дамблдора это слово также есть. Если брать во внимание, что Дамблдор победил Грин-де-Вальда, можно определенно считать, что второе имя Дамблдора — это аллюзия на Беовульфа, а имя Гриндельвальд — аллюзия на Гренделя.

Другие примеры:

Пример 4

Hermione Granger — Гермиона Грейнджер

Пример 5

Quirinus Quirrell — Квиринус Квиррелл

Пример 6

Remus Lupin — Римус Люпин

Эти имена собственные далеко не у всех читателей смогут вызвать ассоциации с мифологией: русскоязычные дети в большинстве случаев ограничиваются изучением основных греческих и римских богов и связанных с ними мифов, в то время как такие имена как Гермиона, Квиринус, Римус не вызовут у них узнавания.

В древнегреческой мифологии Гермиона — дочь царя Спарты Менелая и Елены; в честь неё названа главная героиня драмы Шекспира «Зимняя сказка», по ассоциации с которой в свою очередь получила имя одна из главных героинь серии книг о Гарри Поттере Гермиона Грейнджер. Для обобщения можно сказать, что Гермиона

— это имя мудрой женщины, претерпевшей много невзгод, какой перед нами и предстает юная, но уже такая же мудрая героиня книги. Квиринус, или Янус, — римский двуликий бог; в «Гарри Поттере» у персонажа с этим именем также было два лица (второе принадлежало главному противнику Гарри Поттера Волан-де-Морту, использовавшему тело Квиррелла как свое). Имя Ремус представляет собой англоязычную форму имени Рема, брата Ромула, которых по легенде вскормила молоком волчица. Фамилия же Люпин восходит к латинскому *lupus*, «волк». Таким образом, имя Люпина тесно связано с образом волка, и неспроста: по сюжету «Гарри Поттера» выясняется, что Люпин оборотень.

Приведенные примеры демонстрируют частичную адекватность перевода данных имен на русский язык, т.к. во всех трех случаях аллюзия улавливается не сразу, и необходим переводческий комментарий, чтобы ее распознать.

Существуют также случаи полного несоответствия перевода аллюзивных имен оригинальной идее автора произведения.

Рассмотрим пример из «Истории с кладбищем» Нила Геймана:

Пример 7

He straightened up and looked around him. The dead had gone, and the Lady on the Grey.

Никт огляделся. Мертвые куда-то делись, да и Всадницы на белом коне тоже не было видно.

Источник данной аллюзии не вполне очевиден, однако автор определенно делает отсылку либо к «Леди в сером» (the Gray Lady), которая, в соответствии с различными легендами, живет в замках Англии и Шотландии, либо же к Смерти, «всаднику на коне бледном» (the Death who rides a pale horse), в соответствии с Библией, Откровение 6:8. В обоих этих

случаях упоминается серая лошадь, а не белая, как наблюдается в переводе, хотя характер и поступки данного персонажа очевидно напоминают образ Смерти или связанный с ним, и в переводном тексте это также должно быть отражено. Таким образом, аллюзия оказывается потерянной для читателя.

Пример из романа «Ветер в ивах» Кеннета Грэма демонстрирует нам другой случай неадекватности перевода оригиналу:

Пример 8

Goodman **Joseph** toiled through the snow--
Saw the star o'er a stable low;
Mary she might not further go--
Welcome thatch, and litter below!

Здесь видна отсылка к библейским персонажам – Иосифу и Марии. Кеннет Грэм в сочиненном им на манер старинных песен рождественском гимне повествует своим читателям об истории рождения Христа, используя несколько аллюзивных имен, отсылок к библейским сюжетам. В русском же тексте перевод этого гимна отсутствует, что не видится нам верным переводческим решением: многие дети познают Библию именно через отсылки на нее в других произведениях, сказках, и передать все, что хотел сказать автор, является важнейшей задачей переводчика.

На основе анализа аллюзивных антропонимов можно сделать вывод, что большинство содержащих аллюзию имен имеют возможность быть переведенными адекватно полностью либо частично; проблема несовпадения авторской интенции и результата перевода возникает либо при опущении перевода как такового, либо при невнимательности переводчика к деталям описания персонажа.

2.2. Перевод аллюзивных названий и глав произведений

2.2.1. Особенности перевода названий

Название произведения, или заглавие – это «целостная единица речи, стоящая перед текстом, указывающая на его содержание и отделяющая данный отрезок речи от других» (Исина, Гилль 2016).

Многообразие функций заглавия, его особая позиция в тексте, а также его семантическая сложность вызывают большой интерес со стороны исследователей последних десятилетий. Ранние работы, изучающие названия произведений, датируются еще началом XX века, однако они, в большинстве своем, не покрывали в полной мере тенденции своего времени и быстро теряли актуальность.

Название произведения, или заглавие, – это целостная единица речи, стоящая перед текстом, указывающая на его содержание и отделяющая данный отрезок речи от других. С точки зрения лингвистики, заглавие – это, прежде всего, наименование текста. Так же, как имя собственное, оно придает произведению уникальность. В то время как заглавие может является обособленной единицей текста, оно представляет собой сосредоточение идеи произведения.

Несмотря на свою неразрывную связь с текстом, заглавие в художественной литературе, в отличие от, к примеру, газетного заголовка, «материально отчуждено от него», по выражению О.Ю. Богдановой: «заглавие всегда печатается другим шрифтом, отстоит от абзаца на более или менее значительное расстояние, разрешает включение в этот промежуток дополнительных сведений – указания на жанр, эпитафия, посвящения, предисловия, выражения авторской признательности и т.п.» (Богданова 2006).

В условиях постоянно растущего рынка литературы заглавие имеет прагматичную функцию: с момента первого контакта привлечь внимание потенциального читателя. Правильно подобранное название помогает либо вызвать интерес, либо сформировать представление о содержании книги, в конечном итоге во многом определяя ее успех. Именно поэтому в выборе такого названия заключается одна из задач автора.

По О.Ю. Богдановой, в предтексте (т.е. в той позиции, в которой и находится заглавие: перед основным объемом текста) «на первый план выдвигаются рекламная и контактоустанавливающая функции. Еще не имея опоры на текст, заголовок в подтексте способен апеллировать только к предыдущему опыту читателя». (Богданова 2006).

Когда дело касается заголовков, большинство функций определяется тем, что в них прослеживаются почти все языковые категории. Эту тенденцию можно рассмотреть путем анализа названий различных произведений.

- Категория информативности, к примеру, отражена в номинативной функции названия произведения. Другими словами, название текста выбрано в соответствии с определенным текстовым признаком (в данном случае, темой) (например, произведения “Theatre” (W.S. Maugham), “A Traveling Woman” (J. Wain).
- Категория модальности в названии может выражаться эксплицитно – например, экспрессивная лексика употребляется в прямом смысле или же воспринимается по-другому после прочтения (например, “The Quiet American” by G. Greene, “The Nice and the Good” by I. Murdoch).
- Категория завершенности проявляется в том, что заголовок несет в себе разграничительную роль, т.е. служит границей между отдельными законченными текстами.
- Категория членимости текста отражается в промежуточных заголовках (например, названиях глав, разделов, частей одного произведения). Благодаря таким заголовкам второго плана в тексте четко прослеживаются

подтемы и подчеркивается актуальность композиционного членения произведения.

- Категория связности также может находить отражение в названии. В большинстве случаев такое явление наблюдается, когда в произведении употребляется лексика из заголовка, т.е. лексические компоненты названия красной нитью проходят через все произведение. Следует отметить, что в некоторых случаях семантика этих лексических компонентов может изменяться, и слова приобретают новые, характерные для конкретного произведения окраску и значения. Рецептор произведения замечает эти новые оттенки значения и по-новому смотрит на заголовок уже после прочтения художественного произведения, что отличает их от публицистических текстов, где главная информация представляется в начале (как правило, в названии статьи). В свою очередь, заголовок художественного произведения представляет собой рамочный знак, к осмыслению которого необходимо обращаться после завершения прочтения. Таким образом, заголовок окольцовывает произведение, проводит связь между началом и окончанием: это значит, что с помощью него реализуется не только категории связности, но и категория ретроспекции, которая отражает ожидания рецептора текста и часто играет важную роль в выборе книги для прочтения. (Богданова 2006)

Для правильного понимания и, в результате, адекватного перевода названий глав или целых произведений переводчику необходимо обращать внимание на их структуру в языке оригинала. Для опытного переводчика художественных произведений заглавие – важнейшая часть текста, способная действовать обособленно. В первую очередь, такие участки текста концентрируют на себе внимание читателя. До прочтения последующей единицы текста читатель не имеет представления о ее содержании, и ее название может заставить его воображение увлечься поиском возможного сюжета, смысла. Кроме того, как известно, начало и конец текста имеют особую роль для автора, сначала подготавливая

читателя к содержанию, а затем помогая ему сформировать представление о прочитанном.

Художественная литература отличается от всей прочей наличием художественно-эстетической коммуникативной функции. Перед произведениями данного типа автором поставлена задача создания художественного образа и эстетического влияния на читателя. Подобная эстетическая ориентация уникальна для художественной речи, она отличает ее от других форм речевой коммуникации, направленных на информативное содержание. Поэтому качественный перевод сам по себе является предметом искусства как плод труда переводчика, понимающего игру слов, тонко осязающего языковые формы и с особым мастерством передающего художественный образ. Несмотря на то, что в заглавии содержится основная идея произведения, полное его понимание возможно только по прочтении последнего, когда происходит их взаимная интеграция. Примером такой интеграции служит "Война и мир" Л. Толстого: значение слова "мир" до сих пор вызывает спор, который можно разрешить, зная особенность написания этого слова в русском языке XIX века ("миръ" в первом издании 1869 года, т.е. именно безвоенное время, а не человеческое общество). Именно поэтому прагматический подход к переводу заглавий крайне важен: он, наряду с другими элементами перевода, во многом обуславливает адекватность самого перевода.

Как правило, перевод названий не подразумевает сноски и другую дополнительную информацию. Кроме того, как название произведения, так и название главы не окружено контекстом, который мог бы уточнить, раскрыть авторскую интенцию. Заглавие – своего рода отдельное произведение, требующее особого внимания при переводе. Все это создает для переводчика определенную, и немалую, сложность. Переводчику необходимо воспроизвести основную функцию оригинала, точно передав коммуникативное намерение автора оригинального текста для произведения задуманного эффекта на читателя перевода. В переводе должен

воссоздаваться прагматический потенциал оригинала, под которым понимается «способность текста производить на получателя коммуникативный эффект, вызывать у него определенное прагматическое отношение к сообщаемому, осуществлять прагматическое воздействие на получателя информации» (Комиссаров 1990).

По мнению Г.И. Исиной и В.В. Гилль, «наиболее сложной частью перевода всегда оставалось оригинальное название произведения, обычно неоднозначное, метафоричное или отражающее какие-либо особенности содержания текста или черты героев произведения» (Исина, Гилль 2016). Именно здесь, как отмечают данные исследователи, переводчику необходимо рассмотреть свой перевод с разных позиций, наиболее полно вжиться в переводимый образ: «без дара такого перевоплощения, как правило, нет хорошего перевода» (Исина, Гилль, там же).

Перевод заглавий, как и вообще перевод художественной литературы, не должен быть лишь механической подстановкой на место иноязычного слова соответствующего слова в родном языке, творческий подход также необходим.

Семантическое значение заглавия для читателя может претерпевать существенные изменения по мере прочтения им произведения. Однако осмысление заголовка возможно только по прочтении всего текста, что подчеркивает организационную функцию первого. Полное же понимание заглавия зачастую неосуществимо без лингвистического анализа, поскольку многие заглавия содержат отсылки к мифологии, религии, истории литературы и т.д. Несмотря на то, что основная информационная и эстетическая составляющая заключена в тексте, заголовок, нередко подбираемый автором по окончании написания единицы художественного произведения, дополняет эту составляющую, объединяя текст и заглавие в единое целое и часто представляя собой главную авторскую формулировку концепта произведения. Что касается непосредственно перевода аллюзий, используемых в названии произведения, а также аллюзивных элементов,

вынесенных в названия глав, необходимо отметить, что к настоящему моменту, по исследованиям М.И. Киосе, до сих пор не получили достаточного освещения в лингвистических научных трудах такие аспекты аллюзии как семантические способы аллюзивной субституции и типы семантических отношений, создаваемых этим приемом; морфолого-синтаксические и фонетические способы аллюзивного словообразования (преобразования источника); аллюзия в ряду образных средств языка, формирование оценочных концептов аллюзивной семантики; лингвокультурологический аспект функционирования аллюзии; особенности функционирования аллюзивных единиц в текстах детской литературы; приемы перевода аллюзивных единиц в детской литературе (Киосе 2002).

Разнообразие заглавий позволяет их традиционно подразделять на отдельные типы. Например, классификация А. В. Ламзиной основана на корреляции заглавия с единичными элементами произведения, такими как система персонажей, время и место действия, тематика. В любом типе заглавий не исключено содержание пословичных, символических, аллюзивных и прочих конструкций, отличающихся относительно сложной семантикой. Поскольку заглавие носит и смысловую, и эстетическую нагрузку, его выбор является нелегкой задачей для автора, на разрешение которой может влиять большое число факторов, начиная эмоциональным воздействием личной жизни и заканчивая «посредниками» между автором произведения и читателем: редакторами и издателями, а также переводчиками, перед которыми стоит непростая и ответственная задача сохранения прагматического и лингвистического смысла названия произведения, понимания и сохранения авторской интенции, идеи.

Кроме того, перевод усложняется тем, что заглавие в некоторых случаях может трактоваться весьма неоднозначно; тогда читатель становится соавтором, как бы приглашается им к совместному труду по созданию "смысла" текста. Это также необходимо учитывать при переводе.

2.2.2. Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных названий произведений и глав

Адекватный перевод аллюзивных заглавий предполагает узнавание читателем аллюзии, которая вызовет у него ассоциативный ряд и поможет понять следующий за заглавием текст. Передать аллюзию таким образом - достаточно сложная работа для переводчика, и адекватность перевода может в данном случае быть как полная (полное совпадение авторской интенции и перевода на другой язык), частичная (в том случае, когда аллюзия не распознается читателем, однако смысл остается в основном понятен), а также нередки случаи полного несовпадения авторской задумки и ее воплощения в переводящем языке. В таких ситуациях, как правило, смысл заглавия либо полностью утрачивается, либо остается для читателя неясным даже при последующем возвращении к нему после прочтения главы или же целого произведения.

Рассмотрим сложности перевода аллюзивных заглавий на примерах.

Название пятой главы сказки Кеннета Грэма «Ветер в ивах»:

Пример 9

Dulce domum

Добрый старый дом

Название главы, как мы видим, не на английском, а на латыни: Dulce domum – начало первой строки гимна, исполняемого на латыни учениками Винчестера и других английских школ накануне отпуска на каникулы. Целиком первая строчка выглядит так (автор слов этого гимна неизвестен):

Dulce domum resonemus

Начнем сладостную песнь о доме

Перевод в данном случае логичен с точки зрения передачи информации о том, о чем повествует глава (возвращение персонажей произведения домой), однако с точки зрения перевода аллюзий данный перевод можно считать лишь частично адекватным, т.к. он не отражает данную аллюзию для русскоязычных читателей, в то время как британским читателям этот школьный гимн скорее всего знаком, и они без труда уловят связь. С другой же стороны, русскоязычным детям знать этот гимн необязательно, равно как и улавливать аллюзию в данном случае, т.к. в самой главе ни школы, ни образовательный процесс не упоминаются.

Седьмая глава сказки «Ветер в ивах» носит следующее название:

Пример 10

The piper at the gates of dawn

Свирель у порога зари

Здесь наблюдается отсылка к греческой мифологии, а именно к Пану, божеству, которое первоначально почиталось как бог стад, лесов и пастбищ, покровитель пастухов, а впоследствии – как олицетворение всей природы. Пан в мифологии предстал в виде человека с козлиными ногами, рогами и бородой. Атрибут Пана – пастушеская свирель.

В оригинальном тексте Грэма повествуется о зверях, отправившихся на поиски пропавшего детеныша выдры; во сне им явилось существо, описанное в точности, как Пан, и указавшее героям верный путь.

Перевод же метонимический: не музыкант, играющий на свирели, а сама свирель; аллюзия по большей части стирается, пропадает исполнитель действия, и связь с Паном становится менее очевидной. Более близким был бы, к примеру, перевод «Дудочник у порога зари».

Название двенадцатой главы также отсылает нас к Древней Греции, на этот раз к гомеровскому эпосу:

Пример 11

The return of Ulysses

Возвращение Одиссея

В этом примере наблюдается аллюзия на известную легенду. При возвращении на родину после десятилетней Троянской войны герой древнегреческого эпоса Одиссей был обречен богами на долгие скитания. Вновь возвратившись домой, Одиссей узнал, что его верная жена Пенелопа терпит притеснения со стороны знатных молодых людей, принуждающих её выбрать нового мужа и расточающих имущество Одиссея. Неожиданно напав на женихов во время пира, Одиссей перебил их, пощадив лишь двоих, и вновь стал хозяином в своем доме.

Перевод в этом случае выполнен адекватно: читатели, на которых рассчитана данная книга, уже должны иметь представление о древнегреческих мифах, и без труда распознают аллюзию.

Одиннадцатая глава той же книги носит следующее название:

Пример 12

Like summer tempest came his tears

Как летний ливень – слёз поток

С точки зрения адекватности перевода как такового можно сказать, что здесь он выполнен верно, в соответствии со стилистикой, присущей поэтическому тексту. Отсылка здесь — к слегка измененной строке из поэмы Альфреда Теннисона “The Princess”:

Rose a nurse of ninety years,
Set this child upon her knee –
Like summer tempest came her tears –
“Sweet my child, I live for thee.”

Передача непосредственно аллюзии в данном случае также выполнена правильно; однако большинство русскоязычных детей эту аллюзию распознать не смогут, т.к. в школьном возрасте далеко не все знакомятся с творчеством Теннисона; к тому же, далеко не все произведения данного поэта переведены на русский язык: в частности, данная поэма переведена лишь частично.

Пример полного несоответствия перевода оригиналу ярко представлен в переводе заглавия книги Нила Геймана:

Пример 14

The Graveyard book

История с кладбищем

По признанию самого Нила Геймана, название является отсылкой к «Книге Джунглей» Редьярда Киплинга, по-английски — ‘The Jungle Book’. В данном случае сохранить адекватность при переводе аллюзии не представилось возможным: в русском языке слово «джунгли» множественного числа, в то время как кладбище в книге упоминается только одно, и перевести название как «Книга кладбищ» было бы, в свою очередь, неверно с точки зрения смысла и происходящих в романе событий. Таким образом, единственным выходом в такой ситуации представляется размещенный в начале либо в конце книги переводческий комментарий, дающий историю создания произведения и объясняющий авторский замысел.

Еще одно произведение Нила Геймана:

Пример 15

The Sleeper and the Spindle

Дева и веретено

В оригинальном названии Геймана очевидна отсылка к общеизвестной традиционной европейской сказке, наиболее популярной в варианте, опубликованном в 1697 году Шарлем Перро:

The Sleeping Beauty

Спящая Красавица

Можно сказать, что в данном случае перевод частично адекватен. В переводе отчасти отражена идея сюжета про Спящую Красавицу: веретено в руках у девушки может вызвать ассоциации со сказкой Перро. Однако в переводном названии не отражена семантика причастия *sleeping*, и аллюзия представлена неполно.

На основании проведенного лексико-семантического анализа перевода названий глав и произведений можно сделать вывод о том, что зачастую перевод таких элементов текста оказывается неполноценным в силу их обособленности от последующего текста и, как следствие, отсутствия контекста, в котором можно было бы сделать пояснение для достижения наибольшей адекватности перевода. Рассмотренные нами примеры содержали по большей части аллюзии на произведения, неизвестные детям другой культуры, что также затруднило выбор необходимых средств перевода.

2.3. Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных текстовых элементов

Аллюзивные текстовые элементы – понятие достаточно широкое. Оно охватывает как отдельные слова и словосочетания, могущие служить отсылками к другим произведениям, так и целые сюжеты либо элементы сюжета, переданные в рамках данного повествования. Кроме того, вся

система персонажей, роль отдельных персонажей в произведении, их взаимоотношения также могут служить источником аллюзий, и, соответственно, могут рассматриваться на предмет адекватности их перевода на другой язык.

Рассмотрим перевод таких элементов с точки зрения его адекватности. Как уже отмечалось выше, перевод с этой точки зрения может быть адекватным полностью либо частично; кроме того, существуют переводы, в которых авторская интенция использования аллюзии не была воплощена, т.е. перевод не соответствует оригиналу. Данные подкатегории мы рассмотрим подробнее последовательно.

2.3.1. Полная адекватность

Наиболее полной адекватности при передаче информации с языка оригинала на переводящий язык легче всего добиться на уровне перевода сюжета, отдельных сюжетных линий.

К примеру, в сюжете «Истории с кладбищем» Нила Геймана четко прослеживается аллюзия на «Книгу Джунглей» Редьярда Киплинга: мальчик лишается дома и попадает в незнакомую, неестественную для себя среду (Маугли – в джунгли, где воспитывается животными, Никт – на кладбище, где опеку над ним берут призраки). На протяжении всей истории читатель может наблюдать параллели двух этих произведений: Совет Стаи (Pack Council) и Собрание Призраков (Ghost Gathering), обучение мальчика жизни в новых условиях:

Пример 16

“I have teachers. Letitia Borrows teaches me writing and words, and Mr. Pennyworth teaches me his Compleat Educational System for Younger Gentlemen with Additional Material for Those Post Mortem. I do geography and everything.

У меня есть учителя. Мисс Летиция Борроуз учит меня письму и чтению, мистер Пенниурт преподаёт по собственной «Исчерпывающей образовательной методе для юных джентльменов, с приложением в пользу усопших». Я хожу на географию и много ещё куда.

So Baloo, the Teacher of the Law, taught him the Wood and Water Laws: how to tell a rotten branch from a sound one; how to speak politely to the wild bees when he came upon a hive of them fifty feet above ground; what to say to Mang the Bat when he disturbed him in the branches at midday...

Поэтому Балу, учитель Закона, преподавал ему Законы Леса и Законы Вод: объяснял, как отличать подгнившую ветвь от здоровой; как вежливо разговаривать с дикими пчёлами, проходя под их сотами, висящими на пятьдесят футов выше его головы; как извиниться перед нетопырём Мантом, потревожив его в полдень среди ветвей...

Далее учителя обучают мальчика необходимым для выживания языкам их мира:

Пример 17

The lessons continued: for two days she taught him nothing but ways to call for help in every language in the world, and she would rap his knuckles with her pen if he slipped up, or forgot.

Уроки продолжались: два дня она учила его только тому, как позвать на помощь на языках всего мира. И била по пальцам ручкой, если он запинаялся или забывал.

"Tell Bagheera, then, the Master Words of the Jungle that I have taught thee this day."

"Master Words for which people?" said Mowgli, delighted to show off.
"The jungle has many tongues. I know them all."

– Скажи Багире Великие Слова Джунглей, которым я учил тебя сегодня.

– Великие Слова какого народа? – спросил Маугли, довольный возможностью показать свою учёность. – В джунглях много наречий, я знаю их все.

Здесь перевод полностью отражает сюжет, нет опущений и неточностей. Читатели школьного возраста, для которых и предназначается данная книга, с легкостью опознают сходства двух сюжетов.

Для сравнения, в другой сказке Нила Геймана, «Дева и веретено», также прослеживается сюжетная аллюзия:

Пример 18

She [the witch] cursed the babe at birth, such that when the girl was eighteen she would prick her finger and sleep forever.

Она [ведьма] наложила на крошку проклятие еще при рождении: в восемнадцать лет она уколет палец и уснет вечным сном.

Здесь очевидна отсылка к традиционной европейской сказке «Спящая красавица», известной в изложении Шарля Перро. На протяжении книги читатель, как англоязычный, так и русскоязычный, может увидеть множество других сюжетных аллюзий на знаменитую сказку, однако сказка не списана Гейманом с оригинала целиком, и отсылки являются лишь аллюзивными включениями.

Современная английская писательница Джоан Роулинг в своих книгах о Гарри Поттере также зачастую прибегает к аллюзии на уровне сюжета. В основном это отсылки к библейским сюжетам, древнегреческим мифам и другим общеизвестным мотивам.

Приведенный ниже пример демонстрирует отсылку к мифу об Орфее и Эвридике:

Пример 19

As the door creaked, low, rumbling growls met their ears. All three of the dog's noses sniffed madly in their direction, even though it couldn't see them.

"What's that at its feet?" Hermione whispered.

"Looks like a harp," said Ron. "Snape must have left it there."

"It must wake up the moment you stop playing," said Harry. "Well, here goes..."

He put Hagrid's flute to his lips and blew. It wasn't really a tune, but from the first note the beast's eyes began to droop. Harry hardly drew breath. Slowly, the dog's growls ceased -- it tottered on its paws and fell to its knees, then it slumped to the ground, fast asleep.

Гарри шагнул внутрь, задев дверь. Раздался громкий скрип, и до них донесся раскатистый громоподобный рык. Пес не мог их видеть, но повернул голову в их сторону, принюхиваясь всеми тремя носами. Мантия не могла помешать ему их обнаружить. — Что это валяется у него под ногами? — прошептала Гермиона. — Похоже на арфу, — ответил Рон. — Должно быть, это Снегг ее здесь оставил. — Пушок засыпает, когда слышит музыку, и просыпается, когда она замолкает, — напомнил им Гарри. — Ну что, начали? Он поднес к губам подаренную Хагридом флейту и дунул. Гарри не умел играть на флейте, но это не имело никакого значения. При первых же звуках все шесть глаз Пушка начали закрываться. Гарри дул, не останавливаясь и едва успевая переводить дыхание. Рычание становилось все тише и постепенно стихло. Пес закачался и опустился на брюхо, а потом повалился на бок. Не было никаких сомнений в том, что он крепко спит.

Оригинальный текст мифа не зафиксирован в какой-либо одной форме; как правило, мифы Древней Греции даются в пересказах и адаптациях в соответствии с особенностями целевой аудитории. Кроме того,

в английском языке эти мифы существуют также в переведенном с греческого языка виде:

Пример 20

At last Orpheus thought he would try to find Eurydice. Orpheus wandered far away from Thessaly, into the Region of the Blessed, for it was here that he thought Eurydice must have gone. He had first to pass through Hades' regions; and you know this was a difficult thing to do. Upon his arrival at the rock-hewn gates, before which Cerberus kept guard, the three-headed dog rushed forward, growling angrily. Orpheus sat down upon a rock, and played upon his lyre. There came a change in the ugly monster. One of the heads ceased to look angrily; then the other head ceased to show its teeth; and at length the dog came forward to lick the hands of the sweet player, and Orpheus passed in safety.

Своими печальными песнями Орфей очаровал перевозчика мертвых душ Харона и пересек реку Стикс. На той стороне его ждало новое испытание: трехголовый пес Цербер. Цербер стоял у врат подземного мира и следил за входящими и выходящими душами. Никто не мог пройти или выйти из царства мертвых, миновав его.

Дрожащими пальцами начал Орфей перебирать струны своей лиры. Цербер немедленно успокоился, все три его головы смежили веки и уснули, и невредимый, Орфей проследовал дальше.

Русский текст также скорее является пересказом общей фабулы мифа.

Однако даже в пересказе суть мифа улавливается читателем, и в случае с рассмотренным выше примером можно сказать, что как сама аллюзия, так и ее перевод выполнены успешно, и читатель сразу может уловить ассоциацию.

Наряду с аллюзиями на уровне сюжета сложностей при переводе практически не вызывают аллюзии на всемирно известные имена литературных персонажей:

Пример 21

He wondered if there were still deserted islands in the world, like the one on which Robinson Crusoe had been shipwrecked. He could go and live on one of those.

Остались ли в мире необитаемые острова, как тот, на котором жил Робинзон Крузо? Вот бы найти такой...

Русскоязычные дети, даже не читавшие полностью одноименный роман Даниеля Дефо, так или иначе наслышаны о приключениях Робинзона Крузо на необитаемом острове, и поясняющих комментариев в данном случае не требуется. Таким образом, перевод аллюзий в подавляющем большинстве подобных случаев будет адекватным.

В сказке Кеннета Грэма «Ветер в ивах» на протяжении всего повествования можно встретить аллюзии на мифологических и сказочных персонажей:

Пример 22

One member of the company was still awaited; the **shepherd-boy** for the **nymphs** to woo, the **knight** for whom the ladies waited at the window, **the prince that was to kiss the sleeping summer** back to life and love. But when meadow-sweet, debonair and odorous in amber jerkin, moved graciously to his place in the group, then the play was ready to begin.

На сцене ожидался еще один персонаж — **пастушок**, который будет резвиться с **нимфами**, **рыцарь**, которого дамы ждут у окошек, **принц**, **который поцелует пробудит к жизни спящую принцессу** — лето. И когда таволга, веселая и добродушная, одетая в благоухающий кремовый камзолчик, заняла свое место, то все было готово на сцене, чтобы летний спектакль начался.

Здесь с помощью аллюзивных включений представлена метафора: на самом деле действующие лица данной сцены – цветы. Первая аллюзия здесь

– мотив любви нимфы к смертному пастуху, впоследствии неоднократно возникающий в западноевропейской пасторальной литературе; вторая – средневековый рыцарский роман; третья – народная сказка о спящей красавице, обработанная Шарлем Перро. Эти аллюзии помогают достичь эффекта олицетворения цветов, их уподобления героям народных сказок и преданий.

Помимо отсылок к общеизвестной греческой мифологии, в британских авторских сказках встречаются также и аллюзии на элементы фольклора других стран:

Пример 23

He wondered whether the witch would be old and iron-toothed and travel in a house on chicken legs, or whether she would be thin and sharp-nosed and carry a broomstick.

Интересно, подумал он, ведьма — это старуха с железными зубами, которая живёт в избушке на курьих ножках, или худая, остроносая тётка с метлой?

В «Истории с кладбищем» Нила Геймана мы видим отсылку к славянской мифологии, к хорошо известному русским детям персонажу – Бабе Яге и избушке на курьих ножках. Аллюзия прочитывается сразу, и дети без труда представляют себе то же самое, что и Никт, готовясь к встрече с ведьмой.

Далее, в сказке Кеннета Грэма «Ветер в ивах» нам встречается библейская аллюзия на Ноев ковчег (Книга Бытия, гл.6-9):

Пример 24

The animals sat in the Ark and cried,
Their tears in torrents flowed.
Who was it said, "There's land ahead?"
Encouraging Mr. Toad!

Все звери по паре уселись в ковчег,
Он нес их вперед и вперед.
Кто крикнул: «Гляди, земля впереди!» —
Догадливый мистер Тоуд!

По библейской легенде, Бог ниспослал всемирный потоп, чтобы покарать человечество за многочисленные грехи, пощадив лишь праведника Ноя и его семью. По внушению свыше Ной построил для себя и своей семьи ковчег и ввёл в него также по два животных каждого вида. После нескольких месяцев скитаний ковчег пристал к горе Арарат.

В данном случае перевод успешен благодаря оригинальной лексической компенсации: добавлению переводчиком уточнения «по паре». В оригинальном тексте данная деталь отсутствует, однако читатель понимает, какой именно ковчег имеется в виду, благодаря определенному артиклю и написанию слова ‘Ark’ с заглавной буквы.

Помимо аллюзий на мифологические и библейские сюжеты, интересной нам представилась отсылка к легенде о короле Артуре в книге Джоан Роулинг «Гарри Поттер и Тайная комната»:

Пример 25

Help me - help me - Harry thought, his eyes screwed tight under the hat. Please help me.
There was no answering voice. Instead, the hat contracted, as though an invisible hand was squeezing it very tightly.

Something very hard and heavy thudded onto the top of Harry's head, almost knocking him out. Stars winking in front of his eyes, he grabbed the top of the hat to pull it off and felt something long and hard beneath it.

A gleaming silver sword had appeared inside the hat, its handle glittering with rubies the size of eggs.

«Помоги... Помоги мне... — думал Гарри, глаза его под шляпой были крепко зажмурены. — Пожалуйста, помоги!»

Шляпа вместо ответа сжалась, как будто ее стиснула невидимая рука. Какая-то тяжесть ударила Гарри в макушку, да так, что из глаз посыпались искры. Гарри схватился за Шляпу, хотел снять ее, но пальцы ощутили что-то холодное и длинное.

Под Шляпой оказался отливающий серебром меч, его рукоять сверкала рубинами величиной с голубиное яйцо.

В данном примере очевидна отсылка к легенде о короле Артуре и мече, вытасченном им из камня. По преданию, застрявший в камне меч мог вытащить только тот, кто по праву рождения является королем над всей английской землей. Аллюзия переведена верно: как уже упоминалось ранее, аллюзии на уровне сюжета не представляют для переводчика большой сложности и, как правило, переносятся в другой язык верно.

Перейдем от аллюзий, связанных с народным творчеством, к аллюзиям на тех или иных конкретных авторов:

Пример 26

Ah! well may England's dramatist remark, "Uneasy lies the head that wears a crown!"

Воистину прав английский драматург, сказавший: "Да, нелегко нам преклонить голову, когда она увенчана короной!"

Пример взят из сказки Уильяма Теккерея «Кольцо и роза». Согласно данному тексту, слова в примере принадлежат некоему английскому драматургу, которого Теккерей не называет, однако отсылка к Уильяму Шекспиру очевидна. Здесь приведена цитата из исторической хроники Шекспира «Генрих IV» (ч.2, акт III, сц.1). Цитату в рамках анализа аллюзий мы рассматриваем в связи с тем, что в данном случае цитата указывается без конкретного автора (хоть он и подразумевается), а перевод выполнен переводчиком книги Теккерея, Р. Померанцевой, а не взят готовый классический перевод Е. Бируковой. В целом данный перевод аллюзии можно считать адекватным, т.к. можно опознать отсылку и смысл сохраняется.

Далее мы рассмотрим аллюзии на известнейшие сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». В сказке Нила Геймана «Коралина» можно обнаружить явные аллюзии на эти произведения. Книга повествует о девочке Коралине, которая нашла тайный ход, ведущий из ее дома в точно такой же, но при этом немного другой (точно так же, как Алиса Кэрролла попала в страну Зазеркалья). В «Другом мире», как назвал это место Гейман, Коралина встречает кота:

Пример 27

There was also a haughty black cat, who would sit on walls and tree stumps, and watch her; but would slip away if ever she went over to try to play with it.

Еще ей встретился надменный черный кот, который, сидя то на стенке, то на пне, наблюдал за ней. Но когда Коралина пробовала подойти к нему поближе и поиграть, он каждый раз гордо уходил.

Как мы видим, кот у Геймана обладает заметным сходством с Чеширским котом из «Алисы в Стране Чудес»: он тоже весьма надменен и

умеет разговаривать, но не в обычном мире, а только в «Другом». Сходство можно проследить на таком описании Чеширского кота у Кэрролла:

Пример 28

The only things in the kitchen that did not sneeze, were the cook, and a large cat which was sitting on the hearth and grinning from ear to ear.

Только кухарка не чихала, да еще – огромный кот, что сидел у печи и улыбался до ушей.

Кроме того, стиль речи обоих персонажей очень похож, что тоже можно наблюдать на примерах:

Пример 29

“See?” said the cat. “It wasn’t so hard recognizing me, was it? Even without names.”

“Well, what if I wanted to call you?”

The cat wrinkled its nose and managed to look unimpressed. “Calling cats,” it confided, “tends to be a rather overrated activity. Might as well call a whirlwind.”

– Вот видишь? – заявил кот. – Меня совсем не трудно узнать, даже без имени.

– А если мне нужно будет тебя позвать?

Кот сморщил нос и сказал невозмутимо:

– Звать кошек – такое же бесполезное занятие, как звать ураган.

Сравним с «Алисой в Стране Чудес»:

Would you tell me, please, which way I ought to go from here?’

‘That depends a good deal on where you want to get to,’ said the Cat.

‘I don’t much care where--’ said Alice.

‘Then it doesn’t matter which way you go,’ said the Cat.

‘--so long as I get SOMEWHERE,’ Alice added as an explanation.

'Oh, you're sure to do that,' said the Cat, 'if you only walk long enough.'

– Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти?

– А куда ты хочешь попасть? – ответил Кот.

– Мне все равно... – сказала Алиса

– Тогда все равно, куда и идти, – заметил Кот.

– ...только бы попасть куда-нибудь, – пояснила Алиса.

– Куда-нибудь ты обязательно попадешь, -- сказал Кот. – Нужно только достаточно долго идти.

Несмотря на то, что в приведенных примерах предмет разговора персонажей различается, можно уловить сходство именно стилистическое, и, кроме того, сходство персонажей проявляется достаточно ярко.

Итак, при переводе аллюзивных текстовых включений один из возможных его результатов – полная адекватность при передаче авторской интенции на другой язык. Перевод на уровне сюжета и на уровне системы персонажей является в этом отношении самым легким; передача отсылок к общеизвестным мифологическим или библейским событиям, реалиям, персонажам также не вызывает затруднений у переводчика: в большинстве языков существует устоявшийся перевод/пересказ таких реалий, поскольку они являются не только наследием одной страны, но и общечеловеческим наследием.

2.3.2 Лексико-семантический анализ перевода аллюзивных текстовых элементов: частичная адекватность.

Частичная адекватность предполагает такой перевод, при котором общий смысл повествования не нарушается, однако аллюзия при этом может быть частично или полностью потеряна.

Рассмотрим на примерах.

Для начала возьмем пример из сказки Кеннета Грэма «Ветер в ивах»:

Пример 30

Trembling he obeyed, and raised his humble head; and then, in that utter clearness of the imminent dawn, while Nature, flushed with fullness of incredible colour, seemed to hold her breath for the event, he looked in the very eyes of the Friend and Helper; saw the backward sweep of the **curved horns**, gleaming in the growing daylight; saw the **stern, hooked nose between the kindly eyes that were looking down on them humourously, while the bearded mouth broke into a half-smile at the corners**; saw the **rippling muscles on the arm that lay across the broad chest, the long supple hand still holding the pan-pipes only just fallen away from the parted lips**; saw the splendid **curves of the shaggy limbs** disposed in majestic ease on the sward; saw, last of all, nestling between his very **hooves**, sleeping soundly in entire peace and contentment, the little, round, podgy, childish form of the baby otter.

Он послушался и поднял голову, и тогда в светлых лучах приближающейся зари, когда даже сама Природа, окрашенная невероятным розовым цветом, примолкла, затаив дыхание, он заглянул в глаза друга и помощника, того, который играл на свирели. Он ясно увидел **кудри и крючковатый нос между добрыми глазами, которые смотрели на них ласково, а рот, спрятавшийся в бороде, приоткрылся в полуулыбке, увидел руку возле широкой груди и другую руку, которая держала свирель, только что отведенную от губ, видел крепкие ноги, прочно опирающиеся на дерн, и угнездившегося между его ступнями крепко**

спящего в полном покое маленького, кругленького, толстенького детеныша Выдры.

Здесь речь идет о видении, представшем перед персонажами сказки. Образ, который предстал перед ними, в оригинале явственно напоминает читателю древнегреческого бога пастушества и скотоводства, плодородия и дикой природы Пана, играющего на свирели. В русском переводе аналогия также прослеживается, описание соответствует тому, как описывают Пана в мифологии, однако образ переведен неполно: вместо копыт – просто ноги, что может сбить читателя с толку.

Другой пример перевода аллюзии, связанной с древнегреческой мифологией:

Пример 31

“Oh! You must go to her and implore her. You must call her your Terpsichore, your Echo, your Clytemnestra. You must write poems for her, mighty odes—I shall help you write them—and thus—and only thus—shall you win your true love’s heart.”

— О-о! Иди к ней и моли её! Назови её своей Терпсихорой, Эхо, Клитемнестрой! Пиши ей стихи, величавые оды — я помогу тебе. Так, и только так ты завоеешь свою истинную любовь.

Терпсихора — персонаж древнегреческих мифов, муза танца; Эхо — нимфа; Клитемнестра — дочь спартанского царя Тиндарея и Леды. Все три образа — олицетворение всего прекрасного, женственного, легкого. При переводе таких аллюзивных имен переводчику необходимо давать сноску с описанием данной аллюзии, иначе целевой читатель сказки может не понять отсылку.

Как видим, аллюзивные имена в переводном тексте не всегда могут полностью отвечать задумке автора, быть переведенными

адекватно. В «Истории с кладбищем» Нил Гейман приводит следующие имена:

Пример 32

“Easy,” said Nick. “We’re a good team.”

“Like **Batman and Robin**,” said Mo.

“More like **Doctor Jekyll and Mister Hyde**,” said somebody, who had been reading, unnoticed, in a window seat, and he got up and walked out of the room.

— Легко, — ответил Боб. — Классная мы команда.

— Как **Бэтмен и Робин**. — подхватила Мо.

— Скорее как **доктор Джекилл и мистер Хайд**. — сказал тот, кто всё это время незаметно сидел с книгой у окна, а потом встал и вышел.

Бэтмен и Робин – персонажи общеизвестных комиксов о Бэтмене, напарники, борющиеся с преступностью; Джекил и Хайд – персонажи готического романа Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», в котором они, наоборот, творят зло. При этом у Стивенсона Джекил и Хайд – один и тот же человек: Хайд – воплощение всего дурного, что таится в подсознании Джекилла. Для русскоязычных читателей школьного возраста такой популярный супергерой как Бэтмен – на слуху, благодаря комиксам и кинематографу, но историю о Джекиле и Хайде к этому времени знают далеко не все. Здесь необходима сноска для объяснения сарказма, иначе он теряется из-за неизвестных читателю имен.

Возвращаясь к мифологии, можно также отметить, что аллюзии берутся авторами не только из греческих мифов, но и из фольклора других стран:

Пример 33

It was thought the fairy, who was asked to be his godmother, would at least have presented him with an invisible jacket, a flying horse, a Fortunatus’s purse, or some other valuable token of her favour...

Все ожидали, что фея, приглашенная в крестные, подарит мальчику в знак своей милости, ну, по меньшей мере, шапку-невидимку, крылатого коня, Фортунатов кошелек или какое-нибудь иное ценное свидетельство ее расположения...

Нищий Фортунат – герой немецкой народной легенды, которая была записана еще в XV веке. В соответствии с ней, богиня Судьбы подарила нищему кошелек, деньги в котором никогда не кончаются. Легенда не слишком популярна за пределами Германии, и отсылка едва ли будет распознана читателем. В качестве решения данной переводческой проблемы можно предложить описательный перевод либо пояснительный комментарий.

При лексико-семантическом анализе перевода найденных в текстах детских сказок аллюзий было выявлено, что зачастую проблема частичной адекватности возникает при переводе отсылок к стихотворным произведениям. Рассмотрим примеры из сказки Теккерея «Кольцо и роза»:

Пример 34

So Bulbo went back to the ball-room and the wretched Padella ate his solitary supper **in silence and tears.**

И Обалду вернулся в залу, а несчастный Заграбастал принялся в одиночестве за ужин, орошая его **безмолвными слезами...**

Это аллюзия на поэму Байрона *When we Two parted* («Когда мы расстались...»):

When we two parted
In silence and tears,
Half broken-hearted
To sever for years.

Когда мы расстались
В молчанье, в слезах,
Сердца разрывались,
Вселился в них страх.

Здесь перевод стихотворной формы не передан, аллюзия теряется; однако перевод можно считать частично адекватным благодаря сохранению смысла.

Другой пример:

Пример 35

As England's poesy has well remarked, "**The man that lays his hand upon a woman, save in the way of kindness, is a villain.**" Ha, Hedzoff!

- О, изверг рода королевского, злодей! - вскричал Перекориль. Как у английского поэта говорится: "**Разбойник тот - кто женщину обидит...**" Не так ли, верный Атаккуй?

Данный пример демонстрирует в оригинале несколько измененную цитата из пьесы английского драматурга Джона Тобина «Медовый месяц»:

Пример 26

The man who lays his hand upon a woman,
save in the way of kindness, is a wretch.

В отличие от предыдущего примера, здесь поэтическая аллюзия была передана переводчиком, однако для читателей школьного возраста такая отсылка скорее всего не будет ясна. Необходим переводческий комментарий или сноски внизу страницы.

Следующий пример взят из книги «История с кладбищем»:

Пример 27

The first thing he saw was a bag. It was, Bod knew the moment he laid eyes on it, Silas's bag. It was at least a hundred and fifty years old, **a thing of beauty**, black leather with brass fittings and a black handle, the kind of bag a Victorian doctor or undertaker might have carried, containing every implement that might have been needed. Bod had never seen Silas's bag before, he had not

even known that Silas had a bag, but it was the sort of bag that could only have belonged to Silas.

Никт сразу догадался, что он [саквояж] принадлежит Сайлесу — старый и **очень красивый**, чёрной кожи, с чёрной ручкой и латунными застёжками. С таким саквояжем мог ходить викторианский врач или гробовщик, у которого с собой должны быть все инструменты, необходимые для его ремесла. Никт попытался заглянуть внутрь, но саквояж был заперт на замок. Попробовал поднять — нет, слишком тяжёлый.

Аллюзия на строчку из поэмы Китса Endymion:

A thing of beauty is a joy forever.

В переводе Пастернака эта строчка звучит так:

Прекрасное пленяет навсегда.

Перевод эту аллюзию в себя не включил, однако в данном контексте он не кажется обязательным; тем не менее, аллюзия отражена не была, и классифицировать данный перевод можно как частично адекватный.

Еще один пример, связанный с переводом аллюзии на поэтическое произведение:

Пример 28

‘O! O! O! O! O! O! what a beyou—oo—ootiful creature you are! You angel—you peri—you rosebud, let me be thy bulbul—thy Bulbo, too! **Fly to the desert, fly with me!** I never saw a young gazelle to glad me with its dark blue eye that had eyes like shine. Thou nymph of beauty, take, take this young heart.

- O! A! У! Ах, какая красо-о-у-тка! Ангел! Розанчик! Бутончик! Ну позволь мне быть твоим обал... душечкой!.. **Убежим, убежим в пустыню!** В жизни я не видел газели, чьи темно-синие очи так радовали бы мой взор. О богиня красоты, не отринь мое чистое сердце!

Выделенные слова – цитата из «восточной повести» Т.Мура «Лалла Рук» (‘Lalla Rookh’), которую мы также рассматриваем в рамках анализа

перевода аллюзий по уже указанной выше причине: автор этой отсылки не указан, а перевод выполнен переводчиком Теккеря Р. Померанцевой, а не взят готовый. Частичная адекватность такого перевода заключается в том, что смысл аллюзии сохраняется, но саму аллюзию распознать крайне сложно русскоязычным читателям.

Помимо непосредственного приведения строк поэтических произведений, в некоторых случаях автор просто делает отсылку на все произведение в целом:

Пример 29

His Majesty King Valoroso, as we have seen, had his own reasons for disliking his nephew; and as for those innocent readers who ask why? — I beg (with the permission of their dear parents) to refer them to Shakespeare's pages, where they will read why King John disliked Prince Arthur.

У его величества короля Храбуса были, как вы знаете, свои причины не любить племянника; и если кто из читателей по наивности этого не понял, пусть прочтет (конечно, с разрешения заботливых родителей) пьесу Шекспира, где рассказано, отчего король Джон недолюбливал принца Артура.

В данном примере мы наблюдаем отсылку к трагедии Уильяма Шекспира «Король Джон», в которой рассказывается о том, как король Джон подослал убийц к законному наследнику престола – своему племяннику принцу Артуру, и захватил престол. Перевод аллюзии выполнен верно, однако нет пояснения, какая именно пьеса имеется в виду, и русскоязычные дети могут испытывать сложность при соотнесении аллюзии с ее источником.

В сказке Кеннета Грэма встречается следующий случай частичной адекватности при переводе аллюзивного включения:

Пример 30

Lastly, in his waking dream it seemed to him that **the Adventurer** had risen to his feet, but was still speaking, still holding him fast with his sea-grey eyes.

Наконец в его сне наяву ему показалось, что **Искатель Приключений** встал, но продолжает говорить, все еще крепко держа его своими морского цвета глазами.

Вся эта сцена является аллюзией на поэму Кольриджа “The Rime of the Ancient Mariner” («Сказание о старом мореходе»):

He holds him with his glittering eye –
The Wedding-Guest stood still,
And listens like a three years' child:
The Mariner hath his will.

В этой поэме неизвестно откуда появившийся старый мореход останавливает идущего на свадебный пир гостя и вопреки желаниям последнего рассказывает ему страшную историю своего путешествия. Похожий элемент сюжета прослеживается и у Грэма. Перевод можно считать частично адекватным, т.к. аллюзия может быть распознана русскоязычным читателем только с комментарием переводчика; смысл же самого повествования не нарушается.

Частично адекватный перевод аллюзий имеет место в случаях, когда возникает необходимость переводить реалии, могущие не быть знакомыми человеку, читающему произведение в переводе. В некоторых таких случаях аллюзия на неизвестные получателю события не «работает», читатель не распознает источник аллюзии.

2.3.3. Несоответствие перевода текстовых элементов оригиналу

Полное несоответствие перевода аллюзивных текстовых элементов авторской задумке — наиболее интересное поле для исследования: важно понять причины, почему переводчик принял решение опустить аллюзивный элемент. Причины могут варьироваться от незнания переводчиком аллюзии до сознательного опущения данного включения.

Рассмотрим такой пример из Грэма:

Пример 31

As the door opened, one of the elder ones that carried the lantern was just saying, 'Now then, one, two, three!' and forthwith their shrill little voices uprose on the air, singing **one of the old-time carols** that their forefathers composed in fields that were fallow and held by frost, or when snow-bound in chimney corners, and handed down to be sung in the miry street to lamp-lit windows at Yule-time.

CAROL

Villagers all, this frosty tide,
Let your doors swing open wide,
Though wind may follow, and snow beside,
Yet draw us in by your fire to bide;
Joy shall be yours in the morning!

Here we stand in the cold and the sleet,
Blowing fingers and stamping feet,
Come from far away you to greet--
You by the fire and we in the street--
Bidding you joy in the morning!

For ere one half of the night was gone,
Sudden a star has led us on,
Raining bliss and benison--
Bliss to-morrow and more anon,
Joy for every morning!

Goodman **Joseph** toiled through the snow--
Saw **the star o'er a stable** low;
Mary she might not further go--

Welcome thatch, and litter below!
Joy was hers in the morning!
And then they heard the angels tell
'Who were the first to cry NOWELL?
Animals all, as it befell,
In the stable where they did dwell!
Joy shall be theirs in the morning!'

Когда дверь открылась, самый старший из них сказал: — Ну, раз, два, три!

И тоненькие, пронзительные голоса понеслись вверх, в воздух, исполняя **старинную песню**, которую сочинили их праотцы на бурых, скованных морозом полях или где-нибудь в занесенном снегом уголке, сочинили и передали потомкам, чтобы эти песни пелись в декабре на холодных улицах перед освещенными окнами.

Эта рождественская песня на тему рождения Христа была написана самим Грэмом и стилизована «под старину», что выражается в употреблении архаизмов и возвышенной, поэтической лексики, экспрессивной инверсии, синтаксической тавтологии, которая в системе литературного языка приобретает оттенок архаичности, употреблении вспомогательного глагола *do* в утвердительных предложениях. Интересно, что в переводе текст песни отсутствует.

Причина данного опущения видится нам не совсем очевидной. Текст песни содержит несколько довольно интересных аллюзий на библейские сюжеты, которые стоило бы перевести и для русскоязычных детей.

Существует и обратная ситуация: перевод аллюзии сохраняется, однако адекватность при этом, напротив, исчезает:

Пример 32

So this poor Queen was laid in the straw like Margery Daw, and driven along
in the dark ever so many miles to the Court...

А нашу бедную королеву, как Марджери Доу, бросили на солому в темном фургоне и повезли в дальний путь до самого замка...

В сказке Теккерея «Кольцо и роза» приводится имя вымышленного персонажа. Марджери Доу – девушка из английского детского стишка, в котором говорится, что Марджери Доу «постель продала и лежит на соломе»:

See-saw, Margery Daw,
Sold her bed and lay on the straw;
Sold her bed and lay upon hay
And pisky came and carried her away.

Перевод этого стишка на русский язык отсутствует; персонажа такого в русской культуре также нет, и для ребенка, читающего книгу Теккерея в переводе, остается неясным, кто такая Марджери Доу. Очевидно, что в оригинальном тексте данное сравнение — “like Margery Daw” было приведено по большей части для рифмы, и в данном случае эту аллюзию с легкостью можно опустить, либо заменить на другую, близкую по смыслу и более знакомую целевой аудитории читателей.

Рассмотрим примеры перевода, не отвечающего критериям адекватности в отношении передачи аллюзий в сказке Нила Геймана «Коралина»:

Пример 33

What a piece of work is man. How noble in reason. How infinite in faculties. In form and moving, how express and admirable. In action, how like

an angel. In apprehension how like a god! The beauty of the world. The paragon of animals.

Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! Как безграничен способностями! Как значителен и чудесен в образе и при движении! Как в делах подобен ангелу! В понятии – Богу! Краса Вселенной! Венец всего живущего!

Автор взял цитату из шекспировского «Гамлета» в неизменной форме, однако в русском переводе распознать эту цитату сложно, перевод только частично соответствует классическому, выполненному М. Лозинским:

Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!

Существует не один перевод «Гамлета» и других произведений Уильяма Шекспира, и все они выполнены разными переводчиками и в различные временные периоды, однако несмотря на это существуют определенные наиболее известные переводы, цитируемые в других текстах наиболее часто и, таким образом, наиболее узнаваемые читателями.

Рассмотрим обратный пример, также из «Коралины». Очевидной отсылки к Шекспиру в следующей реплике акробатки, стоящей на трапедии под куполом, нет:

Пример 34

Are you ready to break your neck? Our lives for the theatre!

Ты готова сломать себе шею? Вся наша жизнь — театр!

На русский язык реплика была переведена строчкой из комедии Шекспира «Как вам это понравится». Привлечение аллюзии при переводе не кажется здесь уместным, т.к. в исходном тексте интенция высказывания

заклучалась в другом. В данном случае предложение можно было перевести дословно: «Жизнь отдадим за театр!»

Неверная аллюзия дана и в романе Нила Геймана «История с кладбищем»:

The next night, Silas appeared at the front of the Owenses' cozy tomb carrying three large books—two of them brightly colored alphabet books (A is for Apple, B is for Ball) and a copy of **The Cat in the Hat**.

Пример 35

На следующую ночь Сайлес появился перед уютной гробницей Оуэнсов с тремя большими книжками: двумя красочными букварями («А — аист, Б — барабан») и «**Котом в сапогах**». В придачу он захватил стопку бумаги и коробку восковых мелков. Опекун провёл Никта по кладбищу, прикладывая маленькие пальцы мальчика к самым новым, нестертым надписям на камнях и плитах, и научил различать буквы.

'The Cat in the Hat' («Кот в колпаке») — сказка американского писателя Доктора Сьюза, написанная в 1957 году; «Кот в сапогах» — сказка Шарля Перро. Очевидна замена одной аллюзии другой, что полностью не соответствует авторской идее.

В эпиграфе этой же книги приведено стихотворение:

Пример 36

Rattle his bones
Over the stones
It's only a pauper
Who nobody owns

Первое упоминание этого детского стишка датируется 1842-м годом и обнаруживается в стихотворении английского поэта Т.Ноэла 'The Pauper's drive':

“Rattle his bones
Over the stones;

He's only a pauper,
Whom nobody owns!"

По содержанию это стихотворение во многом перекликается с «Историей с кладбищем», в особенности в темах смерти, сострадания и прощения, а также классового деления общества. Главный герой стихотворения Ноэла видит только что умершего бедняка, которого лошади тащат по булыжной мостовой по направлению к погосту, где хоронили тех, у кого нет родственников, которые могли бы оплатить похороны. Герой осуждает публику, которая относится к мертвецу без почтения только лишь потому, что у него нет денег, и призывает к равенству всех перед лицом смерти. В «Истории с кладбищем» наблюдается тот же мотив: Лиза Хэмпсток похоронена за пределами кладбища, у нее нет даже могильного камня, который впоследствии Никт добывает с риском для самого себя.

В переводе же теряется если не сама аллюзия, то ее суть:

Мёртвый босяк
В телеге обмяк.
Был он никто,
Вы же за то
Жалкие кости
Здесь и бросьте.

Имя главного героя книги — Nobody Owens, и в эпиграфе оно удачно обыгрывается с помощью слов “nobody owns”. В русском же варианте эта игра слов не передается: Никто Оуэнс — «никто».

Как мы видим из анализа вышеприведенных примеров, бывают случаи полного несоответствия перевода аллюзий оригинальному тексту. Это может происходить либо в связи с отсутствием данной реалии в принимающем языке, либо (реже) с неспособностью переводчика распознать аллюзию, либо же переводчик распознает аллюзию, но не располагает достаточными лексико-грамматическими средствами для ее

передачи. В таких ситуациях применяется либо описательный перевод, либо прием опущения, однако последний стоит применять лишь в самых крайних случаях.

Выводы по Главе II

В Главе II нами был проведен лексико-семантический анализ перевода различных видов литературных аллюзий с английского языка на русский на предмет адекватности такого перевода в случае с каждым из этих видов. Для удобства проведения анализа мы выделили три группы аллюзивных единиц: аллюзивные антропонимы, аллюзивные названия произведений и глав, а также аллюзивные текстовые элементы. В последнюю категорию входят все внутритекстовые аллюзии как на уровне целого сюжета или определенных частей сюжета, так и на уровне аллюзивных словосочетаний.

Перед проведением анализа собранного материала были также проанализированы теоретические источники по каждой из трех выделенных нами для разбора групп литературных аллюзий. В частности, мы рассмотрели проблемы при переводе имен собственных, названий произведений и глав как таковых, а также случаи, когда в них содержится аллюзия.

В ходе анализа было выявлено, что во всех трех группах перевод аллюзий с точки зрения адекватности может быть как полным или частичным, так и совершенно несоответствующим оригиналу. Кроме того, перевод как таковой может быть достаточно качественным, однако если рассматривать его на предмет качества перевода именно аллюзий, то здесь зачастую могут возникать проблемы их неверного (неадекватного) перевода.

Заключение

Настоящее исследование посвящено анализу функционирования аллюзивных включений в детских англоязычных сказках при переводе таких включений на русский язык. В частности, рассматривался критерий адекватности перевода, в котором фигурируют данные аллюзивные элементы.

В данной работе была рассмотрена проблема определения понятия аллюзии, а также было выведено собственное определение: в нашем случае это именно литературная аллюзия, отсылка к ранее написанному литературному произведению, создающая имплицитное значение в новом произведении.

Также было исследовано понятие адекватности перевода и изучены различные определения, присваиваемые разными учеными данному понятию. Вслед за лингвистом А.Р. Тазрановой, мы считаем, что понятие «адекватный перевод» включает в себя три компонента:

- правильная, точная и полная передача содержания оригинала;
- передача языковой формы оригинала;
- безупречная правильность языка, на который делается перевод.

Помимо понятия «адекватность перевода» существует термин «эквивалентность перевода»; в данной работе мы разграничиваем эти понятия.

Кроме того, в Главе I были проанализированы исследования различных лингвистов относительно функционирования аллюзий как интертекстуальных включений, способы перевода аллюзий, а также сложности, которые может вызвать их перевод. Также были исследованы особенности британской сказки как таковой и то, какое место в них отводится интертекстуальным включениям.

Глава II представляет собой лексико-семантический анализ перевода аллюзий на материале британских авторских сказок таких писателей как Кеннет Грэм, Уильям Теккерея, Джоан Роулинг и Нил Гейман. Было выявлено, что аллюзии в тексте сказки могут быть переведены как в полном соответствии с интенцией автора, так и в частичной; встречаются, кроме того, и случаи неудачи при переводе аллюзии, что мы называем несоответствием перевода оригиналу.

Анализируя аллюзивные имена и названия глав и произведений, мы сочли логичным рассматривать все три варианта перевода сплошным текстом, т.к. аллюзивные имена и названия в детских сказках представлены в весьма ограниченном количестве; в случае же с текстовыми аллюзивными включениями целесообразным представилось рассмотреть каждый вариант перевода (адекватный, частично адекватный, неуспешный) по отдельности, более детально.

В результате было выявлено, что аллюзии на уровне сюжета не вызывают сложностей при передаче на другой язык; в то же время аллюзии на уровне слов, предложений, имен могут быть весьма затруднительными для переводчика, причем во многом из-за разности культур и отсутствия тех или иных культурных познаний (например, детских стихотворений, песенок, считалок) в переводящем языке. В этом случае проблема адекватности перевода встает особенно остро: стоит ли переводить неизвестные целевой аудитории реалии переводного языка и если стоит, то каким именно способом. Наше исследование показывает, что чаще всего необходим переводческий комментарий, однако было также выявлено, что существуют случаи, когда перевод аллюзии только затрудняет понимание текста.

Данный вопрос в современной лингвистике достаточно актуален, и наше исследование будет иметь практическую значимость для дальнейшего анализа функционирования аллюзий в тексте перевода.

Литература

1. Ананьина М.А. Трудности передачи лингвокультурной информации при переводе аллюзий на русский язык. — 2014. — Lingua mobilis С. 21 —24.
2. Анашкина Н. Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык : Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 Екатеринбург, 2005 228 с.
3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. — М., 1973 — 320 с.
4. Арнольд К.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. — Спб.: Изд-во Спб. ун-та, 1999. — 443с.
5. Атулеева Ф.А. Фольклорные и литературные традиции в художественном творчестве и переводческой деятельности С.Я. Маршака — Майкоп, 2005. — 190с.

6. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) — М., Междунар. отношения, 1975. — 240 с.
7. Бернштейн И. Английские имена в русских переводах // Иностранная литература. 1998 № 4.
8. Богданова О.Ю. Лингвостилистический анализ заголовка как элемента англоязычного текста электронный ресурс. // О.Ю. Богданова. Ярославский педагогический вестник, 2006. — №1. - Режим доступа <http://www.uspu.yar.ru>, свободный.
9. Васильева Е.А. Функциональная специфика аллюзивных текстов (на материале пьес Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и «Травести»): Дис. ... канд. филол. наук — СПб., 2011
10. Вежбицка А. Личные имена и экспрессивное словообразование// Вежбицка А. Язык, культура, познание. — М., 1996. — С. 192.
11. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М., Издательство института общего среднего образования РАО, 2001, — 224 с.
12. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. — М., 1980. — С. 223.
13. Гайдукова А.Ю. Сказки Шарля Перро: Примета времени: Дис. ... канд. филол. наук — СПб., 1998. — 378 с.
14. Галь Н. Слово живое и мертвое — М., Международные отношения, 2001, — 368 с.
15. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981, — 139 с.

- 16.Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М., Искусство, 1977. — с. 169–464
17. Долинин К.А. Интерпретация текста Текст. // К.А. Долинин. — М., Просвещение, 1985. — 288 с.
- 18.Доможилкина Е.И. Значимые антропонимы в литературе для детей в лингвокультурологическом и переводческом аспекте (на материале сказок Беатрикс Поттер): ВКР — 2016. — 104 с.
- 19.Дронова Е.М. Проблемы перевода стилистического приема аллюзии в англо-ирландской литературе первой половины XX века. — Вестник ВГУ, 2004 №1 — 4 с.
- 20.Зырянова И. П. Прецедентные феномены в заголовках российской и британской прессы (2005–2009 гг.): Дис. ... канд. филол. наук — Екатеринбург, 2010. — 239 с.
- 21.Исина Г.И., Гилль В.В. Особенности перевода заглавий в художественной литературе: прагматический аспект Международный журнал экспериментального образования. – 2016. № 4 (часть 3) – С. 497-498
- 22.Киосе М.И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии: На материале заголовков английских и русских журнальных статей. — М., 2002. — 281с.
- 23.Китаева Е.М. Проявления интертекстуальности в детской литературе (на примере английской литературной сказки). — Вестник Брянского государственного университета. — 2016. — С. 254-256
- 24.Коваленко Е.Н. Когнитивные аспекты сказочной аллюзии: на материале английского языка. — Томск, 2007. — 180 с.

25. Комиссаров В. Н. Теория перевода. — М., Высшая школа, 1990.
26. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. — М.: ЭТС. — 2002. — 424 с.
27. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург; Омск: Изд-во Урал. ун-та; Изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. — 268 с.
28. Ламзина А.В. Заглавие [Электронный ресурс] URL: <http://studopedia.org/1-44464.html>
29. Лебедев Д.И. Проблемы адекватности перевода лингводидактических терминов на материале русского и английского языков: Дис. ... канд. филол. наук: М., 2005. — 109 с.
30. Лурия А. Р. Язык и сознание. // Под редакцией Е. Д. Хомской. — М., 1979. — 320 с.
31. Макарова И.Л. Аллюзия в творчестве Т.С.Элиота. Автореф дис....канд.филол.наук — Минск, 2003. — 20 с.
32. Мамаева, А. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1977. — 24 с.
33. Масленникова А.А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация. Автореф. дис. ...докт. филол. наук — СПб., 1999. — 35 с.
34. Маслова В.А. Лингвокультурология Учеб. Пособие для студ. Высш. Учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001.
35. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. — М., 2000 — 440 с.

36. Назаренко Е.В., Ракитина А.А. Коммуникативный аспект имен собственных в сказочном дискурсе. // *Universum: филология и искусствоведение*. — 2013. — 9 с.
37. Новохачева Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно-публицистическом дискурсе конца XX-начала XXI веков. Дис.... канд.филол.наук. — Ставрополь: 2005. — 284 с.
38. Ольшанский Д.В. Основы политической психологии. — Екатеринбург: Деловая книга, 2001. — 496 с.
39. Петрова Н.В. Эволюция понятия «прецедентный текст» — Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. — 2010. — с.176-181
40. Сидорова О. Г. Антропоним в тексте перевода // О. Г. Сидорова // Известия Уральского государственного университета. — 2001. № 20. — С. 256-260.
41. Соколова Е.Ю. Функционально-стилистическая нагрузка имени собственного в художественном тексте // Вестник Челябинского государственного университета. — 2011. — С. 182-184
42. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного // А.В. Суперанская. — М., УРСС, 2007. — 368
43. Тазранова А.Р. Адекватность и эквивалентность перевода глагольных сказуемых на алтайский язык (на материале переводного текста романа М. А. Шолохова «Поднятая целина») // Языки и фольклор коренных народов Сибири. — 2016 №1 (30). — С. 61-69.
44. Тананыхина А.О. Лингвостилистические особенности современной англоязычной литературной сказки. — СПб., 2004 — 241 с.

45. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе литературного произведения: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Тбилиси, 1984. — 18 с.
46. Химунина Н.А. Стилистический прием аллюзии в англоязычной печатной рекламе: автореф. дис. ... канд. филол. наук — СПб., 1998. — 16 с.
47. Ширшова С.В. Стилистический аспект перевода. Средства выражения экспрессии. — Алматы, 2006.
48. Catford, J.C., A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics. - London, 1965.
49. Kilbride L. Byatt: Intertextuality. — <http://www.english.cam.ac.uk/cambridgeauthors/byatt-intertextuality> - 2010.

Источники примеров:

1. Гейман Н. Дева и веретено, 2015
2. Гейман Н. История с кладбищем, пер. Мартинкевич Е. — 2009
3. Гейман Н. Коралина 2009
4. Грэм К. Ветер в ивах, пер. Токмаковой И. — 2004
5. Киплинг Р. Книга Джунглей — 1982
6. Кэрролл Л. Алиса в Стране Чудес — 1982
7. Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и Тайная комната, пер. Литвинова Н. — 1998
8. Ролинг Дж.К. Гарри Поттер и философский камень, пер. Оранского И. — 2001
9. Теккерей Кольцо и роза, пер. Померанцевой Р. — 2003
10. Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland — 2010
11. Gaiman N. Coraline — 2002
12. Gaiman N. The Graveyard Book — 2008
13. Gaiman N. The Sleeper and the Spindle, 2013

14. Graham K. The Wind in the Willows – 2004
15. Harry Potter and the Philosopher's Stone – 1997
16. Kipling R. Jungle Book – 2003
17. Thackeray The Rose and the Ring – 2003