

## КУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКАЦИЯ ТЕКСТА: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДИМОСТИ И ЭЛИМИНИРОВАНИЯ

**Е.М. Масленникова**

Тверской государственный университет, 170100, Тверь, ул. Желябова, 33.



*Культурная спецификация художественного текста приводит к тому, что его перевод сопровождается экспликацией имплицитного, превращаясь в толкование оригинала, а также перефразированием и заменой непонятого или непонятого «понятым». Приращение текстовых смыслов происходит при преобразовании исходной «авторской» системы понятий и образов. Высокая степень возможного прогнозирования смыслового содержания находится в обратной зависимости от типа (жёсткого или мягкого) языка. Включенность текста в семиосферу поддерживается цитатами, заглавиями (цитатного типа), эпиграфами, аллюзиями, реминисценциями, различными символами культуры, культурной памятью, памятью жанра и т.д., отсылающими к прототексту и/или замещающими его в конкретном тексте. СЛОВО становится тем элементом текста, который задаёт и направляет процессы смыслополагания, смысловосприятия и смыслопостроения у читателя. В художественном тексте СЛОВО выступает как одно из средств культурной спецификации текста, устанавливающее границы интерпретационного диапазона. Читатель начинает реконструировать авторские намерения, путём выхода на СЛОВО, которое может оказаться частью особого авторского «языка» для посвящённых, что делает текст закрытым или полукрытым для понимания. Включённое в художественный текст СЛОВО часто связано с особенностями культурной референции и культурного кода. Уровень максимально достижимой переводимости также зависит от ориентации самого автора на конкретную предметную область и связанное с ней специализированное знание. Ориентированность современной теории перевода на принципиальную переводимость любого текста опирается на тот факт, что непереводимость возникает в виде непереводимых языковых, тематических и стилистических явлений, но устраняется на уровне текста. В статье обсуждаются особенности воспроизведения культурной спецификации художественного текста при переводе.*

**Ключевые слова:** текст, перевод, понимание, смысл, переводимость, непереводимость, культурная спецификация текста, фоновые знания, переводческие компетенции.

Культурная спецификация текста обусловлена понятийными константами культуры, внутри которой текст был создан. Кроме предметной формы культуры, воплощаемой в присутствующих только ей артефактах, существуют ментальные или психические образы культурных предметов. «Значения о языке и мире исчерпывают содержание сознания, – отмечал Е.Ф. Тарасов. – Это содержание формируется в процессе присвоения культуры и является ментальной формой культуры наряду с её предметной и деятельностной формами» [12, с. 50].

Отдельные сложные комплексы подобных понятийных констант культуры имеют универсальный характер в силу сложившейся гипертекстуальности мировой культуры и мировой литературы, но могут получать разное языковое воплощение. Кроме этого, у таких констант культуры могут быть региональные «вариации», вызванные, например, «местными» мифопоэтическими традициями. Некоторые «бродячие» сюжеты и темы получают авторское переосмысление. В литературной сказке «The Fisherman and his Soul» из сборника «A House of Pomegranates» (1891) английский писатель О. Уайльд (1854–1900) обыгрывает несколько мотивов, известных в мировой литературе. В сказке есть:

– любовь земного человека к волшебному существу из другого мира, в данном случае простого рыбака к дочери морского царя – русалке (*the little Mermaid*), зачаровывающей пением всё вокруг (*as she sang, all the tunny-fish came in from the deep to listen to her*);

– шабаш ведьм в полнолуние;

– танец с рыжеволосой (*red hair*) и зеленоглазой (*grass-green eyes*) ведьмами;

– отказ от своей души и заключенные сделки с тёмной силой;

– параллельный фантастический и сказочный мир, населённый фавнами, феями и прочими существами и т.д.

В сказке говорится об испытаниях богатством, добром (*tempt him now with good*) и злом (*tempt him with evil*)

и, конечно, воспевается великая сила любви (*Love is better than wisdom, and more precious than riches*). Отказ героя О. Уайльда от своей души, которая заключена в тени (*What men call the shadow of the body is not the shadow of the body, but is the body of the soul*), выводит читателя на романтическую аллегория А. фон Шамиссо (1781–1838) в «Удивительной истории Петера Шлемиля» (1813). В ней герой, променявший свою тень на волшебный кошелек Фортуната, скитался по разным странам, как и Душа Рыбака.

Случившееся чудо с волшебными цветами, которые выросли там, где похоронили Рыбака и его возлюбленную, красота и запах которых заставили священника изменить тему проповеди (*show to the people the wounds of the Lord, and speak to them about the wrath of God*), исследователи объясняют эволюцией бродячего сюжета о Венере и Тангейзере, его новым переосмыслением тангейзеровской темы [3].

С одной стороны, необходимо отметить религиозный подтекст сказки О. Уайльда: в своей проповеди священник стал говорить не о гневе Божьем, а о любви Бога и всепрощении (*there came another word into his lips, and he spake not of the wrath of God, but of the God whose name is Love*). Используемое О. Уайльдом выражение *the God whose name is Love* «Бог, чьё имя – Любовь» – это перифраза духовного гимна «Before the throne of God above» (1863) на слова Ч. Банкрофт (1841–1892), где есть строка «A great High Priest whose name is love» ([http://sovereigngracemusic.org/Songs/Before\\_the\\_Throne\\_of\\_God\\_Above/39](http://sovereigngracemusic.org/Songs/Before_the_Throne_of_God_Above/39)). Этот гимн представляет собой коллажированный текст: в его основе строки из разных частей Библии. Для детского чтения утром 14 января книга «The Well is Deep; Or, Scripture Illustrating Scripture. Arranged as Morning and Evening Bible Readings for Every Day in the Year» (London: J. Nisbet & Company, 1874) рекомендовала несколько иной текст, в который вошли начальные четыре строки из первой строфы и второй строфы ([https://play.google.com/store/books/details/The\\_well\\_is\\_deep\\_or\\_Scripture\\_illustrating\\_](https://play.google.com/store/books/details/The_well_is_deep_or_Scripture_illustrating_)

Scriptu?id=0-8CAAAAQAAJ]), где усилена идея греха и искушения. Строка *the God whose name is Love* встречается также в духовных песнопениях и гимнах: «God whose Name is Love» на слова Ф. Хоутсон / Florence Hoatson (1881–1964) и «O God, whose wondrous name is Love» на музыку Г. Хемми / Henri Frederick Hemy (1818–1888) и слова священника Р. Чапмана / Robert Cleaver Chapman (1803–1902), получившего прозвище «the apostle of Love».

С другой стороны, О. Уайльд вводит в повествование мистические детали: встреченная рыбаком по пути на шабаш ведьм *чёрная собака (A black dog ran towards him and snarled)* заставляет вспомнить о том, что впервые в поэтической драме И. Гёте / Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) «Фауст» / «Faust: Der Tragödie erster Teil» (1808) Мефистофель является перед Фаустом в виде *чёрного пуделя (einen schwarzen Pudel)*. В романе М.А. Булгакова (1891–1940) «Мастер и Маргарита» (1929–1940) присутствуют отсылки на такие же мотивные комплексы: у трости Воланда *чёрный набалдашник в виде головы пуделя*, в описании бала фигурирует *изображение чёрного пуделя на тяжёлой цепи*. Кстати, «чёрный» фон романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а одна из его ранних редакций носила название «Чёрный маг», создан 191 употреблением словоформы *чёрный*: в первой главе – *сверхъестественных размеров очки в чёрной роговой оправе Берлиоза и чёрные тапочки поэта Бездомного, чёрная магия, чёрный Воланд с чёрными бровями и правым чёрным глазом*, затем появляются *чёрная королева* как обращение к Маргарите, *чёрные птицы, чёрные кони и чёрные коты, чёрная вода Москвы-реки, чёрная пасть камина из нехорошей квартиры, чёрная машина, ночь закрывает чёрным платком леса и луга, в газете окаймлённое чёрным явление* и т.д.

Сказки О. Уайльда из сборников «The Happy Prince and Other Stories» / «Счастливым принцем» (1888) и «A House of Pomegranates» / «Гранатовый домик» (1891) неоднократно переводились на русский язык: так, сосуществуют де-

сять переводов сказки «The Selfish Giant» (1888). То, что переводчики практически избегают сказки «The Fisherman and his Soul», объясняется, на наш взгляд, её культурной спецификацией и сложными интер- и гипертекстуальными отношениями, которые оказались трудновоспроизводимыми. Например, присутствующий на шабаше ведьм таинственный бледный незнакомец носит *чёрный бархатный костюм, сшитый по испанской моде (a man dressed in a suit of black velvet, cut in the Spanish fashion)*.

*It was a man dressed in a suit of black velvet, cut in the Spanish fashion. His face was strangely pale, but his lips were like a proud red flower. He seemed weary, and was leaning back toying in a listless manner with the pommel of his dagger. On the grass beside him lay a plumed hat and a pair of riding-gloves gauntleted with gilt lace, and sewn with seed-pearls wrought into a curious device. A short cloak lined with sables hang from his shoulder, and his delicate white hands were gemmed with rings. Heavy eyelids drooped over his eyes.* O. Wilde. The Fisherman and his Soul.

Переводчики сказки О. Уайльда выбирают разные адъективно-именные словосочетания: *his lips were like a proud red flower* – *уста его были похожи на алый цветок* (К. Чуковский, 1891), *зубы походили на горделивый алый цветок* (Перевод Т. и С. Бертенсон, 1909), *зубы подобны гордому алому цветку* (А. Грызунова, 2012). Разные качественные прилагательные (*изящные, холёные, тонкие*) в описании рук незнакомца, которые стали бы совместимыми с русским эквивалентом для существительного *rings* ‘кольца’, служат для дополнительной характеристики героя: *delicate white hands were gemmed with rings* – *холёные белые руки были украшены перстнями* (К. Чуковский), *изящные белые руки сверкали перстнями* (Т. и С. Бертенсон), *тонкие руки унижены драгоценными кольцами* (А. Грызунова, 2012). Сложности вызвало описание самого костюма: *a plumed hat* – *это украшенная перьями шляпа* (Т. и С. Бертенсон) или *шляпа с одним пером* (К. Чуковский)? Возможно, для

современного читателя сказки все переводческие варианты для словосочетания *short cloak lined with sables* покажутся правильными: *короткий плащ, обшитый соболями* (К. Чуковский), *короткий плащ, подбитый соболиным мехом* (Т. и С. Бертенсон), *короткий плащ, отделанный соболиным мехом* (А. Грызунова). Однако испанский плащ в том виде, в котором он вошёл в историю моды, был коротким и с меховой подкладкой [4], т.е. действительно *подбитым* 'lined' мехом. Перчатки королей, высшего духовенства и высшей аристократии украшались золотом, серебром и драгоценными камнями (*sewn with seed-pearls wrought into a curious device*). На перчатках незнакомца был вышит жемчугом *a curious device* 'эмблема, девиз', представленный как *странный* (Т. и С. Бертенсон) или *невиданный* (К. Чуковский) *герб*. Для усиления таинственности эпизода современная переводчица А. Грызунова пишет о перчатках, *покрытых странными символами, изработанных мелким жемчугом*.

Англоязычный читатель, живший на рубеже XIX–XX веков, с лёгкостью увидел бы сходство с описанием костюма капитана Блада из одноимённого приключенческого романа «Captain Blood» (1922) Р. Сабатини / Rafael Sabatini (1875–1950), с облачения в который началась его быстрая и успешная карьера пирата.

*Still less could he be expected to recognize at once the courtly gentleman who advanced to greet him – a lean, graceful gentleman, dressed in the Spanish fashion, all in black with silver lace, a gold-hilted sword dangling beside him from a gold embroidered baldrick, a broad castor with a sweeping plume set above carefully curled ringlets of deepest black.* R. Sabatini. Captain Blood ↔ *Это был сухощавый джентльмен с изысканными манерами, одетый по испанской моде во всё чёрное с серебряными позументами. На расшитой золотом перевязи висела шпага с позолоченной рукояткой, а из-под широкополой шляпы с большим плюмажем видны были тщательно завитые локоны чёрного парика.* Р. Сабатини. Одиссея капитана Блада (Перевод Л. Василевского и Ан. Горского, 1957).

Именно о подобном чёрном бархатном костюме мечтал Том Соуэр из книги «The Adventures of Tom Sawyer» (1876) американского писателя М. Твена / Mark Twain (1835–1910), продолжившего «пиратскую» традицию мировой литературы в эпизоде, когда тот воображает себя знаменитым пиратом, вернувшимся в родной город после долгих морских странствий. Исторически маркированному слову *doublet* соответствует *колет* (С.И. Воскресенская, 1896; М. Энгельгардт, 1911), но не *камзол* (К.И. Чуковский, 1958), что касается *trunks*, то это не *шаровары* (С.И. Воскресенская) или обычные *штаны* (М. Энгельгардт; К.И. Чуковский), а короткие округлые брюки под колено на толстой подкладке, с которыми согласно испанской моде XVI века носили белые или чёрные чулки. В костюме Тома присутствует *crimson sash*, чему, скорее всего, соответствует *малиновая* (С.И. Воскресенская) или *алая* (К.И. Чуковский) *перевязь*, но не *малиновый шарф* (М. Энгельгардт).

*And at the zenith of his fame, how he would suddenly appear at the old village and stalk into church, brown and weather-beaten, in his black velvet doublet and trunks, his great jack-boots, his crimson sash, his belt bristling with horse-pistols, his crime-rusted cutlass at his side, his slouch hat with waving plumes...* M. Twain. The Adventures of Tom Sawyer ↔ *И, достигнувъ верха своей славы, Томъ появится на родинѣ и войдетъ въ церковь весь загорѣлый, загрубѣлый отъ непогоды, въ своемъ чёрномъ бархатномъ колетѣ и такихъ же шароварахъ, въ большихъ ботфортахъ и съ малиновой перевязью, съ блестящими громадными пистолетами за поясомъ, съ заржавѣвшимъ въ крови ножомъ на боку, и въ мягкой шляпѣ съ развѣвающимися перьями...* М. Твен. Похождения Тома Соуэра (Перевод С.И. Воскресенской, 1896); *И вот, на вершине своей славы, он внезапно является в родную деревню и входит в церковь, загорелый и огрубевший от бурь и непогод, в чёрном бархатном колете и штанах, в огромных ботфортах, с малиновым шарфом, с блестящими пистолетами за поясом, с заржавленным*

*от крови кинжалом на боку, в шляпе с развевающимися перьями...* М. Твен. Похождения Тома Сойера (Перевод М. Энгельгардта, 1911); *И, достигнув вершины славы, он нежданно-негаданно появится в своём старом родном городишке и войдёт в церковь, загорелый, обветренный, в чёрном бархатном камзоле и в таких же штанах, с алой перевязью, в высоких ботфортах, а за поясом у него будут торчать пистолеты, сбоку – нож, заржавевший от пролитой крови, на голове у него будет мягкая шляпа с опущенными книзу полями, с развевающимися перьями...* М. Твен. Приключения Тома Сойера (Перевод К.И. Чуковского, 1958).

Единовременная статичность культуры позволяет «считывать» её параметры и закреплённые культурные предписания [13]. Если рассматривать язык как средство трансляции культуры [12], то нарушения при ретрансляции культурных смыслов оказываются вызванными несоответствием формы и содержания, нарушением контекстной дистрибуции составляющих смысла, расхождениями в ценностных ориентирах и их проявлениях в коммуникативном поведении [5]. Включенность художественного текста в постоянный диалог «текст ↔ читатель» позволяет ему приобретать новые смыслы, образующие непрерывно меняющийся и растущий его смысловой континуум. Открытость текста для диалога с читателем предусматривает определённую гипертекстуальность, которая становится средством сетевого построения культурологического континуума. При этом внутри семиосферы (термин Ю.М. Лотмана) как пространства культуры тексты оказываются опосредованными друг другом.

Параметры анализа культурных смыслов включают «фоновые знания; функционально-прагматические связи с культурным контекстом; пресуппозиции; аллюзии; реминисценции; ассоциативные связи с прецедентными понятиями и текстами, индивидуально-личностные ассоциации» [5, с. 155]. Прецедентные единицы способствуют вторичной репрезентации квантов зна-

ния [1], поэтому при создании образа заведующего рестораном из романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков отталкивается от существующей литературной «пиратской» традиции, которая опирается на потенциально имеющиеся у читателя культурно-эмоциональные ассоциации.

*... было время, когда красавец не носил фрака, а был опоясан широким кожаным поясом, из-за которого торчали рукояти пистолетов, а его волосы воронова крыла были повязаны алым шёлком...* М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита

При работе с текстами, насыщенными культурными смыслами, переводчики должны стремиться выйти на соответствующий культурный контекст, поэтому решая вопрос об эквивалентности отношений для *pistol* и вариантов *revolver* (M. Ginsburg, 1967) или *pistol* (M. Glenny, 1967; D. Burgin and K. Tiernan O'Connor, 1995; R. Peaver и L. Volokhonsky, 1997; H. Aplin, 2008; M. Karpelson, 2011) необходимо учитывать ассоциативные связи с прецедентными понятиями и текстами. Именно поэтому М. Гленни «восстанавливает» *алый шёлк (его волосы воронова крыла были повязаны алым шёлком)* до *алого платка (his raven-black hair had been tied up in a scarlet kerchief)*, в то время как остальные переводчики только варьируют оттенки красного от *red silk* (D. Burgin and K. Tiernan O'Connor) до *scarlet silk* (M. Ginsburg; R. Peaver и L. Volokhonsky; H. Aplin) и *crimson silk* (M. Karpelson).

*... stood Captain Blood in altercation with a one-eyed giant, whose head was swathed in a red cotton kerchief...* R. Sabatini. Captain Blood ↔ ... капитан Блад ожесточенно спорил с одноглазым верзилой Волверстоном. Голова лейтенанта была повязана красным бумажным платком... Р. Сабатини. Одиссея капитана Блада (Перевод Л. Василевского и Ан. Горского, 1957).

На (не)совпадение интерпретаций одного и того же текста, а текст перевода рассматривается нами как индивидуальная (личностная) читательская текстовая проекция, влияет «различие между точкой зрения современников автора,

в которую входит учёт литературного и общественного фона и точкой зрения “потомства”, имеющего право об этом фоне ничего не знать» [2, с. 153]. Одежда капитана Крюка из книги «Peter Pan» (1911) Дж. Барри / James Matthew Barrie (1860–1937) напоминает мужскую моду эпохи Карла II (1630–1685), предписывающую для мужчин крупно завитой парик (*hair was dressed in long curls*), украшенный богатой отделкой камзол с широкими манжетами, кружевные жабо и манжеты, широкие рукава, белые чулки, башмаки с пряжками, шляпу с пышным плюмажем.

*In person he was cadaverous and blackavized, and his hair was dressed in long curls, which at a little distance looked like black candles, and gave a singularly threatening expressing to his handsome countenance. His eyes were of the blue of the forget-me-not, and of profound melancholy, save when he was plunging his hook into you, at which time two red spots appeared in them and lit them up horribly. <...> He was never more sinister than when he was most polite, which is probably the truest test of breeding; and the elegance of his diction, even when he was swearing, no less that the distinction of his demeanour, showed him one of a different caste from his crew. A man of indomitable courage, it was said of him that the only thing he shied at was the sight of his own blood, which was thick and of an unusual colour. In dress he somewhat aped the attire associated with the name of Charles II, having heard it said in some earlier period of his career that he bore a strange resemblance to the ill-fated Stuarts... J. Barry. Peter Pan.*

Дж. Барри не только также продолжает сложную игру с текстовыми отсылками, историческими аллюзиями и реминисценциями, но создаёт ещё один образ представителя высшего света волею случая вынужденного стать пиратом. Пиратские экспедиции и придворная карьера часто сочетались друг с другом, как, например, в случае вице-адмирала сэра Френсиса Дрейка / F. Drake (1540?–96) и Уолтера Рэли / W. Raleigh (1552?–1618). Многим пиратам удавалось перейти на королевскую

службу, получить титулы и должности: Генри Морган / Henry Morgan (1635–1688) стал вице-губернатором Ямайки. В родной город возвращается разбогатевший бывший пират Робин из поучительной истории «Robin and Ben: or, The Pirate and the Apothecary» Р.Л. Стивенсона / R.L. Stevenson (1850–1894).

Среди характерных для английской литературы образов героя-злодея, получившего соответствующее воспитание и образование, но в дальнейшем отвергнутого своим классом, назовём внука королевского герцога (*Royal Duke*), т.е. члена королевского семейства, ставшего убийцей и вором, за которым охотился Шерлок Холмс в рассказе «The Red-headed League» А. Конан Дойля / A. Conan Doyle (1859–1930). Ориентируясь на детскую читательскую аудиторию, И.П. Токмакова просто «восстанавливает» и упрощает подтекст (*был из хорошей семьи*) повести Дж. Барри.

*John Clay, the murderer, thief, smasher, and forger. <...> His grandfather was a Royal Duke, and he himself has been to Eton and Oxford.* А. Conan Doyle. The Red-headed League ↔ *Его дед был герцог, сам он учился в Итоне и Оксфорде.* Артур Конан Дойл. Союз рыжих (Перевод М. Чуковской и Н. Чуковского, 1956).

Когда герои романа Р.Л. Стивенсона «The Master of Ballantrae» / «Владелец Баллантраэ» (1883) попадают на корабль знаменитого пирата Эдварда Тича / Edward Teach (?–1718), то старший сын и непутёвый представитель знатного рода немедленно становится «своим» в команде и даже ухитряется сместить капитана с должности, что объясняется превосходством английского джентльмена над обстоятельствами во всех ситуациях:

*Sure, no one could wish to read anything so ungentle as the memoirs of a pirate, even an unwilling one like me! Things went extremely better with our designs, and Ballantrae kept his lead, to my admiration, from that day forth. I would be tempted to suppose that a gentleman must everywhere be first, even abroad a rover.* R.L. Stevenson. The Master of Ballantrae ↔ ... *дворянин всюду займёт*

первое место, даже на пиратском корабле... Р.Л. Стивенсон. Владелец Баллантрэ (Перевод И. Кашкина, 1957).

Существовала традиция отправлять непутёвых или оступившихся с общественной точки зрения отпрысков знатных или богатых семей за пределы Англии в британские колонии: родственники обычно погашали их финансовые обязательства и долги, о чём свидетельствует диалог героев романа «The Picture of Dorian Gray» / «Портрет Дориана Грея» (1891) О. Уайльда. Иногда им назначалось денежное содержание взамен на отъезд из страны и обещание никогда не возвращаться обратно.

*"You here, Adrian?" muttered Dorian.*

*"Where else should I be?" he answered, listlessly. "None of the chaps will speak to me now."*

*"I thought you had left England."*

*"Darlington is not going to do anything. My brother paid the bill at last. George doesn't speak to me either. ... I don't care," he added with a sigh.* O. Wilde. The Picture of Dorian Gray.

Родственники также требовали изменить имя, чтобы не навлекать лишнего позора на семью, поэтому о происхождении капитана Крюка и его настоящем имени Дж. Барри говорит только намёками. Так, упоминание об игре *wall-game* 'пристенный футбол' (буквально 'игра у стены') служит средством косвенного информирования о месте, где капитан Крюк получил образование, так как эта разновидность футбола популярна среди учеников Итона. Кстати, выпускником Итона является и лорд Генри, злой гений Дориана Грея из романа О. Уайльда. Капитан Блад, вынужденный стать пиратом в силу сложившихся жизненных обстоятельств, окончил в Дублине Тринити-колледж с присуждением степени бакалавра медицины (*receiving at the age of twenty the degree of baccalaureus medicinae at Trinity College, Dublin*). Даже Корабельный Повар из романа Р.Л. Стивенсона «Остров сокровищ» получил когда-то образование в хорошей школе (*good schooling*) и мог говорить как образованный человек (*speak like a book*).

Конечно, при переводе подобные культурные импликации обычно теряются: в русском языке слово *школяр* перешло в разряд устаревших и имеет пренебрежительный оттенок [9], о чём свидетельствуют примеры из газетного корпуса «Национального корпуса русского языка» (<http://ruscorpora.ru>).

*"He's no common man, Barbecue," said the coxswain to me. "He had good schooling in his young days, and can speak like a book when so minded..."* R.L. Stevenson. Treasure Island ↔ – *Наш Окорок не простой человек, – говорил мне второй боцман. – В молодости он был школяром и, если захочет, может разговаривать, как книга.* Р.Л. Стивенсон. Остров сокровищ (Перевод Н.К. Чуковского, 1950); *Может быть, редко какой школяр теперь затаивается под одеялом с фонариком и любимой книжкой, скрываясь от строгих родителей.* (Комсомольская правда. 03.12.2007); *Если ребёнок учится в начальных классах, не покупайте ему «веник» с него ростом, с которым ваш школяр будет смотреться смешно.* (Комсомольская правда. 27.08.2007); *В итоге все обсуждения в Хельсинки крутились вокруг этих тем, а такая важная, как сотрудничество России и ЕС, оказалась за дверью, как провинившийся школяр.* (Комсомольская правда. 15.05.2007); *И не беда, что по мастерству вчерашний школяр «не тянет» и силёнок не хватает.* (Советский спорт. 23.04.2007)

Из перевода поучительной истории «Robin and Ben: or, The Pirate and the Apothecary» Р.Л. Стивенсона читатель узнаёт, что красавец-герой вогнал в гроб свою богатую жену и *стал ночью промышлять разбоем*. Однако в оригинале говорится о том, что он обокрал жену (*widowed dam contrives to rob*), а мотив выгодной женитьбы на богатой вдове является одним из характерных для английской литературы. Именно страх перед лицом закона заставил героя Р.Л. Стивенсона бежать ночью (*follows through the starry night*) из родных мест и завербоваться на корабль, чтобы покинуть страну, а не внезапное желание *надеть матроса рубу*.

*At length, intolerant of trammels –  
Wild as the wild Bithynian camels,  
Wild as the wild sea-eagles – Bob  
His widowed dam contrives to rob,  
And thus with great originality  
Effectuates his personality.  
Thenceforth his terror-haunted flight  
He follows through the starry night...*  
R.L. Stevenson.  
Robin and Ben: or, The Pirate and the  
Apothecary

*С годами стал красивым Роб.  
Женившись и вознавши в гроб  
Одну богатенькую леди,  
Свиреп, как белые медведи,  
Он, овладев кулачным боем,  
Стал ночью промышлять разбоем.  
Потом надеть матроса робу  
Внезапно захотелось Робу.*  
Р.Л. Стивенсон.  
Робин и Бен, или Пират и аптекарь  
(Перевод М. Лукашкиной)

Справочники по этикету того времени требовали вежливости с людьми, находящимися ниже по социальному положению, чему и следует капитан Крюк (*never more sinister than when he was most polite, which is probably the truest test of breeding*). Что касается подчёркиваемой Дж. Барри чёткости речи его героя (*the elegance of his diction, even when he was swearing*), то необходимо помнить, что в частных школах и университетах Англии учили красноречию и риторике. Капитан Блад также имеет голубые глаза (*eyes that were startlingly blue*), отличается смуглым цветом лица (*swarthy of tint as a gipsy, dark face*), превосходной дикцией (*pleasant, vibrant voice*) и надменностью (*steady haughtiness*), т.е. оба автора воспроизводят те закрепившиеся литературные шаблоны и жанровые клише приключенческой литературы на «пиратскую» тему: изысканные манеры, образованность, чёрный завитой парик и преобладающий в одежде чёрный цвет.

*He had a pleasant, vibrant voice, whose metallic ring was softened and muted by the Irish accent which in all his wanderings he had never lost. It was a voice that could woo seductively and caressingly, or command in such a way as to compel obedience. <...> For the rest of him, he was tall and spare, swarthy of tint as a gipsy, with eyes that were startlingly blue in that dark face and under those level black brows. In their glance those eyes, flanking a high-bridged, intrepid nose, were of singular penetration and of a steady haughtiness that went well with his firm lips.*  
R. Sabatini. Captain Blood.

Поскольку «когда коммуниканты придают особое значение правильности ин-

терпретации (пониманию) письменного сообщения, письменные тексты всегда содержат дополнительные сведения, облегчающие адресату восстановление структуры» [11, с. 101] коммуникативного акта, то Дж. Барри предлагает читателю самому догадаться о причинах невозможности раскрыть настоящее имя капитана Крюка, опираясь на дополнительные импликатуры типа тех, что тот был похож на королей из династии Стюартов, чья судьба оказалась несчастливой (*he bore a strange resemblance to the ill-fated Stuarts*), а кровь его была необычного, т.е. благородного «голубого» цвета (*his own blood, which was thick and of an unusual colour*).

*Hook was not his true name. To reveal who he really was would even at this date set the country in a blaze; but as those who read between the lines must have already guessed, he had been at a public school; and its traditions still cling to him like garments, with which indeed they are largely concerned.*  
J. Barry. Peter Pan.

Смуглый цвет кожи Крюка, равно как и нарочито подчёркиваемая его внешняя схожесть с Карлом II (*aped the attire associated with the name of Charles II*), выводит англоязычного читателя на затекстовую информацию, лежащую вне самого рассматриваемого текста. Во-первых, упоминание о *the ill-fated Stuarts* заранее сообщает о неминуемой развязке в судьбе героя. Как известно, политика Якова I / James I (1603–1625) и Карла I / Charles I (1625–1649) из династии шотландских и английских королей Стартов, сменившей на английском троне династию Тюдоров, привела к кризису в стране и к по-

следующей буржуазной революции. Мария Стюарт / Mary I Stuart (1542–1587) и Карл I были казнены. Во-вторых, до своего вступления на трон будущий король Карл II / Charles II (1660–1685) был известен под прозвищем *the Black Boy* из-за смуглого цвета лица. В-третьих, Карл II умер, не оставив законного прямого наследника, рождённого в браке. Следующим королём стал его брат – Яков II / King James II (1633–1701), но он был низложен в ходе «Славной революции», бежал во Францию, затем в Ирландию. Кстати, первый роман Р. Сабатини о приключениях капитана Блада начинается с истории о подавлении восстания против католика Якова II, поднятого герцогом Монмутом (1649–1685), внебрачным сыном Карла II от любовницы Люси Уолтер, которая представлена в романе как *the pretty brown slut* (буквально ‘смуглая потаскуха’).

Конечно, не всегда оказывается возможным воспроизвести при переводе сложную систему культурных смыслов, зашифрованных в тексте и способствующих его явному и неявному смыслообразованию, поскольку «в ситуации освоения неявно данного в тексте смысла интерпретатор идёт «по следам», извлекает свои заключения из косвенных признаков присутствия смысла, формулирует промежуточные и окончательные выводы, действуя в условиях недостаточной информации; основывает свои суждения на деталях из прошлого опыта» [10, с. 83].

На русском языке повесть Дж. Барри была впервые опубликована в 1918 году московским издательством «Детская книга» под названием «Приключения Питера Пана». Это редкое издание с иллюстрациями английской художницы Алисы Б. Вудворд / Alice B. Woodward (1862–1951) представляет собой перевод Л.А. Бубновой авторизованного пересказа пьесы Дж. Барри «Peter Pan» (1904), выполненного Д. О’Коннором / Daniel Stephen O’Connor (1880–1951). Только через пятьдесят лет в издательстве «Детская литература (Детгиз)» тиражом 50000 экземпляров повесть

«Питер Пэн и Вэнди» (1968) выходит в переводе Н.М. Демуровой. Позднее разные издательства публикуют переводы, являющиеся в той или иной степени переводами-адаптациями или переводами-пересказами (И.П. Токмакова, 1981; Л.Л. Яхнин, 2002; А.В. Файкова, 2010; Н. Косенко и Т. Вакуленко, 2013, И.Г. Константинова, 2015; М.О. Торчинская, 2015).

Образ деклассированного злодея из высшего света, ставшего пиратом, не является характерным для русской литературы, в особенности предназначенной для детей, поэтому переводчики (за исключением Н.М. Демуровой), обычно пропускают описание внешности капитана Крюка и обстоятельства его прежней жизни, упрощают параметры культурной спецификации исходного текста [6; 7]. Приводимый ниже отрывок из перевода И.П. Токмаковой служит хорошим примером успешного «забывания» культурного фона оригинала:

*Кожа капитана мертвенно-бледна, черные волосы, завитые в локоны, спадают на плечи, глаза его незабудкового цвета. Все это вместе производит ужасное впечатление. Дж. Барри. Питер Пэн (Перевод И.П. Токмаковой); Ср.: Его смуглое лицо было смертельно бледно, волосы падали ему на плечи длинными локонами, на небольшом расстоянии походившими на черные витые свечи, что придавало грозный вид его прекрасному лицу. Глаза у него были нежно-голубые, как незабудки, в них светилась безграничная скорбь, и, лишь когда он ударял тебя своим крюком, в них вспыхивали вдруг две красные точки, озарявшие их свирепым пламенем. В манерах он все ещё сохранял нечто величественное, так что даже когда он раскраивал тебе череп, то делал это не без достоинства, и говорят, что он славился как прекрасный рассказчик. Страшнее всего он бывал в те минуты, когда проявлял наибольшую учтивость, – это, вероятно, и есть знак настоящего воспитания: изящество речи, не изменявшее ему, даже когда он бранился, и благородство манер свидетельствовали о том, что он не ровня своим подчинённым. Обладая*

*безграничной храбростью, он, по слухам, боялся только вида собственной крови – она была густой и весьма необычного цвета. В одежде он старался подражать стилю, связанному с именем Карла II, – когда-то в начале своей будущей карьеры он услышал, что про него говорили, будто он странным образом похож на злосчастных Стюартов... Дж. Барри. Питер Пэн (Перевод Н. Демуровой)*

Постоянная соотнесённость коммуникантов с конкретной коммуникативной ситуацией, репрезентируемой текстом, позволяет говорить об интерпретационно-прогностическом характере текстовой коммуникации, когда вся текстовая деятельность читателя оказывается тесно связанной с индивидуально-психическими и социальными факторами. Имеющийся информационный запас поддерживает и направляет развёртывание дискурсивных ожиданий читателя, позволяя оптимизировать построение получаемой проекции текста в текущий момент «здесь–и–сейчас».

Избыточностью познания объясняется также различия в пониманиях-интерпретациях одного и того же текста, приписывание оригиналу различных смыслов (особенно в случае большой временной дистанции, раз-

деляющей оригинал и его перевод или переводы).

Переводимость обеспечивается, в первую очередь, соблюдением Принципа Кооперации [14]. Общая направленность текстов, существующих в исходной культуре, где был создан оригинал, и в принимающей его вторичной культуре, обусловленная, в том числе, общей жанровой «памятью», увеличивает вероятность достижения высшего уровня переводимости с сохранением прагматической заданности текста, когда оригинал одновременно относится к типу I (тексты общей направленности) и к типу III как художественный текст [8]. Элиминирование культурной специфики текста при переводе происходит через развёрнутый комментарий и / или разъяснение вербального и невербального опыта. Другим случаем элиминирования лакун является полная замена одного культурного контекста на другой для максимального приближения текста к вторичному читателю, находящемуся в другой культурно-языковой системе. Здесь речь может идти о диахронно-культурологической компенсации. В значительной степени неприводимость снимается по мере развития и сближения культур и литератур исходного и переводящего языков.

#### Список литературы:

1. Голубева Н.А. Категория прецедентных единиц // Научный вестник Воронеж. гос. арх.-строит. ун-та. Современные лингвистические и методологические исследования. 2008. Вып. 9. С. 61–70.
2. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. VII. Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 143–167.
3. Кастрель В.Д. Рецепция сюжета о Венере и Тангейзере в литературе второй половины XIX в. (Р. Вагнер, О. Уайльд) // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2012. № 18 (98). С. 171–179.
4. Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М. Иллюстрированная энциклопедия моды. Прага, 1986. 608 с.
5. Леонтович О.А. Методы коммуникативных исследований. М., 2011. 224 с.
6. Масленникова Е.М. Вопросы отбора, перевода и комментирования реалий // Лингвострановедение: методы анализа, психологии обучения. Ч. 1. Языки в аспекте лингвострановедения. М., 2010. С. 141–147.
7. Масленникова Е.М. Параметры реконструкции коммуникативно-прагматической интенции автора // Научный вестник Воронежского гос. архитектурно-строительного ун-та. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. 2014. № 1 (21). С. 130–141.

8. Нейберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 185–202.
9. Словарь русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981–1984.
10. Соловьёва И.В. О включении термина «событие» в дискурс герменевтики // Вестник Тверского гос. ун-та. Сер. Филология. 2015. № 2. С. 82–88.
11. Тарасов Е.Ф. К построению теории речевой коммуникации // Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. М., 1979. С. 5–147.
12. Тарасов Е.Ф. Язык как средство трансляции культуры // Язык как средство трансляции культуры. М., 2000. С. 45–53.
13. Dervin B. Verbal Communication: Mandate for Disciplinary Invention // Journal of Communication. 1993. Vol. 43. Pp. 45–54.
14. Neubert A. Text and Translation. Leipzig, 1985. 168 p.

**Об авторе:**

**Масленикова Евгения Михайловна** – к.филол.н., доцент кафедры английского языка факультета иностранных языков и международной коммуникации Тверского государственного университета. E-mail: e-maslennikova@inbox.ru; arakin2grammar@mail.ru.

## TEXT CULTURAL SPECIFICITY: TRANSLATABILITY AND ELIMINATION

**E.M. Maslennikova**

Tver State University, 33, Zhelyabova St., Tver, 170100, Russia.

**Abstract.** *When translating a literary text full of culturally specific features, interpreters try to explicate the implicit. It may turn into their interpretation of the source text, as well as paraphrasing and replacement of what is unclear or misunderstood by “understandable” ideas and concepts. Texts meanings’ increment occurs when translators convert the initial system of concepts and images created by the author. Texts’ inclusiveness into the semiosphere is supported by citations, headings and titles, epigraphs, allusions, reminiscences, various symbols of culture, cultural memory, so-called genre memory, etc., referring to the prototext and / or substituting it in a particular text. In fiction the WORD specifies and directs the processes of meanings’ reception and meanings’ construction that are particular for every reader. In literary texts the WORD appears as a means of its cultural specification and sets out the limits of its interpretive range. The reader starts to reconstruct the author’s intentions trying to enter the WORD’s worlds. In some cases the WORD can be a part of the author’s particular “language” known only for the initiated readers. The level of the highest practicable translatability also depends on the orientation of the author to a particular subject area and associated specialized knowledge. Modern translation theory suggests the idea of fundamental translatability of any text due to the fact that there can be untranslatable language, thematic and stylistic phenomena, but untranslatability is eliminated at the level of the text. Translatability and untranslatability of cultural references and cultural codes is related to specific lacunar concepts. The article discusses how to reproduce and recreate cultural specification of a literary text in the process of translation.*

**Key words:** *text, translation, interpretation, understanding, meaning, translatability, untranslatability, cultural specification text, background knowledge, translation competence.*

## References:

1. Golubeva N.A. Kategorija precedentnykh edinic [Category of precedent units]. *Nauchnyy vestnik Voronezh. gos. arh.-stroit. un-ta. Sovremennye lingvisticheskie i metodologicheskie issledovaniya – Scientific Newsletter Modern linguistic and methodical-and-didactic research*, 2008, no. 9, S. 61–70. (in Russian).
2. Zholkovski A.K., Shcheglov Yu.K. K ponjatijam "tema" i "pojeticheskij mir" [To the concept of "theme" and "poetic world"]. *Trudy po znakovym sistemam – Works on semiotic systems*, Tartu, 1975, no. 365, S. 143–167. (in Russian).
3. Kastrel' V.D. Receptija sjuzheta o Venere i Tangejzere v literature vtoroj poloviny XIX v. (R. Vagner, O. Uayl'd) [Reception of the plot of Venus and Tannhäuser in the literature of the second half of the XIX century (R. Wagner, O. Wilde)]. *Vestnik RGGU. Ser. Istorija. Filologija. Kul'turologija. Vostokovedenie – Bulletin of Russian State Humanitarian University. History. Philology. Cultural Studies. Orientalism*. 2012, no. 18 (98), S. 171–179. (in Russian).
4. Kibalova L., Gerbenova O., Lamarova M. Iljustrirovannaja jenciklopedija mody [Illustrated Encyclopedia of Fashion], Praga, 1986. 608 s. (in Russian).
5. Leontovich O.A. Metody kommunikativnykh issledovanij [Methods of Communication Studies], Moskva, 2011. 224 s. (in Russian).
6. Maslennikova E.M. Voprosy otbora, perevoda i kommentirovanija realij [Questions of selecting, translating and commenting realias]. *Lingvostranovedenie: metody analiza, psikhologii obuchenija. Jazyki v aspekte lingvostranovedenija – Linguistics and area studies: analysis methods, the psychology of learning*, Moskva, 2010, part 1, S. 141–147. (in Russian).
7. Maslennikova E.M. Parametry rekonstruktsii kommunikativno-pragmaticheskoi intencii avtora [Options for reconstruction of the writer's communicative and pragmatic intentions]. *Nauchnyy vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo un-ta – Scientific Newsletter Modern linguistic and methodical-and-didactic research*, 2014, no. 1 (21), S. 130–141. (in Russian).
8. Neybert A. Pragmaticheskie aspekty perevoda [Pragmatic aspects of translation]. *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoj lingvistike – Questions theory of translation in foreign linguistics*, Moskva, 1978, S. 185–202. (in Russian).
9. Slovar' russkogo yazyka [Dictionary of Russian language], Moskva, 1981–1984. (in Russian).
10. Solov'jeva I.V. O vključenii termina «sobytie» v diskurs germenевtiki [On the inclusion of the term "event" in the hermeneutical discourse]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Filologija – Vestnik of the Tver State University. Philology*, 2015, no. 2, S. 82–88. (in Russian).
11. Tarasov E.F. K postroeniju teorii rechevoi kommunikacii [On the construction of the theory of verbal communication]. *Teoreticheskie i prikladnye problemy rechevogo obshcheniya – Theoretical and applied problems of speech communication*, Moskva, 1979. S. 5–147. (in Russian).
12. Tarasov E.F. Jazyk kak sredstvo translyatsii kul'tury [Language as a means of translating culture]. *Jazyk kak sredstvo translyatsii kul'tury – Language as a means of translating culture*, Moskva, 2000. S. 45–53. (in Russian).
13. Dervin B. Verbal Communication: Mandate for Disciplinary Invention // *Journal of Communication*, 1993, vol. 43, pp. 45–54.
14. Neubert A. Text and Translation. Leipzig, 1985. 168 p.

**About the Author:**

**Evgeniya M. Maslennikova** – PhD (Philology), Associate Professor of the English Language Chair at the Faculty of Foreign Languages and International Communication, Tver State University. E-mail: e-maslennikova@inbox.ru; arakin2grammar@mail.ru.