

УДК 811.111'23

## **КОММУНИКАТИВНЫЙ ФОКУС ТЕКСТА И ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ВТОРИЧНОГО МИРА ТЕКСТА**

**Е.М. Масленникова**

Тверской государственной университет, Тверь

Художественный текст оказывает как социально-когнитивное, так и вербально-когнитивное воздействие на отдельного читателя и на N-множество потенциальных читателей как его массовую аудиторию. Центром фокусного диапазона текста становится СЛОВО. В статье рассматриваются особенности репрезентации вторичного Мира текста в зависимости от выделяемого коммуникативного фокуса текста.

**Ключевые слова:** *текст, контекст, подтекст, понимание, интерпретация, перевод, Мир текста, коммуникативный фокус текста, референция, читательская проекция, эвфемизмы, метафора.*

В художественном тексте отражена особая реальность, создаваемая автором и поддерживаемая им на протяжении всего текста, т.е. устанавливаются особые границы реальности / ирреальности / вымышленности, из-за чего читателю всё время приходится ориентироваться не только на реальный (окружающий) Мир и, соответственно, осуществляя референцию к тому, что реально существует, но и к параметрам, объектам, событиям и т.д. из Мира текста, устанавливая субъектно-объектные связи относительно реального и текстового миров. Выстраиваемый квази-реальный Мир текста в некотором отношении представляет собой референциальную иллюзию, следовательно, в художественном тексте преобладающей становится референциальная функция.

Если автор моделирует действительность в тексте, выстраивая соответствующий Мир текста, то при переводе имеет место не просто формулирование текста (Textformulierung), но и его изменение (Textäußerung) в зависимости от выбранного направления интерпретации [6]. Семантика художественного дискурса определяется его фокусным пространством (термин из [3]). Перевод как своего рода реконструкция оригинала в виде письменно зафиксированной личностной читательской проекции находится не только в зависимости от фокусной подачи информации со стороны автора, но и от устанавливаемой позиции переводчика. Фокусное пространство текста начинает приспосабливаться к текущей ситуации, увеличиваясь или уменьшаясь в зависимости от значимости текста, представленной в нем действительности, ситуации и т.д. и их важности для читателя. Художественный текст, построенный в соответствии с определённым лингвокультурным кодом, предполагает транскультурный подход к прочтению и пониманию. Для сохранения актуализируемых ассоциативных связей и культурных коннотаций переводческой стратегией будет установление соответствия между явлениями из Мира текста, чтобы передать фоновую информацию и изначально ясный для первичного читателя подтекст.

Художественный текст представляет собой особый продукт концептуализации мира, а его переводы на разные языки становятся письменно зафиксированными прямыми и / или косвенными репрезентациями (не)понимания со стороны переводчика, выступающего одновременно как первичный читатель,

обратившийся к тексту на исходном языке, и как квази-(со)автор, создающий «свой» текст для читателя из системы переводящего языка, ориентируясь на сферу функционирования текста, особенности читательской аудитории и т.д. Переводчику предстоит самоопределиться относительно того, что рассматривается автором как условие вхождения читателя в текст и соответствующий текстовой Мир.

Во время написания Л. Кэрроллом (1832–1898) книги «Alice's Adventures in Wonderland» (1865) вечерний чай пили в Англии в шесть часов (*It's always six o'clock now*). Позднее в массовом сознании время традиционного английского чаепития перенеслось на пять часов, поэтому некоторые переводчики предпочитают корректировать текст относительно ожиданий принимающей аудитории об обычае пить чай в *пять часов* (А.Н. Рождественская, 1912; В. Набоков, 1923; Б. Заходер, 1971; Л. Яхнин, 1991). Кроме этого, Б. Заходер вставляет в свой перевод объясняющую вставку-метатекст про чужаковатость англичан, оформив её другим шрифтом («В Англии есть старинный обычай – в пять часов вечера обязательно пить чай. Особенно странно, что, когда сказка про Алису вышла в свет, такого обычая ещё не было! Но англичане, как известно, вообще большие чудаки»). Схожим образом переводчики корректируют время начала занятий и время обеда: В.В. Набоков переносит их с девяти часов (*nine o'clock in the morning, just time to begin lessons*) и полвторого (*Half-past one, time for dinner*) на десять часов и на два часа, соответственно. Поскольку первый урок в большинстве школ на территории бывшего СССР начинался обычно полдевятого утра, Л. Яхнин просто указывает на время суток – это *утро*. Кроме этого, фраза из перевода В. Набокова, что *вас зовут на урок*, предполагает частные занятия или занятия с домашним учителем. Отметим, что в Англии времён создания книги домашнее образование получали, главным образом, девочки, а занятия с гувернанткой обычно начинались в девять часов утра.

Из-за использования стратегий доместикации или локализации «чужое» из Мира оригинала перестаёт быть и ощущаться таковым, постепенно переходя в «своё» (именно идентифицирующая функция культуры позволяет самоопределиться относительно «чужих» и «своих»).

Динамический характер переводческой деятельности предполагает постановку коммуникативной задачи и составление плана коммуникативных действий. В этом отношении переводческая деятельность представляет собой синтезирующую модель текстопостроения (текстопорождения), которая основана на переходе от мысли / мысленного конструкта / проекции текста непосредственно к тексту и опирается на отношения «целое → часть» [1], когда вербализуются планы и замыслы и «строятся» текст-конструкт, план-текст и текущий текст, исходя из фрагмента действительности, коммуникативной ситуации, выбранных стратегий коммуникации и текстотипа. Отличие переводческой деятельности от синтезирующей модели текстопостроения, предложенной А.Г. Барановым, состоит в том, что «семантический континуум» (ср. с представлением о семантическом вакууме, вбирающем в себя смыслы Мира в нераспакованном и непроявленном виде [4]), будет в случае перевода ограничен оригиналом. Став продуктом семиогенезиса, ТЕКСТ занял промежуточное положение на оси «слово – текст – культура», преломляясь в культуре и культурном пространстве [5].

Поскольку любой текст реализуется относительно определённого культурологического пространства, то возрастает роль культуры (первичной культуры как культуры, внутри которой создавался оригинал, и принимающей вторичной культуры) и языков культур на уровне замысла и на уровне исполнения, т.е. вербализации. Образование личностных читательских смыслов, получающих затем письменную фиксацию в виде перевода, зависит от актуализации / выдвигания (*foregrounding*), дефамилизации (*defamiliarization*) и нарративных схем [7].

При первой публикации в «Musical Casket» (1842) стихотворение «Willie Winkie» В. Миллера (1810–1872) имело подзаголовок «A Nursery Rhyme» и описание в сноске как «The Scottish Nursery Morpheus» (буквально ‘шотландская колыбельная’). Однако только первое четверостишие закрепилось в текстовой решётке англоязычной лингвокультуры под названием «Wee Willie Winkie runs through the town». Если в первоисточнике герой, который везде бежит в длинной ночной рубашке (*night-gown*), указывает детям ложиться спать в десять часов (*ten o'clock*), то в ставшей канонической английской версии шотландской колыбельной всех отправляют в кровать в восемь часов (*eight o'clock*) в соответствии с правилами викторианского общества. В отличие от XIX века мальчики больше не носят длинные ночные рубашки: в переводах малыш получает непонятный *ночной халат* (В.Г. Дмитриева, 2007), *шерстяные носочки и большую* (на вырост?) *пижаму* (И. Родин, 2004). По мнению А. Маршака мальчик гуляет *налегке в полотняном колпаке* (2012) или *носит колпачки и ночные башмачки* (2013). Г. Варденги назначает время отбоя в одном варианте (2002) на *девять часов*, но во втором варианте, назвав героя не *Вилли Винки*, а *Дрёмушка Ерёмушка*, велит ложиться спать в *восемь часов* (2011). С одной стороны, русифицированная форма имени *Дрёмушка Ерёмушка* восходит к названию формы лёгкого сна (*дрёма*). С другой стороны, имеется соответствующая скороговорка (*На Ерёму напала дрёма, от дрёмы задремал Ерёма*). Словарь В.И. Даля фиксирует пословицу про Ерёму, пытающегося совать нос в чужие дела – *Указчик Ерёма, указывай дома!* [2]. Таким образом, при реконструкции вторичного текстового Мира имеет место его диффузность, что, в принципе, не исключает оценочности при отборе его значащих признаков читателем (или переводчиком).

При попадании в иное культурологическое пространство текст не только запускает механизмы вторичной категоризации и кодификации, но также в той или иной мере начинает отражать отдельные специфические черты принимающей лингвокультуры. В детском стихе «Little Bo-Peep has lost her sheep» пастушка нашла хвостики своих овец висящими на дереве (*There she espied their tails side by side, / All hung on a tree to dry*). В качестве эквивалента для *a tree* ‘дерево’ выбираются *рябина* (И. Родин, 2004), *сосна* (В. Лунин, 2002) и *ветка дубовая* (О. Седакова, 2002). Пасторальный образ пастушки представлен с *посохом* (*Then up she took her little crook*), что соответствует европейской традиции, но не является характерным атрибутом для России: *Взяла посошок и пошла на лужок* (О. Седакова). Где же потерялись и потом нашлись подопечные девочки? Переводы представляют места более привычные для русскоязычного читателя в виде *леса* и *чистого поля*: *барашек в лесу потерялся* и *по лесу девочка шагала* (И. Родин), *за рощей кленовой* (О. Седакова), *она шла по лесу при свете луны, но не сыскала в чистом поле барашка* (В. Лунин), *в лесу и на речке, в тенистом*

*овраге* (А. Маршак, 2012). Вероятно, образ *леса* является архетипическим в русском сознании, став неотъемлемой частью национальной картины мира, о чём свидетельствует полная замена сцены действия из первой строфы стихотворения «The Broom, the Shovel, the Poker, and the Tongs» (1871) Э. Лира (1812–1888), где по моде XIX века нарядные герои в экипаже отправились в Гайд-Парк (*took a drive in the Park*). Если в оригинале особое внимание отведено описанию нарядов дам: незамужняя мисс одета в чёрное (*Miss Shovel was dressed in black (with a brooch)*), а сопровождающая её в качестве компаньонки дама – в голубом платье с широким поясом (*Mrs. Broom was in blue with a sash*), то Г. Кружков (2009) даёт описание идиллической картины природы (*Кататься отправились в лес, / Царили кругом тишина и покой, / И солнце светило с небес. / Смеялась река, улыбались луга*).

Произошло перераспределение гендерных ролей в переводе стихотворения Э. Лира, выполненном И. Родиным (2004). Уже не мужской персонаж ухаживает за женским, а наоборот: *Кочерга* униженно признаётся *Венику* в любви (*О, Веник прекрасный, я так вас люблю*), одновременно стыдясь своего внешнего вида (*Взгляните хоть раз на меня! / О, Боже! Я в саже, пыли и грязи... / Не вынесу этого я!*). В оригинале галантный кавалер (*the Poker*) собирается предложить возлюбленной сладкое угощение (*cold apple tart*), тогда как в переводе *Веник задумчиво съедает огромный кусок пирога* сам, т.е. наблюдается социальное навязывание «чужих» ценностей, смыслов, мотивов и т.д., а вторичный текст перевода устанавливает новые связи с иными социально-культурными факторами, сформировавшимися в принимающем текст социуме, и отражает специфику лингвокультурного поведения. Однако при этом высока вероятность потери национально-культурного содержания и / или его искажение в кривом «зеркале» перевода.

Отдельные параметры исходного текстового Мира могут пропускаться по идеологическим и / или моральным причинам. Пилот-немец (*a Reichs-deutscher*) из романа «Diamonds are Forever» (1956) Я. Флеминга (1908–1964) участвует в контрабанде алмазов. Перечисляемые факты из его биографии (*a Luftwaffe pilot who had fought under Galland*), а Люфтваффе обычно ассоциируется с немецкими военно-воздушными силами периода Третьего рейха (1933–1945), призваны сформировать образ врага, с которым исторически сражается Британия. Кроме этого, автор упоминает командира, под чьим началом служил лётчик (*under Galland*): это один из трёх братьев лётчиков-асов по фамилии Галланд. Слово *the Reich* не как 'государство, империя', а как 'рейх' в массовом сознании в большинстве случаев связано с фашистской Германией (*in defence of the Reich*). Оригинал построен так, чтобы оказывать манипулятивное воздействие на читателя, из чьей памяти ещё не изгладилась воспоминания о бомбёжках английских городов немецкими самолётами. В подобных случаях можно говорить об «уплотнении» текстового содержания и текстовых смыслов. Чтобы избежать каких-либо негативных ассоциаций со словом *рейх* и историзмом *a Reichs-deutscher* 'немец – гражданин Германской империи', П. Шошин (1992), который передал *fought under Galland* 'сражался под (началом) Галланда' как некое место воздушных боёв, говорит не о защите Рейха (*defence of the Reich*), а о сражении *за интересы германской империи*, чем значительно изменяет исходный временной подтекст и культурно-маркируемую информацию.

Особая роль в переводческой деятельности отводится (не) имеющемуся уровню владения СЛОВОМ как культурной единицей, так как именно СЛОВО способствует культурной ориентации относительно Мира текста и идентификации его параметров, участвуя при этом в образовании системы координат этого Мира. Социальные отношения преломляются в культурно-окрашенном слове, которое отражает систему кодовых переходов. Необходимо учитывать вероятность (возможность) наличия зоны пересечения и / или взаимодействия культур.

Описав способ приготовления *мёда* как особого напитка из мёду с водою, хмеля и пряностей, В.И. Даль [2] приводит шутивную концовку-приказку: *Я сам там был, мёд и пиво пил, по усам текло, в рот не попало, на душе пьяно и сытно стало*. Заканчивая свои сказки описанием весёлого свадебного пира, В.А. Жуковский (1783–1852) и А.С. Пушкин (1799–1837) обратились к этой концовке. Начиная от первого перевода Б.Л. Бразоля (1934) до современных переводов сказки про царя Салтана на английский язык, пушкинские *мёд* и *пиво* переданы как *mead* и *beer* (В. Brasol, 1934; О. Elton, 1935; L. Zelikoff, 1968; Walter W. Arndt, 1972). Историческая маркированность слова *мёд* как *mead* 'мёд (напиток)', а не как *honey* 'мёд' сохраняется, поскольку в английском языке слово *mead* в значении 'drink made by fermenting a mixture of honey and water' [8] имеет славянское происхождение. Что касается *усов* из приказки (*усы лишь обмочил*), то в английских переводах *усы* – это *whiskers*, чья форма во множественном числе имеет ныне устаревшее значение 'усы', а не 'борода; бакенбарды'. В переводе сказки на французский язык С. Чимишкян снимает фольклорность приказки (*Onc il n'y eut dans l'Histoire / Festin de telle mémoire! / J'y étais et j'ai bien bu, / Ne m'en demandez pas plus!*), не упоминая напиток на *меду* ('Я был там и хорошо пил'). Б. Лондинский (1855–1928) родился в Царстве Польском и учился в Санкт-Петербурге. Сравнение *Jam też pił tam, jako smok* 'Я тоже пил там как дракон' из его перевода (1924) встречается в «Национальном корпусе польского языка» (<http://nkjp.pl/>) в контекстах про употребление крепких напитков (*piłem jako smok*). Именно *smok* 'дракон' позволяет добиться рифмы с формой глагола *zmoknąć* 'намокать' – *zmokł* (*wąs mi ledwie zmokł* 'мои усы едва промокли'). В итальянских переводах сказки про царя Салтана в соответствии с национальными предпочтениями упоминаются *miele e vino* 'мёд и вино' (Nicola Antonico, 1968).

**Выводы.** То, что попадает в коммуникативный фокус текста перевода как вторичной личностной (читательской) проекции оригинала, во многом зависит от ряда факторов, среди которых: 1) социальные факторы, имеющие место в момент создания перевода, так как в отдельных случаях представленная в исходном тексте информация не отвечает или не соответствует текущему моменту «здесь–и–сейчас» с точки зрения диахронической перспективы; 2) социальные ориентиры, система ценностей и установок, этические нормы, чья полная смена или отдельные изменения способны вызвать интенсивное текстовое перекодирование; 3) (не) прочитывание социокультурного кода по причине близости или отдаления автора, «его» читателя и, соответственно, переводчика как первичного читателя и вторичного читателя друг от друга; 4) разный объём информации, которую текст передаёт для первичного читателя, в большинстве случаев являющегося современником автору или же сосуществующего с ним в едином

информационном пространстве в отличие от вторичного читателя; 5) направленность ассоциативных реакций не только на слово, но и на символ, ситуацию, артефакт и т.д., от чего, например, зависит овнешествление образов, репрезентируемых реалий; 6) ситуативный контекст и культурный контекст; 7) хронотоп коммуникативного события.

#### **Список литературы**

1. Баранов А.Г. Динамическая стилистика (контекстуализм vs актуализм) // Разновидности текста в функционально-стилевом аспекте. Пермь: Пермский гос. ун-т, 1994. С. 19–29.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 тт. СПб.: ТОО «Диамант», 1996.
3. Динсмор Дж. Ментальные пространства с функциональной точки зрения // Язык и интеллект. М.: «Прогресс», 1995. С. 385–411.
4. Налимов В.В. В поисках иных смыслов. М.: Прогресс, 1993. 280 с.
5. Устин А.К. Генетика текста – генетика культуры. СПб.: «SuperMax», 1995. 80 с.
6. Lamprecht R. Rekonstruktive Züge in der Textrezeption // Kommunikativ-funktionale Sprachbetrachtung. Halle-Wittenberg, 1989. S. 116–119.
7. Miall D.S., Kuiken D. Foregrounding, defamilization, and affect: Response to literary stories // Poetics. 1994. Vol. 22. Pp. 389–407.
8. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: Oxford Univ. Press, 2003. 547 p.

#### **COMMUNICATIVE TEXT FOCUS AND FEATURES OF SECONDARY TEXTUAL WORLDS' REPRESENTATION**

**Е.М. Maslennikova**  
Tver State University, Tver

The literary text has both a social cognitive impact and a verbal cognitive impact on individual readers and on the N-multitude of its potential readers as the mass audience. The center of the text focal range becomes the WORD. The article discusses the features of the representation of the secondary text World due to the outlined communicative focus of the text.

**Keywords:** *text, context, subtext, understanding, interpretation, translation, text world, communicative focus, reader's projection, euphemisms, metaphor.*

*Об авторе:*

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