

IS THERE ANY WAY TO TRANSLATE PUSHKIN? (TO THE ISSUE OF THE SPECIFICS OF PUSHKIN'S TEXTS)

Elena V. Medvedeva

Lomonosov Moscow State University

(Moscow, Russia)

Abstract. Translation of Pushkin's texts generates considerable academic interest. The article proposes general observation based on the comparison of the original text of the novel «The Lady Peasant» with its translation into English and German. The author endeavors to analyze the linguacultural specifics of this novel and to indicate the difficulties which a translator is going to face with when working with Pushkin's texts and also to partly explain the relatively low popularity of A.S.Pushkin abroad.

Key words: Pushkin, literary translation, linguacultural specifics, translation difficulties, intercultural communication, adequate translation.

ПЕРЕВОДЧИК И ВАРИАТИВНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

С.А. Королькова

Волгоградский государственный университет

(Волгоград, Россия)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению вариативности перевода художественного текста как результата взаимодействия личности переводчика и рамочных условий, в которых выполняется перевод. Личность переводчика реализуется на этапе интерпретации комплекса смыслов исходного текста, а взаимодействие оформляется в виде переводческой позиции, детерминирующей выбор смыслов подлежащих сохранению / изменению / дополнению в тексте перевода.

Ключевые слова: художественный перевод, вариативность, деформация текста, переводческая позиция, интерпретация, личность переводчика, культурно значимый текст.

Вариативность является одним из ключевых понятий теории и практики перевода. Этот феномен связан в первую очередь с внутри-

языковой вариативностью как языка оригинала, так и языка перевода, их способностью означивать одно и то же явление / ситуацию / предмет / человека через открытое множество лингвистических средств, обусловленных как самой коммуникативной ситуацией, так и языковой личностью участников коммуникации. Другое понимание вариативности в переводе связано с тем, что текст, в первую очередь художественный, может быть переведен разным переводчиками в различные моменты времени, и, соответственно, результат такого перевода никогда не будет идентичен, тексты будут отличаться.

Как указал известный исследователь художественного перевода П.М. Топпер, «перевод может быть всегда заменен новым переводом, ибо он всегда потенциально множественен» [1, с. 31]. Необходимость нового перевода может быть вызвана различными причинами: эволюцией самого языка, изменениями идеологических и политических установок, развитием теоретических и практических установок в переводе, высокой ценностью художественного произведения для принимающей культуры и, как следствие, его привлекательностью для переводчиков. И в этом случае, как указывает Е.В. Гарусова, вариативность есть отражение переводческой позиции, то есть «осознанной либо предзаданной заказчиком перевода установкой переводчика на создание определенного перевода, в большей или меньшей степени соответствующего оригиналу» [2, с. 3]. Каждый перевод выполняется реальным переводчиком в конкретной коммуникативной ситуации и для определенной целевой аудитории. Поэтому конечный результат перевода всегда зависит как от квалификации и личности переводчика, так и от тех рамочных условий, в которых он выполняется.

Художественное произведение по своей сути это открытый, многослойный текст, который предполагает множественность интерпретаций даже на родном языке. Создавая художественное произведение, автор отражает традиции и ценности собственной культуры сквозь призму своего национального и индивидуального сознания, вкладывая в свой текст мозаику смыслов, извлечение которых полностью зависит от интерпретатора. Способность интерпретатора извлечь из текста множественность смыслов, а, следовательно, интерпретаций зависит только от него: от его социального статуса, язы-

ковой и экзистенциальной компетенций до его физического и эмоционального состояния в момент прочтения текста. Поэтому количество интерпретаций художественного текста величина открытая.

Перевод, как специфическая интеллектуальная деятельность, прежде всего, базируется на интерпретации (в герменевтическом понимании этого термина, см. Богин Г.И., 1999). Интерпретация является пере-отражением ранее изложенного авторского видения некоего состояния, действия или мысли, как некой реальности; сознание переводчика порождает представление о прочитанном в виде собственной персональной интерпретации. При этом переводчик создает свое собственное «смысловое пространство», преломляя смысл оригинального произведения, таким образом, что в переводном тексте сочетаются как явления культуры лингвосоциумов как языка оригинала, так и языка перевода. Понимание исходного текста переводчиком (интерпретирующим субъектом) происходит «на условиях» автора (носителя исходного языка), в то время как пере-выражение понятого происходит (субъект текстопорождения) «на условиях» получателя (представителя иного лингвосоциума) [3, с. 47]. В этом заключается двойственная природа переводчика. Как отмечает Е.В. Гарусова, «перевод – это эвристический процесс, попытка перебросить мост между различными эпохами и мирами. Поэтому объективного перевода не бывает, в лучшем случае достигается удачное раскрытие различия миров» [2, с. 58].

Творческая деятельность переводчика основывается на авторском замысле и ситуации перевода, то есть, переводчик не может свободно выражать свое «я» в тексте перевода. При этом переводчик, наравне с автором, представляет собой личность, обладающую собственной языковой компетенцией, фоновыми знаниями, мировоззрением, степенью образности мышления, эмоциональности и т. д. Именно эта конкретная личность стремится постичь авторский замысел и воплотить собственный вариант его постижения в собственном же варианте воплощения на языке перевода. Его [переводчика] миропонимание, его экзистенциальная и лингвокоммуникативная компетенции, его мировоззрение и вербальные предпочтения, взаимодействуя с концептосферой исходного текста, обязательно отражаются в переводном тексте [4, с. 323]. Потому процессы восприя-

тия и понимания переводчиком текста, подлежащего переводу, являются субъективными в том плане, что его личность не тождественна личности автора. Можно утверждать, что «восприятие и усвоение того или иного произведения зависят от фиксированной установки субъекта, от его утвердившихся отношений к окружающему миру» [2, с. 53]. Соответственно его вариант перевода произведения обязательно будет личностно маркированным.

Перевод художественного текста представляет сложность еще и потому, что одной из самых выраженных черт художественного текста является множество и разнообразие стилистических средств, используемых автором для придания тексту образности, усиления его выразительности и эмоциональной окраски [5, с. 15]. Именно слияние содержания текста и его формы создает целостную картину произведения. Поэтому перед переводчиком всегда стоит проблема конфликта формы и содержания в переводе: сохранить стилистические средства, создающие форму, и при этом не нарушить смысловое содержание текста. От переводчика требуется не только профессиональное знание языка, но и тонкое чувство языка, то есть самый высокий профессиональный уровень владения языком. Следует отметить, что в идеале переводчик должен быть элитарной языковой личностью, «владеющей нормами литературного языка, этическими и коммуникативными нормами, способной создавать тексты, соответствующие ситуации и целям общения, имеющей богатый активный и пассивный словарный запас, <...> способный описывать и оценивать окружающую действительность и осуществлять коммуникативные действия в соответствии с социокультурным кодом инофонного лингвокультурного сообщества» [6, с. 7].

Особый интерес для критики перевода представляет анализ нескольких вариантов перевода, в первую очередь, культурно значимых текстов, что способствует совершенствованию не только практики перевода, но и развитию теории перевода, пониманию того, что каждый новый вариант перевода «отражает определенную идеологию и поэтику автора оригинала и переводчика, кроме того, функционируя в художественной литературе, а через нее и в обществе, перевод <...> управляет литературой, влияет на выбор ею новых тенденций» [7, с. 132]. Материалом для нашего исследования по-

служили материалы собранные магистрантом кафедры теории и практики перевода ВолГУ Пугачевой О.Е. в рамках написания магистерской диссертации «Критерии оценки качества художественного перевода на материале романа Ф. Саган “*Le Garde du coeur*” и трех его переводов». Франсуаза Саган была и остается одной из самых именитых французских романистов второй половины XX века, так называемого третьего этапа модернистского романа. В каждом новом романе писательницы, так или иначе, отразился опыт ее собственной жизни, воплотивший жизнь целого послевоенного поколения, и некоторые характерные особенности своего времени. Произведения этого автора стали культурно значимыми текстами не только для Франции, но и для многих других стран, где были опубликованы переводы этого автора. С момента появления в 1954 г. первого романа «Здравствуй, грусть», который был сразу переведен почти на 30 языков мира, все последующие романы сразу же переводились на многие языки мира.

На русский язык роман «*Le Garde du coeur*», опубликованный во Франции в 1968 г., был переведен впервые только в 1991 г. Татко Л. под названием «*Хранитель сердца*», затем он переводился еще дважды – в 1997 г. переводчиком Новиковой А. под названием «*Ангел-хранитель*» и в 2007 г. Залогойной Е. под тем же названием. Этот роман, стоящий немножко особняком в творчестве Ф. Саган, поскольку действие происходит не во Франции, а в Америке, причем на фабрике грез, в Голливуде, стал культурно значимым и для советской литературы в свое время. И сохранил свою значимость в более позднее время, вероятно, поэтому последний перевод был предпринят более 50 лет после появления книги и 20 лет после ее последнего перевода. Сразу стоит отметить вариативность перевода самого названия этого романа: первый перевод Татко Л. это прямая пропорциональная подстановка «*Хранитель сердца*», второй вариант Новиковой А. – «*Ангел-хранитель*» – адекватная замена, мотивированная самим содержанием романа и существующей прецедентной единице в языке перевода. Этот выбор говорит об уровне интерпретации переводчиком авторского замысла, степени проникновения во всю мозаику эксплицитных и имплицитных смыслов романа. И, конечно же,

о мастерстве владения языком перевода, умении творчески решать возникающие переводческие трудности. В последнем переводе Залогина Е. сохранила вариант Новиковой А., который нам кажется наиболее удачным, поскольку соответствует и горизонту ожиданий русскоязычного получателя, и внутреннему посылу романа.

Сопоставительный анализ трех переводов позволяет выделить характерные признаки каждого из них. Перевод Л. Татко является исторически первым русским переводом романа «*Le Garde du cœur*», он был опубликован в 1991 году в журнале «Ровесник», а в 1994 году вышел в отдельном печатном издании. При переводе имен собственных, наряду с транскрипцией и транслитерацией, Л. Татко широко использует прием замены формы слова, полностью отходя от подлинника. Синтаксис, который в авторском варианте отражает иронию и характеризуется «рваностью» разговорного регистра, нейтрализуется при переводе и становится литературно-нейтральным. Можно предположить, что такое «сглаживание» является результатом идеологической доминанты своего времени. А. Лефевр отмечает, что перевод, являясь социальным фактом, часто мотивирован идеологическими стимулами, он продуцируется в рамках определенной идеологии вне зависимости от того, согласен ли переводчик с доминирующей идеологией своей эпохи или нет, и создается в рамках определенной поэтики [9, с. 7]. Вольно или невольно следуя идеологическим установкам и поэтики своего времени, переводчик несколько изменяет сюжетную канву и искажает стиль автора. В переводе Л. Татко изменяется структура коммуникативной схемы романа – личное местоимение «*вы*» – повсеместно заменено на «*ты*»:

<i>Vous</i> pouviez le laisser à l'hôpital	<i>Ты</i> могла оставить его в больнице
--	---

Для французской культуры, как и для русской дифференциации «*ты*» и «*вы*» остается грамматически маркированной и культурно значимой. И хотя действие романа происходит в Америке, стране говорящей на английском языке, где эта оппозиция грамматически не маркирована (может быть, этот факт и стал определяющим для выбора переводчика), сохранение этого маркера важно для самой ткани романа, поскольку маркирует не только официальные отношения, но и эволюцию отношений между героями.

Английские имена собственные транслитерируются Татко Л. на немецкий манер *Paul – Пауль, Lewis – Левис*, что можно трактовать как переводческая ошибка, но наряду с этим мы наблюдаем множество других преобразований: изменение имен второстепенных персонажей, например, *Louella Schrimp (Луэлла Шримп)* становится *Лолой Греввет*, а *Frank Saylor (Фрэнк Сейлор)* – *Фрэнком Тайлером*. Переводческая «вольность» распространяется не только на имена и фамилии персонажей, но и на названия конкретных объектов материальной действительности, таких как рестораны, улицы и т. д. Например, одна из главных улиц Лос-Анджелеса «*Sunset boulevard*» (*бульвар Сансет*) становится *Бульваром Заходящего Солнца*, что абсолютно недопустимо, поскольку в результате события теряют реальную топографическую привязку, происходит замена реального референта. При переводе названия ресторана «*Chez Romanoff's*» Татко допускает абсолютную замену – «*У Чейзена*». Однако ресторан с таким названием имеет реальный прототип (ресторан «*Chasen's*»). Следует заметить, что введение в повествование ресторана «*Chez Romanoff's*» («*У Романоффа*») усиливает и подчеркивает кажущуюся прототипизацию персонажей романа. Видимо, именно стремлением отыскать реальный прототип каждого конкретного героя можно объяснить абсолютные замены в переводе Л. Татко, но, тем не менее, невозможно согласиться с правомерностью абсолютных замен. Введение ресторана в повествование имеет дополнительную функциональную нагрузку для общего восприятия произведения, оно позволяет локализовать описываемые события во времени – ресторан служит единственно выраженной временной меткой: действие романа приходится на период расцвета «У Романоффа», то есть первая половина 1950-х гг. Замена названия ресторана провоцирует не только подмену реального референта, но и значительно смещает временные рамки романа. Переводчик моделирует новую, отличную от исходной, фабулу с иным набором лиц, предметных объектов и иногда событий. По истечению двадцати лет невозможно достоверно определить истоки, мотивы таких переводческих действий переводчика, однако, можно предположить, что в данном случае не только медийная история писателя и его произведения, но и идео-

логические установки влияют на переводческие решения, а так же личная «переводческая цензура» специалиста, сформированная господствующей в данный момент теорией и практикой перевода.

В 1997 году был издан сборник избранных романов Франсуазы Саган «Ангел-хранитель» в переводе А. Новиковой. Он выполнен в стиле классических произведений 19 века, стиль автора также слегка «приглажен» переводчиком. Тем не менее, текст перевода передает в основном все характерные черты романов Саган: разговорный стиль речи, специфический синтаксис, ирония. Переводчик серьезно отнесся к работе, и более качественный, с нашей точки зрения, перевод, является результатом синергетики как изменившихся идеологических установок, так и самой личности переводчика. В этот период отечественные практики и теории перевода активно открывают для себя функциональные, прагматические и культурно ориентированные модели перевода, внедряют их в практическую деятельность, к тому же жесткая идеологическая установка советского периода уже отсутствует.

При переводе имен собственных А. Новикова использует транскрипции, что позволяет совершенно четко соотносить героев с местом действия (Голливуд): *Dorothy Seymour* – *Дороти Сеймур*, *Louella Schrimp* – *Луэлла Шримп*, *Lewis* – *Льюис*. Интересно переводческое решение при переводе имени *Frank Saylor* (*Фрэнк Сейлор*): герой «меняет» фамилию на *Сеймур*. Видимо, в данном случае можно говорить о «культурном фильтре» – прием, при помощи которого переводчик компенсирует отсутствующие культурные реалии или адаптирует к собственной культуре. Согласно сюжету романа, *Фрэнк Сейлор* (*Frank Saylor*) был когда-то женат на главной героине – *Dorothy Seymour* (*Дороти Сеймур*), разница в фамилиях бывших супругов, что абсолютно нормально для англо-саксонской традиции, запустила механизм «переводческой цензуры», который выполняет функцию особого психологического фильтра и участвует в моделировании вероятностных реакций будущего читателя. Унификация фамилий (идущая вразрез с оригинальной авторской версией), возможно, в большей степени отвечала русской логике фамилий в супружестве, сформировавшейся у переводчицы в ходе ее собственной социализа-

ции под влиянием собственной культурной традиции. В результате, фамилия героя была заменена на фамилию главной героини, его бывшей супруги. Интересно заметить, что при переводе названия ресторана «*Chez Romanoff's*» А. Новикова использует метод традиционный для английской школы переводоведения – переложения русских фамилий через восстановление ее исконно русского вида («*У Романова*»). Таким образом, вариант перевода А. Новиковой позволяет говорить о том, что ее вариант интерпретации и воплощения романа отличается от варианта Л. Татко.

Перевод романа Е. Залогой был опубликован в сборнике «Здравствуй, грусть» в 2007 году. В отличие от предыдущих переводов, Залогина Е. не «приглаживает» язык Ф. Саган. В переводе Е. Залогой воспроизводится «рванный» авторский синтаксис Франсуазы Саган и сохраняется ирония оригинала. И в этом случае переводческий вариант есть результат интерпретации переводчиком оригинала, а всякая интерпретация – это одно из возможных толкований текста на основе внешних факторов и доминирующих теоретических переводческих концепций. К этому периоду российское переводоведение обрело свое лицо, сохранив все достижения лингвистической советской школы перевода, интегрировав наработки западных школ перевода и преодолев сложный период кризиса кадров. Новая ситуация в российской сфере перевода отличается тем, что вся ответственность за качество перевода отныне лежит в основном на переводчике, поскольку институт редактирования перевода художественного произведения, бывший решающим фактом перед публикацией в советское время, теперь практически отсутствует. Поэтому «свободный стиль» варианта Е. Залогой есть результат взаимодействия рамочных условий и личности переводчика, воплотившегося в конкретной переводческой позиции.

Sagan (1968)	<i>jeune cinglé</i> (разг.)
Залогина (2007)	<i>мальчик, псих</i>
Новикова (1997)	<i>тун</i>
Татко (1994)	<i>молодой псих</i>

Что касается имен собственных, Е. Залогина использует тот же переводческий прием, что и А. Новикова – транскрипцию – и как

так же как она заменяет фамилию героя *Сейлор* на *Сеймур*, исходя из собственного «культурного фильтра». Кроме того, переводчик активно использует лексику и синтаксис разговорного регистра языка перевода. Лексика разговорного регистра является отличительной чертой произведений Ф. Саган. Разговорная речь активно используется автором для характеристики героев, нарушающих устоявшиеся «порядки» и для передачи иронии. В этом варианте перевода много лексики разговорного регистра, при этом в текст романа вплетена архаичная лексика высокого регистра, редко употребляемая в настоящее время, что не всегда обоснованно. Например, «*beau visage*» переведено как «*прекрасноликий*». В русском языке эта единица восходит к церковной лексике, к ликам бога, апостолов, святых, запечатленных на иконах, и употребляется в светской среде в отношении невероятно красивых телом и душой людей, чего нельзя сказать о герое романа. Другим не очень удачным вариантом является использование лексической единицы «*старомодные выпренные выражения*» для словосочетания «*vieilles expressions romanesque*». Использование архаичной единицы высокого литературного регистра «*выпренные*» искажает образ персонажа, который в соответствии с авторской характеристикой не слишком образованный человек.

Личность и профессионализм переводчика отражаются в выборе переводческих приемов, используемых им для перевода текстообразующих стилистических средств. Анализ романа Ф. Саган «*Le garde du cœur*» позволил выделить 211 случаев использования разговорной лексики, таим образом можно сделать вывод, что перевод этих единиц и будет наиболее ярко характеризовать переводческую позицию. Теперь хотелось привести несколько наиболее показательных примеров вариативности перевода таких лексических средств, иллюстрирующих различие переводческой позиции.

Вариант Залогойной Е. – морфологическая трансформация (прилаг. *jeune* – сущ. *мальчик*) и вариантное соответствие также разговорного регистра – полностью соответствует оригиналу, как в содержательном, так и в эмотивном и прагматическом плане. Вариант Новиковой А. есть результат адекватной замены, данный вариант был бы удачным, если бы не потеря существенного компонента: в переводе не отражено слово «*jeune*», которое является важ-

ной характеристикой персонажа. Вариант Татко Л. – результат прямой пропорциональной подстановки и полностью воспроизводит всю мозаику смыслов. Все три варианта перевода не деформируют содержание произведения, тем не менее, вариант 2007 года нам кажется наиболее адекватным, поскольку воспроизводит и семантическую, и стилистическую составляющие оригинала.

Sagan F. (1968)	croquer l'argent (разг.)
Залогина Е. (2007)	<i>транжирить заработанное</i>
Новикова А. (1997)	<i>прожигать гонорар</i>
Татко Л. (1994)	<i>промотать накопления</i>

При переводе этого словосочетания, значимого для характеристики главной героини, все три переводчика достаточно удачно подобрали вариантные соответствия для глагола «*croquer*» разговорного регистра. Принципиальные отличия переводческого решения раскрываются на второй единице этого словосочетания. Все три переводчика используют прием логического развития для перевода единицы «*argent*» (*деньги*). Однако вариант Л. Татко «*накопления*» полностью деформируют образ главной героини: она, согласно авторской характеристике, не копила заработанное, а именно транжирила и прожигала все и сразу. Вариант А. Новиковой «*гонорар*» – удачное переводческое решение, отсылающее к профессии главной героини (сценарист), соответствует исходному содержанию и требованиям языка перевода. Кроме того, использование этой единицы еще раз характеризует уровень интерпретации переводчиком исходного текста. Вариант Залогойной Е. – удачный вариант использования нейтральной лексической единицы. С нашей точки зрения, в этом случае вариант Новиковой А. максимально полно сохраняет эксплицитные и имплицитные смыслы.

Sagan F. (1968)	beatnik (amér.)
Залогина Е. (2007)	<i>молодчик</i>
Новикова А. (1997)	<i>битник</i>
Татко Л. (1994)	<i>молодой битник</i>

Рассмотрим решение каждого переводчика в отношении языковой единицы, являющейся маркером определенного временного периода и отражающей образ жизни молодого поколения того времени: единица «*beatnik*» (битник) была заимствована из американс-

кого английского во французский и русский языки во второй половине 50 гг. XX века. Она была широко известна, поэтому выбор Л. Татко и А. Новиковой вполне очевиден: роман описывает этот период в Голливуде, эта лексическая единица все еще достаточно известна носителям русского языка и соотносится с определенной страной в определенный период. Выбор Залогинной Е., вероятно, уже мотивирован достаточной временной дистанцией: в начале XXI века явление хиппи, битников уже стало фактом истории, соответственно лексические единицы, номинирующие эти явления, ушли из активного словаря, вытесненные новой модной лексикой иных молодежных движений. Поэтому переводчик заменяет маркированную и, скорее всего, уже неизвестную широкой аудитории читателей единицу на разговорную единицу из активного словаря «*молодчик*», которая привносит иные ассоциации и смыслы. В толковом словаре за это единицей закреплено следующее значение: «(разг. презр.), человек, обычно молодой, нарушающий нормы общественного поведения, способный на преступление, на хулиганство» [8, с. 372]. В современном русском языке эта единица чаще всего употребляется в отношении радикально и националистически настроенных молодых людей, демонстрирующих агрессивную форму поведения. Таким образом, характеристика персонажа меняется, происходит деформация авторской интенции. И в этом случае вновь можно отметить, что выбор варианта перевода переводчиком есть результат переводческой позиции, воплощенной в конкретном языковом решении.

Подводя итог анализа небольшого пласта переводческих решений в трех вариантах перевода романа С. Саган «*Garde du Coeur*» на русский язык, отделенных друг от друга не только временным интервалом, но и серьезными изменениями как в идеологии страны, так и в теории и практике перевода, можно сделать вывод, что вариативность перевода есть отражение сложного комплекса факторов. Прежде всего, это различия в интерпретации переводчиками исходного текста произведения и, как следствие, различия в понимании смыслов произведения переводчиками. И, во-вторых, осознанной переводческой позицией, приводящей переводчика к тому, что он выбирает тот или иной вариант перевода, вносящий изменения, добавления или опущения каких-то смыслов в вариант перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2001. – 252 с.
2. Гарусова Е.В. Интерпретативные позиции переводчика как причина вариативности // автореферат дис. ... канд. филол.н. Тверь, 2007. <http://docplayer.ru/42869992-Garusova-elena-vladimirovna-interpretativnye-pozicii-perevodchika-kak-prichina-variativnosti-perevoda.html>. – 16 с.
3. Королькова С.А. Рефлексия и обучение // Homo Loquens [Текст]: (Вопросы лингвистики и транслятологии): сб. ст. – Вып. 9 / Федер. гос. авт. образоват. учреждение высш. проф. образования «Волгогр. гос. ун-т», Ин-т фи-лол. и межкультур. коммуникации, Каф. теории и практики перевода; редкол.: В.А. Митягина (отв. ред.) [и др.]. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2016. – 220 с. – С. 184–195.
4. Королькова 2014 Рефлексия и перевод // «Вестник Волгоградского гос.ун-та. Серия 2, Языкознание». 2014. № 2 (21). – С. 46–52.
5. Васадзе А.Г. Проблема художественного чувства. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 174 с.
6. Гуреева А.А. Социокоммуникативные характеристики языковой личности переводчика (на материале русского и английского языков) // дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. – Волгоград, 2014. – 194 с.
7. Пелевина Н. Ф. Стилистический анализ художественного текста. – Л.: Просвещение, 1980. – 272 с.

СЛОВАРИ

8. Толковый словарь русского языка / Российская Академия Наук. Институт русского языка; Российский фонд культуры; – М.: АЗБ, 1993. – 960 с.

ИСТОЧНИКИ

1. Sagan F. Le garde du cœur. – Paris, 1999. – 150 p.
2. Выстрелы в темноте: Сборник / Сост. Э. Хруцкий. – М.: Надежда – 1, 1994. – 560 с.
3. Саган Ф. Ангел-хранитель // Избранные произведения. Пер. А. Новиковой. – М.: Библиосфера, 1997. – 524 с.
4. Саган Ф. Здравствуй, грусть. Романы. Пер. Е. Залогойной. – М.: Эксмо, 2007. – 736 с.

TRANSLATOR AND VARIATION IN LITERARY TRANSLATION

S.A. Korolkova
Volgograd State University
(Volgograd, Russia)

Abstract. Translation variation in literary text translation is viewed as a result of interaction between translator's identity and translation framework. Translator's identity realizes its potential at the stage when the complex of the source text senses is being interpreted, and interaction is formed as translator's position determining the choice of senses subject to preservation / change / addition in the target text.

Key words: literary translation, variation, text deformation, translator's identity, interpretation, translator's identity, culture-significant text.

МОНОСЕМИОТИЧЕСКИЕ И ПОЛИСЕМИОТИЧЕСКИЕ КАЛАМБУРЫ КАК ПРОБЛЕМА АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА

А.Н. Усачева, Н.В. Грошев
Волгоградский государственный университет
(Волгоград, Россия)

Аннотация. В данной статье на примере диалогов из голливудских комедийных фильмов рассматривается природа кинокаламбура, а именно его моносемиотичность и полисемиотичность, влияющая на качество перевода. Отмечается также прагматический аспект каламбура и делается акцент на субъективности и культурной обусловленности восприятия данного языкового инструмента.

Ключевые слова: аудиовизуальный перевод, каламбур, языковая игра, семантическая структура каламбура, стимулятор и результата, моносемиотичность и полисемиотичность, качество перевода.

В инвентаре любого языка существуют средства художественной выразительности, часто также именуемые риторическими фигурами или фигурами речи. В словаре-справочнике лингвистичес-