#  Содержание.

## Введение……………………………………………………………………………..3

**Глава 1. Проблема интертекстуальности в теории переводa..5**

**1.1.Понятие интертекстуальности и интертекста………………………….5**

**1.2.Переводинтертекстуальных включений……………………………...12**

1.2.1. Перевод иноязычных включений**……………………………….12**

1.2.2.Перевод пародий и связанные с ним проблемы**………………...14**

**1.3. Прагматический аспект перевода……………………………………… 18**

1.3.1.Понятие прагматики перевода….………………………………..18

1.3.2.Прагматические адаптации………………………………………20

**1.4. Проблемы адекватности при переводе поэзии и литературных произведений** 25

1.4.1.Понятие адекватности……………………………………………25

1.4.2.Способы достижения адекватности при переводе художественных произведений………………………………………………………31

**Глава 2. Сопоставительный анализ интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» на английском и русском языках.**

**2.1. Особенности интертекстуальных включений произведения, связанные с историей его создания……………………...…………..........39**

**2.2.Анализ интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье»…………………...43**

2.2.1.Классификация интертекстуальных включений**………………..43**

2.2.2.Роль интертекстуальных включений в тексте**…………………..44**

2.2*.*3*.*Анализ вариантов перевода интертекстуальных включений на русский язык…………………………………………………………….51

Заключение…………………………….…………………………..........65

Список литературы…………………………………………………….66

**Введение.**

Поскольку интертекстуальные включения присутствуют во многих произведениях, являясь одним из важных средств достижения целей, которые автор ставит перед собой, и без адекватного их перевода невозможна адекватная передача как содержания, так и эстетической функции оригинала, проблема перевода интертекстуальных включений, несомненно, представляется актуальной.

Ярчайшим примером произведений, в которых для исполнения авторского замысла, донесения до читателя основной идеи произведения, а также исполнения эстетической функции широко использованы интертекстуальные включения, являются сказки Льюиса Кэрролла (Lewis Carroll. «Alice in Wonderland»; Lewis Carroll. «Through the Looking Glass»). Для анализа были выбраны три перевода: перевод В. Орла как один из наиболее популярных и показательных с точки зрения наличия в нем многочисленных переводческих вольностей и неточностей, перевод В. Набокова как пример русифицированного перевода, а также перевод Н. Демуровой как один из наиболее адекватных и близких к тексту переводов.

Цель данного исследования - выявить основные требования, предъявляемые к переводу интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла и наилучшие с точки зрения адекватности и эквивалентности перевода способы, с помощью которых переводчик может добиться соответствия перевода этим требованиям.. Для этого необходимо решить следующие задачи:

1) Рассмотреть проблему интертекстуальности в теории перевода.

2) Предложить классификацию интертекстуальных включений в рассматриваемых произведениях Л. Кэрролла.

3) Выявить роль интертекстуальных включений в рассматриваемых произведениях Л.Кэрролла.

4) Произвести сопоставительный анализ двух вариантов перевода интертекстуальных включений на русский язык.

Работа состоит из двух глав. В главе 1 рассмотрены взгляды различных исследователей на понятие интертекстуальности и на способы перевода различных видов интертекстуальных включений, а также на способы достижения адекватности при переводе поэзии и литературных произведений. В этой же главе рассмотрено понятие прагматики перевода и прагматических адаптаций.

В главе 2 методом прямой выборки из произведений были выбраны интертекстуальные включения, после чего была предложена их классификация по источникам интертекстуальных связей.

Далее методом интертекстуального и контекстуального анализа была определена роль, которую рассматриваемые интертекстуальные включения играют в тексте для исполнения авторского замысла, раскрытия образов героев, создания комического эффекта и т. д.

Затем был произведен сопоставительный анализ вариантов перевода интертекстуальных включений в контексте произведений, а также анализ переводческих трансформаций. Были определены достоинства и недостатки данных вариантов перевода интертекстуальных включений с точки зрения полноты передачи содержания, адекватности и эквивалентности перевода, а также передачи особенностей авторского стиля и своеобразной атмосферы произведения.

**Глава 1. Проблема интертекстуальности в теории перевода.**

#### 1.1.Понятие интертекстуальности и интертекста.

В работах различных исследователей отражены различные трактовки понятия интертекстуальности. Чаще всего интертекстуальность трактуется как связь между двумя художественными текстами, принадлежащими разным авторам и во временном отношении определяемыми как ранний и поздний [Cологуб,2000]. Эта связь может быть выражена через общность сюжета, композиции, некоторых черт характера героев или описания пейзажей.

Согласно теории полифоничности Бахтина, нет и не может быть изолированного высказывания (при этом под "высказыванием" он понимает любое речевое произведение). Ни одно высказывание не является ни первым, ни последним, оно только звено в цепи и не может быть изучено вне ее [цит. по Кузьмина, 1989]. Однако, по мнению Бахтина, ни одно высказывание не может повториться, даже если приводится дословная цитата, т.к. в нем изменены прагматические ориентиры субъекта места и времени, то есть текст одновременно является и воспроизводимым (данностью) и чем-то уникальным.

Понятие интертекстуальности было впервые введено в 1967 году Ю. Кристевой в книге "Бахтин, слово, диалог и роман" для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, позволяющих им явно или неявно ссылаться друг на друга.

По Кристевой, каждый текст является местом пересечения как минимум двух кодов. В ее работах, а также в работах ее последователей, каждый текст расматривается как мозаика цитат, однако не просто как их собрание или произвольное нагромождение, а как взаимодействие, диалог различных видов письма. Кристевой же принадлежит и схема интертекстуальных отношений, которые могут строиться по трем принципам:

1.Полное отрицание (полная инверсия смыслов);

2.Симметричное отрицание (логика смысла та же, но существенные оттенки сняты);

3.Частичное отрицание (отрицается часть текста) [цит. по Ямпольский, 2005].

Ролан Барт понимает интертекстуальность как произвольное “смешение голосов”, нагромождение цитат и аллюзий, скрытых или явных. По его мнению, каждый текст является интертекстом, это новое произведение, которое состоит из старых цитат. “Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно, так, что более ранний текст как бы возникает из более позднего.” [цит. по Ямпольский, 2005]. По мнению Барта, эта произвольность и непредсказуемость несет в себе отпечаток такой же непредсказуемой и подвижной жизни.

Однако многие исследователи не разделяют точку зрения школы Барта-Кристевой, которые не признают наличия вторичного и первичного текстов. В частности, Л. Женни говорит о процессе ассимиляции и трансформации, который осуществляется лидирующим, центральным текстом, “центрирующим текстом, сохраняющим за собой лидерство смысла” [цит. по Ямпольский, 2005]. Той же точки зрения придерживается и М. Риффатерр. “Любое интертекстуальное сближение руководствуется не лексическими совпадениями, но структурным сходством” [цит. по Ямпольский, 2005]

А. Попович говорит о том, что художественный текст действует на двух осях - горизонтальной оси, которую он называет осью оперативности (на ней, по его словам, разворачивается сюжет, строится композиция и др.) и вертикальной оси иконичности, на которой он "представляет другие тексты, отражает "климат изменений", умонастроение эпохи" [Попович, 1980: 52]. На этой вертикальной оси, очевидно, и отражается влияние интертекста.

Необходимо отметить, что о неразрывной связи текста с другими текстами, с также явлениями культуры, говорят многие исследователи, рассматривающие свойства текста вообще и художественного текста в частности, однако далеко не все они употребляют термины "интертекстуальность" и “интертекст”. К примеру, В.Я. Задорнова в своей работе "Восприятие и интерпретация художественного текста" употребляет термин “филологический контекст”. Она различает узкий филологический контекст, когда для понимания какого-либо трудного места в произведении достаточно прочитать текст в целом, и широкий, связанный с явлениями и фактами, которые не объясняются непосредственно в тексте и не могут быть выведены из него. В этом случае для полного понимания текста необходимо обладать фоновыми знаниями филологического или историко-филологического характера. Наиболее ярко влияние широкого контекста проявляется в пародиях [Задорнова, 1984].

Н.А.Кузьмина определяет интертекст как "объективно существующую информационную реальность, являющуюся продуктом творческой деятельности человека, способную бесконечно генерировать по стреле времени" [Кузьмина, 1989: 20]. Она считает интертекст явлением языка в его креативной функции и выделяет три основные субстанции интертекста: Время, Человек, Текст.

Н.А.Кузьмина отмечает, что впервые термин "интертекст" появился во французском постструктурализме, но генетически он связывается именнно с русской лингвистической традицией, в частности, с психологическим языкознанием Потебни, который прослеживает, как человек познает мир с помощью языка. Он говорит: "Поэтический образ, каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и неизмеримо большее, чем то, что в нем непосредственно заключено." [цит. по: Кузьмина, 1989: 8]. Соглашаясь с этой точкой зрения и цитируя слова Умберто Эко, который говорил о том, что текст “порождает свои собственные смыслы”, Н.А.Кузьмина уточняет, что смыслы порождает не сам текст; они возникают только в сознании воспринимающего субъекта [Кузьмина, 1989].

М.Б.Ямпольский и В.П.Руднев называют три основных источника теории интертекстуальности:

1. полифоническое литературоведение М.М.Бахтина;
2. учение о пародии Тынянова;
3. теория анаграмм де Соссюра [Ямпольский, 1993; Руднев, 1997]

Позиция Б.М. Гаспарова близка к позиции Барта и Кристевой. Он также рассматривает языковую деятельность как “непрерывный поток цитации, черпаемый из конгломерата нашей памяти” [Гаспаров, 1996: 40-41]. Гаспарову принадлежит теория “коммуникативного пространства”, в которое говорящие постоянно погружены. По Гаспарову, наличие этого пространства придает мысли говорящего большую определенность, т.к. в нем возникают аналогии с прошлым, прямые отсылки к прошлому опыту, разнообразные прототипические образы.

Н.А.Фатеева выделяет типы интертекстуальных элементов в составе художественного произведения. К интертекстуальным элементам, по ее мнению, относятся:

1. заглавия, отсылающие к другому произведению;
2. цитаты (с атрибуцией и без) в составе текста;
3. аллюзии;
4. реминисценции;
5. эпиграфы;

6) пересказ чужого текста, включенный в новое произведение;

7) пародирование другого текста;

8) "точечные цитаты" - имена литературных персонажей других произведений или мифологических героев, включенные в текст;

9) "обнажение" жанровой связи рассматриваемого произведения с текстом-предшественником и др. [цит. по Николина, 2003].

Виноградов, говоря об имплицитной информации, или подтексте, который он называет аллюзивом, перечисляет три языковых уровня, к которым могут относиться индикаторы подтекста:

1. уровень слов и словосочетаний;
2. уровень предложения и части текста;
3. уровень произведения в целом, когда весь текст ассоциируется со вторичным имплицитным смыслом или текстом.

Он говорит о том, что индикаторы аллюзии могут соотноситься не только с реальными ситуациями, но и с т.н. филологической информацией, т. е. могут быть основаны на прототексте, в качестве которого могут выступать произведения отечественной и зарубежной литературы, фольклор, мифы, пословицы, поговорки, афоризмы и т. д. [Виноградов, 2001: 67].

По нашему мнению, понятие "индикаторы", которое вводит Виноградов, по своему объему практически совпадает с понятием "интертекстуальные включения", которым оперирует теория интертекстуальности. Понятие филологического контекста также перекликается с понятием вертикального контекста, в свою очередь связанного с теорией интертекста.

Н.А.Николина в своей работе называет несколько аспектов художественного текста: референциальный, коммуникативный и интертекстуальный. По ее мнению, интертекстуальный аспект рассмотрения текста составляет выявление “чужих” текстов и дискурсов в составе анализируемого произведения и определение их функций. Она определяет интертекстуальность как соотнесенность одного текста с другими (в широком их понимании),
определяющую его смысловую полноту и семантическую множественность [Николина, 2003]. Мы видим, что в данном подходе акцент сделан на роль интертекстуальных связей в произведении

Е.Г.Воскресенская считает, что в основе любого подхода к интертекстуальности лежит понятие диалога и диалогизма. Она определяет интертекстуальность как вид диалогических отношений, при которых один текст содержит отсылки к отдельным претекстам или включения из других текстов, других дискурсов или семиотических систем.

Е.Г.Воскресенская понимает интертекстуальные включения как особый способ сворачивания информации текста-источника, который в принимающем тексте служит актуализатором его концепта и обеспечивает взаимодействие смысловых полей принимающего текста и текста-источника с образованием нового смыслового пространства [Воскресенская, 2004]. Основным критерием для выделения интертекстуальных включений, по ее мнению, является осознанность автором производимого заимствования и источник включений: другие тексты, семиотические системы, дискурсы.

Многие исследователи рассматривают проблему интертекстуальности в рамках проблемы исследования литературной пародии.

Фердинанд де Соссюр, работы которого упоминаются в качестве одного из источников теории интертекстуальности (хотя самого термина он и не использовал), говорит о том, что текст пародии является двуплановым (сквозь него проступает текст, который он преобразует). Однако, по его мнению, в пародии обязательна неувязка обоих планов, своеобразное принижение предшествующего текста.

М.М.Бахтин говорит, что каждый текст пародирует не только другие тексты, но и сам себя. По сути, это утверждение означает, что каждый текст в той или иной степени является литературной пародией, даже если напрямую и не относится к этому жанру. Если перефразировать это утверждение в терминах теории интертекстуальности, можно сказать, что любой текст содержит явно или неявно выраженные интертекстуальные включения и сам является суть интертекстом.

О.В Бокий и О.А.Нестерова исследовали способы выражения интертекстуальной зависимости пародии от оригинала. Они выделяют ряд формальных лингвистических средств, которые помогают определить наличие связи между пародией и оригиналом и “помогают раскрыть интертекстуальную зависимость пародии от оригинала и вместе с автором пародии вступить в интертекстуальный диалог с оригиналом” [Бокий, Нестерова, 1998: 179]. Это различные пояснения, цитаты, аллюзии, упоминания имени автора и героев и т. п. Именно такого рода маркеры интертекстуальности мы и называем интертекстуальными включениями.

Итак, большинство исследователей, рассматривавших свойства текстов и художественных произведений, признают существование связей между различными произведениями, а также связи конкретного произведения с явлениями культуры, истории и т.д. Этим связям и самому явлению, обуславливающему их существование, они дают различные определения, однако практически все солидарны в том, что главным критерием для определения наличия вышеупомянутых связей является представленность в тексте отсылок, прямых или косвенных, к другим произведениям (то, что мы называем в данной работе “интертекстуальными включениями”). Такие включения, и, в частности, передача их в переводе, и являются предметом нашего исследования.

**1.2.Перевод интертекстуальных включений.**

*1.2.1.Перевод иноязычных вкраплений.*

Параллельно с термином “иноязычные вкрапления” в специальной литературе встречаются другие: окказиональное слово иноязычного происхождения, нетранслитерованное слово, беспереводное иноязычное включение, неассимилированная иноязычная лексика, экзотизм-вкрапление и др. Чаще всего под иноязычным включением понимают любой отрезок текста на иностранном языке, переданный в графике этого языка или же транскрибированный в русской графике [Крысин, 1968: 64].

Существует мнение, что иноязычные вставки в принципе являются непереводимыми. В частности И. Левый пишет: “Чужой язык бывает непонятен читателю, поэтому чужеязычную речь нельзя в переводе сохранить. Если заменить чужеязычные выражения образами на литературном языке переводчика, они утратят художественное качество; обычный перевод в сносках непригоден здесь, также как и подстрочные пояснения исторических реминисценций.” [Левый, 1974: 137-138]. Однако, забегая вперед, отметим, что Влахов и Флорин критикуют данный подход, указывая на то, что сам Толстой переводил иноязычные сноски.

В случае отсутствия авторского перевода иноязычной вставки И. Левый выделяет несколько возможных способов ее передачи:

1.Добавить перевод после иноязычной вставки.

2.Осуществить перевод в примечаниях или сноске.

3.Оставить иноязычную вставку без перевода в том случае, если значение ее может быть выведено из контекста или в случае наличия авторской ремарки.

4.Перевести важнейшие в смысловом отношении фразы при сохранении аутентичной формы приветствия и кратких реплик, содержание которых ясно из контекста;

5.Осуществить перевод иноязычного вкрапления, намекнув на атмосферу чужеязычности пояснениями типа “обронил он по-турецки” [Левый, 1974: 148].

Иногда писатель пользуется своеобразным приемом запаздывания восприятия, давая сначала иностранные слова, затем авторскую ремарку, а затем уже перевод [Чириков, 1982]. По мнению А.В. Чирикова, этим приемом можно воспользоваться, даже если в оригинале перевода и нет.

А.В.Чириков отмечает, что иноязычное включение может быть оставлено без перевода, если в тексте содержится авторская ремарка, поясняющая значение иноязычной вставки (например, “Merci”, -*поблагодарил* он.). Он считает, что в этом случае может быть достаточным только привести в тексте перевода перевод этой ремарки, возможно, пояснив ее более детально.

Также автор может довести значение иноязычной вставки до читателя через контекст. А.В.Чириков считает, что в этом случае она тоже не нуждается в переводе.

С.Влахов и С.Флорин в своей книге “Непереводимое в переводе” выделили две основные проблемы, касающиеся перевода иноязычных вкраплений:

1.Следует ли оставить иноязычные вкрапления автора без перевода или пояснений?

2.Как поступить с собственными переводами вкраплений самого автора? [Влахов, Флорин, 1989].

Поскольку иноязычное вкрапление в изучаемом тексте оставлено автором без перевода, нас интересует только первая из заявленных проблем.

По мнению С. Влахова и С. Флорина, при ее решении необходимо учитывать возможные культурные и социальные различия между читателями текста оригинала и текста перевода. Речь идет о тех случаях, когда язык вкрапления или конкретное приведенное вкрапление является понятным носителям культуры страны языка оригинала без перевода на их родной язык, однако в связи с культурными различиями может быть непонятно читателям текста перевода. Влахов и Флорин пишут, что в этом случае переводчик может оставить иноязычное выражение, но параллельно с ним привести в тексте данное выражение на языке перевода.

Если же сам автор дал перевод иноязычного вкрапления на свой родной язык, то Влахов и Флорин предлагают переводить этот перевод на язык перевода, а вкрапление транскрибировать.

Очевидно, что способ передачи иноязычного включения в решающей степени зависит от того, как сам автор обошелся с этим включением. Представляется целесообразным прибегать к каким-либо добавлениям и переводческим комментариям только в том случае, когда по причине историко-культурных или иных различий между исходным языком и языком перевода читатель текста перевода не может понимать и воспринимать иноязычное включение так же, как и читатель исходного текста. В ином случае иноязычное включение должно быть оформлено совершенно так же, как и в тексте оригинала, поскольку, по нашему мнению, основной задачей переводчика является наиболее полная передача содержания исходного текста, причем перевод должен выполнять те же функции, что и оригинал.

*1.2.2.Перевод пародий и связанные с ним проблемы.*

Большинство исследователей выделяют перевод пародий как особенно сложную проблему.

 Уоррен Уивер, занимавшийся проблемами перевода “Алисы…” в своей книге “Alice In Many Tongues” предлагает три способа перевода представленных в тексте пародий на известные стихотворения:

1.Выбрать хорошо известное на языке перевода стихотворение, а затем написать на него пародию, имитируя стиль английского автора. По мнению Уивера, именно этот способ является наиболее приемлемым.

2.Перевести пародию, более или менее механически.

3.Переводчик может сказать: “Это стихотворение нонсенс. Я не могу перевести нонсенс, но я могу написать нонсенс на своем языке и вставить его в текст перевода вместо оригинала.” [цит. по Демурова, 2005].

Однако Демурова критикует второй из предложенных Уивером способов, говоря, что “этот способ будет избран только переводчиком, не подозревающим, что данное стихотворение пародирует известный оригинал, переводчиком, который думает, что это всего лишь смешной и немного нелепый стишок, который следует передать буквально, слово за словом…” [Демурова, 1979: 18] .

По мнению Демуровой, перевод пародий особенно сложен тем, что “каждая пародия опирается на текст, досконально известный в одном языке, который может быть никому не знаком на языке перевода” [Демурова, 1979: 17]. Это, несомненно, полностью применимо к сказкам Кэрролла, в которых узнаваемость пародируемых текстов играет большую роль для создания комического эффекта.

В.Я.Задорнова считает, что при переводе пародий первостепенной задачей для переводчика является изучение источника пародии. "Для переводчика необходимо установить степень сходства и различия между оригиналом и пародией. Здесь может быть полезен сравнительно-сопоставительный лингвостилистический анализ на трех уровнях: семантическом, метасемиотическом, метаметасемиотическом…" [Задорнова, 1984: 99].

Задорнова отмечает, что при переводе нужно учитывать то, как изменяется функция и коннотации тех слов оригинального произведения, которые сохранены в пародии.

Е.Клюев в своей работе “В гостях у здравого смысла” указывает на существование еще одного, не отмеченного Уивером, способа перевода пародий. Это перевод сразу двух стихотворений – того, которое пародируется и собственно пародии. При этом перевод пародии помещается в текст произведения, а перевод пародируемого стихотворения – в примечаниях.

Отмеченный же Уивером как наиболее приемлемый первый способ перевода в работе Клюева критикуется в связи с наличием в некоторых культурах стихотворных и фольклорных жанров, которым трудно найти соответствие в других культурах. В качестве примера Клюев приводит английские лимерики. По его мнению, “не попасть в дух оригинала таким образом проще, чем каким-либо другим.” [Клюев].

Забегая вперед, отметим, что в переводе В.Набокова, рассмотренном в данной работе, используется именно первый, наиболее приемлемый, по мнению Уивера, способ.

Лишь в одном случае, при переводе песни “Beautiful Soup”, являющейся пародией на известную песню “Beautiful Star” (см. Глава 2), Набоков не прибегает к этому способу, а просто переводит пародию. Возможно, он и в самом деле не заметил, что стихотворение является пародией, а возможно, просто не нашел в русской культуре песни, которая в данном случае могла бы стать основой для пародии, аналогичной пародии в оригинале, и счел более важным передать манеру исполнения песни и ее настроение, отраженные в тексте подлинника.

В.Орел при переводе пародий идет по другому пути, наиболее простому с нашей точки зрения: он переводит пародии как обычные стихотворения, не делая никаких различий при переводе собственных стихотворений Кэрролла и при переводе пародий.

В переводе Н.Демуровой используется способ, упомянутый В.Клюевым, т.е в сносках указывается источник пародии и приведен перевод оригинального стихотворения.

Преимущества и недостатки переводов В.Орла, В.Набокова и Н.Демуровой мы рассмотрим в главе 2 работы.

**1.3.Прагматический аспект перевода.**

Поскольку при переводе художественных текстов важнейшую роль играет передача прагматического аспекта текста, и во многих требованиях к переводу на первый план ставится именно то, что текст перевода должен оказывать на своего читателя то же воздействие, что и текст оригинала на читателя оригинала, представляется целесообразным в рамках данного исследования рассмотреть понятие прагматики перевода в общем и прагматических адаптаций в частности.

*1.3.1 Понятие прагматики перевода.*

Понятие "прагматика" было введено в научный узус Ч.Моррисом, который понимал её как учение об отношении знаков к тем, кто пользуется знаковыми системами [цит. по Швейцер, 1988].

Л.С.Бархударов в своей книге "Язык и перевод" подчеркивает неоднозначность прагматического значения текста. По его мнению, трудность состоит в том, что к основному прагматическому значению слова примыкают различные коннотации, т.е. дополнительные ассоциации, которые вызывает это слово в сознании носителей языка. Из этого Бархударов делает вывод, что при оценке результатов перевода необходимо учитывать, вызывает ли текст перевода те же ассоциации, что и текст оригинала, делает ли рецептор перевода из получаемого сообщения те же выводы, что и рецептор исходного текста, обладает ли перевод эквивалентными эмоциональными и стилистическими характеристиками [цит. по Комиссаров, 1980].

В.Н.Комиссаров отмечает, что в лингвистической литературе прагматический аспект перевода рассматривается с трех различных точек зрения:

1. ставится вопрос о передаче прагматических значений слов оригинала;
2. прагматика перевода трактуется как прагматическая задача конкретного переводческого акта;
3. выдвигается требование о прагматической адаптации перевода с целью обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе [Комиссаров, 1980].

В.Н.Комиссаров предлагает понимать прагматическую адекватность перевода лишь как *возможность* для рецепторов исходного текста и текста перевода извлекать одинаковую информацию о прагматической направленности соответственно из оригинала и перевода [Комиссаров, 1980]. Он считает, что одинаковое воздействие текста на рецептора исходного текста и рецептора текста перевода в принципе невозможно.

А.Д.Швейцер выделяет следующие элементы прагматического уровня перевода:

* коммуникативная интенция;
* коммуникативный эффект;
* установка на адресата.

Он отмечает их важность для перевода и говорит, что прагматический уровень управляет другими уровнями и является неотъемлемлемой частью эквивалентности. Однако, по мнению Швейцера, ни один переводчик не способен полностью слиться с личностью автора и воспринимать текст с позиций исходного языка и исходной культуры. Из этого следует, что невозможно и полное соответствие текстов оригинала и перевода в прагматическом аспекте, тем более, что на восприятие переводчиком исходного текста и его передачу на языке перевода оказывает влияние и личность переводчика [Швейцер, 1988].

В.Н.Комиссаров в своей книге “Теория перевода” продолжает рассматривать вопросы прагматики перевода, делая акцент на переводческих трудностях, возникающих в этой связи. Он называет прагматическим аспектом (прагматикой) текста его способность оказывать глубокое воздействие на рецептора, т.е. вызывать эмоциональную реакцию, затрагивать чувства, побуждать к действию [Комиссаров, 1990]. Прагматический аспект, или прагматику, перевода он определяет особо как влияние на ход переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремление обеспечить желаемое воздействие на рецептора перевода. Он подчеркивает, что прагматические проблемы перевода непосредственно связаны с жанровыми особенностями оригинала и типом рецепторов, для которых он предназначается, и с наибольшими трудностями, как правило, приходится сталкиваться переводчикам художественных текстов. Комиссаров объясняет это тем, что такие произведения обращены в первую очередь к носителям языка, поэтому в них часто упоминаются исторические события, памятники культуры, обычаи, встречаются литературные ассоциации.

*1.3.2.Прагматические адаптации.*

В.Н.Комиссаров пишет, что в переводческой литературе необходимость адаптации обычно рассматривается в связи с необходимостью учета при переводе различия "культуры" реципиента перевода и реципиента исходного текста. При этом под культурой понимается широкий круг явлений этнографического, исторического и культурного характера [Комиссаров, 1980].

Некоторые исследователи, в частности, Ю.Найда, выступают за то, чтобы количество изменений, вносимых переводчиком в текст с целью сделать его более понятным для читателя перевода, было минимальным, или же они вовсе отсутствовали. При этом они ссылаются на то, что при чтении любого текста, даже не переводного (не всем носителям исходного языка могут быть понятны некоторые его специфические термины), читатель привык обращаться к различного рода справочникам, сноскам, примечаниям и т.д., и тем более естественно он будет обращаться к ним при чтении переводного текста. Ю.Найда отмечает: "Различия в культуре создают меньше трудностей при переводе, чем можно было бы ожидать, поскольку все люди понимают, что другие народы могут иметь иной образ жизни" [цит. по Комиссаров, 1980]. В некоторой степени с ним соглашается и Швейцер, который говорит, что замен реалий и аллюзий лучше по возможности избегать, т.к. это привносит чуждый национальный колорит [Швейцер, 1988].

Для того, чтобы обозначить границы изменений, вносимых в текст при переводе, рядом исследователей, в частности А.Нойбертом, выдвигается понятие прагматической адекватности перевода, критерием которой является максимальное соответствие реакции рецептора оригинала на оригинал и реакции рецептора перевода на перевод, или, иными словами, равенство "коммуникативного эффекта" оригинала и перевода. Нойберт считает, что достижение такого соответствия зависит от характера переводимого текста и предлагает различать 4 степени "прагматической переводимости" текста, от наивысшей (1-я) до фактической невозможности воспроизвести прагматику в оригинале (4-я). Художественная литература, по его мнению, обладает переводимостью 3-й степени [цит. по Комиссаров, 1980]. Из этого можно сделать вывод, что когда речь идет о переводе художественного произведения, для передачи прагматики оригинала переводчику придется приложить больше усилий, а поскольку неизбежно наличие культурных различий между текстом оригинала и текстом перевода, то и прибегнуть к некоторым прагматическим адаптациям.

В книге “Теория перевода” Комиссаров подчеркивает, что прагматическая адаптация перевода выходит за рамки перевода как процесса создания текста, коммуникативно равноценного оригиналу. Она часто связана с наличием у переводчика дополнительных задач по отношению к читателю текста перевода, например, обеспечить адекватное понимание текста конкретным рецептором или группой рецепторов, оказать желательное воздействие на рецептора перевода и т.д. Необходимость прагматической адаптации перевода изучаемого текста в целом и входящих в него интертекстуальных включений в частности обусловлена тем, что текст оригинала и текст перевода были созданы в разное время, и более того, в разные исторические периоды, и даже при адекватной передаче оригинала в переводе не могут быть воспроизведены все оттенки смысла и комический эффект в полном объеме, а также с тем, что текст содержит некоторые культурные и исторические реалии, понятные далеко не всем носителям культуры языка перевода [Комиссаров, 1990]

Комиссаров говорит о двух этапах перевода с точки зрения прагматики и прагматических адаптаций:

1-й этап. Переводчик выступает в роли рецептора оригинала, при этом стараясь извлечь всю содержащуюся в тексте информацию, для чего он должен обладать теми же фоновыми знаниями, которыми располагают носители языка. При этом переводчик в идеале должен быть прагматически нейтрален, то есть его личное отношение не должно искажать восприятие текста.

2-й этап. Переводчик, переводя текст, должен внести в него определенные изменения, добавления (эксплицировать подразумеваемую информацию) или разъяснения с тем, чтобы сделать текст понятным для рецепторов перевода, не обладающих фоновыми знаниями, необходимыми для восприятия данного текста. При этом переводчик может либо ориентироваться на усредненный образ носителя языка перевода, либо ориентироваться на определенную группу.

В своих более поздних работах Комиссаров продолжает рассматривать проблему прагматических адаптаций. В книге “Современное переводоведение” он предлагает классификацию прагматических адаптаций по целям, которые преследовал переводчик, прибегая к этим адаптациям. Он выделяет 4 типа адаптаций:

1. адаптации, имеющие целью обеспечить адекватное понимание сообщения рецепторами перевода. По словам Комиссарова, в них возникает необходимость в том случае, когда в тексте оригинала присутствуют культурно-бытовые или иные реалии, которые могут быть непонятны читателям перевода ввиду отсутствия у них необходимых фоновых знаний;
2. адаптации, имеющие целью добиться правильного восприятия содержания оригинала, донести до читателя текста перевода эмоциональное воздействие исходного текста. Комиссаров отмечает, что их необходимость обусловлена наличием в каждом языке названий объектов, с которыми у носителей данного языка возникают определенные ассоциации. Комиссаров подчеркивает, что искажение этих ассоциаций в переводе приводит к тому, что прагматические потенциалы текста перевода и исходного текста оказываются различными;
3. адаптации, имеющие целью добиться правильного восприятия информации не усредненным, а конкретным рецептором в конкретной речевой ситуации;
4. адаптации, обусловленные наличием у переводчика определенной “сверхзадачи”, отличной от обеспечения адекватности перевода, например, воспроизвести в учебных целях формальные особенности языка оригинала. Комиссаров выделяет 4 вида адаптации этого типа: филологический перевод, приблизительный перевод, модернизация оригинала, а также случай, когда перед переводчиком стоит “сверхзадача”, продиктованная экономическими, политическими, личными и т.п. соображениями [Комиссаров, 2002].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что адекватная передача прагматического аспекта текста, особенно художественного, является одним из факторов, определяющих качество перевода. Несмотря на то, что реакция рецептора перевода на перевод не может полностью соответствовать реакции рецептора оригинала на оригинал, нужно стремиться к максимальной близости этих реакций, поэтому при наличии в оригинале элементов, которые могут быть непонятны рецептору перевода, целесообразно внести в текст перевода некоторые изменения, позволяющие облегчить его понимание. Однако в идеале подобные изменения допустимы только в том случае, если они не искажают содержащуюся в тексте информацию, а также его национальный колорит.

**1.4.Вопросы адекватности при переводе поэзии и литературных произведений.**

*1.4.1. Понятие адекватности.*

Перед тем, как рассмотреть способы достижения адекватности в художественных произведениях, необходимо уточнить содержание самого понятия “адекватность”, поскольку разные исследователи дают этому термину разные определения.

Прежде всего нужно отметить, что в работах разных исследователей для обозначения степени соответствия текста перевода исходному тексту используются разные термины, наиболее часто встречающиеся из которых – “адекватность” и “эквивалентность”. Взгляды различных исследователей на разграничение этих понятий не всегда совпадают.

Р.К.Миньяр-Белоручев, говоря об отношениях между текстом перевода и исходным текстом, не употребляет терминов “адекватность” и “эквивалентность” и вводит понятие «соответствие». По его мнению, текст перевода соответствует исходному тексту, если налицо присутствует тождество описываемых ситуаций, независимо от того, какие семантические компоненты были использованы при их описании [Миньяр-Белоручев, 1980] Однако он подчеркивает, что такой подход не может быть применен в случаях, когда и семантические компоненты, и ситуация-денотат играют подчиненную роль по отношению к цели высказывания

Л.К.Латышев не разделяет понятия адекватности и эквивалентности. Он упоминает об адекватности, перечисляя различные концепции переводческой эквивалентности, среди которых он упоминает концепцию полноценного (адекватного) перевода, принадлежащую Фёдорову и Рецкеру. Согласно этой концепции, текст перевода должен отвечать двум основным требованиям: исчерпывающим образом передавать смысловое содержание исходного текста и передавать это содержание равноценными средствами. Латышев пишет: "Тексты переводов, отвечающие двум вышеизложенным требованиям, считаются [согласно концепции Фёдорова и Рецкера - О.Т.] полноценными или адекватными (т.е. эквивалентными) тексту оригинала."[Латышев, 1981: 8].

Очевидно, что Латышев воспринимает понятия "адекватность" и "эквивалентность" как синонимичные, и употребляет понятие "адекватный перевод" только чтобы соблюсти терминологию, введенную Фёдоровым и Рецкером при описании их концепции.

З.Д.Львовская в своей книге "Теоретические проблемы перевода" пишет: "Двуязычное общение можно считать состоявшимся только в том случае, если текст на языке перевода произведет на иностранного получателя тот эффект, которого добивается автор текста на исходном языке" [Львовская, 1985: 149]. По ее мнению, цель речевого поступка полифункциональна и реализуется через смысловую структуру текста, а в частности, его семантическую субструктуру. В смысловой структуре текста Львовская выделяет три основных компонента:

* речевая ситуация;
* прагматическая субструктура;
* семантическая субструктура.

При этом речевая ситуация и прагматическая субструктура должны всегда оставаться инвариантными в переводе, тогда как семантическая субструктура может варьировать в пределах, ограниченных коммуникативной интенцией автора исходного текста и релевантными чертами речевой ситуации. То есть инвариантом в переводе является не относительная, а абсолютная величина, а именно отношение семантического компонента смысла к прагматическому и ситуативному. Адекватным переводом Львовская называет такой перевод, который обеспечивает инвариантность прагматических и ситуативных компонентов смысловой структуры текстов на языке перевода и на исходном языке, а также инвариантность отношения семантического компонента к прагматическому и ситуативному [Львовская, 1985].

А.Д. Швейцер отмечает, что термины «эквивалентность» и «адекватность» могут рассматриваться:

1. как синонимы (по словам Швейцера, такого взгляда придерживается, в частности, Р.Левицкий);
2. как близкие, но не равнозначные ( Швейцер отмечает, что сторонником этой точки зрения является В.Н.Комиссаров).

Сам Швейцер придерживается второй точки зрения из перечисленных. По его мнению, эквивалентность ориентирована на соответствие текста формальному идеалу, определенным параметрам без учета условий коммуникации, тогда как адекватность учитывает конкретную коммуникативную ситуацию, и ее требования связаны только с достижением близости к оригиналу, максимально возможной в конкретных условиях. Он подчеркивает, что в некоторых случаях перевод в целом может быть выполнен адекватно, даже если некоторые фрагменты текста неэквивалентны друг другу, и адекватный перевод с частичной эквивалентностью представляет собой довольно частое явление в художественной литературе, особенно в поэзии.

“Адекватность исходит из того, что решение, принимаемое переводчиком, нередко носит компромиссный характер, что перевод требует жертв и что в процессе перевода во имя главного и существенного в исходном тексте (его функциональных доминант) переводчику нередко приходится идти на известные потери.”[Швейцер, 1988: 92-93].

По мнению Швейцера, критерием адекватности является то, что любое отступление от оригинала должно быть вызвано реальной необходимостью, а не только желанием переводчика.

Ю.В.Ванников в своей статье прослеживает эволюцию представлений о переводе через эволюцию понимания адекватности. Он выделяет различные типы адекватности в зависимости от требований к тексту перевода, выдвигаемых в разное время и разными исследователями.

1) семантико-стилистическая адекватность (план содержания исходного текста должен соответствовать плану содержания текста перевода, адекватность при этом обеспечивается семантической и стилистической эквивалентностью языковых единиц текстов);

2) функционально-прагматическая адекватность перевода, согласно которой акцент делается на правильной передаче основной коммуникативной функции оригинала, его функциональной доминанты, а не всего смыслового содержания и особенностей оригинала;

3) прагматическая адекватность, понятие которой выводится из оценки соответствия перевода целевой установке отправителя сообщения, а критерием служат коммуникативные эффекты;

4) дезидеративная адекватность, понятие которой применимо в тех случаях, когда не совпадают коммуникативные интенции перевода и оригинала, или же критерии семантико-стилистической и функциональной адекватности не могут быть применены по другим причинам (реферативный, аннотационный, аспектный и др. виды перевода);

5) волюнтативная адекватность, критерии которой применимы, когда коммуникативная установка переводчика не совпадает с коммуникативной установкой автора, напр. при переложениях. В данном случае переводчик в большей или меньшей степени является соавтором текста перевода [Ванников, 1988].

Очевидно, что различные типы адекватности, которые выделяет Ванников, отражают различные требования к тексту перевода. То есть из вышеприведенной классификации можно сделать вывод, что понятие адекватности и требования к тексту переводу зависит от типа текста и его прагматической направленности.

В.С.Виноградов также отмечает близость, но не равноценность понятий “адекватность” и “эквивалентность”. Также он упоминает и еще одно понятие, которым часто оперируют в теории и практике перевода – “тождественность”.

Виноградов считает, что если термин “эквивалентность” означает “нечто равноценное, равнозначное чему-либо”, то адекватность - это “нечто вполне равное”. Под тождественностью он понимает “нечто, обладающее полным совпадением, сходством с чем-либо”[Виноградов, 2001: 18].

Виноградов также подчеркивает, что в современном переводоведении предпочтительней понятие “эквивалентность” из-за его меньшей семантической категоричности. Он определяет эквивалентность как “сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе” [Виноградов, 2001: 19]. Главное, по мнению Виноградова – это общность понимания информации, как эксплицитной, так и имплицитной.

В.Н.Комиссаров в своих ранних работах четко разграничивал понятия адекватности и эквивалетности, считая, что понятие “адекватность” имеет более широкий смысл, чем понятие “эквивалентность” и понимая под адекватным переводом перевод по определению эквивалентный, обеспечивающий необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях (при этом под эквивалентным он понимал перевод, воспроизводящий исходный текст на одном из уровней эквивалентности) [Комиссаров, 1980]. Однако в своей последней работе он высказывает другую точку зрения: “Оценочная трактовка эквивалентности делает излишним употребление термина “адекватность” [Комиссаров, 2002: 117]. В данном случае под эквивалентностью он понимает отношения между содержанием оригинала и перевода, которые обозначаются таким образом вследствие отсутствия тождества между ними. Он отмечает, что эквивалентность обычно рассматривается как основной признак и условие существования перевода, поэтому понятие “эквивалентность” приобретает оценочный характер и “хорошим” или “правильным” переводом признается только эквивалентный перевод. Проанализировав ряд переводов, Комиссаров приходит к выводу, что эквивалентность всех этих переводов сводится к сохраненности цели коммуникации, несохранение которой делает перевод неэквивалентным [Комиссаров, 2002].

В дальнейшем в нашей работе, говоря о соответствии текста перевода оригиналу и о "правильности" перевода, мы будем употреблять термин "адекватность", так как в нем чаще всего делается акцент на передачу цели коммуникации и тождественность описываемых ситуаций в целом и в то же самое время меньшее значение придается формальному соответствию лексических и синтаксических средств, используемых в оригинале и переводе, а при анализе перевода интертекстуальных включений, в частности, пародий, пословиц и поговорок, в первую очередь приходится учитывать именно прагматический аспект и степень соответствия на уровне описания ситуаций.

Очевидно, что различные типы адекватности, которые выделяет Ванников, отражают различные требования к тексту перевода. То есть из вышеприведенной классификации можно сделать вывод, что понятие адекватности и требования к тексту переводу зависит от типа текста и его прагматической направленности.

Рассмотрев взгляды различных исследователей на понятия адекватности и эквивалентности, можно сделать вывод, что под адекватным переводом чаще всего понимается перевод, обеспечивающий то же воздействие на читателя, что и оригинал, описывая тождественные ситуации. Необходимая степень близости оригинала и перевода на различных уровнях языка также зависит от типа переводимого текста.

*1.4.2. Адекватность в художественном переводе и способы ее достижения.*

Поскольку интертекстуальные включения являются неотъемлемой частью художественного произведения, и анализ их перевода не может производиться отдельно от анализа перевода всего произведения, представляется целесообразным рассмотреть различные подходы к проблеме достижения адекватности при переводе художественных произведений. Также, поскольку в рассматриваемом произведении интертекстуальные включения представлены в основном в форме стихотворных пародий или аллюзий, содержащихся в собственных стихах Кэрролла, определенный интерес для достижения целей данного исследования также представляет проблема перевода поэтических текстов.

В своей основе проблемы, связанные с переводом художественных текстов, сводятся к вопросам о том, возможна ли адекватная передача данных текстов как в смысловом, так и в эстетическом аспектах, имеет ли переводчик право жертвовать информационным наполнением текста и его словесным оформлением ради адекватной передачи его эстетического воздействия, а если нет, то каким образом можно избежать подобного рода потерь.

А.Смирнов в своей статье “Методика литературного перевода” называет адекватным перевод, который передает “смысловое содержание, эмоциональную выразительность и словесно-структурное оформление подлинника” [Смирнов, 1934: 527]. Он говорит, что адекватность перевода может быть достигнута, если считать сущностью произведения его общее идейно-эмоциональное и эстетическое воздействие. Если же считать произведение “абсолютно замкнутым в себе и неповторимым целым, то точный перевод…во всех вышеназванных аспектах и их соотношений действительно невозможен” [Смирнов, 1934: 528].

Я.И.Рецкер на первый план ставит необходимость передачи стиля автора, а также содержания подлинника. Необходимым условием для этого он считает воссоздание системы лексико-фразеологических средств, а также синтаксических конструкций в целом. Однако он считает, что ради лексического наполнения возможно отказаться от формального соответствия иноязычной конструкции.

По мнению Рецкера, важную роль для достижения адекватности также играет и умение переводчика выделить в подлиннике черты индивидуального стиля автора. "Необходимым условием для достижения адекватности является умение отличить в подлиннике индивидуальное от стандартного, традиционного. Чтобы проникнуть в сущность индивидуального стиля, переводчик должен обладать не только литературоведческими, но и лингвистическими знаниями." [Рецкер, 1962: 28].

В.Н.Комиссаров делит все тексты на художественные и нехудожественные. Он предлагает рассматривать перевод произведений художественной литературы как особый тип перевода. Он объясняет особое положение художественных произведений тем, что для всех них, в отличие от текстов других жанров, доминантной является одна из коммуникативных функций - художественно-эстетическая, или поэтическая. Комиссаров подчеркивает, что основной целью художественных текстов является достижение эстетического воздействия, создание художественного образа, в отличие от остальных актов речевой коммуникации, в которых первичным является информативное содержание. Соответственно, Комиссаров выделяет два типа перевода - художественный и информативный [Комиссаров, 1980].

Основной задачей художественного перевода Комиссаров считает создание на языке перевода речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя текста перевода. При этом, как отмечает Комиссаров, часто встречаются отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечения художественности перевода, которые, "независимо от их оценки, можно рассматривать как модификацию отношений эквивалентности под воздействием доминантной функции, определяемой типом перевода" [Комиссаров, 1980: 20]. Можно сделать вывод, что Комиссаров не оправдывает бесконечные отклонения от буквы оригинала ради художественности перевода и считает, что они должны быть обусловлены реальной необходимостью.

Г.Гачечиладзе считает литературный перевод одним из видов литературного творчества. По его мнению, главной задачей при переводе литературных текстов является адекватное отражение художественной действительности подлинника, которую переводчик должен максимально точно воспроизвести словами своего языка. “Это [перевод - О.Т.] - художественное творчество, в процессе которого перед мысленным взором переводчика стоит та же действительность, которую видел автор, и переводчик воспроизводит ее теми языковыми средствами, которые делают отражение максимально адекватным подлиннику.” [Гачечиладзе, 1980: 281-282].

Лев Гинзбург, переводчик поэтических текстов, писал: "Единственный способ воссоздать в переводе стихотворение - перевести на столько его текст, сколько с помощью текста воссоздать мир произведения, его психологический, этнографический, исторический, лексический комплекс, который образует творение литературы." [Гинзбург, 1981: 7].

Ж.Мунен в работе “Приемы перевода” (“Les operations de la traduction”), говоря о переводе поэмы, отмечает, что главным условием успешного перевода является передача того, что в ней существенно с эстетической и поэтической точки зрения, то есть, как их называет автор, “поэтических означающих”, и только их [цит. по Гинзбург, 1981].

А..Федоров выделяет два подхода к переводу: понимание перевода как творческой деятельности и его понимание как работы, которая может быть доверена электронной машине. Он говорит, что в первом случае невозможно перейти прямо от высказывания на исходном языке к высказыванию на языке перевода без обращения к данным внеязыковой действительности и к собственному опыту переводчика. Федоров отмечает, что данный вид перевода И.И.Ревзин и В.Ю.Розенцвейг обозначили как интерпретацию, на контрасте с переводом, который может выполняться машиной - последний они определяют как собственно перевод.

По мнению Федорова, полноценность художественного перевода может быть достигнута только в функциональном плане и только по отношению к произведению как к единому целому, а не к отдельным его деталям. “Перевод не тождественен с оригиналом, он не слепок и не копия его, а творческое отражение на основе средств языка, используемых творчески же для нахождения функциональных соответствий тому, что выражено средствами иного языка и объективировано в них, что представляет художественную систему, образующую единство содержания и формы” [Федоров, 1983: 180].

В.Я.Задорнова в своей книге сформулировала требования к русским переводам Шекспира, которые, однако, могут быть применены ко всем поэтическим переводам. Наиболее важные из них следующие:

1. перевод без произвольных сокращений и добавлений;
2. соблюдение норм языка перевода;
3. сохранение ритмико-интонационной структуры оригинала (насколько это возможно и необходимо в русском стихе);
4. учет звуковой стороны подлинника;
5. обращение к архаизмам и сниженной лексике только когда это оправдано текстом оригинала;
6. передача особенностей шекспировских тропов [Задорнова, 1984].

Однако Задорнова подчеркивает невозможность создания идеального художественного перевода, полностью соответствующего оригиналу.

Г.М.Лозинский говорит о существовании двух видов перевода: "перестраивающий" (переводчик старается "перелить чужое вино в свои, привычные мехи") и "воспроизводящий со всей возможной точностью содержание и форму подлинника". По мнению Лозинского, только перевод второго типа может называться переводом [цит. по Любимов, 1986].

К.И.Чуковский, сформулировавший в своей книге основные требования к художественному переводу, также делает акцент на необходимости передачи своеобразия стиля и творческой манеры автора. Он говорит, что даже самые грубые словарные ошибки не могут причинить переводу такой вред, как искажение стиля. "Перевод может считаться отличным, заслуживающим всяких похвал, если в нем передано самое главное: художественная индивидуальность переводимого автора во всем своеобразии его стиля.» [Чуковский, 1988: 16].

Сходных взглядов на перевод придерживались и многие другие переводчики-практики (И.А.Кашкин, А.Ахматова, С.Соложенкина, Н.Любимов и др.). Все они выступали против буквализма в художественном переводе, за отношение к переводу как к творческому процессу, подчеркивали необходимость и первостепенность передачи в переводе художественного образа, созданного автором, его индивидуального стиля, своеобразия атмосферы произведения.

В.С.Виноградов также, как и Комиссаров, особо выделяет художественный перевод, отмечая, что в нем действуют свои законы эквивалентности оригиналу (напомним, что Виноградов вообще не употребляет термина "адекватность"). Он говорит, что в этом случае перевод может лишь бесконечно сближаться с оригиналом, и не более того. Он называет несколько причин, определяющих относительную эквивалентность художественного перевода:

1. своеобразие восприятия оригинала переводчиком;
2. разносистемность языков;
3. различия социокультурной среды;
4. индивидуальность переводчика (восприятие, талант, своеобразие отбора языковых средств);
5. временные различия между текстом перевода и оригиналом;
6. вертикальный контекст (аллюзии, намеки на др. тексты или ситуации, символы, реалии). [Виноградов, 2001].

То есть, по мнению Виноградова, наличие в тексте интертекстуальных включений наряду с другими причинами затрудняет достижение формальной эквивалентности и изменяет требования к тексту перевода.

Говоря о требованиях к тексту перевода в общем, Виноградов говорит, что цель перевода заключается прежде всего в передаче смысловой информации, а также функций оригинала и его стилевых, стилистических, коммуникативных и художественных ценностей. Он считает, что перевод не должен подстраиваться под чье-либо восприятие, т.к. если будет передано все вышеупомянутое, то и восприятие перевода в языковой среде перевода будет близко к восприятию оригинала в языковой среде оригинала [Виноградов, 2001].

**Выводы по первой главе.**

Итак, большинство исследователей, рассматривавших свойства текстов и художественных произведений, признают существование связей между различными произведениями, а также связи конкретного произведения с явлениями культуры, истории и т.д. Этим связям и самому явлению, обуславливающему их существование, они дают различные определения, однако практически все солидарны в том, что главным критерием для определения наличия вышеупомянутых связей является представленные в тексте отсылки, прямые или косвенные, к другим произведениям (то, что мы называем в данной работе “интертекстуальными включениями”).

Перевод отдельных видов интертекстуальных включений, таких как, например, пародии, представляет некоторую сложность в связи с различиями в особенностях культур стран языка оригинала и языка перевода, которые чаще всего отражены в интертекстуальных включениях. Устранение препятствий для восприятия текста, связанных с подобного рода лакунами, является приоритетной задачей переводчика при передаче подобного рода включений.

В таких случаях, по мнению большинства исследователей, для переводчика целесообразно внести в текст некоторые изменения или прибегнуть к другим приемам, позволяющим облегчить понимание текста рецептором перевода. Большинство исследователей считает, что при переводе художественных произведений главную роль играет адекватная передача смыслового и эстетического наполнения оригинала и что в данном случае возможно пожертвовать формальной эквивалетностью ради передачи эстетического наполнения оригинала. Тот же можно сказать и о передаче интертекстуальных включений, которые, согласно проведенным в этой области исследованиям, имеют неразрывную связь с текстом и не могут рассматриваться в отрыве от контекста всего произведения.

**Глава 2. Сопоставительный анализ интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» на английском и русском языках.**

**2.1.Особенности интертекстуальных включений произведения, связанные с историей его создания**.

Льюис Кэрролл - псевдоним Чарльза Лютвиджа Доджсона, преподавателя математики, лекции которого студенты находили ужасающе скучными, как впрочем, и его самого. Озорным, общительным, изобретательным он становился только с детьми.

Обе сказки об Алисе он посвятил Алисе Лидделл (Alice Liddell), дочери декана Лидделла, с которой Кэрролл долгое время общался и к которой был очень привязан. Известна дата создания первой книги о приключениях Алисы - «Алисы в Стране Чудес».

Во время лодочной прогулки по реке Айсис в жаркий день четвертого августа 1862 года десятилетняя Алиса и ее сестры попросили Кэрролла рассказать сказку. Кэрроллу тогда было 30 лет. Участие в прогулке принимал также и друг Кэрролла Робинсон Дакуорт. Историю об Алисе Кэрроллу пришлось придумывать на ходу, однако девочки остались в восторге, и вечером, когда Кэрролл провожал сестер домой, Алиса попросила его записать сказку. К рождеству Кэрролл преподнес ей рукопись - первый вариант «Алисы».

Вторая часть, написанная позже, также посвящена Алисе, и заключительное стихотворение представляет из себя акростих, из первых букв которого складываются слова «Alice Pleasance Liddell» - полное имя Алисы:

**“A** boat beneath a sunny sky,

**L**ingering onward dreamily

**I**n an evening of July

**C**hildren three that nestle near,

**E**ager eye and willing ear,

**P**leased a simple tale to hear

**L**ong had paled that sunny sky:

**E**choes fade and memories die.

**A**utumn frosts have slain July.

**S**till she haunts me, phantomwise,

**A**lice, moving under skies,

**N**ever seen by waking eyes.

**C**hildren yet, the tale to hear,

**E**ager eye and willing ear,

**L**ovingly shall nestle near.

**I**n a Wonderland they lie,

**D**reaming as the days go by,

**D**reaming as the summers die:

**E**ver drifting down the stream

**L**ingering in the golden gleam

**L**ife, what is it, but a dream?” [Carroll].

Очевидно, что при написании обеих сказок главной целью Кэрролла было произвести впечатление на маленькую Алису, и сказка в принципе не была первоначально ориентирована на широкого читателя, тем более иноязычного. Это объясняет то, что, по предположению исследователей, в частности, М.Гарднера и Л.С.Головчинской, в тексте встречается много аллюзий на друзей и знакомых Кэрролла; кроме Алисы, героинями «Алисы в Стране Чудес» являются и ее сестры - ведь «Elsie, Lacie and Tilly» из рассказа Сони (The Dormouse) - не кто иные, как сестры Лидделл. Естественно, что комический эффект, производимый этой аллюзией, не будет понятен никому, кроме узкого круга друзей и знакомых Кэрролла и Лидделлов.

С историей создания книг и историческим периодом, в котором жил Кэрролл, связан и выбор Кэрроллом стишков и песенок для пародирования. Все эти стишки и песенки во времена Кэрролла были известны каждому ребенку и вызывали у него определенные ассоциации. Стишки из «Nursery Rhymes», естественно, по большей части вызывали положительные эмоции, поэтому в «Алисе в Зазеркалье» их именами названы целые главы («Humpty Dumpty», «Tweedledum and Tweedledee»). Нравоучительные же стихи, напротив, высмеиваются - ярким примером является пародия на известное во времена Кэрролла стихотворение Дж. У. Лэнгфорда (G. W. Langford):

“Speak gently; it is better far

To rule by love, than fear;

Speak gently, let no hard word mar

The good we may do here.

Speak gently to the little child,

Its love be sure to gain;

Teach it in accents soft and mild;

It may not long remain.” [цит. по Головчинская, 167].

В пародии Кэрролла смысл стихотворения изменяется до противоположного:

“Speak roughly to your little boy

And beat him when he sneezes;

He only does it to annoy,

Because he knows it teases.” [Carroll: 99].

Очевидно, что здесь Кэрролл хотел сыграть на страсти детей к свободе, непослушанию, их желании делать все наперекор правилам и нравоучениям, что и вызывает обычно их нелюбовь ко всякого рода нравоучительным стихотворениям.

Для достижения желаемой адекватности и эквивалентности перевода в идеале нужно учитывать как эти коннотации, так и сам фактор узнаваемости пародируемых стишков и песенок, что, безусловно, важно для передачи прагматического потенциала произведений, в частности, комического эффекта. Однако сложность, безусловно, может состоять в различиях между фоновыми знаниями англоязычных и русскоязычных читателей. Примеры того, как переводчик может компенсировать наличие упомянутых лакун, мы рассмотрим далее.

**2.2.Анализ интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла “Алиса в Стране Чудес” и “Алиса в Зазеркалье”.**

*2.2.1. Классификация интертекстуальных включений.*

Представляется целесообразным предложить следующую классификацию интертекстуальных включений, обнаруженных в рассмотренных произведениях Л.Кэрролла, основанную на источниках интертекстуальных связей:

***1. Пародии:***

**а) Пародии на конкретные стихи.**

1) “How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spread his claws,
And welcome little fishes in
With gently smiling jaws!'”[Carroll: 49].

Это стихотворение Алиса читает сама себе в одной из начальных глав произведения “Alice in Wonderland”, главе 2 под названием “The Pool of Tears” чтобы убедиться, что после того, как она оказалась в Стране Чудес, она все еще остается сама собой и не растеряла свои прежние навыки. На самом деле она пытается прочитать стихотворение Исаака Уотса (Isaac Watts, 1674-1748) “Against Idleness and Mischief”. Вот это стихотворение:

“How doth the little busy bee

Improve each shining hour

And gather honey all the day

From every opening flower.

How skilfully she builds her cell

How neat she spreads the wax

And labours hard to store it well

With the sweet food she makes.

In works of labour or of skill

I would be busy, too;

For Satan finds some mischief still

For idle hands to do.

In books or work; or healthful play

Let my first years be passed,

That I may give for every day

Some good account at last.” [цит. по Головчинская: 162].

2) ”You are old, Father William,” the young man said,

“And your hair has become very white;

And yet you incessantly stand on your head—

Do you think, at your age, it is right?”

“In my youth,” Father William replied to his son,

 “I feared it might injure the brain;

But, now that I'm perfectly sure I have none,

Why, I do it again and again.”

“You are old,” said the youth, “as I mentioned before,

And have grown most uncommonly fat;

Yet you turned a back-somersault in at the door—

Pray, what is the reason of that?”

“In my youth,” said the sage, as he shook his grey locks,

“I kept all my limbs very supple

By the use of this ointment--one shilling the box—

Allow me to sell you a couple?”

“You are old,” said the youth, “and your jaws are too weak

For anything tougher than suet;

Yet you finished the goose, with the bones and the beak—

Pray how did you manage to do it?'”

“In my youth,” said his father, “I took to the law,

And argued each case with my wife;

And the muscular strength, which it gave to my jaw,

Has lasted the rest of my life.”

“You are old,” said the youth, “one would hardly suppose

That your eye was as steady as ever;

Yet you balanced an eel on the end of your nose—

What made you so awfully clever?”

“I have answered three questions, and that is enough,”

Said his father; “don't give yourself airs!

Do you think I can listen all day to such stuff?

Be off, or I'll kick you down stairs!”[Carroll: 83-84].

Это стихотворение, которое в главе “Advice from a Caterpillar” (“Alice in Wonderland”) Алиса читает Гусенице, чтобы еще раз проверить, осталась ли она прежней Алисой, является пародией на дидактическое стихотворение Роберта Саути (Robert Southey, 1774-1843) “The Old Man’s Comforts and How He Gained Them”, которое Алиса, собственно, и пыталась прочесть. Приведем это стихотворение:

“You are old, father William”, - the young man cried,

“The few locks which are left are grey;

You are hale, father William, a hearty old man;

Now tell me the reason, I pray.”

“In the days of my youth”, - father William replied,

“I remembered that youth would fly fast,

And abused not my health and my vigour at first,

That I never might need them at last.”

“You are old, father William,” – the young man cried,

“And pleasures with you pass away,

And yet you lament not the days that are gone,

Now tell me the reason, I pray.”

“In the days of my youth”, - father William replied,

“I remembered that youth could not last,

I thought of the future whatever I did

That I never might grieve for the past.”

“You are old, father William,” – the young man cried,

“And life must be hast’ ning away;

You are cheerful and love to converse upon death,

Now tell me the reason, I pray.”

“I am cheerful, young man,” – father William replied,

“Let the case thy attention engage;

In the days of my youth I remembered my God.

And He hath not forgotten my age.” [цит. по Головчинская: 166].

3) “Speak roughly to your little boy,

 And beat him when he sneezes:

He only does it to annoy,

Because he knows it teases.”

CHORUS.

“Wow! wow! wow!”

“I speak severely to my boy,

I beat him when he sneezes;

For he can thoroughly enjoy

The pepper when he pleases!”

CHORUS.

“Wow! wow! wow!” [Carroll: 99].

Эта песенка, которой Герцогиня из главы “Pig and Pepper” (“Alice in Wonderland”) пытается убаюкать младенца, является пародией на первые 2 строфы стихотворения У. Лэнгфорда (G.W.Langford):

“Speak gently; it is better far

To rule by love, than fear;

Speak gently, let no hard word mar

The good we may do here.

Speak gently to the little child,

Its love be sure to gain;

Teach it in accents soft and mild;

It may not long remain.” [цит. по Головчинская, 167].

4) "Twinkle, twinkle, little bat!

How I wonder what you're at!"

"Up above the world you fly,

Like a tea-tray in the sky.

Twinkle, twinkle--" [Carroll: 112].

Это слова песни, которую, по словам Шляпника из главы “The Mad Tea-Party” (“Alice in Wonderland”), он исполнял на концерте у Королевы. Она пародирует первую строфу известного стихотворения Джейн Тейлор (Jane Taylor, 1783-1827) под названием “Star”:

“Twinkle, twinkle, little star,

How I wonder, what you are.

Up above the world so high

Like a diamond in the sky.”[цит. по Головчинская: 168].

5) "Will you walk a little faster?" said a whiting to a snail.

"There's a porpoise close behind us, and he's treading on my tail.

They are waiting on the shingle--will you come and join the dance?

Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?

Will you, won't you, will you, won't you, won't you join the dance?

"You can really have no notion how delightful it will be

When they take us up and throw us, with the lobsters, out to sea!"

But the snail replied "Too far, too far!" and gave a look askance—

Said he thanked the whiting kindly, but he would not join the dance.

Would not, could not, would not, could not, would not join the dance.

Would not, could not, would not, could not, could not join the dance. `

"What matters it how far we go?" his scaly friend replied.

"There is another shore, you know, upon the other side.

The further off from England the nearer is to France—

Then turn not pale, beloved snail, but come and join the dance.

Will you, won't you, will you, won't you, will you join the dance?

Will you, won't you, will you, won't you, won't you join the dance?" [Carroll: 146].

Под эту песенку, которая называется “The Lobster Quadrille”, в одноименной главе “Alice in Wonderland” Грифон и Черепаха танцуют для Алисы танец их молодости. Песенка пародирует 1 строфу и написана в размере известного стихотворения Мэри Ховетт (Mary Howitt, 1799-1888), которое называется “The Spider and the Fly”:

“Will you walk into my parlour?” said the spider to the fly.

“Tis the prettiest little parlour that ever you did spy.

 The way into my parlour is up a winding stair,

And I’ve got many curious things to show you when you are there.”

“Oh, no, no,” said the little fly, “to ask me is in vain,

For who goes up your winding stair can ne’er come down again.” [цит. по Головчинская: 181].

6) "'Tis the voice of the Lobster; I heard him declare,

"You have baked me too brown, I must sugar my hair."

As a duck with its eyelids, so he with his nose

Trims his belt and his buttons, and turns out his toes.

When the sands are all dry, he is gay as a lark,

And will talk in contemptuous tones of the Shark,

But, when the tide rises and sharks are around,

His voice has a timid and tremulous sound.

I passed by his garden, and marked, with one eye,

How the Owl and the Panther were sharing a pie:

The Panther took pie-crust, and gravy, and meat,

While the Owl had the dish as its share of the treat.

When the pie was all finished, the Owl, as a boon,

Was kindly permitted to pocket the spoon:

While the Panther received knife and fork with a growl,

And concluded the banquet--”[Carroll: 149-150].

Это стихотворение – пародия на поучительное стихотворение Исаака Уотса “The Sluggard”, которое просят Алису прочесть ее новые знакомые Черепаха и Грифон в главе “The Lobster Quadrille” (“Alice in Wonderland”):

“Tis the voice of the sluggard, I heard him complain:

“You have waked me too soon. I must slumber again.”

As a door on its hinger, so he in his bed

Turns his sides and his shoulders and his heavy head.

“A little more sleep and a little more slumber.”

Thus he wastes all his days and hours without number,

And when he gets up, he still folding his hands

Or walks about sauntering or trifling he stands.

I pass’d by his garden, and saw the wild brier,

The thorn and the thistle grow broader and higher,

The clothes that are on him are turning to rags;

And his money still wastes till he starves or he begs.

I made him a visit, still hoping to find

That he took better care of improving his mind.

He told me his dreams, talked of eating and drinking

But he scarce reads the Bible, and never loves thinking.

Said I then to my heart: “Here’s a lesson for me,

This man’s but a picture of what I might be:

But thanks to my friends for their care in my breeding,

Who taught me betimes to love working and reading.” [цит.по Головчинская: 181].

7) “In winter, when the fields are white,

I sing this song for your delight.

In spring, when woods are getting green,

I'll try and tell you what I mean.

In summer, when the days are long,

Perhaps you'll understand the song:

In autumn, when the leaves are brown,

Take pen and ink, and write it down.

I sent a message to the fish:

I told them "This is what I wish."

The little fishes of the sea,

They sent an answer back to me.

The little fishes - answer was

"We cannot do it, Sir, because - "

- I sent to them again to say

"It will be better to obey."

The fishes answered with a grin,

"Why, what a temper you are in!"

I told them once, I told them twice:

They would not listen to advice.

I took a kettle large and new,

Fit for the deed I had to do.

My heart went hop, my heart went thump;

I filled the kettle at the pump.

Then some one came to me and said,

"The little fishes are in bed."

I said to him, I said it plain,

"Then you must wake them up again."

I said it very loud and clear;

I went and shouted in his ear.

 - But he was very stiff and proud;

He said "You needn't shout so loud!"

And he was very proud and stiff;

He said "I'd go and wake them, if –

" I took a corkscrew from the shelf:

I went to wake them up myself.

And when I found the door was locked,

I pulled and pushed and knocked.

And when I found the door was shut,

I tried to turn the handle, but - ”[Carroll].

Это стихотворение читает Алисе Шалтай-Болтай в главе “Humpty – Dumpty” (“Through the Looking Glass”). Оно повторяет размер и ритмику и предположительно является пародией на стихотворение Генри У.Лонгфелло (Henry W. Longfello) “Excelsior”. Приведем первую строфу этого стихотворения:

“The shades of night were falling fast,

As through an Alpine village passed

A youth, who bore, ‘mid snow and ice,

A banner with the strange device,

Excelsior!” [Longfellow].

8) “I'll tell thee everything I can;

There's little to relate.

I saw an aged aged man,

A-sitting on a gate.

"Who are you, aged man? –

I said. "and how is it you live?"

And his answer trickled through my head

Like water through a sieve.

He said "I look for butterflies

That sleep among the wheat:

I make them into mutton-pies,

And sell them in the street.

I sell them unto men, - he said,

"Who sail on stormy seas;

 And that's the way I get my bread

A trifle, if you please."

But I was thinking of a plan

To dye one's whiskers green,

And always use so large a fan

That they could not be seen.

So, having no reply to give

To what the old man said, I cried,

"Come, tell me how you live!"

And thumped him on the head.

His accents mild took up the tale:

He said "I go my ways,

And when I find a mountain-rill,

I set it in a blaze;

And thence they make a stuff they call

Rolands - Macassar Oil

Yet twopence-halfpenny is all

They give me for my toil."

But I was thinking of a way

To feed oneself on batter,

And so go on from day to day

Getting a little fatter.

I shook him well from side to side,

Until his face was blue:

"Come, tell me how you live," I cried,

"And what it is you do!"

He said "I hunt for haddocks - eyes

Among the heather bright,

And work them into waistcoat-buttons

In the silent night.

And these I do not sell for gold

Or coin of silvery shine

But for a copper halfpenny,

And that will purchase nine.

"I sometimes dig for buttered rolls,

Or set limed twigs for crabs;

I sometimes search the grassy knolls

For wheels of Hansom-cabs.

And that's the way" (he gave a wink)

"By which I get my wealth

And very gladly will I drink

Your Honour's noble health."

I heard him then, for I had just

Completed my design

To keep the Menai bridge from rust

By boiling it in wine.

I thanked much for telling me

The way he got his wealth,

But chiefly for his wish that he

Might drink my noble health.

And not, if e'er by chance I put

My fingers into glue

Or madly squeeze a right-hand foot

Into a left-hand shoe,

Or if I drop upon my toe

A very heavy weight, I

 weep, for it reminds me so,

Of that old man I used to know

Whose look was mild, whose speech was slow,

Whose hair was whiter than the snow,

Whose face was very like a crow,

With eyes, like cinders, all aglow,

Who seemed distracted with his woe,

Who rocked his body to and fro,

And muttered mumblingly and low,

As if his mouth were full of dough,

Who snorted like a buffalo

That summer evening, long ago,

A-sitting on a gate.” [Carroll].

Песню на эти стихи поет в главе “It’s My Own Invention” сказки “Through the Looking Glass” Белый Рыцарь, в образе которого М.Гарднер и другие исследователи творчества Кэрролла усматривают дружеский шарж Кэрролла на самого себя. Белый рыцарь утверждает, что сам написал музыку к этой песне, однако Алиса узнает мелодию знакомой ей песни “ I give thee all--I can no more”. По замечанию Гарднера, это известная английская песня на стихи Томаса Мура (Thomas Moore) “My Heart and Lute”:

“I give thee all--I can no more—

Tho' poor the offering be;

My heart and lute are all the store

That I can bring to thee.

A lute whose gentle song reveals

The soul of love full well;

And, better far, a heart that feels

Much more than lute could tell.

Tho' love and song may fail, alas!

To keep life's clouds away,

At least 'twill make them lighter pass,

Or gild them if they stay.

And even if Care at moments flings

A discord o'er life's happy strain,

Let Love but gently touch the strings,

'Twill all be sweet again!” [Moore].

Гарднер также отмечает, что стихотворение Кэрролла пародирует содержание части стихотворения Томаса Уордсворта “Resolution and Independence”:

“VIII Now, whether it were by peculiar grace,

A leading from above, a something given,

Yet it befell, that, in this lonely place,

When I with these untoward thoughts had striven,

Beside a pool bare to the eye of heaven

I saw a Man before me unawares:

The oldest man he seemed that ever wore grey hairs.

IX As a huge stone is sometimes seen to lie

Couched on the bald top of an eminence;

Wonder to all who do the same espy,

By what means it could thither come, and whence;

So that it seems a thing endued with sense:

Like a sea-beast crawled forth, that on a shelf

Of rock or sand reposeth, there to sun itself;

X Such seemed this Man, not all alive nor dead,

Nor all asleep--in his extreme old age:

His body was bent double, feet and head

Coming together in life's pilgrimage;

As if some dire constraint of pain, or rage

Of sickness felt by him in times long past,

A more than human weight upon his frame had cast.

XI Himself he propped, limbs, body, and pale face,

Upon a long grey staff of shaven wood:

And, still as I drew near with gentle pace,

Upon the margin of that moorish flood

Motionless as a cloud the old Man stood,

That heareth not the loud winds when they call

And moveth all together, if it move at all.

XII At length, himself unsettling, he the pond

Stirred with his staff, and fixedly did look

Upon the muddy water, which he conned,

As if he had been reading in a book:

And now a stranger's privilege I took;

And, drawing to his side, to him did say,

"This morning gives us promise of a glorious day."

XIII A gentle answer did the old Man make,

In courteous speech which forth he slowly drew:

And him with further words I thus bespake,

"What occupation do you there pursue?

This is a lonesome place for one like you."

Ere he replied, a flash of mild surprise

Broke from the sable orbs of his yet-vivid eyes,

XIV His words came feebly, from a feeble chest,

But each in solemn order followed each,

With something of a lofty utterance drest—

Choice word and measured phrase, above the reach

Of ordinary men; a stately speech;

Such as grave Livers do in Scotland use,

Religious men, who give to God and man their dues.

XV He told, that to these waters he had come

To gather leeches, being old and poor:

Employment hazardous and wearisome!

And he had many hardships to endure:

From pond to pond he roamed, from moor to moor;

Housing, with God's good help, by choice or chance,

And in this way he gained an honest maintenance.

XVI The old Man still stood talking by my side;

But now his voice to me was like a stream

Scarce heard; nor word from word could I divide;

And the whole body of the Man did seem

Like one whom I had met with in a dream;

Or like a man from some far region sent,

To give me human strength, by apt admonishment.

XVII My former thoughts returned: the fear that kills;

And hope that is unwilling to be fed;

Cold, pain, and labour, and all fleshly ills;

And mighty Poets in their misery dead. –

Perplexed, and longing to be comforted,

My question eagerly did I renew,

"How is it that you live, and what is it you do?"

XVIII He with a smile did then his words repeat;

And said, that, gathering leeches, far and wide

He travelled; stirring thus about his feet

The waters of the pools where they abide.

"Once I could meet with them on every side;

But they have dwindled long by slow decay;

Yet still I persevere, and find them where I may."

XIX While he was talking thus, the lonely place,

The old Man's shape, and speech--all troubled me:

In my mind's eye I seemed to see him pace

About the weary moors continually,

Wandering about alone and silently.

While I these thoughts within myself pursued,

He, having made a pause, the same discourse renewed.

XX And soon with this he other matter blended,

Cheerfully uttered, with demeanour kind,

But stately in the main; and when he ended,

I could have laughed myself to scorn to find

In that decrepit Man so firm a mind.

"God," said I, "be my help and stay secure;

I'll think of the Leech-gatherer on the lonely moor!" [Wordsworth].

**б) Пародии на конкретные песни.**

1) “Beautiful Soup, so rich and green,

Waiting in a hot tureen!

Who for such dainties would not stoop?

Soup of the evening, beautiful Soup!

Soup of the evening, beautiful Soup!

Beau--ootiful Soo--oop!

Beau--ootiful Soo--oop!

Soo--oop of the e--e--evening,

Beautiful, beautiful Soup! `

Beautiful Soup! Who cares for fish,

Game, or any other dish?

Who would not give all else for two p-

Ennyworth only of beautiful Soup?

Pennyworth only of beautiful Soup?

Beau--ootiful Soo--oop!

Beau--ootiful Soo--oop!

Soo--oop of the e--e--evening,

Beautiful, beauti--FUL SOUP!” [Carroll: 152].

Эта песня, которую в главе “The Lobster Quadrille” (“Alice in Wonderland”) поет Черепаха, пародирует популярную во времена Кэрролла песенку “Beautiful Star” (автор музыки и слов Джеймс Сейлс (James M. Sayles). Вот ее начало:

“Beautiful star in heaven so bright,

Softly falls thy silvery light

As thou movest from earth afar,

Star of the evening, beautiful star.

CHORUS:

Beautiful star

Beautiful star

Star of the evening, beautiful, beautiful star.”[цит. по Головчинская: 182-183].

2) “Hush-a-by lady, in Alice's lap!

Till the feast's ready, we've time for a nap:

When the feast's over, we'll go to the ball

Red Queen, and White Queen, and Alice, and all!”[Carroll].

Эта колыбельная, которую в главе “Queen Alice” (“Through the Looking Glass”) поет Черная Королева, является пародией на знаменитую английскую детскую колыбельную:

“Hushaby, baby, thy cradle is green;
Father's a nobleman, mother's a queen;
Sister's a lady, and wears a gold ring;
Brother's a drummer, and drums for the king.”

Rockabye, baby, on the tree top;
When the wind blows the cradle will rock;
When the bough breaks the cradle will fall;
Down will come baby, bough, cradle, and all.”

3) “To the Looking-Glass world it was Alice that said,

"I've a sceptre in hand, I've a crown on my head;

Let the Looking-Glass creatures, whatever they be,

Come and dine with the Red Queen, the White Queen, and me."

And hundreds of voices joined in the chorus: -

Then fill up the glasses as quick as you can,

And sprinkle the table with buttons and bran:

Put cats in the coffee, and mice in the tea

And welcome Queen Alice with thirty-times-three!

"O Looking-Glass creatures," quothe Alice, "draw near!

'Tis and honour to see me, a favour to hear:

'Tis a privilege high to have dinner and tea

Along with the Red Queen, the White Queen, and me!"

Then came the chorus again: -

Then fill up the glasses with treacle and ink,

Or anything else that is pleasant to drink:

Mix sand with the cider, and wool with the wine

And welcome Queen Alice with ninety-times-nine!” [Carroll].

Этой песней в предпоследней главе “Through the Looking Glass” пирующие на коронации Алисы гости прославляют новую королеву. Эта песня является пародией на 2 первые строфы песни “Bonny Dundee” из пьесы Вальтера Скотта “The Doom of Devorgoil”. Приведем эти 2 строфы:

“To the Lords of Convention 'twas Claver'se who spoke,
'Ere the King's crown shall fall there are crowns to be broke;
So let each Cavalier who loves honour and me,
Come follow the Bonnet of Bonny Dundee.

'Come fill up my cup, come fill up my can,
Come saddle your horses, and call up your men;
Come open the West Port, and let me gang free,
And itХs room for the bonnets of Bonny Dundee!'” [Scott].

**в) Пародии на определенный жанр или стиль.**

В первый пункт классификации представляется целесообразным включить не только пародии, источники которых могут быть непосредственно названы, но и те стихотворные включения, в которых можно обнаружить следы определенного поэтического и литературного жанра, поскольку они также являются признаком интертекстуальной связи произведения Кэрролла с другими произведениями. Эти включения в силу наличия у них индивидуальных особенностей, связанных с отсутствием в них аллюзии на какой либо конкретный текст, требуют от переводчика совершенно иного подхода, так как перед ним стоит задача отразить в переводе именно жанр пародируемого произведения, то есть обратить внимание на стилистическое оформление текста перевода. Поэтому подобные включения будут проанализированы отдельно.

1. JABBERWOCKY

“Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

`Beware the Jabberwock, my son!

The jaws that bite, the claws that catch!

Beware the Jujub bird, and shun

The frumious Bandersnatch!'

He took his vorpal sword in hand:

Long time the manxome foe he sought –

So rested he by the Tumtum gree,

 And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,

The Jabberwock, with eyes of flame,

Came whiffling through the tulgey wook,

And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through

The vorpal blade went snicker-snack!

He left it dead, and with its head

He went galumphing back.

`And has thou slain the Jabberwock?

Come to my arms, my beamish boy!

O frabjous day! Calloh! Callay!

He chortled in his joy.

`Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.”[Carroll].

Этим стихотворением, которое в самом начале произведения “Through the Looking Glass” Алиса находит в зазеркальной книжке, Кэрролл, по замечанию М. Гарднера, высмеивает героическую рыцарскую поэзию средневековья и прежде всего присущий ей высокопарный стиль и книжную лексику.

1. The sun was shining on the sea,

Shining with all his might:

He did his very best to make

The billows smooth and bright

And this was odd, because it was

The middle of the night.

The moon was shining sulkily,

Because she thought the sun

Had got no business to be there

After the day was done

"It's very rude of him," she said,

"To come and spoil the fun!"

The sea was wet as wet could be,

The sands were dry as dry.

You could not see a cloud, because

No cloud was in the sky:

No birds were flying over head

There were no birds to fly.

The Walrus and the Carpenter

Were walking close at hand;

They wept like anything to see

Such quantities of sand:

"If this were only cleared away,"

They said, "it WOULD be grand!"

"If seven maids with seven mops

Swept it for half a year,

Do you suppose," the Walrus said,

"That they could get it clear?"

"I doubt it," said the Carpenter,

And shed a bitter tear.

"O Oysters, come and walk with us!"

The Walrus did beseech.

"A pleasant walk, a pleasant talk,

Along the briny beach:

We cannot do with more than four,

To give a hand to each."

The eldest Oyster looked at him.

But never a word he said:

The eldest Oyster winked his eye,

And shook his heavy head

Meaning to say he did not choose

To leave the oyster-bed.

But four young oysters hurried up,

All eager for the treat:

Their coats were brushed, their faces washed,

Their shoes were clean and neat

And this was odd, because, you know,

They hadn't any feet.

Four other Oysters followed them,

And yet another four;

And thick and fast they came at last,

And more, and more, and more

All hopping through the frothy waves,

And scrambling to the shore.

The Walrus and the Carpenter

Walked on a mile or so,

And then they rested on a rock

Conveniently low:

And all the little Oysters stood

And waited in a row.

"The time has come," the Walrus said,

"To talk of many things:

Of shoes - and ships - and sealing-wax

Of cabbages - and kings

And why the sea is boiling hot

And whether pigs have wings."

"But wait a bit," the Oysters cried,

"Before we have our chat;

For some of us are out of breath,

And all of us are fat!"

"No hurry!" said the Carpenter.

They thanked him much for that.

"A loaf of bread," the Walrus said,

"Is what we chiefly need:

Pepper and vinegar besides

Are very good indeed

Now if you're ready Oysters dear,

We can begin to feed."

"But not on us!" the Oysters cried,

Turning a little blue,

"After such kindness, that would be

A dismal thing to do!"

"The night is fine," the Walrus said

"Do you admire the view?

"It was so kind of you to come!

And you are very nice!"

The Carpenter said nothing but

"Cut us another slice:

I wish you were not quite so deaf

I've had to ask you twice!"

"It seems a shame," the Walrus said,

"To play them such a trick,

After we've brought them out so far,

And made them trot so quick!"

The Carpenter said nothing but

"The butter's spread too thick!"

"I weep for you," the Walrus said.

"I deeply sympathize."

With sobs and tears he sorted out

Those of the largest size.

Holding his pocket handkerchief

Before his streaming eyes.

"O Oysters," said the Carpenter.

"You've had a pleasant run!

Shall we be trotting home again?"

But answer came there none

And that was scarcely odd, because

They'd eaten every one.[Carroll]

Это стихотворение в главе “Tweedledum and Tweedledee” (“Through the Looking Glass”) читают Алисе персонажи главы с целью ее развлечь. Оно является пародией на жанр поэмы, т.к. несет а себе ее характерные черты – это размер, ритмика, длина произведения, употребление возвышенной лексики.

**г) пародии на пословицы.**

Поскольку пословицы невозможно интерпретировать вне речевой ситуации, в которой они используются, представляется целесообразным привести отрывок из произведения “Alice in Wonderland”, в который входит встречающаяся в произведении пародия на пословицу, выделив ее ***курсивом.***Это отрывок из главы “The Mock Turtle’s Story” произведения “Alice in Wonderland”, в котором Алиса ведет беседу с Герцогиней, склонной находить во всем мораль, которую она и выражает при помощи пословиц (в этом отрывке также много и реально существующих пословиц и поговорок):“`The game's going on rather better now,' she said, by way of keeping up the conversation a little.

`'Tis so,' said the Duchess: `and the moral of that is--"Oh,
'tis love, 'tis love, that makes the world go round!"

'`Somebody said,' Alice whispered, `that it's done by everybody
minding their own business!'
`Ah, well! It means much the same thing,' said the Duchess,
digging her sharp little chin into Alice's shoulder as she added,
`and the moral of THAT is--"***Take care of the sense, and the
sounds will take care of themselves."'***

Выделенная фраза является пародией на английскую пословицу “Take care of the pence and the pound will take care of itself.”

**2. *Цитаты*** :

**а) в виде пословиц и поговорок;**

Приводим пословицы и поговорки в контексте. Пословицы и поговорки выделены ***курсивом.***

1. Этот диалог происходит в главе “The Queen’s Croquet Ground” (“Through the Looking Glass”). Король замечает, что Алиса, вместо того, чтобы принимать участие в игре в крокет, которую устроила королева, с кем-то разговаривает, и подходит, чтобы выяснить, с кем.

“Who ARE you talking to?' said the King, going up to Alice, and

looking at the Cat's head with great curiosity.

`It's a friend of mine--a Cheshire Cat,' said Alice: `allow me
to introduce it.'
`I don't like the look of it at all,' said the King:
`however, it may kiss my hand if it likes.'
`I'd rather not,' the Cat remarked.
`Don't be impertinent,' said the King, `and don't look at me
like that!' He got behind Alice as he spoke.
***`A cat may look at a king,'*** said Alice. `I've read that in
some book, but I don't remember where.'”[Carroll: 129].

2) “`The game's going on rather better now,' she said, by way of keeping up the conversation a little.

`'Tis so,' said the Duchess: `and the moral of that is***--"Oh,
'tis love, 'tis love, that makes the world go round!"***

Выделенная фраза – последняя строка Дантова “Рая”. Далее продолжение того же отрывка:

'`Somebody said,' Alice whispered, `that it's done by everybody
minding their own business!'
`Ah, well! It means much the same thing,' said the Duchess,
digging her sharp little chin into Alice's shoulder as she added,
`and the moral of THAT is--"Take care of the sense, and the
sounds will take care of themselves."'`How fond she is of finding morals in things!' Alice thought to
herself.
`I dare say you're wondering why I don't put my arm round your
waist,' the Duchess said after a pause: `the reason is, that I'm
doubtful about the temper of your flamingo. Shall I try the
experiment?'
`HE might bite,' Alice cautiously replied, not feeling at all
anxious to have the experiment tried.
`Very true,' said the Duchess: `flamingoes and mustard both
bite. And the moral of that is***--"Birds of a feather flock
together."'***`Only mustard isn't a bird,' Alice remarked.
`Right, as usual,' said the Duchess: `what a clear way you
have of putting things!'
`It's a mineral, I THINK,' said Alice.
`Of course it is,' said the Duchess, who seemed ready to agree
to everything that Alice said; `there's a large mustard-mine near
here. And the moral of that is***--"The more there is of mine, the
less there is of yours."'***`Oh, I know!' exclaimed Alice, who had not attended to this
last remark, `it's a vegetable. It doesn't look like one, but it
is.'
`I quite agree with you,' said the Duchess; `and the moral of
that is***--"Be what you would seem to be"--***or if you'd like it put
more simply--"Never imagine yourself not to be otherwise than
what it might appear to others that what you were or might have
been was not otherwise than what you had been would have appeared
to them to be otherwise."'
`I think I should understand that better,' Alice said very
politely, `if I had it written down: but I can't quite follow it
as you say it.'[Carroll, 134].

**б) цитаты из учебников.**

***Курсивом*** выделена цитата из учебника по истории, по которому училась Алиса. В главе “The Caucas Race and a Long Tale” (“Alice in Wonderland”) Мышь старается при помощи нее заставить присутствующих, которые вымокли в море, высохнуть.

Ahem!' said the Mouse with an important air, `are you all ready?
This is the driest thing I know. Silence all round, if you please!
***"William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was
soon submitted to by the English, who wanted leaders, and had been
of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and
Morcar, the earls of Mercia and Northumbria--"'***
`Ugh!' said the Lory, with a shiver.

`I beg your pardon!' said the Mouse, frowning, but very
politely: `Did you speak?'

`Not I!' said the Lory hastily.

`I thought you did,' said the Mouse. `--I proceed. "***Edwin and
Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him:
and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found
it advisable--"'***
`Found WHAT?' said the Duck.

`Found IT,' the Mouse replied rather crossly: `of course you
know what "it" means.'

`I know what "it" means well enough, when I find a thing,' said
the Duck: `it's generally a frog or a worm. The question is,
what did the archbishop find?'

The Mouse did not notice this question, but hurriedly went on,
***`"--found it advisable to go with Edgar Atheling to meet William
and offer him the crown. William's conduct at first was
moderate. But the insolence of his Normans--"*** How are you
getting on now, my dear?' it continued, turning to Alice as it
spoke.

`As wet as ever,' said Alice in a melancholy tone: `it doesn't
seem to dry me at all.' [Carroll: 57].

**в) из Nursery Rhymes.**

1) `The Queen of Hearts, she made some tarts,
All on a summer day:
The Knave of Hearts, he stole those tarts,
And took them quite away!'[Carroll: 158].

Это первая строфа детского стихотворения встречается в предпоследней главе “Alice in Wonderland”. Она зачитывается в качестве обвинения в суде на слушании дела Червонного Валета, который предположительно украл королевские пирожные. Интересно, что продолжение данного стихотворения полностью доказывает вину Валета, однако в сказке Кэрролла не приводится.

“The maidens then, and serving men

Stared at the King of Hearts:

“I see”, he said right solemnly,

“Who stole the damson tarts:

His lips retain a purple stain

Of juice upon them yet,

To hide his sin, his mouth and chin

To wipe, he did forget!”

All looked to see who it could be,

Except the Knave, I wot,

Who did begin to wipe his chin,

Though it no stain had got.”[цит. По Головчинская: 185].

2) “Tweedledum and Tweedledee
Agreed to have a battle;
For Tweedledum said Tweedledee
Had spoiled his nice new rattle.

Just then flew down a monstrous crow,
As black as a tar-barrel;
Which frightened both the heroes so,
They quite forgot their quarrel.” [Carroll].

Это стихотворение из главы под названием “Tweedledum and Tweedledee”(“Through the Looking Glass”), которая становится его инсценировкой: Алиса встречается с двумя братьями, которые затем ссорятся и собираются драться из-за того, что один из них сломал другому погремушку. Однако драка не состоялась, поскольку прилетела огромная страшная ворона.

3) “Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.” [Carroll].

Это стихотворение из главы “Humpty-Dumpty” (“Through the Looking Glass”). В этой главе Алиса встречается с Шалтаем-Болтаем, действительно сидящим на стене.

4) “The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.
Some gave them white bread, some gave them brown;
Some gave them plum-cake and drummed them out of town.” [Carroll].

Это стихотворение из главы “The Lion and the Unicorn” (“Through the Looking Glass”), в которой Алиса встречается с персонажами этого стихотворения, стеновится свидетелями всех описанных в стихотворении событий, и даже делит plum-cake.

***3. Имена известных лиц:***

**а) литературных персонажей;**

1) Humpty Dumpty;

2) Tweedledum and Tweedledee;

3) The Unicorn;

**б) исторических лиц** (приводим в контексте – имена выделены ***курсивом***):

1) Ahem!' said the Mouse with an important air, `are you all ready?
This is the driest thing I know. Silence all round, if you please!
"***William the Conqueror***, whose cause was favoured by the pope, was
soon submitted to by the English, who wanted leaders, and had been
of late much accustomed to usurpation and conquest. ***Edwin*** and
***Morcar,*** the earls of Mercia and Northumbria--"'

`Ugh!' said the Lory, with a shiver.

`I beg your pardon!' said the Mouse, frowning, but very
politely: `Did you speak?'

`Not I!' said the Lory hastily.

`I thought you did,' said the Mouse. `--I proceed. "***Edwin*** and
***Morcar,*** the earls of Mercia and Northumbria, declared for him:
and even ***Stigand,*** the patriotic archbishop of Canterbury, found
it advisable--"'

`Found WHAT?' said the Duck.

`Found IT,' the Mouse replied rather crossly: `of course you
know what "it" means.'

`I know what "it" means well enough, when I find a thing,' said
the Duck: `it's generally a frog or a worm. The question is,
what did the archbishop find?'
The Mouse did not notice this question, but hurriedly went on,
`"--found it advisable to go with ***Edgar Atheling*** to meet ***William***and offer him the crown. ***William's*** conduct at first was
moderate. But the insolence of his Normans--" How are you
getting on now, my dear?' it continued, turning to Alice as it
spoke.

`As wet as ever,' said Alice in a melancholy tone: `it doesn't
seem to dry me at all.' [Carroll: 57].

2) Алиса, впервые встречается с Мышью в главе “The Pool of Tears” (“Alice in Wonderland”), однако, когда Алиса пытается с ней заговорить, мышь не отвечает. Тогда Алиса думает:

“I daresay it’s a French Mouse, come over with ***William the Conqueror***.” [Carroll: 52].

Нужно оговориться, что проблема перевода имен не будет рассматриваться в рамках данной работы, т.к. эта тема досстаточно обширна и должна быть предметом отдельного исследования.

***4.Иноязычные включения.***

Когда Алиса впервые встречается с Мышью в главе “The Pool of Tears” (“Alice in Wonderland”), и пытается с ней заговорить, мышь не отвечает. Алиса предполагает, что Мышь француженка, и пытается заговорить в ней по-французски (интертекстуальное включение выделено ***курсивом***):

“So she began again ***“Ou est ma chatte?”***, which was the first sentence in her French lesson-book. The Mouse gave a sudden leap out of the water and seemed to quiver all over with fright.” [Carroll: 52].

Необходимо отметить, что интертекстуальные включения, входящие в пункт 1, подпункты а), б) и г), пункт 2 и пункт 3 данной классификации, требуют прагматической адаптации, поскольку для того, чтобы они произвели эффект, задуманный Кэрроллом, необходимо наличие у читателя необходимых фоновых знаний, которые могут отсутствовать у реципиента текста перевода. Необходимость прагматической адаптации меньше при переводе включений, входящих в пункт 1 подпункт г) данной классификации, поскольку большинство литературных жанров и стилей присутствуют сразу в нескольких культурах, либо знакомы иноязычному читателю по произведениям этих жанров, переведенным на его родной язык.

При передаче иноязычных включений прагматическая адаптация также необходима, поскольку в тексте у Кэрролла отсутствует пояснение или перевод данного включения, тогда как оно может быть непонятно читателям перевода, не владеющим французским языком.

*2.2.2.Роль интертекстуальных включений в тексте.*

Для того, чтобы адекватно отразить в переводе интертекстуальные включения, присутствующие в тексте подлинника, необходимо правильно определить функцию, которую они выполняют в произведении.

**Пародии всех 4–х типов** необходимы в основном для создания комического эффекта. Однако они могут выполнять и дополнительные функции, в частности следующие:

• Создание определенной атмосферы. Например, Шляпник в главе “The Mad Tea Party” (“Alice in Wonderland”) рассказывает Алисе, что на концерте должен был петь песню:

“Twinkle, twinkle, little bat,

How I wonder what you’ re at…” [Carroll: 112].

То, что подобная песня была заявлена в концерте, показывает, что даже на концертах в Стране Чудес поют песни-нелепицы, что чепуха и бессмыслица являются здесь неотъемлемой частью жизни.

• Раскрытие образов персонажей. В качестве примера можно привести песню “Beautiful Soup”, которую в главе “The Mock Turtle' s Story” (“Alice in Wonderland”) исполняет Черепаха. Она является пародией на популярную в то время песенку “Beautiful Star”, которую, как Кэрролл пишет в своем дневнике, ему исполнили в тот день сестры Лидделл:

“Beautiful star in heaven so bright,

Softly falls thy silvery light

As thou movest from Earth afar,

Star of the evening, beautiful star…”[цит. по Головчинская: 182-183].

В пародии же Кэрролла речь идет о черепаховом супе:

“Beautiful soup, so rich and green,

Waiting in a hot tureen!

Who for such dainties would not stoop?

Soup of the evening, beautiful soup!” [Carroll: 154].

Имя персонажа Кэрролла Mock Turtle происходит от понятия “the mock turtle soup”, которым в Англии обозначали имитацию черепахового супа, который варили из телятины. Mock Turtle и есть то существо, из которого этот суп варят. Поэтому Черепаха так грустно поет эту песню, очевидно, думая о том, что когда-нибудь и он попадет в этот суп. Черепаха вообще персонаж очень печальный, и эта протяжная песня дополняет его образ.

Пародии на пословицы и поговорки,которыеу Кэрролла звучат из уст Герцогини в главе “The Mock Turtle’s Story” (“Alice in Wonderland”), раскрывают образ Герцогини, склонной находить во всем мораль, пусть даже она совершенно не соотносится с высказыванием:

«‘The game’s going on rather better now,’ she said, by way of keeping up the conversation a little.

‘Tis so,’ said the Duchess: ‘and the moral of that is—“Oh, *‘tis love, ‘tis love, that makes the world go round!* [курсив наш – О.Т.]”’» [Carroll: 134].

Герцогиня похожа, по мнению Кэрролла, на многих взрослых: не всегда знает, о чем говорит, однако считает, что имеет право поучать окружающих.

• Высмеивание отдельных черт жизни и общества (сатира). Речь идет о тех явлениях, к которым Кэрролл относился негативно. K примеру, в стихотворении “You are old, Father William” (“Alice in Wonderland”) Кэрролл высмеивает так называемую “старческую мудрость” и недвусмысленно намекает на прямо противоположные изменения, происходящие в человеке с возрастом:

“You are old, Father William”, - the young man said,

“And your hair has become very white;

And yet you incessantly stand on your head,

Do you think, at your age, it is right?”

“In my youth”, - Father William replied to his son,

“I feared it might injure the brain,

But now, that I’ m perfectly sure I have none,

Why, I do it again and again.” [Carroll].

**Прямые цитаты** выполняют в тексте следующие функции.

Существующие в английском языке **пословицы и поговорки**, которые, вперемежку с пародиями использует Герцогиня (далее они будут выделены ***курсивом***), необходимы для того, чтобы:

**.** сделать ее образ более реалистичным. В этом случае они вносят определенную логичность в алогичные рассуждения Герцогини:

«‘Very true,' said the Duchess: ‘flamingoes and mustard both bite. And the moral of that is***—“Birds of a feather flock together***.”’» [Carroll: 134]

 **.** создать эффект контраста между разумом и чепухой. В этом случае они сами теряют логичность:

«Oh, I know!’ exclaimed Alice, who had not attended to this last remark, ‘it’s a vegetable. It doesn’t look like one, but it is.’ ‘I quite agree with you,’ said the Duchess; ‘and the moral of that is—“***Be what you would seem to be***”» [Carroll: 134].

В последнем примере Герцогиня выводит мораль поверхностно, уловив только тему, но не суть Алисиного высказывания. Это показывает ее очень поверхностный характер и глуповатость, что часто встречается у людей и в реальной жизни.

Совершенно иную роль играет **цитата из учебника истории**, приведенная Кэрроллом в речи Мыши. Вот начало этой речи:

“William the Conqueror, whose cause was favoured by the pope, was soon submitted to by the English, who wanted leaders, and had been of late much accustomed to usurpation and conquest. Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria—" [Carroll: 52].

Подобные учебники, написанные книжным, сухим языком, совершенно неинтересные и труднодоступные для понимания, естественно, не нравились детям. Кэрролл, вложив эти книжные фразы в уста мокрой, жалкой Мыши, тем самым принижает их значение и создает при помощи контраста комический эффект.

Прямые **цитаты из** **Nursery Rhymes** встречаются главным образом в произведении “Through the Looking Glass”, в котором они вводят персонажей трех глав, названных именами героев Nursery Rhymes: “Tweedledum and Tweedledee”, “Humpty Dumpty” и “The Lion and the Unicorn”. В каждой из глав приводится стишок, из которого и взят персонаж. Фактор узнаваемости персонажей:

**.** усиливает комический эффект ( например, Шалтай-Болтай в главе “Humpty Dumpty” очень важный, так как лично знаком с королем, который даже подарил ему галстук. Ведь, как мы знаем из стихотворения:

“Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again.”);

**.** создает атмосферу сказочности, так как только попав в сказку мы знакомимся с выдуманными персонажами, не существующими в реальной жизни, например в главе “Tweedledum and Tweedledee” Алиса даже танцует с персонажами. Кроме того, что ребенок благодаря данным включениям имеет возможность ощутить себя в сказочном, нереальном мире, происходит и обратный эффект: ребенок чувствует, что любимые им персонажи реальные, живые, доступные, с ними можно легко пообщаться.

К тому же цитируемое стихотворение становится для каждой из трех вышеупомянутых глав своеобразным центром, а сама глава – инсценировкой стихотворения.

Например, в главе «Tweedledum and Tweedledee» все в итоге происходит точно так, как описано в стихотворении:

“Tweedledum and Tweedledee

Agreed to have a battle;

For Tweedledum said Tweedledee

Had spoiled his nice new rattle.

Just then flew down a monstrous crow,

As black as a tar-barrel;

Which frightened both the heroes so,

They quite forgot their quarrel.” [Carroll].

Те же самые функции выполняют и сами **имена героев Nursery Rhymes (литературных персонажей)**.

**Имена исторических персонажей**, в частности, упоминание Уильяма Завоевателя, с которым, по предположению Алисы, прибыла в Англию Мышь, прежде всего служат цели раскрытия образа Алисы. Она представляется читателю типичным ребенком: кое-что знает и любит блеснуть своими знаниями – хотя бы и перед самой собой – однако часто эти знания оказываются перепутаны в ее голове. Имена исторических персонажей, встречающиеся в цитате из учебника, неотделимы от нее и выполняют с ней единую функцию.

Еще одна цитата из учебника – **иноязычное включение** – встречается в главе “A Caucus-Race and a Long Tale”. Так как Мышь не реагирует на призывы Алисы, последняя делает довольно комичное предположение, что Мышь – француженка, и обращается к ней с единственной пришедшей ей в голову французской фразой. Еще более комично то, что Мышь действительно поняла ее.

“So she began again ***“Ou est ma chatte?”***, which was the first sentence in her French lesson-book. The Mouse gave a sudden leap out of the water and seemed to quiver all over with fright.” [Carroll: 52].

Это интертекстуальное включение, во-первых, создает весь комизм ситуации, а во-вторых, помогает раскрыть образ Алисы, так же, как и употребление ею имен исторических персонажей.

Как мы видим, различные виды интертекстуальных включений выполняют в тексте различные функции, главными из которых являются создание комического эффекта, раскрытие образов героев и сатира на отдельные явления жизни и общества.

**2.3. Анализ перевода интертекстуальных включений на русский язык.**

Прежде чем приступить к анализу трех вариантов перевода интертекстуальных включений, необходимо оговориться, что в обоих переводах сказок, выполненных Н.М.Демуровой, перевод стихов выполнен не ей, а другими переводчиками и поэтами, в частности С.Я. Маршаком (“You Are Old, Father William”, “The Lobster Quadrille”, “Humpty-Dumpty”), Д. Г.Орловской (“Speak Roughly to Your Little Boy” и др.) и О.А.Седаковой (“How Doth the Little…”, “Beautiful Soup”, “Twinkle, Twinkle…”, “The Queen of Hearts…”, Hush-a-by Lady on Alice’s Lap”, примечания М.Гарднера и, соответственно, приведенные в них источники пародий). Однако во избежание путаницы переводы сказок, в которых основной (прозаический) текст переведен Н.М.Демуровой мы будем называть «переводами (Н.М.)Демуровой».

При анализе перевода интертекстуальных включений в рассматриваемых произведениях представляется целесообразным учесть следующие факторы:

1.Полнота и правильность передачи содержания оригинала.

2.Степень близости прагматического потенциала исходного текста и прагматического потенциала текста перевода.

3. Жанрово-стилистическое соответствие текста перевода исходному тексту.

Первый и третий факторы применимы как к произведению в целом, так и к интертекстуальным включениям в частности; важность второго фактора определяется важностью роли, которую адекватная передача функции интертекстуальных включений играет для достижения переводчиком эффекта, аналогичного эффекту, достигнутому автором произведения.

Поскольку интертекстуальные включения каждого из указанных в классификации видов имеют сходную функцию и, соответственно, прагматический потенциал, то представляется целесообразным анализировать их переводы в соответствии с пунктами данной классификации.

Результаты сопоставительного анализа переводов В.Орла под названием “Алиса в Стране Чудес” и Н.Демуровой под названием “Приключения Алисы в стране Чудес” и русифицированного перевода В.Набокова “Аня в Стране Чудес” особенно показательны для выявления преимуществ различных вариантов перевода **пародий на стихи и песни.**

 В переводе В.Набокова, рассмотренном в данной работе, используется первый, наиболее приемлемый, по мнению Уивера, способ, то есть выбор хорошо известного на языке перевода стихотворения и написание на него собственной пародии.

Лишь в одном случае, при переводе песни “Beautiful Soup”, являющейся пародией на известную песню “Beautiful Star”, Набоков не прибегает к этому способу, а просто переводит пародию:

У Кэрролла:

“Beautiful Soup, so rich and green,

Waiting in a hot tureen!

Who for such dainties would not stoop?

Soup of the evening, beautiful Soup!

Soup of the evening, beautiful Soup!

Beau--ootiful Soo--oop!

Beau--ootiful Soo--oop!

Soo--oop of the e--e--evening,

Beautiful, beautiful Soup! `

Beautiful Soup! Who cares for fish,

Game, or any other dish?

Who would not give all else for two p-

Ennyworth only of beautiful Soup?

Pennyworth only of beautiful Soup?

Beau--ootiful Soo--oop!

Beau--ootiful Soo--oop!

Soo--oop of the e--e--evening,

Beautiful, beauti--FUL SOUP!” [Carroll: 152].

У Набокова:

«Сказочный суп - ты зелен и прян.

Тобой наполнен горячий лохан!

Кто не отведает? Кто так глуп?

Суп мой вечерний, сказочный суп,

Суп мой вечерний, сказочный суп!

Ска-азочный су-уп,

Ска-азочный су-уп,

Су-уп мой вечерний,

Ска-азочный, ска-азочный суп!

Сказочный суп - вот общий клич!

Кто предпочтет рыбу или дичь?

Если б не ты, то, право, насуп-

Ился бы мир, о, сказочный суп!

Сбился бы мир, о сказочный суп!

Ска-азочный су-уп,

Ска-азочный су-уп,

 Су-уп, мой вечерний,

Ска-азочный, ска-азочный СУП!» [Набоков]

Возможно, Набоков и в самом деле не заметил, что стихотворение является пародией, а возможно, просто не нашел в русской культуре песни, которая в данном случае могла бы стать основой для пародии, аналогичной пародии в оригинале, и счел более важным передать манеру исполнения песни и ее настроение, отраженные в тексте подлинника.

Для пародирования Набоков избрал различные общеизвестные стихи, по большей части, являющиеся частью школьной программы, как например поэма Лермонтова “Бородино”:

“Скажи-ка, дядя, ведь недаром

Москва, спаленная пожаром,

Французу отдана?

Ведь были схватки боевые,

Да, говорят, еще какие!

Недаром помнит вся Россия

Про день Бородина!”

Эти знакомые каждому с детства строки Набоков пародирует так:

“Скажи-ка, дядя, ведь не даром

Тебя считают очень старым:

Ведь, право же, ты сед

И располнел ты несказанно.

Зачем же ходишь постоянно

 На голове? Ведь, право ж, странно

 Шалить на склоне лет!” [Набоков].

Несомненным плюсом этого перевода является не только то, что комический эффект благодаря узнаваемости стихотворения сохраняется, и благодаря этому перевод, без сомнения, становится более адекватным и выигрывает с прагматической точки зрения, но и то, что перевод Набокова вообще более полно передает формальное содержание текста, а также его стиль – торжественный, с употреблением возвышенной лексики, что, на контрасте с содержанием стихотворения, и создает комический эффект - чем перевод Орла, в котором встречаются непростительные вольности, например, у Кэрролла:

“‘You are old’, said the youth, ‘as I mentioned before,

And have grown most uncommonly fat;

Yet you turned a back-sommersault in at the door –

Pray, what is the reason of that?’”[Carroll: 83-84].

В переводе Орла это звучит так:

“‘Дядя Вильям, - юнец к джентльмену воззвал,

Ты не слишком изящный мужчина,

Но, как драная кошка, залез ты в подвал,

В чем подобной сноровки причина?’” [Орел: 49].

Данный перевод искажает не только содержание (в оригинале – «turned a back-sommersault in at the door», в переводе – «залез в подвал»), но и эмоциональный оттенок и стиль текста оригинала, поскольку выражение “драная кошка” обладает в русском языке ярко выраженной отрицательной коннотацией, и получается, что мальчик не восхищается своим дядей, а критикует его. В стихотворении Кэрролла отрицательная коннотация отсутствует.

На этом фоне, несомненно, выигрывает перевод Набокова:

“Ах, дядя, - повторяю снова:

Достиг ты возраста честного,

Ты - с весом, ты - с брюшком...

В такие годы ходят плавно,

А ты, о старец своенравный,

Влетел ты в комнату недавно -

 Возможно ль? - кувырком!” [Набоков].

 В этом переводе не только сохранен жанр пародии, но и в полной мере отражено содержание оригинала, его тональность и стиль. Единственное, что сохранил Орел, в отличие от Набокова – размер оригинала, но это не представляется особо существенным для восприятия.

Вообще, В.Орел при переводе пародий идет по другому пути, наиболее простому с нашей точки зрения: он переводит пародии как обычные стихотворения, не делая никаких различий при переводе собственных стихотворений Кэрролла и при переводе пародий. Не стремится он и к сохранению полного соответствия содержания исходного текста и текста перевода. Стремясь передать прагматику оригинала, он делает акцент на передаче комического эффекта, порой даже усиливая комический эффект оригинала.

Например, у Кэрролла:

“How doth the little crocodile

Improve his shining tail,

And pours the waters of the Nile

On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,

How neatly spreads his claws,

And welcomes little fishes in

With gently smiling jaws!”[Carroll: 49].

У Орла:

“К нам сегодня приходил

Наш знакомый крокодил,

Говорил: ‘У вас в пруду

Я друзей себе найду.

У вас тут плавают ерши,

Они для дружбы хороши.’

Увидел крокодил ершей,

Улыбнулся до ушей,

И слышится из пасти:

‘Ребятушки, залазьте!’”[Орел: 28].

Очевидно, что в данном переводе не воспроизведено как формальное содержание оригинала, так и его стиль, поскольку присутствуют просторечные выражения, которых нет у Кэрролла («ребятушки», «залазьте»).

 Однако и у Набокова бывают неудачи при переводе пародий. Например, при переводе стихотворения «Speak roughly to your little boy…» несколько поменялась эмоциональная окраска:

*То ты синий, то ты красный* [курсив наш – О.Т.],

Бью и снова бью! [Набоков].

Хотя у Кэрролла всего лишь

I beat him when he sneezes [Carroll: 99].

Выделенная фраза несколько смещает акценты в стихотворении. Она является неоправданным добавлением, т.к.отсутствует у Кэрролла. Перед мысленным взором читателя встает картина жутких последствий избиения. Сам глагол to beat не вызовет таких ассоциаций, тем более у детей, для которых следствие и причина не имеют явной связи. То, что этот стишок является пародией на колыбельную “Спи, младенец мой прекрасный…” не вполне компенсирует искажение эффекта, и данный перевод нельзя назвать прагматически адекватным. Подобное искажение присутствует и у Орла:

«Когда чихает твой малыш

Часов по восемь с третью,

Ну, как его не угостишь

Дубиной или плетью!» [Орел: 58].

Более адекватен перевод Демуровой:

«Лупите своего сынка

За то, что он чихает,

Он дразнит вас наверняка,

Нарочно раздражает!» [Демурова: 67].

В переводе Н.Демуровой используется способ, упомянутый В.Клюевым, т.е. в сносках указывается источник пародии и приведен перевод оригинального стихотворения. Этот способ представляется наиболее оправданным с точки зрения передачи прагматики оригинала, т.к. его использование позволяет одновременно сохранить национальный колорит текста оригинала и устранить сложности, связанные с отсутствием у рецептора оригинала необходимых фоновых знаний.

Например,у Кэрролла:

“Soup of the Evening, Beautiful Soup!” [Carroll, 152].

Это пародия на песню, где есть фраза:

“Star of the Evening, Beautiful star!”

У Демуровой:

«Еда Вечерняя, Блаженная Еда!» [Демурова, 116].

В сносках приведен перевод оригинального стихотворения:

«Звезда Вечерняя, блаженная Звезда!»

В целом, если сравнивать перевод Демуровой с переводом Орла, необходимо отметить то, что он является более адекватным с точки зрения формального соответствия оригинала и перевода.

Например, у Кэрролла:

“The Walrus and the Carpenter
Were walking close at hand;
They wept like anything to see
Such quantities of sand:
"If this were only cleared away,"
They said, "it would be grand!"”[Carroll].

У Демуровой:

“Но Морж и Плотник в эту ночь

Пошли на бережок

И горько плакали они,

Взирая на песок:

- Ах, если б кто-нибудь убрать

Весь этот мусор мог!” [Демурова: 200].

У Орла:

“Вот в эту ночь (простите, день!)

У моря Плотник и Тюлень

Гуляли до рассвета.

Тюлень воскликнул: “Вот тоска! На берегу полно песка.

Меня тревожит это.” [Орел: 150].

Как мы видим, в переводе Орла много вольностей, никак не связанных с прагматической адаптацией перевода: это неоправданные добавления: “гуляли до рассвета”, “простите, день”, а также опущения (“were walking close at hand”).

Тем не менее, принимая во внимание то, что большинство исследователей ставят на первый план при переводе художественных произведений именно точное воспроизведение прагматики оригинала, перевод данного стихотворения, выполненный Орлом, также может быть признан адекватным.

Необходимо отметить, что при переводе стихотворных пародий Орел все же прибегает к прагматическим адаптациям, которые, однако, никак не связаны с тем, что стихотворение является пародией. Это прежде всего различного рода замены понятий, менее знакомых читателю перевода на более знакомые. Например, в стихотворении “Tis the voice of the Lobster...” не используется словарное соответствие слову “lobster” – “омар“ и вместо этого употребляется слово “судак”, то есть название морского обитателя, более знакомого читателям текста перевода.

При анализе перевода **стихотворений – пародий на определенный стиль и жанр,** прежде всего необходимо учесть стилистическое соответствие текста перевода исходному тексту. Пародиями данного типа является, например, стихотворение “Jabberwocky”.

У Кэрролла:

“One, two! One, two! And through and through

The vorpal blade went snicker-snack!

He left it dead, and with its head

He went galumphing back.” [Carroll].

 У Орла:

«Да, чудоюдоострый меч

Сильнее Умзара стократ!

Зверой побрит, герой спешит

Споржественно назад.» [Орел:123].

 У Демуровой:

«Раз-два! Раз-два! Горит трава,

Взы-взы – стрижает меч,

Ува! Ува! И голова

Барабардает с плеч!» [Демурова: 166].

 Стилистический компонент в данном случае был верно передан как Орлом, так и Демуровой, однако, как и при переводе большинства других включений, в переводе Демуровой лучше передано формальное содержание текста, а значит, в целом перевод Демуровой более адекватен с прагматической точки зрения.

Варианты Орла необходимо отметить, анализируя **переводы пародий на пословицы.** Очень удачно смотрится в контексте произведения пародия-каламбур “Береги платье снову, а *чисть* смолоду” [курсив наш –О.Т.] [Орел: 62]. Несмотря на то, что у Кэрролла нет пословицы, похожей на эту по содержанию, каламбур, придуманный Орлом, удачно вписывается в стиль Кэрролла, а значит, является оправданным с прагматической точки зрения

Н.М.Демурова при переводе пародий на пословицы и собственно пословиц стремилась добиться максимального формального соответствия, на контрасте с Орлом, который, как и Набоков, прежде всего ставил перед собой задачу сохранить комический эффект, не стремясь достичь формального соответствия.

Например, у Кэрролла:

“Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves."”[Carroll: 129].

У Демуровой:

“Думай о смысле, а слова придут сами.” [Демурова: 99].

Однако недостатком перевода Демуровой является то, что не передан пародийный характер стихотворения, отсутствует прагматическая адаптация, которая в данном случае желательна, а значит передача прагматического потенциала не может считаться полной.

При переводе **собственно пословиц** Орел, на наш взгляд, допустил некоторые неточности. В частности, в одной из глав, когда король делает Чеширскому Коту замечание, что тот на него смотрит, Алиса говорит “***A cat may look at a king.*** I’ve read it in some book, but I don’t remember where” [Carroll: 129]. Орел переводит: «***Коты – к счастью***, - заметила Алиса. Я про это где-то читала, да только не помню где» [Орел: 77]. Прежде всего, в русской культуре, насколько нам известно, нет такого поверья, что коты приносят счастье, а значит Орел изменяет прагматический потенциал включения. Во-вторых, в русском языке существует афоризм «и кошка может смотреть на короля», хотя и являющийся калькой с английского, однако довольно прижившийся, и была потенциальная возможность применить его. Также в переводе Орла не передан прием разложения фиксированного словосочетания и превращения его в свободное, использованный Кэрроллом, что обеднило перевод стилистически.

Однако Набоков также не совсем адекватно перевел данное включение; у него “Смотреть всякий может, - возразил Кот“ [Набоков]. Во-первых, возразил вовсе не Кот, а Алиса, а во-вторых, Набоков вообще ушел от перевода пословицы, превратив ее в свободное словосочетание, не произвел прагматической адаптации, что, без сомнения, обеднило текст перевода с точки зрения стиля.

Наиболее адекватным, с нашей точки зрения, является перевод пословиц, выполненный Демуровой. Она подобрала для английских пословиц соответствия в русском языке, таким образом полностью передав прагматику исходного текста, а также передала близко к тексту содержание и сохранила стиль.

Например у Кэрролла:

“There is a big mustard mine over here. And the moral is: the more there is of mine, the less there is of yours.”[Carroll: 134].

У Демуровой:

“Конечно, минерал. Из нее делают мины и закладывают при подкопах...А мораль отсюда такова: хорошая мина при плохой игре – самое главное!” [Демурова: 100].

При переводе **иноязычного включения** переводчики избрали разные подходы. Если Орел счел нужным в тексте перевода пояснить иноязычное включение словами «Это предложение было напечатано на первой странице Алисиного учебника, а значило оно: «Где моя кошка?»» [Орел: 31] то Набоков оставил его без перевода и пояснений. Первый подход представляется более целесообразным, исходя из того, что русскому читателю может быть непонятен смысл французской фразы, ведь время, когда все образованные люди в России знали французский язык, уже прошло. Отсутствие пояснений в тексте оригинала, по-видимому, объясняется тем, что книга предназначалась конкретному человеку – Алисе – и Кэрролл знал, что эта фраза ей известна.

У Демуровой в тексте перевода нет никаких добавлений, однако сделана сноска внизу страницы : «Где моя кошка? (фр.)» [Демурова: 30]. Такой подход позволяет, не вмешиваясь в структуру текста, избежать сложностей в понимании текста перевода, связанных с отсутствием у его читателя фоновых знаний и является поэтому, на наш взгляд, наиболее приемлемым.

**Цитаты из Nursery Rhymes** в «Алисе» делятся на два вида: знакомые и незнакомые русским читателям. К знакомым относится «Humpty Dumpty» - его и Орел, и Демурова привели в переводе Маршака, что вполне объяснимо, так как этот перевод очень хорошо известен детям и это позволило сохранить в переводе эффект, производимый в оригинале. Другие же цитаты – «The Lion and the Unicorn», «Tweedledum and Tweedledee» и «The Queen of Hearts» не имеют соответствий в русской литературе, поэтому были просто переведены обоими переводчиками. Однако перевод Демуровой больше соответствует оригиналу как в стилистическом плане, так и в плане содержания.

Например, у Кэрролла:

“The Lion and the Unicorn were fighting for the crown:
The Lion beat the Unicorn all round the town.
Some gave them white bread, some gave them brown;
Some gave them plum-cake and drummed them out of town.” [Carroll].

 У Орла:

“Лев

И один Единорог

Дрались из-за короны.

Сломав Единорогу рог,

Лев отлупил его – как мог,

Им дали яблочный пирог,

Лапшу и макароны.

Раздался шум из-за дверей,

Забарабанил кто-то,

И перетрусивших зверей

Прогнали

За ворота!”[Орел: 177].

У Демуровой:

Вел за корону смертный бой со Львом Единорог.

Гонял Единорога Лев вдоль городских дорог,

Кто подавал им черный хлеб, а кто давал пирог,

А после их под барабан прогнали за порог [Демурова: 243].

В переводе Демуровой более близко передан не только размер и ритм оригинала, но и содержание. У Орла же присутствуют фактические искажения. Из его перевода следует, что персонажей прогнали за ворота не при помощи барабанного боя, а каким–то другим способом уже после того, как барабанный бой закончился. Так как стихотворение задает тему главы, то фактические искажения последуют в тексте перевода и далее. Также у Орла присутствуют и стилистические искажения – употреблена разговорная лексика, которой нет в оригинале (слово “отлупил”).

Представляется возможным еще один путь передачи таких цитат – заменить их на общеизвестные детские стишки, однако, тогда пришлось бы менять персонажей и сюжет главы, что могло бы привести к нежелательным переводческим вольностям.

Что касается **цитаты из учебника истории**, русификация ее перевода у Набокова, по нашему мнению, оправдана полностью с точки зрения передачи прагматики оригинала, так как замена английских исторических лиц и событий на русские способствовала сохранению эффекта узнаваемости интертекстуального включения. Стилистически же перевод Набокова полностью соответствует оригиналу.

Стиль выдержан и в переводах Демуровой и Орла, однако здесь нельзя говорить о полной прагматической адекватности, поскольку факты английской истории менее известны русскому читателю, особенно ребенку, чем факты русской.

**Выводы по второй главе.**

Интертекстуальные включения служат в данном тексте либо для передачи комического эффекта, либо для раскрытия образов героев, либо с целью сатиры на отдельные явления жизни и общества,что необходимо учитывать при анализе вариантов перевода.

Все три проанализированных варианта перевода интертекстуальных включений в рассматриваемых произведениях имеют как положительные, так и отрицательные стороны.

Основной недостаток перевода отдельных включений как в переводе Орла, так и в переводе Набокова и Н.Демуровой - несоответствие оригиналу либо в стилистическом отношении, либо непосредственно при передаче содержания.

Основной недостаток перевода Орла в том, что по причине потери пародийного характера интертекстуальных включений, присутствующего у Кэрролла, частично потерян комический эффект и стилистическое своеобразие произведения, а также присутствуют неточности на уровне передачи содержания.

Перевод Набокова в целом имеет меньше недостатков. Русификация, которая в теории перевода часто осуждается, представляется здесь оправданной. Однако иногда Набоков допускает некоторые стилистические и смысловые неточности и потери при передаче своеобразия и комического эффекта произведения.

Перевод Демуровой представляется наиболее адекватным как с точки зрения передачи содержания, так и с точки зрения передачи прагматики оригинала. В нем встречаются лишь отдельные неточности при передаче содержания.

**Заключение.**

Целью данной работы являлось выявление основных требований, предъявляемых к переводу интертекстуальных включений в сказках Льюиса Кэрролла и наилучших с точки зрения адекватности и эквивалентности перевода способов, с помощью которых переводчик может добиться соответствия перевода этим требованиям. Для достижения этой цели были рассмотрены интертекстуальные включения, выбранные из двух вышеупомянутых произведений, и их переводы – перевод «Алисы в Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье» В.Орла и перевод «Алисы в Стране Чудес» В.Набокова.

После того, как данные включения и их переводы были проанализированы, мы пришли к следующим выводам:

1. К переводу интертекстуальных включений применимы все требования, применимые к переводу художественных и поэтических текстов. Первостепенным здесь является соответствие прагматического потенциала исходного текста и текста перевода.
2. Фактор узнаваемости исходного текста играет важнейшую роль для восприятия интертекстуальных включений, в частности, цитат и пародий, что необходимо учитывать при переводе. С этим связан тот факт, что прагматические адаптации, такие как русификация при переводе пародий и цитат, а также аллюзий, может быть вполне оправдана, не умаляет художественной ценности произведения, и в отдельных случаях является лучшим способом достижения адекватности..

**Список литературы:**

Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М.,1982.

Бабич В.Н. Лингвострановедческий аспект текста и переводческая норма // Текст и перевод. Научн.-теор.сборник. М., 1988.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. М., 1979.

Бокий О.В., О.А.Нестерова. Интертекстуальное взаимодействие текстов и способы его выражения// Лингвистическая теория и реализация прикладных задач. М., 1998.

Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности. // Текст и перевод. Научн.-теор.сборник. М., 1988.

Васильев С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста. Киев, 1988.

Виноградов В.С. Введение в переводоведение. М., 2001.

Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.,1980.

Воскресенская Е.Г. Интертекстуальные включения в произведениях И.Во. // Автореф. канд. дисс. Барнаул, 2004.

Гарднер М. Комментарии. // Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса или Алиса в Зазеркалье. (Пер. Н.М. Демуровой). М., 1974.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М., 1996

Гачечиладзе Г.. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.,1980.

Гинзбург Л.В. Над строкой перевода. М., 1981.

Головчинская Л.С. Комментарии. // Carroll L. Alice in Wonderland. М., 1967.

Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М.,1991.

Демурова Н.М. «Июльский полдень золотой…». М., 2000.

Демурова Н.М. О переводе сказок Кэрролла, 2005 // http://lyius-kerroll.planetaknig.ru.

Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М., 1979.

Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.

Клюев Е. В гостях у здравого смысла. // www. kluev.com.

Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Омск, 2003.

Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М., 1980.

Комиссаров В.Н. Общая теория перевода: проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых. М., 2000

Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М., 2002.

Комиссаров В.Н. Теория перевода. М., 1990.

Коптилов В.В. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе.// Теория и критика перевода. Научн.-теор. сборник. П., 1962.

Крысин Л.П. Иноязычные слова в СРЯ. М., 1968.

Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Екатеринбург - Омск, 1999.

Латышев Л.К. Курс перевода. Эквивалентность перевода и способы ее достижения. М., 1981.

Левицкая Т.Р. Проблемы перевода. На материале современного английского языка. М., 1976.

Левый И. Искусство перевода. М., 1974.

Листрова Ю.Т. Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе 19 века: на материале немецких вкраплений. Воронеж, 1979.

Литературный процесс и творческая индивидуальность. Штиинца, 1990.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М., 1996.

Лукин В.А. Цитата; интертекстуальность. //www.gramota.ru.

Львовская З.Д. Теоретические проблемы перевода. М., 1985.

Любимов Н.М. Несгораемые слова. М., 1986.

Любимов Н.М. Перевод - искусство. М., 1982.

Микитич Л.Д. Иноязычная лексика. Ленинград, 1967.

Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М.,1980.

Мустафин Р. Школа точности. // Художественный перевод: проблемы и суждения. М., 1986.

Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.,2003.

От текста к контексту: сб. научных статей. Омск, 1998.

Перевод и коммуникация. М.,1997.

Попович А. Проблема художественного перевода. М., 1980

Потапова И.А. Пособие по переводу английского литературного текста. М.,1975.

Прагматические и текстовые характеристики предикативных и коммуникативных единиц. Краснодар, 1983.

Рецкер Я.И. Задачи сопоставительного анализа переводов. // Теория и критика перевода. Научно-теоретич. сборник. П., 1962.

Руднев В.П. Словарь культуры ХХ века. М., 1997.

Серио П. Анализ дискурса во французской школе. // Семиотика. Антология. М., 2001.

Сидоров Е.В. Системная модель коммуникации и параметры текста в переводе. // Лингвистические проблемы перевода. Научно-теоретич. сборник. М., 1981

Смирнов А. Методика литературного перевода. // Литературная энциклопедия, т.8, 1934.

Смирнов И.П. Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Н. Пастернака). М., 1985.

Сологуб Ю.П. Интертекстуальность как лингвистическая проблема.// Филологические науки, 2000, N2.

Текст как явление культуры. Новосиб.,1989.

Теория перевода и сопоставительный анализ языков. М., 1985.

Терских М.В. Реклама как интертекстуальный феномен. // Автореф. канд. дисс. Омск, 2003.

Устинова Т.Н. Языковая игра в художественном тексте и варианты ее перевода (на мат–ле литературных сказок Льюиса Кэрролла и их переводов на русский язык.) // Автореф. канд. дисс., М., 2004.

Ученые записки – Публикации // www.novsu.ac.ru.

Фёдоров А. Искусство перевода и жизнь литературы. М.,1983.

Чириков А.В. Как поступить переводчику с иноязычными вставками в оригинале? // Тетради переводчика N19. М., 1982.

Чужакин А. Мир перевода- Handbook for Sight Translation. М., 2001.

Чуковский К.И. Высокое искусство. М., 1988.

Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.,1988.

Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

Ямпольский М.Б. Память Тиресия , 2005 // www.dnevkino.ru.

Childhood Nursery Rhymes. // www.averyhillarts.ru.

Golikova Zh.A. Learn to Translate by Translating from English into Russian. M., 2004.

Kazakova T.A. Imagery in Translation. SPb., 2003.

Komissarov V.N., Koralova A.L. A Manual of Translation from English into Russian. M., 1990.

Longfellow Henry. Excelsior. // www.poetryloverspage.com.

Moore Thomas. My Heart and Lute. // www.gutenberg.org.

Schmid R. The Debt of Humour in Science to Lewis Carroll., 1989. // www.garfield.library.upenn.edu.

Scott Walter. Bonny Dundee. From the play *The Doom of Devorgoil*.// http://home.earthlink.net/~lfdean/carroll/parody/party.html
Susan M.Allen. Snarks, Jabberwocks, Crocodiles, & Mice Tails:
Lewis Carroll, the Poet and the Parodist, Illuminated. // www.library.ucla.edu.

Translation. Theory and Practice. Ukituvchi, 1989. // Compiled by Aznaurova E.S. and others.

Warner M. Alice in Wonderland – Icons of England. // www.icons.org.uk.

Zrazhevskaya T.A., Gouskova T.I. Translation from English into Russian. Mastering the Techniques. M., 1986.

Wordsworth William. Complete Poetical Works. // www.bartleby.com.

Источники:

1. Кэрролл Л. Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье (перевод В. Орла). М., 1989.

2. Кэрролл Л. Аня в стране чудес. Перевод В. Набокова // http:// snz.vega-int.ru.

3. Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса или Алиса в Зазеркалье. (Пер. Н.М. Демуровой). М., 1974.

 4. Carroll L. Alice in Wonderland М., 1967.

5. Carroll L. Through the Looking Glass. // www.cs.indiana.edu.

Словари:

Оксфордский электронный словарь.

Мюллер. Англо-русский словарь. М., 1989.