

Кирилл Королев

ДЕТСКОЕ ВЗРОСЛОЕ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА: К АНТРОПОЛОГИИ ПЕРЕВОДА ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

В статье рассматривается теория и практика современного художественного перевода в России на примере издания произведений иноязычной детской литературы. С точки зрения антропологии перевода анализируются различные экстралингвистические факторы, влияющие на переводческие и издательские интенции, а также предпринимается попытка показать, каким образом ожидания читательской аудитории влияют на отнесение конкретных литературных произведений к той или иной возрастной категории вне зависимости от авторской адресации. В качестве примера из переводческой практики, наглядно отражающего особенности межкультурной коммуникации, разбирается перевод раннего стихотворения Дж. Р. Р. Толкина.

Ключевые слова: Фольклор, детская литература, Толкин, перевод, массовая культура, детская поэзия, переводоведение, коммуникация.

...если я покупаю... перевод иностранного произведения, будь то трактат по социологии или роман... я надеюсь, что перевод даст мне максимально верное представление о том, что написано в оригинале. Я сочту надувательством сокращения отдельных кусков или целых глав, наверняка испытаю раздражение из-за очевидных ошибок перевода... и с еще большим основанием вознегодую, если обнаружу... что переводчик... заставил того или иного героя сказать или сделать нечто, прямо противоположное тому, что тот сказал или сделал.

Умберто Эко

Кирилл Михайлович Королев
Историко-культурный центр «Патрия»,
Санкт-Петербург
cyril.korolev@gmail.com

Корректная передача смысла, необходимое условие полноценного и адекватного перевода с одного языка на другой, представляет собой процесс, далеко выходящий за рамки лингвистики, семиотики и литературоведения. У антрополога, изучающего современную массовую культуру, особый интерес вызывают экстралингвистические характеристики этого процесса, скажем, текущая издательская политика, формирующая номенклатуру переводимых текстов, читательская рецепция этих текстов, время от времени побуждающая издателя заказывать новые переводы произведений, переведенных ранее, или переводческие интенции, отчасти определяющие упомянутую рецепцию и отражающие, в свою очередь, некие культурные стереотипы, присущие среде-реципиенту. Изучение перечисленных и других «внешних» факторов бытования переводного текста в иной культурной среде позволяет составить более полную картину межязыковой коммуникации в сфере культурного производства и потребления — а также сделать ряд выводов относительно особенностей этой коммуникации.

Разбор конкретного переводного текста, на примере которого будет показано влияние экстралингвистических факторов на работу переводчика и на восприятие перевода аудиторией, видится желательным предварить несколькими соображениями общего характера — о положении такого явления, как художественный перевод, в современной отечественной культуре.

С развитием массовой культуры — и благодаря информационным технологиям, которые сегодня в значительной мере определяют это развитие — быллой спор о том, считать ли перевод творчеством или ремеслом, в значительной мере утратил свою актуальность: как представляется, для немалой части адресатов межкультурной коммуникации теперь вполне достаточно, если судить, к примеру, по читательским отзывам в сетевых библиотеках, того утилитарного «продукта», который выдают современные системы машинного перевода наподобие Google Translate или «Яндекс.Переводчик». Разумеется, качество содержания в таком «продукте» далеко от стилистической и даже от семантической нормы (иначе говоря, от нормативной синтаксической связности и полной ясности текста), однако в целом нынешний машинный перевод, опирающийся на контекстно-частотный анализ употребления словоформ и словосочетаний, обеспечивает уровень понимания исходного текста, достаточный для осуществления коммуникации.

Конечно, это утверждение относится в первую очередь к переводам текстов функциональной направленности (деловая переписка,

договоры, научные статьи и пр.), где для адресата принципиально важно уловить суть сказанного адресантом, а все возможные уточнения, в том числе с целью приведения текста к лингвистической норме в итоговом документе, можно внести позднее. Тем не менее машинный перевод постепенно проникает и в сферу перевода фикциональных текстов, прежде считавшуюся сугубо «человеческой»¹; ныне некоторая часть «художественных» переводов уже создается при минимальном человеческом вмешательстве (которое чаще всего сводится к элементарной редакторской / корректорской правке). Если еще сравнительно недавно известный переводчик художественной литературы Н. М. Любимов, осознавая ценность переводческого труда, заявлял: «Перевод — это искусство» и характеризовал собственный тезис как «аксиому» [Любимов 1963, 34] (а немногим ранее К. Чуковский назвал свою книгу о переводе «Высокое искусство»), то сегодня ценность труда литературного переводчика в восприятии потребителей культурной продукции постепенно нивелируется. Цитируя одного из ведущих отечественных практиков переводоведения В. К. Ланчикова, труд переводчика все больше воспринимается читательской аудиторией как ремесло, как «просто-напросто работа копииста» [Ланчиков 2011, 34], а сам перевод — будучи безусловно вторичным коммуникативным актом по сравнению с созданием и распространением оригинала — признается задачей, подлежащей, если угодно, последовательной формализации и итоговой автоматизации, наряду с прочими задачами, которые мало-помалу передаются от человека машине².

Подобное отношение к переводам и переводчикам, что очевидно, складывается не только и не столько из-за наступления искусственного интеллекта. К формированию такого отношения в немалой степени причастна издательская политика, понимаемая во всей широте этого определения, от свойственного периоду книжного бума 1990-х годов стремлению опубликовать потенциальные переводные бестселлеры как можно быстрее (сознательно жертвуя при этом качеством перевода) до нередко наблюдаемого в наши дни отказа, обычно по причинам экономического свойства, от продолжения публикации того или иного авторского цикла, полюбившегося читателям (что порождает волну любительских переводов, как правило, заметно уступающих в качестве переводам профессиональным³, однако утоляющих желание аудитории узнать «что там дальше» — так, решение московского издательства «Эксмо» отказаться от дальнейшего издания на русском языке фантастического цикла Д. Вебера «Хонор Харрингтон» привело к тому, что груп-

па энтузиастов стала самостоятельно переводить и распространять следующие романы цикла в Интернете⁴).

В совокупности все эти факторы способствуют тому, что перевод художественной литературы понемногу перестает считаться искусством, а переводчик из «небожителя», обладающего специфическими знаниями и умениями, превращается в «одного из нас», чьи знания и умения доступны едва ли не каждому.

Особое положение в этом отношении занимают переводы детской литературы: с одной стороны, авторские сериалы и циклы в этом поле — изобретение сравнительно недавнего времени, и потому, в отличие от «коммерческих» жанров (детектив, фантастика и пр.), здесь не ощущается выраженного читательского давления в желании узнать «что дальше», следовательно, издатель не подгоняет переводчика, а самому переводчику-человеку крайне редко приходится конкурировать с машинными переводами, «облагороженными» стараниями нетерпеливых энтузиастов; с другой стороны, аудитория детской литературы довольно консервативна (родители читают — если читают — своим детям преимущественно те произведения, на которых росли сами) и ориентируется на проверенные временем тексты (зачастую переведенные или переложенные на русский классиками отечественной литературы (Об этом см.: [Хеллман 2016, 162–275 и далее]), которые уже успели стать частью корпуса русской словесности и не воспринимаются как иноязычные по «происхождению», то есть языковая личность автора сама по себе для читателя несущественна (примером могут служить, скажем, истории А. Милна о Винни-Пухе — подробнее см. далее); наконец, с третьей стороны, в этом поле для читательской рецепции того или иного нового текста фигура переводчика как «посредника» остается чрезвычайно важной, поскольку именно переводчик, в меру своего понимания иностранного языка и социокультурного контекста, вкладывает определенные смыслы в «творческую копию» иноязычного оригинала, тогда как аудитория, воспитанная, повторюсь, на лучших зачастую образцах отечественной словесности, чутко улавливает малейшую фальшь.

Показательна в данном случае история с переводами на русский язык первых книг цикла о Гарри Поттере Дж. Роулинг. Издательство «Росмэн» привлекло к работе над первой книгой цикла переводчика И. В. Оранского, который — вполне в духе советской школы переводов детской литературы — задал тексту стилистическую окраску литературной сказки, в том числе перевел будто бы «говорящие» фамилии ряда второстепенных героев. Позднее

выяснилось, что один из этих героев принадлежит к семейству, героически боровшемуся со злом; увы, сказочная стилистика сыграла здесь с переводчиком дурную шутку, и в итоге это героическое семейство в русском варианте приобрело совсем не героическую фамилию «Долгопупс» (англ. Longbottom)⁵. Перевод фамилий был далеко не единственной претензией читателей к первому варианту русского «Гарри Поттера», в сети получил хождение так называемый «народный перевод» М. А. Спивак, и в конечном счете издатель сначала привлек к переводу последних трех книг семикишия другой коллектив переводчиков, а затем был опубликован, уже в другом издательстве, и «народный перевод» — тоже, к слову, далеко не идеальный⁶. Впрочем, на популярности самого цикла у широкой публики не слишком удачный перевод практически не сказался: в первом варианте перевода книги цикла были изданы общим тиражом свыше 3 000 000 экземпляров, во втором — тиражом свыше 1 000 000 экземпляров; эту популярность обеспечили другие факторы — агрессивная рекламная кампания, «сарафанное радио» в Интернете, качество самого авторского произведения и выход в прокат кинофильмов по циклу практически сразу с началом публикации русского перевода (начальный роман цикла «Гарри Поттер и философский камень» увидел свет в 2000 г., одноименный фильм вышел на экраны в 2001 г.).

Ошибочная — что выяснилось, подчеркну, уже впоследствии — переводческая интенция, столь ярко проявившаяся в истории с русским «Гарри Поттером», способна если не погубить у читателей репутацию автора, чье произведение подверглось фактической переработке переводчиком, то значительно ее ослабить, причем в итоге страдают и автор, и издатель, и читатель; переводчик преднамеренно искажает авторский текст, вносит в произведение дополнительные смыслы (либо удаляет какие-то фрагменты по своему усмотрению, тем самым тоже нарушая цельность текста и авторский замысел), словом, «улучшает», как ему представляется, оригинал, из-за чего о полноценной межкультурной коммуникации говорить уже не приходится. Возможно, это идет на пользу переводимому тексту, который благодаря подобному подходу укореняется в среде-реципиенте (здесь немедленно вспоминается почти хрестоматийная история от С. Довлатова: «Романы Курта [Воннегута. — К. К.] сильно проигрывают в оригинале»; см. [Генис 2011]⁷), но в большинстве ситуаций подобная переводческая «вольность» откровенно вредит рецепции авторского текста, тем более адресованного детской и подростковой аудитории, в иноязычной среде.

Если задаться вопросом, какими благими пожеланиями руководствуется такой переводчик (версию о недобросовестности вследствие слабого знания иностранного языка или языка русского⁸, а также вследствие фактического пренебрежения взятыми на себя по договору с издателем обязательствами мы здесь не рассматриваем), то обнаружится достаточно пестрая картина.

Ряду переводчиков — здесь я опираюсь на собственный опыт издательско-редакторской деятельности, включавший непосредственное общение с переводчиками — свойственно стремление трансформировать авторский текст, исходя из личных представлений о логике повествования: абзацы оригинального текста объединяются в более крупные (либо, наоборот, разбиваются на более мелкие), отдельные фразы перемещаются из абзаца в абзац, причем эти абзацы могут находиться в тексте довольно далеко друг от друга, и т. д.; смысл оригинала при подобном переводе в целом сохраняется, однако происходит определенное «смещение акцентов», следствием которого становится, по сути, рождение нового текста: перед нами уже не копия (не точная копия, со всеми подразумеваемыми оговорками) оригинала, а переводчик выступает, скорее, как соавтор произведения, а не как транслятор исходного смысла на другом языке⁹.

Другие переводчики демонстрируют склонность «приглаживать», «нормализовывать» авторскую стилистику; как правило, ими движет желание (возможно, неосознаваемое) добиться максимального соответствия текущей литературной норме языковой среды-реципиента — как они (и редакторы переводов) себе эту норму представляют (о «стандартизации» в переводах см., например, [Псурцев 2012] и [Ланчиков 2011]).

Обратным вариантом данной склонности видится тяга к «эмоционализации» исходного текста, когда вместо употребленных автором нейтральных слов (чаще всего это относится к дескриптивным, реже — к перформативным конструкциям) переводчик использует эмоционально усиленные эквиваленты на другом языке («сказал» — «процедил», «посмотрел» — «смерил пристальным взглядом» и т. п.); безусловно, такая «вольность» в передаче авторского смысла, восходящая в отечественной традиции переводов к установкам так называемой кашкинской школы (о последней и ее принципах см., например, [Ланчиков 2009]), во многих случаях — с точки зрения читателя — представляется оправданной, поскольку способствует лучшему восприятию текста, но здесь, опять-таки, переводчику необходимо соблюдать чувство меры, иначе возникнут

два разноязычных текста, обладающих общей сюжетной линией, но различных по своей коммуникативной функции.

Когда мы говорим о переводе как творческом процессе, в котором пределы «вольницы» широки, но все же задаются некими культурными, лингвистическими и прагматическими границами (о границах см. подробнее [Gal 2015]), а не как о процессе лингвистического копирования или субъективной трансформации, налицо реализация — как правило, неосознаваемая, диктуемая кросс-культурной прагматикой в представлении конкретного переводчика — той модели «интерпретативного перевода», которую обосновывали Д. Селескович и М. Ледерер и которую позднее развивал Ж. Делиль (см. [Selescovitch, Lederer 2002]; [Delisle 2003], а также [Комиссаров 2011, 208–218]: согласно этой трехчастной, культурно-коммуникативной, а не лингвистической модели, где приоритетна передача смысла, а не формы высказывания, сначала переводчик понимает смысл оригинального текста, далее следует девербализация («перевербализация», по Ж. Делилю) — «отчуждение» смысла от конкретных слов и выражений и его переосмысление в рамках иной культуры, — а завершает процесс фиксация смысла на другом языке. Всякий перевод, таким образом признается и становится интерпретацией оригинала, а переводчик из «транслятора» превращается в своего рода культуртрегера, «транслуктора» и «локализатора», который, с одной стороны, должен сохранять исходный смысл высказывания, но пытается, с другой стороны, максимально приблизить этот смысл (возможно, привнося в него какие-то дополнительные значения) к восприятию в рамках культуры-реципиента.

Конечно, подобная модель допускает значительную степень переводческого произвола (изначально она разрабатывалась применительно к устному, «сиюминутному» переводу в условиях живой коммуникации и только позднее была расширена до перевода в целом как такового, в том числе до перевода художественной литературы), но, как представляется, именно перевод по этой модели позволяет рассчитывать на наиболее благоприятную рецепцию иноязычного текста в принимающей культуре — когда такой текст присваивается, расходится на цитаты (из перевода, не из оригинала — примером может служить тот же русский «Винни-Пух» Милна–Заходера¹⁰) и постепенно оказывается артефактом культуры-реципиента. В отечественной традиции, повторюсь, практика «вольного» перевода художественных текстов на грани пересказа бытует достаточно давно — и конкретный по-

этический текст, анализу которого посвящена настоящая статья, тоже был переведен автором настоящей статьи далеко не буквально. Пожалуй, стоит сразу оговориться, что перевод поэзии, безусловно, обладает своей спецификой и по умолчанию подразумевает достаточную свободу в интерпретации оригинала — как тут не вспомнить знаменитое рассуждение В. А. Жуковского о том, что «переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» и что к поэтическому переводу приступают, «наполнившись идеалом» (подробнее см. [Левин 1985, 8–25]); но все же и в данном случае возможно выделить и описать некие общие принципы, значимые для антропологии перевода как таковой.

Стихотворение, о котором пойдет речь далее, было опубликовано на английском языке в 1915 г. в ежегодном сборнике «Oxford Poetry» и называлось «Goblin Feet»; автором был молодой британский филолог Дж. Р. Р. Толкин. Как считается сегодня, это первое опубликованное литературное произведение Толкина вообще и первое его опубликованное детское произведение — до издания «Хоббита» оставалось двадцать два года. Стихотворение примечательно не только и не столько данным обстоятельством, сколько тем фактом, что его топика и поэтическая образность резко контрастируют с последующим творчеством Толкина; все перечисленное в совокупности и обусловило интерес к переводу этого текста на русский язык.

Вероятно, прежде чем обратиться к самому произведению, следует сказать несколько слов об экстралингвистической обстановке вокруг этого перевода, поскольку она важна для лучшего понимания особенностей работы переводчика. На рубеже 1990-х годов, когда стали появляться любительские, а затем и официальные переводы «Властелина колец», в России началась «толкиномания» (подробнее см. [Королев 2020, 164–166]: энтузиасты штудировали оригиналы произведений Толкина в московской Библиотеке иностранной литературы и делились результатами своих разысканий в кругу единомышленников, СМИ много писали о субкультуре толкинистов, о самостоятельных фестивалях в Нескучном саду в Москве и «Хоббитских игрищах» в провинции, а литературные и окололитературные издания охотно публиковали материалы, так или иначе посвященные Толкину. Не осталась в стороне и газета «Книжное обозрение», с которой тогда сотрудничал автор этих строк: в ней регулярно печатались заметки и статьи о творчестве Толкина и переводах его книг, поэтому, стоило упомянуть о переведенном (для собственного удовольствия) толкиновском стихотворении, газета

сразу же предложила его опубликовать, снабдив культурологическим комментарием¹¹. Публикация, по словам редактора газеты, вызвала значительный интерес, и редакция даже получила некоторое количество благодарных письменных откликов. С тех пор это стихотворение несколько раз включалось в различные издания сочинений Толкина на русском языке, в том числе адресованные преимущественно детской аудитории (наряду с «Письмами Рождественского деда», «Кузнецом из Большого Вуттона» и другими «детскими» текстами).

Что касается переводов (официально опубликованных) других произведений Толкина, то до «толкиномании» начала 1990-х их было крайне мало — всего три с половиной: в 1969 г. в журнале «Англия» опубликовали одну главу из «Хоббита», в 1976 г. увидел свет полный русский «Хоббит», в 1980 г. в журнале «Химия и жизнь» напечатали «Лист работы Мелкина», а в 1982 г. вышла (под названием «Хранители») первая часть трилогии «Властелин колец». На момент публикации в «Книжном обозрении» стихотворения, о котором идет речь, уже появились русские версии «Фермера Джайлса из Хэма», «Кузнеца из Большого Вуттона», второй и третьей частей «Властелина» и всей трилогии целиком в другом переводе, а также свободное продолжение-«подражание» толкиновской истории — эпопея «Кольцо Тьмы» Н. Перумова. Совокупный тираж книжных и журнальных изданий превысил 10 000 000 экземпляров¹², и в издательской / читательской среде существовал устойчивый спрос на тексты Толкина на русском. Причин тому имелось сразу несколько, но это материал для отдельного исследования (подробнее об этом см., например, [Ковтун 2015], [Ивашников 2007]); отмечу лишь, что публикация любого нового перевода произведений «Дж. Р. Р. Т.», как было модно сокращать в те годы, практически гарантировало всплеск читательского внимания, и потому не удивительно, что газета «Книжное обозрение», следуя читательско-издательскому «хайпу», захотела напечатать на своих страницах стихотворение Толкина.

С точки зрения перевода на русский язык это стихотворение предъявляло довольно высокие требования — к стилистике, к ритмике и к передаче смысла. С самого начала было понятно, что переводить более или менее дословно по фразам/строкам — задача практически безнадежная, что нужно стараться передать выразительными средствами русского языка ту образность, то настроение, которое присуще оригинальному тексту, а не добиваться семантического тождества. Кроме того, следовало по возможности

сохранить культурное своеобразие первоисточника, опиравшегося на североευропейскую фольклорную традицию, но не забывать о том, что отечественному читателю эта традиция малоизвестна.

Показательна в этом отношении уже первая строфа. Стихотворение называется «Шаги гоблинов», но в этой строфе перечисляются — едва ли не как синонимы — и другие представители Волшебного народа:

I am off down the road
Where the fairy lanterns glowed
And the little pretty flutter-mice are flying
A slender band of gray
It runs creepily away
And the hedges and the grasses are a-sighing.
The air is full of wings,
And of blundery beetle-things
That warn you with their whirring and their humming.
O! I hear the tiny horns
Of enchanted leprechauns
And the padded feet of many gnomes a-coming!

Гоблины, гномы, лепреконы, волшебные фонари... Был, конечно, велик соблазн пойти по пути наименьшего сопротивления и отказаться от этого разнообразия, сведя все обилие фольклорных персонажей к феям, хорошо знакомым отечественному читателю по сказкам Ш.Перро и их многочисленным адаптациям¹³. Тем более, что в строфе многократно подчеркивалась миниатюрность сверхъестественных существ — через диминутивы и соответствующие «уменьшительные» эпитеты. Кроме того, бросалась в глаза нарочитая авторская стилизация «под старину» (формы глаголов — a-sighing — и пр.), характерная для викторианской поэзии, к которой, несомненно, тяготело это стихотворение¹⁴; все вместе в итоге вылилось вот в такой русский вариант с частичной аллитерацией, отсылками к миниатюрности персонажей, глагольными рифмами и сохранением фольклорного многообразия:

Мне вновь туда пора,
Где, разгоня мрак,
Волшебные фонарики сверкают,
Где шелестит трава,
Кольшется листва
И птахи меж деревьями порхают.
Жужжат в ночи жуки

И вьются мотыльки,
 К огням чудесным издали влекомы.
 Вот лепрекон извлек
 Свой колдовской рожок:
 Шагают по лесной дороге гномы

Как справедливо отмечал У. Эко, переводить «значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая... может оказать на читателя аналогичное воздействие — как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, — равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник» [Эко 2006, 16–17]. Перевод толкиновского текста — во многом интуитивно — строился на этих принципах:

O! the lights! O! the gleams! O! the little twinkly sounds!
 O! the rustle of their noiseless little robes!
 O! the echo of their feet — of their happy little feet!
 O! the swinging lamps in the starlit globes.

O! Мерцанье фонарей! O! Круженье светляков!
 O! Прозрачных, нежных крыльев трепетанье!
 O! Как легок каждый шаг — легок, звонок каждый шаг!
 O! Как сладко прикоснуться к тайне!

Вторая строфа стихотворения побудила, вспоминая процитированное выше рассуждение Жуковского, вступить в соперничество с автором и в переводе сознательно пожертвовать частично оригинальным содержанием ради передачи настроения, понятного русской аудитории, через соответствующие образы, клише и старомодную стилистику.

I must follow in their train
 Down the crooked fairy lane
 Where the coney-rabbits long ago have gone.
 And where silvery they sing
 In a moving moonlit ring
 All a twinkle with the jewels they have on.
 They are fading round the turn
 Where the glow worms palely burn
 And the echo of their padding feet is dying!
 O! it's knocking at my heart—
 Let me go! let me start!
 For the little magic hours are all a-flying.

Крадусь за ними вслед.
Вожатый — лунный свет
Манит, с пути мне не давая сбиться.
Чу! Сладостный напев
Звучит в тени дерев,
Где ручеек проворный серебрится.
Но нет, мне не успеть,
Фигур не разглядеть —
Исчезли за ближайшим поворотом.
Куда же вы, друзья?
На сердце у меня
Тоскливо так, признаться, отчего-то.

Читательские отзывы на перевод показывают, что авторское настроение передать вполне удалось (орфография и стилистика первоисточников сохранена): «Если бы этот замечательный писатель находился рядом со мной, то я пожал бы ему руку за это прекрасное стихотворение. Как и во всех его произведениях здесь присутствует волшебство. Феи, гномы, леприконы... Все это засасывает тебя в иной мир. В мир волшебства»; «Возможно Толкин и не гениален в поэзии, но стих вышел очень хорошо»; «Сложно оценивать стихотворение в переводе (это уже больше оценка переводчика)... Но в целом неплохая лирика на столь любимый автором сказочный мир...»¹⁵.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что данная строфа и ее перевод являют собой наглядный образчик девербализации исходного текста в действии. Отказываясь от лингвистической модели, переводчик работает с социальными конструктами, а именно — со своим представлением об иноязычной культуре и своим же представлением о культуре-реципиенте; оба эти представления условно-объективны — будучи билингом, переводчик обладает толикой достоверного знания о той и другой культурах, о локальных когнитивных структурах, если угодно, которые находят воплощение в том числе в соответствующих поэтических тропях, — и в результате взаимодействия двух «национальных» знаковых систем в сознании «интерпретатора» происходит смена семиотической модальности и рождается новый семиотический регистр (подробнее см. [Rutherford 2003]), где референты первоисточника переосмысливаются в контексте культуры-реципиента при сохранении некоторых важных — по мнению переводчика, который как бы примеряет на себя роль верификатора ценностей — маркеров, или «индексов» (по Ч. Пирсу), оригинала.

Наконец заключительное четверостишие, содержательно перекликаясь с первым рефреном (шаг персонажей то «легок», то «звонок»), подводило итог «мгновенью волшебства» через следующую девербализацию / перевербализацию исходного текста:

O! the warmth! O! the hum! O! the colors in the dark!
 O! the gauzy wings of golden honey-flies!
 O! the music of their feet — of their dancing goblin feet!
 O! the magic! O! the sorrow when it dies.

O! Тропа в лесной глуши! O! Мгновенье волшебства!
 O! Продлить его, продлить — да только нечем!
 O! Как звонок каждый шаг — звонок, легок каждый шаг!
 O! Как жаль, что мимолетна встреча!

Даже беглый разбор стихотворения и его перевода заставляет задаться вопросом — а почему, собственно, в российской (да и в европейской) книгоиздательской практике «Шаги гоблинов» обычно относят к творчеству для детей? Что здесь есть такого особенного, специфически «детского», определяющего подобный выбор? Или, если идти от противоположного, чего в этом стихотворении нет и потому оно позиционируется издателями, читателями и исследователями как детское — во всяком случае, как юношеское, не только по возрасту (Толкину на момент публикации исполнилось 23 года), но и по романтической языковой личности автора? Ведь по формальным признакам адресатом этого текста вряд ли можно счесть ребенка, по крайней мере, современного: здесь нет ни игры, ни озорства, как в «Nursery Rhymes», ни дидактики, ни языка, которым говорит ребенок.

Как представляется, причиной выступает поэтическая образность, восходящая, что уже отмечалось, к викторианской эпохе в английской культуре с ее культом Волшебной страны и крошечных «цветочных эльфов»¹⁶, которыми пестрели картины той поры и которые во множестве украшали собой почтовые открытки, книжные страницы, вывески и витрины магазинов, а также фигурировали в пьесах, романах и стихах [Fimi 2006, 11–12]. Этот культ, подпитываемый, кстати, зарождением фольклористики как отдельной дисциплины и активным собиранием народных преданий, охватывал большую часть британского образованного общества, но постепенно менял свою «валентность»: если первоначально обаянию «цветочных малышей» поддавались взрослые,

которые воспринимали фей и аналогичных персонажей как возрождение в культуре шекспировского духа [Там же, 12], то со временем феи и прочие «малыши» переместились в детскую, благодаря «Питеру Пэну» (1904) Д. Барри и другим предназначенным конкретно для детей литературным сочинениям¹⁷. Пусть сам Толкин впоследствии отрекался от этой образности и сожалел, что ему не удалось «навсегда похоронить поделку», репрезентирующую все «ныне ненавистные приметы» [Там же, 16], викторианская традиция оказалась в этом отношении чрезвычайно стойкой и распространилась на европейскую культуру как таковую, включая и русскую. Если в художественном произведении действуют или хотя бы упоминаются некие крошечные сверхъестественные существа, следовательно, это произведение принадлежит к «полю детскости». Именно подобная прагматическая линия мышления, на мой взгляд, определяла и определяет до сих пор издательскую и читательскую рецепцию этого стихотворения Толкина.

Помимо сказанного, нужно выделить еще одну характеристику указанной рецепции, существенную для правильного ее понимания. Представителям современной так называемой «высокой культуры» свойственно высокомерное, снисходительное отношение к культуре массовой, которое они порой достаточно откровенно декларируют; это проявляется, среди прочего, в демонстративном причислении массовых жанров — детектива, «мыльной оперы» и фэнтези, например — к «низкопробным», призванным удовлетворять потребности тех, кто пока не «дозрел» до настоящего искусства¹⁸. Так, фэнтези, «эскапистская фантазия», в этой ценностной классификации попадает в разряд литературы для детей и юношества, а раз Толкин считается основоположником и классиком фэнтези, все его произведения надлежит относить по адресации к детским и юношеским. Соглашусь, что в такой оценке присутствует, скорее всего, изрядная доля преувеличения, однако массовая культура тяготеет к следованию за «лидерами мнений» и «властителями дум», а потому рубрикация разделов в книжных магазинах, где стеллажи фантастики и фэнтези обыкновенно соседствуют со стеллажами детской литературы, заставляет предполагать, что современные читатели, издатели и книготорговцы (во многом определяющие издательскую политику) подсознательно принимают подобную конвенциональную — навязываемую социуму ангажированным культурным истеблишментом — модель восприятия жанров культуры и действуют в соответствии с оной.

Подводя итоги нашего краткого анализа: как показывает история советской и постсоветской массовой культуры (впрочем, это наблюдение видится верным и для более ранних периодов кросс-культурного взаимодействия), наиболее популярными в читательской среде переводными текстами оказываются те, где языковая личность переводчика стоит как минимум на равных с языковой личностью автора или даже подавляет последнюю. Тем самым «копиист» решительно (пускай, возможно, и неосознанно) вмешивается в коммуникативный процесс, но любопытно, что большинством представителей культуры-адресата это вмешательство, судя по всему, не воспринимается как помеха взаимодействию культур — по крайней мере, до тех пор, пока не накопится критическая масса негативных откликов от «опытных читателей» (У. Эко), которая побудит издателя заказать новый, более точный (а, может быть, более близкий потенциальному читателю) перевод, или пока чья-то личная инициатива и личная неудовлетворенность качеством «официального» переводного произведения не приведет к появлению и распространению нового перевода того же исходного текста¹⁹ вне рамок издательского процесса. Рискну предположить, что в массовой культуре на современном этапе ее развития языковая (или речевая, если рассуждать с точки зрения коммуникативного акта) личность иностранного автора типичному массовому читателю безразлична: для него важен прежде всего сюжет иноязычного художественного произведения, изложенный на языке, носителем которого этот читатель является²⁰; все прочие факторы полноценной межкультурной коммуникации оказываются вторичными.

В особенности это верно применительно к детской литературе. Языковая личность иностранного автора подлежит вытеснению, доминирует языковая личность переводчика, который оперирует усвоенными представлениями о том, что такое детское, в собственной культуре и модифицирует иноязычный текст в соответствии с этими «фантомами» национального коллективного воображения. В противном случае, при попытке сохранить культурную «иностранность» первоисточника, перевод почти наверняка ждет провал и отторжение²¹ — как случилось, к примеру, с циклом Ф. Пулмана «Темные начала», который в англоязычной читательской среде пользуется заслуженной популярностью, но который русская аудитория встретила в целом равнодушно именно вследствие чрезмерно бережного отношения переводчиков к оригиналу (ожидания, подстегиваемые рекламой — «новый Гарри Поттер!» — были велики, но вскоре после выхода первого романа трилогии на русском посы-

пались разочарованные отзывы, и основная претензия заключалась в «скучности» текста²²). Тем самым переводчик детского произведения фактически вынужден прибегать к «трандукции», к преобразованию оригинала — руководствуясь, впрочем, чувством меры, чтобы очередная «Ленора», если обратиться к истории отечественной литературы, не стала очередной «Светланой» и не утратила все-таки своего культурного своеобразия.

Кроме того, переводчик оказывается одновременно заложником и агентом (в терминологии П. Бурдые) культурных адресаций. Как заложник он подчиняется главенствующей линии восприятия того или иного произведения иностранного автора (отсюда, к слову, упомянутый казус с героическими Долгопупсами в цикле о Гарри Поттере), как агент он в состоянии — при желании или по указанию издателя — через перевод изменить адресацию исходного текста и сделать, скажем, взрослое детским или наоборот. Тот же «Властелин колец», если опираться на письма Толкина, писался отнюдь не для детей, но в русском переводе А. А. Кистяковского и В. С. Муравьева, самом популярном по тиражности, приобрел выраженную детскую адресацию. Благодаря этому обстоятельству (и благодаря распространившемуся восприятию фэнтези как условно-юношеского культурного жанра) все творчество Толкина теперь воспринимается как детское, направленное на детей, подростков и на взрослых, не желающих взрослеть (кидалтов²³). Любому, кто берется сегодня за перевод того или иного толкиновского текста, приходится это учитывать и делать поправку на сложившуюся рецепцию «детской взрослости», внося в свои варианты необходимые, диктуемые социальными ожиданиями коррективы.

Примечания

- ¹ Отмечу, впрочем, что пока это проникновение ограничивается переводом интернет-комментариев, путевых заметок и, например, субтитров к зарубежным кинофильмам и эпизодам телесериалов, то есть переводом, опять-таки, «практических» текстов, где адресату сообщения важно понять суть происходящего, а художественная, эстетическая составляющая коммуникации второстепенна.
- ² Впрочем, Н. Винер еще в 1964 г. грезил о «замене сугубо механического перевода... на человеко-механическую систему, где в роли критика будет выступать эксперт-переводчик, который станет обучать машину посредством упражнений, как школьный учитель наставляет учеников. Быть может, позднее в памяти машины накопится количество указаний от человека, достаточное для того, чтобы впредь отказаться от чело-

веческого участия в процессе, за исключением, возможно, повторения этих инструкций время от времени. Тем самым машина сможет обрести лингвистическую зрелость... По моему мнению, иных свершений от машинного перевода ждать не приходится». См.: [Винер 2018, 102–103].

- ³ На основании собственного издательского опыта, охватывающего около 20 лет, позволю себе отметить, что а) с публикуемыми профессиональными переводами работают редакторы, и в ряде случаев итоговый текст может сильно отличаться в лучшую сторону от того варианта, который был представлен в издательство переводчиком; б) среди любительских переводов встречаются тексты, по качеству не уступающие профессиональным, а то и превосходящие последние, но в целом это лишь исключения, подтверждающие правило.
- ⁴ Конечно, это было прямым нарушением авторских прав правообладателя.
- ⁵ Перевод имен персонажей был лишь одной из претензий читателей и профессионального сообщества к изданиям «Росмэн»; в 2002 г. перевод второго тома цикла удостоился антипремии «Абзац», учрежденной газетой «Книжное обозрение» и ОАО «Генеральная дирекция международных книжных выставок и ярмарок», за худший перевод года, а в 2004 г. уже само издательство получило ту же антипремию за худшую редактуру четвертого тома цикла. Подробнее об ошибках в переводах издательства «Росмэн» см., например, [Капкова 2004]; [Капкова 2004а].
- ⁶ О переводах М. А. Спивак см. [Еремина 2014], [Кранышева 2015].
- ⁷ По легенде, эту фразу произнес американский писатель Г. Видал, которого попросили оценить качество перевода произведений К. Воннегута на русский язык.
- ⁸ В издательских кругах в 1990-е годы охотно делились с новичками слухом об опытной советской переводчице-полиглотке, которая всюду предлагала свои переводы: «Она знает 40 языков, но не русский» (из личного архива).
- ⁹ «Экстремальным» примером перевода, выполненного по подобному «лекалу», является «Винни-Пух» А. А. Милна в пересказе Б. В. Заходера: тут авторский текст подвергся радикальному преобразованию, причем не только и не столько синтаксическому и стилистическому, сколько семантическому и прагматическому. О русских переводах текстов Милна см. [Карачева 2014]. Другим примером может служить «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина в переводе А. А. Кистяковского и В. С. Муравьева, где авторский текст, вдобавок к перечисленным трансформациям, был «славянизирован» интонационно и отчасти номинативно. О русских переводах произведений Толкина см. [Хукер 2003].

- ¹⁰ Нелишним, наверное, будет отметить, что на цитаты этот перевод-пересказ разошелся благодаря не столько книжным публикациям, сколько благодаря мультфильмам Ф. С. Хитрука, чрезвычайно популярным у зрительской аудитории; в некоторых отношениях, кстати, сценарий мультфильмов, за авторством Заходера, представлял собой «пересказ пересказа» и еще сильнее отдалялся от первоисточника. См. [Заходер 2002].
- ¹¹ См. Книжное обозрение, № 41, 15.10.1993, с. 17. (Тираж газеты — 250 000 экз.). Разумеется, комментарий готовился с учетом читательской аудитории данного СМИ и почти не претендовал на научность. Последующие публикации: [Королев 1997, 10 (эпиграф)], [Толкин 2001, 5–6], [Толкин 2002, 5–6], [Толкин 2003, 5–6] и др. Совокупный тираж книжных изданий и аудиоверсий на сегодняшний день приближается к 100 000 экз. (по статистике интернет-магазина «Озон»).
- ¹² См. любительскую библиографию, подготовленную русским сообществом поклонников творчества Толкина: http://www.kulichki.com/tolkien/архив/ugolok/tolk_rl.shtml.
- ¹³ В советском книгоиздании этой практики придерживались достаточно долго: так, например, в 1972 г., когда готовилось издание на русском научно-фантастического романа К. Саймака «Заповедник гоблинов», в издательских планах изначально фигурировал «Заповедник проказливых духов». Фактически, северный европейский фольклор пришел к массовому отечественному читателю только с перестройкой, когда стали переводить произведения в жанре фэнтези с их обилием фольклорных персонажей; в некоторой степени этой «фольклорной экспансии» способствовал и автор данных строк — см. [Королев 1995–1996], [Королев 1997].
- ¹⁴ О влиянии викторианства на раннее творчество Толкина и о последующей авторской эволюции см. [Fimi 2005] и [Hillman 2018].
- ¹⁵ Отзывы на странице, посвященной «Шагам гоблинов», на портале «Лаб-боратория фантастики»: <https://fantlab.ru/work1670>.
- ¹⁶ Точнее, «цветочных фейри». Это еще один пример крайне медленно — и изрядно затрудняющего перевод — усвоения русским языком европейской «фольклорной» лексики. Сегодня в переводах фэнтези уже можно встретить слово «фейри» как общее обозначение волшебных существ, но гораздо чаще переводчики, ввиду скудости данного русского узуса и следуя сложившейся практике, употребляют, в зависимости от контекста, слова «эльф» и «фея», либо описательное выражение «волшебные (чудесные, сказочные) существа».
- ¹⁷ Не исключено, впрочем, что перед нами житейское воплощение когнитивной «симпатической» (по Д. Фрэзеру) структуры — миниатюрные существа подобны детям в сравнении с взрослыми, значит, в восприятии взрослых эти существа и все, с ними связанное, принадлежит именно «детской» области культуры.

- ¹⁸ О противопоставлении массовой и «элитарной» культур и бессмысленности подобного разграничения сегодня см. [Королев 2020, 12–73].
- ¹⁹ Именно так обстояло дело с русскими переводами «Властелина колец» Дж. Р. Толкина: как следствие, на рынке в начале 2000-х гг. оказалось сразу 5 разных переводов этого произведения, а едва ли не у каждого поклонника творчества Толкина, как утверждала шутка, бродившая среди отечественных любителей фантастики, имелся в ящике письменного стола свой перевод этого текста — разной степени готовности.
- ²⁰ Соблюдение литературной нормы при переводе признается, судя по отзывам пользователей сетевых библиотек, значимым, но не необходимым условием рецепции иноязычного текста: активное внедрение систем машинного перевода приводит к тому, что все чаще в этих библиотеках оказываются тексты, переведенные искусственным интеллектом, и лишь слегка «подправленные» (если вообще подправленные) редактором-человеком; тем не менее, если судить по отзывам посетителей этих библиотек, такие тексты читаются и обсуждаются, хотя, как указывалось выше, на сегодняшний день системы машинного перевода не в состоянии выдавать на выходе тексты, целиком или даже частично соответствующие литературной норме.
- ²¹ Конечно, в относительном, а не в абсолютном выражении; всегда найдется какая-то группа читателей, которая высоко оценит любой переводной текст — по тем или иным субъективным причинам.
- ²² См. отзывы на странице писателя в библиографическом сетевом проекте «Лаборатория фантастики»: <https://fantlab.ru/work8666>. Если рассуждать в рамках модели «свой — чужой», Гарри Поттер при все недостатках опубликованных переводов стал для российских детей «своим», укоренился в современной российской детской культуре, а вот с героиней Пулмана Лирой Белаквой этого не произошло. Не помогли даже экранизации, сыгравшие, безусловно, важнейшую роль в «присвоении» мира Гарри Поттера. Любопытно было бы проследить влияние принятия / неприятия читателями перевода литературного произведения на рецепцию экранизаций в принимающей культуре, но это предмет отдельного исследования.
- ²³ О феномене кидалтов см., например, [Kiley 1983]. О «детской взрослости» современной литературы см., например, [Мязотс 2014].

Литература

Источники

Толкин 2001 — Толкин Дж. Р.Р. Возвращение Беорхтнота. Избранные произведения. Сост. К. Королев. М.: Эксмо, 2001.

Толкин 2002 — Толкин Дж. Р.Р. Хоббит, или Туда и обратно. Избранные произведения. Сост. К. Королев. М.: Эксмо, 2002.

Толкин 2003 — Толкин Дж. Р.Р. Малые произведения. М.: АСТ, 2003.

Исследования

Винер 2018 — Винер Н. Корпорация «Бог и голем». М.: АСТ, 2018.

Генис 2011 — Генис А. Довлатов и окрестности. М.: Corpus, 2011.

Еремина 2014 — Еремина А. А. Гендерные особенности перевода романа Джоан Роулинг «Harry Potter and the Philosopher's Stone» на русский язык // Вестник Кемеровского государственного университета. 2014. Т. 2, № 4(60). С. 161–166.

Заходер 2002 — Заходер Б. В. Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций) // Вопросы литературы. 2002. № 5. С. 197–225.

Ивашников 2007 — Ивашников К. В. Клубы любителей фантастики: опыт диалога с властью (1985–1991 гг.) // Новый исторический вестник. 2007. № 16. С. 225–231.

Капкива 2004 — Капкива С. Ю. О характере ошибок в переводах книги Дж. К. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 2. С. 83–86.

Капкива 2004а — Капкива С. Ю. Перевод личных имен и реалий в произведении Дж. Ролинг «Гарри Поттер и тайная комната» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. № 1. С. 75–78.

Карачева 2014 — Карачева Н. С. Персональный дискурс переводчика как объект лингвистического анализа // Magister Dixit. 2014. № 2(14). С. 175–181.

Ковтун 2015 — Ковтун Е. Н. Научная фантастика и фэнтези — конкуренция и диалог в новой России // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. № 4. С. 53–71.

Комиссаров 2011 — Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М.: Р. Валент, 2011.

Королев 1995–1996 — Королев К. М. Опыт англо-русского толкового словаря мифологических и фольклорных персоналий и реалий // Книжное обозрение. 1995. № 31, 35, 39, 45, 51; 1996. № 6, 10, 16, 21, 25, 28, 31, 33, 37, 40, 42.

Королев 1997 — Королев К. М. Мифические существа. Энциклопедия. М.: АСТ, 1997.

Королев 2020 — Королев К. М. Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре. СПб.: Нестор-История, 2020.

- Кранышева 2015* — Кранышева Ю. А. Проблема индивидуального стиля переводчика (на материале сопоставительного анализа переводов романа «Гарри Поттер и философский камень» Дж. К. Роулинг) // Вестник Московского государственного университета печати. 2015. № 2. С. 48–55.
- Ланчиков 2009* — Ланчиков В. К. Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета. 2009. Вып. 4. С. 163–172.
- Ланчиков 2011* — Ланчиков В. К. Топография поиска. Стандартизация в языке художественных переводов и ее преодоление // Мосты. Журнал переводчиков. 2011. № 2(30). С. 30–38 (начало); № 3 (31). С. 21–30 (окончание).
- Левин 1985* — Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985.
- Любимов 1963* — Любимов Н. М. Перевод — искусство // Мастерство перевода: Сб. статей. Вып. 3. М.: Советский писатель, 1963. С. 233–256.
- Мязотс 2014* — Мязотс О. Н. Конфликт «отцов и детей»: для кого пишут детские книги и кто их читает? // Детские чтения. 2014. № 2(6). С. 170–183.
- Псурцев 2012* — Псурцев Д. В. Насколько «прозрачным» может быть «прозрачный» переводчик? (К постановке проблемы идиостиля переводчика художественной литературы) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2012. № 9(642). С. 187–196.
- Хеллман 2016* — Хеллман Б. Сказка и бль: История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016.
- Хукер 2003* — Хукер М. Толкин русскими глазами. СПб.: ТТТ, 2003.
- Эко 2006* — Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб.: Симпозиум, 2006.
- Delisle 2003* — Delisle J. La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français. 2e éd. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.
- Fimi 2005* — Fimi D. “Come sing ye light fairy things tripping so gay”: Victorian Fairies and the Early Work of J. R. R. Tolkien // Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama. No. 2 (2005–2006). Pp. 10–26.
- Gal 2015* — Gal S. Politics of Translation // The Annual Review of Anthropology. 2015. No. 44. Pp. 225–240.
- Hillman 2018* — Hillman T. These are not the Elves You're Looking for: Sir Orfeo, the Hobbit, and the Reimagining of the Elves // Tolkien Studies. 2018. Vol. XV. Pp. 33–58.
- Kiley 1983* — Kiley D. The Peter Pan Syndrome: Men Who have Never Grown up. New York: Dodd, Mead & co, 1983.

Rutherford 2003 — Rutherford D. *Raiding the Land of the Foreigners*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Selescovitch, Lederer 2002 — Selescovitch D., Lederer M. *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Edition revue et augmentée. Luxembourg–Paris : Didier Erudition, 2002.

References

Delisle 2003 — Delisle, J. (2003). *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français [Reasoned Translation: Beginner's Guide to Professional Translation from English to French]*. (2 ed). Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Eco 2006 — Eco, U. (2006). *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode [Experiences in translation]* Saint Petersburg: Simpozium.

Eremina 2014 — Eremina, A. A. (2014). *Gendernye osobennosti perevoda romana Dzhohan Rouling "Harry Potter and the Philosopher's Stone" na russkiy yazyk [Gender features of Joanne Rowling's Harry Potter and the Philosopher's Stone translated into Russian]* *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, T. 2, 4(60), 161–166.

Fimi 2005 — Fimi, D. (2005–2006). "Come sing ye light fairy things tripping so gay": Victorian Fairies and the Early Work of J. R. R. Tolkien. *Working with English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama*, 2, 10–26.

Gal 2015 — Gal, S. (2015). *Politics of Translation*. *The Annual Review of Anthropology*, 44, 225–240.

Genis 2011 — Genis, A. (2011). *Dovlatov i okrestnosti [Dovlatov and Around]* M.: Corpus.

Hellman 2016 — Hellman, B. (2016). *Skazka i byl': Istoriya russkoy detskoj literatury (1574–2010) [Fairy tales and true stories: the history of Russian literature for children and young people (1574–2010)]* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.

Hillman 2018 — Hillman, T. (2018). *These are not the Elves You're Looking for: Sir Orfeo, the Hobbit, and the Reimagining of the Elves*. *Tolkien Studies*, XV, 33–58.

Hooker 2003 — Hooker, M. (2003). *Tolkin russkimi glazami [Tolkien through Russian eyes]* Saint Petersburg: TTT.

Ivashnikov 2007 — Ivashnikov, K. V. (2007). *Kluby lyubiteley fantastiki: opyt dialoga s vlast'yu (1985–1991 gg.) [SF fans' clubs as channels of communication with the State: 1985–1991]* *Novyy istoricheskiy vestnik*, 16, 225–231.

Kapkova 2004 — Kapkova, S. Yu. (2004). *O kharaktere oshibok v perevodakh knigi Dzh. K. Roling "Garri Potter i taynaya komnata" [On mistakes in the*

names' translations of the Harry Potter and the Secret Room by J. K. Rowling] Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya, 2, 83–86.

Kapkova 2004a — Kapkova, S. Yu. (2004a). Perevod lichnykh imen i realiy v proizvedenii Dzh. Roling “Garri Potter i taynaya komnata”. [Translation of personal names and other foreign terms in the Harry Potter and the Secret Room by J. K. Rowling.] Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya, 1, 75–78.

Karacheva 2014 — Karacheva, N. S. (2014). Personal'nyy diskurs perevodchika kak ob'ekt lingvisticheskogo analiza [Personal discourse of a translator as an object of linguistic analysis] Magister Dixit, 2(14), 175–181.

Kiley 1983 — Kiley, D. (1983). The Peter Pan Syndrome: Men Who have Never Grown up. New York: Dodd, Mead & co.

Komissarov 2011 — Komissarov, V. N. (2011). Sovremennoe perevodovedenie. [Modern translation studies] Moscow: R. Valent.

Korolev 1995–1996 — Korolev, K. M. (1995–1996). Opyt anglo-russkogo tolkovogo slovarya mifologicheskikh i fol'klornykh personaliy i realiy [An essay in English-Russian explanatory dictionary of mythic and folklore personalities and locations] Knizhnoe obozrenie, 31, 35, 39, 45, 51; 6, 10, 16, 21, 25, 28, 31, 33, 37, 40, 42.

Korolev 1997 — Korolev, K. M. (1997). Mificheskie sushchestva. Entsiklopediya. [Supernatural creatures. An Encyclopedia.] Moscow: AST.

Korolev 2020 — Korolev, K. M. (2020). Poiski natsional'noy identichnosti v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture [The Quest for national identity in Soviet and post-Soviet popular culture] Saint Petersburg: Nestor-Istoriya.

Kovtun 2015 — Kovtun, E. N. (2015). Nauchnaya fantastika i fentezi — konkurentsia i dialog v novoy Rossii [SF and fantasy — competition and dialogue in modern Russia] Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser: 9. Filologiya, 4, 53–71.

Kranysheva 2015 — Kranysheva, Yu. A. (2015). Problema individual'nogo stilya perevodchika (na materiale sopostavitel'nogo analiza perevodov romana “Garri Potter i filosofskiy kamen” Dzh. K. Roling) [An individuality of translator through the comparative study of Russian versions of the Harry Potter and the Philosopher's Stone by J. K. Rowling] Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pechati, 2, 48–55.

Lanchikov 2009 — Lanchikov, V. K. (2009). Razvitie khudozhestvennogo perevoda v Rossii kak evolyutsiya funktsional'noy ustanovki [The development of literary translation in Russia as an evolution of functionality] Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta, 4, 163–172.

Lanchikov 2011 — Lanchikov, V. K. (2001). Topografiya poiska. Standartizatsiya v yazyke khudozhestvennykh perevodov i ee preodolenie [The topography

of research. Standartization in the language of literary translation and its overcoming] *Mosty* (*Zhurnal perevodchikov*), 2(30), 30–38; 3(31), 21–30.

Levin 1985 — Levin, Yu. D. (1985). *Russkie perevodchiki XIX v. i razvitie khudozhestvennogo perevoda*. [Russian translators of XIXth century and the development of literary translation] Leningrad: Nauka.

Lyubimov 1963 — Lyubimov, N. M. (1963). *Perevod — iskusstvo* [The translation is an art] In *Masterstvo perevoda*. (Sb. statey) [Translation mastery] (Vol. 3, pp. 233–256). Moscow: Sovetskiy pisatel'.

Myaeots 2014 — Myaeots, O. N. (2014). *Konflikt “ottsov i detey”*: dlya kogo pishut detskie knigi i kto ikh chitaet? [The conflict of fathers and sons; for whom children books are being written and who are their readers?] *Detskie chteniya*, 2(6), 170–183.

Psurtsev 2012 — Psurtsev, D. V. (2012). *Naskol'ko “prozrachnym” mozhet byt' “prozrachnyy” perevodchik?* (K postanovke problemy idiostilya perevodchika khudozhestvennoy literatury) [How transparent a transparent translator can be? To the discussion of a literary translator's ideostyle] *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 9(642), 187–196.

Rutherford 2003 — Rutherford, D. (2003). *Raiding the Land of the Foreigners*. Princeton: Princeton University Press.

Selescovitch, Lederer 2002 — Selescovitch, D., Lederer, M. (2002). *Pédagogie raisonnée de l'interprétation* [Reasoned pedagogy of interpretation]. (Revised and expanded ed.) Luxembourg–Paris : Didier Erudition.

Wiener 2018 — Wiener, N. (2018). *Korporatsiya « Bog i golem »* [God & Golem]. Moscow : AST, 2018.

Zakhoder 2002 — Zakhoder, B. V. (2002). *Priklyucheniya Vinni-Pukha* (Iz istorii moikh publikatsiy) [Adventures of Winnie the Pooh. The history of my publications] *Voprosy literatury*, 5, 197–225.

Cyril Korolev

The Patria Center for History and Culture; ORCID: 0000-0001-8831-2970

THE CHILDISH ADULT AND POPULAR CULTURE: SOME
THOUGHTS TO THE ANTHROPOLOGY OF TRANSLATION AS
TAKEN FROM A TRANSLATED POEM OF J. R. R. TOLKIEN

The article examines the theory and practice of modern literary translation in Russia based on the examples of published works of translated children's literature in foreign languages. From the point of view of the anthropology of translation, various extralinguistic factors affecting translation and publishing intentions are analyzed. An attempt is made to demonstrate how readers' expectations define the particular age field of specific literary works, regardless of the author's initial addressees. As an example of translation practice, clearly reflecting the peculiarities of intercultural communication, the translation of an early poem by J. R.R. Tolkien is analyzed.

Keywords: Folklore, children's literature, Tolkien, translation, popular culture, children's poetry, translation studies, communication