

# Konrad Rachut

---

## Говорящие имена собственные в саге о "Гарри Поттере" в переводе на русский и польский языки = Telling proper names in the "Harry Potter" saga in translation into Russian and Polish

---

Studia Rossica Posnaniensia 40/2, 129-137

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ГОВОРЯЩИЕ ИМЕНА СОБСТВЕННЫЕ  
В САГЕ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ  
В ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ И ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫКИ

TELLING PROPER NAMES IN THE *HARRY POTTER* SAGA  
IN TRANSLATION INTO RUSSIAN AND POLISH

КОНРАД РАХУТ

ABSTRACT. In the process of literary communication between the author and the readers, the translator plays the role of a linguacultural mediator. Since each proper name is usually deeply rooted in the original cultural system, the translator is forced to retain its core meaning and leave aside its secondary aspects. Therefore, as the understanding of particular literary worlds depends on the respective onomastic structures, translations seem to be partial interpretations of original texts.

Konrad Rachut, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Пространство литературного произведения безусловно строится с помощью слов. Однако „словесные кирпичи” используются автором не случайно – творческий процесс сводится к осуществлению его концепции. Такая идея, будучи заложенной в уме писателя, побуждает его к аккуратному подбору слов в процессе строения мира фикции. Внедряя свои артистические намерения в текст, писатель направлен на перенесение читателя в другой мир. И несмотря на то что читателю это пространство нередко кажется действительностью, оно является лишь ее мнимым отражением. Степень реальности и импрессивности непосредственно зависит от того, насколько тщательно писатель продумал структуру создаваемой им альтернативной действительности. В этом контексте невозможно не заметить, что в ее состав преимущественно должны входить четко названные элементы такой действительности, так как только тогда они становятся уловимыми для читателя.

Одним из основных средств, которые выражают намерения писателя и придают литературному пространству вероятности, являются имена собственные (ИС). По сути, как раз ИС можно назвать стимулом для развертывания сюжета произведения и основой его художественного образа<sup>1</sup>. Поскольку значение ИС основано на лингвокультурном

---

<sup>1</sup> А.В. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, Москва 1973, с. 30.

и концептуальном уровнях текста, это заставляет читателя-интерпретатора проводить глубочайший анализ всех пластов произведения для того, чтобы получить возможность их полностью понять. В таком плане ИС уподобляются с их имплицитностью метафоре, а с их широким содержанием – тексту. Следовательно, если для представителя этноса автора текста интерпретация может представлять проблему, то она тем более проблематична в переводе – это выражается в процессе его создания переводчиком и принятия целевым реципиентом. В настоящей статье мы уделим внимание центральным аспектам перевода ИС, подразумевая интерпретационный характер деятельности переводчика и несовпадения между различными языками на уровне культурных концептов и опирающихся на них слов. Отнесемся к позиции переводчика как языкового и культурного посредника, который в ходе своих языковых действий балансирует между исходной и целевой лингвокультурами.

Исходя из того что содержание ИС представляет собой базу для понимания всего произведения, необходимым становится определение их специфики. Так, ИС в отвлечении значением на обладают – их семантическая глубина выявляется благодаря контексту их применения. Это обозначает, что они наполняются значением „по мере продвижения в тексте”<sup>2</sup>. В связи с тем что писатель раскрывает образ данного элемента художественного пространства постепенно, каждый новый факт становится очередной опорой для ИС. Такое подпольное пространство смыслов определяется термином *подтекст*, понимаемым как „невыраженное словами, но ощутимое [...] значение какого-либо отрезка текста”<sup>3</sup>. Следует отметить, что информационный фон в литературном произведении является созданием динамичным, то есть его семантический потенциал наращивается благодаря соотносению единичных отрывков текста произведения и созданию из них единого целого – целостной информации. ИС полностью зависят от сюжета и, в то же время, позволяют ему развертываться. Из этого вытекает, что интерпретатор не должен судить об уместности конкретного ИС, не имея полного представления о содержании текста. Коннотативный потенциал ИС, выдвигаясь на первый план, активизируется только при условии существования соответствующей компетенции у читателя.

Несмотря на то, придуманы ли ИС автором или же употребляются они в повседневной жизни, их семантическая структура приобретает

---

<sup>2</sup> Г.В. Бакастова, *Имя собственное в художественном тексте*, [в:] *Русская ономастика*, Москва 1984, с. 25.

<sup>3</sup> Т.И. Сильман, *Подтекст как лингвистическое явление*, „Филологические науки” 1969, № 1, с. 84.

функцию, не присущую ИС в действительности. В реальности ИС обозначают, а в литературе – главным образом – означают<sup>4</sup>. Иначе говоря, в первом случае они называют и выделяют объект среди остальных, а во втором случае ИС прежде всего определяют выделяющее свойство данного объекта. Получается, что ИС не только опираются на характеристику элементов литературного пространства, помещенную писателем в текст, но также являются характеристикой сами по себе. Писатель осознанно и целенаправленно распределяет ИС между существенными для сюжета элементами литературного пространства. Конкретный объект „обременен“ содержанием соответствующего ему описания, так как с момента названия читатель воспринимает фрагмент действительности через его призму.

Безусловно, нет возможности быть полностью уверенным в том, что привело писателя к выражению акта номинализации в такой, а не иной форме. Как полагает Э. Хирш, объективный смысл текста, то есть его первоначальная идея, доступны только автору в момент создания текстового пространства<sup>5</sup>. Такой смысл запечатлевается в ИС на уровне как эксплицитной поверхности (говорящие ИС), так и имплицитной глубины, которую приходится „расшифровывать“<sup>6</sup>. В свою очередь субъективное значение создается под влиянием индивидуальной интерпретации читателя, который должен учитывать суть произведения и временно-пространственного контекста принятия текста. Из-за этого их содержание может подвергаться своего рода надынтерпретации. Находчивость читателя или литературоведа может привести к наделению ИС таким значением, которого писатель не планировал. Учитывая это, можно сказать, что полной уверенности в адекватности интерпретационных выводов нет, но есть правдоподобность. В связи с тем что все ИС, используемые в данном произведении, составляют ономастическое пространство с его уникальной структурой и иерархией, единичное ИС следует воспринимать в контексте всех остальных.

В общей сложности писатель создает концептуальный пласт сюжета литературного произведения, вершиной которого являются ИС. Их значение может быть выражено непосредственно или существовать в „концептуальном подполье“, что придает позиции читателя не меньшее влияние на окончательную смысловую окраску текста в целом,

---

<sup>4</sup> А.С. Кравец, *Имена и дескрипции: семантическая свертка*, „Человек, познание, культура“ 2000, № 1.

<sup>5</sup> E. Hirsch, *Interpretacja obiektywna*, „Pamiętnik Literacki“ 1977, t. 68, nr 3, s. 295.

<sup>6</sup> Л.Г. Ковалева, *Антропоним как отражение личности персонажа в романе А. Труайя „Семья Эглетьер“*, „Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Сер.: Филология“ 2011, т. 14, № 2, с. 171.

а в том числе и ономастического пространства. Смотря на процесс интерпретации с когнитивной точки зрения, кажется очевидным, что структура мышления человека зависит от его лингвокультурного общего фона. Он включает в себя не только окружающую социальную среду индивида, но также и его жизненный опыт. Когда идеи текста и помещенных в нем ИС подвергаются переформулировке в переводе, отсутствие аналогий между сферами языка и культуры становится причиной модификаций. Посредником в этом процессе является переводчик.

Как мы уже сказали, в переводе текст оригинала попадает в среду, к которой он не относится. Так как писатель и аудитория, принимающая текст, имеют такое же (или, по крайней мере, похожее) языковое и культурное представление о действительности, то культурные детали основанного на них литературного пространства объяснения не требуют. Однако когда такое культурно-специфическое пространство подвергается интерпретации с точки зрения представителя другой лингвокультуры, становится оно для него созданием непривычным. Следовательно, перевод характеризуется категорией чуждости<sup>7</sup>. Представители культуры оригинала воспринимают описываемые реалии как что-то нормальное, но для реципиентов перевода они незнакомые. Несомненно, при переводе концептуальный пласт оригинала выражается с помощью языковых средств, которые не были для этого предназначены<sup>8</sup>.

Что касается ИС, они всегда непосредственно относятся к какой-то культуре – чаще всего это культура оригинала, однако автор может сослаться и на другие. Поскольку семантическая окраска, присущая ИС, опирается на культуру источника, лингвокультурный посредник должен искать их аналогов в культуре перевода<sup>9</sup>. Таким образом находит он функциональные эквиваленты – основной является не форма ИС, а ассоциации, которые они вызывают. Упор делается на деривативную связность ИС в тексте перевода – они должны соблюдать правила системы принимающей лингвокультуры<sup>10</sup>. В связи с тем что адресаты перевода не обладают знаниями, необходимыми для соответствующего понимания текста и всех его компонентов, переводчику приходится предпринимать действия, помещенные на континууме между

---

<sup>7</sup> R. L e w i c k i, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, [в:] его же, *Przekład – Język – Kultura*, Lublin 2002, с. 45.

<sup>8</sup> Там же, с. 44.

<sup>9</sup> A. D z i u b a n, *Nazwy własne w przekładach literatury dziecięcej na przykładzie „Opowieści z Narnii” Clive’a Staplesa Lewisa*, „Prace Językoznawcze” 2009, t. 11, с. 35.

<sup>10</sup> Там же.

экзотизацией и ассимиляцией<sup>11</sup>. Первая стратегия приближает аудиторию к писателю, а вторая – писателя к аудитории.

Выбор одной или другой зависит от переводческой доминанты, то есть основной цели акта перевода. Главное задание переводчика – это перенесение либо смыслов, либо звучания оригинальных ИС с одновременным сохранением общей аллозивности произведения – слой идей и слой выражающих их форм должны совпадать друг с другом<sup>12</sup>. Благодаря этому целевой реципиент получает возможность принять не только смысл ИС, но также культурные сигналы, помещенные в тексте автором и переводчиком<sup>13</sup>. Конечно же, строгое соблюдение одной из стратегий привело бы к существенному искажению смысла. Итак, в конечном итоге переводчик смешивает обе, а результатом такого приема становится перенесение читателя на „ничейную землю“<sup>14</sup>. Независимо от окончательной формы перевода вся ответственность на переводчике, которому приходится балансировать между культурой оригинала и перевода, пытаясь остаться верным той и другой.

В аналитической части статьи перейдем к анализу избранных нами примеров из саги о Гарри Поттере. Мы считаем необходимым подчеркнуть, что автор произведений – Дж. К. Роулинг – создала столь правдоподобную картину описываемого фикционального пространства как раз благодаря онимам. Ономастическая структура произведения настолько продумана и связана с сюжетом, что читатель воспринимает ее как настоящую.

Пример 1. Английский язык: *Dobby*. Русский язык: *Добби*. Польский язык: *Zgredek*.

Добби – это домашний эльф, который изначально принадлежал семье Малфоев, будучи их униженным слугой. Однако, несмотря на то что его владельцы были людьми злыми, он сам оставался добрым по натуре. С того момента, когда они впервые встречаются с Гарри, Добби постепенно становится все более независимым от Малфоев, в конечном итоге переходя на сторону Гарри и его друзей. Рассматривая оригинальное имя собственное, следует отметить, что, согласно *Oxford Dictionaries Online*, *dobby* – это старое английское определение

<sup>11</sup> L. Venuti, *The translator's invisibility: A history of translation*, London 1995, с. 20.

<sup>12</sup> A. Dziuban, указ. соч., с. 36.

<sup>13</sup> A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekladzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 1999, с. 366.

<sup>14</sup> E. Davies, *Translation and intercultural communication: Bridges and barriers*, [в:] *The handbook of intercultural discourse and communication*, red. C.B. Paulston, S.F. Kiesling, E.S. Rangel, Hoboken 2012, с. 380.

вежливого эльфа, который выполняет домашние обязанности, особенно под покровом ночи<sup>15</sup>. Следует отметить, что, по словам истории, эти эльфы исчезали, когда человек дарил им одежду. Роулинг использовала эту деталь, так как в саге вручение одежды эльфу обозначает, что человек дарит ему свободу. В произведении Добби характеризуется как не только весьма милое существо, но также как уборщик дома Малфоев (после освобождения с помощью одежды работает на кухне в Хогвартсе). Кроме этого, имя нарицательное *dobby* подвергается процессу проприализации, что свидетельствует о том, что писатель действительно помещает в это ИС все черты эльфов из истории.

В случае русского перевода наблюдаем прием транскрипции. Из-за этого весь семантический потенциал ИС утрачивается. Читатель получит возможность восстановить его лишь тогда, когда сам воспользуется словарем. Польская версия *Zgredek* несет в себе суженное, но все-таки сохраненное значение оригинала. В связи с тем что в польской культуре не существует концепт *dobby*, переводчику пришлось сосредоточиться на возрасте – несколько сотен лет – и на внешнем виде эльфа – морщинистости. Для этого он использовал слово *zged*, которым презрительно определяют пожилого человека<sup>16</sup>. Чтобы смягчить отрицательную коннотацию слова, переводчик добавил уменьшительно-ласкательный суффикс *-ek*, благодаря чему *Zgredek* не звучит настолько грубо.

Пример 2. Английский язык: *Weasleys' Wizard Wheeses*. Русский язык: *Всевозможные волшебные вредилки*. Польский язык: *Magiczne Dowcipy Weasleyów*.

*Weasleys' Wizard Wheeses* – это магазин, находящийся на Косом переулке, владельцами которого были два старших брата Уизли – близнецы. В этом ИС можно выделить два основных вопроса: центральное слово *wheeses* и интралингвальное значение онима. Поскольку в магазине братьев Уизли продавались магические изделия, которые могли нанести большой вред человеку и были весьма эффектными, Роулинг решила выразить такое их качество с помощью слова *wheese*. Оно является ономастопеей хрипа<sup>17</sup>. Исходя из этого, можно предположить, что подразумеваемый в этом понятии шум автор использует как метафо-

<sup>15</sup> *Oxford Dictionaries Online* 2014, [в:] электронный ресурс: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/dobby> (10.03.2015).

<sup>16</sup> *Słownik języka polskiego* 2014, [в:] электронный ресурс: <http://sjp.pwn.pl/sjp/zged;2545883> (10.03.2015).

<sup>17</sup> *Oxford Dictionaries Online* 2014, [в:] электронный ресурс: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/wheeze> (10.03.2015).

рически, так и дословно. Кроме этого, существенным качеством рассматриваемого ИС является то, что все составляющие его слова начинаются с буквы *w*, благодаря чему название магазина становится своеобразным слоганом.

В русской версии данного ИС переводчик сосредоточился на его интралингвальных свойствах, подобрав слова таким образом, чтобы все они начинались с буквы *в*. Делая упор на этот аспект, он тем не менее утрачивает семантическое содержание ИС – заменяет фамилию владельцев магазина словом *всевозможные*. Таким образом количество составляющих компонентов такое же как в оригинале, но оно обладает другим значением. Более того, исходное значение ономотопеического выражения *wheeses* переводчик эксплицирует дословно, меняя его семантическую перспективу благодаря слову *вредилки*. Оно обращает внимание читателя на результат исходного шума, а не на сам шум. В общем, переводчик счит основным аспектом ИС не содержание, только форму. Относительно польского перевода следует подчеркнуть, что это дословный перевод оригинального ИС, за исключением слова *dowcipy*. Оно отражает еще более общую интерпретацию оригинала, поскольку *dowcipy* обычно не ассоциируются с угрозой для человека, что имеет место в случае вредилок, хотя они часто такими становятся. Поэтому считаем, что польский переводчик пришел к выводу, что в этом случае как раз значение играет существенную роль.

Пример 3. Английский язык: *Shrieking Shack*. Русский язык: *Визжащая хижина*. Польский язык: *Wrzeszcząca chata*.

ИС в настоящем примере называет место, которое считается самым населенным призраками в Великобритании. Однако Визжащая хижина была прежде всего построена для Римуса Люпина, поскольку он был оборотнем и нуждался в укромном месте для своих болезненных перемен. Во время таких трансформаций он издавал невероятные вопли, что и привело к названию хижины таким образом. По сути, все три версии схожи по своему семантическому содержанию, но каждая из них окрашена другим культурным оттенком. В основном это касается эквивалентов слова *shack*, так как в дословном переводе оно означает барак. Это существенно в связи с тем, что хижина была построена на скорую руку и является ветхим строением. Необходимо здесь отметить, что в рассматриваемом ИС очередной раз наблюдаем интралингвальный пласт значения, поскольку оба слова начинаются с буквы *s*.

Русский переводчик, в свою очередь, предлагает читателю *хижину*, которая в словаре Ожегова толкуется как „небольшой сельский до-



мик, избушка”<sup>18</sup>. Такой перевод отнимает исходную коннотацию барака, но, одновременно, благодаря такому решению русское словосочетание становится гораздо более натуральным. Принцип переводческой ассимиляции был использован не только в русском варианте; как видно, польский переводчик также ориентирует свою версию на культуру перевода, используя слово *chata*. Если говорить об определительном компоненте данного ИС, выражающем концепт „крик”, то следует заметить, что в русском переводе он передан вполне адекватно, так как слово *shriek* семантически эквивалентно слову *wizg*, толкующемуся как ‘высокий и резкий крик, звук’<sup>19</sup>. Несмотря на это, в польской версии использовано слово *wrzeszcząca*, ассоциирующееся с громким и ужасающим звуком. Имея в виду тот факт, что звуки, к которым ИС относится, издавались человеком-оборотнем, оба варианта перевода можно считать уместными.

Пример 4. Английский язык: *Knockturn Alley*. Русский язык: *Лютный переулоч*. Польский язык: *Ulica Śmiertelnego Nokturnu*.

В этом примере мы рассмотрим ИС, называющее темную часть Косого переулка. На его территории можно было купить черномagicеские предметы и встретить злых волшебников. Необходимо обратить внимание на тот факт, что значение оригинального словосочетания становится понятным лишь тогда, когда прочитан его вслух. Два слова сливаются в одно – *nocturnally*. Понятие *nocturnal* относит какое-либо явление к ночи<sup>20</sup>. Таким образом автор отражает в ИС темную натуру называемого им места.

По отношению к русскому переводу необходимо сказать, что *лютный* по-видимому относится к слову *лютый*, объясняемому Ожеговым как „злой, свирепый, беспощадный”<sup>21</sup>. Оно становится динамическим эквивалентом первоначального значения. Безусловно, используя прием такой экспликации значения, переводчик приводит к тому, что ИС лишается свойств исходного каламбура. Аналогичное явление замечаем в польской версии ИС, причем утрата игры слов компенсируется с помощью слова *śmiertelny*. Оно усиливает ощущение угрозы и придает переулку еще более мрачный характер. Более того, в переводах находим расхождения в отношении названия типа улицы. Несмотря

<sup>18</sup> С.И. Ожегов, *Толковый словарь русского языка*, Москва 2011, с. 690.

<sup>19</sup> Там же, с. 79.

<sup>20</sup> *Oxford English Dictionary Online* 2014, [в:] электронный ресурс: <http://www.oed.com.oxfordenglishdictionary.bu-169.bu.amu.edu.pl/view/Entry/127552?redirectedFrom=nocturnal> (10.03.2015).

<sup>21</sup> С.И. Ожегов, указ. соч., с. 278.

на то что и в польском, и русском языках существуют непосредственные эквиваленты *aleja* и *аллея*, переводчики тем не менее приняли решение об ассимиляции этих понятий к соответствующей каждому языку культурной традиции.

Подводя итоги проведенного анализа, можем полагать, что при переводе говорящих ИС переводчик становится языковым и культурным посредником. Так как переводящий язык и сопровождающие его культурные концепты не аналогичны языку оригинала, переводчику приходится выбрать конкретный семантический аспект ИС среди нескольких, заложенных в оригинале. Из-за этого пространство произведения – которое строится с помощью ономастической структуры – искажается, становясь лишь частичным отражением оригинала. По сути дела, такое сужение семантического содержания онимов является неотъемлемой частью перевода, поскольку лишь в нескольких словах (а нередко даже и в одном) заложено настолько широкое культурное пространство, что его могут понять только представители определенной лингвокультуры. Люди, имеющие другой языковой и культурный фон, не обладают соответствующей компетенцией для расшифровки чужих культурных концептов, и поэтому переводчик не имеет другого выхода, как отобразить – по своему усмотрению и в соответствии с возможностями переводящей языково-культурной системы – основное значение. Обобщая, можно сказать, что говорящие ИС в переводе говорят лишь „сквозь зубы“, а читателю для полного их осмысления необходимо заинтересоваться текстом и культурой источника.