**Костюмный код романа "Портрет Дориана Грея":**

**особенности переводов на русский язык**

Алексеева Ангелина Михайловна

Студентка Тверского государственного университета, Тверь, Россия

E-mail: angelinadevochka@yandex.ru

Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» имеет несколько редакций. впервые он был опубликован в журнале «Lippincott’s Monthly Magazine» в 1890 году, а для редакции 1891 года писатель сохранил редакторские правки и внес собственные исправления, расширив текст романа с 13 до 20 глав. Первые два перевода романа на русский язык были выполнены с французского языка как языка-посредника анонимными переводчиками А.Т. и С.З. и вышли одновременно в 1905 году. Затем последовал перевод, над которым работала оккультистка А.Р. Минцлова (1906). М.Ф. Ликиардопуло опубликовал авторизированный перевод (1909) под псевдонимом «М. Ричардс». Над романом также работал старший брат известного философа - С.А. Бердяев (1909). Следующий перевод вышел только в советское время: его выполнила ученица И. Кашкина – М.Е. Абкина (1960). Он стал самым переиздаваемым. В 1999 году выходит перевод поклонника творчества английского писателя В. Чухно. В XXI веке в русскоязычном культурном пространстве оказываются практически одновременно три перевода: совместный А. Грызуновой и М. Немцова (2010), Д. Целовальниковой (2017) и Н. Жутовская (2023). Таким образом, если говорить о личности переводчика, стоящей за вторичным опосредованным текстом перевода, то оказывается, что первые переводчики (за исключением неопознанных нами анонимов) явно искали в романе некую мистическую составляющую, а М.Ф. Ликиардопуло непосредственно входил в круг знакомых и друзей самого писателя. М.Е. Абкина придерживалась теории переводческого реализма, разработанной её учителем. Н. Жутовская является доцентом кафедры английской филологии Института иностранных языков.

Цель настоящего исследования состоит в анализе параметров представленного в романе «Портрет Дориана Грея» костюмного кода с точки зрения их переводимости – непереводимости, а также возможности его сохранения при переводе на русский язык.

Традиционно выделяют шесть базовых кодов культуры, а именно соматический (телесный), пространственный, временной, предметный, биоморфный и духовный коды культуры (см.: [Красных 2002]). В этом отношении частью предметного кода культуры становится костюмный код, чьи составляющие определяют или затрудняют прочитывание (полное или частично) вербального и невербального знака данного кода [Ковшова 2015], с помощью которого автор придаёт своему тексту временную аутентичность.

Анализ текста романа показал, что в нём костюмный код реализуется в трёх аспектах, каждый из которых служит особой авторской задачи.

На рубеже XIX-XX веков актуальным оставался костюмный код денди, поскольку дендизм продолжал оставаться отдельным как модным течением в англоязычном мире. Писатель также показывает представителей разных классов английского общества, в описаниях которых костюм становится важной художественной деталью. В жизни Лондона большую роль играли театр и постановки шекспировских пьес, поэтому О. Уайльд показывает исторический костюм, но приспособленный к условному миру театра. Например, на сцене героиня предстаёт облачённой в *doublet* ‘дублет’, который в XVI веке представлял собой плотно облегающая фигуру куртку, но переводчики называют эту исторически маркированниый предмет одежды *камзолом*, тогда как в XVI веке дублет напоминал всё-таки узкую мужскую рубашку с атласными, вышитыми или украшенными небольшими разрезами рукавами. К подобному наряду обычно прилагался берет (*dainty cap*), названный переводчиками *изящной шапочкой*. О. Уайльд тщательно подбирает каждую деталь для описания портретных характеристик своих героев. Например, он упоминает причёску актрисы, стилизованную под традиционную причёску эпохи Ренессанса (*a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair*): под *plaited coils* имеются в виду украшенные и перевитые жемчугом косы, которые носили незамужние девушки. В переводе М.Ф. Ликиардопуло героиня получила пышные косы (*с маленькой греческой головкой, с* *пышными косами темно-каштановых волос*), а М.Е. Абкина говорит не об образце канонической красоты, а о *головки гречанки, обвитой темными косами*. Герои романа постоянно «путешествуют» по разным историческим эпохам: в этом случае параметры костюмного кода, вводимые в роман, становятся своеобразными знаками, отсылающими эрудированного читателя к определённому периоду из истории человечества. О главном герое романа сообщается, что он хотел перейти в католицизм и часто посещал католическую мессу, но благодаря переводчикам атрибуты одежды католических священников превратились в одежду священнослужителей православной церкви, что, вероятно, в большей степени обусловлено отсутствием у переводчиков соответствующего энциклопедического знания.

Выводы. Все переводчики использовали разные переводческие приёмы и методы, чтобы объяснить своим читателям-современникам, оказавшимся отделёнными от оригинала пространственно-временным барьером и, соответственно, в той или иной степени незнакомыми с параметрами представленного в романе костюмного кода, его специфику. Параметры костюмного кода как особого культурно-языкового феномена требует лингвокультурологического комментирования в виде объяснений, так как в некоторых случаях они касаются терминологической системы, образующей, например, то, что можно условно назвать «языком денди» [Вайнштейн 2006]. К сожалению, только в некоторых случаях был использован переводческий комментарий.

**Литература**

1. *Вайнштейн О.Б*. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2006.
2. *Ковшова М.Л*. Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М., 2015.
3. *Красных В.В*. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М., 2002.