

**ИГРА СЛОВ И ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА
(НА МАТЕРИАЛЕ «THE RACHEL PAPERS» МАРТИНА ЭМИСА)**

Петренко Светлана Анатольевна, кандидат филологических наук, Пятигорский государственный лингвистический университет, 357532, г. Пятигорск, пр. Калинина, 9, e-mail: speteson@yandex.ru.

Статья посвящена исследованию специфики юмора раннего произведения М. Эмиса «The Rachel Papers» в сопоставлении оригинального текста с русским переводом. Особое внимание уделяется каламбурам и игре слов, привлекающим читателя новизной и своеобразием манеры изложения, а также сложностям, с которыми сталкивается переводчик при работе со смеховым дискурсом.

Ключевые слова: М. Эмис, юмор, игра слов, перевод, комическое, ирония

**PUNS AND PROBLEMS OF LITERARY TRANSLATION
(ON THE MATERIAL OF «THE RACHEL PAPERS» BY MARTIN AMIS)**

Petrenko Svetlana A., Candidate of Philology, Pyatigorsk State Linguistic University, 357532, Pyatigorsk, 9 Kalinin ave., e-mail: speteson@yandex.ru.

The article deals with the analysis of the peculiar M. Amis's humour in his early novel "The Rachel Papers" contrasted to the text of translation. Special attention is paid to the puns, attracting the reader by the originality and peculiar writer's manner, as well as to the problems the translator encounters while working with the comic discourse.

Keywords: M. Amis, humour, puns, translation, comic, irony

Национальная специфика восприятия комического в каждом конкретном языке и для каждого конкретного народа уникальна и оригинальна, поэтому при переводе художественных произведений, содержащих смеховые элементы, литературоведы сталкиваются с целым рядом трудноразрешимых задач, связанных с надлежащей передачей того, что на родном языке писателя описано с изумительной меткостью и точностью. Проблема удачного перевода комических зарисовок касается как незначительных юмористических нюансов литературного произведения, так и общей смеховой направленности текста.

Исследователь философии смеха Анри Бергсон призывает «делать различие между комическим, которое речь выражает, и комическим, которое речь создаёт» [2, с. 68]. По мнению исследователя, первый из указанных выше типов комического ещё может быть переведен с одного языка на другой, возможно, с потерей большей части своей выразительности. Второй вид комического обыкновенно непереволим. Исследовательница механизмов юмора и особенностей перевода юмора в другую «лингвокультуру», Лаура Сальмон, приходит к другому синтетическому заключению: «переводить юмор – можно, но сложно, и знание, как это делать, сильно помогает» [3, с. 183].

Трудности перевода комических элементов или смеховой ситуации в целом должны решаться в индивидуальной творческой манере, так как зачастую общие правила перевода комического дискурса оказываются неэффективными или неприемлемыми. Нередко переводчик прибегает к описательным средствам передачи каламбура, анекдота или комической игры слов, что, безусловно, снижает комический эффект. В других случаях ситуации, содержащие труднопереводимые смеховые словосочетания, просто опускаются, что представляется недопустимым в практике адекватного перевода смеховой литературы. Результатом такого «упрощённого» перевода являются серьёзные отклонения от правильного восприятия читателями не только творчества иноязычного писателя, но и целых литературных эпох.

Иронические интенции автора перевода складываются из целого ряда составляющих: менталитета переводчика, его когнитивного опыта в языковых процессах, национально-культурной традиции восприятия комического, роли комического в

жизни социума и конкретного индивида. Поэтому естественно предположить, что можно говорить об успешности перевода юмористического текста лишь в том случае, когда достигнут равнозначный комический эффект в тексте перевода, то есть сохранена и точно передана на другой язык прагматическая установка автора оригинального произведения. Весь спектр составляющих смеховой литературы должен быть учтён в работе переводчика, а для этого необходимо осознавать когнитивную природу ироники и способы её вербального выражения.

Исследователь компьютерного юмора (*computational humour*) в различных сферах Г. Ритчи, автор книги *“The Linguistic Analysis of Jokes”* (2004), указывает на обязательное сочетание в работе переводчика лингвистической игры с энциклопедическими знаниями для успешного перевода юмористических элементов текста. Он представляет юмор как комплексную и загадочную, но неотъемлемую форму поведения человека, вызывающую огромный интерес учёных [11, с. 6].

Р. Розман ставит своей целью проанализировать различные стратегии в сфере перевода юмористического текста, такие, как лексические и грамматические сдвиги, и приводит примеры этих приёмов, объясняя, почему они были или не были использованы автором перевода [12]. Национально-культурные и лингвистические параметры комического текста в данном случае неразделимы: ирония может быть донесена и комический эффект достигнут в полной мере только с учётом структурно-семантических, содержательных и функциональных параметров комического произведения, что возможно лишь при условии основательного знания языка и культурно-юмористических традиций переводчиком. Не должны быть обделены вниманием стилистические особенности языка писателя, обеспечивающие его дискурсивную оригинальность и неповторимость.

Каждый язык уникален и обладает собственными средствами передачи юмора. Данный факт приводит порой к невозможности отобразить в той же степени смеховой уровень шутки на другом языке. Однако это не означает, что шутку нельзя перевести на другой язык. Это означает лишь то, что придётся прибегнуть к серьёзным изменениям на уровне языка-цели, чтобы сохранить юмористическую остроту высказывания. Таким образом, переводчик в работе с юмористическим текстом сталкивается с целым рядом проблем теоретической и практической направленности. Текст перевода должен быть не просто похож на текст оригинала, он должен быть максимально идентичен. М. Кронин метафорически сравнивает переводчика с мастером подделок, который создаёт фальшивые копии текстов [9]. Ведь текст перевода – это не оригинал, а всего лишь копия, но чем лучше подделка, тем лучше работа мастера.

Перед переводчиком всегда стоят одновременно две задачи: во-первых, логическая суть текста на иностранном языке, во-вторых, «её конкретное воплощение, оформление, способ концептуально-экспрессивного выражения сообщения того или иного характера на родном языке» [1, с. 5]. М. Ларсон объясняет, что для того чтобы перевод получился «красивым», переводчику необходимо находиться в состоянии строгого напряжения между теорией и практикой [10].

Жанр комической новеллы за счёт своей сжатости и лаконичности изобилует разнообразными стилистическими экспрессивными средствами и поэтому является уникальным материалом для исследования. Задача переводчика заключается в адекватном смысловоспроизведении оригинального комического текста и предполагает тщательный анализ его коммуникативно-прагматической организации. Следующим этапом, безусловно, является формирование системы приёмов и средств создания необходимого прагматического (в данном случае комического) эффекта в тексте перевода. Порождающие юмор стилистические приёмы (*“humor generating devices”*, как характеризует их Делия Чиаро), такие, как многозначные слова и словосочетания, ссылки на знаменитых людей, национально-культурные обычаи народов, являются характерной основой для игры слов [7, с. 5]. Сочетание лингвистических и национально-культурных черт юмора вызывают сложности не только для профессиональных переводчиков, но и для любого человека, кто попытается пошутить или быть смешным на неродном языке.

Исследователь Вандель (2002) сравнивает филологическое поле перевода юмора с безграничным, дезориентирующим и опасным океаном (“vast, disorienting, dangerous... ocean”) [13, с. 149]. До сих пор в лингвистике ощущается дефицит фундаментальных исследований, посвящённых научному анализу переводов комической литературы, а само направление не получило достаточного развития. Тем не менее, языковая игра, представленная отдельными юмористическими тропами, имеющими широкий спектр примеров из художественной литературы, всё чаще привлекает филологов.

Список приёмов комического безграничен. Таким образом, лингвистическая категория игры слов может быть расширена от общепринятой терминологии, опирающейся лишь на лексическую базу слова, до сверхсегментных элементов, включающих фонологические, морфологические, синтаксические и имплицитные слои языка и речи.

В 70-х годах XX столетия на литературной арене Британии появляется Мартин Эмис, нарушающий общепринятые правила и законы художественного творчества. Его гротескно-карикатурный жанр в сочетании с острым и метким языковым стилем обеспечивают ему надёжное место среди ведущих романистов конца XX – начала XXI в. Как следует из энциклопедической статьи, М. Эмис – «писатель, повелевающий словом, изобретательный и беспощадно-остроумный критик общества» [5]. Для нас интерес представляют механизмы речевого комизма М. Эмиса и особенности перевода его юмора на русский язык.

Мартин Эмис – один из писателей, чей комизм включает различные формы вербального юмора, реализуемые в общем сатирическом дискурсе произведения. Изучение юмористических риторических фигур в его творчестве особенно интересно ещё и потому, что российский читатель только начинает открывать для себя юмор Эмиса: переводы его произведений немногочисленны и, возможно, нуждаются в значительной доработке. Сопоставительный анализ единиц исходного и переводного текстов даст возможность исследовать способы преодоления несоответствий лингвистического и экстралингвистического характера.

В данной статье мы обратим пристальное внимание на использование М. Эмисом игры слов для достижения комического эффекта и сопоставим с русским переводом в авторстве М. Шермана. Каламбур (или игра слов – puns) часто определяется как низшая форма мудрости (“lowest form of wit”) [7, p. 7]. Однако следует признать, что этот приём имеет безграничные возможности, так как основан на многозначности слов, а слова, как известно, легко приобретают всё новые значения. Кроме того, игра слов – довольно широкий термин, включающий в себя и другие, более изощрённые стилистические приёмы, такие, как полисемия, метатеза (спунеризм), малопротизм, хиазм, антанаклазис, оксюморон и другие. Джудсон Корнелиус (2005) указывает, что каждый автор в той или иной степени прибегает время от времени к каламбурам в своём литературном творчестве, однако, чтобы создать хороший двойной каламбур, нужно быть немного гением. В качестве примера такой гениальной игры слов автор книги приводит фразу драматурга Джорджа Кауфмана, который после игры в карты ночь напролёт признал, что он доигрался до чёртиков (“is being *trey-deuced*”) [8, p. 43]. Этот окказиональный композит интересен тем, что основан на «двойной игре» слов. Во-первых, «*trey*» – это «тройка», а «*deuce*» – это «двойка» при игре в карты, оба достоинства использованы в построении окказионализма, что свидетельствует о том, что герой играл так долго, что с трудом может их различить. Во-вторых, «*deuce*» имеет второе значение – «чёрт, дьявол, бес», используемое в основном в проклятиях и ругательствах, из чего снова мы можем заключить, что игра складывалась нелегко.

Уже в дебютном произведении Мартина Эмиса «*The Rachel Papers*» (1973) можно обнаружить многочисленные каламбуры, привлекающие оригинальностью юмора и своеобразием манеры изложения. Так, например, интересен пример игры слов, основанной на многозначности лексемы *to shake* в английском языке. В своём основном значении глагол *shake* означает «трясти(сь)», однако в сочетании с дополнением *hands* полностью меняет значение на «обмениваться рукопожатием». Описывая свою неуверенность и нервозность при встрече с новым человеком, рассказчик описывает момент знакомства с ним: *How do you do, 'I said, hands shaking, shaking hands* [6].

Номинативная абсолютная конструкция *hands shaking* с глаголом *shake* в основном значении в сочетании с причастием настоящего времени от устойчивого выражения *to shake hands*, безусловно, удачно рисует картину волнения и неуверенности персонажа при знакомстве с более сильным и, возможно, удачливым соперником. Следует отметить, что части двух параллельных членов располагаются в обратной последовательности, образуя хиазм. Структура хиазма оказывает комическое действие на данное предложение и ситуацию в целом, поэтому так важно для переводчика найти удачный способ смешно и лаконично передать ту же мысль посредством русского языка. Рассмотрим перевод этого безусловно гениального хиазма в русском языке: – *Как поживаешь? – сказал я, тряся ему руку* [4].

Перевод представляется абсолютно неудачным, так как не передаёт юмора ни на когнитивном, ни на языковом уровне. Другими словами, переводчик просто обошёл вниманием характерный писательский риторический приём. Этот фрагмент перевода нуждается в дальнейшей доработке.

В одной из глав рассказчик описывает процессы, замеченные им в физическом облике отца, и регрессивно связывает их с финансовыми изменениями при помощи фразовых глаголов *pour in / pour out*, имеющих один базовый компонент и антонимичные послелогии: *...his hair began pouring out soon after the money began pouring in* [6]. Естественно предположить, что наиболее удачным переводом данного антонимичного описания будет использование однокоренных слов в русском языке в сочетании с противоположными по значению приставками. Перевод данного отрывка содержит именно этот прием: *волосы начали утекать с его головы вскоре после того, как деньги стали притекать на его счёт* [4]. Повторное употребление однотипных глаголов в обоих языках акцентирует внимание читателя на том, что сын не любит и не понимает отца. Более того, тот его раздражает.

Ещё один любопытный прием, использованный М. Эмисом для описания стараний главного героя вести себя тактично, несмотря на то что это даётся ему с трудом: *I went into a long routine of being good about being good about it* [6]. Как известно, плеоназм – распространённый комический приём, дублирующий некоторый элемент смысла, в результате чего текст приобретает юмористическую окраску. Что касается перевода данного отрывка на русский язык, то он абсолютно лишён повторения какого бы то ни было речевого фрагмента: *Я принялся за бесконечную и общепринятую в таких случаях практику – доказывал ей, что отношусь к вопросу с пониманием* [4]. Итогом такого перевода является то, что читатель может не уловить тот факт, что рассказчик относится к самой необходимости такого разговора с партнёршей с заметной долей иронии, и процесс объяснения воспринимает как комичный по сути. Естественно, в русском языке отсутствуют единицы, которые соответствовали бы английскому предположному герундию, что и послужило основной причиной сложностей для переводчика.

Особые трудности возникают у переводчика с единицами, не характерными для языка-цели. В английском языке широкое употребление отглагольных биномов в сочетании с отдельным употреблением элементов данного бинома в виде фразового глагола представляет собой уникальный риторический приём юмористического свойства. В романе М. Эмиса находим такой случай: *I knew the kind of punks that went to this kind of place. Cuntish public school drop-outs, dropped out for being too thick, having long hair or dirty boaters...* [6].

Отглагольный бином *drop-out* в сочетании с фразовым глаголом *dropped out* создают особую лаконичность высказанной мысли. Дополнительное описание или объяснение убило бы весь юмористический эффект, чего автор ни в коей мере не может допустить. Обратимся к тексту перевода: *Я знал этих пидриль, что учатся в подобных заведениях. Отбросы привилегированных школ, выгнанные за то, что они чересчур жирные, ходят с длинными волосами и в грязных ботинках...* [4]. Автор оставил пренебрежительно-насмешливое отношение главного героя к посетителям такого рода заведений, однако совершенно не учёл речевого комизма, который

М. Эмис создал при помощи игры слов, в данном случае – симметричного употребления фразового глагола и отглагольного существительного биномного характера.

Вообще, многократность – излюбленный приём Мартина Эмиса. Многократное повторение элементов или фрагментов текста приводит к тому, что запланированные «речевые ошибки» выглядят оправданными, так как создают уникальный речевой стиль автора оригинального текста, и, соответственно, добавляют сложности автору перевода. Приведём новые примеры использования многократности для достижения юмористического эффекта исследуемым писателем.

Рассказчик задаётся вопросом, изменяет ли муж его сестры своей жене и сам же отвечает на свой вопрос: *Did he ever go to work or anything, I wondered. Did he still have other girls? Either it never occurred to him, or it never occurred to him not to* [6]. Симметричность высказывания способствует созданию особых острот, так свойственных творчеству писателя. Переводчик, к сожалению, ограничивается лишь переводом первой части высказывания, пропустив отрывок, содержащий повтор: *Интересно, ходит ли он когда-нибудь на работу? Есть ли у него ещё жёны?* [4]. Переводчик имеет дело лишь с вопросами, которые задаёт себе герой, но абсолютно не утруждает себя переводом более сложного юмористического фрагмента.

Ещё один повторяемый фрагмент присутствует в предложении дважды и также становится составным элементом юмора Эмиса: *Don't I ever do anything else, but take soulful walks down the Bayswater Road, I thought, as I walked soulfully down the Bayswater Road* [6]. Обратимся к тексту перевода: *Как я люблю вот так идти по улице, размышляя о душе, думал я, идя по улице и размышляя о душе* [4]. Перевод нельзя назвать точным, однако он вполне адекватно отражает смысл исходного высказывания, юмор и внутренний настрой персонажа. Несмотря на то что мы не наблюдаем перевода «слово в слово», автором текста перевода в данном случае достигнута основная задача: читатель получает то же эстетическое удовольствие от прочитанного перевода, какое он получил бы от чтения оригинала.

Двойное использование одного и того же элемента текста в сочетании с лаконичностью высказывания создаёт юмористическую картину. Причиной этого, на наш взгляд, является стремление автора убедить читателя в насмешливом отношении персонажа к самому себе и своим поступкам. Кроме того, М. Эмису, похоже, доставляют несказанное удовольствие такие эксперименты с языком.

Итак, как показывает проведённый анализ, перевод удачен в том случае, когда каждой единице исходного текста удалось найти то контекстуальное соответствие, которое в равной степени бы воздействовало на психику, эмоции и настроение читателя перевода. Этот принцип особенно важен в тех случаях, когда перевод касается юмористических фрагментов. Эстетическое удовольствие, полученное читателем перевода юмористического текста, должно на сто процентов соответствовать его реакции на текст оригинала. Это, безусловно, сложнейшая задача. Ведь переводчик становится не только писателем, но и психологом, способным уловить и распознать стиль писателя исходного текста и скоррелировать его с возможностями своего родного языка таким образом, чтобы текст перевода зазвучал в новом исполнении, но выполнял те же функции.

Список литературы

1. Абросимова Н. А. Языковые особенности переводов комических текстов: на материале рассказов М. Твена, О. Генри и С. Ликока : дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Абросимова. – Казань, 2007. – 172 с.
2. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – Москва : Искусство, 1992. – 127 с.
3. Сальмон Л. Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова / Л. Сальмон. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 256 с.
4. Эмис М. Записки о Рейчел / М. Эмис; пер. М. Шермана. – Москва : Амфора, 2005. – 318 с.
5. Энциклопедия Кругосвет. – Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/enc>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.

6. Amis M. The Rachel Papers / M. Amis. – London, 1992. – 240 p.
7. Chiaro D. Translation, Humour and Literature / D. Chiaro. – Bloomsbury Publishing, 2012. – 256 p.
8. Cornelius J. K. Literary Humour / J. K. Cornelius. – Mumbai, 2005. – 157 p.
9. Cronin M. Translation and Globalization / M. Cronin. – Routledge, 2003. – 197 p.
10. Larson M. L. Translation. Theory and Practice, Tension and Interdependence / M. L. Larson. – Philadelphia, 2008. – 270 p.
11. Ritchie G. The Linguistic Analysis of Jokes. – Routledge, London, 2004. – 256 p.
12. Rozman R. Lost in Translation: Difficulties in Translating English Humour. – 2008. – 64 p.
13. Vandaele J. Translating Humour. – Saint Jerome Publishing, 2002. – 441 p.

References

1. Abrosimova N. A. Jazykovye osobennosti perevodov komicheskikh tekstov: na materiale rasskazov M. Tvena, O. Genri i S. Likoka. Kazan', 2007. 172 p.
2. Bergson A. Smeh. – Moscow, Iskusstvo, 1992. 127 p.
3. Sal'mon L. Mehanizmy jumora. O tvorchestve Sergeja Dovlatova. Moscow, Progress-Tradicija, 2008. 256 p.
4. Jemis M. Zapiski o Rejchel (Per. M. Shermana). Moscow, Amfora, 2005. 318 p.
5. Jenciklopedija Krugosvet. Available at: <http://www.krugosvet.ru/enc>.
6. Amis M. The Rachel Papers. London, 1992. 240 p.
7. Chiaro D. Translation, Humour and Literature. Bloomsbury Publishing, 2012. 256 p.
8. Cornelius J. K. Literary Humour. Mumbai, 2005. 157 p.
9. Cronin M. Translation and Globalization. Routledge, 2003. 197 p.
10. Larson M. L. Translation. Theory and Practice, Tension and Interdependence. Philadelphia, 2008. 270 p.
11. Ritchie G. The Linguistic Analysis of Jokes. Routledge, London, 2004. 256 p.
12. Rozman R. Lost in Translation: Difficulties in Translating English Humour. 2008. 64 p.
13. Vandaele J. Translating Humour. Saint Jerome Publishing, 2002. 441p.

КРИТЕРИИ АНАЛИЗА ДИСКУРСА ТЕЛЕСЕРИАЛА

Андреишина Светлана Владимировна, аспирант, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 119571, Россия, г. Москва, пр. Вернадского, 82, стр. 1, e-mail: fil_nauka@mail.

В статье рассматривается сериал как вид текста, выделяются критерии анализа дискурса современного телесериала, приводится типология сериалов в зависимости от дискурсивной стратегии.

Ключевые слова: телесериал, дискурс, медиа, кинотекст

CRITERIA OF ANALYSIS OF DISCOURSE OF THE TELEVISION SERIES

Andriushina Svetlana V., post-graduate student, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 11957, Russia, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82, e-mail: fil_nauka@mail.

The article is devoted to TV series as a type of text; the author proposes criteria of the discourse analysis and a typology of TV series based on their discourse strategy.

Keywords: TV series, discourse, media, cinematext