

Литвинова Вера Михайловна

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РУССКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ "ОХОТЫ НА СНАРКА" Л. КЭРРОЛЛА

В статье анализируются русские интерпретации поэмы "Охота на Снарка" Л. Кэрролла с позиций лингвостилистики. Особое внимание уделяется переводу системы имен персонажей поэмы, в основе которого лежит принцип единоначатия. Делаются выводы о том, что декомпрессия, к которой прибегает большинство интерпретаторов, напрямую связана с явлениями фикциональности и дискомфортности метатекста. Это, в свою очередь, может привести к нарушению его стилистической целостности в отношении кэрролловского первоисточника.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/2-1/29.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(80). Ч. 1. С. 107-110. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 81-42

В статье анализируются русские интерпретации поэмы «Охота на Снарка» Л. Кэрролла с позиций лингвостилистики. Особое внимание уделяется переводу системы имен персонажей поэмы, в основе которого лежит принцип единоначатия. Делаются выводы о том, что декомпрессия, к которой прибегает большинство интерпретаторов, напрямую связана с явлениями фикциональности и дискомфортности метатекста. Это, в свою очередь, может привести к нарушению его стилистической целостности в отношении кэрролловского первоисточника.

Ключевые слова и фразы: контаминация; окказионализм; художественная информация; метатекст; декомпрессия; интертекстуальность; фикциональность.

Литвинова Вера Михайловна, к. филол. н., доцент
Ижевская государственная сельскохозяйственная академия
vlitvinova43@gmail.com

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РУССКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ОХОТЫ НА СНАРКА» Л. КЭРРОЛЛА

Интерес к творчеству английского писателя Л. Кэрролла не ослабевает на протяжении нескольких последних десятилетий. С одной стороны, интерпретаторами делаются попытки осмыслить собственную эпоху и происходящее в ней, с другой – присущие текстам Л. Кэрролла элементы абсурдности дают огромные возможности для языковых экспериментов.

Ранее мы провели подробный лингвоэстетический анализ русских интерпретаций знаменитой кэрролловской дилогии об Алисе [5].

Обратимся к русским интерпретациям «Охоты на Снарка» Л. Кэрролла.

«Снарк» считается классикой поэмы-нонсенса. Фабула этого произведения состоит в том, что группа авантюристов, каждый из которых носит имя (настоящее или условное) на букву *Б*, отправляется на затерянный остров, где обитает таинственный Снарк. Они устраивают на него охоту, зная, что сам по себе Снарк безобиден (несмотря на имя, происходящее от слов *snake* (змея) и *shark* (акула)), но если он окажется Буджумом, то всякий, увидевший его, плавно и мгновенно исчезнет с лица земли. Сам Кэрролл не пытался объяснять смысл поэмы, который вполне прозрачен: это стремление самонадеянного человека к Тайне, опасности которой он не осознает. Были и «модернистские» трактовки поэмы – например, что Кэрролл предсказал атомную бомбу (аллегорией которой оказывается ужасный Буджум).

Остановимся на главных переводах и переложениях поэмы.

Авторы, работающие с «Охотой на Снарка», останавливаются, прежде всего, на передаче имен, начинающихся на букву *Б*. Действительно, этот словесный аттракцион Кэрролла очень ярок и фикционален. Передаваемая здесь информация в основном является словообразовательной и гедонистической, игровой.

У этих имен есть еще один смысл: они служат индикатором интерпретаторского стиля. Они образуют систему, поэтому важно, соблюдает ли переводчик единство подхода к наименованиям. Интерпретаторы при этом претендуют на передачу собственно эстетической (т.е. функционально обоснованной, художественно значимой) информации.

Собственное обоснование одного из них – Г. Кружкова – выглядит так: «А нужно ли это делать вообще – вот вопрос. Ведь и сам Снарк – зверюга абсурдная, а тут его еще надо переснарковать, да перепереснарковать, да перевыснарковать. Суэта в квадрате получается и дурная бесконечность... Принцип перевода выбран с особым расчетом: хотелось, чтобы вещь оставалась английской и в тоже время приложимой к русской ситуации. Снарк остался Снарком и Буджум Буджумом ввиду их широкой международной известности, других же персонажей пришлось слегка перекрестить. Предводитель (Bellman) получил имя Балабона (за свой председательский колокольчик и речистость), другие члены его команды выровнялись под букву “Б”: дело в том, что у Кэрролла они все начинаются на одну букву, и это неспроста! Мясник (Butcher), весьма brutальный тип, благополучно превратился в brutального же Браконьера. Оценщик описанного имущества (Broker) – в Барахольщика. Гостиничный мальчишка на побегушках (Boots), не играющий никакой роли в сюжете, – в Билетера (а почему бы и нет?). Адвокат (Barrister) претерпел самую интересную метаморфозу – он сделался отставной козы Барабанщиком и при этом Бывшим судьей. Ничего, пусть поддержит ударную группу (колокольчик и барабан) этого обобщенного человеческого оркестра, где каждый трубит, как в трубу, в свою букву “Б” – быть, быть, быть!» [2, с. 6]. Напомним, что соответствующий глагол в английском языке омонимически совпадает с названием буквы *В*.

Поскольку единоначатие имен воспринимается интерпретатором как функционально значимый прием (максимально сосредоточенное выражение идеи бытия), Г. Кружков его подчеркивает (аддициями, или декомпрессиями), что отмечает Н. М. Демурова: «Чтобы усилить игру на “Б”, Кружков придает некоторым из них атрибуты, также начинающиеся на эту букву: Барахольщик с багром, Булочник умеет печь только Базельский торт (что такое Базельский торт, правда, неизвестно, и переводчик в своих обширных комментариях ничего нам не поясняет)» [1, с. 34].

Н. М. Демурова весьма критически оценивает эту работу: «Браконьер, пожалуй, несколько менее “brутален”, чем мясник... в этом имени акцент, на самом деле, переносится с “brутальности” на хитрость, ведь браконьеры по определению известны не тем, что убивают жестоко, а тем, что делают это тайно. Отставной

kozy Барабанщик, как кажется на первый взгляд, превосходно ложится в поэму нонсенса; однако по размышлении понимаешь, что как ни хорош он сам по себе, тем не менее плохо соотносится с характером и последующим поведением этого персонажа в оригинале. Недаром в шестой песне... действие которой происходит в суде и требует от Барабанщика юридических познаний, Кружков торопливо “перекрещивает” его в Бывшего судью» [Там же, с. 35].

Обратимся к другим переводчикам.

Вариант имени предводителя охотников Беллмана – у И. Липкина – Блямс, – по мнению Н. М. Демуровой, «звучит неожиданно и весело (может быть, чуточку слишком весело, если сравнивать с оригиналом?), вызывая всяческие звуковые и игровые ассоциации. Кстати, ассонансно оно весьма близко к оригиналу (Б-л-м). Вместе с тем в имени *Блямс* отсутствует отрицательная окраска, проступающая в Балабоне (также очень удачно озвученном)» [Там же, с. 37]. На наш взгляд, оба варианта нельзя назвать удачными. Слово *Bellman* не придумано Кэрроллом, это архаизм, его значение – *глашатый*. То есть это слово высокого стиля, и ничего иронического и отрицательного в нем нет, в отличие от *Балабона*. В английском слове преобладают сонорные и гласные переднего ряда, делающие его звучным и торжественным. Эффект нарастания звучности возникает благодаря продвижению от взрывного к назальным, гласные расположены тоже выразительно: за ударным следует редуцированный – в целом это производит впечатление удара колокола, порождающего эхо. В русском слове нет ни одного гласного переднего ряда, оно имеет парную структуру из-за повторяющегося [б]. Это слово тоже звукоподражательно, однако вызывает ассоциации не с колоколом, а с балаболкой, или трещоткой, т.е. совершенно другим инструментом. Так что ни по содержанию, ни по форме этот перевод не совпадает с кэрролловским. Форма *Блямс* если и близка к оригиналу, то, действительно, только ассонансно – и то отчасти. Ничего общего с колокольным звоном здесь нет. Это скорее напоминает звук падения или резкого удара, не сопровождаемого эхом (срав. *бац! бецц!*). Понятно, что в этом варианте нет даже намека на торжественность и степенность, присущие Беллману.

Есть в этой поэме загадочное, взятое из «Зазеркалья», – это *Bandersnatch*, т.е. *Брандашмыг* – в «перевод» Д. Г. Орловской. В. Фет и С. Афонькин, подчеркивая преемственность кэрролловских текстов, даже сохраняют этот вариант – как интертекстуальное средство.

Г. Кружков и И. Липкин дают этому существу стереотипные имена, намекающие на его происхождение от кровососущей летучей мыши (кожана), – соответственно *Кровопир* и *Бурдолак*. Оба они строятся на контаминации, причем в обоих случаях осложненной, т.к., помимо слов, которые непосредственно складываются, в итоговых именах проглядывают и другие смысловые нюансы. *Кровопир* возник в результате наложения слов *кровопийца* и *вампир*, но это наименование выглядит еще и как сросшееся словосочетание *кровавый пир*, которое само по себе довольно бессмысленно в данной ситуации. В этом отношении *Бурдолак*, на наш взгляд, более удачный вариант: интерференция слов *бурда* и *вурдалак*, но в итоге образуется забавное игровое значение – *тот, кто лакает бурду* (на это указывает интерфикс -о-). В принципе, это может быть, например, пьяница или больной, принимающий некачественные микстуры.

У Л. Яхнина это существо животное («зверь») остроумно называется *Страхус*:

*Перед несчастным Банкиром возник
Доселе неведомый Страхус* [3]!

Остроумие Л. Яхнина состоит в том, что это интерференция слов *страх* и *страус* – птица, олицетворяющая трусость. Это страх, боящийся сам себя. Просчет Л. Яхнина заключается в том, что Страхус – это, вопреки ожиданиям, все-таки не птица, а зверь:

От зверя Банкир откупиться решил [Там же]...

Тем самым, на наш взгляд, обесмысливается ассоциация со страусом.

М. Пухов фонетически и орфографически точно (без дефиса) передает имя *Джубджуб* – знаковое, тем более – связанное с двумя текстами Кэрролла: «Джеббервокки» и «Снарком». Столь же знаковое, но малопонятное имя *Bandersnatch* воспроизводит как *Бандерхват* [4]. Кружковский *Кровопир* отстает от этой линии наименований. Но его Болванщик устанавливает связь – правда, не с «Джеббервокки», а с «Алисой» – гипертекстом, в который эта баллада входит (а именно – с эпизодом безумного чаепития). Однако функциональный смысл этой параллели совершенно иной. Если Бандерхват, как и Джубджуб, связан с таким же стихотворным нонсенсом и в обоих текстах речь идет об одних и тех же существах, то сомнительно, что Болванщик в «Снарке» – тот же самый, что и в «Стране Чудес» (хотя у Кэрролла эти персонажи занимаются одним и тем же – производством головных уборов).

Можно сказать, что по отношению к Кэрроллу оба переводчика осуществляют противоположные стратегии: М. Пухов (вслед за Кэрроллом) берет неизвестных персонажей из «Алисы» («Джеббервокки») и раскрывает их природу в «Снарке»; Г. Кружков берет имя (другого) персонажа, хорошо известного по «Алисе», переносит это имя на, возможно, совершенно другого персонажа, о котором в «Снарке» не говорится почти ничего. Г. Кружков в данном случае сигнализирует о наличии связи между двумя произведениями, но этот сигнал не подкрепляется смыслом: ради чего нам указывают на параллель между текстами.

М. Пухов, сохраняя преемственность с Кэрроллом на уровне наименований, использует следующие приемы:

1) транслитерационный перевод: *Снарк, Бужджем, Джубджуб*;

2) буквальный перевод: *Барристер, Булочник, Банкир, Бобер*; в числе таких имен *Баишаки*, совпадающее с английским *Boots* лишь формально: в русском языке соответствующее слово означает только обувь и ассоциируется только с множественным числом;

3) полубуквальный перевод: *Бильярдист* (а не билиардный маркер), *Бойня* (а не забойщик); [*пошивщик*] *Бантов и Беретов* (*maker of Bonnets and Hoods*) – если *bonnets* еще можно понимать как *береты*, то *hoods* – совсем не *банты*; строго говоря, *maker of Bonnets and Hoods* – это *изготовитель дамских капоров* (если соответствующие существительные трактовать как синонимы); понятно, что в последнем случае переводчик усиливает тенденцию к единоначатию; *Бандерхват* [Там же];

4) приблизительный смысловой перевод: *Барышник*, *Благозвон* (подчеркиваются благообразность персонажа и любовь к колокольному звону).

Проявляя определенную творческую свободу, М. Пухов в передаче имен тяготеет к переводческому формализму.

Красноречива система наименований в переводе Е. Клюева. Обращение Е. Клюева к Кэрроллу объяснимо: он профессиональный филолог, и «Снарк» для него – широкое поле экспериментирования. Предводителя охотников Е. Клюев называет Бомцманом, удачно объединяя профессию этого героя и его основную страсть – звонить в колокольчик (первое предполагает серьезность, второе – легкомыслие, а вместе оба эти смысла образуют оксюморон). Слово образовано по принципу контаминации (*бом* + *боцман*). Это придает ему оттенок манерности, как будто оно произносится с «французским» (если точнее, псевдофранцузским) прононсом.

В оригинале много слов с обозначающими профессиональную принадлежность суффиксом *-er* (*maker, Barrister, Broker, Billiard-marker, Baker, Banker*) и радикалидом *-man* (*Bellman*), функционально тождественным суффиксу (знаменательно, что в этом слове морфема с семантикой «человек» оказывается явно подчиненной по отношению к корневой морфеме со значением «колокол»: в структуре этого слова *человек подавляется колоколом*: действительно, для Беллмена звонить в колокол становится манией). В глаза бросаются почти паронимические параллели *...maker – ...marker, Baker – Banker* [6]. Этой игры слов в тексте Е. Клюева нет. Заметим, что Е. Клюев употребляет меньше слов с суффиксами, обозначающими профессию: *Булочник, Барахольщик, Бильярдщик*. Суффикс *-щик* обладает явно разговорной коннотацией, особенно в последнем слове. К словам того же типа относится *Барахольщик*, встречающийся у двух переводчиков: Е. Клюева и Г. Кружкова. Иначе говоря, слова с суффиксом *-щик* специфичны, во многих случаях ярко национальны (и, следовательно, мало подходят к переводу Кэрролла). На этом фоне форма *Барристер* – с э – выглядит стилистически чужеродно, причем она отделяется и от английской стилистики [3].

Именами фантастических существ *Без* (*Boojum*) и *Чердт* (*Jubjub*) Е. Клюев подчеркнул одну важную деталь: их известное «родство», передаваемое через звукопись. В оригинале эти имена состоят из одних и тех же фонем в разной комбинации. Если <*b*> и <*m*> можно считать взаимозаменяемыми как билабиальные, то одно имя выглядит перепевом второго. Можно сказать, что в имени ужасной птицы *Джубдзуб* слышится эхо рокового имени Буджума. Услышав крики Джубдзуба, кэрролловские персонажи *Butcher* и *Beaver* от страха едва не умирают (и в переносном, и в буквальном смысле). Встретившись с Буджумом, *Baker* исчезает с лица земли, и то же самое грозит остальным охотникам. Джубдзуб – злоеющая «тень Буджума», промчавшаяся над персонажами поэмы как предупреждение [Там же]. Таким образом, опыт Е. Клюева воспринимается как воплощение эстетической и отчасти концептуальной информации. Они связаны с художественным смыслом, важным для текста: близостью, взаимозаменяемостью этих существ.

М. Пухов, на наш взгляд, поступил верно, сохранив оригинальные кэрролловские имена Буджума и Джубдзуб – и тем самым звуковую (и отчасти графическую) параллель между этими персонажами. Е. Клюев поступил оригинально: он отказался от *формы*, в которой у Кэрролла воплощается эта связь, но передал ее через *содержание*. Именно при смене кода (через использование синонимов) она проступила более отчетливо. Переводчик взял слова *черт* и *бес* и видоизменил их, тем самым подчеркнув родство кэрролловских существ и выделив семантическое основание для их сближения – inferнальность (сема содержится в слове *Boojum*).

Отметим еще одну деталь: назвав Буджума *Без*, Е. Клюев обыграл омофонию слов *бес* и *без* – т.е. соединил *мотивы дьявольщины и отрицания*. Действительно, кэрролловский Буджум – это дьявольское начало, несущее смерть.

Кстати, трансформация имени *Снарк* в *Смарка* у Е. Клюева тем самым получает мотивировку: название поэмы *Охота на Смарка* выглядит как *Охота на смарку*, т.е. охотникам придется обойтись без Смарка – его заменит двойник, которого так и зовут – *Без*. Последний семантически рифмуется одновременно и со *Смарком* (как выражение отрицания), и с *Чердтом* (как образ бесовщины).

Проанализированные выше переработки Кэрролла показывают, что интерес к писателю остается по-прежнему высоким. К сожалению, не все они добавляют что-то новое и интересное к нашим представлениям о Кэрролле.

В ходе анализа мы убедились, что интерпретаторы часто расширяют объем текста – добавляют собственные каламбуры, создают для своей игры слов специальный контекст.

Декомпрессия тесно связана с явлениями фикциональности и дискомфортности метатекстуальных жанров. Это значит, что расширение текстуального объема и информации является условием такого видоизменения первоначального текста, когда его литературность, искусственность проявляется максимально.

Фикциональность – явление переменное даже в пределах одного текста. Средствами ее усиления могут быть: окказиональные слова (она тем ярче выражена, чем больше в окказионализмах нарушаются словообразовательные нормы языка), подчеркивание художественных приемов, игра слов, элементы деконструкции текста, «текст в тексте», стилистическая эклектика.

Фикциональность ослабляется при усилении связности текста, при работе на макротекстовом уровне, при обеспечении стилистического единства.

В итоговых метатекстах (МТ) анализируемых интерпретаций преобладает переработка художественной информации следующих видов: словообразовательной, аллюзивной, гедонистической. В целом же авторы сосредотачиваются на формальных деталях.

Следует отметить, что художественное качество МТ выше при внимании автора к наиболее тонким видам информации, а именно – к концептуальной, подтекстуальной, аксиологической, функциональной (иными словами, если автор проявляет интерес к сюжету, стилю автора, идейному и ценностному содержанию текста), а также если в одних и тех же языковых явлениях (приемах) сочетаются разные виды художественной информации, т.е. при большей семантической сложности, насыщенности, смысловом богатстве МТ.

Список источников

1. Демурова Н. М. О степенях свободы. Перевод имен в поэме Льюиса Кэрролла «Охота на Снарка» // Альманах переводчика. М., 2001. С. 34-39.
2. Кружков Г. М. Предисловие переводчика // Кэрролл Л. Охота на Снарка. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 5-8.
3. Кэрролл Л. Охота на Снарка: погоня в восьми приступах [Электронный ресурс]. URL: http://librebook.me/the_hunting_of_the_snark_an_agony_in_eight_fits (дата обращения: 23.11.2017).
4. Кэрролл Л. Охота на Снарка [Электронный ресурс] / пер. с англ. М. Пухова. URL: <http://lib.ru/CARROLL/snark3.txt> (дата обращения: 23.11.2017).
5. Литвинова В. М. Метатекстуальные специализированные речевые жанры в аспекте лингвостетического анализа (на материале русских переложений диалогии об Алисе Л. Кэрролла): дисс. ... к. филол. н. Ижевск, 2004. 166 с.
6. Carroll L. The hunting of the Snark [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/Carroll_Lewis/The_hunting_of_the_Snark.html (дата обращения: 23.11.2017).

LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS OF THE RUSSIAN INTERPRETATIONS OF L. CARROLL'S "THE HUNTING OF THE SNARK"

Litvinova Vera Mikhailovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Izhevsk State Agricultural Academy
vlitvinova43@gmail.com

The article analyzes the Russian interpretations of the poem "The Hunting of the Snark" by L. Carroll from the position of linguo-stylistics. Particular attention is paid to the translation of the system of poem characters' names, which is based on the principle of anaphora. Conclusions are made that decompression, which most interpreters use, is directly related to the phenomena of fictionality and discomfort of a metatext. This, in turn, can lead to the violation of its stylistic integrity with respect to Carroll's primary source.

Key words and phrases: contamination; occasionalism; artistic information; metatext; decompression; intertextuality; fictionality.

УДК 8; 347.78.034

В статье рассматривается понятие паратекста и степень его разработанности в отечественной и зарубежной филологии. Изучены элементы паратекста, подразделяемого на перитекст и эпитекст. Особое внимание уделено заглавию как важному компоненту паратекста. Автором проведен сопоставительный анализ заглавий романов французского писателя М. Уэльбека и их переводов на русский, английский и итальянский языки, а также проанализирована степень адекватности полученных названий исходным и выявлены деформации. В заключении подведены итоги проведенного исследования и сделаны выводы.

Ключевые слова и фразы: паратекст; перитекст; эпитекст; заглавие; Уэльбек; перевод.

Лиходкина Ирина Александровна, к. филол. н.
Военный университет Министерства обороны Российской Федерации, г. Москва
irina.lihodkina@gmail.com

ЗАГЛАВИЕ КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ ПАРАТЕКСТА И СПЕЦИФИКА ЕГО ПЕРЕВОДА

Термин «паратекст» (фр. *paratexte*) был разработан французским литературоведом Жераром Женеттом в 1987 г. в работе "Seuils" («Пороги») и определяется им следующим образом: «паратекст – это то, что позволяет тексту превратиться в книгу и в качестве таковой предложить его читателю и, в более общем смысле, широкому кругу лиц. Это не ограничение или закрытая граница, а *порог* – или слово, которое Борхес применил по отношению к предисловию – "вестибюль", предлагающий каждому войти или уйти прочь» (здесь и далее перевод автора статьи. – И. Л.) [10, р. 7-8].

Проблема паратекста очень сложна и не может быть решена однозначно. Ж. Женетт задается вопросом: бывают ли книги без паратекста? Отвечая на него, он говорит, что пути и средства паратекста постоянно меняются в зависимости от эпохи, культуры, литературных жанров, авторов произведений, изданий одного и того же произведения, и, очевидно, что в нашу медийную эпоху увеличивается количество авторов текстов в таком виде, в котором они не существовали раньше, например, в Античности и Средние века, когда тексты, представленные