

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Факультет массовых коммуникаций, филологии и политологии
Кафедра германского языкознания и иностранных языков

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК БРИТАНСКОГО
ЮМОРИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ
АСПЕКТ**

(магистерская диссертация)

Выполнила студентка
841МФОП группы
Павлюк Д.А.

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
Карпухина В.Н.

Допустить к защите
Зав. кафедрой
германского языкознания
и иностранных языков
к.ф.н., доцент
Савочкина Е.А.

_____ 2016 г.

Работа защищена

_____ 2016 г.

Оценка _____

Председатель ГАК

Барнаул 2016

Оглавление

Введение.....	1
Глава 1. Культурологические аспекты переводоведения.....	5
1.1. Определение понятия «культура».....	5
1.2. Культура и перевод.....	5
1.3. Культурологические и социолингвистические аспекты переводоведения.....	8
1.3.1. Социально-культурная детерминированность.....	10
1.3.2. Способы описания типичных ситуаций.....	11
1.3.3. Факторы взаимодействия различных культур. Гипотеза Сепира-Уорфа.....	12
1.3.4. Роль переводов в принимающей культуре.....	14
1.3.5. Языковая вариативность при переводе. Выбор языковых средств при переводе.....	16
1.3.6. Билингвизм и интерференция.....	23
Выводы по Главе 1.....	29
Глава 2. Проблемы передачи английского юмора на русский язык.....	30
2.1. Трудности перевода.....	30
2.2. Виды перевода каламбуров.....	31
2.3. Средства выражения юмора в переводе.....	34
Выводы по Главе 2.....	37
Глава 3. Искусство комического в английской литературе на примере романов П.Г.Вудхауза о Дживсе и Вустере.....	38
3.1. Жизнь и творчество П.Г.Вудхауза.....	40
3.2. Теория повествования и ее интерпретации.....	45
3.2.1 Повествователь в цикле романов и рассказов «Дживс и Вустер».....	61
3.3. Художественные приемы Вудхауза, создающие комический эффект.....	67
3.3.1. Фразеология П.Г.Вудхауза.....	73
3.3.2. Цитирование.....	75
3.3.3. Сравнения и антитезы.....	78
3.3.4. Образ слуги в литературе. Язык Дживса и его влияние на ситуацию.....	80
Выводы по Главе 3.....	85
Заключение.....	86
Список литературы	87

Введение.

Вне всяких сомнений, ирония и юмор являются неотъемлемыми компонентами общения в любом культурном обществе. По мнению некоторых исследователей, особенно это касается западных индивидуалистических культур [21, с. 5]. В восточных культурах, где особенно сильно развито почтительное отношение к старшим по возрасту и званию, то есть велика вертикальная дистанция, юмор применяется реже и экономичнее. В западных культурах, характеризующихся незначительной вертикальной, но большой горизонтальной дистанцией, ирония и юмор являются незаменимыми помощниками в налаживании межличностных отношений, а также дают прекрасную возможность сохранить лицо в щекотливой ситуации.

Для английской лингвокультуры применение иронических, самоироничных, саркастических высказываний актуально и естественно. И наиболее яркий тому пример – творчество английского писателя Пелама Гренвилла Вудхауза (1881 – 1975гг.). Вудхауз был очень известным и плодовитым автором. За 73 года активной литературной деятельности им было создано невероятное количество как небольших рассказов, так и крупных романов, и это не считая либретто к мюзиклам, пьесам. Наиболее полная библиография насчитывает 98 названий, но, как уверяет Н. Трауберг, список наверняка не полон. За долгие годы Вудхауз написал пять крупных циклов, объединенных общими героями (Псмит, лорд Эмсворт и лорд Икенхэм). Все рекорды популярности, разумеется, бьет сага о молодом аристократе Бертраме Уилберфорсе Вустере и его камердинере Дживсе.

А. Зверев пишет об этой парочке: «Простодушный, неунывающий, подчас лукавый, но в серьезных испытаниях неизменно рыцарственный Берти Вустер и его слуга (а также наставник, опекун, не обучавшийся в университетах философ, когда мудрец, а когда и шантажист) Дживс — сразу вызывает

ассоциации с мистером Пиквиком и его незаменимым Сэмом, а если отступить еще на два века — с Дон Кихотом и Санчо Пансой» [23, с. 25].

Являются ли они друзьями, взаимодополняющими друг друга? Или Дживс – всего лишь слуга, который удобно устроился у недалекого хозяина и делает то, что ему вздумается? Или он – как Сэм Уэллер – рассматривает свою работу у хозяина как некую миссию, служение, охрану и опеку? Это не мешает Дживсу иной раз обойтись с молодым хозяином довольно сурово, например, заставить его выступать с речью перед ученицами школы для девочек, а то и вообще ударить чем-нибудь тяжелым по голове... что, разумеется, служит только всеобщему благу. Автор словно проделывает много незаметных фокусов, заставляя нас видеть события то в одном, то в другом свете, и это как раз и придает абсурдным, почти водевильным ситуациям какую-то особую теплоту и «жизненность». Повествователем является Берти Вустер, однако, не обладая интеллектом Дживса, мог ли он понять и донести до читателя ход событий, и что еще более важно – их истинный смысл?

Цель данного исследования состоит в том, чтобы понять, на самом ли деле Бертрам Вустер – единственный повествователь, а также рассмотреть искусство комического в цикле романов и рассказов П.Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере с точки зрения переводчика и его принимающей культуры.

Глава 1. Культурологические аспекты переводоведения.

1.1. Определение понятия «культура».

Из всего многообразия определений культура процитируем определение, которое дал американский этнолог Уорд Гудинаф (Ward H. Goodenough): «Культура общества включает все, что человек должен знать или во что он должен верить, для того чтобы действовать таким образом, как это признано членами общества, причем он должен так действовать, выступая в любой роли, которую каждый из членов общества допускает сам для себя. Культура, будучи тем, что люди должны усвоить как нечто отличное от своего биологического наследия, должна включать конечный продукт познания: знание в самом широком смысле этого слова. Данное определение указывает на то, что культура — это не материальный феномен; она не включает предметы, людей, их поведение или эмоции. Это скорее способ организации всего, указанного выше. Это формы вещей, содержащиеся в сознании людей, модели восприятия, и интерпретации вещей и отношений к ним. Следовательно, все, что люди говорят или делают, социальная организация и события в обществе — все это продукты или субпродукты культуры, используемой людьми как инструмент восприятия существующих условий и приспособления к ним...» [8, с. 39]. Культуру можно также определять и как широкий круг явлений этнографического, исторического, географического и т.п. характера.

1.2. Культура и перевод.

Приведенные выше определения культуры имеют ценность для переводоведческих исследований. Из них следует, что переводчик должен иметь достаточно полное представление о культуре другого народа как об особой форме организации представлений о мире в коллективном сознании народа и о тех расхождениях, которые существуют в представлениях (то есть мировоззренческих моделях) людей, принадлежащих к разным этносам, в их представлениях о жизни вообще и о жизни других народов в частности.

Таким образом, культура опосредует все сферы жизни общества, как материальную, так и духовную и находит отражение в картине мира (далее КМ). Рассмотрим влияние социокультурной составляющей КМ на перевод. Следует учитывать, что разные сообщества обладают разной системой ценностей, определяющей менталитет. Маленький, но весьма показательный факт: в английском языке местоимение Я всегда пишется с большой буквы. Может ли это себе представить русскоязычный говорящий? Это «выпячивание себя» противоречит русскому характеру. В РЯ с большой буквы пишется местоимение Вы, когда оно употребляется в единственном числе, и таким образом подчеркивается особенно вежливое отношение к другому человеку. Это соответствует ключевым ценностям русской и американской культуры (индивидуализм – соборность).

В языке находят отражение реалии того или иного периода развития общества (челноки, барахолка, разборки, гопники, кинуть). Вот примеры из очерка В. Колыхалова, опубликованного в журнале «Сибирские Афины» [26, с. 34]:

К поселковой конторе тянулись все ниточки-веревочки колготной спецпереселенческой жизни. Александровская контора бурения приняла его в свой боевитый штат охотно. Специальность при молодом человеке, из местных, да вдобавок российский немец ссыльных кровей.

Текла не обыденная работа, бурлило дело, озаренное светом тех первоцелинных лет, который и до нынешних дней играет бликами на кристаллах гордой биографии...

Но станочники-вахтовики из Томска, Новосибирска, Юрги — профессионалы железного дела, люди точного мастерства, потому что высокой точности обработки деталей на «расхлябанной»

станочной флотилии можно добиваться только при условии задатков лесковского умельца Левши.

Чтобы понять языковые факты этого отрывка из очерка (не художественного произведения с его авторскими вольностями и ориентацией на функцию воздействия), нужно знание реалий, социокультурного фона, иначе затрудняется понимание текста, а значит, и коммуникация.

Как понимать *спецпереселенческую жизнь*, что такое *контора бурения* и почему у нее *боевитый штат*, каковы социокультурные характеристики *русского немца* вообще и *ссылных кровей* в частности, чем *необыденная работа* отличается от *обыденной*, что это за свет *первоцелинных лет*, почему *биография* – *гордая*, что значит *станочники-вахтовики*, почему *станочная флотилия*, да еще и *расхлябанная*? Наконец, без знания повести Лескова «Левша» нельзя понять, что за люди эти станочники. Для ответов на эти вопросы необходимо знать историю, литературу, образ жизни, систему ценностей и много других социокультурных моментов, без которых просто знание «значений» слов родного языка, не говоря уже о русском как иностранном, мало поможет коммуникации.

Другой пример касается ценностей, принятых в обществе и, таким образом, влияющих на шаблоны поведения людей. Так, С.А. Семко, ссылаясь на К. Рехо, пишет, что не так давно японские переводчики «Воскресения» Л.Толстого заканчивали свои переводы либо счастливым браком Катюши Масловой с князем Нехлюдовым, либо ее положительной оценкой его предложения жениться на ней [42]. Дело в том, что в японской литературе образ падшей женщины из бедной семьи, проданной в публичный дом, а затем возвращающейся к нормальному супружеству, весьма распространенный мотив, не имеющий трагического смысла, поэтому японцам трудно было понять финал толстовского романа: отказ Катюши от предложения Нехлюдова выйти за него замуж.

Яркий пример конфликта культур при восприятии иностранной литературы приводит американский антрополог Лора Бохэннен, пересказавшая «Гамлета» Шекспира туземцам Западной Африки [45]. Они восприняли сюжет через призму своей культуры: Клавдий — молодец, что женился на вдове брата, так и должен поступить хороший, культурный человек, но нужно было это сделать немедленно после смерти мужа и брата, а не ждать целый месяц. Призрак отца Гамлета вообще не уложился в сознании: если он мертв, то как он может ходить и говорить? Полоний вызвал неодобрение: зачем он мешал дочери стать любовницей сына вождя — это и честь и, главное, много дорогих подарков. Гамлет убил его совершенно правильно, в полном соответствии с охотничьей культурой туземцев: услышав шорох, крикнул «что, крыса?», а Полоний не ответил, за что и был убит. Именно так и поступает каждый охотник в африканском лесу: услышав шорох, окликает и, если нет человеческого отклика, убивает источник шороха и, следовательно, опасности.

1.3. Культурологические и социолингвистические аспекты переводоведения.

Культурологические аспекты переводоведения включают изучение как роли перевода в развитии культуры (источник сведений о других культурах, вклад в формирование национального языка и литературы, доступ к научно-технической информации и пр.), так и культурной обусловленности переводческой деятельности (выбор переводимых текстов, общественный статус профессии, влияние на стратегию переводчика и пр.) [30]

В создание лингвистической базы современного переводоведения немаловажный вклад вносит и социолингвистика, изучающая различные аспекты проблемы «язык и общество». Особую ценность для теории перевода представляют два взаимодополняющих подхода к этой проблеме. С одной стороны, язык рассматривается как единое социально-культурное образование, отражающее особенности определенного этноса как носителя определенной

культуры, выделяющей его среди других культур. С другой стороны, изучаются различные виды вариативности в языке, связанные с неоднородностью и многогранностью общественной жизни, существованием социальных, профессиональных и многих других различий между людьми в рамках одной и той же культуры.

Проблема взаимоотношения языка и культуры традиционно включалась в сферу интересов языковедов. Однако в последние десятилетия понятие «культура» приобретает все более широкую интерпретацию. На смену понимания культуры как совокупности материальных и духовных достижений цивилизации пришло расширенное толкование этого термина, включающее все особенности исторических, социальных и психологических явлений, характерных для данного этноса, его традиции, ценности, взгляды, институты, поведение, быт, условия жизни - словом, все стороны его бытия и сознания [30]. Такое понимание культуры, естественно, включает в нее язык и все другие аспекты вербальной коммуникации как важнейшего условия человеческого существования.

В теоретическом плане новая трактовка понятия «культура» получила дальнейшее развитие в двух направлениях. С одной стороны, начала формироваться новая научная дисциплина «культурология» как важная часть глобальной науки о человеке. С другой стороны, традиционная проблема «язык и культура» приобрела новую значимость и масштабность.

Язык как орудие вербальной коммуникации является важнейшей частью культуры, и все особенности его структуры и функционирования могут считаться проявлениями культуры соответствующего языкового (или этнического) коллектива. Однако следует учитывать сложный и опосредованный характер связи языка с другими элементами культуры. Окружающий мир, духовная жизнь и поведение людей отражаются в сознании человека в определенных когнитивных структурах, которые, в свою очередь,

реализуются и переструктурируются в языковых категориях и формах. Формирование и развитие когнитивных и особенно языковых структур происходит не только под влиянием внешних факторов (других элементов культуры), но и по своим внутренним законам, определяющим существование когнитивных и языковых систем как целостных образований [30].

Для исследования закономерностей переводческой деятельности большой интерес представляют особенности языка, прямо или косвенно обусловленные культурой носителей языка. Подобные особенности могут обнаруживаться на разных уровнях языковой структуры, в правилах вербальной коммуникации, в способах описания внеязыковой реальности.

1.3.1. Социально-культурная детерминированность.

Легко демонстрируется *социально-культурная детерминированность* словарного состава языка. Речь идет не только о том, что количество наименований в определенной сфере деятельности прямо зависит от степени общественной значимости этой сферы. Традиционно в качестве примера такой зависимости упоминается большое число названий разных видов снега у эскимосов или многочисленные названия окраски лошадей у аргентинских пастухов. Однако не меньший интерес представляют факты отражения в значении и употреблении лексических единиц своеобразия осмысления представителями данной культуры окружающего мира. Так, для англичанина глаза, зубы и язык воспринимаются как непосредственно расположенные в голове (*eyes in the head, teeth in the head, tongue in the head*). В английской культуре особое значение имеет «noon» – 12 часов дня, служащие основной точкой отсчета времени. Это не только середина дня (*midday*), но и конец утра (*morning*), которое длится с полуночи, частично перекрывая и темное (*night*) и светлое (*day*) время суток. К этой точке привязан и особый прием пищи – «lunch» в отличие от главной еды в сутки – «dinner», которую едят в середине или в конце дня. После главной точки отсчета начинается «afternoon» (*post*

meridien), вроде бы вторая половина дня, которая длится до заката солнца (before sunset or nightfall). Но «nightfall» – это ведь наступление ночи (или, точнее, темноты), первую часть которой, видимо, составляет «evening», поскольку она же может называться «night». Английский чай (tea) подается вроде бы ближе к вечеру или в конце второй половины дня (in the late afternoon), но есть еще «supper», который едят вечером (если «dinner» съели в середине дня) или поздно ночью. В целом, образуется своеобразная картина суток, характерная для английской культуры [28].

1.3.2. Способы описания типичных ситуаций.

Особенности восприятия окружающего мира отражаются и на *способах описания типичных ситуаций*. Например, для представителей английской культуры свойственно включать в чувственные восприятия воспринимающего субъекта (ср. русское «Вдруг послышался шум» и английский перевод «Suddenly we heard noise»). Решающую роль играют социально-культурные факторы в формировании у коммуникантов фоновых знаний, без которых, как мы уже знаем, невозможна интерпретация речевых высказываний [29]. Наибольший интерес для теории и практики перевода представляют сообщения, непосредственно отражающие условия жизни и обычаи представителей определенной культуры. В английских домах спальни часто располагаются на втором этаже, и поэтому фраза «It's late I'll go up» легко истолковывается как намерение говорящего отправиться спать. Когда американец сообщает, что он хочет купить «a three bedroom apartment», его сообщение будет правильно понято лишь тем, кто знает, что в его стране, кроме индивидуальных спален, принято иметь и одну общую комнату, и поэтому речь идет о четырехкомнатной квартире. В каждой культуре существуют свои способы предотвращения нежелательного развития событий: «This appointment will make or break me, so keep your fingers crossed, please.» – Эта встреча решит мою судьбу, так что ругай меня, пожалуйста [30, с. 70].

1.3.3. Факторы взаимодействия различных культур. Гипотеза Сепира-Уорфа.

Изучение культурной обусловленности разных сторон вербальной коммуникации представляет большой интерес для переводоведения. Как уже отмечалось ранее, переводческая деятельность означает не только взаимодействие двух языков, но и контакт между двумя культурами. Следует учитывать, что наряду с уникальными особенностями, характеризующими каждую отдельную культуру, существуют факторы, общие для многих или некоторых культур. Кроме того, различные культуры всегда оказывали и продолжают оказывать влияние друг на друга. Реальная жизнь опровергает утверждения об обособленности и принципиальной взаимной непроницаемости культур [35]. Подобные сомнения в возможности полноценного контакта между разными культурами высказывались некоторыми лингвистами, этнографами, литераторами, философами и другими деятелями культуры. В языкознании наиболее известна концепция, именуемая «Гипотеза Сепира-Уорфа» [51].

Эта концепция, которую часто называют гипотезой лингвистической относительности, исходит из предположения, что структура языка определяет структуру мышления и способ познания внешнего мира. Характер познания действительности зависит от языка, на котором мыслит познающий субъект. Люди членят мир, организуют его в понятия и распределяют значения так, как это навязывается им языком. Познание не имеет объективного, общечеловеческого характера: сходные явления складываются в разные картины из-за различий в мышлении, навязываемых различиями языков. Отсюда следует, что полное взаимопонимание между представителями разных культур, говорящих на разных языках, принципиально невозможно: языки воздвигают между мышлением людей разной культуры непреодолимый барьер [18, с. 57].

Мы уже говорили о том, что каждый язык создает своеобразную «языковую картину мира», что является одной из причин трудностей, возникающих при переводе. Структура языка, действительно, способна определять возможные пути построения сообщений, организуя определенным образом выражаемые мысли, порой навязывая говорящим обязательное употребление тех или иных форм. Но верно и то, что языковая форма высказывания не определяет однозначно содержание высказывания, выводимое на основе интерпретации значений составляющих его единиц, а служит лишь исходной базой для понимания глобального смысла [18]. Один и тот же смысл может быть выведен из разных языковых структур, и, наоборот, одна и та же структура может служить основой для формирования и понимания различных сообщений. Таким образом, зависимость выраженных мыслей от способа их языкового выражения оказывается относительной и ограниченной. Говорящие могут сознавать различие между формой высказывания и сутью дела, преодолевать навязываемые языком стереотипы. Когда сегодня русский человек говорит, что солнце «всходит и заходит», это не означает, что он не согласен с Коперником и всерьез полагает, что солнце движется вокруг земли. Он может осознавать, что фактически происходит совсем иное: вращаясь вокруг своей оси, земля на какое-то время обращает к солнцу ту часть своей поверхности, где он находится. Способ выражения этой мысли, принятый в русском языке, может отражать существовавшие когда-то представления об устройстве мироздания, но никак не предопределяет мышление современного человека.

Не препятствуют языковые барьеры и контактам между культурами. В условиях взаимосвязи и взаимозависимости современного мира различные культуры не изолированы друг от друга, а постоянно контактируют и взаимодействуют. Представители одной культуры сталкиваются с особенностями других культур при непосредственном общении с носителями этих культур у себя в стране и за ее пределами или получают соответствующую

информацию устно или письменно с экрана, с газетных страниц, из литературных произведений и иных источников. Одним из таких источников, получившим широкое распространение в современном мире, являются переводы. Раскрывая своеобразие и многообразие культурных ценностей, обычаев и традиций, переводы способствуют взаимопониманию и взаимоуважению, обогащают культуру каждого народа, вносят большой вклад в развитие его языка, литературы, науки и техники.

1.3.4. Роль переводов в принимающей культуре.

Важную роль играют переводы в принимающей культуре, то есть в культуре языка перевода. Известно, что многие национальные языки и культуры формировались под влиянием переводов, главным образом, с античных языков. Переводы сыграли решающую роль в развитии культуры славянских народов. Переводы религиозных книг с греческого на церковнославянский (староболгарский) язык, выполненные Кириллом и Мефодием, положили начало формированию русского языка, русской письменности и литературы.

В рамках разных культур на разных этапах развития к переводам предъявлялись неодинаковые требования. Этим требованиям должен был удовлетворять не только выбор текстов для перевода, но и избираемая переводчиком стратегия. Отчасти выбор стратегии мог определяться характером переводимых текстов или теоретическими установками самих переводчиков. Так, переводчики религиозных текстов, благоговейно относившиеся к каждой букве священного оригинала, стремились к максимально буквальному его воспроизведению, даже в ущерб смыслу и нормам языка перевода. Напротив, многие переводчики художественной литературы весьма вольно обращались с оригиналом. Выдающиеся русские переводчики Карамзин и Жуковский создавали блестящие образцы вольного перевода, а Вяземский, Гнедич и Фет упорно отстаивали необходимость

перевода буквального [30]. Но в любом случае переводчикам приходилось учитывать отношение к их деятельности, преобладавшее в их культуре в данное время. Первые попытки сделать переводы Библии более понятными и соответствующими языковой норме вызывали неприятие и возмущение верующих, в культуре которых считалось, что священный текст должен быть мистическим и загадочным. Решительный отказ Мартина Лютера от практики буквалистского перевода Библии привел к потрясениям и расколу в христианском мире [27]. От французских переводчиков в 18 веке общество требовало «исправляющих» переводов, приводящих переводимое произведение «варварского» автора в соответствие с требованиями «хорошего вкуса», законодателями которого считали себя французы. В современных культурах обычно относительно спокойно воспринимаются вольности переводчиков литературных произведений (которые к тому же нередко переводят с подстрочника или через третий язык) и предъявляют требования высокой точности к информативным (дипломатическим, коммерческим, техническим и пр.) переводам.

Известна и зависимость стратегии переводчика от степени престижности иностранного автора в принимающей культуре. Считающиеся классическими или образцовыми произведения прославленных и знаменитых авторов переводятся с повышенным вниманием к воспроизведению их содержания и авторского стиля, в то время как в переводах менее известных авторов нередко широко используются стандартные, приблизительные варианты, облегчающие задачу переводчика и нивелирующие смысловые и стилистические особенности оригинала [44, с. 243].

Г. Тури указывает и на зависимость характера перевода от жанра переводимого литературного произведения. Если перевод принадлежит к литературному жанру, отсутствующему или слабо развитому в принимающей культуре, то переводчики более тщательно сохраняют жанровые особенности

оригинала [29]. Напротив, в жанрах, хорошо развитых в принимающей культуре, переводы соблюдают требования этих жанров в данной культуре.

Социально-культурное влияние на стратегию переводчика нередко отражается и на полноте воспроизведения в переводе содержания оригинала, вынуждая переводчика сокращать или полностью опускать все, что в принимающей культуре считается недопустимым по идеологическим, моральным или эстетическим соображениям.

Различные формы культурной детерминированности переводческой деятельности составляют своеобразную конвенциональную норму перевода - совокупность требований, предъявляемых обществом к переводам на определенном этапе истории.

Существование единой культуры и общего языка отнюдь не означает однородности культурно-языкового коллектива. Для каждого общества характерно наличие многочисленных территориальных, социальных, профессиональных, возрастных и других различий, которые находят отражение в особенностях употребления языковых средств отдельными группами людей. Кроме того, одни и те же люди могут по-разному использовать язык в разных социальных ситуациях. Различные виды языковой вариативности подобного рода составляют сферу интересов социолингвистики, и данные этой лингвистической дисциплины широко используются в современном переводоведении [30].

1.3.5. Языковая вариативность при переводе. Выбор языковых средств при переводе.

Прежде всего, различия в употреблении средств языка связаны с проживанием людей, пользующихся одним и тем же языком, в разных странах или в разных частях одной страны. Если язык используется в нескольких странах, то в каждой из них он приобретает некоторые отличительные черты, в

результате чего возникают национальные варианты этого языка. Так, существуют британский, американский и австралийский варианты английского языка и разновидности немецкого языка в Германии, Австрии и Швейцарии, испанского языка в самой Испании, на Кубе и в ряде стран Латинской Америки. В пределах одной страны могут существовать некоторые различия в речи жителей отдельных территорий - так называемые территориальные диалекты. Английский язык в северо-восточных штатах США отличается от языка жителей южных штатов или штатов Среднего Запада, а немцы в Баварии говорят не так, как жители Берлина. Между некоторыми территориальными диалектами имеются лишь незначительные фонетические, лексические или грамматические различия, в других случаях эти различия настолько велики, что диалект может считаться отдельным языком. В некоторых странах диалектальные различия постепенно стираются, в других - оказываются более устойчивыми [49, с. 199].

Для теории перевода существование территориальных диалектов представляет интерес, главным образом, в связи с практическими проблемами, которые они создают для переводчика. Использование в оригинале форм таких диалектов может иметь двойной характер. С одной стороны, диалект может представлять собой вид языка, используемого в процессе общения, то есть выступать в качестве исходного языка. С другой стороны, диалектальные формы могут употребляться с целью языковой характеристики отдельных персонажей. В первом случае диалектальный статус исходного языка вообще не имеет отношения к содержанию оригинала, и от переводчика требуется лишь знание этого диалекта, особенностей его употребления и его отличия от общенародных форм языка, частью которого он является. Во втором случае перед переводчиком встает задача передачи той дополнительной информации о территориальной принадлежности говорящего, которая содержится в оригинале. Трудность заключается в том, что для этой цели невозможно использовать соответствующие диалектальные формы языка перевода, даже

если таковые имеются, поскольку они идентифицируют совершенно иную группу людей [30]. Попытка установить эквивалентность между, скажем, диалектом негров Миссури, на котором говорит негр Джим у Марка Твена, и каким-либо диалектом немецкого или русского языков теоретически не оправдана и практически не наблюдается. Сходное географическое расположение диалектов не играет при этом никакой роли.

Решение этой проблемы отчасти облегчается существованием и другого вида языкового варьирования: так называемых социальных диалектов. Речь членов одного и того же языкового коллектива может различаться не только потому, что они живут в разных частях своей страны, но и вследствие их принадлежности к разным слоям общества. В разных странах социальное расслоение общества, отражающееся в языковых особенностях, может быть различным. Наиболее распространенными являются различия между речью людей, получивших стандартное школьное образование и овладевших общенародными языковыми нормами, и речью малообразованных людей, отклоняющейся в той или иной степени от литературной нормы. Подобные различия характерны для самых разных языков, что облегчает их воспроизведение в переводе [27].

Для переводческой практики весьма важно учитывать тот факт, что между социальными и территориальными диалектами часто существует тесная связь: территориальные различия обычно сохраняются в речи малообразованных людей и сглаживаются в процессе получения образования. Отдельный диалект может быть ограничен и географически, и общественным положением, то есть быть одновременно и территориальным и социальным. Таков, например, лондонский «кокни», характерный для речи «низов» английской столицы. Благодаря наличию такой связи, дополнительная информация, репрезентируемая территориально-диалектными формами, может быть передана в переводе средствами малообразованной речи. При этом

учитывается, что, как правило, социальный диалект отличается от общенародного языка лишь отдельными языковыми особенностями, своего рода «указателями» (markers). Присутствие в тексте хотя бы небольшого числа таких указателей обеспечивает воспроизведение данного вида информации, например: «He do look quiet, don't 'e? D'e know 'oo 'e is, Sir? – Вид-то у него спокойный, правда? Часом не знаете, сэр, кто он такой?». Роль совокупности грамматических (don't вместо doesn't) и фонетических ('e вместо he, 'e вместо you, 'oo вместо who) признаков, указывающих на принадлежность говорящего к простонародью, переводчик попытался возместить в переводе одним просторечным оборотом «Часом не знаете?».

Некоторые трудности при передаче особенностей социальных диалектов могут возникнуть в связи с тем, что степень социального расслоения в разных странах различна, как и различна степень такого расслоения в языке [30]. В таких случаях эквивалентность в переводе может устанавливаться между совершенно разными типами речи. Важно лишь, чтобы различия в речевых формах имели соответствующий социальный статус. Например, в переводах на английский язык романов западноафриканских писателей горожане говорят стандартным английским языком, а крестьяне языком Библии. В любом случае переводчик должен хорошо знать социальные диалекты обоих языков, участвующих в переводе, и уметь соотносить их признаки.

Меньше трудностей в переводе возникает в связи с существованием в языке еще одного вида диалектов, отражающих особенности употребления языка представителями некоторых профессий. Речь моряков, солдат, студентов и тому подобных профессиональных групп может обладать определенными особенностями, главным образом, в области лексики, которые выделяют в языке ряд профессиональных диалектов (или жаргонов). В большинстве случаев основные профессиональные группы можно обнаружить в разных

культурах и при переводе могут быть использованы формы соответствующего профессионального диалекта [30].

Варьирование языковых средств не ограничивается территориальным, социальным и профессиональным расслоением языка. В языке выделяются также так называемые функциональные стили - совокупности языковых средств, преимущественно употребляющихся в определенных сферах общения. Хотя число функциональных стилей в отдельных языках может не совпадать, а их границы не всегда ясно очерчены, в большинстве языков достаточно четко выделяются такие функциональные разновидности, как художественный стиль (стиль художественной прозы и поэзии), публицистический стиль, научный стиль (совокупность научно-технического и научно-гуманитарного стилей), официально-деловой стиль (совокупность официально-деловых документов), газетно-информационный стиль, разговорный стиль и некоторые другие [29]. Каждый функциональный стиль использует языковые средства, которые встречаются и в других стилях, но его характеризует преобладающее употребление определенного набора таких средств. В рамках функционального стиля выделяются отдельные жанры или типы текстов. Например, в научном стиле – это монография, научная статья, лекция, доклад, выступление, сообщение (и другие устные разновидности). Хотя границы жанров подчас недостаточно четки, в каждом из них можно выделить его жанровую доминанту, своего рода прототекст, характеризующийся определенным набором языковых признаков. Отдельный конкретный текст в большей или меньшей степени соответствует прототексту своего жанра.

Различные функциональные стили обнаруживают способность к взаимодействию и взаимопроникновению. Сравнение таких стилей выявляет как контрастные признаки, противопоставляющие один стиль другому (например, эмоциональность художественного текста и неэмоциональность большинства научных текстов), так и языковые признаки, которые в

одинаковой степени характерны для нескольких функциональных стилей [30]. Так, осложненность синтаксических построений типична не только для официально-деловых, но и для научных текстов, ограниченное использование эмоциональной лексики наблюдается не только в научной прозе, но и в газетно-информационных материалах, логичность изложения - ведущий признак научного текста - присущ и многим художественным текстам и т.д.

Лингвистическая классификация функциональных стилей представляет большой интерес для переводоведения. На ее основе в теории перевода выделяются отдельные виды перевода, отличающиеся характером переводческих трудностей и уровнем эквивалентности, которую должен обеспечивать переводчик. При таком подходе, в первую очередь, противопоставляется перевод текстов художественного стиля (художественный перевод) и перевод текстов всех прочих «нехудожественных» стилей (прагматический или информативный перевод). Такое противопоставление основано на различии главных задач, стоящих перед переводчиком в каждом из этих видов перевода. В художественном переводе основная цель переводчика заключается в передаче художественно-эстетических достоинств оригинала, в создании полноценного художественного произведения на языке перевода [28]. Художественные переводы составляют часть литературы в принимающей культуре, наряду с оригинальными произведениями. Для достижения художественности переводчик порой отказывается от максимальной точности в передаче содержания оригинала. Напротив, в информативном переводе в центре внимания переводчика находится информация, содержащаяся в исходном тексте, которую он стремится передать возможно полнее. Дальнейшее выделение видов перевода производится в рамках художественного перевода по литературным жанрам, а в информативном переводе – по отдельным функциональным стилям.

Жанрово-стилистическая классификация переводов связана с использованием в переводе двух языков и отражает особенности каждого из них. Принадлежность оригинала к определенному функциональному стилю исходного языка определяет его доминантную функцию, которая должна быть передана в переводе, и, как правило, предопределяет выбор функционального стиля в переводе. В свою очередь, выбранный стиль перевода требует соблюдения его норм и особенностей в языке перевода, даже если они в той или иной степени не совпадают с нормами аналогичного стиля в исходном языке. Выделение видов перевода на основе жанрово-стилистической принадлежности оригинала наиболее оправдано в тех случаях, когда существует значительное расхождение в языковой характеристике соответствующих стилей и жанров в двух языках, вызывающее необходимость в своего рода стилистической адаптации перевода, изменения характера используемых соответствий, отказа от использования стилистических признаков, наиболее близких некоторым элементам оригинала, но неуместным в данном функциональном стиле языка перевода [29]. Следует учитывать, что появление таких признаков в тексте перевода приводит к резкому нарушению стилистической нормы и создает в переводе дополнительный, а иногда и абсолютно неприемлемый эффект. В качестве примера можно упомянуть сравнительно свободное употребление нецензурной лексики в литературных произведениях в одних странах и недопустимость такого явления в некоторых других культурах. Можно также указать на различия газетно-информационных материалов, например, в английском и русском языках. В целом, стиль английской печати оказывается более заземленным, шире использует элементы разговорного стиля. Кроме этого, между английской и русской газетой обнаруживается целый ряд частных расхождений: в использовании военной лексики, высокопарных выражений, оскорбительных эпитетов, всевозможных сокращений и аббревиатур, фамильярных манипуляций с именами государственных и политических деятелей и т.д. Несовпадение языковых

особенностей данного стиля в этих языках, вызывающее необходимость стилистической адаптации при переводе, и служит основанием для выделения перевода таких материалов в особый вид перевода [30].

Выбор языковых средств может также зависеть от ситуации общения и ролей, в которых выступают участники коммуникации. В разных ситуациях люди говорят по-разному, и речь докладчика на собрании не похожа на его разговор с незнакомым человеком на улице, с близким другом или с собственной женой. Такие разновидности речи обычно называются «регистрами» [29]. Ситуации общения весьма многочисленны, и соответствующие регистры могут по-разному классифицироваться. Наиболее часто выделяются такие регистры, как торжественный, официальный, дружеский и интимный. Выбирая вариант перевода, переводчик должен учитывать, в каком регистре происходит общение. От этого выбора будет зависеть, например, перевод английского «auntie» как «тетя, тетушка, тетенька, тетечка или тетка».

1.3.6. Билингвизм и интерференция.

Большой интерес для переводоведения представляют лингвистические исследования, посвященные изучению билингвизма – использованию человеком двух языковых систем и взаимодействию этих систем в его речи. Теория языковых контактов рассматривает все виды билингвизма от совершенного владения обоими языками до ситуации, когда человек только начинает изучать второй язык. Описаны различные виды взаимодействия языков в процессе вербальной коммуникации. С одной стороны, различаются случаи коммуникативного равенства двух языков, каждый из которых осознается как одинаково социально значимый и одинаково эффективно используется билингом [30]. С другой стороны, один из таких языков может играть значительно более важную роль, чем другой, быть более необходимым и престижным, быть основным средством общения для билингва. Оба языка

могут существовать как бы в изоляции друг от друга: человек может свободно пользоваться каждым из них, но между единицами этих языков не устанавливается прямых связей, и человек с трудом подыскивает единицам одного языка соответствия в другом языке. Напротив, может быть своего рода смешанное двуязычие, когда такие связи существуют и, говоря на одном языке, билингв легко вставляет в свою речь уместные слова и выражения из другого языка.

Всесторонне изучается проблема межъязыковой интерференции. Преобладание одного языка над другим в сознании билингва приводит к тому, что под влиянием доминантного языка (обычно его родного) речь билингва на другом языке претерпевает изменения. Он невольно переносит в этот язык некоторые особенности родного языка [29]. Явление языковой интерференции подобного рода составляет одно из препятствий при овладении иностранным языком, создает более или менее сильный акцент, характерный для большинства людей, говорящих на неродном языке. Характер подобной контаминированной речи зависит от содержания и соотношения форм и структур контактирующих языков. Она обычно рассматривается как нежелательное явление, вид ненормативной речи, создающей помехи для успешной коммуникации.

Проблемы билингвизма имеют непосредственное отношение к переводческой деятельности. Переводчик по определению двуязычен (исключение составляют некоторые ситуации в художественном переводе, когда поэт или писатель переводит по подстрочнику, не зная языка оригинала; однако и в этом случае в процессе перевода участвует билингв, создающий «подстрочник».) Знание двух языков определяет возможность переводческой деятельности, и в большинстве случаев оно само по себе уже предполагает умение более или менее точно передавать на другом языке содержание иноязычного сообщения. Однако профессиональная компетенция переводчика

отнюдь не сводится к владению двумя языками. С одной стороны, известны случаи, когда знающий два языка вообще оказывается неспособен переводить даже тексты на знакомые ему темы. С другой стороны, как правило, «естественный» перевод билингва не отвечает требованиям, предъявляемым к профессиональному переводчику, и создает лишь основу для развития переводческой компетенции, возникающей путем целенаправленного обучения или на основе длительного практического опыта. Билингвизм профессионального переводчика - это не только знание двух языков, но и умение находить и соотносить коммуникативно равноценные средства этих языков с учетом особенностей конкретного акта общения, а также знание принципов, методов и приемов, создающих такое умение [30].

Большое внимание в теории перевода уделяется проблеме интерференции. Постоянное контактирование двух языков в процессе перевода создает условия для сознательного или бессознательного внесения изменений в язык перевода под влиянием языка оригинала. При этом недостаточно квалифицированные переводчики подчас нарушают нормы и узус языка в переводе, создавая так называемый «переводческий язык», который неоднократно подвергался критике, особенно в области художественного перевода. В своей книге «Высокое искусство» К.И. Чуковский приводит многочисленные примеры англо-русских и иных переводов, где, стремясь к максимальному уподоблению перевода оригиналу, переводчик создает неприемлемые высказывания, например: «Я, который столько знает и столько людей может вздернуть, не считая себя самого», «Воздух кажется слишком зараженным даже для той грязи и гадости...», «Кулак слишком часто оставлял отпечатки на его теле, чтобы не запечатлеться глубоко в его памяти...» и т.п. [30].

В то же время, воспроизводя содержание оригинала, переводчик всегда сознательно использует некоторые технические приемы, копирующие формы и

структуры языка оригинала и позволяющие преодолеть типичные переводческие трудности. Такими приемами, в первую очередь, является заимствование иноязычной формы путем транскрибирования с помощью букв языка перевода (файл, интерфейс, клип, трайбализм и др.) и калькирование структуры слова или словосочетания путем перевода каждого элемента в отдельности последующим объединением переведенного в единое целое (заднескамеечник, военное присутствие, стратегическая оборонная инициатива и пр.). Под влиянием единиц оригинала в переводе могут расширяться значения отдельных слов. Русское слово «прорыв» имело сугубо негативное значение «отставание, невыполнение задания»: «прорыв в экономике, в сельском хозяйстве, на производстве» и т.п. В то же время невоенное значение английского соответствия «breakthrough» было положительным – «выдающееся достижение, успех». И под влиянием английского слова русское «прорыв» стало употребляться в таком же положительном смысле: «Добиться прорыва в переговорах», «Достигнут новый прорыв в области международного сотрудничества» и т.п. Аналогичным образом по образцу английского «alternative» русское «альтернатива», означавшее лишь «выбор из двух возможных вариантов», стало употребляться еще и в значении «один из таких вариантов», например: «Миру нет альтернативы» [28].

Стремление точнее воспроизвести содержание оригинала нередко приводит к изменению частотности употребления отдельных единиц в языке перевода. Слова, не имеющие прямых соответствий в языке оригинала, встречаются в переводах реже, чем в непереводах на том же языке. Так, русские слова «завтрак», «обед», «ужин» имеют в английском языке прямые соответствия, которые обычно и используются в русско-английских переводах. В то же время английское слово «meal», которое широко употребляется для обозначения любого приема пищи, не имеет соответствия в русском языке. Оно может появиться в русско-английском переводе, но, в

целом, его частотность будет ниже, чем в оригинальных английских текстах [30].

Закономерные языковые отличия переводов от непереводаемых текстов позволяют говорить о существовании особой разновидности языка – «подъязыка переводов» [28]. Изучение особенностей языка переводов с различных исходных языков представляет большой теоретический и практический интерес, давая возможность отличать вызванные интерференцией ошибки переводчика от вполне оправданных способов достижения эквивалентности перевода.

Еще один аспект перевода в связи с явлением интерференции заключается в необходимости передачи в переводе контаминированной речи. Появление контаминированных форм в речи может быть произвольным или намеренным. В первом случае говорящий, недостаточно владеющий языком, которым он пользуется, употребляет искаженные формы этого языка помимо своего желания. Подобные искажения затрудняют восприятие и обнаруживают принадлежность говорящего к иному языковому коллективу. При восприятии подобной речи другие участники коммуникации соотносят воспринятое с правильными формами языка, осуществляя своего рода перевод с контаминированной на правильную речь. Подобная корреляция происходит и в процессе перевода на другой язык, и произвольная контаминация отражается в тексте перевода только тогда, когда в оригинале содержатся металингвистические высказывания, объектом которых является сама контаминация. Во втором случае контаминированные формы используются как художественный прием для характеристики речи иностранца [30]. Речевая характеристика персонажа играет немаловажную роль в художественном произведении, и ее воспроизведение входит в задачу переводчика. При этом возможны два способа достижения эквивалентности. Во-первых, могут использоваться стандартные приемы условного изображения речи иностранца.

В языках существуют общепринятые способы подобного изображения. Так, в английском и русском языках традиционно изображаются особенности речи немцев и китайцев. Хотя такие особенности представлены довольно условно, они во многом определяются реальными языковыми различиями. Например, ошибки в выборе глагольного вида характерны для всех говорящих по-русски иностранцев, в языке которых нет подобных видовых категорий, а замена синтетической формы будущего времени глагола на аналитическую («Я буду сказать тебе это завтра») уже свойственна для немца, но не для француза. И при наличии стандартных способов изображения контаминированной речи они, естественно, используются и в оригинале, и в переводе, например (речь китайца): «Me bling'ee beer. Now you pay.» – Моя плинесла пиво, твоя типель платить [30].

Нередко, однако, в оригинале изображена неправильная речь человека такой национальности, в отношении которой в языке перевода не существует установившегося способа изображения. В этих случаях переводчик выбирает некоторые контаминированные формы, учитывая при этом, что такие формы могут восприниматься не только как речь иностранца, но и как речь человека малообразованного, например русское «твоя моя понимай нету» или «мал-мало платить надо». Обычно в переводе бывает достаточно нескольких неправильных форм, например (речь туземца-канака): «When you see him 'quid then you quick see him 'parm whale.» – Когда твоя видел спрут, тогда твоя скоро-скоро видел кашалота [29].

Выводы по Главе 1.

Таким образом, мы рассмотрели культурологические и социолингвистические аспекты переводоведения. Представленный нами терминологический пласт имеет глубокую практическую направленность. Стоит отметить, что мы лишь кратко коснулись некоторых фундаментальных проблем, которыми занимается культурология и социолингвистика. Однако и этого краткого обзора достаточно, чтобы убедиться, что исследования этой области дают ценные результаты и для изучения многих сторон переводческой деятельности.

Любой текст по сути своей является культурно обусловленным текстом. Каждый переводчик должен понимать, что без знания реалий определенной культуры, и в отсутствии умения передать их максимально точно и понятно для принимающей культуры, само понятие «эквивалентный перевод» теряет свой смысл.

Далее в нашем исследовании мы рассмотрим проблемы передачи английского юмора на русский язык.

Глава 2. Проблемы передачи английского юмора на русский язык.

2.1. Трудности перевода.

Существует большое количество работ, посвященных переводу безэквивалентной лексики. Среди них – статьи о переводе реалий, терминов, неологизмов/архаизмов, просторечий, сленга и много других. Отдельно среди этих с трудом переводимых стилистических средств выделяют юмор. Несомненно, при переводе шуток, каламбуров, иронии и других юмористических средств возникают определенные трудности. Порой тот или иной каламбур бывает просто невозможно передать на родном языке. То же можно сказать и об английских анекдотах, так как большинство из них строятся на игре слов. Чтобы понять английский юмор, нужно владеть языком на очень высоком уровне. Именно из-за неумения передать или непонимания английского юмора переводчиками возникает ошибочное мнение о «плоскости» английского юмора. Возьмем для примера такой анекдот:

- Why was Cinderella such an awful basketball player?
- Because she had a pumpkin for a coach.

Дословный перевод звучит следующим образом:

- Почему Золушка не умеет играть в баскетбол?
- Потому что у нее была тыква вместо кареты. [1].

Смысл данного анекдота в том, что английское слово «coach» имеет несколько значений, среди которых «тренер» и «каjeta». Но, даже если во второй реплике coach перевести как тренер – смешного для русскоязычного читателя тоже будет мало. Это и есть пример, когда передать юмор, сохранив исходные значения оригинального текста, практически невозможно. Хорошо, если переводчик располагает временем и может придумать или вспомнить что-

нибудь подобное в родном языке. Однако если речь пойдет о синхронном переводе, то переводчик может просто-напросто не успеть понять, о чем идет речь.

Можно найти много таких примеров и в нашем языке. Например, если дословно перевести такой диалог иностранцу, он, разумеется, тоже посчитает наш юмор плоским: – Официант, это курица? – Нет, пьется!

2.2. Виды перевода каламбуров.

Кроме того, анекдот можно не понять просто из-за незнания культурных особенностей или менталитета той или иной страны. Рассмотрим перевод различного вида игры слов. Существует несколько видов каламбуров. Можно выделить перевод каламбуров на лексическом и фразеологическом уровнях. Так, к лексическим каламбурам относятся следующие:

1. Обыгрывание корней или частей слов. В качестве примера можно привести удачный перевод фразы Б. Заходера из «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла «do cats eat bats – do bats eat cats» как «едят ли кошки мышек – едят ли мышки кошек». Несмотря на то, что перевод не буквален, смысл и каламбур сохранены в тексте перевода [2].

2. Каламбур, основанный на полисемии. Это наиболее частотный вид игры слов. В этом случае юмор основан на многозначности лексических единиц, как в случае с анекдотом про Золушку и карету/тренера. Можно привести еще один пример из «Алисы»: «Mine is a long and sad tail» в переводе Б.Заходера звучит как «Этой страшной истории с хвостиком 1000 лет» (английские омофоны «tale» и «tail» имеют значение «рассказ» и «хвост»). В обоих вариантах возникает двусмысленное понимание фразы – либо речь идет об истории, либо о хвосте (в русском варианте – об истории о хвосте).

3. Неоднозначность грамматических конструкций:

– Who likes moving pictures? – (most of the men step forward) – All right, you fellows carry the pictures from the basement to the attic.

Можно понять «moving pictures» как «кинофильм» и как «переносить картины».

В нашем языке есть подобный анекдот:

– Кто поедет копать картошку? – (из строя вышло несколько человек),

– Хорошо, остальные пойдут пешком.

4. Использование одного слова, когда подразумевается другое, схожее по произношению. Обычно в таких случаях произношение двух слов отличается незначительно, и замысел автора легко понять. И здесь снова приведем пример из «Алисы» в переводе Б. Заходера:

«Reeling and writhing, ambition and distraction» – «Почитание, уважение, давление и искажение» (в английском варианте подразумеваются reading and writing, division and subtraction).

Или другой пример из анекдота:

– It's raining cats and dogs!

– Yes, I've just stepped into a poodle [3].

Здесь обыгрываются слова «poodle» (пудель) и близкое ему по произношению «puddle» – «лужа».

5. Отдельно выделяются каламбуры с именами собственными или «говорящими фамилиями». Так, всем известный Шалтай-Болтай в оригинале называется Humpty-Dumpty. Стоит отметить, что и в русской классике достаточно «говорящих» фамилий, представляющих из себя сложно-

переводимые единицы (например, Обломов, Манилов, Плюшкин). Удачный перевод имен, в которые автор закладывает определенный смысл, требует особого мастерства переводчика.

Конечно, есть примеры, когда возможен дословный перевод юмора с игрой слов, что значительно облегчает задачу переводчика:

Name two pronouns? – Who? Me?

Назовите два местоимения. – Кто? Я?

С переводом юмора на фразеологическом уровне в большинстве случаев дела обстоят проще, так как чаще всего в языке и оригинала, и перевода существуют эквиваленты фразеологизма, пусть и с некоторым искажением буквального значения, но с сохранением образности.

Например, выражение «as a bull in a Chinashop» дословно переводится как «бык в китайском магазине» и означает неуклюжего, неловкого человека. В нашем языке то же значение передается с помощью фразеологизма «как слон в посудной лавке» [32]. Если не принимать в расчет фразеологизмы, можно сделать вывод, что в большинстве случаев для переводчика есть только один способ передачи юмора – не переводить дословно, а создавать собственный каламбур, то есть, другими словами, придумать свою шутку, используя те же средства, что и автор оригинала, при этом как можно ближе по значению к оригиналу и с учетом контекста.

Это довольно сложная задача, которая под силу далеко не каждому переводчику. Порой в таких случаях даже высокого уровня владения родным и иностранным языком недостаточно, требуется еще и богатое воображение, и креативность.

2.3. Средства выражения юмора в переводе.

Переводоведение уже с самого момента своего зарождения было неразрывно связано с проблемами стилистики, ибо переводчика всегда интересовала не только логическая суть текста на иностранном языке, но и ее конкретное воплощение, оформление, способ концептуально-экспрессивного выражения сообщения того или иного характера на родном языке.

Изучение перевода с точки зрения языковых средств и их критический анализ, несомненно, способствует более глубокому, всестороннему познанию оригинала, художественных ценностей данного народа и, в конечном счете, пониманию его менталитета через художественную культуру.

Как известно, вопросы адекватного отражения в переводе языковых стилистических средств, а также сохранения стиля в переводе, всегда были самыми трудными и дискуссионными. Поскольку стиль как система охватывает все аспекты языка, поэтому передача в переводе всех его особенностей требует больших усилий и сопряжена с целым рядом трудностей. Необходимость как можно полнее и глубже постигать то общее, что связывает разные народы, то, что является общечеловеческими культурными ценностями, бережно сохранять и правильно передавать их при переводе с одного языка на другой, а также с уважением относиться к неизбежно существующим в каждом народе и языке индивидуальным особенностям очевидна

В данной диссертационной работе внимание акцентируется на языковых (синтаксических, морфологических, лексических) и стилистических средствах, используемых в коротких рассказах и романах П.Г. Вудхауза о Дживсе и Вустере и их переводах. Само имя данного автора ассоциируется с комическим рассказом. Жанр комических текстов был выбран не случайно, так как именно новелла как малая форма и особенно комическая новелла за счет своей сжатости изобилует разнообразными стилистическими, экспрессивными

средствами. Категория комического имеет разные проявления; к ней относятся такие понятия, как смеховое, юмор, ирония, сатира, шутка и т.д. Практически любой текст включает в разнообразные тропы, фигуры речи и другие средства придания выразительности высказывания, составляющие особую функцию изобразительных единиц – стилистическую.

Особым значением в комических текстах обладает национальный юмор, который, как правило, очерчен территориальными границами стран и регионов и национальной принадлежностью человека. Человек осваивает национальный юмор, впитывает его из культуры страны, в которой он проживает, и инокультурных переводных текстов, в последних очерчивается необходимость передать не только форму, но и содержание со всем многообразием заключенных в нем смыслов при обязательном условии сохранения этих смыслов [31].

Формы комического чрезвычайно разнообразны. Создание стройной и максимально полной классификации оттенков комического составляет значительную трудность, так как границы между этими оттенками часто бывают очень зыбкими и трудно уловимыми. Разные формы комического достигаются различными способами. К ним относятся юмор, ирония, сарказм, сатира. Под комическим предполагается понимание несоответствия.

Юмор предполагает, что за вызывающими смех недостатками стоит что-то положительное. В юморе смех сочетается с симпатией к тому, на что он направляется. Юмор — это способность смеяться над тем, что любишь. Чистый юмор относится к миру как к любимому существу. Ирония расщепляет то единство, из которого исходит юмор [40, с. 577].

Ирония — это сложная форма реализации юмористического отношения автора к изображаемому объекту. Сложность этой формы в ее скрытом закодированном виде. В чистом виде ирония предполагает, что человек

чувствует свое превосходство над предметом, вызывающее у него ироническое отношение. Индивидуальное своеобразие творчества находит свое языковое выражение в системе использования языковых категорий, образующих в своей взаимосвязи единое целое содержание и являющихся носителями национального своеобразия и исторической окраски [52].

Индивидуальное своеобразие творчества, находящее свое выражение в системе использования средств языка, непосредственно связано с мировоззрением автора, с его эстетикой. Тем самым оно, для полного и всестороннего освещения, требует исследования, как в лингвистическом, так и в литературоведческом разрезе.

Пути этого исследования могут быть чрезвычайно разнообразны, а когда дело касается художественного перевода, т.е. соотношение двух языков и двух литератур, задачи изучения, естественно, еще более усложняются. Еще большим должно оказаться разнообразие тех конкретных форм, в которых проявление индивидуального своеобразия различных авторов может отражаться при переводе.

Выводы по Главе 2.

В данной главе нашего исследования мы рассмотрели некоторые проблемы, возникающие у переводчика при передаче британского юмора на русский язык.

Одно из определений понятия «перевод» гласит, что перевод – это точное воспроизведение подлинника средствами другого языка с сохранением единства содержания и стиля [39, с. 4]. В случае с переводом британского юмора проблема заключается именно в сохранении вышеуказанного единства, поскольку присутствие одной лишь, к примеру, языковой игры уже является существенным препятствием к пониманию. В качестве примера рассмотрим еще одну английскую шутку, построенную на каламбуре. Человек приходит на похороны и спрашивает: *“Am I late?”*, и в ответ слышит: *“Not you. She is”*. Английское слово *late* имеет несколько значений, не только всем известное ‘поздний’, но и ‘покойный’. Следовательно, человек, не знающий второго значения данного слова, вообще не понял бы, в чем заключается шутка. Знающий человек перевел бы эту ситуацию как: *«- Я опоздал? – Нет, покойник не вы, а она»*. Как мы можем наблюдать, по-русски языковой игры не вышло, как и всей шутки. В таких случаях стоит изменить структуру и лексику шуточной ситуации, чтобы она стала понятна русскоязычному читателю: *«- Всё кончилось? – Не для Вас, сэр. Для неё»*.

В следующей главе мы переходим непосредственно к рассмотрению произведений П.Г.Вудхауза о Дживсе и Вустере и их комическим составляющим.

Глава 3. Искусство комического в английской литературе на примере романов П.Г.Вудхауза о Дживсе и Вустере.

В литературной истории, особенно такой, как английская, искусство комического (вспомним пушкинское: «страна карикатуры и пародии») необычайно многолико. Это и литературный анекдот, где классики подтрунивают – нередко довольно натужно – друг над другом, и идущая от Свифта сатира-иносказание, самым талантливым образчиком которой в XX веке, бесспорно, является еще недавно крамольный «Скотный двор» Джорджа Оруэлла. Это и трагифарс в исполнении Ивлиана Во: героиня «Званого вечера у Беллы Флис» чем-то напоминает диккенсовскую миссис Хэвишем, и гротески Флэнна О'Брайена, писателя и журналиста, отличавшегося типично ирландским – трагикомическим – видением мира [33, с. 14]. Это и комедия положений, где и сегодня бессменным лидером является самый, пожалуй, плодовитый юморист двадцатого столетия Пелам Гренвилл Вудхауз, который, написав без малого сто книг, создав незабываемые образы слуги-интеллектуала Дживса, повесы Берти Вустера, незадачливого детектива Маллинера, газетчика Псмита и проходимца и вымогателя Стэнли Акриджа, мгновенно и надолго завоевал, пусть и с опозданием на полвека, российский книжный рынок [33, с. 57].

Созданные Вудхаузом бессмертные персонажи Дживс и Вустер являются наряду с Шерлоком Холмсом и Форсайтами символами британского характера и героями национального фольклора. Первый рассказ о Дживсе «Extricating Young Gussie» был напечатан в 1917 году. Главными героями являются аристократ Бертрам Вустер и его невозмутимый, хладнокровный камердинер Реджинальд Дживс. Эти персонажи – один из самых известных комических дуэтов в современной английской литературе. Истории о Дживсе и Вустере охватывают большой промежуток времени – с 1917 до 1974 года. Цикл состоит из 12 романов и нескольких коротких рассказов, большинство из которых написаны от лица Берти Вустера. Помимо неотразимой

притягательности книг Вудхауза, тут, видимо, действует и еще одно обстоятельство: этот англичанин из англичан был в каком-то смысле нетипичен для британского общества, так как позволял себе судить о нем не только иронично, но и с определенной дистанции, словно бы он просто наблюдает этот мир, а не принадлежит ему полностью и без остатка. Дистанция давала чисто художественный выигрыш: с нее многое видно отчетливее, и успех Вудхауза у публики – это также признание его способности беззлобно, но с отменной пронизательностью вышучивать национальные комплексы, стереотипы и предрассудки [24, с. 13].

Важной чертой английского общества и в особенности аристократии, жизнь и обычаи которой так тонко и глубоко описал в своих произведениях П.Г. Вудхауз, является соблюдение единства семьи. Семья обычно охватывает несколько поколений и множество степеней родства, объединенных если не под одной крышей, то, по крайней мере, под именем основного имения, которое являлось символом «ядра» семьи. Хотя основой английской аристократической семьи всегда была «мужская» часть, и эта «мужественность» базировалась на чертах патриархата, произведения Вудхауза практически невозможно представить без тетушек главного героя серии произведений о Дживсе и Вустере – Берти Вустера. Именно тетушки были наиболее продуктивным источником самых удачных сравнений: «...Well, this Dahlia is my good and deserving aunt, not to be confused with Aunt Agatha, the one who kills rats with her teeth and devours her young, so when she says Don't fail me, I don't fail her. But, as I say, I was in no sense looking forward to the binge. The view I took of it was that the curse had come upon me» [11, с. 7]. Другой пример: «...My Aunt Agatha, the curse of the Home Counties and a menace to me and all» [14, с. 140]. Как видно из этого примера, важную роль в понимании юмора, основанного на лингвокультурологической специфике какого-либо народа, играет знание реалий. Англичане знают, что «Home Counties» – это графства вокруг Лондона, на северо-востоке Англии. Считается, что люди,

проживающие на этой территории, достаточно богаты, среди них много представителей аристократического происхождения. Именно их Берти и имел в виду под фразой «me and all».

3.1. Жизнь и творчество П.Г.Вудхауза.

Похоже, более точное определение творчеству Вудхауза, чем дал он сам, подыскать трудно. «It will not have escaped the notice of the discerning reader that my stories (...) were intended to be humorous» [10, с. 281], пишет автор в своем эссе «Несколько слов о юморе» (A Note on Humor, 1966). Затем он объясняет, каким же, по его мнению должен быть настоящий юморист. «To be a humorist you must see the world out of focus. You must, in other words, be slightly cockeyed» [10, с. 281].

Для того чтобы написать хорошее юмористическое произведение, просто необходимо по-другому посмотреть на окружающую действительность: увидеть смешное в серой повседневности, а там, где это невозможно, придумать «новый мир». Именно поэтому Вудхауз – создатель безоблачного, светлого мира, который, казалось бы, должен существовать только в представлениях ребенка, в сказке, в приятном сновидении. И в то же время, несмотря ни на что, все узнаваемо: люди и вещи находятся, если можно так выразиться, на своих местах. Тем не менее, определяющая характеристика книг Вудхауза – бегство от реальности. Известно, что ему многое пришлось пережить: первую мировую войну, вторую мировую войну, даже концентрационный лагерь. Однако это не помешало Вудхаузу писать юмористические романы и рассказы, с улыбкой смотреть на жизнь. Он прекрасно сознавал, что не все это оценят и поймут. Не у каждого есть чувство юмора, и когда смеется кто-то другой, это может вызывать недоумение: «This leads you to ridicule established institutions, and as most people want to keep their faith in established institutions intact, the next thing that happens is that you get looked askance at... They (humorists) are looked down on by intelligentsia,

patronized by the critics and generally regarded as outside the pale of literature» [10, с. 282]. Жизнь полна трудностей: «people are very serious today, and the writer who does not take them seriously is viewed with concern and suspicion. This is no doubt the reason why in these grey modern days you are hardly ever able to find a funny story in print, and in the theatre it is even worse» [10, с. 283].

Конечно, Вудхауз не был противником театра, хорошо знал литературу. Однако он не одобрял пессимизма современной ему литературы. «I am all for incest and tortured souls in moderation, but a good laugh from time to time never hurt anybody» [10, с. 283]. В истории XX века, несомненно, оказавшей влияние на литературу, не было или почти не было ничего радостного, внушавшего оптимизм. Вудхауз не мог этого не признавать. Может быть, именно поэтому он считал, что людям нужны юмористические произведения, которые помогут им поднять настроение, забыть о нерешаемых проблемах. Ему была ближе идея эскапизма.

Поэтому и был выдуман Берти Вустер. Мир глазами Берти Вустера – это как раз тот самый «мир – идиллия Вудхауза» («Mr. Wodehouse's idillic world»), о котором говорил Ивлин Во. Этого мира не касаются ни политические конфликты, ни духовные поиски XX века. Все это – суета. Всего этого не существует. Самое страшное, что может произойти в мире Берти Вустера – тетя Даля рассердится и не пригласит больше отведать произведений кулинарного искусства своего божественного повара Анатоля, или ты ненароком объяснишься в любви не той девушке... Но для таких ситуаций есть Дживс. Он всех помирит, уладит недоразумения к всеобщему удовольствию, разве только с некоторым ущербом для репутации своего хозяина. Впрочем, репутации английского джентльмена ничто не может повредить.

Создавая свой «мир-идиллию» и полагая, что именно в юмористических произведениях содержится больше смысла, Вудхауз бросает вызов одному из самых важных литературных течений того времени – модернизму. Он не похож

на своих современников (М. Пруста, Дж. Джойса, У. Фолкнера, Ж.-П. Сартра). Говоря о двух типах писателей [12, с. 154], Вудхауз противопоставляет себя тем, чье творчество «глубоко» («deep down into life») и серьезно, но лишено мудрого чувства меры. Глубокий мыслитель, по мнению Вудхауза, зачастую равнодушный художник, которому «все равно», каковы последствия его прозрений («not caring a damn»). Его слова о серьезных писателях говорят о неприятии модернизма.

Таким образом, Вудхауз невольно участвует в споре об искусстве: каким же должно быть художественное произведение? Правы ли «новые критики», считавшие, что ценность произведения искусства в нем самом, в факте его существования? «Новая критика», конечно, имела большое влияние в годы творчества Вудхауза, но существовала и оппозиция. Немодернисты (Х. Беллок, Дж. Оруэлл, И. Во, У. Х. Оден) приветствовали Вудхауза, именно как более традиционного, понятного и, поэтому, более приемлемого. Возможно, подобные мотивы побудили эдвардианского романиста Арнольда Беннета, решившего отказаться от модернистских экспериментов, заявить, что Вудхауз был «очень талантлив. Талантливее, чем кто-либо из этих интеллектуалов» («awfully able. Far abler than any of these highbrows»).

А Х. Беллок утверждал, что считает Вудхауза «лучшим из ныне живущих английских писателей» («the best writer of English now alive»). Рассказывая о том, как повлиял на него Вудхауз, Стивен Фрай писал в журнале «Критерион»: «...he taught me something about good nature. It is enough to be benign, to be gentle, to be funny, to be kind. He mocked himself sometimes because he knew that a great proportion of his readers came from prisons and hospitals. At the risk of being sententious, isn't it true that we are all of us, for a great part of our lives, sick or imprisoned, all of us in need of this remarkable healing spirit, this balm for hurt minds?» [47]. Причем учит Вудхауз без морализаторства, он приглашает

читателя посмеяться как над глупостью, так и над благородными побуждениями Берти.

Модернисты (Дж. Джойс, Форд Мадокс Форд, У. Фолкнер) обращались к комическому только для того, чтобы поставить под сомнение допустимость и логичность юмористического произведения как жанра. Есть какие-то элементы комического в «Улиссе» Джойса и «Как я умирала» Фолкнера, но для комедии в чистом виде у модернистов нет места.

Например, в книге «Солдат всегда солдат» Форда, до невозможности недалёковидный невежа-повествователь заканчивает свой рассказ очень уж «традиционно».

«Well, that is the end of the story. And when I come to look at it, I see that it is a happy ending with wedding bells and all. The villains – for obviously Edward and the girl were villains – have been punished by suicide and madness. The heroine – the perfectly normal, virtuous, and slightly deceitful heroine – has become the happy wife of a perfectly normal, virtuous, and slightly deceitful husband... a happy ending, that is what it works out at... I seem to see poor Edward, naked and reclining amidst darkness, upon rocks, like one of the ancient Greek damned, in Tartarus or whenever it was. – Ну что ж, вот мы и подошли к концу. И если посмотреть, конец счастливый: всё кончилось свадебным перезвоном колоколов и прочим. Злодеи — а Эдвард с девочкой, конечно, самые настоящие злодеи — наказаны: один покончил с собой, другая тронулась. А наша героиня — самая что ни на есть нормальная, добродетельная, чуточку лукавая — счастливо вышла замуж за самого что ни на есть нормального, добродетельного и чуть лукавого супруга. Чем не счастливый конец? Я представляю бедного Эдварда нагим, в крошечной тьме, жмущимся к холодным скалам Тартара или как его там, — в общем, одним из тех проклятых богами древнегреческих героев» [48].

Недостаточная эрудированность повествователя («in Tartarus or whenever it was») позволяет вспомнить неграмотность Берти Вустера. Но Форд выбирает такую концовку роману вовсе не для того, чтобы читатель посмеялся. Писатель иронизирует, ставя под сомнение саму возможность так называемого «хэппи-энда» в современном романе. Подобному скептицизму нет места в юмористическом произведении.

У Вудхауза сюжет невозможен без точного определения времени и места. Действие постепенно набирает темп, двигаясь к развязке. События развиваются за три-четыре дня. Сначала это обычно панорамный обзор, затем внимание читателя фокусируется на отдельных персонажах. Читатель всегда все знает: мельчайшие детали лежат на поверхности – тут не надо читать между строк. Все описываемое могло бы реально происходить на самом деле. Наличие определенного местоположения прямо противопоставлено релятивистской неуверенности во времени и пространстве, связанной с теорией относительности Эйнштейна, так полюбившейся модернистам [47]. Важность сюжета означает полное отсутствие в романах Вудхауза подчинения его субъективному опыту, стоящему на первом месте у модернистов. Точка зрения устойчива, здесь нет и в помине полупрозрачных субъективных откровений В. Вулф. Если мы перемещаемся из сознания одного героя в сознание другого, это происходит под непосредственным руководством повествователя, который контролирует как, когда и что из мыслей героя станет известно читателю. В мире Вудхауза нет места тщательному исследованию слоев подсознания героев. Несмотря на утверждение Дживса о необходимости знать психологию («the psychology of the individual»), применение этих знаний возможно только на бытовом уровне. В конце концов, Вудхауз верит в постижимый мир, в котором авторитет повествователя необходим и где субъективный опыт без общественного одобрения не имеет смысла.

Существует две причины, по которым Вудхауз может быть интересен для лингвиста. Во-первых, это его использование языка. «Without Wodehouse I am not sure that I would be a tenth of what I am today - whatever that may be. In my teenage years the writings of P.G. Wodehouse awoke me to the possibilities of language. His rhythms, tropes, tricks and mannerisms are deep within me», - пишет известный литературный критик Стивен Фрай [5]. И действительно, свобода в обращении с языком, выдающееся новаторство в чем-то сходно с сущностью многочисленных нововведений у Джойса. Только жизнерадостности у Вудхауза больше. Но лингвистические открытия у Вудхауза не революционны. Он создает свое произведение на основе многочисленных идиом, уже существующих в языке. Мастерство Вудхауза заключается в том, чтобы взять клише и обыграть его так, чтобы это было смешно. Неудивительно, что страницы его произведений содержат такие клише в избытке. Кроме того, Вудхауз часто придумывает свои собственные сравнения. Но эта игра «в слова» ни в коей мере не противоречит английским литературным традициям. Ведь именно эти традиции лежат в ее основе, Вудхауз просто дает им новую жизнь. Ему удалось соединить стремление модернистов к инновациям в языке и любовь к традициям языка.

Во-вторых, интересен вопрос о рассказчике. С одной стороны, в цикле о Дживсе и Вустере рассказчиком несомненно является Берти Вустер. С другой стороны, в романах Вудхауза явно присутствует «скрытый» повествователь, появляющийся иногда и комментирующий события, как это было, например, у Э. Троллопа в «Барсетширских башнях», когда повествователь вдруг заявлял, что Эвелин не выйдет замуж за Слупа, или у У. Теккерея, который в конце «Ярмарки тщеславия» складывал своих героев как марионеток в ящик.

3.2. Теория повествования и ее интерпретации.

В эпическом произведении (роман, сказка, новелла) прямо или косвенно присутствует повествователь – своего рода посредник между объектом

изображения и читателем. Далеко не всегда есть сведения о рассказчике, его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, о его мыслях и чувствах. Речь повествователя двойственна. Она характеризует как объект высказывания, так и говорящего. Восприятие действительности тем, кто повествует, свойственный ему способ мышления позволяют говорить об образе повествователя. В отечественном литературоведении данную тему разрабатывали Б.М. Эйхенбаум, В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Г.А. Гуковский.

Таким образом, повествование подразумевает общение некоего субъекта, рассказывающего о событиях, с читателем. Традиционно выделяют два типа повествования – от первого лица (рассказчик) и от третьего лица (повествователь). «Персонафицированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, «первого» лица, естественно назвать рассказчиками», – считает литературовед В.Е. Хализев [19, с. 236]. Американские «неокритики» Р. Уэллек и О.Уоррен также полагают, что рассказчик легко отличим от повествователя именно из-за формы первого лица, а третье лицо они связывают с позицией «всеведущего автора» [50, с. 239].

Выбор повествования от первого лица иногда слишком ограничивает автора. Поэтому в одном и том же произведении могут присутствовать два типа повествования. В «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея, например, повествование ведется от третьего лица, но присутствуют комментарии от первого. «Послы» Г. Джеймса – пример более сложной организации произведения: автор выбирает повествование от первого лица, так как часто Стретер «рассказывает» собственную историю, хотя о нем говорится в третьем лице. Таким образом, существует гораздо больше разновидностей повествования, чем простое противопоставление двух вариантов освещения событий (от первого или от третьего лица). Выбор зависит от отношения повествователя к повествованию, или точки зрения, которая определяет содержание и форму произведения.

Сама по себе проблема выбора повествовательной формы существовала всегда и, так или иначе, осознавалась писателями. С древнейших времен в прозаических произведениях можно встретить прямые и косвенные обоснования авторской позиции, отношение повествователя к рассказываемой истории. Авторы ссылались на источники, на «преданья старины глубокой», на «верных людей», преподносили свои истории, как «слышанные», «виденные», «достоверные» или, напротив, «вымышленные». Так, например, М. Сервантес в своем предисловии к «Дон Кихоту» объяснил свою повествовательную позицию и на протяжении романа напоминал читателям об изначально поставленных повествовательных условиях, отношении его истории к реальности, о своей осведомленности обо всем происходящем в произведении. Однако заявленная повествовательная программа далеко не всегда выполняется, часто повествовательные условия ставятся лишь затем, чтобы их нарушить. Желая убедить читателя в достоверности своих романов, которые на самом деле были вымышленными, Д. Дефо ставил в заглавии книги: «Написано им самим», будто бы героем повествования («Жизнь и приключения Робинзона Крузо», «Дневник чумного города»).

Но если мы захотим выявить отношение автора к рассказываемой истории, то окажется, что все, что входит в повествование, в том числе и обоснование повествовательных принципов в «предисловии», «отступлении», «вводной главе» – все подчиняется в первую очередь закону литературной условности. Не следует верить на слово повествователю, обсуждающему с нами и «форму плана», и судьбу своих героев. В связи с этим уместно вспомнить Г. Джеймса, утверждавшего, что литература не является зеркалом реальности.

Его размышления о природе и сущности повествовательного искусства, составившие книгу «Будущее романа» (The Future of the novel, 1956), собранную и изданную Л. Эделем через сорок лет после смерти автора

(заглавное эссе первоначально опубликовано в 1900 году), представляют исключительный интерес в свете последующих разработок этой темы, которые привели к становлению нарратологии как специальной филологической дисциплины. В частности, они основываются и на его мысли о том, что точка зрения, с которой изображаются события и человеческие отношения, имеет для романа первостепенную важность.

В отличие от подавляющего большинства своих литературных современников, Джеймс не верил в эффект объективности, считая его неизбежно условным. Он был убежден, что впечатление всегда субъективно, а значит, о строгой достоверности картины не приходится говорить. Несовпадение образов реальности, складывающихся в каждом индивидуальном сознании, неизбежная множественность версий одного и того же факта, в зависимости от того, кем и как этот факт осознается, у Джеймса (особенно в пору зрелости) эта проблематика уже осмыслена как исключительно притягательная для художника, и во многом благодаря Джеймсу она впоследствии займет такое важное место в романе XX века. Он раньше других прозаиков пришел к выводу, что недоговоренность, полутень, намек, предположение, не пытающееся выдать себя за бесспорную истину, - вот что действительно помогает приблизиться к художественной правде. Джеймс считал важным поэтику версии, основанной на множественности точек зрения, по-разному интерпретирующих одно и то же событие, а также необходимое исключение авторского вмешательства.

Джеймс был одним из первых писателей, сознательно экспериментировавших с литературной формой, он стремился по-новому увидеть и изобразить жизнь, используя новые приемы повествования. В своих произведениях он стремился создать иллюзию, что автор знает не больше читателя, таким образом давая читателю с одной стороны, право выбора собственной точки зрения, а с другой – заставляя его размышлять, оценивать

предложенные точки зрения героев, пытаюсь приблизиться к истине. Стремясь к объективности, Джеймс тем не менее полагал, что истина двойственна. Роман, писал он в своем знаменитом очерке «Искусство прозы» (The Art of Fiction, 1884), должен удовлетворять единственному требованию – быть «интересным»: "The only obligation to which in advance we may hold a novel...is that it be interesting" [6, с. 6]. Полемизируя с викторианским романистом и историком У. Безантом, Джеймс дает свое определение роману: "A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life: that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression" [6, с. 7]. Однако под «жизнью», или опытом, Джеймс понимал «отпечаток, оставленный в сознании». Поэтому он предпочитал описывать не событие, но чье-либо впечатление от него. Впечатления могут не соответствовать реальности, но, тем не менее, они имеют право на существование, так же как и каждый человек имеет право на собственную точку зрения. Как и в жизни все люди предпочитают представиться в выгодном для себя свете, так и в произведениях Джеймса повествователь «слишком причастный» к описываемым событиям, чтобы возможно было полностью доверять ему.

Джеймс максимально стремится к «чувству реального»: "You will not write a good novel unless you possess the sense of reality" [6, с. 10]. Однако он сразу же заявляет, что не смог бы дать начинающему писателю конкретного определения этого чувства: «humanity is immense and reality has a myriad forms» [6, с. 10]. Определение невозможно, так как чувство реальности является сугубо личным: сколько людей, столько и мироощущений. А для того, чтобы лучше понять героя произведения, все персонажи в терминологии Джеймса подразделяются на носителей «центрального сознания» (это – повествователь) и «дополнительного сознания». К последним относятся герои, способные уточнить недостоверный рассказ повествователя, приблизить читателя к истине.

В результате, все «сознания» являются друг для друга своеобразными «зеркалами» («reflectors»). Кроме того, понятие “центрального сознания” совсем не обязательно оказывается сознанием центрального героя. Это может быть сознание действующего лица, которому принадлежит лишь роль посредника или связующей фигуры в событиях, обладающих действительно роковым значением для других персонажей. Намного больше, чем активность персонажа, проявляющаяся в тех действиях, которыми обозначается внешний конфликт, Джеймса привлекает в герое дар наблюдательности и восприимчивости. Такому герою всегда отдана функция “центрального сознания”, а значит, события предстают пропущенными через его восприятие. Перед нами, разумеется, не более, чем версия. Тем не менее, в своем эссе Джеймс пишет: «The only reason for the existence of a novel is that it does compete with life» [6, с. 15].

Соответственно, с одной стороны, мы не можем доверять рассказчику, он всегда субъективен, так как он не только ограничен собственным опытом, но и всегда представляется нам в более выгодном свете, чем есть на самом деле, с другой стороны, чем талантливее произведение, чем гениальнее писатель, тем труднее нам не верить ему, потому что события в таком произведении кажутся нам реально возможными. И, как и в жизни, впечатление часто не совпадает с истиной, меняется, не зависит от каких-то объективных факторов.

Известный литературовед А. Зверев пишет: «Он разрушал хронологическую стройность и логичность поступательного развития действия, заставляя время течь произвольно, в согласии с ритмом душевной жизни своих героев. Джеймс по-новому осмыслил диалектику индивидуального и типичного. Он добивался, чтобы его персонажи то и дело оказывались неравными самим себе, демонстрируя самые разные свои качества и побуждения, порою и самим им неведомые, но обнаруживающиеся в минуты жизненных испытаний и кульминаций» [22, с. 34].

Таким образом, герои Джеймса имеют способность удовлетворять самым разным, даже взаимоисключающим, толкованиям. В его произведениях не встречаются только безучастные наблюдатели. По мнению Зверева, «те, кто воплощает “центральное сознание”, у него почти всегда на поверку оказываются персонажами с драматической судьбой: в мире, который мы видим отразившимся в их восприятии, они жертвы, поскольку они его пленники. Их свидетельство, уточненное многочисленными героями второго плана – теми, которые представляют “дополнительное сознание”, – никогда не бывает в прозе Джеймса окончательным и не поддающимся корректировкам».

Событие в прозе Джеймса может по-разному пониматься и получать объяснения, несовместимые одно с другим, заставляя читателя размышлять над его известным высказыванием, в котором жизнь сравнивается со странствием по каменистой тропе, сквозь густой туман, где так тяжело отыскать ориентиры. Несмотря на неизбежную хаотичность опыта, Джеймс считает его необходимым. "Experience is never limited...; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of the consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue" [6, с. 10]. Здесь примечательно то, что он подразумевает под словом «опыт». Споря с У. Безантом, писавшим об опыте, как необходимом условии для автора художественного произведения и заявившим, что, например, деревенская девушка не имеет права писать о жизни гарнизона, Джеймс поставил вопрос: «а что такое, собственно, опыт?». Для талантливого писателя достаточно малейшего впечатления, так как он способен даже незначительное событие облечь в форму произведения искусства: «when the mind is imaginative... it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of air into revelation» [6, с. 10].

Таким образом, личный опыт, по Джеймсу, основан на впечатлении. Для настоящего писателя ничего даром не проходит, если у него есть теоретические

знания о том, как надо писать роман, воображение, то ему достаточно даже небольшого впечатления чтобы написать роман. В связи с этим, Джеймс высказывает интересную мысль, которую в XX веке будут развивать англо-американские новые критики: одаренность для писателя важнее, чем его биография («a much greater source of strength than any accident of residence or of place in the social scale»). Произведение искусства нельзя объяснить биографией и психологией автора, так как это чисто эстетическое явление. В период творчества Джеймса данное утверждение было новаторским.

В литературоведении и лингвистике этот новый, усложнившийся взгляд и на внутренний мир человека, и на характер его восприятия действительности, послужил основой для теоретических построений «новой критики» (Т.С. Элиота, Дж. Спингарна, А. Ричардса), одним из влиятельных направлений которой стала нарратология – изучение повествования и фигуры повествователя. Основы западной нарратологии были заложены английским литературоведом П. Лаббок. В своей работе «Мастерство прозы» (The Craft of fiction, 1921) он развивает идеи Г.Флобера и Г. Джеймса и дает характеристику важнейших типов повествовательных ситуаций. Основным выводом Джеймса о повествователе было то, что он должен занять в произведении такую позицию, откуда возможен наилучший обзор происходящего, и Лаббок, развивая эту мысль, говорит о том, что способ повествования неразрывно связан с позицией автора. Целью его исследования было выявление повествовательных форм. Считая, что повествование может быть либо «рассказом», либо «показом», Лаббок различает сцену (пристальный взгляд на события) и панораму (развернутые действия). Например, у Флобера в «Госпоже Бовари» примером сцены является появление Шарля в руанском колледже, а последующий рассказ о его детстве, родителях, учебе – это панорама. Кроме того, Лаббок говорит о картинном и драматическом модусах повествования. Так, например, описание бала в Вобьессаре показано картинно, а сельскохозяйственная выставка – драматически.

Таким образом, выводятся четыре повествовательные формы. «Панорамный обзор» (panoramic survey) – это повествование от третьего лица всеведущим автором, излагающим свою точку зрения на события, изображенные в романе («Ярмарка тщеславия» У. Теккерея). Российский исследователь Б. Успенский называет это «последовательным обзором», который можно сравнить с движением взгляда человека, осматривающего картину. Этот взгляд «с высоты птичьего полета» – одновременный охват сцены с какой-то одной точки зрения. Понятие панорамы у Лаббока подразумевает всезнание и вездесущность повествователя. Если в произведении нет видимого рассказчика, читателю понятно, что существует «скрытый автор» (implied author), стоящий за сценой, как кукловод или безразличный к происходящему Творец, обладающий, тем не менее, всезнанием. По мнению Успенского, авторское описание в таком случае не субъективно, а надличностно. Как говорил Т. Манн в романе «Избранник», в произведении присутствует «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования». Этого «скрытого автора» не стоит отождествлять с реальным писателем, который создал сам себе эту «маску» так же, как и произведение в целом.

С точки зрения Лаббока, грань между авторским «лицом» и «маской» повествователя может быть почти не различима («Убийцы» Э. Хемингуэя). Однако часто повествование не так неумолимо безлично, обычно оно как бы проходит через чье-то сознание. Высказывание от первого лица – знак того, что кроме описываемых событий показано их восприятие конкретным персонажем. Когда, как в «Убийцах», такого не происходит, о позиции автора можно только догадываться.

До известной степени даже наиболее «скрытые» повествователи обнаруживают свое присутствие, говоря от первого лица (Флобер мимоходом замечает, что был в классной комнате, в которую зашел юный Шарль Бовари).

Во многих произведениях повествователь становится важной фигурой, персонажем, таким же ярким, как те, о ком он рассказывает («Сердце тьмы» Дж. Конрада, «Доктор Фаустус» Т. Манна). В литературе можно встретить почти такое же разнообразие повествователей, как и возможных героев произведения. Почти, потому что далеко не все в принципе способны рассказать что-либо (у У. Фолкнера умственно отсталый Бенджи является одним из повествователей только потому, что трое остальных заполняют пробелы и поясняют).

Классифицировать повествователя бывает сложно. На самом деле, каждая речь, каждый жест о чем-то повествует, в любом произведении есть «скрытый» повествователь, который сообщает важную информацию читателю в процессе действия. Даже в драматическом произведении могут быть обнаружены повествовательные элементы. Слуги, возвращающиеся сообщить, что сказал оракул, жены, пытающиеся убедить мужей в неэтичности их намерений, старые слуги, протестующие против глупости своих молодых хозяев – их слова часто имеют на нас большее влияние, чем на тех, к кому они, собственно, обращены. Царь упрямо продолжает свой поиск, муж делает, что задумал, юнец ведет разгульный образ жизни, но читатель имеет возможность сделать правильные выводы.

Следующая повествовательная форма носит название «драматизированный повествователь» (dramatized narrator) – это повествование от первого лица, то есть рассказчик присутствует в истории, не обладая ни всезнанием, ни вездесущностью (Дж. Мередит «Приключения Гарри Ричмонда»). В данном случае мы встречаемся с индивидуальным восприятием рассказчика. Согласно Лаббоку, недостатком этой формы является неспособность повествователя показать сознание персонажей. С одной стороны, присутствие рассказчика как героя убеждает нас в достоверности повествования. С другой – данный прием не позволяет «доверять» рассказчику,

освещающему события только со своей точки зрения. Это важно в особенности тогда, когда рассказчик не просто наблюдатель, а заинтересованное лицо, которое может и скрыть необходимую для полного понимания информацию, и прокомментировать произошедшее, исходя только из своего опыта (Г. Джеймс «Поворот винта»).

«Драматизированное сознание» (*dramatized mind*) – повествовательная форма, позволяющая соотнести внешний мир с миром внутренних переживаний персонажей (Г. Джеймс «Послы»). На первом месте стоит непосредственно психическая жизнь героя. Она представлена «драматизированным» способом. Герой, оставшись совсем один или «обращаясь в сторону», рассуждает сам с собой: «The mind of the narrator becomes the stage, his voice is no longer heard. The shapes of thought in the man's mind tell their own story» [7]. «Внутренний монолог» инсценирует работу сознания, создавая впечатление самораскрытия «объективного», вроде бы без вмешательства каких-либо посредников между персонажем и читателем, в особенности «без участия» реального автора, в его «отсутствие». Эта форма повествования в западной литературе XX века оказала значительное влияние на технику «потока сознания» и заняла ведущее место в модернизме.

«Чистая драма» (*pure drama*) – следующая повествовательная модель, наиболее близкая театральному представлению: сцены, лаконичные описания персонажей (подобные ремаркам) и диалоги (Г. Джеймс «Неудобный возраст»). Одна сцена следует за другой, повествование не прерывают ни размышления о произошедшем, ни оценка событий. По Лаббоку, это наиболее совершенная форма повествования, так как любые комментарии или подведение итогов означали бы попытку навязать свое мнение читателю. Важно также то, что «чистая драма» исключает прием «внутреннего монолога», позволяющий проникнуть во внутренний мир героя. Действия говорят сами за себя. В этом скорее недостаток, чем преимущество. Но именно эту нарративную форму

Лаббок считает самой совершенной. Явное предпочтение «показу» за счет «рассказа», сцене в ущерб описанию, безоценочному изображению событий связано с тем, что Лаббок был одним из основоположников «новой критики» и придерживался формалистических принципов. Поэтому понятия «точка зрения», «автор», «позиция» являются у него техническими. Автор-рассказчик – фигура столь же условная, как и любой другой персонаж, на первом месте стоит не рассказ, а изображение рассказа. С одной стороны, Лаббок ставит перед собой позитивистское безоценочное описание приемов. Не случайно он отказывается от понятия «искусство», заменив его «мастерством». Он проводит разграничение между писателями великими, но недостаточно «сознательными» (Бальзак, Диккенс, Толстой), и «сознательными мастерами» (Флобер, Мередит, Джеймс). Таким образом, с другой стороны, его классификация носит оценочный характер, это последовательное восхождение от «устаревших» повествовательных форм к наиболее совершенному, по его мнению, способу построения романа. Другие критики (Э.М. Форстер, Э. Мьюир) указывали на ненадежность критериев, позволяющих отдавать предпочтение какой-либо ремесленной «точности» перед величием. В «Мастерстве прозы» описываются системы повествовательных приемов, но вопрос о результате не решен, в то время как в «Свойствах романа» (Aspects of the novel, 1927) Форстер говорит о результате повествовательных усилий, но не прослеживает путь к результату. Для него вопрос о повествовании не может быть сведен к какой-либо формуле. Главное у Форстера – умение писателя заставить читателя принять то, что ему рассказывают. Как и Джеймс, он отстаивает право писателя на выбор формы повествования, видя в перемене точек зрения параллель многоплановому восприятию жизни. «All that matters to the reader is whether the shifting of attitude and secret life are convincing» [4, с. 84]. Главную цель романа Форстер понимал в создании особого мира, вызывающего отклик у читателя и превращающего его в участника творчества.

Американский исследователь У. Бут продолжил мысль Форстера о том, что использование любых новых средств должно приводить к выполнению старой задачи – умению убедить читателя в достоверности описываемых событий. В его работе «Риторика прозы» (The Rhetoric of Fiction, 1961) получила свое развитие идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора. По мнению Бута, автор выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» – таких, как «скрытый автор» (implied author) и «недостоверный рассказчик» (unreliable narrator).

Б. Успенский в «Поэтике композиции» (1970) справедливо замечает, что авторская точка зрения – это не мировосприятие данного автора вообще, а та точка зрения, которую он принимает в данном произведении. Термин «недостоверный рассказчик» (unreliable narrator) впервые появился именно у У. Бута, он обозначает литературный прием, с помощью которого читателю дается понять несостоятельность повествователя, невозможность принять его слова на веру. Причины могут быть разными: психическая неустойчивость (Холден Колфилд в «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера предполагает худшее), неспособность (физическая или умственная) что-то воспринять (Бенджи в «Шуме и ярости» У. Фолкнера), определенная личная заинтересованность именно в такой передаче событий («Поворот винта» Г. Джеймса), недостаток знаний (например, если рассказчик – ребенок, как в «Приключениях Геккельбери Финна» М. Твена), искажение повествования собственным характером и предрассудками («Лейтенант Густль» А. Шницлера) и даже намеренный обман читателя («Убийство Роджера Акройда» А. Кристи).

Иногда недоверие к повествователю появляется сразу, с первых страниц произведения. Более драматичным является произведение, где читатель осознает это только в конце, и это меняет восприятие событий. Есть книги, где читатель встречает в начале повествования намек на то, что повествователю не

надо полностью доверять («Сердце тьмы» Дж. Конрада). Это дает внимательному читателю свободу толкования событий. Новым в XX в. было появление психически неуравновешенного рассказчика, описывающего мир так, как он его понимает.

Бут делит «драматизированных повествователей» на «наблюдателей» и «повествователей, принимающие участие в действии». Другими словами, рассказчик может быть главным героем или второстепенным. Вариации могут быть от незначительной вовлеченности (Ник в «Великом Гэтсби» С. Фицджеральда) до всесторонней (Марлоу «Сердце тьмы» Дж. Конрада), от центрального образа (Геккельбери Финн в «Приключения Геккельбери Финна» М. Твена) до второстепенного (Поль Морель в «Сыновья и любовниках» Д. Г. Лоуренса).

Повествователей также можно разделить на тех, кто считает себя писателями («Над пропастью во ржи», «Доктор Фаустус») и тех, кто не считает для себя возможным писать («Геккельбери Финн»). Есть и такие, кто не представляет себе, что они пишут, думают, говорят или «отражают» литературное произведение («Посторонний» А. Камю, «Стрижка» Р. Ларднера). Варьироваться повествовательные способы могут до бесконечности, и соответственно многочисленными могут быть критические попытки в стремлении проследить все новые и новые вариации. Один из повествовательных методов – это точка зрения.

Говоря о точке зрения, необходимо заметить, что выдающимся теоретиком в этой области был Б. Успенский. В «Поэтике композиции» он различает произведения с одной или несколькими точками зрения. Наиболее интересными считает те, в которых переплетаются несколько точек зрения. Такова сложная система противопоставлений, которую он называет композиционной структурой данного произведения. По мнению Успенского, повествователи бывают актуальными (повествование ведется с позиций какого-

то персонажа) и потенциальными (повествование с абстрактных позиций). Возможно чередование точки зрения определенного персонажа и абстрактной авторской точки зрения. Актуальный повествователь может быть как главным героем, так и второстепенным.

Точка зрения может последовательно скользить от одного персонажа к другому, то есть персонажи могут по очереди высказывать свою точку зрения. Успенский уделяет немало внимания множественности точек зрения, по-разному интерпретирующих одно и то же событие, возвращая нас к дискуссии Лаббока и Форстера. Лаббок считал, что произведение «Война и мир» было бы более великим, если бы была одна последовательная точка зрения. А Форстер спорил с ним, говоря, что писатель может менять точку зрения (Толстой, Диккенс) – в этом одно из преимуществ романа и параллель нашему восприятию жизни. Но для «точки зрения» как метода совсем необязательна множественность рассказчиков. Самое существенное – это отсутствие высшего знания. Никто не обладает полнотой знания, поэтому точка зрения по определению не может являться абсолютной истиной.

По-своему классически «точка зрения» претворена одним из последователей Флобера и Джеймса – Дж. Конрадом («Сердце тьмы»), которого Т. Манн, сам использовавший этот метод, назвал «первым повествователем эпохи». У Конрада нет особенных контрастов в освещении одного события с разных позиций. Множественность рассказчиков ему и не нужна. У него один рассказчик, капитан Марлоу, который выражает собственную «точку зрения» на происходящее. Его принципиальное отличие в том, что он не доверяет сам себе, сам не знает того, что рассказывает. Конрад подчеркнуто избирает простых, «лишенных воображения» рассказчиков. Причем они сами это сознают, не понимая даже самые простые события. Рассказчик видит и не видит того, чему сам является свидетелем. Даже факты ничего ему не говорят, а только озадачивают. Стремясь к объективности,

Конрад старается передать характер информированности рассказчика. Что видел сам и что слышал от других? Но если учесть его намерение усложнить каждый повествовательный шаг, принимая во внимание, что по авторскому замыслу рассказчик с трудом верит не только слухам, но и собственным глазам, то необходимо признать, что читатель находится в трудном положении, так как перед ним все эти усложнения выступают не в психологически непосредственной форме, а как система логических обозначений.

Читая Вудхауза, невозможно встретить множественность точек зрения, допустить неоднозначное понимание одного и того же: у него не было цели усложнить восприятие описываемых событий. Перед нами персонифицированный повествователь, или рассказчик, Берти Вустер. Он сам рассказывает о себе, своих взаимоотношениях с другими действующими лицами. Именно с его точкой зрения мы знакомимся, читая роман, и именно она имеет для нас первостепенную важность. В повествовательной манере Берти нет недоговоренности, полутеней, намеков, свойственных, например, рассказчикам Г. Джеймса. Однако, несомненно, перед нами субъективное повествование. Мы слышим только голос Берти.

Присутствие рассказчика должно убеждать нас в достоверности описываемого. Но Берти – не только рассказчик, носитель «центрального сознания», он еще и заинтересованное лицо, персонаж, активно участвующий в происходящих событиях. Пусть его внутренняя жизнь не очень сложна, но читатель вскоре понимает, что «доверять» Берти нельзя, и не потому, что он намеренно скрывает информацию. Просто он, в силу своей ограниченности, сам не до конца понимает происходящее. События, однако, Берти описывает точно, так, что все лежит на поверхности, и читателю не нужно ломать голову, пытаясь понять, что же произошло.

Таким образом, из повествовательных форм, выявленных П. Лаббоком, романы и рассказы о Дживсе и Вустере наиболее точно характеризует вторая –

«драматизированный повествователь». Мы не можем доверять рассказчику, освещающему события только со своей точки зрения и комментирующему их, исходя только из своего опыта. При этом, «точка зрения» Берти уточняется «скрытым повествователем», чьи комментарии как раз и заставляют увидеть комизм происходящего. Мнение «скрытого повествователя» зачастую совпадает с мнением Дживса, что усиливает комический эффект.

3.2.1 Повествователь в цикле романов и рассказов «Дживс и Вустер».

На первый взгляд, всё достаточно просто: повествование в цикле ведется от лица Бертрама Вустера. Но действительно ли он настоящий рассказчик? Вернее, один ли он? Мог ли он сам написать романы столь захватывающим и остроумным языком? Интересен здесь уже тот факт, что сам Вудхауз, при всей своей любви к лордам и членам их семейств, сам являлся лишь дальним родственником последним. Его двоюродным братом был пэр граф Кимберли, в последние годы своей жизни секретарь Черчилля. Конечно, если заглянуть в историю глубже, то можно обнаружить, что родоначальницей семьи Вудхаузов стала сестра Анны Болейн, второй жены Генриха VIII. «Существует предположение, что ее сын Генри, в любом случае кузен Елизаветы I, на самом деле был братом знаменитой королевы, поскольку у Мэри (та самая сестра) еще до Анны был роман с Генрихом» [46]. При всем этом, как выяснили исследователи, сам Пелам этой историей совсем не интересовался. Отсюда возникает первая мысль о том, что автор, скорее, ставит себя на место верного слуги Дживса, нежели лорда и повесы Бертрама Вустера.

Довольно часто Бертрам говорит о себе в третьем лице. Это взгляд «скрытого» повествователя со стороны, часто насмешливый, желающий показать, что хотя Берти высокого о себе мнения, он в очередной раз попал в нелепую ситуацию. Он серьезен, таким образом, можно сказать, что Берти Вустер – «удобный» герой, позволяющий «скрытому» повествователю скомпрометировать серьезность. Таким образом, Берти повествует о самом

себе: “It surprises many people, I believe, that Bertram Wooster, as a general rule a man of iron, is as wax in the hands of his Aunt Dahlia, jumping to obey her lightest behest like a performing seal going after a slice of fish - Я уверен, что многих людей удивляет то, как из, в общем-то, железного человека Бертрам Вустер превращается в воск в руках тетушки Далии, и мчится выполнять ее просьбы как дрессированный тюлень за кусочек рыбы”.

“I had spoken, as I say, stoutly, and hearing me you would no doubt have said to yourself “All is well with Bertram. He is unperturbed.” But I wasn’t. - Как я уже заметил, говорил я вполне уверенно, так что, слушая меня, вы бы наверняка подумали: «С Бертрамом все в порядке. Он непошибаем.» Но это было не так.”

Типаж Бертрама Вустера наиболее всего напоминает нам всем известного дурачка из народной сказки. Для него как нельзя лучше подходит определение В.Я. Проппа: «Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Этим он смешит читателей. Но внутренние побуждения у него самые лучшие. Он всех жалеет, готов отдать от себя последнее и тем невольно вызывает сочувствие. Этот дурак лучше многих умников. Дурак обладает нравственными достоинствами и это важнее наличия ума». И это в самом деле о Берти. Всё, что он пытается припомнить из университетских курсов, либо оканчивается вопросом к Дживсу о том, прав ли он, либо, по сути, является цитированием самого Дживса.

“There is no terror, Aunt Dahlia, in your threats, for...how does it go, Jeeves? – For you are armed so strong in honesty, sir, that they pass by you like the idle wind, which you respect not. - Мне не страшны ваши угрозы, тетя Далия, они... как там было дальше, Дживс? - Так крепко доблестью вы вооружены, сэр, что все они проносятся мимо, как легкий ветер...”

И действительно: при всей своей образованности Берти Вустер не всегда в силах найти быстрый ответ в словесных перепалках, а иногда и вовсе не сразу воспринимает некоторые слова. Примером этому может служить отрывок, взятый из рассказа под названием «Jeeves Makes an Omelette», когда он не сразу распознает сказанное тётушкой Далией слово:

“How’s it coming?” I asked. “Any luck?” - И как, успешно? – спросил я.

“Not so far. She demurs.” - Пока не очень. Она колеблется.

“De what’s?” - Ко что?

“Murs, you silly ass. - Леблется, тупица!”

Однако можно абсолютно точно утверждать, что подобные примеры не призваны, чтобы указывать на посредственность Бертрама. Скорее наоборот – они создают шикарный комический эффект, так свойственный прозе П.Г. Вудхауза. Как правило, подобные комические обороты не так-то просто перевести на русский язык, поскольку встречаются они далеко не единожды, а, скорее, наоборот – пронзают весь текст насквозь. Так обстоит дело и с обозначенным выше “demurs” - буквально через несколько строчек мы можем наблюдать его возвращение:

“Not quite that. She has not closed the door to a peaceful settlement, but, as I say, she de...” - Не совсем. Она не закрывает дверь перед мирным урегулированием, она ко...

“Murs?” - Леблется?

“Murs is right. She doesn’t say No, but she won’t say Yes.” - Да, именно. Она не говорит «нет», но и «да» тоже не говорит [9].

Данный пример можно классифицировать как лексический каламбур, заключающийся в обыгрывании частей слов. Как правило, перевести подобный каламбур буквально невозможно, так как он не только не будет являться смешным, но и вообще окажется бессмысленным набором букв. В нашем варианте перевода мы опирались на русский эквивалент слова “demur” – «колебаться», что позволило нам точно так же обыграть фразу в первой части диалога. Однако во второй его части сохранить каламбур нам всё же не удалось: в тексте оригинала столь частое использование одной и той же части слова выглядит вполне естественно, тогда как в тексте перевода явно выходит за рамки необходимого.

Возвращаясь к теме образования Бертрама, стоит отметить, что практически в каждом рассказе или романе цикла он норовит похвастаться тем, что учился в Оксфорде и даже в колледже Святой Магдалины. Для искушенного читателя остается загадкой, чему же именно (кроме, безусловно, хороших манер) он там научился. Ведь даже когда он не без гордости упоминает то, что «дал материал» под названием «Что Носит Хорошо Одетый Мужчина» в журнал тетушки Далии, мы сразу вспоминаем о том, как Дживс неодобрительно относится к некоторым его нарядам. Причем даже эту статью он вряд ли смог написать сам, ведь по сути каждый роман о Дживсе и Вустере сводится к тому, что Дживс изымает «неклассическую» часть гардероба Бертрама. И Тетя Далия прямо говорит об этом, передавая другую статью на проверку Дживсу:

«Oh, and give it to Jeeves, when you see him. It's the “Husband's Corner” article. It's full of deep stuff about braid on the side of men's dress trousers, and I'd like him to vet it. – Кстати, передай вот это при случае Дживсу. Очерк для "Уголка мужа", посвящен атласной ленте на брюках к вечернему костюму, мысли высказываются чрезвычайно смелые, я хочу знать мнение Дживса.» [14].

Глубину и остроту ума верного слуги подчеркивает еще и тот факт, что Бертрам постоянно цитирует его в своей речи. Примерами могут послужить подобные фразы:

“You mean she meets your pleas with what Jeeves would call a *nolle prosequi*? - Она что, отвечает вам «*nolle prosequi*», как сказал бы Дживс?” или “I looked at her with a wild surprise, silent upon a peak in Darien. Not my own. One of Jeeves’s things. - Я ошеломленно смотрел на нее, молча стоя на Дариенском пике. Это не моё. Что-то из Дживса.”

Да и не только Берти, но и его проницательная тетя Даля отмечают его недюжинный интеллект. Когда Дживс предлагает блестящий план, разрешающий всю сложившуюся ситуацию, она произносит следующие слова:

“When, many years hence, you hand in your dinner pail, you must have your brain pickled and presented to the nation. - Когда через много лет вы отдадите концы, ваш мозг непременно должен быть заспиртован и представлен нации.”

Даже сам рассказ называется “Jeeves Makes an Omelette”, а ведь эту великолепную фразу – “You can’t make an omelette without breaking eggs. – Нельзя приготовить омлет, не разбив яиц”, – произносит именно Дживс.

Все приведенные нами примеры еще раз подтверждают нашу теорию о том, что, по сути, слуга Бертрама Вустера, Реджинальд Дживс, является таким же полноправным повествователем. Сам Берти, несомненно, является эпицентром и даже причиной всех происходящих событий. Сюжет любого романа или рассказа строится точно вокруг него, а Дживс лишь созерцает происходящие события и мягко указывает на недостатки в поведении молодого лорда. Именно так происходит обмен социальных позиций между автором и рассказчиком. В классическом восприятии повествователь (он же нарратор) является посредником между автором и повествуемым миром. Однако в случае с романами Вудхауза мы имеем дело с так называемым «free indirect discourse»

– повествовательной формой, при которой роль говорящего выполняет персонаж, а не повествователь [55]. И хотя «говорит» с читателем сам Бертрам Вустер, едва ли мы готовы будем признать, что автор отождествляет себя именно с ним.

Однако и здесь всё обстоит не так просто. В своей статье «Рыцарь с приветом» Наталья Трауберг рассказывает о весьма интересном случае из жизни молодого П.Г.Вудхауза: «Юноша устроился в Лондонское отделение Гонконгского банка. Впрочем, проработал он там недолго: вскоре его выгнали. Вот как он сам описывает эту историю.

"Пришел новый grossбух, и его препоручили мне. Титульный лист в нем был белый, глянцеви́тый". Естественно, клерк с задатками писателя стал на нем писать. «Творение мое, как теперь сказали бы, вышло просто замечательное. С тех пор минуло 55 лет, а оно живо в моей памяти: "Он вынул бриллиантовую булавку из галстука, улыбнулся и воткнул ее обратно". Это - так, между прочим, было там и получше. В общем, чудо, а не творение. Откинувшись на спинку стула, я сиял, как Диккенс, только что окончивший "Пиквика"».

Так писатель шутил много лет спустя. А тогда он испугался и вырезал страницу. Главный бухгалтер был удивлен, и один из коллег Вудхауза решил разобраться, что же произошло.

"Кто-то ее вырезал", - сказал он. "Какая чушь, - сказал бухгалтер. - Только идиот вырежет страницу из grossбуха. Есть у вас идиот?" "Вообще-то есть, - признался клерк, поскольку был честным человеком. - Такой Вудхауз". "Слабоумный, да?" "Не то слово!" "Что ж, вызовите его и спросите", - посоветовал бухгалтер. Так и сделали. Сразу после этого я обрел возможность посвятить себя литературе". Случилось все это в сентябре 1902 года, за месяц до его совершеннолетия» [46].

При этом стоит отметить, что первый рассказ о Дживсе и Вустере был написан в 1917 году. Тогда же, заглянув в прошлое, автор и мог провести эту четкую ассоциацию себя молодого с Берти Вустером (хотя, конечно, ни о каких кутежах не шло и речи), и себя взрослеющего – с Дживсом. И, незаметно для себя, сотворил двух повествователей – причем один неотступно следует за другим, влияя на, казалось бы, роковой ход событий.

3.3. Художественные приемы Вудхауза, создающие комический эффект.

Главное, конечно, не что написано, а как написано. В Англии есть традиция юмористической литературы, идущая от Чосера к Честертону, но принадлежащие ей писатели – и Филдинг, и Смоллетт, и Диккенс – не только юмористы, а Вудхауз – только. Однако сочетание редкостного юмора и совершенного мастерства дало ему право считаться классиком английской литературы. П. Г. Вудхауз использует различные приемы для создания комического эффекта. Один из таких приемов – прием несоответствия, например, несоответствия формы содержанию; несоответствия нрава действующего лица его внешним чертам; несоответствия настроения, поведения, значимости персонажа его мнению о себе; несоответствия между заявляемым и совершаемым. У Вудхауза некоторые персонажи имеют самые странные пристрастия, например, к свиньям (лорд Эмсворт), тритонам (Гасси Финк-Ноттл) или носкам (Арчибальд Маллинер). Прием несоответствия формы и содержания проявляется в том, что эти персонажи принадлежат к аристократии, а в традиционный портрет сдержанного и чопорного английского аристократа подобные маргинальные наклонности не вписываются.

Еще один из приемов достижения юмористического эффекта – контрастное использование функциональных стилей речи. Совмещение в одном контексте слов и выражений, которые принадлежат к различным стилистическим уровням, дает ярко выраженный комический эффект.

Столкновение стилей – весьма любимый Вудхаузом приём. Его манера повествования и особенно его уникальная способность к созданию речевых портретов каждого отдельного персонажа часто основываются именно на контрастном употреблении разных функциональных стилей речи. Важным для нашего исследования представляется столкновение чрезвычайно формальной манеры речи камердинера Дживса и неформальной манеры его хозяина Вустера. Берти и его друзья, будучи представителями привилегированного сословия, пользуются в основном разговорным стилем речи, в то время как Дживс, будучи представителем низшего сословия, высказывает свои умозаключения слишком возвышенно, чересчур официально [41, с. 89].

Подтвердить высказывание, приведенное выше, могут следующие примеры: «You agree with me, Jeeves, that the situation is a lulu?»; «Certainly a somewhat sharp crisis in your affairs would appear to have been precipitated, sir» [14, с. 22]. В следующем примере вместо того, чтобы просто сказать, что лорд Чаффнелл влюблен в Паулину Стокер, Дживс говорит: «I am, of course, aware that his lordship is experiencing for the young lady a sentiment deeper and warmer than that of ordinary friendship» [13, с. 3]. Как истинный англичанин, Дживс часто смягчает выражения и использует в своей речи эвфемизмы. Когда Берти жалуется своему камердинеру на то, что одна из горничных не пустила его в дом, Дживс отвечает: «...and by an unfortunate coincidence she and the cook, at the moment of your arrival, had just been occupying themselves' with the Ouija board – with, I believe, some interesting» [13, с. 150]. Понятно, что повар и горничная занимались отнюдь не спиритизмом, когда Берти постучал в дверь поместья. Однако вежливость и воспитанность Дживса не позволяют ему назвать вещи своими именами, поэтому камердинер использует эвфемизм.

Наиболее известные из стилистических приёмов Вудхауза – его увлекательные сравнения, метафоры, эпитеты, повторы. Вот один из примеров: «Oh!' cried the shrinking woman, shrinking a bit more, and the spectacle

was too much for Percy. All this while he had been sitting tensely where he sat, giving the impression of something stuffed by a good taxidermist but now, moved by a mother's distress, he rose rather in the manner of one about to reply to the toast of The Ladies. He was looking a little like a cat in a strange alley which is momentarily expecting a half-brick in the short ribs, but his voice, though low, was firm» [11, с. 216]. В данном примере автор приводит следующие комические сравнения: «...the impression of something stuffed by a good taxidermist», « ...he was looking a little like a cat in a strange alley ...expecting a half-brick in the short ribs», а также словосочетания: «shrinking woman», «sitting tensely», которые, несомненно, усиливают юмористический эффект. Еще один пример: «You must remember, father», said Mavis, in a voice which would have had an Eskimo slapping his ribs and claim for the steam-heat, «that this girl was probably very pritty» [14, с. 67]. Эта развернутая метафора очень оригинальна, замечательно передает ледяной тон, которым говорит Мэвис, и заставляет читателя улыбнуться. Слово pritty употреблено автором для придания комического эффекта английской речи иностранцев [41, с. 92].

Необходимо отметить, что в языке Вудхауза мы можем найти огромное количество эпитетов. Многие эпитеты создают юмористический эффект благодаря нестандартной сочетаемости: «For an instant, there was silence, broken only by the musical sound of an aunt drinking brandy and soda and self lowering a cup of coffee» [14, с. 26]. «...the musical sound of an aunt drinking brandy» – индивидуальное авторское использование окказионального словосочетания для описания звуков, издаваемых тетушкой, пьющей бренди.

Использование Вудхаузом аллюзий весьма продуктивно для создания комического эффекта. Для того чтобы аллюзия стала понятна читателю, ему необходимо наличие фоновых знаний, позволяющее заметить комичные ошибки, которые допускает герой. Рассмотрим пример: «L. G. Trotter began to speak: As to whether he opened his remarks with the words «Ba goom!» I cannot be

positive, but there was a «Ba goom» implicit in every syllable. The man was what is called beside himself, and one felt a gentle pity for Ma Trotter, little as one liked her. Her reign was over. She had had it. From now on it was plain who was going to be the Fuhrer of the Trotter home. The worm of yesterday – or you might say the worm of ten minutes ago – had become a worm in tiger's clothing» [11, с. 217]. В этом примере, кроме того, что сама ситуация представляется комической, используется прием аллюзии: проводится аналогия «червь в тигровой шкуре» и «витязь в тигровой шкуре». Цитаты, используемые Вудхаузом, как и аллюзии, также предполагают наличие широких историко-филологических знаний у читателя, так как они позаимствованы из разных источников (Библия, Шекспир, Р. Киплинг, Р. Бернс, Дж. Китс). В большинстве случаев такие цитаты окрашивают ситуацию юмористически, так как совершенно не соответствуют контексту: выглядят слишком помпезно и напыщенно [41, с. 117]. «It is pretty generally recognized in the circles in which he moved that Bertram Wooster is not a man who lightly throws in the towel and admits defeat. Beneath the thingummies of what-d'you-call-it his head, wind and weather permitting, is as a rule bloody but unbowed, and if the slings and arrows of outrageous fortune want to crush his proud spirit, they have to pull their socks up and make a special effort» [11, с. 210]. Помимо монолога Гамлета «Быть или не быть» здесь цитируется стихотворение У.Э. Хенли «Invocatus» («Непобежденный»).

Очень важную роль в создании комического эффекта у Вудхауза играют фразовые штампы, клише, крылатые выражения, пословицы и поговорки. Юмористический эффект достигается благодаря использованию привычных фраз в неожиданном контексте: «Nobody has a greater respect for Jeeves's intellect than I have, but this disposition of his to dictate to the hand that fed got, I felt, to be checked» [15, с. 187]. В данном примере обыгрывается пословица to bite the hand that feeds (рубить сук, на котором сидишь; дословно: кусать руку, которая кормит). «Old Bassett said he was too sorry and disappointed. He said it

was this sort of thing that made a man sick at heart. The Dictator had to shove his oar in. He asked if he should call a policeman, and old Bassett's eyes gleamed for a moment. Being a magistrate makes you love the idea of calling policemen. It's like a tiger tasting blood. But he shook his head» [14, с. 15]. В этом коротком фрагменте можно видеть богатый арсенал художественных средств автора. Здесь используется экспрессивная лексика: «made a man sick at heart» (смертельно огорчен), образная кличка: «The Dictator» (Диктатор), сравнение: «like a tiger tasting blood» (как тигр, почуявший запах крови). В этом же ряду присутствует и фразеология: «to shove his oar in» (подлить масла в огонь), «eyes gleamed» (глаза загорелись).

Эти и другие лингвистические приемы, с одной стороны, создают уникальный, неповторимый авторский стиль, но, с другой, сильно затрудняют перевод произведений Вудхауза на русский язык. Неслучайно его часто называют «любимцем переводчиков» [43, с. 35]. Некоторые исследователи считают, что основная причина возникновения затруднений при переводе – национальность писателя [24]. При кажущейся незатейливости художественного стиля Вудхауз ставит перед переводчиками сложные задачи уже оттого, что он типичный англичанин, со всеми особенностями британского мироощущения и литературной традиции [23, с. 14]. По существу, нет русских соответствий этой прозе, где все решают мягкий, едва заметный юмор, игра слов, речевая маска, характеризующая персонажа лучше, чем все авторские пояснения. Малейший пережим, излишне акцентированное просторечие, трансформация внутреннего ритма фразы – и комический эффект исчезает: повествование, которое по-английски вызывает ассоциации с работой ювелира, по-русски начинает звучать упрощенно и искусственно.

«Вудхауз – едва ли не лучший стилист в англоязычной литературе XX века, – пишет автор вступительной статьи к книге английского юмориста А. Нестеров. – Однако особенность эта не сразу бросается в глаза. Главная

прелесть Вудхауза – это язык его персонажей: стоит им сказать пару фраз, как тут же раскрывается вся их жизненная история. В русском языке это практически невозможно передать: у нас почти отсутствует то, что англичане называют социальным акцентом, тогда как они сразу определяют, какую именно школу и какой университет окончил собеседник» [36, с. 5]. Стоит заметить, что прелесть языка персонажей Вудхауза ускользает не только от читающих его в переводе, но и от американцев. По свидетельству того же А. Нестерова, один из его американских друзей, перебравшийся в Англию, как-то признался: «Я люблю Вудхауза с детства, но мне пять лет понадобилось прожить в его стране, чтобы понять, что же он пишет на самом деле... Его диалоги – это такая социальная симфония!» [36, с. 5].

Смех Вудхауза основан исключительно на иронии, легком подтрунивании. Согласно классификации В. Проппа, этот смех можно отнести к «доброму смеху»: «Может оказаться, например, что недостатки настолько ничтожны, что они вызывают у нас не смех, а улыбку. Такой недостаток может оказаться свойственным человеку, которого мы очень любим и ценим, к которому мы испытываем симпатию. На общем фоне положительной оценки и одобрения маленький недостаток не только не вызывает осуждения, но может еще усилить наше чувство любви и симпатии» [37, с. 55].

П. Г. Вудхауз является одним из наиболее значительных представителей английской юмористической прозы XX века. Исследователи отмечают, что его юмор совершенно закономерно можно назвать английским: буквально каждая строчка его произведений отражает характерные черты английской юмористики.

3.3.1. Фразеология П.Г.Вудхауза.

Лексический словарь всех персонажей Вудхауза изобилует фразеологическими единицами, для которых в данной работе отведено особое место.

Несомненно, фразеологические единицы значительно легче передать на русский язык. Однако и здесь переводчика юмористических текстов поджидает проблема: из всех существующих эквивалентов принимающего языка необходимо выбрать наиболее соответствующий юмористической окраске всего предложения или абзаца целиком. Иначе есть огромный риск потерять нить английской шутки и сделать ее «плоской» для иноязычных читателей.

Как мы уже упомянули, тексты Вудхауза полны фразеологических единиц. Их используют абсолютно все персонажи, что делает их речь несколько усложненной и иносказательной. Вот несколько примеров того, как, на первый взгляд, простые фразы оказываются не столь прозрачными для переводчика:

1. “What with one thing and another, it was some little time since we had *chewed the fat* together.” – “По разным причинам мы уже некоторое время не имели возможности как следует поболтать.”
2. “Are you *sober*? – *As a jugde*.” – “Ты трезв? – Как стеклышко.”
3. “What happened this morning? – Oh, just a sort of *break in the clouds*.” – “Что же случилось утром? - О, всего лишь небольшой просвет.”
4. “Like all weekly papers it was in the process of *turning the corner*, as the expression is, and I could well understand that a serial by a specialist in rich goo would give it a much-needed shot in the arm.” –

“Как и все подобные еженедельники, он постоянно находился «на краю пропасти», если можно так выразиться, поэтому легко было понять, что роман от специалистки по розовым соплям оказался бы столь необходимым стимулом.” [9]

В приведенных примерах мы можем наблюдать, что фразеологические единицы могут быть переведены максимально нейтрально, могут быть переданы в соответствии с реалиями принимающего языка, а так же сохранены в своем первоначальном виде или же переведены антонимически. Устойчивое выражение *to chew the fat* может быть передано на русский язык несколькими способами: *потрепаться, потрещать, почесать языками* или *поболтать*. Первые три варианта показались нам чересчур неформальными для данного произведения, поэтому выбрано было более нейтральное «поболтать». При этом стоит отметить, что в официальном переводе (Круглова А.) достаточно часто используются неформальные варианты передачи подобных фразеологических единиц, что, на наш взгляд, несколько вредит общему стилю повествования.

Во втором случае мы использовали устойчивое русское выражение «быть трезвым, как стеклышко», так как в русском языке отсутствует понятие «трезвый, как судья». И, хотя сам образ меняется, смысл остается тем же, что и в тексте оригинала.

В третьем же примере нам удалось сохранить выражение таким же, каким оно представлено в тексте оригинала, так как и в британской, и в русской картине мира существует образ «рассеивающихся туч» – когда на горизонте появляется надежда.

В четвертой ситуации мы имеем дело с так называемым антонимическим переводом. Антонимический перевод представляет собой замену какого-либо понятия, выраженного в подлиннике, противоположным понятием в переводе с

соответствующей перестройкой всего высказывания для сохранения неизменного плана содержания. Так, фраза *to turn the corner* помимо буквального «повернуть за угол» обозначает еще и «выйти из трудного положения», «выйти на финишную прямую», «благополучно перенести кризис болезни» или даже «дезертировать». Однако в русском варианте мы вынуждены оттолкнуться от обратного, и передать данную единицу как «находиться на краю пропасти», иначе смысл ситуации оказывается перевернут с ног на голову.

3.3.2. Цитирование.

Истинно вудхаузовский юмор можно проследить абсолютно во всем его тексте. Самые обычные ситуации, в которых оказываются герои его романа, неким волшебным образом превращаются в комические, и в основном, благодаря цитированию. Дживс цитирует великих классиков, Вустер старается цитировать Дживса, коверкая цитаты и внося в них не только собственные домыслы, но и элементы разговорного языка. Даже самый маленький рассказ если не изобилует, то имеет в наличии несколько цитат, добавляющий создающимся вокруг Вустера ситуациям еще больше комичности.

В рассказе “Jeeves Makes an Omelette” Вудхауз так же обращается к цитированию. Неизменно, оно проскальзывает в разговорах Бертрама с Дживсом:

“But I can't, I'm like those Light Brigade fellows. You remember how matters stood with them? – Very vividly, sir. Theirs not to reason why, theirs but to do and die.” – “Но я не могу, я вроде тех парней из «Легкой кавалерии». Помните, как там про них было? – Отчетливо, сэр. «Дело их – не рассуждать, а идти и умирать»”

Выше приведена цитата из стихотворения Альфреда Теннисона «Атака легкой кавалерии». Сравнивая себя с литературными персонажами и их

нелегкой судьбой, Бертрам Вустер как бы усугубляет сложившуюся ситуацию. Впрочем, его опасения оказываются действительно не напрасными.

Достаточно для короткого рассказа здесь и цитат из Шекспира. В романах же эти цитаты присутствуют в огромных количествах. Известно, что сам Вудхауз очень любил Шекспира как писателя, который вводит нас в самую прекрасную область жизни – в мир духовной красоты человека. Однако любитель детективов и триллеров Берти явно не читал сонетов Шекспира. Услышав из уст слуги удачное выражение, он запоминает и цитирует: “I remember Jeeves saying to me once, apropos of how you can never tell what the weather’s going to do, that full many a glorious morning had he seen flatter the mountain tops with the sovereign eye and then turn into a rather nasty afternoon - Помню, Дживс как-то заметил в разговоре со мной по поводу переменчивости английской погоды, что он наблюдал, как солнечный восход ласкает горы взором благосклонным, а после обеда по небу начали слоняться тучи” [14].

Сопоставим:

Full many a glorious morning have I seen

Flatter the mountain-tops with sovereign eye,

Kissing with golden face the meadows green,

Gilding pale streams with heavenly alchemy. [54]

Я наблюдал, как солнечный восход

Ласкает горы взором благосклонным,

Потом улыбку шлет лугам зеленым

И золотит поверхность бледных вод. (перевод С.Маршака)

Очевидно, что Берти не знаком с оригиналом, т.к. в сонете XXXIII речь идет о любви, которая приносит поэту не только радость, но и горе. Сначала смуглая возлюбленная поэта сравнивается с солнцем, затем ее настроение меняется также внезапно, как и погода. Она далека от совершенства, но чувства поэта прекрасны. У него есть что-то выше несовершенства людей. Это – его душа, наделенная способностью любить безмерно. Откуда же Берти все это знать? Он сам признается, что услышал эти слова из уст слуги, и, так как обсуждение погоды занимает не последнее место в светской беседе, запомнил их. Берти не только не имеет представления, что это слова о любви, но и то, что они написаны Шекспиром. Он-то думает – это личные наблюдения Дживса за погодой («had he seen»), поэтому и берет их на заметку.

С одной стороны, цитата из сонета XXXIII органично вплетена в речь повествователя. С другой, – важен контраст между высокой поэзией сонета и оборотами (вроде «you can never tell»), принадлежащими разговорной речи. Комический эффект усилен за счет того, что величественная картина («glorious morning», «sovereign eye») предшествует банальному замечанию: день выдался отвратительный («nasty»).

Помимо Шекспира, Вудхауз часто в речи своих персонажей использует фразы из Библии или церковных гимнов. Так, в рассказе «Дживс готовит омлет» была использована цитата из церковного гимна Реджинальда Хиберы «Гимн миссионеров»: “...but a single glance at the personnel was enough to tell me that I had struck one of those joints where every prospect pleases and only man is vile. – Но одного взгляда на присутствующих было достаточно, чтобы понять: я попал в одно из тех мест, где всё радует глаз, и только человек здесь совершенно неуместен”.

Берти стремится говорить «красиво», его речь образна. Если Шекспира он не читал, то события, изложенные в Библии, хотя бы по воскресной школе должен помнить. Но и здесь он по собственному усмотрению меняет смысл

цитаты. Говоря о своем самочувствии утром, Берти вспоминает одного из библейских персонажей: «Indeed, just before Jeeves came in, I had been dreaming that some boulder was driving spikes through my head – not just ordinary spikes, as used by Jael the wife of Herber, but red-hot ones. – И пока я дожидался Дживса, мне представлялось, будто какая-то скотина вбивает мне в башку железный кол, но не обыкновенный, каким Хеверова жена Иаиль пронзила череп Сисаре, а докрасна раскаленный» (Фамильная честь Вустеров). Вообще Иаиль, жена Хербера, фигурирует в романах Вудхауза часто как описание мук похмелья, что, несомненно, влечет за собой неизбежный комический эффект.

3.3.3. Сравнения и антитезы.

Как известно, сравнение – это уподобление одного предмета или явления другому по какому-либо общему для них признаку. Антитеза же – риторическое противопоставление, стилистическая фигура контраста в художественной или ораторской речи, заключающаяся в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом. Именно в сравнениях и антитезах заключается большое количество воистину комических эффектов Вудхауза. Уже с первой страницы рассказа мы можем наблюдать пример чудесного контраста между тетей Далией и тетей Агатой в воспоминании самого Берти Вустера:

“...I welcomed the opportunity of exchanging ideas with this sister of my late father who, as is widely known, is my good and deserving aunt, not to be confused with Aunt Agatha, the werewolf. – ...я был рад возможности пообщаться с сестрой моего покойного отца. К тому же, всем известно, что это моя хорошая и достойная тетушка, которую не стоит путать с тетей Агатой – настоящим кошмаром”.

Даже не читая других книг цикла, из этой фразы мы можем понять, что обе тети являются полным противопоставлением друг друга. Причем, если о тетушке Далии Бертрам упоминает в исключительно добродушных тонах («my good and deserving aunt»), то перед тетей Агатой, о которой в данной истории упоминается всего лишь два раза, он определенно робеет («the werewolf»).

Сравнения же подаются в самом оригинальном для них контексте. Тетушка Далия, в свое время очень любившая охотиться, несомненно, обладает даром «крепкого словца», коим очень часто и одаривает Берти:

“I can’t see why you’re looking like a stuck pig about it. It’s right up your street, You’re always pinching policemen’s helmets, aren’t you? – Что ты смотришь на меня, как баран на новые ворота? Это же как раз дельце по твоей части. Разве это не ты постоянно крадешь у полицейских шлемы?”

Однако самые удачные сравнения, на наш взгляд, приводит сам Бертрам, когда пытается показать события в несколько преувеличенном свете:

“My attitude towards Jeeves on these occasions is always that of a lost sheep getting together with its shepherd. – В таких ситуациях я бросаюсь к Дживсу как заблудшая овца к своему пастырю”.

“We skipped like the high hills. – Мы соскочили со своих мест.”

“Far less provocation in the past had frequently led her to model her attitude toward me on that of a sergeant dissatisfied with the porting and shouldering arms of a recruit who had not quite got the hang of the thing. – Ранее и за более мелкие промахи мне доставалось от нее, как от сержанта, который заметил, что новобранцы не умеют выполнять простейших команд”.

“Aunt Dahlia came up like a rocket from the depths of gloom in which she had been wallowing. – Тетушка Далия заметно оживилась.”

Данные примеры еще раз показывают нам всю прелесть тонкого английского юмора, который так непросто передать на русский язык. Конечно, в подобных описательных конструкциях невозможно передать образы целиком, сохранив при этом юмор. Под влиянием совершенно другой языковой картины мира ситуация сохранит свою забавную «деликатность», однако утратит все эти “depths of gloom” и “high hills”.

3.3.4. Образ слуги в литературе. Язык Дживса и его влияние на ситуацию.

Популярность рассказов Вудхауза о Дживсе и Вустере была подготовлена многовековой историей сюжета об отношениях хозяина и слуги. Даже в тяжелую пору рабовладения домашние рабы порой умудрялись занимать почетное положение в доме своего хозяина. Так, раб Цицерона Тирон учил своего хозяина грамоте, а после вел с ним философские беседы. Когда Тирон заболел, Цицерон отдал большие деньги за его лечение, а потом отпустил на свободу. Своего хозяина Ксанфа учил уму-разуму знаменитый баснописец Эзоп. О трагикомических отношениях Ксанфа и Эзопа повествует популярная у нас пьеса бразильского драматурга Гильермо Фигейредо [46].

Конечно, античные рабы не могли позволить себе таких вольностей, как домашние слуги времен средневековья. В итальянской комедии масок были два постоянных персонажа-слуги: хитрый интриган Бригелла и озорной, хотя и простоватый Арлекин. Если первый обманывал своих хозяев из корыстных побуждений, то второй делал это, выручая молодых влюбленных или кого-нибудь еще. Их хозяева Панталоне, Тарталья, Доктор обычно представлялись жадными и недалекими болванами, которых сам Бог велел обманывать [46].

Традиции комедии масок развивали такие великие драматурги, как Мольер и Шекспир. В комедиях Мольера умные слуги и служанки помогали своим простакам-хозяевам разоблачать проходимцев – Тартюфа, например.

Еще позже появился тип хитрого, подловогого слуги, который бескорыстно помогает наивно-благородному хозяину. Этот тип знаком нам по киноверсиям классических пьес Гольдони "Труффальдино из Бергамо" и Лопе де Вега "Собака на сене".

Тристан из "Собаки на сене" - типичный герой испанского плутовского романа. Совсем другой образ - Санчо Панса, слуга Дон Кихота из романа Сервантеса. Санчо и его хозяин настолько неразлучны и так хорошо дополняют друг друга, что вместе как бы составляют образ "типичного испанца". С тех пор все литературные слуги напоминают или хитрого, насмешливого Арлекина, или рассудительного увальня Санчо. Самый популярный представитель первого типа – цирюльник Фигаро из комедии Бомарше. Ко второму типу близок бравый солдат Швейк, который проявил себя во всем блеске в роли денщика у офицеров.

В новое время популярным литературным типом слуги становится... черт. Родословная этого образа восходит к написанным в XVII веке романам испанца Луиса Велеса де Гевары и француза Лесажа с одинаковым названием "Хромой бес". Ее продолжают Мефистофель у Гёте и Пушкина, черт в "Ночи перед Рождеством" Гоголя и другие – вплоть до булгаковских Бегемота и Коровьева. Черти-слуги творили самые невероятные чудеса, а заодно остроумно обличали пороки общества. Иногда наблюдалось и обратное – демонические черты приобретал именно хозяин, например, в паре Дон-Жуана и Сганареля (в "Каменном госте" Пушкина – Лепорелло).

Целую галерею образов хозяев и слуг дала английская литература XIX века. Из них самые известные – диккенсовский мистер Пиквик и его слуга Сэм Уэллер. Сэм – типичный Арлекин, который сыплет прибаутками и постоянно выручает недотепу-хозяина из затруднительных ситуаций. Но он то же время Санчо, который благоразумно осаживает восторженного Пиквика. Этому типу слуги отдали дань чуть ли все английские писатели того времени. Из-за засилья

викторианской морали литературные слуги стали менее плутоватыми и еще более благоразумными – именно таков герой Вудхауза Дживс.

Русские слуги не очень прославлены в литературе - хотя бы потому, что они еще в начале XIX столетия находились в положении античных рабов. Можно вспомнить разве что Савельича, верного слугу Петруши Гринева, да лакея Чичикова Петрушку. Позже появилась целая серия слуг из "дворянских гнезд". Писатели хоть и посмеивались над ними, но сочувственно - как над представителями угнетенного народа. Последний из этой плеяды - чеховский старичок Фирс из "Вишневого сада", которого забывают в опустевшем доме. Под возглас: "Человека забыли!" – комические слуги исчезают из русской литературы, так в ней толком и не появившись [46].

Особый эффект производит то, как общается слуга Берти, Дживс. На фоне его витиеватых фраз кажется, что все остальные персонажи едва научились говорить. Манера его общения пронизана интеллигентностью, безукоризненной грамотностью, начитанностью и проницательностью. С первых строчек любого романа или рассказа, где присутствует Дживс, читатель может наблюдать истинного джентльмена и преданного слугу, за чьей безупречной вежливостью скрывается недюжинный интеллект:

“She did not confide in me, sir. But she appears anxious to establish communication with you. – To talk to me, do you mean? – Precisely, sir. – Она не сообщила мне, сэра. Однако, по-видимому, ей крайне необходимо вступить в непосредственный контакт с вами. – То есть поговорить со мной? – Именно так, сэра”.

Комический эффект производят и очевидные фразы, произносимые им в ответ на вопросы Бертрама. Несомненно, это немного принижает интеллект мистера Вустера в наших глазах – ведь Дживс просто формулирует заданный вопрос в виде утверждения.

“She fobbed me off with careless ‘Oh, just a simple little thing to help Auntie.’ What construction do you place on those words? – One gathers that there is something Mrs. Travers wishes you to do for her, sir. – Так вот, она отмахнулась от меня со словами: «Просто маленькая услуга для любимой тетушки». Как бы вы истолковали эти ее слова? – Можно заключить, что миссис Траверс хочет, чтобы вы что-то сделали для нее, сэр”.

Отдельного параграфа заслуживает и его сдержанность. На протяжении всего текста мы видим либо короткие “Yes, sir”, либо громоздкие конструкции, с которыми так сложно порой приходится переводчикам – необходимо сохранить эту вежливую и грамотную сдержанность. Даже говоря о способе бесшумно разбить окно, он использует исключительно грамматически и стилистически верные конструкции:

“No, sir, it can be done quite noiselessly by smearing treacle on a sheet of brown paper, attaching the paper to the pane and striking it a sharp blow with the fist. This is the recognized method in vogue in the burgling industry. – Нет, сэр, это можно сделать совершенно бесшумно. Нужно всего лишь намазать патокой лист оберточной бумаги, приложить бумагу к оконному стеклу и нанести сильный удар кулаком. Это признанный метод, который сейчас пользуется успехом в сфере взлома”.

При этом мы знаем, что удивить Дживса нелегко. Во всяком случае, как идеальный британский слуга он обязан держаться с достоинством и с честью решать поставленные вопросы. И этим Вудхауз так же создает комическим эффект. Когда Бертрам Вустер в панике суетится из-за неподобающих планов своей тетушки Далии, Дживс показывает свое «глубокое потрясение» лишь легким движением брови:

“I told him in a few simple words, and his left eyebrow rose perhaps an eighth of an inch, showing how deeply he was stirred. – Я произнес эту пару слов, и его

левая бровь поднялась примерно на одну восьмую дюйма, показывая, как глубоко он шокирован”.

Вустера как эпицентра событий не существовало бы без Дживса. Берти просто совершил бы одну-единственную ошибку и покорился бы ее последствиям. Отправной точкой практически любого романа этого цикла Вудхауза является роковая ошибка Бертрама Вустера. И, как правило, ошибается он в выборе «дамы сердца». Причем, невзирая на мягкие предупреждения Дживса, Берти бросается в омут с головой сразу же, окончательно и бесповоротно. Причем нельзя сказать, что верный слуга вынужден «расхлебывать» за своим хозяином. Отнюдь! Решения будто сами собой приходят в его светлую голову, неся в себе иронию и насмешку над глупостью последнего. Так и в рассказе «Дживс готовит омлет» (хоть в нём и не присутствует так полнобившаяся Вудхаузу тема помолвки) разрешение ситуации выглядит самым комическим образом: чтобы избежать ссоры тетушки Далии и Корнелии Фодергилл, прозорливый Дживс придумывает отличный план.

“It was merely that it occurs to me as a passing thought that there is a solution of the difficulty that confronts us. If Mr. Wooster were to be found here lying stunned, the window broken and both pictures removed, Mrs. Fothergill could, I think, readily be persuaded that he found miscreants making a burglarious entry and while endeavouring to protect her property was assaulted and overcome by them. She would, one feels, be grateful. – Полагаю, что решение проблемы, с которой мы столкнулись, всё же существует. Если бы мистера Вустера обнаружили там, лежащего без чувств рядом с разбитым окном, а обе картины – исчезли, миссис Фодергилл, я полагаю, охотно поверила бы в то, что он застал злоумышленников на месте преступления, и, пытаясь защитить её собственность, пал их жертвой. Полагаю, она была бы весьма благодарна”.

Стоит отметить, что все планы Дживса, хоть и с большой критикой встречаются самим Берти, работают безукоризненно. Любящие сердца снова становятся любящими, Бертрам продолжает жить холостяцкой жизнью, а конфликтные ситуации сводятся на «нет».

Выводы по Главе 3.

В данной главе мы рассмотрели не только общую биографию П.Г. Вудхауза, но и его язык, демонстрирующий всё самое британское, что только может быть в истинном британце. Это и острота ума, и скрупулезность в выполнении намеченного, и недюжинная воля.

Цикл романов и рассказов о Дживсе и Вустере является блестящим образцом «тонкого английского юмора». Сами англичане называют свой юмор «intellectual» (интеллектуальный), «witty» (остроумный), «sarcastic» (саркастичный) и «bitter» (язвительный), тогда как среди русских распространено ошибочное мнение о его «плоскости». Конечно, это не так; и стоит еще раз подчеркнуть то, что многое в этом смысле зависит именно от переводчика.

Что касается самого цикла романов, то тут с полной уверенностью мы можем сказать: повествователя здесь два. Это и сам Вустер, от лица которого мы имеем удовольствие читать романы и рассказы этого цикла, и его неподражаемый слуга Дживс, управляющий не только самим Бертрамом, но также, пожалуй, временем и пространством повествования.

Трудно сказать, насколько эти два персонажа разделимы. Они – как две противоположности: глупость и опыт, юношеское веселье и степенность, задор и спокойствие. Сложно представить, чтобы Вустер смог выйти сухим из воды и остаться холостым без помощи верного Дживса. Стал бы сам Дживс помогать другому хозяину? Несомненно, да. Но это уже была бы совсем другая история.

Заключение.

Вудхауз был возведен в ранг классика самими англичанами. Это может показаться странным, ведь он не сочинил ничего серьезного или социально значимого. Однако его книги пронизаны той истинно британской остротой, что отличает эту замечательную культуру от других культур.

В настоящей работе мы проанализировали самые яркие примеры из замечательной прозы П.Г.Вудхауза, чтобы показать, насколько глубок и непрост английский юмор при передаче на русский язык. Также мы рассмотрели теорию повествования на примере романов и рассказов цикла о Дживсе и Вустере. Это позволило нам показать, что о существовании лишь одного повествователя в данном цикле не может быть и речи, а также доказать самобытность британского юмора и его своеобразие.

Стоит отметить, что Вудхауз действительно является эталоном британской юмористической прозы. И если первоначально, во времена Советского Союза, его книги воспринимались российским читателем «в штыки» из-за их кажущейся легкомысленности, то сейчас он по праву считается первым в своем жанре.

За рубежом книги Вудхауза ценили и с большим удовольствием читали многие писатели и критики. В 1935 году в Оксфорде произошел примечательный случай. В комнату, где занимались студенты, вошел один из преподавателей, попросил всех встать и сказал: «Джентльмены, сегодня скончался Честертон. Теперь в Англии остался только один хороший писатель – Вудхауз». Имя преподавателя было Джон Рональд Руэл Толкин.

Список литературы

1. Boys' Life. Front Cover. – April, 1983. – Vol. 73. – No. 4. – 72 p.
2. Carroll, L. Alice in Wonderland. – London, 1995. – 293 p.
3. English Forum. – [Электронный ресурс]:
<https://www.englishforums.com/English/RainingCatsDogs/dhwlw/post.htm>
4. Foster, E.M. Aspects of the novel. – N.Y.: A Harvest Book, 1954. – P. 84
5. Fry, S. On P.G.Wodehouse. – [Электронный ресурс]:
<http://www.pgwohousebooks.com/fry.htm>
6. James, H. The Art of Fiction. – Oxford: Oxford University Press, 1948.
7. Lubbock, P. The craft of fiction. – N. Y.: The Viking Press, 1957. – 256 p.
8. Snell-Hornby, Mary. Translation Studies: An Integrated Approach. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia, 1988. – P. 39-40.
9. Wodehouse, P.G. A few quick ones. – Simon & Schuster, 1959.
10. Wodehouse, P.G. A Note on Humor // Plum Pie. – L.: Herbert Jenkins, 1966.
11. Wodehouse, P.G. Jeeves and the Feudal Spirit. – Arrow books, 2010.
12. Wodehouse, P.G. Performing Flea. – Harmondsworth (Mx): Penguin books, 1961. – P.154
13. Wodehouse, P.G. Thank you, Jeeves. – Penguin Books, 1999.
14. Wodehouse, P.G. The code of the Woosters. – New York: Vintage Books Edition, 2005.
15. Wodehouse, P.G. The man upstairs and other stories. – Penguin books, 2006.
16. Байрам, М. Нужно ли изучать иностранный язык, чтобы общаться с другими народами // Этнопсихолингвистические аспекты преподавания иностранных языков. – М.: ММА им. И.М. Сеченова, Ин-т языкознания РАН, 1996. – С. 5-12.
17. Бархударов, Л. С. Язык и перевод. - М., 1975.
18. Бурдин, С.М. О терминологической лексике // Научные доклады высшей школы. - 1958. - №4. - С.57-64.
19. Введение в литературоведение / под ред. Пospelова Г.Н. - М.: Высшая школа, 1988. - С. 236.

20. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования – М., 1981.
21. Горностаева, А.А. Как научиться шутить по-английски. – М.: ООО «ИПЦ “Маска”», 2014. – 216 с.
22. Зверев, А. М. Пора зрелости // Иностранная литература. - 1999. - № 3. – С. 34.
23. Зверев, А.М. Вудхауз, Берти, Дживс и я // Книжное обозрение. – 19 июня. – М., 1999. – С. 25.
24. Зверев, А.М. Незатейливый Вудхауз и хитрый Дживс // Книжное обозрение. – 1999. - №29. – С. 13-15
25. Колшанский, Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке, М.: Наука, 1975. – 232 с.
26. Колыхалов, В.А. Краски откликнулись // Сибирские Афины, альманах. — Томск, 2005. — № 3 (36). — С. 34-35.
27. Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода. - М., 1980
28. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
29. Комиссаров, В.Н. Теория перевода. – М.: ЧеРо, 1999. – 136 с.
30. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. - М.: ЭТС. - 2002.- 424 с.
31. Кулинич, М.А. Лингвокультурология юмора (на материале английского языка). Самара, 2005.
32. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь / Лит. ред. М. Д. Литвинова. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Рус. яз., 1984. – 944 с.
33. Ливергант, А. Свобода духа // В Англии все наоборот: Антология английского юмора. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – С. 11-16.
34. Маслов, Ю. С. Введение в языкознание. - М., 1975.
35. Маслова, В.А. Лингвокультурология : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2001.

- 36.Нестеров, А. Как важно быть веселым. – [Электронный ресурс]: <http://wodehouse.ru/veselym.htm>
- 37.Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). – М.: Лабиринт, 1999.
- 38.Реформатский, А. А. Введение в языковедение. - М., 1996 .
- 39.Рецкер, Я. И. Учебное пособие по переводу с английского языка на русский. – М.: Наука, 198. – 160 с.
- 40.Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002. – 720 с.
- 41.Рябинина, М.В. Социолингвистические характеристики средств выражения вербальной и невербальной коммуникации (на материале произведений П. Г. Вудхауза): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002.
- 42.Семко, С.А. Лекции по теории перевода. – Нижний Новгород: Издательство ГОУ НГЛУ им. Н.А.Добролюбова, 2005. - 92 с.
- 43.Сербин, В.С. Мир Вудхауза // Иностранная литература. – 1995. - №11. – С. 34-36.
- 44.Солдатова Л.А. Перевод: взаимопроникновение языков и культур в различные факторы выбора стратегии перевода. – Тамбов: Грамота, 2009. – С. 242-246.
- 45.Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. (Учеб. пособие) — М.: Слово/Slovo, 2000. — 624 с.
- 46.Трауберг, Н. – Рыцарь с приветом. – [Электронный ресурс]: <http://wodehouse.ru/znachit.html>
- 47.Трауберг, Н.Л. Времена и нравы // Неприкосновенный запас. – № 4. – М., 1999.
- 48.Трауберг, Н.Л. Рай, юмор и уют // Иностранец. – № 6. – М., 1999.
- 49.Тхорик, В.И. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация: учебное пособие / В. И. Тхорик, Н. Ю. Фанян. — 2-е изд. — Москва: ГИС, 2006. — 260 с.

50. Уоррен, О., Уэллек, Р. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978. - С.239-240.
51. Уорф, Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку. — В сб.: Новое в лингвистике. Вып. 1. – М., 1960.
52. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – М.: Издательский дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ»; СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. – 347 с.
53. Швейцер, А. Д. Перевод и лингвистика. - М., 1973.
54. Шекспир, У. Сонет 33. – [Электронный ресурс]: http://engshop.ru/shekspir-sonet-33-na_anglieskom/
55. Шмид, В. Нарратология. – М.: Языки славян. культуры, 2003. - 311 с.