

**STUDENCKIE
ZESZYTY NAUKOWE
(W)KOŁO ROSJI**

NR 3/2019

Redaktor naukowy tomu:
dr hab. Władimir Miakiszew

Redaktor naczelny:
Karolina Stawiarz

Redakcja:
Michał Kózka

Okładka:
Szymon Drobnik

Nakład:
100 egzemplarzy

Skład i druk:
AT Wydawnictwo / AT Group
www.atwydawnictwo.pl

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:
Koło Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ
„(W)Koło Rosji”
ul. Ingardena 3, 30-060 Kraków
<http://wkolorosji.wordpress.com/>
e-mail: zeszytynaukowe@gmail.com



SPIS TREŚCI

I. Dział językoznawczy

Joanna Pańkowska

*Современная популярная песня и ее языковой компонент как
выразители эмоций и чувств* 7

II. Dział literaturoznawczy

Андрей Перцев

*Сатирическое начало в романах Эриха Коша
50-х – 70-х годов XX века* 15

III. Dział translologiczny

Natalia Cabaj

Специфика детской литературы и особенности ее перевода 23

Marlena Mastykarz

*Английская литература в русских переводах XVIII-XIX вв.
– основные переводческие стратегии* 31

Grażina Sinkevič

Игра слов и каламбур как объекты исследовательского внимания 39

I. Dział językoznawczy

Joanna Pańkowska

studentka I roku SUM JRwTS UJ

СОВРЕМЕННАЯ ПОПУЛЯРНАЯ ПЕСНЯ И ЕЕ ЯЗЫКОВОЙ КОМПОНЕНТ КАК ВЫРАЗИТЕЛИ ЭМОЦИЙ И ЧУВСТВ

На протяжении долгих десятилетий мы можем наблюдать, как развивается популярная музыка, становится общераспространенной, хотя и характеризует, как правило, конкретное время. С момента активизации телевидения и прочих аудиовизуальных средств массовой информации все большую популярность стала обретать так называемая попса, то есть „современная популярная развлекательная музыка, совмещающая стереотипы разных стилей и жанров”¹; музыка, которая „ориентирована на коммерческий успех”².

Попса формировалась на основе развлекательных жанров. Ранними прототипами популярной песни можно считать произведения, исполняемые бродячими музыкантами с целью увеселения публики на различных ярмарках или всевозможные любовные куплеты и танцевальные мелодии³. Сама же популярная музыка как жанр сформировалась в 50-е годы прошлого века в Великобритании и США. Популяризации попсы способствовали проводимые в Европе музыкальные фестивали (напр., „Сан Ремо” в Италии, с 1955 года) и конкурсы (напр., „Евровидение”, с 1956). В 1981 году в США возник первый музыкальный телеканал MTV. Предшественником популярной музыки в России в конце 1980-х была эстрадная музыка. К жанровым же истокам российской поп-музыки причисляем „песенный фольклор (в т. ч. жестокий романс), цыганскую музыку, современную массовую песню, западную рок-музыку”⁴.

1 С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений*, Москва 1997, с. 562.

2 С. А. Кузнецов, *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург 2006, с. 921.

3 См.: *Большая российская энциклопедия*, ред. С. Л. Кравец С.Л.— электронная версия, <https://bigenc.ru/> [режим доступа: 15.09.2019].

4 Там же.

Сегодня исполнители поп-музыки на российской музыкальной сцене пользуются огромной популярностью. Их можно услышать отнюдь не только на музыкальных телеканалах, таких как „МУЗ-ТВ”, „РУ-ТВ”, но и многочисленных радиостанциях (например, „Авторadio”, „Русское Радио”) и телеканалах, количество которых в России с каждым годом увеличивается. Звезды поп-музыки дают концерты, выступают на различных музыкальных премиях, которые привлекают ажиотажное внимание слушателей. Если к тому же учесть массовый интерес к поп-музыке пользователей интернета, получим представление о масштабной аудитории, которую интересует эта разновидность музыки.

Современная популярная музыка является частью массовой культуры. Этот термин охватывает разные культурные продукты, а также систему их распространения и создания. Прежде всего в сферу массовой культуры входят произведения литературы, музыки, изобразительного искусства, кино и видеофильмы. Помимо того, сюда могут относиться образцы повседневного поведения человека, его внешнего вида. Данные продукты и образцы приходят в каждый дом благодаря средствам массовой информации⁵.

Так вот попмузыка как атрибут массовой культуры сильно отличается от серьезной музыки. Для нее характерна:

- „простота структуры (традиционная песня состоит из 2–3 куплетов и припева и имеет один и тот же четкий ритмический рисунок);
- мелодичность;
- способность передавать эмоции и чувства современного человека”⁶.

Популярной музыке присуща особая стилистика – главным для песенного текста является разговорный стиль. Песня характеризуется наличием элементов свойственных для устной речи, таких как: диалогическая форма, редукция звуков, фонетический эллипсис или обращения⁷. В популярных произведениях этого жанра авторы не придерживаются строго норм литературного языка. „Смысловая цельность, логичность, соответствие нормам языка” не имеет здесь большого значения, так как главная функция песенного текста заключается в том, чтобы повлиять на адресата эмоционально⁸. Исполнители часто в своих произведениях стремятся „к упрощению и сжатию текстового компонента”⁹, что часто приводит к тому, что припев состо-

5 См.: В. Л. Глазычев, *Проблема „массовой культуры”*, Москва 2005. Носителя такой культуры – „массового человека” – во второй половине XX в. стали соотносить со средним классом. Понимая, что они не элита общества, люди среднего класса тем не менее довольны своим материальным и социальным положением. Их стандарты, нормы, правила, язык, предпочтения, вкусы принимаются обществом как нормальные, общепринятые. Для них потребление и досуг не менее важны, чем работа и карьера.

6 А. И. Михайлова, *Жанровые характеристики современной популярной песни*, „Вестник Омского государственного университета. Гуманитарные исследования”, 2017, № 4(17), с. 63.

7 Там же.

8 Там же, с. 62.

9 Там же, с. 63.

ит из одного или двух слов. В текстах нередко появляются единицы, лежащие за пределами литературного языка – просторечия и сленг. Не являются исключениями также такие проявления ненормированности, как:

- „акцентологические ошибки: *Разноцветные веснушки, белые банты* («Браво»»);
- „нарушения грамматики (в частности, синтаксиса): *Как за мной ты скачешь, / Продолжай мне писать* (Мот и Бьянка»);
- „несоблюдение лексических норм, например, случаи плеоназма и нарушения сочетаемости: *Южный берег. Приторный сладкий / Запах ветер по морю разгонит* («Время и Стекло»)¹⁰.

Очень модным и популярным в вокально-музыкальных произведениях является использование англицизмов – чаще в форме, имеющей хождение в молодежном сленге. Исследователи отмечают, что творцы песенных текстов используют жаргонную, просторечную и иноязычную лексику, чтобы приблизиться к языку слушателей¹¹. Для слушателя такой музыки текст песни играет большую роль в формировании его представлений о себе и мире. Такая приверженность попсы к нелитурным разновидностям языка заставляет лингвистов бояться слишком большого ее влияния на речь адресатов, особенно молодежи, постоянно слушающей такую музыку¹². Звучат даже мнения, что популярная песня „опирается на традиции низкой площадной культуры, а не на эталоны классического искусства”¹³.

Однако главная „действующая сила” популярной музыки кроется отнюдь не в опросторечивании или жаргонизации языка, а в выражении доступных всем эмоций и чувств человека. Хотя понятия „эмоции” и „чувства” часто трактуются как близкие, синонимичные, их следует отличать друг от друга.

Эмоции это „внешнее, поддающееся наблюдению, проявление чувств, часто имеющих скрытый характер”¹⁴. Их может обнаружить каждый, если проявит внимательность. Они проявляются „в выражении лица, жестах, всей динамике тела, в эмоциональной окраске слов и в их подборе”¹⁵. Эмоции мимолетны, они могут появиться на секунду. В отличие от эмоций чувства сохраняются на долгое время. Согласно наиболее расхожим определениям, чувства – это устойчивые эмоциональные переживания человека, возникающие в процессе его отношений с окружающим миром¹⁶.

10 Там же.

11 О. С. Кострюкова, *Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, Москва 2007, с. 14.

12 А. И. Михайлова, *Жанровые характеристики современной популярной песни*, с. 62.

13 Там же, с. 64.

14 В. И. Ильин, „Чувства” и „эмоции” как социологические категории, „Вестник СПбГУ”, 2016, сер. 12, 2016, вып. 4, с. 34.

15 Там же.

16 См.: *Глоссарий. Психологический словарь*, <http://www.psychologies.ru/glossary/23/chuvstva/> [режим доступа:]

Как известно, эмоции могут быть положительные и отрицательные. Первые человек переживает, когда у него состояние радости, любви, дружбы. Отрицательные эмоции появляются при совсем противоположных состояниях, как гнев, горе, страх, ненависть, боль и т. д. Эмоции передаются в процессе исполнения песни, в том, как певец ведет себя на сцене. Значительную роль, конечно же, играет звуковая дорожка, то есть чувства в музыке выражены не только мелодией, но с помощью песенного текста, в котором отражаются переживания человека.

И хотя считается, что никто не может увидеть чувств человека, поскольку они скрыты, и хотя все знают, что для их выражения (когда хотим их передать, поделиться ими) часто не хватает слов, песня, имея свойство соединять музыку с соответствующими языковыми средствами, оказывается сильным проводником и выразителем эмоций.

Реализация чувственного воздействия предполагает обращение к нескольким сценариям. Песня может, например, указать, на зарождение романтических чувств, неразделенную любовь, расставание¹⁷. В целом же песенный дискурс отражает довольно узкую картину мира. Ольга Кострюкова, исследовавшая песенный текст в когнитивно-прагматическом аспекте, замечает, что „в современной популярной лирической песне последних 20 лет наиболее представлены следующие концепты: Любовь. Судьба. Счастье. Время. Разлука”¹⁸.

Тема любви среди названных, несомненно, является главной и чаще всего используется в песенных текстах. Согласно исследованиям, проведенным в 2017 году сервисом «Яндекс. Музыка», одним из самых популярных слов, звучавших на эстраде, было слово *любовь*¹⁹. В популярной песне любовные чувства могут выступать в негативном и позитивном аспекте. Это может быть „счастливая или несчастливая любовь, вера в существование „второй половинки”, любовь как символ добра и спасения, угасание любовного чувства, любовное увлечение и другие”²⁰.

Если принять, что цель музыкальных композиций заключается в том, чтобы эмоционально повлиять на слушателя, заставить его сопереживать, затронуть сферу личных переживаний, стоит поставить вопрос, какими языковыми средствами можно этого добиться? Ведь обращением к упомянутым выше англицизмам и ресурсам просторечия „достучаться” до сердца человека трудно.

Делается это с помощью различных стилистических средств, универсальных, коммуникативных и стилистических приемов. В текстах преобладает

17 А. И. Михайлова, *Жанровые характеристики современной популярной песни*, с. 64.

18 Кострюкова О.С., *Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, Москва 2007, с. 18.

19 Там же.

20 Там же.

разговорная общедоступная лексика, часто эмоционально окрашенная, используются уменьшительно-ласкательные формы имен в обращении²¹. Популярная музыка, конечно же, активно привлекает лексику, свойственную для тематики любви, такие слова как: *нежность, поцелуй, касание, разлука, дрожь*²². Образ любви в песенном тексте может воплощаться при помощи различных образов-символов. Для счастливой любви таковым является, например, *белая птица*, для несчастной: „*разбитое сердце, пропасть, пустота*”. Распространенными являются также стереотипные образы, например: *принц на белом коне*²³. Тексты, сопутствующие поп-музыке, используют большое количество метафор. Самые популярные из них – „*разбить сердце, отдать сердце, сойти с ума/свести с ума, сгорать от любви*”²⁴. Эмоции выражаются также с помощью цветowych метафор. Понятно, что положительные эмоции окрашены в светлые тона. Эмоции, связанные со страданием, изображены в темной тональности.

В песнях о любви активно используются личные местоимения, указывающие „либо на субъект, либо на объект любовного чувства”²⁵. Это прежде всего местоимения *ты* и *вы* в обращении к любимому человеку.

Чувство любви ассоциируется со счастьем, достижение его – это самое важное в жизни человека, и наоборот счастье – это любовь. Только любя и будучи любимым можно быть счастливым. Концепт счастья связан с мотивом обретения, поисков любви. Счастье ассоциируется со временем, так как оно может появиться только на время: *Три счастливых дня было у меня*²⁶. В песенных текстах встречаем устойчивые выражения, например: *заслужить счастье, достаться в награду*.

В современных музыкальных произведениях часто представлена также тема судьбы. Концепт судьбы относится к двум ключевым представлениям русской языковой картины мира. Жизнь человека в России исконно связана с превратностью судьбы, с неведением, что ожидает нас в будущем, и с идеей, согласно которой человек не в состоянии контролировать многие события, происходящие в его жизни²⁷. Вера в предназначение быть вместе или нет, выражается такими доминантами, как, например: „*только не суждено быть им вместе, нам не суждено было счастье разделить вдвоем*”²⁸.

Символом, указывающим на мотив времени, являются *память, прошлое, осколки (прошлого), ностальгия*²⁹. Понятие времени выражается языковыми средствами, среди которых самую важную роль играют глаголы – прежде

21 Там же, с. 19.

22 Там же с. 18.

23 Там же.

24 Там же, с. 19.

25 Там же.

26 Там же.

27 Там же, с. 20.

28 Там же.

29 Там же, с. 23.

всего „глаголы движения, употребляемые в переносном значении в форме настоящего, прошедшего и будущего времени”³⁰.

С временными отношениями нередко связывается тема разлуки. В текстах выступают разные ее символы, в частности, названия природных явлений: *дождь, ветер, цунами, вьюга*.

Как мы старались показать, пользующаяся в наше время огромной популярностью поп-музыка, в попытке эмоционального влияния на человека помимо использования музыкального компонента, ритмической структура самого произведения, воздействует на слушателя еще и разнообразными языковыми средствами, в использовании которых можно обнаружить признаки системности..

Список использованной литературы:

- Глазычев В. Л., *Проблема „массовой культуры”*, Москва 2005.
- Ильин В.И., „Чувства” и „эмоции” как социологические категории, „Вестник СпбГУ”, 2016, сер. 12, 2016, вып. 4, с. 28–40.
- Кострюкова О.С., *Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, Москва 2007.
- Кузнецов С.А., *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург 2006.
- Михайлова А.И., *Жанровые характеристики современной популярной песни*, „Вестник Омского государственного университета. Гуманитарные исследования”, 2017, № 4(17), с. 61–65.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., *Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений*, Москва 1997.
- Большая российская энциклопедия*, ред. С. Л. Кравец С.Л.— электронная версия, <https://bigenc.ru/> [режим дрступа: 15.09.2019].
- Глоссарий. Психологический словарь*, <http://www.psychologies.ru/glossary/23/chuvstva/> [режим доступа: 15.09.2017]

³⁰ Там же.

II. Dział literaturoznawczy

Андрей Перцев

student I roku SUM JRwTS UJ

САТИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РОМАНАХ ЭРИХА КОША 50-Х – 70-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

Эрих Кош (1913–2010) – один из видных сербских писателей и эссеистов второй половины ХХ века. Хотя этот автор довольно долго проявлял творческую активность, его лучшие произведения были написаны именно в интересующий нас период – в 50–70-е годы прошлого века.

О творческой плодовитости Эриха Коша говорят такие цифры: его перу принадлежит двенадцать романов, одиннадцать сборников рассказов, повесть-фарс, пять сборников эссе, множество журнальных статей и заметок. При этом официальное признание Э. Коша заметно уступало его популярности у читателей. Во многом это было связано с сатирическим изображением югославского общества, что не могло не вызвать болезненной реакции властей социалистической Югославии. В то же время писатель не подвергся каким-либо притеснениям со стороны руководства страны. Более того, помимо писательской деятельности ему не запрещали активно участвовать в югославской общественной и политической жизни.

Как писатель Эрих Кош сформировался еще в довоенное время. Тематика первых послевоенных сборников его рассказов была определена народно-освободительным движением в Югославии и авторскими воспоминаниями о пережитом в годы войны. Однако уже в первых книгах (*Лучшие годы*, *Тиф*) писатель уделял пристальное внимание вопросам разрушающего духовность послевоенного быта, процессу обустройства мирной жизни, методам и принципам построения нового государства. Несмотря на то, что подобная тематика в 50-е была довольно распространена (в послевоенной прозе к вопросу разрушающего влияния мещанства обращались Бранко Чопич, Васа Попович, Скендер Куленович и др.), именно у Коша она получила последовательную разработку, обеспечив ему широкую известность, прежде всего как писателю-сатирику, хотя творчество автора, безусловно, выходит далеко за рамки подобного способа изображения действительности.

К числу наиболее известных сатирических повестей и романов Эриха Коша принадлежат *Удивительная история о ките огромном, называемом*

также *Большой Мак* (1956), *Снег и лёд* (1961), *Воробьи Ван Пе* (1962), *Досье Храбака* (1972), *По следам мессии* (1978).

В аллегорических притчах Коша, изображающих современное общество с его пороками и болезнями, находят отражение традиции классической сатиры и достижения прозы нового века.

Кош неоднократно писал о том, что на него как писателя огромное влияние оказало творчество одного из самых известных сербских сатириков Радое Домановича, который в своих произведениях обнажал неприглядные стороны сербской действительности, погрязшей в слепом мещанстве и неискоренимом бюрократизме¹. Писатель опирался на творческий опыт как своих сербских современников: Иво Андрича, Мирослава Крлежи, Петара Кочича, Йована Скерлича, Стевана Сремаца, Йована Стерия-Поповича, Симо Матавуля, так и классиков мировой литературы: Вольтера, Дефо, Свифта, Гёте². В произведениях этого автора можно обнаружить влияние Гоголя, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина. Усилившийся со временем сатирический пафос произведений Коша распространился на критику бюрократизма и несовершенства югославской политической системы, что, учитывая традиционность указанных тем для сербской сатиры в целом, ещё больше сблизило Коша со своими литературными предшественниками.

Единственно приемлемой для писателя была такая форма сатиры, которая содержала *конструктивную* критику действительности, побуждала разум к действию, призывала к гуманности и прогрессу³. Поэтому, как он сам писал в эссе *Это проклятое писательское ремесло*, Кош использовал перо не для того, чтобы повредить „основы здания, в котором живем“⁴, а чтобы уберечь общество от „заразы“, способной „изуродовать лицо и отравить душу“ (с. 30).

В сербском литературоведении творчеству Эриха Коша было посвящено немало публикаций: Появление *Большого Мака* югославская критика восприняла как начало „процесса литературной и общественной реабилитации сатирической литературы“⁵.

Сатире Э. Коша были посвящены работы Драгана Еремича (*Эрих Кош, „Большой Мак“* и *Призыв к гуманности (Снег и лёд)* [1962]⁶, Чедомира Мирковича (*Общественный роман (Досье Храбака)* [1972]⁷), Предрага Палаве-

1 Э. Кош, *Свобода и сатира*, [в:] его же, *Это проклятое писательское ремесло*, Москва 1989, с. 145.

2 Э. Кош, Интервью газете „Политика“, Белград, 1976, IV, [в:] Э. Кош, *Это проклятое писательское ремесло*, с. 22.

3 Е. Кош, *Свест о злу израз је жеље за добрим*, „Живот“, 1986, № 11.

4 Э. Кош, *Это проклятое писательское ремесло*, с. 30. Здесь и далее цитируется по данному изданию с указанием страницы после приведенного фрагмента текста.

5 П. Палавистра, *Послератна српска књижевност*, Београд 1972, с. 361.

6 Д. М. Јеремич, *Эрих Кош, „Велики Мак“*, „Борба“, 9, октобар 1956; Д. М. Јеремич, *Апел хуманости (Снег и лед)*, „Савременик“, год. VIII, књ. XXX, децембар 1964.

7 Ђ. Мирковић, *Друштвени роман (Досије Храбак)*, „Књижевне новине“, год. XXV, бр. 410, 1. март 1972.

стры (*Парабола сатирического типа (Снег и лёд)* [1968] и *Критический дух сатиры (Досье Храбака и Почему бы и нет?)* [1971]⁸), Милана Радуловича (*Отрицательные утопии Эриха Коша и Добрицы Чосича* [1989]⁹). О романе *По следам мессии* в 1979 г. в журнале „Летопис Матице Српске” вышла статья Предрага Протића *Пророки, последователи, и как их видят потомки*¹⁰. Несколько статей, посвященных творчеству писателя, выпустила Гордана Тодорич (напр., *Религиозное движение Шабтая Цви и одна литературная афера, триста лет спустя* [2015]).

Как и сербские критики, российские литературоведы, писавшие об Коше, отмечали обращение автора к остросоциальным проблемам современности, приверженность нравственным идеалам, сформировавшимся у писателя ещё в годы народно-освободительной борьбы¹¹.

В Югославии интерес к писателю начинает угасать в первой половине 1980-х гг., о чём свидетельствует тенденция к заметному снижению числа публикаций, посвященных его творчеству, сохранившаяся и после распада СФРЮ. В России эта тенденция также себя, кажется, обнаруживает: последние переводы произведений писателя были опубликованы в 1989 г. Ни в странах бывшей Югославии, ни в России не вышло ни одной монографии, посвященной исследованию творчества писателя. Информация об Э. Коше отсутствует в *Лексиконе южнославянских литератур* под ред. Г. Я. Ильиной¹².

Конечно, за последние десятилетия страны, некогда входившие в СФРЮ (как, впрочем и Россия), пережили серьёзную политико-экономическую, культурную, ментальную трансформацию. Однако феномены массовой культуры, проблемы моды, „тренда”, идеологии, о чём на опыте прошлого века в своём творчестве рассуждает Эрих Кош, не только не потеряли своей злободневности, но по своей масштабности и сложности вышли на совершенно новый уровень, требующий и новых подходов к их осмыслению. Попытка постижения современности через призму истории, утверждение универсализма исторических закономерностей в романе *По следам мессии* определяют значимость этого объёмного произведения как для национальной литературы, так и для общеславянского литературного процесса.

На протяжении почти трёх десятилетий одной из самых главных тем в творчестве Коша остается критика стандартного мышления, неспособного отличить подлинное от суррогатов, заполняющего духовный вакуум разнообразными идолами, кумирами, фетишами. В наибольшей степени

8 П. Палавистра, *Парабола сатиричног типа (Снег и лед)*, [в:] его же, *Нови јеванђелисти*. Сарајево 1968, с. 149–154; П. Палавистра, *Критички дух сатире (Досије Храбак и Зашто да не?)*, „Политика”, 6. септембар 1971.

9 М. Радуловић, *Негативне утопије Ериха Коша и Добрице Чосића*, [в:] *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд 1989, с. 523–527.

10 П. Протић, *Пророци, следбеници и како их потомство види*, „ЛМС”, 1979, св. 4, с. 1074–1079.

11 *История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны*, т. 1: 1945–1960, под ред. С. А. Шерлаимовой, В. А. Хорева, Г. Я. Ильиной, Москва 1995, с. 354.

12 *Лексикон южнославянских литератур*, под ред. Г. Я. Ильиной, Москва 2012.

это нашло отражение в гротескном изображении мещанской среды и массовой культуры в романах *Большой Мак* и *Снег и лёд*. Её типичный потребитель, по мнению Коша, лишен самостоятельности мышления и не способен в полной мере нести ответственность за свои действия.

Не теряют актуальности и другие затронутые Кошем вопросы. В его творчестве со времен написания *Большого Мака* появляется одна из самых распространённых во всей сербской сатире тема бюрократизма и морально-нравственного облика социальных верхов. В романе *Снег и лёд* автор демонстрирует изнанку так называемой белградской интеллектуальной элиты, живущей сугубо мещанскими интересами. Срывая маски образованности и хороших манер, Кош разоблачает краснобаев и карьеристов без твёрдых убеждений и принципов, жестоких и агрессивных обывателей, равнодушных к бедам ближнего. Автор запечатлевает картину социального расслоения в современной ему Югославии. Карьера, должность, близость к номенклатурному аппарату, – показывает писатель, – кардинальным образом меняют характеры людей. Зачастую даже бывшие соратники по народно-освободительной борьбе оказываются друг другу чужими людьми.

Снег и лёд стал в творчестве Коша первым произведением сатирического жанра, в котором под принципиально новым углом обозначен мотив боевого братства, проходящего красной нитью сквозь тематику большей части послевоенных рассказов. Писатель с горечью вынужден констатировать, что от былой святости партизанской дружбы не остается и следа, память о пережитом предается забвению, а бывший боевой товарищ, ветеран освободительной борьбы, заняв высокую должность, становится заносчивым, амбициозным начальником, озабоченным лишь своими частными меркантильными интересами. Выясняется, что мечты о построении новой, счастливой страны, которыми когда-то жили партизаны, опорочены прогрессирующими социальными болезнями, которым, по мнению Коша, можно и нужно сопротивляться.

Говоря о типичных проблемах югославской послевоенной действительности, в которой вчерашние борцы за независимость, воодушевлённые идеей построения лучшего общества, формируют новый бюрократический класс с такой системой ценностей, против которой сами же когда-то выступали, Кош не ограничивается лишь указанием на социальные пороки, а исследует их глубинные психологические причины, что делает его наблюдения универсальными, применимыми и по отношению к социуму с иной формацией, живущему в иное время и в других обстоятельствах.

В то же время, именно в романе *Снег и лёд* писатель применяет почти полный спектр средств сатирической типизации, отводя, впрочем, и фантастике существенную роль в художественной структуре произведения.

С романом *Воробьи Ван Пе* в творчество автора проникает критика политического режима и идеологии. Со всей беспощадностью Кош раскрывает истинное лицо тоталитаризма, где любые безумные идеи, заблудшие в головы руководителей, становятся основой государственной политики.

Особое звучание приобретает мотив ответственности лиц, находящихся у руля власти: ненависть, которую они насаждают в умах людей, очень быстро овладевает массовым сознанием, утрачивает первоначально заданную избирательность, становясь неуправляемой стихией, разрушительной для всего общества. В *Воробьях Ван Пе* Кош активно использует аллгорию, представляя в образе птиц всех жертв политики государственного террора.

Карьеризм и беспринципность становятся одной из главных тем романа *Досье Храбака*, где важный чиновник Плечаш окружает себя непреодолимой бюрократической стеной, сквозь которую не в силах пробиться даже бывший партизанский товарищ. В *Досье Храбака* Кош затрагивает одну из самых позорных сторон жизни социалистической Югославии – тотальный контроль и слежку. Страшным последствием резкого усиления роли служб, отвечающих за безопасность организации (за которыми, конечно же, кроются сотрудники УДБ¹³), становится межведомственная борьба и безграничные амбиции отдельных руководителей. Поэтика романа свидетельствует о том, что Кош постепенно отказывается от нереалистических средств создания сатирической образности, отдавая предпочтение грубому комизму, иногда – и явному сарказму.

Досье Храбака можно считать своеобразной точкой отсчета, с которой в творчестве Коша отчетливо начинает звучать критика югославской политической реальности. Имея это в виду, не возьмемся, однако, трактовать представленный в произведении взрыв здания Главного управления как пророчество развала Югославии – автор лишь предупреждает, к чему может привести порочная практика властей.

Ни в одном из рассматриваемых текстов (до первой половины 1970-х гг.) Кошу не присущ мрачно-пессимистический взгляд на будущее его родины. Свой талант сатирика он использует для проповедования высоких гуманистических идеалов, веря, что страну должна возглавить достойная элита, с уважением относящаяся к своему народу.

Роман *По следам мессии* резко отличается по своему художественному замыслу от всех предыдущих произведений писателя. Построенный на исторической основе, почти полностью лишённый яркой сатирической образности, он тем не менее обнаруживает множество легко отчитываемых параллелей между далеким прошлым и современностью. В самом значительном своем произведении Кошу удалось достичь отсроченного психологического эффекта: по мере изменения политической ситуации в Югославии в 1980-е-1990-е гг. завуалированный сатирический пафос открыто проявился на страницах романа. Параллели между личностью Иосипа Броза Тито и образом Саббатая Цеви обнаружили очевидное для современников югославского руководителя портретно-психологическое сходство двух исторических персон. В романе *По следам мессии* Кош проследил рождение

13 Управа Државне Безбедности – аналог советского КГБ.

и гибель идеологии, оказавшейся инструментом наживы в руках циничных эгоистов и алчных спекулянтов. Сводя почти до минимума инструментарий сатирической типизации (прибегая лишь к иронии, пародии и изображению комических ситуаций), автор проводит ряд историко-литературных обобщений. Реалии Османской Турции XVIII века представлены им в качестве типологических универсалий, применимых не только к социалистической Югославии, но и к глобальным историческим процессам. Вместе с тем относительность знаний человека о прошлом подчеркнута пародированием традиционной для исторического романа техники повествования (стирание граней между автором и рассказчиком, ближним и дальним временным планом, нарочитая деобъективизация повествования, наличие нескольких правдоподобных версий одного события), что, свидетельствуя о глубине художественного замысла автора, усложняет интерпретацию произведения.

В романах 1950–1970-х гг. Э. Кош постепенно переходит от обличения нравов к обличению политической системы и критике идеологии. Последний роман писателя *По следам мессии* ставит перед читателем сложные вопросы о специфике исторического процесса, о возможности объективного познания человеком истории. Прибегая к разноплановым обобщениям и расширяя круг рассматриваемых проблем, автор в то же время становится строже в выборе поэтических средств; богатство интерпретаций, элементы загадочности, недосказанности в биографиях и характерах персонажей отражают стремление автора пригласить читателя к соавторству.

Список использованной литературы:

- История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны*, т. 1: 1945–1960, под ред. С. А. Шерлаимовой, В. А. Хорева, Г. Я. Ильиной, Москва 1995.
- Кош Э., Интервью газете „Политика“, Белград, 1976, IV, [в:] Э. Кош, *Это проклятое писательское ремесло*, Москва 1989, с. 22.
- Кош Э., *Свобода и сатира*, [в:] его же, *Это проклятое писательское ремесло*, Москва 1989, с. 145.
- Кош Э., *Это проклятое писательское ремесло*, Москва 1989,
- Лексикон южнославянских литератур*, под ред. Г. Я. Ильиной, Москва 2012.
- Јеремић Д. М., *Ерих Кош*, „Велики Мак“, „Борба“, 9, октобар 1956.
- Јеремић Д. М., *Апел хуманости (Снег и лед)*, „Савременик“, год. VIII, књ. XXX, децембар 1964.
- Кош Е., *Свест о злу израз је жеље за добрим*, „Живот“, 1986, № 11.
- Мирковић Ђ., *Друштвени роман (Досије Храбак)*, „Књижевне новине“, год. XXV, бр. 410, 1. март 1972.
- Палавистра П., *Парабола сатиричног типа (Снег и лед)*, [в:] его же, *Нови јеванђелисти*, Сарајево 1968.
- Палавистра П., *Критички дух сатире (Досије Храбак и Зашто да не?)*, „Политика“, 6. септембар 1971.
- Палавистра П., *Послератна српска књижевност*, Београд 1972.
- Протић П., *Пророци, следбеници и како их потомство види*, „ЛМС“, 1979, св. 4, с. 1074–1079.
- Радуповић М., *Негативне утопије Ериха Коша и Добрице Ћосића*, [в:] *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд 1989, с. 523–527.

III. Dział translologiczny

Natalia Cabaj

absolwentka studiów licencjackich UJ

СПЕЦИФИКА ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПЕРЕВОДА

Детская художественная литература – это специфический вид творчества, статус которого сложно определить однозначно. На протяжении многих лет велись дискуссии относительно ее позиции в иерархии текстов культуры, а также ценностей, которые должна привносить.

Тексты детской литературы имеют большое значение для каждой национальной культуры, они очень важны как для личности, так и общества. Именно детской литературе принадлежит ведущая роль в развитии образного мышления у ребенка, она формирует эмоциональную сферу его личности и расширяет кругозор. С этим мнением трудно спорить, однако часть писателей и теоретиков воспринимает произведения, адресованные детям, как неполноценные, а некоторые вообще не включают их в рамки литературы, соответствующей серьезным критериям. Сторонники такой точки зрения полагают, что для успеха дела достаточно, чтобы тексты для детей удовлетворяли требованию доступности, были ясными и понятными, а их художественный уровень не столь важен.

Вместе с тем другие творцы слова стараются бороться со схематичностью и упрощениями в подходе к литературе для детей и защищают ее право на серьезную трактовку. Большинство из них замечает специфику детской литературы и признает ее статус своеобразного вида художественного творчества. Так, один из самых известных польских детских писателей – Ян Бжехва – писал в свое время, что часто встречается с непониманием своего выбора в пользу детской литературы: ведь человек, который освоил литературное искусство и знает это ремесло, мог бы писать „настоящие” стихи¹.

Высказываются также мнения, которые призваны примирить две крайние позиции. Так, например, С. Михалков и Л. Исарева утверждают, что нет

1 J. Brzechwa, *Dla czego piszę dla dzieci*, „Przegląd Kulturalny”, 1960, nr 26, s. 8.

смысла задумываться над спецификой детской и „взрослой” литературы, поскольку все это равноправное искусство².

Отдавая должное С. Михалкову как мастеру художественного творчества, адресованного именно на детей, позволим себе в этом теоретическом вопросе с ним не согласиться: „задумываться над спецификой детской литературы”, поскольку такое своеобразие, конечно же, существует.

Правда, сами дефиниции детской художественной литературы скорее не содержат на то указаний, разве что подчеркивают в качестве особой черты специфического адресата произведений. Такое положение отражает едва ли общепринятая лаконичная дефиниция: „Детская литература – это то, что создано мастерами слова специально для детей”³. Подобное толкование встречаем в публикациях И.Н. Арзамасцева, Д.Л. Николаева, Е.Е. Зубарева, В.К. Сигова, В.А. Скрипкина и других⁴. Не фиксируют специфических черт детской литературы и более пространственные книжные определения, что наглядно проявляется, напр., в дефиниции Г.М. Первовой:

Детская литература – это функционирующая в детской среде часть всей литературы, представленная ребенку в специальных изданиях (книгах и периодике), включающих произведения словесного изобразительного и дизайнерского искусства доступные человеку в начале его жизни (в период детства) для опосредованного или самостоятельного восприятия картины образов мира с целью формирования и развития личности⁵.

Указания на особый статус сферы детской литературы находим в публикациях самих авторов произведений для детей и исследователей, занимающихся изучением этой разновидности художественного творчества.

Особый характер детской литературы в первую очередь, как и отмечалось, обусловлен специфическим адресатом – ребенком. Чтобы установить контакт с малолетним читателем/слушателем, нужно взять во внимание тот факт, что он смотрит на действительность с перспективы маленького жизненного опыта. При этом произведения, предназначенные для детей, учитывают конкретный возраст потенциальных адресатов – текст, предназначенный для дошкольника будет сильно отличаться от текстов, „нацеленных” на подростковую молодежь.

И в том, и в другом случае к ребенку обращаются уже зрелые люди, которые смотрят на него через призму собственных представлений и жизненного опыта. Именно взрослые обычно отбирают книги для детей и влияют на то, с чем их в первую очередь познакомить. Для подчеркивания необыч-

2 И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева, *Детская литература. Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений*, Москва 2000, с. 26.

3 Е. Е. Зубарева, В. К. Сыров, В. А. Скрипкина, *Детская литература*, Москва 2004, с. 8.

4 Там же.

5 Г. М. Первова, *Детская литература как предмет исследования в исторической ретроперспективе* „Вестник Тамбовского государственного университета”, сер.: Гуманитарные науки, вып. 3, 1998, с. 68.

ного характера складывающейся ситуации исследователи даже ввели понятие „двойственный адресат”⁶. В этом случае взрослый (в первую очередь это автор) ставит себя в роль руководителя и пытается подобрать текст под возможности подопечного (ребенка-читателя)⁷. Все сказанное реализуется в функции детской литературы, которая признается едва ли не доминирующей: воспитание в духе определенных ценностей. В качестве второй – не менее важной – функции выступает познавательная: желание через текст передать информацию об окружающем мире. Исследователи могут определять эти функции иными понятиями: социализирующая и образовательная⁸. Первая связана с признанием факта, что общение с творчеством сильно влияет на формирование личности. Ранний этап жизни человека в наибольшей степени позволяет насыщать ребенка ценностями, в которых нуждается общество. Последние могут иметь универсальный или культурно-специфический характер. Вторая функция заключается в расширении карты мира ребенка. Детская литература передает знания из разных областей, дает возможность получить информацию о других странах, временах, культурах, развивает воображение и учит понимать различные тонкости чувств и эмоции.

Кроме названных главных функций у детской литературы выделяют также функции: эстетическую – формирование чувства прекрасного и понимания художественной словесности, гедонистическую – доставление удовольствия и наслаждения от чтения, риторическую – вызывание сильных впечатлений у ребенка, позволяющих ему войти в роль соавтора и задуматься над словом и содержанием⁹.

В числе особых черт детской литературы для младшей аудитории справедливо выделяют также повышенную читабельность – легкость для чтения, либо легкость для чтения вслух¹⁰.

При описании теории детской литературы трудно обойти вниманием пионерских, но не теряющих своей актуальности работ К.И. Чуковского. В результате инициированных им споров сформировались четкие правила и принципы, какими должен руководствоваться детский писатель, работающий на самую юную читательскую аудиторию. Чуковский считал, что автор, пишущий для маленьких детей, не должен придерживаться идеологии. Главной задачей творца является отражение в текстах образов, созданных в результате наблюдения за молодыми людьми и разговоров с ними. Необходимо учитывать также подсказки детей в отношении

6 Е.В. Белоглазова, *Детская художественная литература в переводческом аспекте*, [в:] *Университетское переводоведение: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению „Федоровские Чтения”*, вып. VIII, Санкт-Петербург 2007, с. 61.

7 В отношениях „автор – читатель” есть и обратная зависимость: автору нужно в какой-то степени встать на место адресата, а точнее, представить себе, что ребенок будет в состоянии принять.

8 Е.В. Белоглазова, *Детская художественная литература...*, с. 63.

9 И.Г. Минералов, *Детская литература: учебное пособие для вузов*, Москва, 2002, с. 187–202.

10 Е.В. Белоглазова, *Детская художественная литература...*, с. 61.

ритма, стиля и художественных приемов. Согласно Чуковскому, основной принцип создания текста для детей – учиться у самого ребенка. Целесообразным является использование в тексте интеллектуальных игр, загадок, перевертышей, народных потешек – они могут исполнять роль автодидактики и автопедагогика. Это хороший способ развивать умственные способности ребенка – и это независимо от культуры, в которой растут. Согласно мнению писателя, тексты могут быть дидактическими при условии соблюдения принципов хорошего эстетического вкуса, выражением же последнего служит соответствующая композиция, темп повествования, интересная звукопись. Художественные достоинства текста для детей можно выработать путем совершенствования собственной мастерской и при постоянном общении с творчеством ведущих представителей детской литературы – родной и зарубежной¹¹. Свои взгляды Чуковский объединил в придуманном понятии – чуковщине, под которой подразумевается очень серьезная трактовка творчества, предназначенного читателю-ребенку. Чуковщина предполагает:

1. тщательное кропотливое изучение детской речи психики
2. литературное новаторство
3. честную работу над своим материалом
4. высокие литературные достоинства произведений для детей¹².

Изложенные Чуковским принципы, оставаясь важными по сей день – как одна из отправных точек многочисленных теоретических разработок на тему того, какой должна быть детская литература – вполне прослеживаются и в истории художественного творчества для детей.

В целом эволюция детской литературы как самостоятельной отрасли искусства представляются исследователями по-разному. Обычно считается, что она берет свое начало в эпохе Просвещения. Тогда появились произведения, предназначенные для маленьких читателей и стали формироваться правила, обязывающие авторов таких текстов. Подобного мнения придерживается, например, Ф.И. Сетин, который замечает, что художественные книги вообще опередили познавательные¹³. До XVIII в. для выполнения задачи объяснить детям окружающий мир, позаботиться о их образовании, взрослые выбирали фрагменты из литературы вообще, обращаясь, напр, к *Илиады* и *Одиссеи*, конечно же, *Библии*... Е.З. Ганкина утверждает, что у начал детской литературы стоит появление иллюстрированных книг художественного типа в Англии в середине XVIII в. В России начальный этап развития детской литературы приходится на конец XVIII века и связывает-

11 Д.И. Петренко, *Метапоэтика К.И. Чуковского в контексте полемики о новой детской литературе (20–30 годы XX века)*, [в:] *Язык. Текст. Дискурс*, научн. альманах, вып. 7, Ставрополь 2009, с. 149.

12 Там же, с. 151.

13 Г. М. Первова, *Детская литература...*, с. 68.

ся с публикациями в журнале „Детское чтение для сердца и разума”, создан- нѣм по инициативе Николая Новикова¹⁴. По мнению же Н.В. Чехова, о на- чале российской детской литературе можно говорить только с 30–40 годов XIX в. – времени, когда создавались оригинальные (непереводные) художе- ственные произведения для детей¹⁵.

Когда бы ни выделилась детская литература в особую разновидность ху- дожественного творчества, ее золотым веком стало XX столетие¹⁶. Важным периодом оказались 20-е годы прошлого века: тогда новые направления в детской литературе определили реформаторы детской поэзии К. Чуков- ский, С. Маршак, Д. Хармс, В. Маяковский. Их эксперименты со словом и нестандартный подход к детской речи разбили схемы, наложенные на творчество для детей, и открыли новые перспективы теоретических иссле- дований. Ребенку адресовали свои тексты очень разные авторы: классики общей литературы, деятели культуры, самоучки. Наше время продолжает активнейшую разработку литературы для детей, может быть, с той разни- цей, что сегодня считается, что психологические и социологические факто- ры в большей степени, чем раньше, влияют на воспитание ребенка.

Отмеченная специфика детской литературы предопределяет своеобра- зие переводческого к ней подхода. Необходимость удержания в переводе представленных характеристик вызывает серьезные трудности, решение которых сопровождается обращением к соответствующим стратегиям.

Каждый перевод на иностранный язык подразумевает переход в другую культуру, в условия иной словесности. Каак известно, перед переводчиком ставится задача передать в чужой языковой версии установки, ценности, нормы, он должен перенести не только сюжетную схему и эмоции, но ма- неру и стиль автора. При этом главные цели переводчика – познакомить читателя с содержанием книги, своеобразием и особенностями культуры другого народа¹⁷ – в отношении произведений детской литературы должны быть существенно дополнены. С учетом основных особенностей детской литературы переводчику надо изъясняться доступным для малолетнего читателя языком, сохранять образность, без которой трудно представить хорошее детское произведение, обеспечить читабельность. При этом важ- но отметить, что точность перевода, по сравнению с задачей подобрать язык к уровню чтения предполагаемой аудитории, играет менее важную роль. Переводчику необходимо обращать внимание на звуковое оформ- ление текста, поскольку замысел автора часто учитывает возможность эффектного прочтения вслух, особенно когда адресатами будут дети, не умеющие читать¹⁸.

14 E. Manasterska, *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci*, Lublin 2015, s.12.

15 Г. М. Первова, *Детская литература...*, с. 68.

16 Там же.

17 Там же, с. 98.

18 Е.В. Белоглазова, *Детская художественная литература...*, с. 61.

Определенные трудности для переводчика могут истекать из необходимости реализации образовательной функции детской литературы. Хотя для расширения горизонтов сознания, как правило, передаются универсальные ценности и объективные знания, некоторые произведения строятся на материале, связанном с исходной культурой. Своеобразие национальной культурной информации может сделать текст непонятым, чуждым или неинтересным.

Сложность другого рода появляется в связи с желанием социализировать малолетнего читателя с помощью литературы. Требования общества часто зависят от культурной обстановки, в которой творит писатель. Это может привести к диахронической (при переводе текстов ранних эпох) и синхронической несовместимости (при переводе текстов разных культур того же времени)¹⁹. Возникает вопрос: как вписать произведение в моральные, идеологические и эстетические нормы принимающего общества: подчинить им или показать особенности другой культуры. Переводчик должен для себя выбрать оптимальные в данном случае приоритеты.

Характер детской художественной литературы и трудности, которые встают перед переводчиком, заставляют его обратиться к определенным стратегиям. По мнению большинства исследователей, самой важной для такого типа творчества является доместикация²⁰. Элементы, развивающие личность в общечеловеческом аспекте, могут быть перенесены на почву принимающей культуры, выражены с помощью ситуаций и героев, близких читателю. Эта стратегия является едва ли не главной в переводческой работе с текстом для молодого читателя. Экзотизация употребляется реже: в случае желания вызвать у ребенка ощущения чего-то странного, необычного, рожденного в другой действительности. Выбор стратегий и приемов зависит от распознавания интенции автора и цели, какие ставит перед собой переводчик.

Представленные требования к переводу детской литературы можно было бы дополнить некоторыми универсальными классическими установками. Так, К. Чуковский и С. Маршак советовали работать над живой и естественной интонацией, стремиться к тому, чтобы адресат действительно полюбил произведение, и чтобы оно вошло в отечественную литературу. В творчестве эти едва ли не главные русские детские поэты (и переводчики) предпочитали свободный пересказ буквализму, в работе со сказочными сюжетами предлагали ориентацию на фольклор, эквивалентную замену образов, обязательную передачу игры слов и ритмов оригинала²¹.

19 Там же, с. 63–64.

20 Там же, с. 64–65.

21 М. Яснов, *От Робина-Бобина до малыша Руссея : Об отечеств. шк. поэтич. пер. для детей*, „Дружба народов”, 2004, № 12, с. 191.

Список использованной литературы:

- Арзамасцева И. Н., Николаева С. А., *Детская литература. Учебник для студентов высших педагогических учебных заведений*, Москва 2000.
- Белоглазова Е.В., *Детская художественная литература в переводческом аспекте*, [в:] *Университетское переводоведение: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению „Федоровские Чтения”*, вып. VIII, Санкт-Петербург 2007, с. 60–66.
- Зубарева Е. Е., Сыров В. К., Скрипкина В. А., *Детская литература*, Москва 2004.
- Минералов И.Г., *Детская литература: учебное пособие для вузов*, Москва, 2002.
- Петренко Д.И., *Метапоэтика К.И. Чуковского в контексте полемики о новой детской литературе (20–30 годы XX века)*, [в:] *Язык. Текст. Дискурс*, научн. альманах, вып. 7, Ставрополь 2009, с. 144–153.
- Первова Г. М., *Детская литература как предмет исследования в исторической ретроперспективе* „Вестник Тамбовского государственного университета”, сер.: Гуманитарные науки, вып. 3, 1998, с. 61–69.
- Яснов М., *От Робина-Бобина до малыша Русселя : Об отечеств. шк. поэтич. пер. для детей*, „Дружба народов”, 2004, № 12, с. 190–200.
- Brzechwa J., *Dlaczego piszę dla dzieci*, „Przegląd Kulturalny”, 1960, nr 26.
- Manasterska E., *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci*, Lublin 2015.

Marlena Mastykarz

absolwentka studiów licencjackich UJ

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ XVIII-XIX ВВ. – ОСНОВНЫЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ

Эволюция перевода иноязычных текстов на русский язык очень важна для понимания развития российской культуры. Только через призму перевода можно понять и объяснить некоторые процессы, проходившие в восточнославянском культурном пространстве. До поры до времени именно переводные тексты были едва ли не главной литературой русских читателей. Таким образом, художественные вкусы культурной части общества во многом предопределяли переводчики. Это они решали, чем заполнять небогатый книжный рынок, и хотя в их руках было скромное на то время средство влияния на умы грамотной публики, переводчики могли диктовать культурную моду.

Перевод английской литературы на русский язык берет свое начало в середине XVIII века. До этого русские читатели могли разве что понаслышке знать только о произведениях Шекспира. Причин тому было как минимум две. Во-первых, английский язык в то время не являлся популярным, переводили в основном с немецкого и французского, таким образом, у читателей просто отсутствовала возможность ознакомиться с творчеством англоязычных авторов. Во-вторых, англомания во всех ее потенциальных проявлениях не совпадала со вкусами, царящими в России того времени.

Когда переводы с английского языка начинают набирать силу, упор сначала делается на просветительскую журналистику. Переведенные иностранные тексты тогда выполняли функцию не развлекательную, а прежде всего дидактическую. Публиковались они в основном в журналах, напр., в отечественном еженедельнике „Праздное время, в пользу”¹. Уровень знания ан-

1 Еженедельник, выходивший в Санкт-Петербурге в 1759–1760 годах. В нем издавались переводные статьи на морально-этические темы, о всемирной истории, торговле.

глийского языка у переводчиков был настолько невысок, что часто переводили не с оригинала, а языков-посредников².

При этом особенно важным обстоятельством является то, что отмеченное не очень решительное проникновение переводов англоязычных текстов на русскую почву совпало со временем, когда в российской переводческой деятельности силу набирала русификация. Чтобы не ходить далеко за конкретными примерами обращения к переводческой стратегии „одомашнивания”, сошлемся на публикации журнала „Всякая всячина”³ – здесь печатались переводы английских статей, в которых английские реалии заменялись русскими, напр., собор св. Павла предстал Кремлем⁴. И хотя И.И. Сичкарев, учитель и переводчик второй половины XVIII века, утверждал, что „переменил все то, что было с нашими обыкновениями несходно”⁵, справедливости ради следует сказать, что в целом русификаторских проявлений в переводах тогда еще было немного, и текст оставался близким к оригиналу.

В 70-ые годы XVIII века в России происходит заметное уменьшение количества переводов с английского и других иностранных языков за счет увеличения числа отечественных публикаций. Однако уже в 80-ые годы наблюдается активизация переводческой деятельности. Помимо статей, в русскоязычных изданиях начали публиковаться английские повести. Во второй половине XVIII века только Н. Новиковым⁶ их было издано около шестидесяти⁷.

Как утверждают в своей книге О.Е. Семенец и А.Н. Панасьев, именно английские публикации – даже переведенные через посредство других языков – оказались в то время самыми популярными. Их печатали даже в провинциальных журналах. Просветительское направление английских текстов способствовало культурному развитию российской просвещенной публики. В статьях критиковались: „праздность, пустота и суетность светской жизни; невоздержанность; неумение вести себя в обществе; празднословие; пьянство; неопрятность”⁸.

Среди читателей английской литературы значилась сама императрица Екатерина II, интересовавшаяся Шекспиром. В одном из своих писем она пишет о том, что прочитала уже девять томов его авторства. Читала она, однако, на немецком, потому что русские переводы Шекспира тогда не существовали, да и целом его творчество в России в то время не было известным.

2 См.: О. Е. Семенец, А. Н. Панасьев, *История перевода*, Киев 1991, с. 275–288.

3 Русский сатирический журнал, выходивший во второй половине XVIII в., в период правления Екатерины II. Вышло 52 выпуска в 1769 году и 18 дополнительных выпусков в 1770-м.

4 Ibidem, с. 274.

5 Цит. по: О. Е. Семенец, А. Н. Панасьев, *История перевода*, с. 275.

6 Н.И. Новиков (1744–1818) – русский журналист, издатель и общественный деятель. Одна из крупнейших фигур Российского Просвещения. Издавал журналы „Трутенъ”, „Санкт-Петербургские ученые ведомости”, „Утренний свет”, „Модное ежемесное издание, или Библиотека для дамского туалета” и др.

7 О. Е. Семенец, А. Н. Панасьев, *История перевода*, с. 277.

8 Ibidem.

Причиной скорее всего являлось то, что Шекспир „не держался театральных правил”. Первые переводы знаменитого драматурга на русский язык осуществляются в конце XVIII века. Николай Карамзин перевел тогда трагедию *Юлий Цезарь*. О своей работе родоначальник российского сентиментализма говорил, что она верна оригиналу, поскольку переводчик держался авторского слова. Анализ решений Карамзина позволяет специалистам полагать, что перевод осуществлялся с английского текста. Это была первая известная попытка непосредственного перевода художественной литературы с английского на русский⁹.

В 70-ые годы XVIII века вышел перевод сочинения *Предложение о исправлении, распространении и установлении Аглинского языка...* Эта публикация была связана с деятельностью Вольного Российского Собрания при университете в Москве. Работа этой организации была направлена на „изощрение и исправление русского языка”. Переводчик статьи – М.И. Плещев, советник русского посольства в Англии, – утверждал, что „ни один другой язык не имеет такой острой необходимости в обновлении и исправлении «как Российский»”¹⁰.

Ю. Д. Левин, советский и российский литературовед, составил список переводов английской поэзии XVIII века, включивший в себя 267 (!) позиций. Это весьма наглядное свидетельство о том, что внимание к переводам английских текстов в это время сильно возросло, а английская культура и литература пользовались у российской читающей публики большой популярностью. Стоит, однако, и в этом случае речь ввести оговорку: речь идет прежде всего о переводах английских произведений, в основном при посредничестве французского и немецкого языков, непосредственный оригинал клался в основу перевода реже. Из английских авторов переводились прежде всего Т. Грей и Дж. Мильтон. Переводчики брали на себя смелость достаточно свободной трактовки оригинала.

Поскольку для перевода в основном выбирали произведения именно этих авторов, известных привязанность к затрагиванию мотивов религиозного толка, можем предполагать, что тогдашняя религиозность адресата перевода (представителей российского культурного общества) и ожидаемое возмущение из-за описанного в оригинале „нарушения” канонов православия стали причиной для исправления переводчиками допущенных авторами „погрешностей”. Наблюдалось переводческое вмешательство в текст оригинала – явление, которое с течением времени стало реализовываться в национальной „перенаправленности” произведения в сторону русификации.

Эта переводческая стратегия, нацеленная на приближение текста оригинала русскому читателю путем подмены иностранной стилистики и лексики на отечественную, в XVIII веке, как известно, именовалась как «перевод

9 Ibidem, с. 279.

10 Ibidem, с. 287.

со склонением на наше нравы»¹¹. Начало распространения этой переводческой „моды” приходится на 60-ые годы XVIII века. Теоретическое объяснение столь необычный подход к переводу получил благодаря В.И. Лукину, полиглоту и известному переводчику комедий. Он обозначил разницу между точным и вольным переводами. Первый, по его мнению, „надобен для чтения и для показания автора в истинном его виде”, тогда как второй в основном служит „для представления в театре, где надлежит не столько красоту и силу чужестранного писателя показать, сколько исправлять пороки”¹². Именно по отношению к драматургии, как полагал В. Лукин, „склонение” более уместно, чем точный перевод.

Театральные переводные тексты этого человека, равно как его сторонников по так называемому „елагинскому кружку”¹³, вызывали крайние эмоции. Некоторые упрекали членов кружка в том, что, переделывая чужие произведения, демонстрируют отсутствие способности стать оригинальным автором. Тогда некоторые считали, что лучше сочинять свои подлинные комедии, чем представлять на своем языке чужие. Другие же воспринимали творчество „русификаторов в переводе” положительно, считая, что его тексты поучительны и доставляют удовольствие, а сам подход – „склонение на наши нравы” – ...повышает воспитательное воздействие произведения...¹⁴, приближает непонятную зарубежную литературу русскому читателю и зрителю.

Сам В. Лукин упрекал сторонников точного перевода в непоследовательности. Говорил, что они смешивают иноземные реалии с русскими, да и персонажи их говорят то на русском, то на французском, в итоге содержание пьесы передается лишь частично¹⁵. На французские, а не, скажем, английские примеры теоретик ссылался только потому, что переводил с французского.

В теории Лукина „склонение” представлялось как система, предполагающая русифицирующую замену ряда элементов оригинала. Во-первых, следовало заменить место действия пьесы на Россию, дать персонажам русские имена, таким образом, постоянно заботиться о том, чтобы герой не выдал себя тем, что находится, например, во Франции. Во-вторых, надо поменять социальный статус персонажей – в соответствии с российскими реалиями. В-третьих, нужно было изменить характер героя с опорой на национальную (русскую) специфику поведения. Например, персонажи переводных произведений не должны проявлять склонности к философствованию, как это принято у тех же французов.

11 См.: А. А. Дерюгин, *Содержание переводческого приема «склонение на наше (русские) нравы»*, „Известия Академии Наук СССР”, сер. литературы и языка, 1995, т. 54, № 5, с. 61.

12 Ibidem.

13 Этот кружок был основан в 60-е гг. XVIII века под покровительством И. П. Елагина – сановника и любителя искусств екатерининской поры, членами кружка кроме В. И. Лукина были Б. Е. Ельчанинов, Ф. А. Козловский, Д. И. Фонвизин.

14 А. А. Дерюгин, *Содержание переводческого приема...*, с. 61.

15 Ibidem, с. 62.

При реализации „склонения” важное место отводилось также языковому аспекту. Проблема отчасти заключалась в сложности передачи некоторых „национальных” слов и выражений, которые в языке оригинала несут определенные ассоциации или эмоциональный оттенок, отсутствующие в языке перевода.

Теоретик „одомашнивания” упоминает также о нескольких факторах, очень, по его мнению, важных для перевода-переложения. Первый – это „глубокое различие контактирующих культур”. Второй – „фактор несовпадения фоновых знаний у носителей языка оригинала и языка перевода”. Третий – „несовпадение стилистических норм этих языков”¹⁶. Едва ли впервые в России в его статьях идет речь о переводе с опорой не на выявление аналогий и различий между языками, а на внеязыковых ассоциациях. Сегодня это называем интерпретацией. Примеры такой манеры перевода в XVIII веке считались неудачными, но сам подход, заключающийся в выходе за рамки содержания оригинала, оказывался движением в правильном направлении¹⁷.

Изменения в теорию русификации приходят вместе с появлением работ А.Ф. Лабзина¹⁸. В предисловии к переводу драмы Мерсье *Беглец* Лабзин описал свою точку зрения на переводное искусство. Используемую им же самим прежнюю переводческую практику в духе „склонения на наши нравы” Лабзин объяснял тем, что отступал от оригинала, „чтобы перевод сей походил как бы на Русское сочинение”¹⁹. В отличие от Лукина, который хотел стереть специфику оригинала и преподнести русскому читателю действие в русском духе, Лабзин стремился к сохранению общего впечатления от оригинала и удержанию сходства с подлинником. Русификация же распространялась на имена собственные и социальный статус персонажей. Так, например, французского *laboureur* нельзя, как считал этот переводчик, представлять как *крестьянина*, поскольку последний не может препинаться с господами, а как *однодворца*, которому спорить уже разрешено. Невозможность перевода с обращением к варианту *крестьянин* переводчик аргументирует несовпадением у русского и французского реципиента фоновых знаний, поскольку читатель или зритель перевода всегда будет смотреть на французского крестьянина через призму россиянина, что исказит правильное представление.

Очередным важным для А.Ф. Лабзина аспектом перевода являлась передача формул словесного этикета. По его мнению, переводчик должен заменять французские обороты русскими. Например, французское *Monsieur* следует передать как *Ваше Благородие*. То же самое касается формул вежливого обращения. Лабзин „настаивает на замене естественной французской речи естественной же русской”²⁰. Несмотря на то, что в таком случае

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 А.Ф. Лабзин (1766–1825) – русский философ, поэт, переводчик, литературный деятель.

19 А.А. Дерюгин, *Содержание переводческого приема...*, с. 63.

20 Ibidem.

теряется часть колорита оригинала, по мнению переводчика, это лучший рецепт верной передачи иностранного произведения. Буквальная же задача отдаляет текст от читателя/зрителя. Точный перевод часто звучит неестественно, поэтому стоит прибегать к разным приемам „одомашнивания”, например, изменению порядка слов.

Позже, в 90-х годах XVIII века в России все сильнее наблюдается приверженность к точным переводам, что, соответственно, приводит к неприятию русификации в переводе. Одновременно звучат мнения, призывающие не отказываться от вольного перевода, однако таковые находятся в меньшинстве. Переводческая „мода” „склонения на наши нравы” минует уже в XIX веке, когда изобилие отечественных произведений вытесняет потребность в вольных переводах.

Однако в противостоянии „точный – свободный” перевод первый одерживает верх лишь во второй половине XIX столетия. Именно тогда, говоря словами В. Белинского, читатель начинает ожидать от переводчика: „В переводе из Гете, – писал он, – мы хотим видеть Гете, а не его переводчика; и если б сам Пушкин взялся переводить Гете, мы и от него потребовали бы, чтоб он показал нам Гете, а не себя”²¹.

И все же и в XIX веке нашелся переводчик, который в своем творчестве попытался отстоять позиции русификации в переводе. Им был Иринарх Введенский (1813–1855), переводчик, известный своими работами прежде всего переводами английской литературы, а точнее, произведениями Ч. Диккенса и У. Теккерея. Свою переводческую концепцию Введенский описал в связи с возникшим спором по поводу его версии перевода „Vanity Fair” Теккерея²²:

При художественном воссоздании писателя, даровитый переводчик прежде и главное всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий образ выражения этих идей. Собираясь переводить, вы должны вчитаться в вашего автора, вдуматься в него, жить его идеями, мыслить его умом, чувствовать его сердцем и отказаться на это время от своего индивидуального образа мыслей. Перенесите этого писателя под то небо, под которым вы дышите, в то общество, среди которого вы развиваетесь, перенесите и предложите себе вопрос: какую бы форму он сообщил своим идеям, если бы жил и действовал при одинаковых с вами обстоятельствах... Да, мои переводы не буквальные, и я готов... признаться, что в *Базаре житейской суеты* есть места, принадлежащие моему перу, но перу, прошу заметить это, настроенному под теккереевский образ выражения мыслей²³.

Хотя основной период интенсивной работы над переводами приходится у Введенского на *мрачное семилетие* (1848–1855), отличающиеся особо строгой цензурой, переводчик не боится смело отступать от оригинала. На словах утверждая, что его перевод настроен на „диккенсовский” или „теккереевский” образ выражения мыслей²³.

21 В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. IX, Москва 1955, с. 277.

22 Л. Л. Нелюбин, Г. Т. Хухуни, *Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней*, Москва 2006, с. 282.

23 Цит. по: *ibidem*.

рейский” лад, Введенский регулярно выходит за рамки вольного перевода. Дело доходит до того, что признается, будто те фрагменты, которые больше всего нравятся читателям, отсутствуют в оригинале, написаны им самим.

В своем письме к Диккенсу переводчик констатирует:

Понимая вас, как англичанина, я в то же время мысленно переносил вас на русскую почву и заставлял выражать вас свои мысли так, как вы сами могли бы их выразить, живя и развиваясь под русским небом. Отсюда, само собой разумеется, перевод мой не мог и ни в каком случае не должен был быть буквальным переводом, безусловной копией... я старался воспроизвести дух романа со всеми его оттенками, которым по возможности, придавал чистую русскую форму²⁴.

Не удивительно, что при таком своевольном стиле переводческой работы И. Введенский не вписывался и не вписывается в привычную – классическую – переводческую практику. Е.Л. Ланн российский писатель, поэт и переводчик (известный как сторонник точного перевода), вообще считал, что Введенский не имеет право называть себя переводчиком, поскольку „он не переводил, а пересказывал”. По словам Ланна, Введенский не мог прочувствовать и воссоздать дух прозы Диккенса. Патриарх русского переводоведения К.И. Чуковский также многократно называл переводы Введенского „«сплошным издевательством» над автором оригинала”²⁵. Однако несмотря на критические высказывания, Чуковский подчеркивал исторические заслуги Введенского и положительно оценивал стремление переводчика приблизить русскому читателю английскую литературу, при этом, как полагал Чуковский, Введенский ухватил самую суть переводимых авторов²⁶.

Как мы старались показать, практика переводов английской литературы на русский язык в XVIII–XIX столетиях вполне отражает отмечаемые в это время походы к переводческой деятельности: проходит через очень короткий этап буквализма в передаче иностранного текста к „одомашниванию”, а потом освобождается от влияния русификации, оставляя, правда, место на одно выдающееся исключение, которым является переводческая деятельность Иринарха Введенского.

Список использованной литературы:

- Белинский В. Г., *Полное собрание сочинений*, т. IX, Москва 1955.
 Дерюгин А. А., *Содержание переводческого приема «склонение на наше (русские) нравы»*, „Известия Академии Наук СССР”, сер. литературы и языка, 1995, т. 54, № 5, с. 61–64.
 Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т., *Наука о переводе. История и теория с древнейших времен до наших дней*, Москва 2006.
 Семенов О. Е., Панасьев А. Н., *История перевода*, Киев 1991.

²⁴ Ibidem, с. 283.

²⁵ Л. Л. Нелюбин, Г. Т. Хухуни, *Наука о переводе...* с. 284.

²⁶ Ibidem.

Gražina Sinkevič

absolwentka studiów magisterskich UJ

ИГРА СЛОВ И КАЛАМБУР КАК ОБЪЕКТЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ВНИМАНИЯ

Игра слов – это один из наиболее распространенных видов создания комического эффекта. Первые пробы создания теоретической разработки понятия замечаются еще у древнегреческого философа Платона, который указывает на характерное для игры свойство – двойственность. Со времен античности по наши дни интерес к данному феномену возрастал и привлекал ученых разных направлений (Аристотель, Платон, Ф. Шиллер, И. Кант, Й. Хейзинга, М.М. Бахтин, З. Фрейд, Л.С. Выготский, Д.Б. Эльконин и др.), но автором как создания теории о игровом функционировании языка, так и термина „языковая игра” (далее ЯИ) является Людвиг Витгенштейн. Австрийский философ, который ввел данное понятие в 40-е годы XX века, считал, что под термином игра подразумевается любая, связанная с языком деятельность¹. Согласно этому ученому, языковая игра это „целое, состоящее из языка и тех видов деятельности, с которыми он сплетен”². Представленное Л. Витгенштейном широкое и расплывчатое толкование термина поощрило к созданию слишком узкого лингвистического определения – „особый вид речевой деятельности, связанный с осознанным нарушением норм”³, именно такой дефиниции придерживалась группа лингвистов Э.А. Лазарева, Д.С. Панченко, В.С. Фоянкова. Подобную точку зрения разделяют филологи Т.А. Гридина и С.Ж. Нухов, которые добавляют, что языковая игра это своего рода творческое проявление личности, „такая форма речевого поведения человека, при которой языковая личность, реализуя свои лингвокреативные способности, демонстрирует свой

1 Ю. О. Коновалова, *Языковая игра в современной русской разговорной речи*, Владивосток 2008, с. 8.

2 Л. С. Витгенштейн, *Философские исследования*, „Новое в зарубежной лингвистике”, вып. XVI, Москва 1985, с. 79–128.

3 Т. А. Дедушкина, *Языковая игра: современное состояние вопроса*, „Studia Linguistica”, № 6, Киев 2012, с. 88–92.

индивидуальный стиль”⁴. Не хватает точности определениям ЯИ и таким известным исследовательницам как Е.А. Земская, М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова, авторам монографии *Русская разговорная речь*, значительно усилившей интерес исследователей к явлению языковой игры. Эти ученые полагают, что данное явление „можно рассматривать как реализацию поэтической функции языка чаще всего в виде установки на комический эффект”⁵. В.З. Санников считает, что языковая игра это не что иное, как языковая неправильность „или необычность и, что очень важно, неправильность, осознаваемая говорящим (пишущим) и намеренно допускаемая”⁶.

Единое толкование языковой игры, как видим, до сих пор не было выработано, и это при заметном повышении заинтересованности данным явлением с 70-х годов XX века.

Сегодня ЯИ исследуется в разных направлениях и проявлениях, напр., В.З. Санниковым рассматриваются афоризмы, изречения, анекдоты и шутки, Т.А. Гридина изучает сферу игры в речевом общении, а Б.Ю. Норман анализирует народную этимологию⁷. Несмотря на множество работ, посвященных данному явлению, перед современными учеными все еще стоит задача не только систематизации многочисленных разновидностей ЯИ, но и выработки единых подходов к ее оценке.

Диапазон применения игры слов с древних веков значительно расширился. Начиналось все с произведений литературы, где изначально использовался так называемый прием „балагурства”, заключающийся на обыгрывании языковых единиц или, как в древнем считали, „создании смехового мира”⁸. Позже игра „освоила все языковые уровни – фонему, словообразование, лексику, синтаксис”⁹ и перешла в общественную жизнь. Сегодня ЯИ выступает в литературе, высказываниях политиков и celebrities, а также в повседневной речи. Игра слов давно проникла в тексты СМИ и рекламу, покорила мир журналистики и маркетинга, заглавий и лозунгов, которые очень редко теперь являются не игровыми. „Журналисты играют со словами и в слова в поисках свежих, необычных номинаций для лиц и фактов, ломая традиционные модели словообразования, грамматики, синтаксиса, снимая табу на сочетаемость слов”¹⁰.

4 Ю. О. Коновалова, *Языковая игра в современной русской разговорной речи*, с. 6. Взгляды ученых, однако, расходятся в вопросе о намеренности/ненамеренности нарушения языковой нормы. Т. А. Гридина в отличие от С.Ж. Нухова утверждает, что данное явление происходит совершенно осознанно (там же).

5 Т. А. Дедушкина, *Языковая игра: современное состояние вопроса*, с. 89.

6 Там же.

7 Т. Г. Сопова, *Языковая игра в контексте демократизации художественной речи в последние десятилетия XX века*, Красноярск 2010, с. 8.

8 Ю. О. Коновалова, *Языковая игра в современной русской разговорной речи*, с. 7.

9 *Креативная лингвистика, или лингвистика креатива*, <http://www.studfiles.ru/preview/3067561/>, [дата обращения:13.07.2019].

10 Там же.

Именно масс-медиаальные текстовые фиксации примеров ЯИ показывают, что сейчас происходит быстрое расширение арсенала игровых приемов. Подобное положение дел отражает также постмодернистская литература, одной из задач которой является, как известно, шокирование и забава с читателем с помощью иронии и даже цинизма, отрицание различных норм и традиций, прежде всего этических и эстетических. Все более изощренная, изобретательная структура языковой игры, ее комплексный характер (в одном примере могут переплетаться смысловые, графические, словообразовательные и проч. факторы) ставят перед читателем игрового текста нелегкие задачи по расшифровке авторского замысла.

Важно отметить, что у рассматриваемого понятия „языковая игра” имеются равнозначные или смежные параллели. К числу первых относится „игра слов” (далее ИС), главным из вторых является „каламбур”. Впрочем некоторые ученые воспринимает игру слов и каламбур как синонимы, напр., согласно трактовке А.А. Щербина оба явления относятся к одному семантико-звуковому процессу, что позволяет их воспринимать идентичными¹¹. В.З. Санников видит возможность использования терминов: „речевая игра”, „языковая игра” и „языковая шутка”. Сравнивая первые два определения, ученый замечает, что термин „языковая игра” является более подходящим, т. к. подчеркивает важность игры говорящего с самой формой языка. Целью же такой игры является либо придание фразе выразительности, либо создание комического эффекта, при этом использующий ЯИ, что использующий игру знает не только систему языковых единиц, но также нормы и способы, необходимые для их творческой интерпретации. Речевая игра, согласно В. З. Санникову, одновременно направлена на язык и речь, а ее эффект оказывается как бы случайным. Языковая шутка – это термин с более узким охватом явления, цель шутки ограничивается лишь созданием комического эффекта. Можно заметить (да и сам исследователь на это указывает), что на самом деле не существует четких границ между „языковой игрой” и „языковой шуткой”¹².

Краковский транслатолог Т. Щербовский сопоставляет два термина – „языковая игра” и „игра слов”, отмечая, что игра слов не всегда вызывает комический эффект. Ученый также ссылается на мнение немецкого ученого Ф. Гейберта, считающего, что между двумя указанными понятиями нет четких границ, однако „языковая игра” воспринимается как более широкое явление, которое объединяет все виды игр с языком, а понятие „игра слов” относится к определенным семантическим играм со словом¹³.

А. Гинтер также в своей теории использует два термина. Говоря об „игре слов”, исследовательница отмечает, что это понятие имеет богатые традиции и уходит корнями в очень далекое прошлое. ИС тогда воспринималась

11 См.: А. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokowa. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź 2003, с. 128.

12 В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002, с. 14–15.

13 T, Szczerbowski, *Gry językowe w przekładach „Ulissesa” Jamesa Joyce’a*, Kraków 1999, с. 34–35.

как способ интеллектуального развлечения и соперничества и выступала в форме загадки. Второй термин, используемый А. Гинтер при описании языковой игры, – это „каламбур”¹⁴. Как и большинство ученых, она склонна к дифференциации рассматриваемых понятий. В их синонимичной трактовке исследовательница усматривает неправильное понимание механизма действий каламбура и игры слов. Автор работы подчеркивает, что каламбур это лишь одна из разновидностей ИС¹⁵.

Е.В. Зайсанова в своей статье также придерживается мнения, что каламбур является отдельным видом языковой игры. Целью каламбура „является достижение определенного эффекта эстетического воздействия (чаще комического) путем нарушения языковых норм и творческого использования языковых единиц”¹⁶.

Таким образом оказывается, что главные терминологические споры вокруг рассматриваемого игрового явления касаются смыслового наполнения понятия „каламбур”. Попробуем присмотреться к нему поближе.

Существует несколько разных интерпретаций, объясняющих происхождение слова *каламбур*. Некоторые этимологи, например, считают, что данный термин взял начало из „анекдота о некоем попе из Каленберга”¹⁷, другие, что „термин *calembour* произведен вставочным (телескопическим) способом словообразования от слов *calembredaine* ‘болтовня, шутка’ и *bourde* ‘вранье, чепуха, ошибка’¹⁸, еще одно предположение гласит, что каламбур это не что другое как „*calamo burlare*” – итал. ‘шутить пером’. В целом же, несмотря на наличие представленного ряда толкований, этимология данного слова все еще неясна¹⁹.

Нечетким, а точнее не до конца унифицированным остается также само определение каламбура. Главные разногласия ученых заключаются в трактовке того, является ли каламбур частью игры слов или перед нами одно и то же понятие. В. З. Санников, В. В. Виноградов и нек. др. относятся к группе исследователей, которые считают, что „каламбур” и „игра слов” – это равнозначные термины, а А. Гинтер и Е. В. Зайсанова, как уже отмечалось, придерживаются мнения, что „каламбур” – это только одна из равновидностей ИС.

Для уточнения сути данного термина обратимся сначала к словарным источникам. Согласно Т.Ф. Ефремовой, каламбур это – „остроумное выражение, шутка, основанные на использовании сходно звучащих, но различных по значению слов или разных значений одного слова; игра

14 А. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokowa*, с. 127.

15 Там же, с. 130.

16 Е. В. Зайсанова, *Каламбур как прием комического в анекдоте*, „Вестник Адыгейского государственного университета”, сер. 2: Филология и искусствоведение, № 3, 2013, с. 55.

17 В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, с. 490.

18 В. П. Москвин, *Каламбур: приемы создания и языковая основа*, „Филологические беседы”, № 3, Волгоград 2011, с. 35.

19 *Литературная энциклопедия*, т. 5, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-3271.htm>, [дата обращения: 25.08.2019].

слов”²⁰; подобное толкование приводит и С.А. Кузнецов. У В.П. Москвина значится, что каламбур это „остроумное выражение, в основе которого лежит игра на равнозвучии или близкзвучии языковых единиц”²¹. Словарь Д.Н. Ушакова фиксирует, что каламбур это игра слов, которая заключается в использовании „разных значений одного и того же слова (или двух сходно звучащих слов) с целью произвести комическое впечатление”²². Согласно *Большой советской энциклопедии*, каламбуром обозначается „игра слов, оборот речи, шутка, основанная на комическом обыгрывании звукового сходства разнозначащих слов или словосочетаний”²³. Автор монографии об игре слов В.З. Санников пишет, что „каламбур – это шутка, основанная на смысловом объединение в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов, тождественных или сходных по звучанию”²⁴. Исследователь отмечает, что создание каламбура чаще всего базируется на звуковой близости обыгрываемых слов, но иногда для каламбура основой может стать также формальная или смысловая близость слов. Г.Ф. Ковалев обращает внимание на то, что каламбур должен характеризоваться резкой оценочной противоположностью и строгим порядком элементов, т.е. важно, чтобы сначала выступал элемент с положительной окраской, а во второй позиции – с отрицательной, в противоположном случае каламбур будет утрачен. Воронежский ученый также считает, что „в каламбуре сходятся две или более противоположности, и чем они дальше друг от друга, тем интереснее и острее каламбур”. Исследователь отмечает, что каламбур, выступающий в письменной речи, является более тщательно подготовленным в отличие от каламбура устной речи, последний выступает мгновенно и неожиданно в ответ на реплику собеседника²⁵.

Каламбур в узкой интерпретации этого понятия является одним из наиболее популярных приемов создания языковой игры. Использование каламбурного начала для обыгрывания слов заметно уже в Древней Руси, что доказывают сборники русского фольклора, где данный вид игры является довольно часто. Г.Ф. Ковалев приводит примеры именного каламбура из *Моления Даниила Заточника* – памятника древнерусской литературы XIII века, а также подчеркивает, что Иван Грозный довольно часто пользовался „фоносемантикой имен собственных для придания элементов иронии и сатиры в своей переписке”²⁶. Позже до XVIII в. в русской

20 Т. Ф. Ефремова, *Толковый словарь русского языка*, <http://www.efremova.info/word/kalambur.html#V8sNlvmLTU>, [дата обращения: 25.08.2019].

21 В. П. Москвин, *Каламбур: приемы создания и языковая основа*, с. 35.

22 Д. Н. Ушаков, *Толковый словарь русского языка*, <http://www.slovopedia.com/3/202/792173.html>, [дата обращения: 25.08.2019].

23 *Современный толковый словарь*, <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-23742.htm>, [дата обращения: 25.08.2019].

24 В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, с. 490.

25 Г. Ф. Ковалев, *Именной каламбур русских писателей*, Воронеж 2014, с. 5.

26 Там же, с. 6.

художественной литературе каламбур почти не выступает, как замечает В.З. Санников, даже протопоп Аввакум, который очень хорошо был знаком с приемами комизма очень редко (и даже неудачно) прибегал к каламбурам. А вот в XVIII в. употребительность каламбуров возрастает, практически все писатели начали к нему обращаться в своих произведениях, но время расцвета юмористической каламбуризации приходится на вторую половину XIX в. Королем каламбуров этого столетия называют Д. Минаева, немалое внимание каламбурам отвели в своем творчестве А. Пушкин, Н. Лесков, А. Чехов и др. Во время серебряного века русской литературы популярность использования каламбура еще более возрастает, но только до октябрьского переворота, потом применение каламбура считалось неуместным. И все же и в социалистические времена, несмотря на то, что каламбур подвергался острой критике, он не исчез из русской литературы. Заметное место данный прием занимает в творчестве В. Маяковского, И. Ильфа и Е. Петрова и др., позже каламбур как способ создания комического эффекта наблюдается у В. Высоцкого и М. Исаковского²⁷. В современности каламбур – как и языковая игра в целом – используется не только в литературных произведениях, но также в средствах массовой информации, рекламном творчестве.

Несмотря на активность наблюдаемого сейчас игрового бума, повышенное внимание к этому языковому явлению со стороны исследователей, приходится признать, что донныне не выработано единой классификации игры слов. Возможно, главной причиной отсутствия общепринятой системы является разнообразие проявлений языковой игры, а также тот факт, что постоянно рождаются новые игровые разновидности.

Пробы комплексных описаний проявлений ЯИ приводят ученых к разным классификациям, наиболее разработанные из которых возьмемся представить..

В первую очередь следует сослаться на систематизацию В.З. Санникова, которая считается одной из наиболее детальных. Ученый выделяет три основных вида каламбуров: каламбуры, основанные на многозначности слов; обыгрывание сходства в звучании слов или словосочетаний; обыгрывание омонимов всех типов.

Исследователь подчеркивает, что одним из наиболее распространенных видов каламбура является та разновидность, основой которой является многозначность слов. Автор перечисляет ряд значений, столкновение которых приводит к созданию комического эффекта.

- прямого и переносного
- собственного и нарицательного
- специального и общеупотребительного
- диалектного (или жаргонного) и литературного

27 См.: В. З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, с. 497–515.

- свободного и фразеологически связанного
- общеупотребительного и индивидуально создаваемого²⁸.

„Обыгрывание сходства в звучании слов или словосочетаний”²⁹, согласно В.З. Санникову, лежит в основе второго по частотности применения вида каламбура. Данный прием игры используется с целью переосмысления слов с изменением их звучания.

Третий, по В. З. Санникову, прием каламбурной игры базируется на обыгрывании омонимов всех типов, он может проявляться, когда в соотношения вступают:

- полные омонимы
- омофоны
- омографы
- омоформы
- омонимия слова и словосочетания или омонимия двух сочетаний
- случайное совпадение (или сходство) русских и иноязычных слов³⁰.

Теория В. З. Санникова не ограничивается представлением указанной выше формальной классификации каламбуров. Усматривая в основе каламбура „смысловую связь между обыгрываемыми словами”³¹, исследователь обращается также к семантической классификации, которая включает три типа каламбура „Соседи”, „Маска” и „Семья”. Первый тип предусматривает суммирование смысла сходных по звучанию слов, ко второму относятся каламбуры с резким столкновением понимания одного слова с другим из обыгрываемых слов, а третий тип соединяет признаки двух первых³².

А. Гинтер в свою очередь замечает, что основой игры слов являются два рода явлений – фонетические и семантические, что приводит к созданию таких отношений слов, как омонимия и многозначность. С опорой на работу Й. Заленцкого исследовательница представляет четыре источника игры слов: омонимические конвергенции лексических выражений, синтаксическая омонимия, лексикальная полисемия и синтаксическая полисемия, но для создания игры недостаточно обращения к полисемии и омонимии, необходимы также введение словесного преобразования и его правильное восприятие³³. При оценке этой классификации стоит, может быть, напоминать, что в отличие от В.З. Санникова А. Гинтер проводит границу между понятиями игра слов и каламбур.

В описываемой монографии А. Гинтер представляет также системное видение ИС немецкого ученого Л. Райнерса, выделяющего четыре главных типа:

28 Там же, с. 490–493.

29 Там же, с. 492.

30 Там же, с. 490–495.

31 Там же, с. 498.

32 Там же, с. 498–501.

33 A. Ginter, *Świat za słowami Vladimira Nabokowa...*, с. 144.

1. игра слов, которая возникает из-за двусмысленности одного слова,
2. игра слов, которая концентрируется на созвучии двух слов,
3. игра слов, где только часть слова близка по звучанию к другому слову и где слова подлежат преобразованию,
4. игра слов, в которой преобразование словосочетания приводит к созвучию³⁴.

В оценке А. Гинтер классификация немецкого коллеги не учитывает необходимости выделения полисемии и омонимии, между тем эти языковые явления важны для создания игрового эффекта.

Представленные классификации, сколь бы тщательно разработанными не казались, охватывают не все разновидности игры слов. Возможно, теоретикам, классификации которых получили здесь освещение, связывал руки сам анализируемый материал, который чаще всего не выходил за пределы каламбура и смежных с ним явлений. Вместе с тем существуют также иные категории языковой игры.

На обнаружение и описание новых игровых приемов нацелил свою работу – среди прочих – кемеровский профессор Н.Д. Голев³⁵. По его наблюдениям, наибольшую активность сегодня получают следующие из инновационных средств создания игрового эффекта:

1. Паронимическая аттракция, ассоциативные сближения – игровые переделки слов и свободные ассоциации, которые опираются на смысловой связи единиц,
2. Игровая фонетика и графика – следует выделить прежде всего два приема создания игры:
 - омонимы звуков и названий букв или других знаков,
 - игровая графическая дериватология (напр., добавление или замена букв в словах),
3. Игровое рифмование³⁶.

Как видим, понятие „языковой игры” образует обширную и открытую систему, предрасположенную к включению в свой состав все новых элементов. Компоненты системы отличаются большой связностью, способностью взаимопроникновения. При этом все чаще наблюдаемое сейчас „переплетение” и „наслаивание” разных видов ЯИ применительно к одной и той же единице текста или высказывания только усиливает игровой эффект.

Список использованной литературы:

- Витгенштейн Л. С., *Философские исследования*, „Новое в зарубежной лингвистике”, вып. XVI, Москва 1985, с. 79–128.
- Голев Н. Д., *Обыгрывание табуизмов в русском лингвистическом фольклоре*, [в:] „Злая лая матерная...”, под ред. В.И. Жельвиса, Москва 2004, с. 305–334.

34 См.: там же.

35 Н. Д. Голев, *Обыгрывание табуизмов в русском лингвистическом фольклоре*, [в:] „Злая лая матерная...”, под ред. В.И. Жельвиса, Москва 2004, с. 308.

36 Там же, с. 315–326.

- Дедушкина Т. А., *Языковая игра: современное состояние вопроса*, „Studia Linguistica”, № 6, Киев 2012, с. 88–92.
- Зайсанова Е. В., *Каламбур как прием комического в анекдоте*, „Вестник Адыгейского государственного университета”, сер. 2: Филология и искусствоведение, № 3, 2013, с. 54–57.
- Ковалев Г. Ф., *Именной каламбур русских писателей*, Воронеж 2014.
- Коновалова Ю. О., *Языковая игра в современной русской разговорной речи*, Владивосток 2008.
- Москвин В. П., *Каламбур: приемы создания и языковая основа*, „Филологические беседы”, № 3, Волгоград 2011, с. 35–42.
- Санников В. З., *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва 2002.
- Сопова Т. Г., *Языковая игра в контексте демократизации художественной речи в последние десятилетия XX века*, Красноярск 2010.
- Ginter A., *Świat za słowami Vladimira Nabokowa. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź 2003.
- Szczerbowski T., *Gry językowe w przekładach „Ulissesa” Jamesa Joyce’a*, Kraków 1999.
- Ефремова Т. Ф., *Толковый словарь русского языка*, <http://www.efremova.info/word/kalambur.html#.V8sNivmLTIU>, [дата обращения: 25.08.2019].
- Креативная лингвистика, или лингвистика креатива*, <http://www.studfiles.ru/preview/3067561/>, [дата обращения: 13.07.2019].
- Литературная энциклопедия*, т. 5, <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le5/le5-3271.htm>, [дата обращения: 25.08.2019].
- Современный толковый словарь*, <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-23742.htm>, [дата обращения: 25.08.2019].
- Ушаков Д. Н., *Толковый словарь русского языка*, <http://www.slovopedia.com/3/202/792173.html>, [дата обращения: 25.08.2019].

