

Прагматический аспект перевода сатиры и юмора

**на примере повести
Михаила Булгакова "Собачье сердце"**

Наталья Вянянен
Тамперский университет
Институт иностранных языков и переводоведения
Кафедра перевода русского языка
Дипломная работа
Май 2007

Tampereen yliopisto
Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Käännöstiede (venäjä)
VÄÄNÄNEN, NATALIA:
Прагматический аспект перевода сатиры и юмора на примере повести
Михаила Булгакова ”Собачье сердце”
Pro-gradu tutkielma, 76 s., suomenkielinen lyhennelmä 10 s.
Toukokuu 2007

Tässä tutkielmassa tarkastellaan kuuluisan venäläisen satiirikon Mihail Bulgakovin teosta *Собачье сердце* ja sen suomennusta *Koiran sydän*.

Huumorin kääntäminen on nykypäivänä yksi mielenkiintoisimpia aiheita käännöstutkimusten keskuudessa. Tämän pro-gradu tutkielman tarkoituksena on saada selville, mistä Bulgakovin teoksen huumori ja satiiri käytännössä syntyvät, mikä on niiden rakenne ja ominaispiirteet, millä tavoin ne voidaan tunnistaa ja paikallistaa käännettävässä tekstissä ja, lopuksi, miten onnistuneesti humoristisen komponentin omaava teksti on voitu säilyttää Esa Adrianin suomennoksessa.

Tutkielman teoriaosiossa käydään läpi kielellisen huumorin teorian pääpiirteitä, jossa satiirin ominaisuuksia tarkastellaan lähemmin ja konkreettisemmin. Koska tutkielma analysoi huumorin ja satiirin kääntämistä vieraalle kielelle, työn viitekehystenä on tässä toiminut kaunokirjallisuuden kääntäminen, josta on muodostunut toinen käsiteltävä teoriakokonaisuus. Se pyrkii havainnollistamaan, mitä eroa on kaunokirjallisuuden teksteillä suhteessa muihin tekstityyppeihin ja miten muotoonsa sidotut kaunokirjallisuuden tekstit voidaan parhaiten siirtää toiselle kielelle. Tärkeämpänä kysymyksenä nousee myös käännöksen pragmatiikka, joka on huumorin ja satiirin kääntämisen kannalta osoittautunut hyvin olennaiseksi tekijäksi.

Tutkimuksen tuloksena havaitaan, että vastoin odotuksia huumorin ja satiirin suomentaminen on onnistunut hyvin. Esa Adrian on pysynyt melko tiivistä kiinni alkuperäisteoksessa, mutta jossain määrin myös pyrkinyt adaptoimaan tekstiä suomalaista lukijaa varten. Ongelmakohdat syntyivät paikoissa, missä huumorin pohjana olivat esim. kieliopilliset virheet tai neuvostoajan kielikukkaset – eli tilanteet, jossa kääntäjä joutui kohtaamaan sanat, joille ei ole vastinetta suomen kielellä. Yhdeksi satiirikääntämisen ongelmaksi tuntui myös nousevan lukijan mahdollisesti puuttuva taustatieto, johon satiirin ivallisuus ja pilkkaaminen luonnollisesti kohdistuvat.

Asiasanat: kaunokirjallisuuden kääntäminen, huumorin kääntäminen, satiiri, käännöksen pragmatiikka, Skopos-teoria.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ВВЕДЕНИЕ	1
1.1. Предмет исследования.....	1
1.2. Задачи работы и материал исследования.....	2
1.3. Методика исследования и структура работы	4
2. МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ПОВЕСТЬ ”СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ”	6
2.1. Исторический контекст создания произведения.....	6
2.2. Язык и сатира Михаила Булгакова.....	7
3. САТИРА.....	11
3.1. Категория комического	11
3.2. Понятие сатиры	14
3.3. Элементы сатиры	15
3.4. Сатира и юмор	16
3.5. Сатира и культурно-социальный фон	18
3.6. Художественные средства сатиры	19
4. ЮМОР В РАМКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА.....	23
4.1. Специфика художественного перевода	23
4.2. Техника художественного перевода	25
4.3. Переводческая эквивалентность и критика перевода.....	28
4.4. Прагматика перевода	31
4.5. Юмор и перевод	34
5. САТИРА В ПОВЕСТИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА ”СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ”	39
5.1. Обобщение теоретического раздела и предпосылки к исследованию	39
5.2. Сатира и ее проявления в повести ”Собачье сердце”	40
5.2.1. Ирония.....	41
5.2.2 Пародия	43
5.3.3. Сарказм	46
5.3. Сатирический компонент в переводе.....	48
5.3.1. Морфология	48
5.3.2. Стилистика.....	53
5.3.3. Комизм ситуации	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА	71

1. ВВЕДЕНИЕ

1.1. Предмет исследования

Писательница Вирджиния Вульф (Wolf 2007) в сборнике "The Common Reader" как-то отметила: "Юмор – первое, что теряется в переводе". Заинтересовавшись вопросом, и, принимая во внимание количество переводимой юмористической литературы, мы попытались разобраться в данной проблеме – действительно ли это так? Правда ли, что юмористические переводы заранее обречены? Исходя из этого, темой и предметом изучения нашей дипломной работы стал юмор¹ в переводе. Или, если быть абсолютно точными с терминологией, перевод сатиры как разновидности комического компонента текста (ибо рассматриваемое нами произведение относится к произведениям сатирического жанра).

Как оказалось, волнует тема юмора в переводе не нас одних. На сегодняшний день, как отмечает редактор "Международного журнала изучения юмора" (International Journal on Humor Research) Delia Chiaro (2005: 135), одним из наиболее волнующих вопросов как в теории перевода, так и в теории юмора, является то, как и в какой степени ограниченный лингвистическими и культурно-социальными барьерами юмористический дискурс в действительности справляется с удачным пересечением географических границ. Вполне закономерно, что в наш век глобализации тема перевода юмора все шире затрагивается в различных публикациях, ей посвящаются презентации конференций и даже целые научные журналы.

Интереса работе добавило еще и то, что сама сущность комического до сих пор до конца не изучена. Юмор гораздо быстрее поддается узнаванию, чем классификации или анализу, что, однако, не предотвращает попытки исследователей постичь его суть. В частности, сатира как разновидность комического представляет собой огромный интерес для изучения (на

¹ В англ. источниках слово *HUMOUR* используется как базовое понятие, которому в русском языке соответствуют *юмор* и *комическое* (когда речь идет о лингвистич. терминах). Поэтому, в нашей работе мы употребляем *юмор* как синоним *комического*. (Прим. НВ)

особенностях сатиры мы остановимся подробнее в главе 3). В переводческом же исследовании, это, прежде всего – уникальный язык сатирического жанра плюс социально-культурно-исторический фон сатиры, обеспечивающий ее узнавание и понимание как для переводчика, так и для читателя.

”Смех – это чрезвычайно доходчивая и острая форма критики,” – пишет исследователь сатиры, литературовед Юрий Борев (1964: 389), и, читая повесть ”Собачье сердце”, с ним нельзя не согласиться. В нашей дипломной работе мы попытаемся сконцентрироваться на сатире как одной из модификаций комического и приеме художественного отображения действительности (каким образом она проявляется, на чем строится, наиболее значимые факторы и элементы сатиры в тексте, какие задачи и трудности сатира представляет собой в переводе и т.д.).

Поэтому, поскольку сатирическому компоненту в нашей повести отведена ведущая роль, первостепенно важно, чтобы прагматические элементы текста, несущие комическую нагрузку, были адекватно переданы и в переводе. В противном случае, искажение прагматических интенций ведет как к непониманию отдельных ситуаций, так и к нивелировке самого автора (Ульянов 2006), т.е. снижению ценности перевода произведения в целом. Рассмотрение прагматики перевода также позволит нам в какой-то мере определить степень адекватности финского перевода оригиналу, выделить те элементы текста, которые представляют наибольшие трудности при переводе, а также сделать вывод о том, как возможная объективная потеря некоторого прагматического потенциала оригинала может повлиять на общую ценность перевода в целом.

1.2. Задачи работы и материал исследования

В нашей работе мы ставили перед собой следующие задачи:

- разобраться с относительно размытым понятием сатиры и дать ей по возможности наиболее четкое определение;
- определить, что конкретно представляет собой сатирический стиль и как он проявляет себя в тексте произведения;
- выделить элементы сатиры/комического на уровне текста произведения;
- выявить трудности, с которыми столкнулся переводчик данного произведения;
- и, наконец, рассмотреть, каким образом сатирический компонент был передан на финский язык, и насколько переводчику это удалось.

Материалом нашей дипломной работы послужила сатирическая повесть Михаила Булгакова "Собачье сердце", опубликованная в Петрозаводске издательством "Карелия" в 1990 году, а также ее перевод на финский язык "Koiran sydän", выполненный Еса Адрианом (издательство WSOY, Porvoo Hesinki 1975). На выбор материала повлияли три основные причины. Во-первых, повесть была написана в период расцвета советской сатиры двадцатых годов прошлого столетия и представляет собой ярчайший шедевр своего времени (отнюдь не теряя своей актуальности и по сей день). Во-вторых, несмотря на то, что Булгакова широко изучают как в России, так и за рубежом, основная масса исследований его творчества направлена на ставший своего рода культовым роман "Мастер и Маргарита", тогда как критических работ, специально посвященных "Собачьему сердцу", как, впрочем, и сатире писателя, на удивление крайне мало. И, наконец, в-третьих, поскольку британский булгаковед Lesley Milne (1990: 60) характеризует повесть "Собачье сердце" как "одно из самых смешных произведений писателя", это, в свою очередь, дает нам право выделить элемент комического и сатиры как один из первостепенных в рассмотрении его перевода.

В отличие от своей страны, Булгакова очень много переводили и публиковали за рубежом. По результатам исследований, на сегодняшний

день имеется около 500 переводов произведений Булгакова на 37 языков мира (Беличева 2005). Однако, к великому сожалению, исследователи отмечают, что, несмотря на огромную популярность писателя, встречаются и очень плохие переводы. В силу различных причин (недостаточный багаж фоновых знаний, отсутствие в книгах комментариев, разница национальных менталитетов и культурных традиций, различные исторические и социальные условия жизни и т.д.) восприятие произведений Булгакова иностранными читателями порой значительно отличается от рецепции их соотечественниками писателя. Именно поэтому анализ подобных неправильных трактовок подтверждает актуальность проблемы изучения изменения смысла и функции художественного произведения в иной национальной и культурной среде (Беличева 2005.)

1.3. Методика исследования и структура работы

Языковая шутка всегда имеет смысловую и грамматическую законченность: даже не составляя цельного законченного текста, она обладает автономностью в структуре текста и легко, без существенных потерь может быть из него извлечена, что делает ее идеальным объектом для лингвистического исследования (Санников 1999: 15). Исходя из характера изучаемого материала, принцип исследования данной работы состоит в сравнительном анализе (Комиссаров 1990: 37) формы и содержания текстов оригинального произведения и его финского варианта с позиции достижения прагматической задачи перевода.

В саму работу входят пять основных глав (помимо введения и заключения), две из которых несут в себе теоретическую базу работы (3 и 4), а глава 5 представляет собой ее практическую часть.

Глава 2 (*Михаил Булгаков и повесть "Собачье сердце"*) выступает в роли теоретическо-вводной, кратко обрисовывая исторический контекст создания

произведения, и останавливаясь на особенностях языка и сатиры Михаила Булгакова.

В главе 3 (*Сатира*) мы рассмотрим, что подразумевает под собой *категория комического* и более подробно остановимся на ключевых для раскрытия темы нашей работы понятиях *юмора* и *сатиры*.

Глава 4 (*Юмор в рамках художественного перевода*) суммирует особенности, свойства, а также технику и критику художественного перевода, делая особый акцент на переводе юмора и прагматике перевода.

Глава 5 (*Сатира в переводе повести "Собачье сердце"*) представляет практическую часть нашей работы и являет собой анализ перевода сатиры, подробнее останавливаясь на возможных переводческих трудностях при работе с сатирическим произведением, а также на оценке качества перевода в целом.

”Склад моего ума сатирический. Из под пера выходят вещи, которые... остро задевают общественно-коммунистические круги. Отрицательные явления жизни в Советской стране привлекают мое пристальное внимание,.. в них я инстинктивно вижу большую пищу для себя.”

Михаил Булгаков

(из протокола допроса в ОГПУ 22.9.1926 г.)²

2. МИХАИЛ БУЛГАКОВ И ПОВЕСТЬ ”СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ”

2.1. Исторический контекст создания произведения

Повесть ”Собачье сердце”, имеющая подзаголовок ”чудовищная история”, была написана в 1925 году в период расцвета советской сатиры. Это по праву одно из лучших в художественном отношении и ”самое убийственное для советской идеологической системы” (Романовский 2003: 298) произведение Булгакова при жизни писателя не публиковалось. Запрещенная в СССР повесть пролежала в издательских закромах более 60 лет, и советский читатель смог впервые познакомиться с ней только с приходом перестройки в 1987 году.

Книга наглядно отображает действительность 20-х годов, раскрывая социальную проблематику периода НЭПа и откровенно пародируя центральную идею того времени – идею рождения ”нового человека”. Повествование ”Собачьего сердца” построено в оригинальном плане: писатель идет не от общего к частному, а, наоборот – от частной истории, отдельного эпизода к масштабному художественному обобщению. В центре повести рассматривается эксперимент профессора Преображенского, в итоге которого происходит невероятный случай превращения пса Шарика в человека. ”Если кратко, – как резюмирует сюжетную нить повести С.Романовский (2003: 298), – то в ”Собачьем сердце” рассказана ”чудовищная история” о дворовой собаке, которая не просто сгодилась для

² Протокол допроса представлен общественности Министерством Безопасности РФ 11.11.1993 г.; опубликован в ”Независимой газете” от 17.11.1993 г, с.5 (Григорий Файман. Глазами ОГПУ).

работы в советском учреждении, но и получила "широкие социальные возможности"... А само имя Шариков стало нарицательным для новоделов советской интеллигенции".

"Собачье сердце" – это яркий образец булгаковской сатиры, которая развивает гоголевские традиции, органично соединив в себе два начала: фантастическое и реалистическое. Причем, фантастика у Булгакова ограничена лишь описанием научного эксперимента с Шариковым, что, с точки зрения науки и здравого смысла, приближает ее к реальности. Фантастика здесь несет не основную, а вспомогательную функцию; а абсурдный, с точки зрения природы, эксперимент помогает обнажить абсурд в обществе, в котором в результате исторического эксперимента все нормальное становится ненормальным.

Показывая, как происходит эволюция Шарикова, как постепенно он становится все наглее и агрессивнее, Булгаков заставляет читателя, весело смеющегося над комическими ситуациями и остроумными репликами, ощутить страшную опасность шариковщины, этого нового социального явления, начавшего зарождаться в 20-е годы. Будучи "писателем, кровно связанным с интеллигенцией", Михаил Булгаков (1989: 177) считал своим творческим долгом "упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране". Эта тема красной нитью проходит сквозь большинство его произведений и абсолютно наглядно представлена в рассматриваемой нами повести "Собачье сердце".

2.2. Язык и сатира Михаила Булгакова

Считается, что сатириками рождаются. Это предполагает особый склад ума и характера, неожиданный взгляд на жизнь и человека, а также способность видеть в любой заурядной ситуации комическое и смешное. Как пишет В.Сахаров (1998: 290):

"Сатира Михаила Булгакова с самого начала показалась его критикам и цензуре слишком смелой, честной, глубокой и потому недозволенной. Удручали сила его

юмора, наблюдательность, высота взгляда и размах обобщений. Булгаковская сатира рождалась из юмористического переосмысления очень серьезных событий реальной жизни и именно поэтому казалась многим современникам неприятной неожиданностью. Автора ждала трудная судьба.”

Стоит напомнить, что литературная деятельность Михаила Булгакова складывалась в условиях разрушения и отрицания ”старой” литературы, на месте которой еще только создавалась ”новая советская” литература. Это был язык переходной эпохи, находившийся в постоянном движении и на первый взгляд представлявший собой полный хаос. Других писателей это обстоятельство удручало, мешало работать, однако начинающий сатирик Булгаков не только видел эту болезнь, но и черпал из нее свое вдохновение. Отсюда все его насмешки над аббревиатурами, канцелярскими штампами, псевдореволюционным жаргоном и самоуверенной безграмотностью юрких газетчиков (см. фельетон ”Караул”, пьесу ”Бег” и повесть ”Роковые яйца”).

Сахаров (1998: 292), исследуя язык Булгакова, отмечает, что писатель ничуть не отгораживается от нового ”взвиренного” языка, где причудливо соединились неправильная живая народная речь, церковно-библейский высокий слог, книжная интеллигентская беседа, риторика митингов и корявые машинописные фразы канцелярии. ”Наоборот, – продолжает он, – язык булгаковской сатиры живет неправильностью и распадом, умело пользуясь всеми штампами и нелепостями, сознательно сталкивая несовместимые говоры и жаргоны” (там же). Широко известен тот факт, что Булгаков живо интересовался забавными словами и выражениями, записывал их и даже составлял собственный словарь.

Проехав через охваченную революцией и гражданской войной Россию, тогда еще молодой врач Михаил Булгаков смог ближе познакомиться с персонажами своей будущей прозы и пьес. Он услышал все языки и жаргоны той эпохи. (см. Булгаков 1989; Чудакова 1988.) Отсюда-то и берутся булгаковские комические (точнее, трагикомические) житейские ситуации и типы и их живая речь, пробивающаяся через канцелярщину и обрисовывающая характеры. Ведь одним из главных достоинств писателя-

сатирика является именно язык, умело и с полным знанием воспроизводящий манеру речи представителей самых различных слоев общества. ”Язык настоящей сатиры всегда составной, – подчеркивает Сахаров (1998: 292), – но он не просто воспроизводит или подражает. Здесь писатель получает богатые возможности для создания комического эффекта, пародируя ту или иную манеру речи”.

Рассматривая стили М.Булгакова и М.Салтыкова-Щедрина, Сахаров (1998: 293) находит в них много схожего: ”Его [Булгакова] манера выбирать и комически заострять ситуацию, находить смешные черты в характере и языке человека – чисто щедринские...” – пишет он. Однако, несмотря на тяжелую творческую судьбу писателя, той щедринской желчи, тяжелого гнева, мрачного негодования и свиста сатирического бича в булгаковской прозе и пьесах нет, обращает внимание исследователь (Сахаров 1998: 301). Читая сатиры Булгакова, мы встречаем особый лирический юмор, который заставляет вспомнить известные определения Достоевского (“...юмор ведь есть остроумие глубокого чувства...”//”Дневник писателя, март 1877 г.”) и В.И.Даля (юмор - ”веселая, острая, шутливая складка ума, умеющая подмечать и резко, но безобидно выставлять странности нравов или обычаев; удаль, разгул иронии”//”Толковый словарь”). Именно этот лирический юмор и веселый разгул иронии и делают Булгакова непохожим на сурового сатирика Щедрина, хотя булгаковская сатира бывает ничуть не менее беспощадной и глубокой.

Одним из господствующих стилей в сатирической литературе 1920-х годов был сказ³, воплотивший своеобразно понятое стремление к демократизации литературы и удовлетворению запросов массового читателя той поры. Сказ имел установку на устную речь рассказчика, и отсюда его тяготение к простонародной лексике, синтаксису и неповторимым интонациям живого голоса. Наиболее популярные мастера сказа М.Зощенко и Вяч.Шишков

³ Сказ – форма худ. литературы, построенная в основном как монологическое повествование с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи (Словарь литературоведческих терминов 1974: 354).

часто прибегали к форме беллетризованного анекдота, охотно и плодотворно использовали жанр новеллы и фельетона. (Ершов 1977: 19-20.)

Что же касается Булгакова, характеризует Л.Ершов, то его излюбленным средством был гротеск, а также гиперболизация явлений и фактов, доходящая, казалось бы, порой до абсурда. Поэтому, продолжает он, сатирическое творчество Булгакова на фоне доминирующего сказового течения воспринимается резким диссонансом. Здесь и тематика другая, и жанровые пристрастия совсем иные – памфлет и притча, и, наконец, разительно отличная манера повествования – **объективированного, изящно-ироничного, насыщенного историческими и философскими аналогиями.** (Ершов 1977: 20.)

В заключение можно отметить, что метод глубокой социальной сатиры сделал Михаила Булгакова одним из величайших писателей XX века и до предела осложнил его творческую и человеческую судьбу. В его знаменитом письме к Правительству СССР есть слова, что он "... стал сатириком, и как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немыслима" (Булгаков 1989: 175). Автор "Мастера и Маргариты" до конца остался верен себе. Реализм же его изображений и высота писательского взгляда таковы, что сегодня мы можем изучать нашу историю и психологию людей по его произведениям.

3. САТИРА

3.1. Категория комического

Наша дипломная работа напрямую связана с такими понятиями как сатира и юмор. Для того, чтобы понять, каким образом строится юмор, попробуем для начала разобраться с терминологией. Прежде всего, в теории лингвистики и литературоведения существует такое базовое понятие как **категория комического**. Стоит сразу оговориться, что универсального и исчерпывающего определения комического пока не существует (Дземидок 1974: 50), несмотря на то, что над проблемой на протяжении более двух тысяч лет работают и психологи, и социологи, и филологи, и философы (в том числе такие создатели великих философских систем как Аристотель, Кант, Гегель, Шопенгауэр и др.).

Откроем толковый словарь Даля (1880: 147): **”Комизм** – смешное, забавное, потешное в событиях или соотношениях людей; юмор, острота”. Столь же лаконичное описание термина дает и **”Краткий толковый словарь литературоведческих терминов”**: **”Комическое** (от греч. *komikos* - смешной, веселый) – это смешное в жизни и в искусстве” (КТСЛТ 1985: 59). Наиболее подробное определение комического нам удалось найти в **”Словаре литературоведческих терминов”**:

”Комическое – это общественно значимое жизненное противоречие (цели – средствам, формы – содержанию, действия – обстоятельствам, сущности – ее проявлению), которое в искусстве является объектом особой эмоционально насыщенной эстетической критики – осмеяния. Комическое характеризуется как результат контраста, ”разлада” и противоречия: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (Кант), нелепого – рассудительному (Шопенгауэр),... ложного, мнимо основательного – значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязательной на значительность (Чернышевский). Противоречия, рождающие комизм, многообразны. Смех выражает радость овладения противоречиями действительности. Комическое в искусстве – это средство раскрытия общественных противоречий путем их сопоставления с идеалами данного времени и среды.” (СЛТ 1974: 145-146.)

Суммируя вышесказанное, можно заключить, что под комическим обычно предполагается, в первую очередь, **понимание несоответствия** (Борев 1970:

173) и нарушения правильных пропорций. В художественном произведении это несоответствие может проявляться на языковом уровне (алогизмы, нелепицы, оговорки, имитация дефекта речи, акцента, не к месту звучащая иностранная или иностилевая речь), на уровне сюжетной ситуации (недоразумение, одного героя принимают за другого, незнание, ошибочные действия) и на уровне характера (противоречие между самооценкой и произведенным впечатлением, между словом и делом, между желаемым и действительным и т.д.).

Однако, как оказывается, несоответствие – это еще далеко не все. К вышеуказанному признаку Санников (1999: 21) закономерно добавляет, что комический эффект вызывает далеко не всякая безвредная уродливость (или отклонение от нормы), а лишь такое отклонение, которое вызывает возникновение второго плана, резко контрастирующего с первым. Таким образом, слушатель заманивается на ложный путь, а потом маска сбрасывается, чему следует фаза озарения и комической радости, сопровождаемой улыбкой и смехом.

От реципиента (а еще в большей степени – переводчика иностранного текста) понимание этого второго плана подразумевает как минимум базовое знание культурно-социального фона языка и элементарную эрудицию. Как справедливо отмечает Юджин Козловски (2006):

”Комическое основано на функции отсылок. Его эффект зависит от нашего знания культурных, социальных или литературных кодов, привычных моделей поведения, доминирующих или традиционных отношений литературных персонажей, событий или стилей. Юмор – не для малых детей, марсиан, либо прирожденных идиотов. Мы делимся нашим юмором с теми, кто разделяет нашу историю и понимает нашу интерпретацию опыта.”

Санников (1999: 37), описывая феномен комического, предлагает также такое понятие как ”языковая игра” – сознательное манипулирование языком, построенное если не на аномальности, то по крайней мере необычности языковых средств. Цель языковой игры – достижение комического эффекта посредством языковой шутки. Что же касается языка комического, то его в большинстве своем можно охарактеризовать как яркий, колоритный и

экспрессивный (ведь используя бледные или бесцветные средства языка, комедия или сатира попросту потеряют свою силу воздействия). Это лишний раз подтверждает факт, на который еще в свое время указывал Владимир Пропп (1997: 170), что бесцветная речь **оперирует понятиями, а колоритная – образами.**

Комическому, как ярко выраженному социальному чувству (Саттаров 2005), характерна также национальная окрашенность: можно говорить о смехе французском, английском, грузинском, русском, ибо духовный склад каждой нации своеобразен и неповторим. Вдобавок к этому, просматривается даже наличие некой исторически сложившейся национальной дифференциации (Пропп 1997: 29), где французский смех условно отличается изяществом и остроумием, немецкий – некоторой тяжеловесностью, английский – иногда добродушной, иногда едкой насмешкой, а русский – горечью и сарказмом.

По своему составу формы комического чрезвычайно разнообразны и достигаются различными способами. Создание стройной и максимально полной классификации оттенков комического составляет значительную трудность, так как границы между этими оттенками часто бывают очень зыбкими и трудно уловимыми (Беркнер, Капкова 2005). В литературоведении к формам комического относят юмор, сатиру, сарказм, иронию, каламбур, гротеск, блэгг (Саттаров 2005). Если же за классификацию принять отношение комического к объекту, то здесь модификациями выступают три категории, а именно: **ирония, сатира и юмор.** В каждом случае определяющей остается сущность комического, но каждая обладает своими особенностями. Как образно сравнивает Санников (1999: 23), комическое – это целая семья, состоящая из брата и двух сестер, которые резко различаются по характеру. Брат (юмор) добродушно, иногда даже со стыдливой любовью подтрунивает над частным и второстепенным, тогда как сестры (ирония и сатира) – злые насмешницы, отрицают общее и

основное. При этом, если в иронии обидный оттенок еще несколько скрыт, то сатира бескомпромиссно враждебна к объекту (там же.)

3.2. Понятие сатиры

Итак, теперь обратимся к термину *сатира*:

”**Сатира** – (лат. *satira* – переполненное блюдо, мешанина) – 1. Стихотворное произведение в античности и литературе классицизма, осмеивающее пороки, недостатки. 2. В литературе и искусстве – жестокое, бичующее, издевательское обличение людских пороков и недостатков общественной жизни, а также произведения, содержащие такое обличение.” (Словарь иностранных слов, 1983: 69.)

”**Сатира как вид комического** – это беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения, разрешающееся смехом; специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное.” (ЛЭС 1987: 150.)

”**Satire (Lat. medley)**

Satire is a mode of discourse or genre defined by its use of irony, sarcasm, or ridicule for mocking, exposing or denouncing the frailties and faults of mankind. As a literary manner, quality or function of an author's writing, it blends humour and wit with a critical attitude toward human activities and institutions. As a general term it is usually considered to involve both moral judgement and an implicit desire to help improve a custom, belief, or tradition. Though the distinction is not always clear, satire differs from the comic in its lack of tolerance for folly or human imperfection. It uses laughter to attack its object, rather than for mere evocation of mirth or pleasure, and its attempt to juxtapose the actual with the ideal lifts it above mere invective. Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as fantastic or absurd, and at least an implicit moral standard.” (The Thomas Gray Archive: 2007.)

Точное определение сатиры долго оставалось и отчасти остается камнем преткновения для теории литературы (как, впрочем, и сама сатира никогда не укладывалась в единую обобщающую теорию (Test 1991: x)). Еще Гегель указывал на то, что ”обычные теории не знали, как быть с сатирой, и затруднялись, куда ее отнести” (СЛТ 1974: 340), и по сей день ведутся споры относительно того, чем следует считать сатиру – родом, жанром или особым художественным способом изображения в литературе. Изменяющаяся и неуловимая форма сатиры подчеркивается многими ее исследователями: сатиру, в частности, называют ”полижанром, у которого нет своего идентитета” (Snyder 1991: 20), ”Двуликим Янусом” (Test 1991: 188), а также ”смутным жанром” (Feinberg 1967: 18–19). И.Эвентов, к примеру, так формирует свой взгляд на предмет спора:

”**Сатира** – это особый принцип изображения действительности, применимый во всех родах литературы и имеющий многочисленные жанровые образования, возникшие в результате деформации структурных элементов, принятых в лирике, эпосе и драме.

Из лирики вышли: эпиграмма, лирический фельетон, юмористический рассказ, анекдот, сатирическая повесть и сатирический роман; из драмы – скетч, фарс, водевиль, сатирическая комедия. Принцип изображения, о котором мы говорим, основан на особой эстетической природе комического ... и представляет собой специфический способ выявления и художественного олицетворения противоречий реального мира.” (Эвентов, цит. по Ершов 1977: 5.)

Иными словами, **сатира не жанр, не школа, но способ, прием подачи художественного материала в текстах разных жанров.** Сатирой являются как искрометные эпиграммы из четырех стихотворных строк А.С.Пушкина, так и прозаическое произведение романного масштаба ”История одного города” М.Е.Салтыкова-Щедрина. Классическое определение Шиллера, гласящее, что в сатире действительность, как некое несовершенство, противопоставляется идеалу, как высшей реальности, в сущности, вскрывает механизм действия этого алгоритма – поскольку, отвергая действующую социальную ситуацию и устаревшие идеологические стереотипы, сатирик доказательством ”от противного” логически подводит читателя к осознанию новой социальной, политической или нравственной истины (Автухович 1998: 35).

3.3. Элементы сатиры

Как правило, сатирическое произведение можно обнаружить по технике, способу выражения, форме и производимому им стилистическому эффекту, однако, все эти критерии несколько дискуссионны, убежден исследователь сатиры George Test (1991: 15). В своей книге ”*Satire: Spirit and Art*” он рассматривает четыре основных элемента, которые, по его мнению, присущи всем сатирическим произведениям, а именно – **агрессия, игра, смех и осуждение** (там же).

С сатирой издавна ассоциируется нападение, пишет Test; то есть, она всегда представляет собой прямую или косвенную словесную агрессию. Элемент игры, в свою очередь, здесь выступает как оружие нападения, который рисует причудливые карикатуры, шаржи, стереотипы и сказочные фигуры сатирических произведений. Сатира, в принципе, подразумевает под собой

смех, хотя и не все критики считают смех обязательным ее элементом. И, наконец, не вызывает сомнений тот факт, что смысл сатиры заключается в критике и осуждении неуютного объекта, иначе сатира теряет свою сущность. (Test 1991: 14–27.) Исходя из своих задач, сатира, таким образом, никогда не может быть неумышленной, заостряет внимание Test (1991: 29), и она всегда целенаправленна.

Сатирическое произведение вовсе не должно содержать в себе все четыре элемента в равном соотношении друг к другу, полагает исследователь. Можно лишь отметить, что все они присутствуют в произведении в той или иной степени. Варьирование элементов, используемых сатириками, как раз и делает возможным то, что одна сатира выглядит более агрессивной, другая – более смешной, а третья – более осуждающей. Характерно также, заключает Test, что на сочетание элементов сатиры в художественном произведении существенное влияние оказывает культурный фон наряду с традициями определенной эпохи. Поскольку все перечисленные элементы – агрессия, игра, смех и осуждение – являются социальным выражением поведения, все они возникают спонтанно и индивидуально и обычно нуждаются в публике для донесения смысла. (Test 1991: 30–31.)

3.4. Сатира и юмор

Здесь мы подошли к вопросу о различии между сатирой и юмором. Если говорить условно об этих двух понятиях, то от юмора сатира принципиально отличается природой и смыслом смеха. Когда для юмора смех – самоцель, то для сатиры смех – средство развенчания недостатков, орудие бичевания человеческих пороков и проявлений социального зла. Если юмор обычно предполагает двойственное отношение к своему предмету, – ведь в осмеиваемом вполне может заключаться положительное и прекрасное, – то сатира отличается безоговорочным его неприятием. Поэтому, в отличие от юмора, который снисходителен и умиротворен, сатире свойственны суровость и тенденциозная страстность. В более широком масштабе –

”юмор по существу есть отрицание частного и второстепенного в явлении, а сатира есть отрицание общего, основного” (Тимофеев 1976: 388).

И тем не менее, когда речь заходит о сатирическом произведении, необходимо учитывать, что, несмотря на различия природы смеха сатиры и юмора, они, как две стороны медали, неотъемлемы друг от друга. ”В сатире причудливо сочетаются язвительная ирония, отрицание, приговор и чувство человеческого сострадания, легкая насмешка и глубокое проникновение в тайники человеческого сердца, веселье и грусть, тенденциозность и строгая объективность, лирический пафос и научный анализ,” – констатирует Ершов (1977: 11).

Вот почему, по его словам, внутреннее содержание и специфика этих понятий остаются неуловимыми для тех исследователей, которые стремятся разложить сатиру и юмор на составные элементы, а потом собирают разнородные части. Потому как ядро явления, пишет Ершов, ускользает, и так будет продолжаться до тех пор, пока не придет сознание того, что сатира и юмор, в широком смысле этих слов, складываются из единства противоположностей, равно как противоречив объект, который они отражают (там же). Здесь важно понимать, что в сатирическом произведении юмор, ирония и сатира обладают способностью переходить одна категория в другую. Как модификации комического эти эстетические категории служат для выражения различных видов смешного в социальной жизни.

Из всех форм комического сатира выделяется своей активностью, волевой направленностью и целеустремленностью, где, наряду со смехом, не менее сильно звучат негодование и возмущение, проявляющие воинственный характер сатирического стиля. Иногда они так сильны, что заглушают комический план, и это дает некоторым исследователям основание утверждать, будто сатира может вполне обходиться без комических

приемов. Поэтому, возвращаясь к вопросу о различии между сатирой и юмором, еще раз подчеркнем тот факт, что **вне юмора сатиру построить нельзя**. Отрицая комическое как метод построения сатиры, мы приходим к ее отождествлению с критикой, с отрицанием вообще, и тогда она попросту перестанет быть сатирой.

3.5. Сатира и культурно-социальный фон

Говоря о сатире, нельзя не отметить ее прямую связь с жизнью человека и общества, ведь *"satire is mainly about a time and place and people"* (Test 1991: 35). Поэтому настоящей сатире присущи такие свойства как злободневность, связь с общественно-политической ситуацией и несомненная политическая направленность. Словами Автуховича (1998: 35), сатира – это наиболее политизированный вид литературы, который ориентирован на интенсивную коммуникацию с современным читателем, и где преобладает логическое и рационалистическое исследование жизни.

Благодаря своим особым свойствам, сатира принадлежит к числу гибких и оперативных видов искусства, быстро откликающихся на события дня и действительно направляющих общественное мнение. "Сатира – это акт борьбы идеологической, перенесенной в сферу литературного производства, точнее – акт идеологической борьбы в эстетических формах", – резюмирует Магнитова (2005). И это делает сатиру грозным оружием, учитывая исконное доверие человека печатному слову.

Вопрос о национальном, интернациональном и общечеловеческом началах в юморе и сатире привлекает все большее внимание исследователей. Как пишет Борев:

"Юмор национален и интернационален. Его форма национальна, а содержание общечеловечно. Рождаясь в недрах народной жизни, впитывая в себя все богатства неповторимого жизненного опыта народа, юмор в своих высших классических художественных образцах становится всегда интернациональным достоянием." (Цит. по изданию Ершов, 1977: 271.)

Действительно, тот или иной тип юмора рожден условиями национальной жизни, соглашается с Эвентовым Ершов (1977: 271), – вот почему у юмора национальна не только форма, но и содержание. Юмористический, сатирический образ есть органичное сочетание содержательных и формальных свойств, и расцечь его на национальную форму и общечеловеческое содержание без ущерба для единства целого вряд ли удастся. Вся трудность проблемы состоит в том, чтобы и форме, и в содержании сатиры выявить как неповторимое национальное, так и общечеловеческое, интернациональное. Видимо, заключает Ершов, когда речь заходит о сатире, точнее будет говорить о различиях национальных культур, социальных позиций художников и универсальности человеческой природы (Ершов 1977: 271.)

3.6. Художественные средства сатиры

Сила комического произведения, значительность юмора и сатиры напрямую зависят от выбора художественных средств, их уместного использования и умелого введения в текст произведения. Язык сатирических произведений в материальном отношении не отличается от языка несатирических произведений, пишет Кязинов (2005), так как языковые средства комического состоят из тех же самых фонетических, лексических, фразеологических и грамматических средств, которые являются материалом для любого произведения.

С другой стороны, продолжает Кязинов, основной задачей мастера комизма как раз и является использование языковых средств в комическом плане. Мастер сатиры и создатель юмора должен уметь придавать используемым средствам сатирическую или юмористическую окраску, выбирать те единицы, которые в самом языке имеют комическое качество, окрашивать свое произведение комической интонацией и комическими речевыми средствами (там же). **Иными словами, суть комического в**

художественном произведении заключено не столько в факте, сколько в способе подачи этого факта.

Отсюда следует, что роль обычного слова в комическом и сатирическом искусстве значительно возрастает. Говоря о роли слова как "средства комического", Кязинов, в первую очередь, имеет в виду функционально-стилистическую роль общеупотребительных слов, архаизмов и диалектизмов, неологизмов, терминов и терминологических слов, профессионализмов, заимствований и вульгаризмов, жаргонизмов, арготических слов и выражений, собственных названий лиц, предметов и пространства, прозвищ, званий и титулов (там же.)

Известно также, отмечает он, что метафоры, метонимия, сравнения, художественные определения (эпитеты) могут существенно расширить семантические возможности слова. В сатирическом жанре умело применяется обыгрывание полисемантической слов, омонимия и синонимия, антонимия, а также комическая игра слов. Ироническая интонация, в свою очередь, создает большие возможности для семантико-комического варьирования слов. Комический эффект приносит также лингвистическое обыгрывание фигуральных выражений и афоризмов, паремий, фразеологизмов и т.п. (там же.)

Указанные особенности сатиры, ее исследовательский характер выражаются, также, в **свободном отношении к форме, в нарушении внешней бытовой достоверности и в создании гиперболических и гротескных, шуточных и фантастических образов** (СЛГ 1974: 342). Такие художественные средства как аллегория, образы-маски, гротеск и шарж, воспринимаемые как чужеродный элемент в системе обычного романа, поскольку они контрастируют с его реально-бытовой основой, в сатирическом произведении с его подчеркнутой "сделанностью" весьма широко употребительны, заключает Ершов (1977: 255).

Сатирический роман, продолжает он, допускает бóльшую условность, особую комическую "нереальность", гиперболизацию и заострение, и, как следствие всего этого, – видимую, а порой и дополнительную, упрощенность (там же). С этим связана художественная многоцветность и многогранность сатиры. Аналогичную мысль находим у Тимофеева (1976: 390):

”С одной стороны, сатира стремится к воссозданию действительности, к реальному раскрытию недостатков и противоречий жизненных явлений, но вместе с тем сила протеста и негодования в ней настолько велика, что она пересоздает эти явления, нарушает пропорции, осмеивает их, рисует их в гротескной, искаженной, нелепой, уродливой форме для того, чтобы с особенной резкостью подчеркнуть их неприемлемость.”

Таким образом, отличительные признаки сатиры – это ее подчеркнутая тенденциозность, публицистичность, сознательное заострение жизненных проблем и смелое нарушение пропорций в изображаемых явлениях. Сатирический образ потому всегда условен, что порожден взглядом на мир ”с одного боку” (Н.Гоголь) или ”через увеличительное стекло” (В.Маяковский) (КСЛТ 1985: 149).

Рассмотрим подробнее комические средства сатиры:

- **Ирония** – (от греческого *eironeia* – притворство), 1. Отрицание или осмеяние, притворно облачаемые в форму согласия или одобрения. 2. Стилистическая фигура: выражение насмешки или лукавства посредством иносказания, когда слово или высказывание обретает в контексте речи смысл, противоположный их буквальному значению или отрицающий его. 3. Вид комического, когда смешное скрывается под маской серьезного и таит в себе чувство превосходства или скептицизма.
- **Сарказм** - (греческое *sarkasmos*, от *sarkazo*, буквально – рву мясо), язвительная насмешка, высшая степень иронии, основанная не только на усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого, но и на немедленном намеренном обнажении подразумеваемого: ”Пожалел волк кобылу, оставил хвост да гриву”.

- **Гротеск** – (французское *grotesque*, буквально – причудливый, комичный), вид художественной образности комически или трагикомически обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, гиперболы и алогизма. Издревле присущ художественному мышлению (произведения Аристофана, Лукиана, Ф.Рабле, Э.Гофмана, Н.В.Гоголя, М.Твена, Ф.Кафки, М.А.Булгакова).
- **Пародия** – (от греческого *parodia*), 1. Жанр в литературе, театре, музыке, сознательная имитация в сатирических, иронических и юмористических целях индивидуальных манер, стиля, направления, жанра или стереотипов речи, поведения (см. Козьма Прутков). 2. Подражание, неосознанно искажающее образец; смешное, искаженное подобие чего-либо. (Современная энциклопедия, 2005.)

Подводя итог главы, можно сказать, что сатирический образ – это результат сознательного ”искажения”, благодаря которому в предмете выявляется доселе скрытая комическая сторона и его внутренняя неприглядность. Необходимо также отметить, что истинно сатирическим произведениям свойственны максимальная выразительность, достигаемая минимальными средствами, и лаконичность речи (Николаев 1998: 250, 265), ибо в сатире ”краткость – даже не сестра таланта, а сам талант, его суть и, во всяком случае, его неперемное условие” (Пропп 1997: 254). Наконец, сама сила сатиры будет напрямую зависеть как от социально-нравственной значимости позиции сатирика, так и от тональности используемых им комических средств (ирония, сарказм, пародия и гротеск). В целом же считается, что чаще всего сатира прибегает к гротеску, гиперболизации и к фантастическому заострению жизненных ситуаций.

4. ЮМОР В РАМКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

4.1. Специфика художественного перевода

Поскольку целью нашей работы является рассмотрение элементов сатиры и юмора в переводе литературного произведения, то, на наш взгляд, стоит кратко остановиться на особенностях и возможностях данного вида перевода. Если взять перевод в его наиболее общем определении – то это процесс передачи текста определенного содержания с одного языка на другой; однако, применительно к художественному переводу, данной формулировки явно недостаточно. Во-первых, существует принципиальное различие между прагматическим и художественным переводом, которое, по словам немецкого переводоведа Катарины Райс (2004), выражается в следующем:

”В прагматических текстах язык, в первую очередь, является средством коммуникации и средством передачи информации, тогда как в текстах художественной прозы или поэзии, кроме того, служит средством художественного воплощения и носителем эстетической значимости произведения”.

Во-вторых, само понятие содержания в художественной литературе является гораздо более сложным, чем в научной литературе или деловом документе. Словами Федорова, художественный текст обладает той особой ”смысловой емкостью”, которая охватывает не только вещественно-логическую и идейно-познавательную сторону высказывания, но и его эмоциональную насыщенность, его способность воздействовать одновременно и на ум, и на чувства читателя. Причем, отмечает Федоров, эта способность, как правило, заключена не в вещественно-логическом значении слова, имеющего более или менее точное соответствие в словаре другого языка, а в каком-либо стилистическом оттенке или в форме расположения слов, или в характере их сочетания по смыслу – иначе говоря, во всем том, что называют ”эмоциональным ореолом слова”. (Федоров 1983: 246-248.)

Эту мысль можно продолжить высказыванием Джваршейшвили (2005), который полагает, что в языке вообще, и особенно в художественном языке,

рядом с логическим существует нечто, не сводимое к этому последнему. Таким образом, заключает он, в процессе художественного перевода на передний план выходит не пересечение логического содержания слов (хотя, без передачи логического содержания перевод был бы невозможен), а перенос того лишнего или периферического содержания, которое создает данное художественное произведение. Иными словами, особенность художественного перевода состоит в том, что он имеет дело с языком не просто в его коммуникативной функции, но прежде всего – с языком, выступающим в эстетической функции.

В-третьих, произведения художественной литературы на любом языке обращены, в первую очередь, к людям, для которых этот язык является родным, и несут в себе реалии, понятия и культурный фон другой страны и другого народа, представляющие определенные трудности для переводчика. В то же время, многие художественные произведения имеют также и общечеловеческую ценность, и поэтому, вполне закономерно, что они переводятся на другие языки. Исходя из этого, Топер (2004) называет художественный перевод произведением искусства особого рода, как и переводчика – художником особого рода, существующего со своим искусством на пограничной полосе соприкосновения двух культур. Поэтому, общеизвестное мнение, что переводчики работают с иностранными словами, лишь частично верно. Одновременно, они работают с идеями. А переводчики художественного текста еще и задействованы с целыми культурами, отмечает Landers (2001: 72).

Естественно, что как творческий акт языка художественный перевод нельзя свести к какому-то единому максимально формализованному понятию, и каждый переводчик, в свою очередь, определяет суть художественного перевода для себя по-своему, подчеркивая наиболее важные стороны этого процесса. Так, например, по словам Левона Мкртчяна (1979: 177), известного армянского литературоведа и критика, художественный перевод есть ”пересоздание оригинала на другом, заинтересованном в оригинале

языке, это создание на основе заинтересованного языка нового единства содержания и формы”. Под языком автор понимает литературу и культуру другого народа.

Известный же переводчик Н.Любимов (1982: 7) неоднократно называет художественный перевод искусством, плодом творчества, несовместимого с буквалистическим ремеслом, и заявляет, что переводчик обязательно должен быть наделен писательским даром. Этот особый характер переводческой деятельности, трудно поддающийся формализации и абстрактному моделированию в различных исследовательских схемах, хорошо просматривается, к примеру, в английской терминологии, делающей акцент именно на творческом характере процесса: наряду с *literary translation* употребляются термины *artistic translation*, *creative translation*.

4.2. Техника художественного перевода

По классификации Райс (2004), все художественные произведения относятся к **текстам, ориентированным на форму**, и это свойство полностью предопределяет дальнейшие требования к их переводу. Такие тексты, продолжает Райс, несут определенное содержание, однако они почти полностью теряют свой специфический характер, если при переводе не сохраняется внешняя и внутренняя форма, определяемая нормами поэтики, стилем или художественными устремлениями автора. Таким образом, в данном случае инвариантность на уровне плана содержания отступает на второй план в большей или меньшей степени и уступает главное место аналогии формы, требующей эквивалентности эстетического воздействия (там же.)

Вилен Комиссаров (1990: 95) в ставшем ныне каноническим определении говорит, что ”художественным переводом именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на ПЯ речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое

воздействие на ПР”. Иными словами, задачей перевода художественного произведения будет являться создание адекватных образов, вызывающих у читателя перевода те же эмоции и ассоциации. Если же учесть тот факт, что изюминка языка литературного произведения в наибольшей мере проявляется в стилистических оттенках и тональностях оригинального текста, то требования к процессу перевода художественного произведения наилучшим образом отражает следующая цитата: ”Переводчик должен передать не только мысль в отдельных общих чертах, но и нюансы мысли” (Крупнов 1976: 52).

Именно поэтому, когда соблюдены перечисленные условия, хороший художественный перевод воспринимается читателем уже даже не как перевод, а почти как текст на родном языке. Перевод становится неотъемлемой частью другой литературы, его читают, пересказывают и цитируют на языке перевода. (ср., например: Even-Zohar, Itamar 1990. *Polysystem studies* [= *Poetics today* 11: 1].) Вполне может случиться и так, что оригинальное произведение давно забыто, а его перевод читают и перечитывают. Одновременно это налагает на переводчика и особую ответственность. Как категорично заявляет К. Чуковский (1964: 18):

”От художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность, его стиль. Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Это клевета на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть ее”.

Таким образом, центральным вопросом теории художественного перевода является возможность создания такого произведения, которое максимально приближалось бы к идейной и художественной сути оригинала, читалось бы как оригинальное произведение и вместе с тем сохраняло бы черты своего национального своеобразия, стиль произведения и индивидуальный стиль автора. Причем, опровергая издавна существующую теорию непереводимости, можно с уверенностью заявить, что художественное произведение может быть воссоздано таким образом на другом языке, доказательством чему является существование многочисленных переводов, дающих вполне адекватное представление о подлинниках.

Вообще, художественный перевод интересен еще и тем, что вся история теории перевода берет свое начало именно с него – ведь первыми переводчиками были ни кто иные как писатели, пытающиеся передать иноязычные шедевры литературы и поэзии для своих соотечественников. Вполне закономерно, что перевод, как и любое иное творчество, не избежал влияния различных направлений, традиций и представлений о том, как надо переводить (*"word for word – closely – literally – in a source-oriented way – produce a semantic translation – produce a documentary translation"* (Chesterman 2006)), что, соответственно, напрямую отражалось на художественных переводах разных периодов. Можно сказать, что методом проб и ошибок теория художественного перевода развивалась словно по спирали: от буквального к абсолютно свободному, потом к чему-то среднему и снова – к буквальному и свободному переводу...

Из всего вышеизложенного становится ясно, что художественный перевод в равной степени факт как языковой, так и литературный. Для такого перевода, по определению Комиссарова (1990: 95), типичны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечения большей художественности перевода. Проблема (также) заключается еще и в том, что в большинстве случаев ИЯ и ПЯ значительно отличаются по своей внутренней структуре, поэтому несовпадения в строе двух языков неизменно вызывают необходимость в качественно разнообразных межъязыковых преобразованиях – так называемых грамматических трансформациях (Бархударов 1975: 190). В целом же, максимальная эффективность при выполнении художественного перевода может быть достигнута только благодаря комплексному подходу, где будут учтены как лингвистический, культурологический, исторический, философский, так и другие составные аспекты.

4.3. Переводческая эквивалентность и критика перевода

В данной подглаве хотелось бы немного остановиться на вопросах критики художественного перевода. Уже сам вопрос о том, что такое "хорошо" и что такое "плохо" в художественном переводе чрезвычайно труден; с этим мнением согласна большая часть профессиональных переводчиков и литературных исследователей. Причем, нет, наверное, другого такого вида искусства, которое было бы так открыто для критики, как перевод (Топер 2004). Эта трудность оценки качества художественного перевода обуславливается тем, что одна и та же мысль может быть выражена в разных языках по-разному, и, если для научно-технического перевода, в сущности, безразличен способ выражения, лишь бы мысль была правильно понята и донесена до нового адресата, то успех переводчика художественной литературы, как мы уже знаем, будет зависеть не только от близости перевода к подлиннику, но и от эстетической силы переведенного произведения.

Важным методом исследования качества художественного перевода в переводческой лингвистике является сопоставительный анализ формы и содержания текстов перевода и оригинала. Эти тексты, как отмечает Комиссаров, представляют собой объективные факты, доступные наблюдению и анализу. Таким образом, сопоставляя их между собой, можно раскрыть внутренний механизм перевода, выявить эквивалентные единицы, а также обнаружить изменения формы и содержания, происходящие при замене единицы оригинала эквивалентной ей единицей текста перевода. (Комиссаров 1990: 37.)

На деле же практика показывает, что одного лишь знания двух языков и раболопного сравнения текстов перевода и оригинала для критики художественного перевода явно недостаточно. "Уже давным-давно ясно, – пишет Топер (2004), – что даже на микроуровне совпадение языковых или семантических элементов – не более чем одно из возможных решений и ни в

кчем случае не закономерность”. Исследователь полагает, что в системе аксиологических координат любого искусства – в том числе искусства слова и искусства художественного перевода – точные измерения возможны только на самом низшем, предварительном этапе критической оценки. И любая критическая оценка, продолжает он, может быть опровергнута другой критической оценкой, так же как и любой перевод может быть ”опровергнут” другим, даже не обязательно более совершенным переводом, а просто – другим. (там же.)

В переводческой литературе, к примеру, широко известен тот факт, что отдельные, даже самые грубые переводческие ошибки еще не могут служить сами по себе доказательством, что перевод плох, равно как и отдельные, самые великолепные переводческие находки не могут служить стопроцентным гарантом его хорошего качества⁴. Таким же образом, внешнее сходство художественного перевода с оригиналом еще совсем не значит, что перевод обязательно хорош. По поводу таких якобы качественных переводов есть замечательное высказывание Л.Мкртчяна (1963: 129):

”Читая подобного рода переводы... и сравнивая их с подлинником, невольно вспоминаешь то место из ”Войны и мира”, где Толстой характеризует очарование Элен и ее брата Ипполита: ”Ипполит, – пишет Толстой, – поражен своим необыкновенным сходством с красавицей сестрой и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой”.

В мире художественной литературы каждый писатель является носителем и творцом национальной культуры речи. Он пользуется языком своего времени, отбирает, комбинирует и, в соответствии со своими творческими замыслами, объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя языка. В результате этого процесса рождается художественное произведение, несущее уникальный стилистический отпечаток своего автора. Именно поэтому, когда речь заходит о качестве художественного перевода, одним из первостепенных критериев его оценки

⁴ К классическим примерам таких ошибок, к примеру, Чуковский (1964) относил переводческие огрехи М.Лермонтова, которые, несмотря на исследовательскую критику, не помешали его переводам стать шедеврами русской поэзии. В защиту Лермонтова можно отметить, что подобные оплошности в переводах встречались также и у И.Тургенева, В.Белинского, В.Брюсова и других классиков.

является не только близость к тексту оригинала, но и сохранение стиля произведения и индивидуального стиля автора.

Так возможно ли достижение полной переводимости в художественном переводе? На этот вопрос хорошо, на наш взгляд, отвечает А.Швейцер (1988: 110), который полагает, что подобно тому, как полная эквивалентность представляет собой известную идеализацию реальной переводческой практики, так и полная переводимость художественного текста является далеко не всегда достижимым идеалом. Иными словами, принципиальная переводимость по Швейцеру, допускающая известные потери, исходит из того, что эти потери касаются лишь второстепенных и менее существенных элементов текста, и предполагает обязательное сохранение его главных функциональных доминант (там же). Именно в этом исследователь видит один из ведущих принципов художественного перевода.

То же самое можно сказать и о классическом понятии адекватности перевода, занимающего одно из центральных мест в переводческой теории и практике. Вновь возвращаясь к особенностям данного вида перевода, стоит признать, что художественный перевод является по своей сущности языковым творчеством, и поэтому его адекватность плохо поддается анализу (Беркнер, Вошина 2005). Такое мнение, на наш взгляд, абсолютно правомерно – ведь, если содержание художественного произведения еще как-то можно оценить по каким-либо формальным признакам (о том, или не о том говорится в переводе, допущены ли переводческие неточности или языковые ошибки), то уже эмоциональное воздействие перевода на читателя не поддается никакому количественному измерению.

Именно поэтому, и оценка качества художественного перевода (кроме, естественно, случаев очевидного непрофессионализма или невежества) не может быть ни непрекаемо точной, ни непрекаемо единственной, какие бы научно обоснованные подходы ни использовал бы критик, убежден

Топер (2004). Читательское восприятие – это высший аргумент в споре о том, хорош данный перевод или плох, потому что именно читательское восприятие организует вокруг себя все остальные критерии, необходимые для оценки перевода, вплоть до мельчайших деталей языкового соответствия, ибо в конечном счете даже языковые реалии проверяются не по словарям, а по живому употреблению современников.

4.4. Прагматика перевода

Рассматривая сохранение и передачу юмора в иноязычном тексте (то есть верное транскодирование авторской интенции на язык перевода), наше исследование, таким образом, тесно затрагивает вопрос прагматики перевода. Поэтому, остановимся здесь на ее кратком обзоре. Итак, любой перевод можно условно рассматривать с трех точек зрения: семантико-смысловой (что именно сказано и что под этим подразумевается), стилистической (как сказано и что сказано: какие стилистические приемы при этом были использованы), и, наконец, прагматической (зачем сказано то, что сказано: на какую реакцию рассчитывал автор произведения).

Характер прагматического намерения текста, согласно Комиссарову (2006), обуславливается тремя основными факторами:

1. содержание высказывания (к примеру, реакция на вест о смерти будет иной, чем известие о выигрыше в лотерею);
2. характер составляющих высказывание знаков, поскольку одно и то же сообщение может быть по-разному оформлено (знаменитый пример Чуковского (1964): *”златокудрая дева, отчего ты трепещешь?”* и *”рыжая девка, чего ты трясешься?”*);
3. прагматическое воздействие зависит также и от рецептора (известие о смерти будет воспринято близкими иначе, чем посторонними людьми).

Из всего этого следует, отмечает Комиссаров (2006), что прагматическое воздействие, определяемое содержанием и формой высказывания, может реализоваться неполностью или вообще не реализоваться по отношению к какому-то типу рецептора. Анализ содержания и формы текста позволяет определить этот потенциал, но это еще не предопределяет характер реального воздействия текста на разных рецепторов. Поскольку всякое высказывание производится с целью получить какой-то коммуникативный эффект, то прагматический потенциал составляет важнейшую часть содержания высказывания. Отсюда и в переводе текста переводчику необходимо заботиться о достижении желаемого воздействия на рецептора либо воспроизводя прагматический потенциал текста, либо видоизменяя его. (Об этом также писал Ю.Найда, разграничивая два вида эквивалентности: формальную и динамическую, где формальная "ориентирована на оригинал", а динамическая, соответственно, "на реакцию Рецептора", со стремлением обеспечить равенство восприятия на читателя перевода. Подобный прием предполагает адаптацию лексики и грамматики, чтобы обеспечить звучание перевода так, как если бы "автор написал бы на ином языке" (там же.))

Понятно, что в зависимости от разных групп текстов градация прагматических отношений будет, в свою очередь, соответственно варьироваться. Наиболее легко передается прагматическая направленность текстов, имеющих одинаковый прагматический интерес и для читателей перевода (к примеру, научно-техническая литература). Что же касается литературных произведений, то здесь прагматика передается уже с существенными ограничениями, поскольку этот тип текста ориентирован на исходного рецептора, однако имеют что сказать и всем остальным людям. И, наконец, оригиналы, направленные на членов определенного языкового коллектива и не имеющие никакого отношения к рецепторам перевода (законодательные документы, общественно-политическая и экономическая периодика и пр.) вообще не могут быть переданы прагматически адекватно.

Напомним, что речь здесь идет не о качестве перевода, а лишь об одинаковой реакции читателей оригинала и перевода. (Комиссаров 2006.)

Вообще, достижение такого равенства реакции читателя не является обязательной целью любого перевода, а в некоторых случаях она попросту принципиально недостижима. В современном переводоведении существует направление, полностью освобождающее переводчика от ориентации на прагматику оригинала – теория Скопос (см. Vermeer 1996; Reiss, Vermeer 1986). Сторонники данной концепции полагают, что единственная задача переводчика заключается в создании такого текста, который обеспечивал бы достижение цели, поставленной заказчиком, в чьих интересах выполняется перевод. Поэтому, переводчик, хорошо представляющий, какими средствами эта цель может быть достигнута в другой культуре, создает новый текст без оглядки на оригинал, что отражает ситуацию, где перевод может быть и похож, а может и существенно отличаться от оригинала благодаря определяющей переводческую ситуацию цели перевода.

Обобщая материал главы, рассмотрим, каким образом понятия, связанные с прагматикой перевода, трактует Комиссаров (2006):

- **Прагматика перевода** (прагматический аспект перевода): влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и обеспечить желаемое воздействие на Рецептора перевода.
- **Прагматическая адаптация перевода**: изменения, вносимые в текст с целью достижения желаемой реакции со стороны Рецептора перевода (это может быть внесение восполняющей отсутствующие фоновые знания дополнительной информации; опущение неизвестных слов и терминов; сохранение и адаптация адекватных ассоциативных образов; отклонение от исходного сообщения для обеспечения наибольшего эффекта сообщения, применимого к конкретному рецептору и конкретной ситуации; и, наконец, понятие ”экстрапереводческой сверхзадачи” – когда переводчик может

существенно изменять и даже исказить текст оригинала в угоду определенным коммуникативным задачам).

- **Прагматический потенциал текста:** способность текста оказывать воздействие на Рецептора, вызывать у него интеллектуальную или эмоциональную реакцию на передаваемое сообщение.
- **Прагматическая ценность перевода:** степень соответствия текста перевода тем задачам, для решения которых был осуществлен процесс перевода.

С прагматической проблематикой перевода напрямую связана и оценка результатов переводческого процесса. Многие теоретики перевода (в частности, Комиссаров, Швейцер, а в западной науке о переводе особенно последователи Скопос-теории) справедливо выделяют прагматический аспект как основополагающий из требований, предъявляемых к переводу и видят его центральным предметом изучения в переводоведении. Критерием оценки может быть степень близости к оригиналу, качество языкового оформления или способность перевода достичь определенной поставленной цели. Закономерно, что, наряду с прагматикой, в разных ситуациях на оценку влияют и другие факторы – степень эквивалентности, жанрово-стилистическая правильность перевода, качество языка переводчика и др., однако достижение прагматической цели обычно служит наиболее важным показателем качества хорошего перевода.

4.5. Юмор и перевод

Теперь мы подошли к наиболее интересующей нас теме, а именно – каким же образом юмор или комический элемент проявляет себя в переводе. В данной подглаве мы попытаемся осветить основные направления в переводе юмористического компонента текста, а также представить классификацию типов юмора в лингвистике. Начнем с того, что, во-первых, из всех производных языка юмор наиболее всего культурно и ситуационно специфичен (Wallace 2002: 75), что приносит большие трудности для его

вторичного толкования и перевода. Примером, опять же, можно назвать сатиру, которая насмехается над вещами, которые могут быть святынями (либо политически, социально, этически и т.д. важными) в исходной культуре (Rafaelson-West, 2006). Во-вторых, юмор в глазах реципиента всегда субъективен – кому-то смешно, а кому-то и нет. Вследствие этого, комический компонент текста (в частности, такие формы юмора как ирония и сатира) может легко ускользнуть от переводчика и остаться попросту неузнанным (!) в силу особенностей своей структуры.

В-третьих, сами системы языков абсолютно различны – там, где структура одного языка дает безграничные возможности для комического варьирования, другой язык остается бессилён. И, наконец, в-четвертых, как уже упоминалось, сам характер юмора заключается не столько в мысли, сколько в ее форме (каждый, кто когда-либо пытался объяснить шутку другому, знаком с этим феноменом – без надлежащей формы юмор попросту прекращает свое существование). Поэтому, когда в общей теории перевода огромное внимание уделяется информативному содержанию текста и его адекватному переносу на язык перевода (словами E.Nida: "Все, что сказано на одном языке, может быть сказано и на другом, в случае, если форма не является безусловной и обязательной частью высказывания" (Nida & Taber 1982: 4)), в нашем случае именно условие формы будет играть ключевое и решающее значение.

Перевод же, как отмечает Wallace (2002: 75), представляет собой идеальную возможность близкого изучения функций и техник юмористического компонента текста, поскольку в процессе перевода переводчик обязан идентифицировать, каким способом была создана та или иная комическая ситуация, какие приемы были использованы автором, и на какую реакцию слушателя юмор рассчитывает. Таким образом, перевод юмора подразумевает скрупулезное декодирование комического элемента в рамках оригинального контекста, его перенос в другое, зачастую не имеющее аналогов с исходным, лингвистическое и культурное пространство, и,

наконец, его облачение в новую языковую форму, которая, в свою очередь, должна успешно воссоздать намерение оригинальной исходной фразы и вызвать ответную реакцию у читательской аудитории (Liebold 2006).

Как уже упоминалось ранее, в структуре юмора всегда заложены два параллельных сценария, два подтекста: обычный и неожиданный, находящиеся в некой оппозиции друг к другу. Эта особенность ”второго дна” (Nilsen 2006) и создает особую специфику комического. Вдобавок, в юморе всегда присутствует ”слово-ключ” либо своеобразный языковой ”спусковой крючок” (Nilsen 2006), переводящий настроение читателя на новый, юмористический лад. Чтобы юмор был более эффективным, продолжает Нильсен, он должен оперировать более чем на одном аналитическом уровне (фонологическом, синтаксическом, семантическом, прагматическом и т.д.) (там же). Поэтому, суммируя все вышесказанное, перевод юмора всегда характеризуется особой сложностью, а также требует индивидуального и творческого подхода со стороны переводчика.

В лингвистике юмор разделяют на три основные группы (Schmitz 2006; Raphaelson-West 2006):

1. универсальный (*universal*);
2. основанный на компоненте исходной культуры (*culture based*);
3. лингвистический (*linguistic*).

Первую группу, условно названную ”**универсальным юмором**”, выделяют как вызывающую наименьшие трудности в переводческой работе. Данный тип юмора, как правило, понятен и легко опознаваем независимо от принадлежности к той или иной культурной среде / языковой группе, так как в его основе лежат общечеловеческие, универсальные реалии и он как правило основывается на комизме ситуации. Примерами данного типа юмора могут послужить шутки о мужьях и женах, остроумные высказывания детей, шутки о работе и начальстве и т.д. Как

просматривается из примеров, ситуативный или универсальный тип юмора без особых потерь может быть перенесен в чужую лингвистическую среду.

Хуже дело обстоит со второй группой, куда относят шутки, **основывающиеся на базе культуры** исходного языка. Данный тип юмора гораздо труднее поддается переводу в силу отсутствия аналогичного фона в языке перевода, и предполагает хотя бы оопределенные минимальные знания об исходной культурной среде. Именно поэтому, он реже вызывает адекватную ответную реакцию у ”культурно неподготовленной” аудитории, – так как зачастую при переводе формы юмора остается непонятной его составляющая идея, – а иногда вообще не воспринимается как юмор таковой. Примером второго типа юмора можно назвать шутки о национальных меньшинствах разных стран, шутки, основанные на специфичных, в узком культурном кругу используемых реалиях, шутки, основанные на употреблении профессионализмов и жаргонизмов, а также рассматриваемую нами сатиру.

Третью и заключительную группу классификации юмора представляет собой **лингвистический юмор**. Данный подвид уже по самой своей структуре является наиболее сложным для декодирования на другой язык, так как строится на игре слов, которую, увы, чаще всего определяют как ”непереводимую”.

Итак, когда речь заходит о вариантах перевода юмора, существуют три возможных пути, которым может следовать переводчик:

1. полностью исключить шутку из текста перевода (что, может негативно сказаться на смысле текста, однако, в некоторых случаях может быть оправдано);
2. оставить шутку, но перевести ее буквально (комический элемент будет утерян, но сохранена исходная информация) – здесь может быть добавлена сноска переводчика с детальным объяснением шутки

в исходной культуре переводимого языка, особенно, если юмор является важным компонентом текста;

3. и, наконец, переводчик может "адаптировать" шутку в язык перевода, создав в тексте атмосферу, похожую на исходную.

Вполне закономерно, что все три вышеперечисленные возможности перевода юмора всегда зависят от конкретной ситуации, и поэтому какого-либо универсального рецепта работы с переводом юмора не существует. В каждом единичном случае переводчик принимает решение, основываясь на личном вкусе, профессиональном опыте и чутье. Можно также отметить, что в случае перевода юмора довольно широко применяются принципы теории Скопос, известной именно своей функциональной направленностью. В случаях, когда не представляется найти прямой эквивалент, Скопос-теория делает возможным раздвижение привычных рамок для более креативного подхода к переводу.

5. САТИРА В ПОВЕСТИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА "СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ"

5.1. Обобщение теоретического раздела и предпосылки к исследованию

Обобщая материал теоретических глав, можно выделить следующее: построение комического элемента (а в нашем случае – сатиры) основывается на некотором комическом несоответствии и существовании второго смыслового плана. Сатирическое произведение – это уничтожающее переосмысление объекта изображения посредством юмора и смеха, что может выражаться временами в несколько агрессивной писательской манере, не оставляющей места двойным толкованиям о позиции автора. Что же касается привычного деления на сатиру и юмор, то в случае сатирического произведения, они рассматриваются как составляющие одного целого – юмор несет аналогичную нагрузку в построении сатирического произведения наряду с иронией, гротеском, пародией и сарказмом.

В теоретической главе мы кратко осветили основные положения прагматики перевода. Способность текста производить прагматическое воздействие на адресата называется прагматическим аспектом, и, если прагматический аспект передан при переводе, текст считается прагматически адекватным. Имея в нашем случае дело с переводом сатирического элемента текста, мы также имеем дело с лингвистическим образом, который по своей природе наделен ярко выраженной прагматичностью. Именно поэтому важность адекватной передачи образных средств трудно переоценить. От успешного решения этого вопроса в значительной степени зависит полнота передачи авторского замысла, его видения мира, мера и характер его воздействия на иностранного читателя.

Для практической части из текста произведения нами было отобрано 113 примеров и соответствующих им отрывков текста перевода. Критерием для

отбора примеров было послужило наличие в них комического содержания (поскольку мы имеем дело с сатирическим произведением, то и соответственно, отобранные примеры были проявлениями юмора, иронии, пародии и сарказма – т.е. комическими формами сатирического произведения). Далее материал исследования был классифицирован на группы согласно тому, на чем основан эффект комического. Как уже говорилось во введении, целью нашей работы являлось установление адекватности элементов комического в тексте оригинала соответствующим им элементам в переводе. Рассмотрение примеров производилось на основе лексико-семантического анализа.

5.2. Сатира и ее проявления в повести "Собачье сердце"

Итак, рассматриваемая нами повесть "Собачье сердце" представляет собой яркий пример сатирического произведения. Опираясь на приведенные ранее признаки сатиры (Test 1991: 15), можно наглядно проиллюстрировать все ее составные:

- **Агрессия** – словесная агрессия (выражающим началом которой в произведении выступает по большей части профессор Преображенский) здесь отчетливо направлена на новый строй, на новое социалистическое устройство жизни, конфликтующее со всем тем, что было присуще жизни до революции.
- **Игра** – элемент игры произведения проявляется через медицинский эксперимент с превращением дворовой собаки в человека-гомункула.
- **Смех** – читатели единодушны во мнении, что произведение легко читается и буквально брызжет смехом, что, однако, ничуть не умаляет остроты его критики. Диалоги повести лаконичны, наполнены иронично-саркастически нотами, также широко используются диссонансы различных между собой стилистических пластов речи.
- **Осуждение** – автор открыто осуждает и высмеивает бескультурье, безграмотность, узколобость и агрессивность строителей новой

жизни. Устами Шарика мимоходом даются сравнения жизни до и после революции (отнюдь не в пользу последней), а что касается профессора – то здесь мы видим беспрецедентную критику нового строя и его представителей. В нарочито гротескной форме автор также представляет читателю карикатурированный тип личности Шарикова, уверенно формирующийся в новых временных условиях и ставший впоследствии именем нарицательным для новоделов советской эпохи.

Как нами уже упоминалось ранее, художественному мышлению Михаила Булгакова весьма типичны гиперболичность и гротескность образов (как намеренное преувеличение черт характеров героев и событий), в связи с чем его сатирические персонажи предстают ярко, красочно и трафаретно. Как писал М.Бахтин (1990: 20): "Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления", что заметно перекликается с булгаковской идеей "Собачьего сердца". Что же касается классификации элементов сатиры, гротеск здесь можно отнести скорее к авторскому стилю или художественной манере писателя (Современная энциклопедия 2005; Ершов 1977: 20), что исключает его рассмотрение на уровне предложений. Рассмотрим кратко проявления пародии, иронии и сарказма на страницах повести.

5.2.1. Ирония

Писательская карьера Михаила Булгакова начиналась с талантливых сатирических очерков и фельетонов, принесших писателю широкую известность в начале 20-х. Его художественному стилю в целом характерен налет тонкой иронии, пронизывающий все его произведения. Как было отмечено в предыдущей главе, элемент иронии может быть выражен через отрицание либо осмеяние, притворно облачаемые в форму согласия или одобрения, либо, другими словами, – когда смешное скрывается под маской

серьезного и таит в себе чувство превосходства или скептицизма. Значительную роль проводника авторской иронии играет интонация вкупе с лаконичной манерой изложения в произведении.

В повести "Собачье сердце" Булгаков заметно симпатизирует своему четвероногому персонажу, и, если проводником авторского сарказма в произведении можно назвать профессора Преображенского (как мы убедимся позднее на примерах подглавы 5.2.3.), то Шарик писатель во многом отдаёт роль ироничного обозревателя. Смышлёный пес-бродяга с интересом оглядывает мир московских улиц и даёт поразительно проницательную оценку происходящих вокруг него событий. Монолог Шарика, который автор приводит в начале повести – это своеобразный критический анализ нового строя глазами существа с улицы, построенный на очевидном сопоставлении фактов, присущих жизни до и после революции:

- (1) *"Негодяй в грязном колпаке – повар столовой нормального питания служащих Центрального Совета Народного Хозяйства – плеснул кипятком и обварил мне левый бок. Какая гадина, а еще пролетарий..."* (СС, 9)

Авторская ирония отчетливо звучит, к примеру, во внутреннем монологе Шарика, где последний пытается разгадать, кто же его таинственный спаситель:

- (2) *"Три первые буквы он сложил сразу: "Пэ-эр-о - Про". Но дальше шла пузатая двубокая дрянь, неизвестно что обозначающая. "Неужто пролетарий?" – подумал Шарик с удивлением... "Быть этого не может". Он поднял нос кверху, еще раз обнюхал шубу и уверенно подумал: "Нет, здесь пролетарием и не пахнет. Ученое слово, бог его знает..."* (СС, 16)

Даже намеренно комичная простота речи пса несколько не умаляет того факта, что Шарик помимо "мясо-колбасных" интересов обладает еще и настоящим "психологическим зрением", смекалкой и своеобразным чувством юмора, не говоря уже о умении читать:

- (3) *"Дверь через улицу в ярко освещенном магазине хлопнула, и из нее показался гражданин. Именно гражданин, а не товарищ, и даже – вернее всего – господин. Вы думаете, я сужу по пальто? Вздор. Пальто теперь очень многие из пролетариев носят. Правда, воротники не такие, об этом и говорить нечего, но все же издали можно спутать..."* (СС, 11)

Причем, автор намеренно вносит дополнительный юмористический тон в рассуждения Шарика, и иронизирует по поводу его простодушных мыслей о себе:

- (4) *”Я – красавец. Быть может, неизвестный собачий принц-инкогнито, - размышлял пес, глядя на лохматого кофейного пса с довольной мордой, разгуливающего в зеркальных далах. – Очень возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом. Тот-то я смотрю – у меня на морде – белое пятно. Откуда оно, спрашивается? Филипп Филиппович – человек с большим вкусом, не возьмет он первого попавшегося пса-дворяну.”* (СС, 35)

И уже откровенно умиляют раздумья Шарика по поводу свободы – монолог в духе нового времени из уст дворовой собаки звучит более чем комично:

- (5) *”Нет, куда уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь, зачем лгать – тосковал пес, сопя носом, - привык. Я барский пес, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция... Бред этих злосчастных демократов...”* (СС, 40)

В свою очередь, в произведении звучит неприкрытая ирония по поводу абсурда нового, с ног на голову поставленного общества, где пролетарское ”происхождение” могло спасти от судимости, – это хорошо просматривается в диалоге между профессором и Борменталем по поводу их не вписывающихся в рамки нового времени семейных корней:

- (6) *” – Понимаете, что получится, если нас накроют. Нам ведь с вами на ”принимая во внимание происхождение” – отъехать не придется, невзирая на нашу первую судимость. Ведь у вас нет подходящего происхождения, мой дорогой?
– Какой там черт! Отец был судебным следователем в Вильно, - горестно ответил Борменталь, допивая коньяк.
– Ну так вот-с, не угодно ли. Ведь это же дурная наследственность. Пакостнее и представить себе ничего нельзя. Впрочем, виноват, у меня еще хуже. Отец – кафедральный протоиерей. Мерси. От Севильи до Гранады... в тихом сумраке ночей... вот, черт ее возьми!”* (СС, 78)

5.2.2 Пародия

Говоря в общих чертах, повесть ”Собачье сердце” можно в целом рассматривать как пародию философского характера, пародию на самую социалистическую идею создания нового человека. Что же касается функционального использования данного сатирического элемента на лингвистическом уровне, то здесь он проявляется в полную силу

применительно к персонажам Шарикова и управления дома во главе со Швондером.

Как нами уже упоминалось в теоретической части работы, пародия сознательно имитирует в сатирических и юмористических целях индивидуальные манеры, стереотипы речи либо поведение героев, заостряя тем самым их неприглядные черты. Аналогично, пародия стилистически окрашивает диалоги произведения, рисуя их яркими и запоминающимися. Михаил Булгаков, в свою очередь, по праву является мастером диалога. Фразы и реплики его персонажей колоритны и содержательно насыщены именно благодаря умелому авторскому использованию стилистической окраски различных пластов речи.

К слову, в данной повести можно выделить три совершенно отличных друг от друга "социальных типа" – это профессор Преображенский (культурная речь научной интеллигенции), Шарик (просторечие), Швондер и Шариков (язык совдепии + упрощенно-грубая, сниженная речь). В сатирическом смысле, Булгаков блестяще обыгрывает в диалогах "топорную" речь совдепии на фоне образцово-культурного русского языка профессора и его ассистента.

Всем известно, что языку совдепии была характерна канцелярская сухость и обилие языковых штампов:

- (7) "...Вот именно по поводу столовой и смотровой мы и пришли поговорить. Общее собрание просит вас *добровольно, в порядке трудовой дисциплины*, отказаться от столовой." (СС, 28)
- (8) "Тогда, профессор, *ввиду вашего упорного противодействия*, - сказал взволнованный Швондер, - мы *подадим на вас жалобу в вышестоящие инстанции*." (СС, 26)
- (9) "Вы, гражданин Шариков, *говорите в высшей степени несознательно*. На воинский учет необходимо *взяться*." (СС, 61)

а также метафоричность и лозунговость речи ("оборванные, куцые, воркующие слова" – как точно характеризует их сам автор (СС, 54)):

- (10) "Никаких сомнений нет в том, что это его незаконнорожденный (как выразались в *гнилом буржуазном обществе*) сын. Вот как развлекается наша *псевдоученая*

буржуазия! Семь комнат каждый умеет занимать до тех пор, пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красным лучом." (СС, 54)

Что же касается языка внутренних монологов Шарика, то тут просматривается стилизация под толковое просторечие, которому симпатизирует и улыбается читатель:

- (11) *"...Летом можно смотаться в Сокольники, там есть особенная, очень хорошая травка, а кроме того, нажрешься бесплатно колбасных головок. (...) И, если бы не гримза какая-то, что поет на кругу при луне "милая Аида" – так, что сердце падает, было бы отлично.*" (СС, 9)

Образ Шарикова – это уже сама по себе пародия на идею о новом человеке. Автор делает намеренный контраст на манере речи и высказываниях Шарика и Шарикова для наибольшего пародийного акцента последнего. Если фразы Шарика наполнены здравым житейским и даже неким философским смыслом, то у Шарикова отчетливо прослеживается узколобость и ограниченность мышления, охватывающая лишь удовлетворение первейших инстинктов:

- (12) *"Я еще водочки выпью?" – заявил он вопросительно.*" (СС, 67)

Таким же образом, его речь фамильярна, безграмотна и стилистически снижена:

- (13) *"На польты пойдут, - ответил Шариков, - из них белок будут делать на рабочий кредит."* (СС, 85)
- (14) *"Ну уж и женщины. Подумаешь. Барыни какие. Обыкновенная прислуга, а форсу как у комиссарши. Это все Зинка ябедничает."* (СС, 55)
- (15) *"Котяра проклятый лампу раскокал, - ответил Шариков, - а я стал его, подлеца, за ноги хватать, кран вывернул, а теперь найти не могу."* (СС, 64)

Ко всеобщему изумлению, Шариков также удивительно быстро адаптируется в новых социальных условиях, входит в контакт с представителями домкома и моментально начинает изъясняться "их" языком:

- (16) *"Я не господин, господа все в Париже! – отлаял Шариков."* (СС, 74)
- (17) *"Да что вы все попрекаете – помойка, помойка. Я свой кусок хлеба добывал. А если бы я у вас помер под ножом? Вы что на это возразите, товарищ?"* (СС, 56)

В то же время, читатель понимает, что Шариков, набравшись новых слов и лозунгов, повторяет их хоть и по месту, но совершенно бездумно. Впрочем, эта тенденция была широко распространена в послереволюционные годы.

- (18) "В театр я не пойду. (...) *Да дурака валяние...* Разговаривают, разговаривают... *Контрреволюция одна.*" (СС, 69)
- (19) "Да что тут предлагать?.. *А то пишут, пишут... конгресс, немцы какие-то... Голова пухнет. Взять все, да и поделить...*" (СС, 70)
- (20) "– Отлично, (...) дело не в словах. Итак, что же говорит ваш *прелестный домком?*
– Что ж ему говорить... Да вы *напрасно его прелестным ругаете. Он интересы защищает.*
– Чьи интересы, *позвольте осведомиться?*
– Ясно чьи – *трудового элемента.*
Филипп Филиппович выкатил глаза.
– Почему же вы – труженик?
– *Да уж известно – не непман.*" (СС, 58)

5.3.3. Сарказм

Сарказм является в высшей степени язвительной насмешкой, когда усиленный контраст подразумеваемого и выражаемого не только подчеркивается, но и намеренно обнажается. Из всех героев повести наиболее саркастически настроен профессор Преображенский. Именно в уста этого представителя научной интеллигенции Булгаков вкладывает самую яростную и самую неприкрытую критику нового строя.

- (21) "...Да-с. Если вы заботитесь о своем пищеварении, мой добрый совет – *не говорите за обедом о большевизме и медицине. И – боже вас сохрани – не читайте до обеда советских газет.*" (СС, 30)
- (22) "Голубчик! Я не говорю уже о паровом отоплении. Не говорю. *Пусть: раз социальная революция – не нужно топить.* (...) Почему убрали ковер с парадной лестницы? *Разве Карл Маркс запрещает держать на лестнице ковры? Разве где-нибудь у Карла Маркса сказано, что 2-й подъезд Калабуховского дома на Пречистенке стоит забить досками и ходить кругом через черный двор? Кому это нужно?"* (СС, 32)

Характерным примером сарказма можно выделить знаменитый монолог Филиппа Филипповича о разрухе:

- (23) "Это вот что – если я, вместо того, чтобы оперировать каждый вечер, *начну у себя в квартире петь хором*, у меня настанет разруха. Если я, входя в уборную, *начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза* и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха. Следовательно, *разруха не в клозетах, а в головах.* Значит, когда *эти баритоны кричат "бей разруху!"* – я смеюсь. (...) Это означает, что *каждый из них должен лупить себя по затылку! И вот, когда он*

вылупит из себя всякие галлюцинации и займется чисткой сараев – прямым своим делом, - разруха исчезнет сама собой. Двум богам служить нельзя! Невозможно в одно и то же время подметать трамвайные пути и устраивать судьбы каких-то испанских оборванцев! Это никому не удастся, доктор, и тем более – людям, которые вообще, отстав в развитии от европейцев лет на 200, до сих пор не совсем уверенно застегивают свои собственные штаны!” (СС, 33)

Причем, Филипп Филиппович не только саркастически критикует новый строй, он еще и высказывает ”контрреволюционные”, по словам Борменталья, мысли по улучшению положения:

- (24) *”Городовой! Это и только это. И совершенно не важно, будет ли он с бляхой или же в красном кепи. Поставить городского рядом с каждым человеком и заставить этого городского умерить вокальные порывы наших граждан. Вы говорите – разруха. Я вам скажу, доктор, что ничто не изменится к лучшему в нашем доме, да и во всяком другом доме, до тех пор, пока не усмирят этих певцов! Лишь только они прекратят свои концерты, положение само собой изменится к лучшему.”* (СС, 33-34)

Интересно, что саркастические мысли как Шарика (примеры 25, 26), так и профессора (пример 27) перекликаются, когда речь заходит о таком тривиальном предмете как краковская колбаса:

- (25) *”Какого же лешего, спрашивается, носило его в кооператив Центрохоза? ...Что он мог покупать в орянном магазинишке, разве ему мало Охотного ряда? Что такое? Кол-ба-су. Господин, если бы вы только видели, из чего эту колбасу делают, вы бы близко не подошли к магазину.”* (СС, 12)
- (26) *”А в сущности – зачем она вам? Для чего вам гнилая лошадь? Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме.”* (СС, 12)
- (27) *”Только попробуй! Я тебе съем! Это отравы для человеческого желудка. Взрослая девушка, а, как ребенок, тянешь в рот всякую гадость. Не смей!”* (СС,19)

Подводя итог, можно отметить, что в анализируемом нами произведении хорошо просматриваются все четыре основных элемента сатиры – гротеск, пародия, ирония и сарказм. Благодаря живому языку и налету тонкой иронии повесть легко читается, вызывая улыбку и смех. Пародия и гротеск, в свою очередь, заостряют и акцентируют внимание читательской аудитории на явлениях, которые писатель выносит на свой авторский суд. И, наконец, ”Собачье сердце” не имело бы той политической силы, не будь в нем так ярко представлен элемент сарказма, где в открытой форме констатируются мысли автора относительно нового социалистического устройства жизни (благодаря чему, в принципе, повесть и была запрещена в

печати почти на протяжении всего существования Советского Союза, став доступной русскому читателю только с приходом перестройки в 1987 году).

5.3. Сатирический компонент в переводе

Наконец, заключительная глава нашей работы освещает то, каким образом конкретные примеры с комическим содержанием были переданы в тексте перевода. Хочется сразу отметить, что сравнительно недлинное (около 90 страниц) произведение предоставило замечательную почву и обширный материал для нашего лингвистического исследования. Большая часть отобранных нами примеров затрагивало стилистику и, частично, морфологию. Классификация примеров проводилась на основе того, на чем строится комическое. Итак, обратимся к тексту:

5.3.1. Морфология

- **намеренные ошибки речи / отклонения от установленных грамматических форм**

В повести автор в некоторых случаях употребляет намеренные ошибки речи для придания большего комизма высказываниям персонажей. По понятным причинам, такие ситуации представляют значительную проблему для переводчика.

- | | |
|--|--|
| (28) ”На <i>польты</i> пойдут, - ответил Шариков, - из них белок будут делать на рабочий кредит.” (СС, 85) | ” <i>Ne menevät nahkurille</i> , Sharikov vastasi, - niistä tehdään oravia työläisluottomyyntiin.” (KS, 251) |
| (29) ”Кухарку Шариков <i>ихнюю</i> обнял, а тот гнать его стал.” (СС, 66) | ”Sharikov meni halailemaan <i>niiden</i> keittäjää, ja isäntä lähti ajamaan häntä takaa.” (KS, 227) |
| (30) ” <i>Кто такое умер?</i> – хмуро и недовольно подумал пес и сунулся под ноги...” (СС, 39) | ” <i>Kuka on kuollut?</i> koira ajatteli happamesti ja tyytymättömästi ja työntyi ihmisten jalkoihin...” (KS, 193) |

В примере 28 мы видим комизм ситуации (из кошек будут делать белок) вкупе с безграмотным *польта*. В переводе, к сожалению, аналогия данной

ошибки речи просто невозможна. Отсюда – утрата комического смысла. То же самое касается отрывков из 29-го и 30-го примеров.

- | | |
|--|---|
| (31) ”- Только я, как <i>заведующий</i> культотделом дома...
- <i>За-ве-дующая</i> , - поправил ее Филипп Филиппович.” (СС, 28) | ”- Mutta talon kulttuuriosaston <i>asiamiehenä</i> ...
- <i>Asianaisena</i> , Filip Filippovitch oikaisi.” (KS, 178) |
|--|---|

Это – единственный пример, где переводчик сумел найти интересное решение применительно к грамматической ошибке речи и передать как смысл, так и комизм фразы, обыграв женский и мужской род оригинала как *asiamies/asianainen* в переводе.

- | | |
|--|--|
| (32) ”...Филипп Филиппович (интимно вполголоса вдогонку), - а в третью квартиру жилтоварищей вселили...
- ...Ну-у?
- ...Точно так, <i>целых четыре штуки</i> .” (СС, 14) | ”...Filip Filippovitch (ja intiimisti hiljaa perään:) Mutta huoneisto kolmoseen on sijoitettu asuinkolhoosi.
- ...Ihan totta?
- ...Kyllä vain. <i>Kokonaista neljä kappaletta</i> .” (KS, 160-161) |
|--|--|

В данном примере комическое несоответствие основано на обыгрывании вариации родов русского языка (жилтоварищ, м.р. – штука, ж.р.). В финском языке нет деления на средний, мужской и женский род, что делает подобные шуточные обороты невозможными. Вдобавок, в переводе лакуны *жилтоварищи* и ее замены на *asuinkolhoosi* наблюдается частичная утеря смысла предложения – в переводе нечетко просматривается, к чему относится цифра четыре: к колхозу или людям, что, в свою очередь, ведет к утрате как прагмемы, так и информемы. Переводчик, все же, постарался сохранить неопределенность и размытость разговорной речи, используя, в частности, как и у автора, слово *kappale* применительно к людям.

- | | |
|--|---|
| (33) ”Мы, управление <i>дома</i> , - с ненавистью заговорил Швондер, - пришли к вам после общего собрания жильцов нашего <i>дома</i> , на котором стоял вопрос об уплотнении квартир <i>дома</i> ...” (после чего, Преображенский уместно задает вопрос: ” <i>Кто на ком стоял?</i> ”)” (СС, 25) | ”Me, <i>talon</i> johto, Schwonder aloitti vihamielisesti, - tulemme <i>talon</i> asukkaiden <i>kokouksesta</i> , jossa käsiteltiin kysymystä <i>talon huoneistojen tiivistämisestä</i> ...” – ”Kuka käsitteli ketä?” (KS, 174) |
|--|---|

Здесь для русскоязычного читателя сразу ощутим комичный ритм фразы с повторами слова *дом* и двойкой ссылкой *на котором*, которая может быть легко истолкована как относящаяся к слову *собрание*, но и также *дом*. Одновременно, данная фраза являет собой характерный пример громоздкой бюрократической лексики. В финском переводе, как видно из примера, комического оттенка не наблюдается. Во-первых, в финском языке повторы одного и того же слова в предложении (в данном случае – *talo*) не является стилистической ошибкой, как в русском языке. Плюс, комическая ссылка *jossa käsiteltiin...* указывает лишь на слово *собрание/kokous*, что исключает ее второе значение и комический элемент. Отсюда и вопрос Преображенского в переводе повисает в воздухе, не имея под собой реальной основы.

- **необычные сочетания слов /игра слов**

В произведении иногда встречаются забавные сочетания слов, которые, не всегда, к сожалению, могли быть переданы с сохранением комического содержания.

- | | |
|---|--|
| (34) ”...когда дверь впустила особенных посетителей. Их было <i>сразу</i> четверо.” (СС 24) | ”...jolloin ovesta astui varsin erikoislaatuisia vieraita. Heitä oli neljä.” (KS, 173) |
|---|--|

Иронизируя по поводу молодых посетителей и пытаясь подчеркнуть формальную важность их визита, автор употребляет сочетание *сразу четверо*, что, к сожалению, остается опущенным в финском переводе.

- | | |
|---|--|
| (35) ”Почему электричество, которое, дай бог памяти, тухло в течение последних 20 лет два раза, в теперешнее время <i>аккуратно гаснет</i> раз в месяц?” (СС, 32) | ”Miksi sähkö, joka kahdenkymmenen vuoden aikana sammui muistaakseni kaksi kertaa, <i>katkeaa</i> nykyään <i>säännöllisesti</i> kerran kuussa?” (KS, 184) |
|---|--|

То же самое и в следующем примере – как видно, произошла заметная нейтрализация выражения. Смысл цитаты полностью передан читателю, однако саркастичного профессорского *аккуратно* в переводе, к сожалению нет, что, соответственно, ведет к снижению сатирического оттенка.

- | | |
|---|---|
| (36) ”Когда его отводили спать, он, пошатываясь в руках Борментала, <i>очень нежно и мелодически ругался скверными словами</i> , выговаривая их с трудом.” (СС, 77) | ”Kun häntä vietiin nukkumaan, ja hän huojahteli Bormenthalin käsien otteessa, hän kiroili erittäin hempeästi ja melodisesti kaikkein siivottomimmilla sanoilla, joiden ääntäminen kävi häneltä vaivalloisesti.” (KS, 240) |
|---|---|

В этом примере мы видим, что переводчик, наоборот, дабы еще более усилить эффект между *нежным произношением* и *скверными словами* в переводе даже добавил *kaikkein siivottomimmilla sanoilla*. В итоге – удачная языковая оппозиция фразы и адекватный перевод как информации, так и комизма ситуации.

Интересный пример представляет собой игра слов, где переводчик постарался как можно точнее передать задумку автора, адаптируя фразу на финский язык. И все же того эффекта слаженности первоначальных слогов, на котором построена шутка, к сожалению, достичь не удалось:

- | | |
|---|---|
| (37) ”Если в окнах висели несвежие окорока ветчины и лежали мандарины... <i>гау-гау... га...строномия</i> .” (СС, 16) | ”Jos ikkunassa riippui pilaantuneita kinkkuja ja niiden alle oli pinottu mandariineja, se tarkoitti... <i>hau-hau... heh... herkkumyymälää</i> .” (KS, 162) |
|---|---|

- **Образность: сравнения и метафоры**

Сравнения и метафоры – один из наиболее употребимых методов создания комического, что заметно и по нашему произведению. Комическое, основанное на образности, в большинстве своем довольно точно передано в финском переводе, поскольку Булгаков не использует метафорных элементов с яркой национальной окраской, которые было бы невозможно трансформировать на финский язык. В целом, данная группа была лучше всего переведена с точки зрения прагматики сохранения комического. Поскольку примеров было достаточно много, здесь мы остановимся лишь на наиболее интересных.

- | | |
|---|---|
| (38) ”Я же той, что всех прелестней!...” – <i>дребезжащим, как сковорода голосом</i> подпел пациент...” (CC, 21) | ”Mun on heistä ihanin!...” potilas yhtyi lauluun äänellä, joka särisi kuin haljennut paistinpannu...” (KS, 169) |
| (39) ”Совершенное изумление выразилось на лицах, а женщина <i>покрылась клюквенным налетом.</i> ” (CC, 28) | ”Vieraiden kasvot ilmaisivat täydellistä tyrmistystä, naisen kasvot <i>menivät karpalon värisiksi.</i> ” (KS, 178) |
| (40) ”Левой рукой он заслони́л блюдо от Зи́ны, а правой запихнул салфетку за воротник и <i>стал похож на клиента в парикмахерской.</i> ” (CC, 67) | ”Hän varjeli ateriaansa vasemmalla kädellä Zinalta ja oikealla tunki lautasliinan kauluksensa alle, minkä jälkeen <i>hän näytti aivan parturin asiakkaalta.</i> ” (KS, 228) |
| (41) ”...Он благосклоннее поглядывал на Шарикова, <i>черная голова которого в салфетке сидела, как муха в сметане.</i> ” (CC, 69) | ”...Hän katseli suopeasti Sharikovia, jonka <i>musta pää erottui valkeasta lautasliinasta kuin kärpänen smetanasta.</i> ” (KS, 230) |
| (42) ”Гробовое молчание застыло в приемной, как <i>желе.</i> ” (CC, 126) | ”Vastaanottohuoneessa vallitsi <i>hyytelömäisen jähmeä haudan hiljaisuus.</i> ” (KS, 259) |

Как видно из перечисленных примеров, сравнения в большинстве своем не представляли особого труда при переносе на финский язык. В примерах 38 и 41 сравнение аналогично выражено с помощью союза *как*; в примере 40 и в оригинале, и в переводе наблюдается соответствующий сравнению прием *похож на что-либо / näyttää joltakin*; в случае примера 42 переводчик нашел словообразовательный способ для передачи сравнения: *hyytelö-mäis-en*; и, наконец, в примере 39 метафора *клюквенным налетом* в финском переводе как бы объясняется и приближена к сравнению: *karpalon värisiksi*.

- | | |
|---|--|
| (43) ”Волосы у него на голове росли жесткие, как бы кустами на выкорчеванном поле, а лицо покрывал небритый пух. Лоб поражал своей маленькой вышиной. Почти непосредственно над черными кисточками раскиданных бровей начиналась густая головная щетка.” (CC, 54) | ”Hänen päässään kasvoi karhea tukka, <i>kuin pensaikko raivatulla pellolla</i> , ja kasvoja peitti sänki. Eniten hämmästytti otsan mataluus. Miltei välittömästi <i>mustien tuuheid</i> en kulmakarvojen yläpuolella alkoi <i>paksu harjainen tukka.</i> ” (KS, 211) |
|---|--|

Лишь в одном случае (пример 43) при описании внешности Шарикова мы наблюдаем небольшую нейтрализацию образности, которую так легко и карикатурно рисует Булгаков. В финском переводе представлен частично раскодированный (разъясненный) вариант метафоры, что ведет к рядовому описанию внешности с снижением комического элемента. (Хотя, в случае

щетки словообразовательный суффикс прилагательного все же передает смысл изначальной метафоричности: *harja-main-en*)

над черными кисточками

mustien tuuheiden kulmakarvojen

раскиданных бровей

yläpuolella

начиналась густая головная щетка

alkoi paksu harjamainen tukka

5.3.2. Стилистика

Большая часть комического в рассматриваемой нами повести основывалась на умелом и тонком использовании стилистики.

- **шутливые имена героев и второстепенных персонажей**

К примеру, рисуя своих персонажей, автор зачастую дает им ироничные имена, что видно из следующей таблицы:

(44) ”Господи Иисусе, - подумал пес, - <i>вот так фрукт!</i> ” На голове у фрукта росли совершенно зеленые волосы...” (CC, 20)	”Jeesus Kristus, koira ajatteli, <i>vai sellainen tyyppi</i> tämä onkin. <i>Tyyppin</i> päässä kasvoi aivan vihreitä hiuksia...” (KS, 168)
(45) ”Еще шире распахнулась дверь, и ворвалась еще одна <i>личность мужского пола</i> в халате. Давя битые стекла, она кинулась не ко псу, а к шкафу... Затем <i>личность</i> навалилась на пса... <i>Личность</i> охнула...” (CC, 18)	”Ovi lennähti vielä leveämmälle ja huoneeseen syöksyi <i>toinen miespuolinen valkotakkinen henkilö</i> . <i>Hän</i> loikki lasisirpaleiden yli koiran ohi kaapille.. Sitten <i>henkilö</i> heittäytyi koiran selkään... <i>Henkilö</i> vonkaisi...” (KS, 165)
(46) Пароль д`оннер – 25 лет ничего подобного, - <i>субъект</i> взялся за пуговицу брюк... (CC, 20)	”Kahteenkymmeneen vuoteen en ole kokenut mitään vastaavaa, kunniasanalla. <i>Tyyppi</i> hypisteli housunnappia...” (KS, 168)
(47) ”Глаза его не менее двух раз в день наливались благодарными слезами <i>по адресу пречистенского мудреца</i> .” (CC, 35)	”Ainakin kahdesti päivässä koiran silmän vuodattivat kiitollisuuden kyyneleitä <i>Prechistenkan tietäjän kunniaksi</i> .” (KS, 186)

Из примеров видно, что в большинстве случаев в переводе на финский происходит нейтрализация имен героев (*фрукт* – *tyyppi*, *личность мужского пола* – *miespuolinen henkilö*, *субъект* – *tyyppi*, *мудрец* – *tietäjä*). Стилистическая окраска оригинала, к сожалению проигрывает в переводе.

- | | |
|--|---|
| (48) ”Укушенный последовал его примеру.” (СС, 30) | ”Puraistu seurasi isännän esimerkkiä.” (KS, 180) |
| (49) ”Красавец тяпнутый – он был уже без халата, в приличном черном костюме...” (СС, 29) | ”Puraistu hurmuri – hänellä oli nyt valkoisen takin asemesta säädyllinen musta puku...” (KS, 180) |

Данные примеры (48,49) наглядно иллюстрируют, как одно и то же значение (укушенный собакой) может быть по-разному обрисовано. Понятно, что подобрать эквивалент колоритному слову *тяпнутый* было значительно сложно. Отсюда – в переводе обоих примеров мы видим один и тот же финский вариант, передающий смысл, но частично теряющий юмор.

- | | |
|--|--|
| (50) ”Это сделали вот <i>эти самые певуны!</i> ” (СС, 32) | предложение отсутствует в переводе текста |
| (51) ”Значит, когда <i>эти баритоны</i> кричат ”бей разруху” – я смеюсь.” (СС, 33) | ”Niinpä kun <i>nämä baritonit karjuvat</i> ”lyökäämme kaaos” minua naurattaa.” (KS, 185) |
| (52) ”...до тех пор, пока не усмирят <i>этих певцов!</i> ” (СС, 34) | ”...ennen kuin <i>nuo laulajat</i> ovat rauhoitettu.” (KS, 186) |

Что касается следующих примеров (50-52), то тут сарказм наименований хорошо прослеживается и в переводе (за исключением первого отсутствующего примера). Переводчик даже добавляет от себя звучное слово *karjuvat*, чтобы еще более усилить эффект *баритона*.

- | | |
|--|---|
| (53) ”В белом сиянии стоял <i>жрец</i> и сквозь зубы напевал про священные берега Нила. <i>Божество</i> было все в белом...” (СС, 41) | ” <i>Ylipappi</i> seisoi valkeassa loisteessa ja lauleli hampaidensa välistä jotakin Niilin pyhistä rannoista. ... <i>Jumalolento</i> oli kokovalkoisissa...” (KS, 195) |
|--|---|

То же самое мы наблюдаем и в случае пар *жрец/ylipappi* и *божество/jumalolento* (пример 53). Торжественного оттенка выражения применительно к хозяину собаки хорошо передают ее восхищение и молчаливое обожание, внося, в свою очередь, комичный элемент в отрывок повести.

- **грубо-просторечные слова и обороты речи**

Автор широко применяет прием стилизации под определенный социальный тип и манеру речи. Как уже упоминалось ранее, в нашей работе можно выделить несколько таких типажей. Комическую нагрузку, конечно, в наибольшем объеме несут вкрапления грубо-просторечных, разговорных и штампованных выражений на фоне других персонажей романа, что позволяет автору актуализировать неприглядность и безграмотность некоторых героев, и, вместе с тем, предоставить читателю шанс улыбнуться живой и контрастной речи диалогов.

Данных примеров в тексте было достаточно много, поэтому остановимся лишь на некоторых из них.

- | | |
|---|--|
| (54) ”Какого же лешего, спрашивается, носило его в кооператив Центрохоза? ... Что он мог покупать в <i>дрянном магазинишке</i> , разве ему мало Охотного ряда? Что такое, колбасу?! Господин, если бы видели, из чего эту колбасу делают, вы бы близко не подошли к магазину.” (СС, 12) | ”Sopii kysyä, mikä lempo sai tuon käymään Keskustalouden osuuskaupassa? ... Mitä hän saattoi ostaa <i>saastaisesta puodista</i> – tuo, ilmetty hallin asiakas. Mitä? Makkaraa. <i>Kuulkaahan</i> , herra, jos näkisitte, mistä tuo makkara tehdään, kiertäisitte puodin kaukaa.” (KS, 157) |
|---|--|

Видно, что перевод замечательно передает как смысл, так и юмор ситуации. Переводчик, в свою очередь, делает небольшие добавления для поддержания грубовато-просторечного стиля отрывка (*mikä lempo, sai tuon käymään, saastaisesta puodista, kuulkaahan, herra*), а также оправданно адаптирует для финского читателя посетителя Охотного ряда как *hallin asiakas*. Подобным же образом переводчик справляется и со следующими отрывками (два примера ниже).

- | | |
|---|--|
| (55) ”Все-таки отделали, сукины дети, - подумал он смутно, - но ловко, надо отдать им справедливость.” (СС, 18) | ”Siis sittenkin ne perhanat tekivät sen, koira ajatteli sumeasti, mutta näppärästi tekivätkin, se on myönnettävä.” (KS, 165) |
| (56) ”Пойти, что ль, пожрать? Ну их в болото, - решил пес и вдруг получил сюрприз.” (СС, 40) | ”Menisiköhän haukkaamaan jotakin? Painukoot suolle koko joukko, - koira päätti mutta saikin äkkiä kokea yllätyksen.” (KS, 193) |

Как мы уже анализировали в предыдущей главе, если в целом в повести Шарикю отведен разговорный регистр речи как превалирующий, то в случае грубо-просторечных выражений пальму первенства законно держит Шариков (см. примеры 57 и 58):

- | | |
|--|--|
| (57) ”Ну уж и женщины. Подумаешь. Барыни какие. Обыкновенная прислуга, а форсу как у комиссарши. Это все Зинка ябедничает.” (СС, 55) | ”Vai naisia. Ajatella. Mokomatkin rouvat. Tavallinen piika mutta mahtavaa ollaan kuin komissaarin akka. Suotta se Zinka kantelee.” (KS, 212-213) |
| (58) ”Котяра проклятый лампу раскокал, - ответил Шариков, - а я стал его, подлеца, за ноги хватать...” (СС, 64) | ”Kirottu katti rikkoi lampun, Sharikov vastasi, ja kun minä yritin napata sitä pentelettä koivesta kiinni...” (KS, 223). |

Видно, что переводчику во многих случаях удалось верно передать стиль и оттенок речи персонажей, удачно имитируя упрощенность и грубоватость языка оригинала. Соответствия просматриваются как на уровне подбора отдельных слов (уничиж.: *барыни какие/mokomatkin rouvat*, *комиссарши/kuin komissarin akka*, *котяра проклятый/kirottu katti*, *подлеца/penteletta*) так и на уровне отрывистых, имитирующих упрощенную разговорную речь, коротких предложениях.

- | | |
|---|---|
| (59) ”Да что вы все... То не плевать. То не кури. Туда не ходи... Что уж это на самом деле? Чисто как в трамвае. Что вы мне жить не дадите?! И насчет ”напаша” – это вы напрасно. Разве я просил мне операцию делать? – человек возмущенно лял. – Хорошенькое дело! Ухватили животную, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются. Я, может, своего разрешения на операцию не давал. А равно (человек завел глаза к потолку, как бы вспоминая некую формулу), а равно как мои родные. Я иск, может, имею право предьявить.” (СС, 56) | ”Mitä ihmettä te oikein... Ei saa syljeksiä. Älä tupakoi. Älä mene sinne... Mitä tämä oikein on? Ihan kuin raitiovaunussa. Miksi te ette anna minun elää? Ja ”isäpapasta” rähisette ihan suotta. Pyysinko minä muka päästä leikattavaksi, mies haukuskeli kiihtyneesti. – On siinäkin kaunis tempu! Nappasivat luontokappaleen, aukoivat veitsellä pään ja nyt sitten pilkkaavat. Ja enkä minä edes antanut suostumustani leikkaukseen. Eivätkä (mies kohotti katseensa kattoon, aivan kuin olisi muistellut jotakin kaavaa) ... eivätkä vanhempani liioin. Ehkä minulla on oikeus nostaa kanne.” (KS, 213) |
|---|---|

Однако, в данном отрывке (пример 59) просматривается несоответствие на уровне стилистической окраски такой пары слов как *напаша* и *isärapra* (в русском языке *напаша* имеет пренебрежительный оттенок, тогда как *isärapra* относится к нейтральному регистру). Также странным кажется выбор переводчика в слове *luontokappale* (*ухватили животную*,

исполосовали ножиком голову /nappasivat luontokappaleen, aukoivat veitsellä rään) – то есть там, где в оригинальном тексте читатель улыбнется колоритной и местами безграмотной речи Шарикова, в переводе его реплика останется довольно нейтральной, за исключением разве что слова *ухватили/nappasivat*, передающего разговорную речь. Поскольку языковой юмор данного отрывка строится на противопоставлении упрощенно-разговорной и формулированно-официальной речи (формула, которую вспоминает Шарик: *a равно... как и мои родные*), то и здесь перевод в своем нейтральном оттенке заметно проигрывает оригиналу, оставляя вместо обобщающего *родных* – *vahnemmat* (родители). Аналогично, грубоватая подоплека высказывания остается вне текста перевода.

• разговорный стиль

Вкрапления разговорного стиля наиболее широко применимы в рассуждениях Шарика – здесь и характерные разговорной речи обращения к читателю, просторечные слова и выражения, использование множественного числа вместо единственного и т.д.. Представим некоторые примеры.

- | | |
|--|---|
| <p>(60) ”...Летом <i>можно смотаться</i> в Сокольники, там есть особенная, очень хорошая травка, а кроме того, <i>нажрешься бесплатно</i> колбасных головок. (...) И, если бы не <i>грымза какают</i>, что поет на кругу при луне ”милая Аида” – так, что <i>сердце падает</i>, было бы отлично.” (СС, 9)</p> | <p>”Kesällä voi <i>rainua</i> Sokolnikiin, siellä on erittäin hyvää erikoista ruohoa ja lisäksi saa ilmaiseksi <i>ahmia</i> mahan täydeltä makkarankuoria (...). Ja ellei <i>joku harppu</i> ulvoisi ”rakas Aida” ruohikolla kuutamossa niin, että <i>sydän hetkahtaa</i>, siellä olisi aivan siedettävää.” (KS, 154)</p> |
| <p>(61) ”И вот, бывало, <i>говорят старые псы</i>, махнет Влас кость, а на ней с осьмушку мяса. <i>Царствие ему небесное за то, что был настоящая личность, барский повар графов Толстых, а не из Совета Нормального питания</i>. Что они там вытворяют в нормальном питании уму собачьему не постижимо.” (СС, 10)</p> | <p>”Ja silloin Vlasin tapana oli heittää luu – <i>vanhat koirat kertovat</i> – jossa oli murena lihaakin. <i>Taivas olkoon hänelle armollinen siitä, että hän oli oikea persoonallisuus, että hän oli kokkina Tolstoi kreivien herrasväessä eikä Normaaliravinnon neuvostossa</i>. Mitä niillä Normaaliravinnossa oikein on tekeillä? Se käy yli koiran ymmärryksen.” (KS, 154)</p> |
| <p>(62) ”<i>Как оплевал! Ну и парень!</i> – восхищенно подумал пес. – <i>Что он, слово, что ли, такое знает?</i> Ну, теперь можете бить меня как хотите, а я отсюда не уйду.” (СС, 27)</p> | <p>”<i>Niisti kerta kaikkiaan! Aika poika!</i> koira ajatteli ihastuneena. – <i>Ties minkä taikasanan tuo osaa</i>. Tästä talosta minä en lähde edes pieksemällä.” (KS, 178)</p> |

Переводчик довольно успешно справляется с переводом данного регистра и, соответственно, обрамляет речь Шарика оборотами, имитирующими разговорную речь (*painua, joku harppu, sydän hetkahtaa, aika poika, ties minkä taikasanan tuo osaa*). Данные отрывки удачно переданы с сохранением как смысла, так и стиля.

- | | | |
|------|--|---|
| (63) | ”Вот это – личность. Боже мой, на кого же ты нанесла меня, собачья моя доля! Что это за такое лицо, которое может псов с улицы мимо швейцаров водить в дом жилищного товарищества? Посмотрите, этот подлец [швейцар] – ни звука, ни движения. Правда, в глазах у него пасмурно, но, в общем, он равнодушен под околышем с золотыми галунами. Словно так и полагается. Уважает, господа, до чего уважает!(...) Вот бы тянуть за пролетарскую мозолистую ногу.” (СС, 14) | ”Tämäpä vasta mies. Jumalani, mihin koiran kohtaloni onkaan minut tuonut! Kuka onkaan tämä henkilö, joka pystyy johdattamaan koiran kadulta ovenvartijan ohi hienoon taloyhtiöön? Ja katsokaa: tuo konna ei inahdakaan, ei heilauta sormeakaan! Hänen silmänsä tosin ovat synkät, mutta muuten hän pysyy rauhallisena kultakaluunaisen lippansa alla. Aivan kuin kaikki olisi niin kuin pitääkin. Mikä kunnioitus, hyvä tavaton, mikä kunnioitus! (...) Nyt sietäisi näykkäistä proletaarista liikavarpaista jalkaa.” (KS, 160) |
|------|--|---|

Если в одном предыдущих примерах адаптация в переводе была выполнена адекватно, то в данном случае (63) мы видим небольшое несоответствие на уровне пары *дом жилищного товарищества* и *hieno taloyhtiö*. Понятно, дом, в котором проживает профессор – шикарен, но Шарик, скорее, имел в виду немного другое, как понятие более близкое к временам непа. Другими словами, здесь налицо лакуна, и, например, этот же самый *дом жилищного товарищества* в другом месте мы увидим уже адаптированным в финский текст как *asuinkolhoosi* (см. пример 32). В целом же, что касается разговорной речи, то в переводе образно все передано верно и с сохранением юмористического оттенка.

- | | | |
|------|--|---|
| (64) | ”Так свезло мне, так свезло, - думал он, задремывая, - просто неопишимо свезло. Утвердился я в этой квартире. Окончательно уверен я, что в моем происхождении нечисто. Тут не без водолаза. <i>Потаскуха была моя бабушка, царство ей небесное, старушке</i> . Правда, голову всю исполосовали, но это до свадьбы заживет. Нам на это нечего смотреть.” (СС, 93) | Minua on onnistanut, totisesti onnistanut, - se ajatteli siinä torkkuessaan, - minulla on ollut suorastaan sanoinkuvaamaton onni. Pääsin asettumaan tähän huoneistoon. Olen lopullisesti vakuuttunut siitä, että syntyperässäni on jotakin hämärää. Se ei ole selitettävissä ilman newfoundlandilaista. Isoäitini oli aikamoinen lunttu, taivas olkoon hänelle armollinen. Pääni vain on jostakin syystä silvottu, mutta se paranee |
|------|--|---|

- | | |
|---|---|
| (65) ” <i>Похабная квартирка</i> , - думал пес, - <i>но до чего хорошо! А на какого черта я ему понадобился? Неужели же жить оставит? Вот чудак! Да ведь ему только глазом мигнуть, он таким бы псом обзавелся, что ахнуть! А может, я и красивый. Видно, мое счастье!</i> ” (СС, 24) | häihin mennessä. <i>Se ei huoleta meikäläistä.</i> (KS, 261)

” <i>Rietas talo</i> , koira ajatteli, mutta <i>kylläpä täällä on mukavaa!</i> Mutta <i>mitä pirua hän minusta oikein tahtoo?</i> Antaako hän todella minun elää? <i>Kumma mies!</i> Tuonhan ei tarvitsisi <i>kuin silmäänsä räpäyttää</i> , niin saisi heti sellaisen koiran <i>että!</i> Tai <i>ehkäpä</i> minä olen kaunis. <i>Näköjään</i> minulla on onnea!” (KS, 172) |
|---|---|

Вышеперечисленные примеры (64, 65) удачно передают разговорную манеру речи (*потаскуха/hunttu*, *похабная квартирка/rietas talo*, *на какого черта/mitä pirua*, *ему только глазом моргнуть/tuonhan ei tarvitsisi kuin silmäänsä räpäyttää*, *видно/näköjään*). Однако, в некоторых случаях живые образы исходного текста все же теряют свою окраску в переводе (см. ниже, 66-68). Несколько иллюстрирующих примеров показывают, что в силу разных причин комического эквивалента подобрать не удалось.

- | | |
|---|---|
| (66) ”Он бы прямо <i>на митингах</i> мог бы деньги зарабатывать, - мутно мечтал пес, - <i>первоклассный делега</i> . Впрочем, у него и так, по-видимому, <i>денег куры не клюют</i> .” (СС, 33) | ” <i>Tuo</i> voisi tehdä rahaa <i>kokouksissa</i> , koira haaveili sumeasti, - <i>oikea bisnesmies</i> . Vaikka ei hänellä muutenkaan <i>tunnu olevan rahasta puutetta</i> .” (KS, 185) |
| (67) ” <i>Такой кабак мы сделали с этим гипофизом</i> , что хоть вон беги из квартиры.” (СС, 52) | ” <i>Me olemme</i> tällä hypofyysillä <i>aiheuttaneet sellaisen hulinan</i> , että tekisi mieli lähteä karkuun taakseen vilkaisuun.” (KS, 208) |
| (68) ”Это несправедливо. <i>Имя я себе совершенно спокойно могу избрать. Пропечатал в газете, и шабаш</i> .” (СС, 58) | ” <i>Nyt te olette epäoikeudenmukainen</i> . Voin aivan vapaasti valita itselleni nimen. <i>Panen lehteen ilmoituksen ja sillä selvä</i> .” (KS, 216) |

первоклассный делега

oikea bisnesmies

денег куры не клюют

ei tunnu olevan rahasta puutetta

такой кабак сделали с гипофизом

olemme aiheuttaneet hulinan

Как видно из сопоставления перевода и оригинала, все слова в финском языке относятся к нормальному, нейтральному регистру, тогда как в русском языке они обладают ярко выраженной индивидуальной окраской. В целом же, с данной группой комического переводчик справился довольно удачно, исключая лишь некоторые случаи.

- **клише**

В диалогах ”Собачьего сердца” автор в целях пародии использует клише – канцелярский язык нового времени. Вообще, штампы и клише очень близки к лакунам – то есть реалиям советского периода, что и составляет их основную трудность при переводе. Большинство из клишированных фраз в нашей повести были переданы буквально и с сохранением смысла. То есть, иностранный читатель понимает смысл фразы, однако чаще всего не воспринимает его комического компонента.

- | | |
|--|---|
| <p>(69) ”– Отлично, ... дело не в словах. Итак, что же говорит ваш <i>прелестный домком</i>? – Что ж ему говорить... Да вы <i>напрасно его прелестным ругаете. Он интересы защищает.</i> – Чьи интересы, <i>позвольте осведомиться?</i> – Ясно чьи – <i>трудового элемента.</i> Филипп Филиппович выкатил глаза. – Почему же вы – труженик? – <i>Да уж известно – не непман.</i>” (СС, 58)</p> | <p>” – Hyvä on, ... kysymys ei ole sanoista. Siispä: mitä tuo teidän <i>viehättävä talonkomiteanne</i> sanoo? – Mitäpä se sanoisi... Ja <i>suotta te sitä viehättäväksi haukutte.</i> Se puolustaa etuja. – Saanko kysyä, kenen etuja? – <i>Työtä tekevien ainesten, se on tietty.</i> Filip Filippovitchin silmät pyöristyivät. – Kuinka – oletteko <i>työläinen?</i> – En minä ainakaan <i>yksityisyrittäjä</i> ole.” (KS, 216)</p> |
|--|---|

В этом случае, такие клише как *трудовой элемент* и *непман* невозможно передать на другой язык досконально. Особенно проигрывает перевод в паре *непман - yksityisyrittäjä* (характерное для новой экономической политики советского государства слово *непман* в русском языке применялось в узко ограниченный период начала 20-х, тем самым, являя собой реалию того времени). Описательный перевод *yksityisyrittäjä* абсолютно оправдан в плане верной передачи значения слова, однако, по понятным причинам очевидно лишен своей стилистической (и комической) окраски.

Кульминационным примером ”классовой продвинутости” Шарикова можно назвать обличительное письмо, написанное им на профессора Преображенского в ”вышестоящие инстанции”, пестрящим штампами:

- | | |
|--|--|
| <p>(70) ”... а также угрожая убить председателя домкома <i>товарища Швондера</i>, из чего видно, что <i>хранит огнестрельное</i></p> | <p>”...ja lisäksi uhkasi ampuu talonkomitean puheenjohtaja <i>toveri Shwonderin</i>, mistä voi päätellä <i>hänen piilottelevan tuliaseita.</i></p> |
|--|--|

оружие. И произносит контрреволюционные речи, и даже Энгельса приказал своей социалприслужнице З.П.Буниной спалить в печке, как явный меньшевик со своим ассистентом Борменталем И.А., который тайно, не прописанный, проживает в его квартире. Подпись заведующего подотделом очистки П.П.Шарикова – удостоверяю. Председатель домкома Швондер, секретарь Пеструхин.” (СС, 88).

Lisäksi pitää vastavallankumouksellisia puheita ja jopa määräsi sosiaaliapulaisensa Zinaida Prokofjevna Buninan polttamaan Engelsin uunissa, ilmetty menshevikki kun on, samoin kuin myös assistenttinsa Bormental Ivan Arnoldovich, joka asuu hänen huoneistossaan salaa ja kirjoilla olematta. Puhdistusalaosaston päällikön P.P.Sharikovin allekirjoituksen todistan oikeaksi – talonkomitean puheenjohtaja Schwonder, sihteeri Pestruhin.” (KS, 255)

Наглядно просматривается нейтрализация выражений в переводе:

<i>хранит огнестрельное оружие</i>	<i>piilottelee tuliaseita</i>
<i>контрреволюционные речи</i>	<i>vastavallankumoukselliset puheet</i>
<i>социалприслужница</i>	<i>sosiaaliapulainen</i>
<i>как явный меньшевик</i>	<i>ilmetty menshevikki kun on</i>

Из этих примеров в переводе наиболее теряет слово *социалприслужница*. Использованное автором *apulainen* обладает слишком широким спектром значений и стилистически нейтрально, тогда как *прислужница* несет в себе ярко выраженный осуждающий либо уничижительный оттенок.

(71) ”Никаких сомнений нет в том, что это его незаконнорожденный (как выражались в гнилом буржуазном обществе) сын. Вот как развлекается наша псевдоученая буржуазия! Семь комнат каждый умеет занимать до тех пор, пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красным лучом.” (СС, 54)

”Ei ole epäilystäkään siitä, että tämä on hänen avioton poikansa (kuten mädännäisessä porvarillisessa yhteiskunnassa oli tapana sanoa). Näin siis huvittelee meidän muka tieteellinen porvaristomme. Kuka tahansa pystyy pitämään seitsemän huonetta siksi kunnes oikeuden säihkyvä miekka sinkoaa punaisen säteensä.” (KS, 210-211)

В данном же примере (71), специфичная для совдеповского языка метафоричность находит удачное отражение и в переводе, сохраняя как смысл, так и юмор отрывка. Красочные эквиваленты финского перевода (*mädännäisessä porvarillisessa yhteiskunnassa, kunnes oikeuden säihkyvä miekka sinkoaa punaisen säteensä*) идеально переносят метафоричную шаблонность и комичность высказывания.

В произведении наряду с характеристикой речи определенных персонажей штампы также призваны выполнять роль своеобразных пародийных контрастов, что видно из следующего отрывка:

- | | |
|--|--|
| <p>(72) ”- Я не могу допустить пребывания в доме бездокументного жильца... <i>А вдруг война с империалистическими хищниками?</i>
- Я воевать не пойду никуда! – вдруг хмуро твякнул Шариков в шкаф. Швондер оторопел, но быстро оправился и учтиво заметил Шарикову:
- Вы, <i>гражданин Шариков, говорите в высшей степени несознательно. На воинский учет необходимо взяться.</i>” (СС, 61)</p> | <p>”- Minä en voi sallia papereita vailla olevan asukkaan oleskelua talossa... <i>Entä jos syttyy sota imperialistisia saalistajia vastaan?</i>
- Minä en lähde mihinkään sotaan! Sharikov äyskäisi äkkiä synkästi kaapille. Schvonder typertyi mutta tointui nopeasti ja huomautti Sharikoville opettavasti:
- <i>Kansalainen Sharikov, te puhutte erittäin vastuuttomasti. Jokaisen miehen on oltava kutsuntaluettelossa.</i>” (KS, 219)</p> |
|--|--|

Как мы видим из примеров, переводчик удачно справляется с метафорой в первом случае, однако со штампованными выражениями просматривается заметная нейтрализация.

Интересным наблюдением стало то, что во всех случаях перевод клишированных выражений сделан с сохранением смысла. Однако, не имея под собой исторической подоплеки для финского читателя, перевод, как это и естественно, – комично ”не звучит”. Удачные переводы данной группы клише были лишь на уровне хорошо переведенных метафор, отражающих комичную лозунговость языка советской эпохи.

- **стилевое несоответствие, антитезы**

Еще одну интересную рассматриваемую нами группу представляют собой примеры, где автор пользуется приемом антитезы – противопоставления, основанного на совмещении несовместимых понятий. Здесь, как мы увидим, может обыгрываться несоответствие между формой и содержанием, высокопарный или официальный стиль речи вкуче с рядовой и обыденной ситуацией либо противопоставление речи и поступка и т.д. От переводчика данный вид построения комического требует умелого его распознавания и, соответственно, по мере возможности точного воспроизведения в тексте перевода.

- | | |
|--|---|
| (73) ” <i>Пожалуйте, господин Шарик, - иронически пригласил господин, и Шарик благоговейно пожаловал, вляя хвостом.</i> ” (СС, 16) | ” <i>Käykää sisään, herra Sharik, herrasmies kehotti ironisesti, ja autuas Sharik asteli ovesta häntänsä heiluen.</i> ” (KS, 163) |
|--|---|

Как сразу видно из отрывка (пример 73), весь юмористический тон, основанный на игре слов *пожалуйте* и *пожаловал, вляя хвостом* к сожалению, частично пропадает в переводе. Лишь ироничное добавление слова *autuas* немного спасает положение.

- | | |
|--|--|
| (74) ” <i>Сады Семирамиды!</i> ” – подумал он и <i>застучал по паркету хвостом, как палкой.</i> ” (СС, 29) | ” <i>Semiramiksen puutarhat</i> ” se ajatteli ja <i>kopisteli hännällään parkettiin kuin kepillä.</i> ” (KS, 180) |
| (75) ”Запах омолодил меня, поднял с брюха, жгучими волнами стеснил двое суток пустующий желудок, запах, победивший больницу, <i>райский запах рубленой кобылы с чесноком и перцем. ... О, мой властитель!</i> Глянь на меня. Я умираю. <i>Рабская наша душа, подлая доля!</i> ” (СС, 12) | ” <i>Tuoksu sai minut nuortumaan, kohotti rähmältäni, kouraisi polttavasti kaksi vuorokautta tyhjillään ollutta mahalaukkuani, sairaalan hajun voittava tuoksu, jauhetun tamman, valkosipulin ja pippurin paratiisillinen tuoksu. ... Oi valtiaani! Katso minuun. Minä kuolen. Kova kohtalo odottaa meitä, orjan sielua!</i> ” (KS, 158) |

Здесь в обоих отрывках (74-75) мы, наоборот, видим, что переводчик удачно справился с противопоставлением. Высокопарное восклицание *О, мой властитель!/Oi valtiaani!* вперемешку с *райским запахом рубленой кобылы/jauhetun tamman, valkosipulin ja pippurin paratiisinen tuoksu* находит точное отражение и в финском тексте. В целом же, в данной группе примеров, основанных на стиливых антитезах, было больше снижения комического элемента, чем его удачной трансформации (см. ниже).

- | | |
|--|--|
| (76) ” <i>Русская наука чуть не понесла тяжелую утрату. История болезни профессора Ф.Ф.Преображенского. В 1 ч. 13 мин. – глубокий обморок с проф. Преображенским. При падении ударился головой о ножку стула. Тинктура Валериана. В моем и Зины присутствии пес ... обругал проф. Преображенского по матери.</i> ” (СС, 47-48) | ” <i>Venäjän tiedettä oli vähällä kohdata raskas menetys. Professori F.F.Preobrazhenski sairastunut. Kello 1.13 professori Preobrazhenski vaipui syvään tajuttomuustilaan. Kaatuessaan loukkasi päänsä tuoliin. Koira ... haukkui professori Preobrazhenskin karkeasti sivullisten kuullen (minun ja Zinan).</i> ” (KS, 203) |
|--|--|

Замечательный отрывок, где так пародийно передается история болезни профессора. Юмор здесь строится на противопоставлении стилистически-

напыщенной фразы *наука понесла утрату* с причиной, которая вызвала обморок профессора: *обругал проф. Преображенского по матери*. Как мы наблюдаем в переводе, за прекрасно переданной первой фразой отрывка, которая ассоциативно звучит одинаково пафосно на обоих языках (*Русская наука чуть не понесла тяжёлую утрату/Venäjäin tiedettä oli vähällä kohdata raskas menetys*) далее следуют абсолютно нейтральные выражения – *haukkui karkeasti sivullisten kuullen/обругал проф. Преображенского по матери*. Думается, что перевод далек от иронии оригинала.

- | | |
|---|---|
| (77) ”Убирайтесь из квартиры, - задумчиво шепнул Филипп Филиппович.” (СС, 89) | ”Korjatkaa luonne tästä huoneistosta, - Filip Filippovitch kuiskasi tukahtuneesti.” (KS, 256) |
|---|---|

В данном же примере налицо явная переводческая ошибка, не говоря уже об утере комического противопоставления, заложенного в оригинальной фразе.

5.3.3. Комизм ситуации

Отдельно мы выделили группу примеров, где комизм основан на ситуации. Теоретически, в переводе эти отрывки должны вызывать наименьшие затруднения, поскольку юмор строится не на языковой, а ситуативной основе. Рассмотрим некоторые из примеров, чтобы проверить теорию на практике.

- | | |
|--|---|
| (78) ”Я – красавец. Быть может, неизвестный собачий принц-инкогнито, - размышлял пес, глядя на лохматого кофейного пса с довольной мордой, разгуливающего в зеркальных далах. – Очень возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом. То-то я смотрю – у меня на морде – белое пятно. Откуда оно, спрашивается? Филипп Филиппович – человек с большим вкусом, не возьмет он первого попавшегося пса-дворнягу.” (СС, 35) | ”Minä olen kaunis. Ehkä olen tuntematon koiraruhtinas incognito, koira mietiskeli katsellessaan peilien kaukaisuuksissa käyskentelevää tyytyväisen näköistä takkuista kahvin väristä koiraa. – Varsin mahdollista, että isoäitini hairahtui syntiin newfoundlandilaisen kanssa. Niinpä minulla näkyikin olevan valkoinen täplä kuonossa. Sopii vain kysyä: mistä? Filip Filippovitch on erittäin hieno mies, hänelle ei kelpaisikaan mikä tahansa piharakki.” (KS, 187-188) |
| (79) ”Отлично, а мы пока этого уличного неврастеника понаблюдаем. Пусть бок у него заживет. ”Обо мне заботится”, - подумал пес, - очень хороший человек.” (СС, 35) | ”Hienoa, sillä välin me tarkkailemme tätä kadun neurasteenikkokasvattia. Antaa kyljen parantua. ”Hän huolehtii minusta”, koira ajatteli, erittäin hyvä mies.” (KS, 187) |

Авторская ирония хорошо сохраняется в переводе, и, когда, к примеру, речь заходит о комических моментах, связанных с Шариком, читателю понятен и смысл, и юмор оригинального текста.

- | | |
|---|--|
| <p>(80) ”Шарик, обоняние которого зашиб бензинным дымом мотор, <i>вкатил вместо мясной в магазин электрических принадлежностей...</i> Там <i>...нес отведал изолированной проволоки</i>, а она будет почище извозчичьего кнута... Уже на тротуаре тут же Шарик начал <i>соображать, что ”голубой” не всегда означает ”мясной”</i>, и, зажимая от жгучей боли хвост..., <i>припомнил, что на всех мясных первой слева стоит золотая или рыжая раскоряка, похожая на санки</i>. Дальше дело пошло еще успешней, ”А” он <i>выучил в ”Главырыбе” на углу на Моховой, а потом и ”Б” – подбегать ему было удобнее с хвоста слова ”рыба”, потому что при начале слова стоял милиционер.</i>” (СС, 15-16)</p> | <p>”Sharik, jonka hajuistin bensiini-moottoreiden pakokaasu oli suistanut tolaltaan, <i>livahti lihakaupan asemesta... sähkötarvikemyymälään</i>. Siellä <i>koira sai maistaa sähköjohtoa</i>, joka on vielä <i>vossikkakuskin ruoskaakin pahempi...</i> Jo heti myymälän edessä kadulla <i>Sharik alkoi käsittää, että sininen ei aina merkitse lihaa</i>, ja polttava kipu sai sen painamaan hännän koipien väliin, <i>se uikutti ja muisti, että jokaisessa lihakaupassa on heti vasemmalla kelkan näköinen kullanvärinen tai punainen hökötyt</i>. Jatkossa sujui yhä paremmin. <i>A:n se oppi Mohovajan kulmassa kalakaupan kyltistä ja sitten myös P:n – oli kätevämpää lähestyä ”kalakauppa”-sanaa häntäpäällä suunnasta, sillä sanan alkupäässä seisoi miliisi.</i>” (KS, 162)</p> |
|---|--|

Чудесный пример (80), где, наряду с сохраненной прагмемой, мы также видим удачную адаптацию букв алфавита – там, где в русском варианте была буква Б, в финском переводчик оправданно заменяет ее на латинскую Р (и, соответственно, несколько видоизменяет название магазина ”Рыба” на ”Kalakauppa”), что абсолютно точно передает идею и смысл авторской задумки. Интересно также, при совмещении в переводе буквы М (мясо) и L (liha) в обоих случаях они обрисовываются как похожая на санки / kelkan näköinen. И, что интересно, в обоих случаях это работает!

- | | |
|---|--|
| <p>(81) ”Три первые буквы он сложил сразу: ”Пэ-эр-о - Про”. Но <i>дальше шла пузатая двубокая дрянь, неизвестно что обозначающая. ”Неужто пролетарий?” – подумал Шарик с удивлением...</i> ”Быть этого не может”. Он поднял нос кверху, еще раз обнюхал шубу и <i>уверенно подумал: ”Нет, здесь пролетарием и не пахнет. Ученое слово, бог его знает.</i>” (СС, 16)</p> | <p>”Kolme ensimmäistä kirjainta asettuivat heti: P-r-o – ”Pro”. <i>Mutta sitten seurasi omituinen koukero, aivan outo ja käsittämätön. ”Oikeinko proletaari?” Sharik ajatteli kummastuneena... ”Mahdotonta.</i>” Se nosti häntänsä, nuuhkasi vielä kerran turkkia ja <i>ajatteli vakuuttuneesti: Ei, ei täällä haise proletaarilta. Vierasperäinen sana, herra ties mitä merkitsee.</i>” (KS, 163)</p> |
|---|--|

В данном примере (81) наблюдается комизм ситуации, где пес решает, может ли таинственный спаситель быть пролетарием или нет. Как видно, перевод хорошо передает как смысл, так и юмор отрывка. Неожиданным и интересным моментом здесь является ситуация читающего пса, которому обрисовывается неведомая ему буква Ф. Тогда как в русском языке буква Ф похожа на ”двубокую пузатую дрянь”, в финском же языке она скорее походит на крючок или завитушку – *koukero* (Nykysuomen Sanakirja, 517), что верно отобразил переводчик, прибегнув к варианту замены.

- | | |
|---|---|
| (82) ”Нет уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь, зачем лгать, - тосковал пес, сопя носом, - привык. <i>Я барский пес, интеллигентное существо, отведал лучшей жизни. Да и что такое воля? Так, дым, мираж, фикция... Бред этих злосчастных демократов...</i> ” (СС, 40) | ”Ei, ei, et sinä kuitenkaan karkaa täältä vapauteen, turha valehdella, koira murehti ja tuhautti nenäänsä, - olet tottunut tähän. <i>Sinä olet herrasväen koira, intelligentti olento, olet saanut maistaa parempaa elämää. Ja mitä vapaus oikeastaan on? Savua, kangastus, fiktiota... Noiden kovan onnen demokraattien hourailua...</i> ” (KS, 194) |
|---|---|

И все же, когда речь заходит о понятиях, затрагивающих историческую ситуацию повести, правомерно встает вопрос – насколько же понятен юмор повести иностранному читателю? Просмотрев следующие два примера, поставим под сомнение, что у рядового иностранного читателя, во-первых, есть схожие ассоциации с именами, ссылки на которые делает автор, а, во-вторых, что это вызывает у него какую-либо ответную реакцию, аналогичную реакции русского читателя.

- | | |
|--|---|
| (83) ”- Общее собрание просит вас добровольно, в порядке трудовой дисциплины, отказаться от столовой. Столовых нет ни у кого в Москве. - <i>Даже у Айседоры Дункан, - звонко крикнула женицина.</i> ” (СС, 26) | ”- Yleinen kokous pyytää teitä vapaaehtoisesti ja työkurin mukaisesti luopumaan ruokasalista. Kenelläkään koko Moskovassa ei ole ruokasalia. - <i>Ei edes Isadora Duncanilla, nainen kiljaisi heleästi.</i> ” (KS, 175) |
|--|---|

- | | |
|--|---|
| <p>(84) ”- Уж и так читаю, читаю...- ответил Шариков...
- Что же вы читаете?
<i>В голове у него мелькнула картина: необитаемый остров, пальма, человек в звериной шкуре и колтаке. ”Надо будет Робинзона...”</i>
- Эту... Как ее... переписку Энгельса с этим... как его – дьявола – с Каутским.
Борменталь остановил ан полдороге вилку с куском белого мяса, а Филипп Филиппович расплескал вино. Шариков в это время изловчился и проглотил водку.” (СС, 69-70)</p> | <p>”- Minähän luen... - Sharikov vastasi...
– Mitä te luette?
<i>Hänen mielessään vilahti nopeasti kuva: autio saari, palmu, eläimen taljaan pukeutunut mies. Robinson...</i>
- No sitä... mikä se nyt onkaan... Engelsing ja tämän... mikä piru se nyt oli... Kautskyn kirjeenvaihtoa...
Bormenthal jähmettyi liikkumattomaksi – hän oli juuri viemässä haarukalla lihanpalaa suuhunsa – ja Filip Filippovitch läikytti viiniä lasistaan. Sharikov siemaisi sillä välin votkansa.” (KS, 231)</p> |
|--|---|

Если в примере 83 перевод точно передает оригинальный текст, то второй случай (84) представляет неоправданное снижение так ловко представленной автором оппозиции. Из перевода совершенно не следует (см. в оригинале *”Надо будет Робинзона.../Robinson...”*), что профессор думает предложить Шарикову прочитать книгу о Робинзоне, когда тот, шокируя всех присутствующих, заявляет о переписке Энгельса с Каутским, хотя вся соль юмора ситуации заключается именно в этом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в нашей работе мы ставили себе цель рассмотреть, каким образом строится юмор и из каких составных формируется сатира. В исследовании мы подробно остановились на теоретических аспектах построения комического и, затем, проследили данный феномен на практике в сопоставительном анализе оригинала и перевода. В работе мы отталкивались от установки, что переводчик должен передать прагматический аспект содержания переводимого текста путем его переадресации иноязычному получателю с учетом той реакции, которую вызовет текст.

Имея дело с сатирическим произведением, а также "разношерстным" языком послереволюционного периода, которым так виртуозно пользуется Булгаков, мы отдавали себе отчет, что культурно-исторический фон наряду с элементами, носящими яркую национальную окраску правомерно вызовет затруднения при передаче их на иностранный язык. Задачу переводчика осложняло еще и то, что рождение сатирического образа тесно связано с концептуальной системой носителей языка, с их стандартными представлениями, с их системой оценок, которые существуют вне языка и лишь вербализуются в нем – то есть восприятие иронии, пародии и сатиры будет не всегда сопоставимым в разноязычных читательских аудиториях.

В нашем случае основное противоречие между оригиналом и переводом возникло из-за различия между культурой отправителя (оригинал) и культурой воспринимающей среды (перевод), поскольку сатира, в силу своей специфики, есть субъективный смешливый взгляд на определенные события исторической действительности. Достоинство же переводчика как языковой личности здесь состоит в том, насколько искусно и точно он сумеет сблизить два различных языка и две культуры, а также донести до финских читателей юмор как основополагающий элемент данного художественного произведения.

Рассмотрим, каким же образом сатира и юмор повести "Собачье сердце" были переданы в тексте перевода. Для наглядного представления результатов исследования мы составили таблицу, которую приводим ниже.

Группы изучаемого материала	Количество примеров в тексте	Передача прагмемы и информемы	Передача только информемы	Утрата прагмемы и информемы
Морфология/ необычные сочетания слов	5	2	3	-
Ошибки речи/ игра слов	10	1	7	2
Образность и метафоры	14	13	1	-
Стилистика/ ироничные имена	14	6	7	1
Клише	11	5	6	-
Разговорный стиль	23	17	6	-
Грубо-просторечные слова	11	7	4	-
Алогизмы	10	3	6	1
Комизм ситуации	15	14	1	-

В процентуальном соотношении наши примеры выглядят следующим образом:

Количество примеров в тексте	Передача прагмемы и информемы	Передача только информемы	Утрата прагмемы и информемы
100,0%	60,2%	36,3%	3,5%

Приведенные цифры показывают, что, несмотря на повышенные требования

к сатирическому тексту, большинство примеров (60,2%) все же было передано с сохранением как информационного содержания, так и прагматической задачи – обеспечения адекватного переноса комического элемента повести. Из приведенной классификации по понятным причинам хуже всего был воспроизведен юмор, основывающийся на морфологической основе (грамматические ошибки и отклонениях речи), а также элементах, носящих яркую национальную окраску и близких к лагунам (как, например, штампы языка советского периода).

С другой стороны, переводчик, довольно успешно справился с воспроизведением разговорного и грубо-просторечного оттенков, которые несли заметную комическую нагрузку и были преобладающими во многих диалогах повести, во многих примерах подобрав адекватные финские аналогии. Подобным же образом, верно были переданы и комические ситуации, однако, этот момент все же заставил нас сомневаться, будут ли они настолько же смешными для иностранного читателя, какими они являются для русской аудитории.

Естественно, что любое литературное произведение исторически обусловлено и, следовательно, неповторимо. Между оригиналом и переводом не может быть полного и идеального тождества, поскольку на практике невозможно стопроцентно сохранить специфичность подлинника. Такая задача практически граничила бы с требованием дословности и натуралистического копирования социальных, исторических и локальных диалектов. Поэтому, погрешности прагматической адаптации (в нашем случае – чуть больше половины от того, что было передано адекватно), заставляют поверить в тот факт, что юмор должен и может быть перенесен в иноязычную языковую и культурную среду.

В нашей работе мы не ставили себе целью охватить полностью изучение сатирического и комического элемента текста произведения, скорее – привлечь внимание к по праву заслуживающей внимания теме исследования перевода юмора в целом и сатиры в частности.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Материалы исследования

Булгаков, М. (1990): Собачье сердце//Булгаков, М. и Замятин, Е.: Серия "Магический кристалл". Петрозаводск: Карелия.

Bulgakov, M. (1975): Koiran sydän//Kohtalokkaat munat: satiireja ja muistelmia. Valinnut ja suomentanut Esa Adrian. Porvoo Helsinki: WSOY.

Первичные источники

Автухович, Т. (1998): Сатира и риторика//М.Е.Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII-XX веков. Москва: Наследие.

Бахтин, М. (1990): Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд., Москва: Художественная литература.

Бархударов, Л. (1975): Язык и перевод. Москва: Международные отношения.

Борев, Ю. (1964): Сатира//Теория литературы. Под ред. Г.Л. Абрамовича. Москва: Эстетика.

Борев, Ю. (1970): Комическое. Москва: Искусство.

Булгаков, М. (1989): Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах. Москва.

Дземидок, М. (1974): О комическом. Москва: Прогресс.

Ершов, Л. (1977): Сатирические жанры русской советской литературы. Москва: Наука.

Крупнов, В. (1976): В творческой лаборатории переводчика. Москва: Международные отношения.

Комиссаров, В. (1990): Теория перевода – лингвистические аспекты. Москва.

Любимов, Н. (1982): Перевод – искусство. Москва: Художественная литература.

- Мкртчян, Л. (1979): Жажда быть понятым. Москва.
- Мкртчян, Л. (1963): Аветик Исаакян и русская литература. Ереван: Армгосиздат.
- Николаев, Д. (1998): М.Е.Салтыков-Щедрин и русские сатирико-юмористические журналы 1901-1917 гг.//М.Е.Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII-XX веков. Москва.
- Пропп, В. (1997): Проблемы комизма и смеха. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Романовский, С. (2003): От каждого – по таланту, каждому – по судьбе. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ.
- Санников, В. (1999): Русский язык в зеркале языковой игры. Москва: Языки русской культуры.
- Сахаров, В. (1998): "Сатира не терпит оглядки" (М.Е.Салтыков-Щедрин и М.А.Булгаков)//М.Е.Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII-XX веков. Москва: Наследие.
- Тимофеев, Л. (1976): Основы теории литературы. Москва: Просвещение.
- Файман, Г. (1993): Глазами ОГПУ. Независимая газета, 17.11.1993, с.5.
- Федоров, А. (1983): Основы общей теории перевода. Москва: Высшая школа.
- Чудакова, М. (1988): Жизнеописание Михаила Булгакова. Москва: Книга.
- Чуковский, К. (1964): Высокое искусство. Москва: Искусство.
- Швейцер, А. (1988): Теория перевода. Москва: Наука.
- Эвентов, И. (1968): Лирика и сатира. Ленинградский отдел издательства "Советский писатель".

Англоязычные источники:

- Chiario, D. (2005): Verbally expressed humour and translation: an overview of a neglected field. International Journal of Humour Research, 18, 2, pp. 135-145.

- Even-Zohar, I. (1990): The Emergence of a Native Hebrew Culture in Palestine, 1882-1948. *Polysystem Studies [=Poetics Today]*, 11, 1, pp. 175-191.
- Feinberg, L. (1967): *Introduction to satire*. Ames: Iowa State University Press.
- Landers, C.E. (2001): *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Milne, L. (1990): *Mikhail Bulgakov. A critical biography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nida, E.A., Taber, C.R. (1982): *The Theory and Practice of Translation, vol III of Helps for Translators*, Leiden: Brill Academic.
- Snyder, J. (1991): *Prospects of power: tragedy, satire, the essay and the theory of genre*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Test, G.A. (1991): *Satire: spirit and art*. Tampa: University of South Florida Press.
- Vermeer, H. (1996): *A skopos theory of translation (some arguments for and against)*. Heidenberg: Textcontext.
- Wallace, C. (2002): *Translating Laughter: Humour as a Special Challenge in Translating the Stories of Ana Lydia Vega*. *Journal of the Midwest Modern Language Association*, 35, 2, pp. 75-78.

Словари

- Даль, В. ([1862] 1880): *Толковый словарь живаго великорусскаго языка I–IV*. Изд-е 2-ое, исправленное и умноженное по рукописи автора. С.-Петербург, Москва: Изд-во книгопродавца-типографа М.О. Вольфа.
- Краткий толковый словарь литературоведческих терминов (1985). Москва: Просвещение.
- Литературный энциклопедический словарь (1987). Москва: Советская энциклопедия.
- Словарь иностранных слов (1983). Москва: Просвещение.
- Словарь литературоведческих терминов (1974). Москва: Просвещение.
- Nyky-suomen sanakirja osat 1-6 (1996). WSOY. Juva.

Электронные источники

Беличева, И.В.: Переводы произведений М.А.Булгакова на иностранные языки. Восприятие творчества Булгакова за рубежом. Материалы II Международной научной конференции по переводоведению "Федоровские чтения", 23.-25.10.2000, Санкт-Петербург.

<http://syntagma.nm.ru/nau/article5.htm> (11.6.2005)

Беркнер, С.С., Вошина, О.Е.: Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С.Мозма). Вестник ВГУ/Воронежский государственный университет, Серия лингвистика и межкультурная коммуникация, 2003'1.

<http://www.rec.vsu.ru/vestnik/pdf/lingvo/2003/01/berkner.pdf> (18.4.2005)

Беркнер, С.С., Капкова, С.Ю.: Средства выражения комического в стихах для детей Спайка Миллигана и некоторые аспекты их перевода. Вестник ВГУ/Воронежский государственный университет, Серия лингвистика и межкультурная коммуникация, 2002'2.

<http://www.rec.vsu.ru/vestnik/pdf/lingvo/2002/02/berkner.pdf> (18.4.2005)

Chesterman, A.: 2000. Memetics and translation strategies. *Synapse* 5, 1-17.

<http://www.helsinki.fi/~chesterm/2000iMemetics.html> (20.12.2006)

Джваршейшвили, Р. Психологическая проблема перевода.

<http://m3.easyspace.com/yarasch/transltn/dzhvarsheshvili.html#intro> (25.02.2003)

Достоевский, Ф.М.: Дневник писателя. Март 1877. Библиотека (Интернет-издательство). Электронные издания произведений и биографических и критических материалов.

<http://www.magister.msk.ru/library/dostoevs/dostdn15.htm> (20.9.2006)

Козловски, Ю.: Коды комического в сказках братьев Стругацких "Понедельник начинается в субботу" и "Сказка о Тройке".

http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2120.shtml (15.1.2006).

Комиссаров, В.: Современное переводоведение.

http://www.e-lingvo.net/fileinfo_bk_i2345_c1_p4.html (20.12.2006).

Кязинов, Г.: Теория комического. Проблемы языковых средств и приемов.

www.uludil.gen.az/teoria/5_1.php (24.7.2005)

Магнитова, В.Г.: Сатира как оружие.

<http://www.trinitas.ru/rus/doc/0012/001a/00120043.htm> (8.6.2005)

Райс, К.: Классификация текстов и методы перевода (Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. Москва, 1978. 202-228)

<http://www.durov.com/liguistics1/reiss-78.htm> (25.11.2004)

Саттаров, И.: Категория комическое // Основные эстетические категории. Лекции по эстетике. <http://www.desark.ru/info/lections/estlekc05.htm> (18.4.2005)

Современная энциклопедия. <http://dic.academic.ru/dis.nsf/enc1p/NT0000A586> (18.04.2005)

Топер, П. Перевод и литература: творческая личность переводчика. ("Вопросы литературы", 6'1998) <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/toper.html> (25.11.2004)

Ульянов, Е. Прагматический аспект перевода комического в романе М.Булгакова "Мастер и Маргарита" (24.5.2006). <http://www.utmn.ru/frgf/No4/text21.html>

Liebold, A.: The Translation of Humour; Who Says It Cannot Be Done? <http://www.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n1/003459ar.pdf> (25.10.2006).

Nilsen, D.L.F.: Better than the Original: Humorous Translations that Succeeded. <http://www.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n1/003737ar.pdf> (25.10.2006)

Raphaelson-West, D.S.: On the Feasibility and Strategies of Translating Humor. <http://www.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n1/003913ar.pdf> (25.10.2006)

Schmitz, J.R.: Humour as a Pedagogical Tool in Foreign Language and Translating Courses. http://www.degruyter.com/journals/humor/2002/pdf/15_89.pdf (25.10.2006)

The Thomas Gray Archive. Ed.: Huber, A., University of Oxford. <http://www.thomasgray.org/materials/gllitterms.shtml> (6.1.2007)

Wolf, V.: On not Knowing Greek. The Common Reader. <http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter3.html> (6.1.2007)

Вторичные источники

Булгаковы, Михаил и Елена (2001): Дневник Мастера и Маргариты. Москва: Вагриус.

Петелин, В. (2000): Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. Москва: Центрполиграф.

Рыжкова, Т. (1999): Путь к Булгакову. Санкт-Петербург: Глагол.

Соколов, Б. (2003): Энциклопедия Булгаковская. Москва: Алгоритм.

Яблоков, Е.А. (2001): Художественный мир Михаила Булгакова. Москва:
Языки славянской культуры.

Яновская, Л. (1983): Творческий путь Михаила Булгакова. Москва.

Natalia Väänänen

Kääntämisen pragmatiikka satiirin ja huumorin kääntämisessä Mihail Bulgakovin teoksessa *Koiran sydän*

1. Työn lähtökohdat, tutkimusaineisto, tavoitteet ja rakenne

Virginia Wolf (Wolf 2007) kirjoitti kerran: ”huumori on ensimmäinen asia, joka häviää käänöksessä”. Väittäminen tuntui kiinnostavalta aiheelta ottaen huomioon kuinka paljon maailmassa on humoristista kaunokirjallisuutta. Näin tämän pro gradu -työn aiheeksi valittiin huumorin ja satiirin kääntäminen. Tutkimuksen avulla pyritään selvittämään onko kuuluisan kirjailijan kommentti totuudenmukainen.

Huumori tutkimusaiheena on hyvin kiinnostava, koska sen ydintä ei vielä ole pystytty täysin selittämään. Mikään tähän mennessä kirjoitettu huumorin teoria ei ole ollut täydellinen (Дземидок 1974: 50). Huumori on itse asiassa paljon helpompi tunnistaa kuin selittää tai analysoida, mikä ei tosin lannista tutkijoita jatkamaan aiheen tutkimuksia. Satiiri puolestaan on huumorin alahaarana osoittautunut kääntämisen kannalta hyvin mielenkiintoiseksi, mikä johtuu sen osuvasta ja värikkästä kielenkäytöstä sekä kulttuurisesta ja historiallisesta taustasta. Kaikki edellä mainitut elementit mahdollistavat sen, että lukija ja kääntäjä ymmärtävät satiirin.

Tämän pro gradu -työn tutkimusaineistona on käytetty kuuluisan neuvosto-aikaisen satiirikon Mihail Bulgakovin teosta *Соба́чье се́рдце* (*Koiran sydän*), joka edustaa parhaiten aikansa satiirista genreä ja on huumorin kannalta ehdottomasti yksi kirjailijan loistavimpia teoksia (Milne 1990: 60). Aineistona käytetty painos on vuodelta 1990, ja sen on kustantanut Petroskoissa Izdatelstvo Karelia. Alkuperäisen teoksen lisäksi tutkimusaineistona on kirjan suomennos *Koiran sydän*. Se on WSOY:n julkaisu vuodelta 1975, jonka on suomentanut Esa Adrian. Työn lähtökohtana oli saada selville, mistä Bulgakovin teoksen huumori ja satiiri käytännössä syntyvät, mikä on niiden rakenne ja ominaispiirteet, millä tavoin ne voidaan tunnistaa ja paikallistaa käännettävässä tekstissä sekä miten Esa

Adrian on onnistunut säilyttämään humoristisen komponentin omassa suomennoksessaan.

Koska tutkimusaineistona on puhtaasti satiirinen teos ja sen humoristisella aineksella on suuri merkitys teoksen kirjallisen arvolle, on ehdottoman tärkeää, että tekstin satiirisia piirteitä sisältävät pragmaattiset komponentit siirtyvät käännöksessä oikein vieraalle kielelle. Muussa tapauksessa kirjailijan pragmaattisten tavoitteiden vääristely johtaisi sekä yksittäisiin väärin ymmärryksiin että koko teoksen ja kirjailijan aliarviointiin (Ульянов 2006). Käännöksen pragmatiikan tarkastelu auttaa arvioimaan originaalin ja käännöksen vastaavuutta, paikallistamaan ne kohdat, joissa kääntäjällä tuntuu olevan eniten vaikeuksia sekä tekemään johtopäätöksiä siitä, miten tietty pieni pragmaattinen menetys voi heijastua käännöksen onnistumiseen kokonaisuudessa.

Tämän tutkielman tavoitteena oli:

- selvittää, mikä on satiiri ja antaa sille mahdollisimman tarkka selite
- selvittää, mikä on satiirinen tyyli ja miten se tulee esiin kaunokirjallisessa tekstissä
- esittää poimitut satiirin ja huumorin esimerkit tutkimusaineiston tekstissä
- löytää kääntäjän mahdolliset ongelmakohdat käännettävässä tekstissä
- tarkastaa, miten onnistuneesti satiirinen komponentti on kyetty säilyttämään suomennoksessa.

Tutkielma koostuu johdannosta, neljästä pääluvusta ja työn loppusanoista. Luku 2 (*Mihail Bulgakov ja teos Koiran sydän*) kertoo lyhyesti teoksen historiallisesta taustasta sekä Mihail Bulgakovin tyylin ja kielen ominaisuuksista. Luvussa 3 (*Satiiri*) tarkastellaan huumorin teorian pääpiirteitä ja käydään läpi tarkemmin satiirin ominaisuuksia. Luku 4 (*Huumori kaunokirjallisuuden kääntämisen viitekehyksissä*) piirtää yhteenvedon kaunokirjallisuuden kääntämisen mahdollisuuksista, tekniikasta ja sen kriitistä, ottaen erityisesti esiin huumorin kääntämisen sekä käännöksen pragmatiikan. Lopuksi, luku 5 (*Satiiri teoksessa Koiran sydän*) on työn empiirinen osio, joka valittujen esimerkkien avulla esittää satiirin kääntämisen analyysin sekä arvion Adrianin käännöksen onnistumisesta.

2. Mihail Bulgakov ja *Koiran sydän*

Koiran sydän on kirjoitettu vuonna 1925 neuvostoaikaisen satiirin kulta-aikoina ja sitä pidetään yhtenä Bulgakovin parhaimmista teoksista. ”Neuvostoideologian kannalta tappavin” (Романовский 2003: 298) teos oli kuitenkin Neuvostoliitossa kielletty yli 60 vuotta aina perestroikaan asti, ja vasta vuonna 1988 venäläiset lukijat saivat tilaisuuden tutustua sen loistavaan huumoriin ja satiiriin. Kirja kuvastaa elävästi 1920-luvun Venäjän vallankumouksen jälkeistä elämää pilkaten avoimesti sen ajan keskeistä ideologiaa eli uuden ”neuvostoihmisen” syntymistä.

Kirjan rakenne on siitä mielenkiintoinen, että Bulgakov ei etene yleistoteamuksista suppeisiin yksityiskohtiin vaan tekee juuri päinvastoin. Arkisesta elämän episodista hän piirtää maailmanlaajuisen filosofisen yhteenvedon. Teoksen ytimessä on professori Preobrazhenskin lääketieteellinen kokeilu, jonka tuloksena nähdään kuinka Sharik-koira muuntautuu ihmiseksi. ”*Koiran sydän* kertoo kauhutarinan kulkukoirasta, joka ei ainoastaan kelvannut työhön neuvostoliittolaiseen konttoriin vaan lisäksi sai melko laajat yhteiskunnalliset mahdollisuudet. Koiran nimestä tulikin pilkkanimi kaikille uusille neuvostotyypisille intelligenteille” (Романовский 2003: 298).

Koiran sydän on mainio esimerkki Bulgakovin satiirista, joka seuraa Nikolaij Gogolin jäljenjalkia yhdistäen onnistuneesti fantasian ja todellisen maailman. Gogolista poiketen Bulgakovin fantasiaan perustuva komponentti rajoittuu tässä ainoastaan professorin lääketieteelliseen kokeeseen, mikä tekee teoksesta erittäin uskottavan ja lähentää sitä tuntuvasti todellisen maailman kanssa. Bulgakovin fantasialla on tekstissä pikemminkin auttava funktio – luonnon kannalta absurdi kokeilu auttaa paljastamaan yhteiskunnan absurdin tilanteen, jolloin Venäjän ”historiallisen kokeilun” tuloksena kaikesta normaalista on tullut epänormaalia.

3. Satiiri kaunokirjallisuuden ilmaisukeinona

3.1. Huumorin teoria

Jotta on mahdollista ymmärtää mistä huumori syntyy, työssä on lähdetty liikkeelle aiheen termistön selvittämisestä. Kaunokirjallisuuden ja lingvistiikan tutkimuksessa on olemassa yleishuumorin teoria, josta ei ole vielä valitettavasti

esitetty täydellisen kattavaa kuvausta. Yhteenvedona voidaan todeta, että yleensä huumorin rakenteen ymmärretään perustuvan johonkin epäkohtaan sekä asioiden oikeiden suhteiden rikkomiseen (Борев 1970: 173). Kaunokirjallisessa tekstissä tämä voi tapahtua kielellisellä tasolla (alogismit, puhevirheet, puhevian imitointi, vierasperäinen aksentti, tilanteeseen nähden väärä puhetyyli), kerronnan tasolla (vääriin johtopäätökseen johtaminen, henkilöiden sekoittaminen keskenään, eittunnistaminen) ja teoksen henkilöiden luonnekuvan tasolla (epäsuhde itsetunnon ja vaikutelman, sanan ja teon, halutun ja todellisen kesken).

Asioiden epäsuhteet eivät kuitenkaan vielä yksin riitä. Jotta huumori toimisi, on epäsuhteen oltava sellainen, että se synnyttäisi toisen tapahtumatason, joka taas on terävässä kontrastissa jo olemassa olevan tason kanssa (Санников 1999: 21). Näin kuulija saadaan ensin väärän johtopäätöksen polulle, sitten naamio heitetään pois ja paljastetaan todellinen tila, jota taas seuraa kuulijan iloinen havainnoimisen olotila, hymy ja nauru. Kuulijalta, ja ennen kaikkea kääntäjältä, tämän toisen tason ymmärtäminen edellyttää vähintään hyvän yleissivistyksen sekä perustiedot kielen historiasta ja sen kulttuurista.

Huumorin tyyppisiä ja muotoja on monenlaisia, mutta niiden järjestelmällinen jaottelu ei tutkijoiden mielestä ole ongelmatonta (Беркнер, Капкова 2005). Tämä johtuu siitä, että huumorin muotojen rajat ovat usein liian epäselviä ja vaikeasti havaittavia. Kaunokirjallisuudessa yleishuumorin muotoina nähdään huumori, satiiri, sarkasmi, ironia, groteski ja blagg (Саттаров, 2005). Mutta silloin, kun on kyseessä koomisen aineksen suhde objektiin, tilalle jää vain kolme päätekijää: ironia, satiiri ja huumori (Санников 1999: 23).

3.2. Satiiri huumorin alahaarana

Satiiriksi kutsutaan diskurssin tai kirjallisuuden muotoa, jolle on ominaista ironian, sarkasmin ja pilkan käyttäminen ja jonka tarkoituksena on yhteiskunnan vääryyksien ja puutteiden paljastaminen. Satiiri voi esiintyä sekä lyhyessä yksittäisessä vitsissä että kokonaisessa suuressa romaanissa, sillä se ei ole sidottu kirjallisuuden tyyliin. Se ei ole genre tai kirjallisuuden koulukunta vaan lähinnä muoto, jonka avulla tietyn tyyppinen sanoma voi tulla sanotuksi. Satiiri käyttää

ivaa ja sarkasmia näyttämällä kritiikkinsä kohteen ikään kuin vääristyneen peili läpi, jolloin se huumorilla ja naurulla höystettynä tulee esiin paljon selkeämmin.

Teoksessaan *Satire: Spirit and Art* George Test (1991: 15) sanoo, että satiiriselle teokselle ominaisia ovat seuraavat neljä peruselementtiä: hyökkäys, leikki, tuomitseminen ja nauru. Satiiri mielletään yleensä aggressiiviseksi, sillä se sisältää aina suoran tai epäsuoran sanallisen hyökkäyksen. Leikki toimii tavallaan hyökkäysaseena, joka piirtää hassuja karikatyyreja, irvi- ja pilakuvia sekä fantasiaan perustuvia henkilöihahmoja. Satiirin päätarkoituksena on tuomitseminen, koska siihen perustuu satiirin funktionaalisuus. Satiirille on ominaista myös nauru vaikka kaikki tutkijat eivät olekaan asiasta samaa mieltä. (Test 1991: 14–27.) Edelliseen on kuitenkin lisättävä, että ilman naurua ja huumoria satiiria ei voida rakentaa. Silloin siitä tulisi puhdas kritiikki ja se lakkaa olemasta satiiri.

Satiiri on myös äärettömän taipuisa ja operatiivinen kirjallisuuden muoto, joka on hyvin tiiviissä yhteydessä yhteiskuntaan ja muokkaa voimakkaasti poliittisia ja yhteiskunnallisia mielipiteitä. Siksi sille on ominaista nykytilanteen vakaa hallinta ja selkeä poliittinen suuntautuminen. Täten satiiria voidaan kutsua eniten politisoituneeksi kirjallisuuden muodoksi, joka edellyttää tehokasta kommunikointia lukijan kanssa, ja jossa vallitsee looginen ja rationaalinen elämän tutkimus (Автухович 1998: 35).

3.3. Satiirin ilmaisukeinot kaunokirjallisuuden tekstissä

Satiirin kieli ei paljoa eroa ei-satiiristen teosten kielestä, koska se käyttää samaa leksikaalista, lauseopillista ja foneettista materiaalia kuten mikä tahansa muu teksti (Кязинов 2005). Toisaalta, satiirikon päätehtävänä onkin käyttää nämä kielen tavanomaiset ilmaisukeinot siten, että teksti näyttää ja kuulostaa koomiselta. Hyvä satiirikko pystyy tuomaan tavalliseen tekstiin humoristisen tai sarkastisen sävyn ja osaa värittää sitä ironisella intonaatiolla. Hän myös osaa käyttää sanoja ja ilmaisuja, jotka mahdollisesti sisältävät jo koomisen komponentin itsessään. Toisin sanoen, koomisuuden tai satiirin ydin kaunokirjallisessa teoksessa ei ole pelkästään lukijalle esitetty fakta vaan lähinnä se tapa, jolla fakta esitetään.

Tästä johtuen perussanan roolista (lähinnä tyylin ja funktionalisuuden kannalta) tulee humoristisessa tekstissä entistä tärkeämpi. Satiirille ovat myös hyvin ominaista muodon vapaus, kirjallisten sääntöjen rikkominen ja todellisuuden vääristely, groteski sekä pilakuvilta näyttävien hahmojen piirto (СЛТ 1974: 342). Kaikki nämä muodot olisivat epäsoivia tavalliseen romaaniin tai novelliin, mutta satiiriseen teokseen, joka melkein huutaa ”tahallista teennäisyyttä”, ne istuvat varsin hyvin (Ершов 1977: 255).

Satiiri käyttää mm. seuraavia ilmaisukeinoja (Современная энциклопедия 2005):

- Ironia (kreikkalaisesta *eironeia* – teeskentely): ilmenee kun koominen elementti piiloutuu vakavuuden naamion alle heijastaen ylimielisyyden tai skeptisyyden tunteen; pilkan tai ivan ilmaiseminen epäsuoraan tai kiertäen niin, että sana tai lause saa kontekstissa juuri päinvastaisen tulkinnan.
- Sarkasmi (kreikkalaisesta *sarkazo* – kirjaimellisesti ”repiä lihan”): ivallinen pilkkaaminen, ironian korkein muoto, joka perustuu aikomuksen ja kielellisen ilmaisun mustavalkoiseen kontrastiin.
- Groteski (ranskalaisesta *grotesque* – outo, koominen): todellisuuden ja fantasiamaailman, totuudenmukaisuuden ja karikatyyrin luova yhdistäminen.
- Parodia (kreikkalaisesta *parodia*): kaunokirjallisuudessa, teatterissa musiikissa yms. jonkun tyylin, genren, puhutavan tai muun tahallinen imitointi koomisessa mielessä.

4. Huumori kaunokirjallisuuden kääntämisen viitekehysissä

4.1. Kaunokirjallisuuden tekstit kääntämisen kohteena

Koska tutkielma tarkastelee ensisijaisesti satiirin kääntämistä toiselle kielelle, syntyi tämän tutkielman viitekehyskeksi luonnollisesti kaunokirjallisuuden kääntäminen. Yleisesti kääntämisellä tarkoitetaan prosessia, jossa yhden tekstin sisältö siirretään toiselle kielelle, mutta kun on kyseessä kaunokirjallisuuden kääntäminen, yleisselitys jää kuitenkin melko puutteelliseksi. On olemassa selkeä ero pragmaattisten ja kaunokirjallisuuden tekstien kesken, joka Reissin (Райс

2004) mukaan ilmenee siinä, että pragmaattisten tekstien kielellä on kommunikatiivinen ja informatiivinen funktio, kun taas kaunokirjallisuuden teksteillä on edellä mainittujen funktioiden lisäksi esteettinen funktio. Siksi Reissin tekstityyppien luokituksen mukaan kaunokirjallisuuden tekstit kuuluvat luokkaan *muotoonsa suuntautuneet/sidotut tekstit* (Pañc 2004), ja tämä ominaisuus asettaa tiettyjä edellytyksiä niiden kääntämiselle. Tällaisilla teksteillä on sisältö, mutta ne menettävät lähes kokonaan oman erikoisuutensa mikäli käännöksessä oikein siirretyn sisällön ohella ei pystytty säilyttämään tekstin ulkoista ja sisäistä muotoa, eli tekijän inspiraation käsialaa ja henkilökohtaisen tyylin jälkeä. Näin ollen tekstin sisältö (informatiivisuus) jää tämän ryhmän käännösprosessissa kakkoseksi, kun tärkeimmiksi tekijäksi nousevat muodon analogia ja lukijan esteettisen vaikutelman vastavaisuus.

Kaunokirjallisuuden kääntämisen teorian keskeisiä kysymyksiä on se, onko mahdollista luoda sellainen käännös, joka olisi mahdollisimman tarkasti lähellä originaalin idealistisia ja taiteellisia ominaisuuksia, joka olisi luettava kuin alkuperäisteos ja joka säilyttäisi kuitenkin omia kansallisia erikoispiirteitään sekä teoksen ja kirjailijan tyylivivahteita. Päinvastoin kuin kääntämisen mahdottomuuden teoria esittää, tällainen ideaalikäännös tuntuu olevan jopa mahdollinen. Väitteelle ovat todisteina lukuisat kaunokirjallisuuden käännökset, jotka onnistuvat antamaan hyvin kattavan kuvan originaaleistaan.

4.2. Kääntämisen pragmatiikka

Kaikki käännökset voidaan tarkastaa kolmelta eri kannalta: semanttiselta (mitä on sanottu ja mitä se tarkoittaa), stilistiseltä eli tyylliseltä (millä tavoin sanoma on esitetty) ja pragmaattiselta (miksi se on sanottu, ja minkälaiseen kuulijan reaktioon tekijä oli pyrkinyt). Millä tahansa sanomalla on yleensä joku kommunikatiivinen tarkoitus, ja tämä nähdään erityisesti kaunokirjallisissa teksteissä, joiden tarkoituksena on herättää lukijassa tiettyjä tunteita, mielikuvia ja ajatuksia. Siksi kun ollaan tekemisissä kaunokirjallisuuden käännösten kanssa, tekstin pragmatiikalla on käännösprosessissa hyvin tärkeä rooli. Kääntäjän on pidettävä mielessä ja huomioitava omassa käännöstyössään kirjoittajan pyrkimys lukijan reaktioon. Toisin sanoen, ideaalitalanteessa käännetyn tekstin pitäisi pystyä antamaan täysin vastaavan vaikutelman kuin originaali.

Tällainen lopputulos ei kuitenkaan aina ole mahdollinen johtuen monista erisyistä. Tekstien pragmatiikka, joiden sanoma on sekä originaalin että käännöksen vastaanottajien kannalta pragmaattisesti yhtä kiinnostava (esim. tekniset tekstityypit) on siirrettävissä ehkä helpoiten kieleltä toiselle. Humoristisissa ja kaunokirjallisuuden teksteissä tulee pragmatiikan siirtämiseen jo selkeitä rajoitteita. Se johtuu luonnollisesti siitä, että kaunokirjallisuus tekstityyppinä on suunnattu ensisijaisesti ”omalle” lukijalle, mutta sillä saattaa olla paljon sanottavaa laajemmallekin lukijakunnalle. Mitä taas tulee teksteihin, jotka on tarkoitettu vain tietylle kieliryhmälle, ja joilla ei ole minkäänlaista yhteyttä käännöksen vastaanottajaan (kuten lakitekstit, poliittista ja taloudellista tilannetta koskevat tekstit yms.), ei niiden pragmatiikkaa voida koskaan siirtää toiselle kielelle täysin vastaavalla tavalla. Muistutetaan tässä kuitenkin, että kyse ei ole käännöksen ja originaalin vastavaisuudesta vaan lähinnä samanlaisesta tekstien herättämästä lukijan reaktiosta. (Комиссаров 2006.)

Kääntämisen kokonaisuunnistumista hyvin usein arvioidaan tekstin pragmatiikkaa silmällä pitäen. Monet käännöstieteen teoreetikot (kuten Комиссаров, Швейцер ja länsimaisessa koulukunnassa erityisesti Skopos-teorian kannattajat) pitävät pragmaattista sisältöä erityisen tärkeänä käännöksen arvioinnin kriteerinä ja katsovat, että aiheen tutkimuksella on alalla ensisijainen asema.

4.3. Huumori kääntämisessä

Lopuksi teoriaosiossamme olemme käsitelleet huumorin kääntämistä. Kuten Wallace (2002: 75) toteaa, kaikista kielen eri muodoista huumori on eniten ehdollistettu kulttuurisilla ja tilanteellisilla siteillä, mikä puolestaan saattaa aiheuttaa paljon vaikeuksia sen ymmärtämiselle vieraalla kielellä. Huumorin tulkinta on myös aina subjektiivista: jonkun mielestä se on hassua, ja jonkun taas ei. Tuolloin tekstin humoristinen komponentti (esim. satiiri tai ironia) voi jossain tapauksissa jäädä kääntäjältä jopa kokonaan huomaamatta (!). Lisäksi eri kielten rakenteet poikkeavat toisistaan hyvin paljon. Eli siinä missä yksi kieli tarjoaa laajat mahdollisuudet koomisille kielileikeille, jää toinen kieli hyvin kankeaksi ja elottomaksi. Ja, tietysti, kuten olemme jo aikaisemmin todenneet, huumorin ydin on enemmän sanoman muodossa kuin itse sanomassa. Ilman omaa oikeata

muotoa huumori yksinkertaisesti lakkaa olemasta (tämän ymmärtää jokainen, kuka yritti joskus selittää sanaleikin tai vitsin omin sanoin tai vieraalla kielellä).

Kielitieteessä huumori jaetaan kolmeen ryhmään (Schmitz 2006; Rafaelson-West 2006): universaaliseen, kulttuuriseen taustaan sidottuun ja lingvistiseen. Universaalinen tyyppi on yleensä ymmärtämisen ja kääntämisen kannalta kaikkein helpoin, koska sen perustana ovat kaikille tutut yleismaailman realiat ja tilannekomiikka. Kulttuuriseen taustaan sidottu huumorityyppi (johon kuuluu esim. meidän aiheena oleva satiiri) edellyttää lukijalta jo melko laajaa kielen kulttuurisen, historiallisen ja yhteiskunnallisen taustan tuntemusta. Muussa tapauksessa tämä huumorityyppi jää kokonaan ymmärtämättä, ja juuri siksi se synnyttääkin paljon harvemmin vastaavanlaisia reaktioita vierasperäiseltä kuulijalta. Kolmantena ryhmänä on lingvistinen huumori, jota luonnehditaan kääntämisen kannalta kaikkein vaikeimmaksi. Se perustuu kielileikkeihin ja se luokitellaan hyvin usein kuten ”mahdoton kääntää”.

Silloin kun kääntäjä kohtaa humoristisen komponentin käännettävässä tekstissä, hän voi teoreettisesti seurata kolmea vaihtoehtoa: 1. poistaa vitsin kokonaan, jolloin alkuperäisteksti jää tietysti puutteelliseksi, mutta joissakin tapauksissa tämä vaihtoehto voi olla perusteltu; 2. jättää vitsin tekstiin mutta kääntää sen vain kirjaimellisesti, jolloin koominen sisältö tulee häviämään mutta informatiivinen sisältö säilyy; 3. ja, lopuksi, hän voi adaptoida humoristisen osion käännökseen luomalla sille alkuperäistekstin kaltaisen taustan ja tilannekehysten.

On kuitenkin selvä, että edellä luetellut vaihtoehdot riippuvat aina yksittäisestä ja konkreettisesta käännöstilanteesta eikä mitään universaalista käännöstyötappaa ole olemassa. Jokaisessa tilanteessa kääntäjä joutuu itse arvioimaan, millainen ratkaisu tuntuu tehokkaimmalta ja luontevimmalta tekstin kannalta. Lisäksi, funktionaalisenä tunnettu Skopoksen käännösteoria (ks. Vermeer 1996) on todettu sopivan mainiosti huumorin kääntämiseen. Tilanteissa, missä käännösvastineiden löytäminen ei tunnu millään onnistuvan, autaa Skopos-teoria laajentamaan työn normaalit raamit paljon kreatiivisimmille käännostavoille.

5. Työmme analyysi ja tulokset

Tutkielman viimeisessä luvussa olemme käsitelleet aineiston ja esittäneet työmme tulokset. Empiiristä analyysia varten valittiin 113 tekstiesimerkkiä alkuperäisestä teoksesta ja niiden vastineet suomennoksesta. Valintakriteerinä oli tekstiosion koominen sisältö, mikä satiirisessa teoksessa tarkoitti huumorin, ironian, parodian tai sarkasmin elementtejä. Seuraavaksi valitut esimerkit luokiteltiin ryhmiin sen mukaan, mihin niiden huumori perustuu. Kuten olemme jo aikaisemmin maininneet, työmme tarkoituksena oli selvittää, miten satiirin ja huumorin aines oli siirretty alkuperäisteoksesta suomennokseen, ja miten Esa Adrian oli siinä onnistunut.

Tutkielman empiiriosa sisältää kaksi päälukua. Ensimmäisessä luvussa analysoitiin, miten satiiri ilmenee Bulgakovin tekstissä, ja toisessa paneuduttiin siihen, miten samat satiiriset elementit on kyetty kääntämään suomen kielelle. Täytyy sanoa, että lyhyehkö noin 90-sivuinen teos antoi tutkielmalle hyvin hedelmällisen analysoitavan materiaalin. Suurin osa valikoiduista esimerkeistämme meni stilistiikan ja osittain morfologian puolelle. Stilistiikkaan kuuluivat esim. seuraavat vertailuryhmät: henkilöiden hassut nimitykset, työkeät ja puhekieliset ilmaisut, klisee-ilmaisut, stilistiset antiteesit. Morfologian osalta analysoitiin tahalliset puhe- ja kielivirheet ja metaforat. Omana ryhmänä olivat lisäksi esimerkit, joissa huumori perustui tilannekomiikkaan.

Tutkimuksen tuloksena havaittiin, että vastoin odotuksia huumorin ja satiirin suomentaminen on onnistunut hyvin. Esa Adrian on pysynyt melko tiivisti kiinni alkuperäisteoksessa, mutta jossain määrin pyrkinyt myös adaptoimaan tekstiä suomalaista lukijaa varten. Ongelmakohtat syntyivät paikoissa, missä huumorin pohjana olivat esim. kieliopilliset virheet tai neuvostoajan kielikukkaset – eli tilanteet, jossa kääntäjä joutui kohtaamaan sanat, joille ei ole vastinetta suomen kielellä. Yhdeksi satiirikääntämisen ongelmaksi tuntui myös nousevan lukijan mahdollisesti puuttuva taustatieto, johon satiirin ivallisuus ja pilkkaaminen luonnollisesti kohdistuvat.