

КАК НЕ ОКАЗАТЬСЯ ПОГРЕБЕННЫМ ПОД «ЛАВИНОЙ СЛОВ»: КРАТКИЙ ГИД ПО ВЫЖИВАНИЮ ПЕРЕВОДЧИКА

Н.А. Волкова¹, В.А. Миловидов²

¹Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, г. Калуга

²Тверской государственный университет, г. Тверь

Лавина слов – явление, характеризующее кинотексты современной массовой культуры, – рассматривается с точки зрения синтактики и семантики как уровней кинематографического семиозиса, которые необходимо учитывать при выборе наиболее эффективного способа ее перевода.

Ключевые слова: единицы перевода, кинотексты массовой культуры, лавина слов, способы перевода.

Кинотексты современной массовой культуры, к которым относится и *Bojack Horseman* («Конь Боджек»), послуживший материалом данного исследования, вызывают интерес филологов в силу разных причин, одной из которых является желание проанализировать взаимодействие визуальной, аудиальной и языковой их составляющих и то, как это взаимодействие может быть реализовано в переводе. Правда, здесь мы ограничимся вербальным компонентом кинотекста, и из всего многообразия возможного материала для анализа выберем явление, которое представляет собой дополнительный вызов для переводчика, усложняющий его попытки добиться эквивалентности перевода.

Чтобы определить это явление, приведем следующий фрагмент анализируемого кинотекста: *So, a brief re-capitulation: This is not a room for repudiation of condemnation over string cheese appropriation accusations. Mediation is an invitation for open conversation, frustration, de-escalation, and exchange of information, which, in summation, removes any justification for litigation involving this corporation.* Очевидно, что даже зритель, не обладающий в полной мере знанием английского языка, заподозрит, что создатели кинотекста хотят сыграть со зрителем в увлекательную языковую игру, которая, как известно, дело серьезное и нуждается в научном осмысливании.

Как же определить феномен, пример которого приведен выше, в каких терминах его характеризовать?

На первый взгляд, перед нами классический случай звукового параллелизма, т.е. расположения сходных фонологических (фоносемантических, как мы попытаемся показать ниже) комплексов в смежных частях текста; эти комплексы, взаимодействуя, создают некий образ независимо от семантики соотносимых с ними лексем и синтаксем

[5]. Синонимичным термином в данном случае будет и «звуковой изоморфизм»: само понятие изоморфизма изначально применялось исключительно в естественных и математических науках, но благодаря польскому лингвисту Е. Куриловичу перешло и в область лингвистики, обозначая обладающие глубоким структурным параллелизмом звуковые комплексы [4]. Тем не менее, говорить о равнозначности этих понятий и изучаемого нами явления не вполне корректно, поскольку термины «звуковой параллелизм» и «звуковой изоморфизм» оказываются слишком узкими, применительно к кинотекстам: они охватывают речевые модели только с точки зрения их формы или механизма их создания, однако при таком понимании явления исследователь упустит из виду семантическую составляющую.

Очевидно, что еще одним термином-понятием, которое возможно было бы использовать в связи с рассматриваемым явлением, может считаться скороговорка, иначе – скороговорочный текст, реализующий канонические жанровые установки и эксплицирующий стереотипное ситуативное содержание (подробнее о скороговорочных текстах см., например, [1, 6]). Действительно, скороговорки, на первый взгляд, обладают теми же отличительными чертами: речь идет о рифмованных и синтаксически верно построенных фразах с усложнённой за счет аллитерации и ассонанса артикуляцией. Однако на этом сходство явлений заканчивается: как межкультурное глобальное явление жанр скороговорки редко обладает контекстуальным, то есть, смыслопорождающим весом.

Таким образом, если исходить из функционирования этих явлений в дискурсе, становятся очевидны их принципиальные различия. Исследуемые нами речевые отрезки из *Vojack Horseman* возникают в речи персонажей, обменивающихся репликами, непосредственно вписанными в киноконтекст и тесно связанными с его планом содержания, а посему способствующими выполнению функций этого кинотекста. Например, в следующей фразе элементы, характеризующиеся наличием звукового изоморфизма, подобраны с учетом ситуативного контекста: *I deserve to be adored by a man, yet here my dreams lie dormant! I don't mean to get mordantly morbid, but I get all adorably adorned to get bored manning doors? No more!* (героиня встречает в дверях гостей на ежегодной вечеринке своего друга; началось это по нелепой случайности, но теперь она чувствует себя лакеем и высказывает недовольство).

Отсюда следует, что подобные явления необходимо рассматривать отдельно от сходных и ассоциирующихся с ним понятий звукового изоморфизма и скороговорочных текстов. Вместо этого, представляется возможным использовать совершенно новый «термин», который стал недавно использоваться в англоязычном интернете, а именно – *word avalanches*, т.е., буквально, «лавины слов» (далее – ЛС).

В основе этого термина лежит экспрессивная метафора – фразы лавиной наползают друг на друга, рифмуясь, нередко дополняясь собеседником, и реципиент оказывается «погребен под завалами» произносимых за короткий промежуток времени созвучных элементов. Это, безусловно, влияет на полноту восприятия высказывания: отвлекаясь на форму и количество подобных компонентов фразы, мы с трудом успеваем следить за ее семантикой, однако вне зависимости от успешности скорости нашего восприятия ЛС (а, возможно, и, особенно, при отсутствии таковой), она создает тот самый необходимый кинотексту игровой эффект – наряду с удовольствием, возникающим, если нам все-таки удалось добраться вместе с продуцентом до конца фразы без семантических потерь, зритель получает удовольствие и от игры, где работают главным образом не семантические, а синтаксические эффекты (при том, конечно, что формируется и дополнительный семантический эффект – но за счет исключительно синтаксических «игр»).

Проанализируем еще несколько фрагментов кинотекста, чтобы увидеть, как «работают» ЛС.

Интересный эффект наблюдается, когда центром игры слов становится антропоним, который обрастает всё новыми и новыми созвучными лексемами. У многих персонажей *Bojack Horseman* говорящие имена, цель создания которых – выступать в качестве своеобразного ядра ЛС, и только. Так, например, происходит с незадачливым режиссёром по имени Флип:

'Knowing Flip, I would just stick to the script.'

'So, don't flip the script.'

'Exactly. Don't flip Flip's script.'

'That's a double-flip. So you're saying I should flip it?'

'I'm saying the exact opposite.'

'So, flip it. Flip it good.'

Но сценаристы не останавливаются на этом, создавая словесные лавины с использованием имён всевозможных актёров и фильмов (неймдропинг в «Боджеке» – одна из естественных и базовых вещей, как и во многих комедийных шоу), причём нередко это реально существующие и известные личности: ...*in Corpse me if you Can-Can, the Cannes, France—set story of a can-can dancer who contracts cancer but continues to can-can as a canny cadaver who plays the accordion with Kevin Corrigan, Kevin Kline, Chris Kline, Chris Pine, and Chris Kattan.*

Интенсивность ускоренного нагромождения имён столь высока, что реципиент просто не успеет осмыслить разницу между Кевином Кляйном и Крисом Пайном, когда их имена поставлены в один быстро проговариваемый ряд. Таким образом, выявляется ещё одна неотъемлемая черта словесной лавины: важно не то, *что* говорит персонаж, а то, *как* он это говорит. А говорит он это почти всегда быстро, с впечатляющей дикцией, не ставя смыслового акцента ни на одной части

фразы и заканчивая ее большой интонационной кульминацией – либо вопросительной, либо восклицательной.

Порой создаётся впечатление, что подбор лексем, составляющих ЛС, производится произвольно, и возможной целью подобного подбора будет являться почти намеренное смещение акцента с семантики высказывания на его синтактику. Но ведь синтактика также служит формированию семантического потенциала текст – правда, отличного от того, что реализуется, допустим, на лексическом уровне.

Объяснение формированию данного семантического аспекта кинотекста могла бы поспособствовать известная дифференциация декларативного и процедурного знания, в исследовании которой авторы опираются на концепцию Дж. Андерсона [2: 30]. Известно, что декларативное знание – это знание о фактах и предметах (то есть, о том, о *чем* говорится, о том, что относится, если воспользоваться терминологией М. Бахтина, к «событию, о котором рассказывается»), во втором – о том, *как* выполнять различные когнитивные действия («событие рассказывания»). Оба типа знания формируются на основе определенных семантических механизмов, но если в первом случае перед нами – «чистая» семантика, основанная, допустим, на взаимодействии фактов и предметов со средствами их номинации, то во втором случае эта семантика является результатом эксплуатации синтаксических механизмов вербального уровня кинотекста – того самого звукового изоморфизма (именно поэтому следует говорить не о фонологических, а о фоносемантических механизмах, лежащих в основе ЛС).

Основные семантические эффекты ЛС вызваны напряжением (и, соответственно разрешением этого напряжения) между этими двумя типами знания. Иногда это напряжение столь велико, что текст становится гротескно абсурдным. Но ведь абсурд – это не отсутствие смысла, а – особый смысл. Нет причин сомневаться в том, что именно на такой эффект рассчитывают сценаристы. Например, в следующем фрагменте речь идёт о персонаже по имени Кортни Портной – в отличие от большинства актёров и актрис, упоминаемых в качестве ядра ЛС в нашем кинотексте, её личность полностью выдумана, и каждый раз её имя запускает цепную реакцию словесных лавин:

'You know the actress Courtney Portnoy?'

'I think so. She portrayed the formerly portly consort in The Seaport Resort?'

'Courtly roles like the formerly portly consort are Courtney Portnoy's forte, but she's got a new action movie that's supposed to change her image: Ms. Taken. You know Mr. Taken from the Taken movies? This is his niece.'

'Nice!'

'This was supposed to be Courtney's crossover coronation, but that's sort of been thwarted, unfortunately, 'cause Courtney's purportedly falling short of shoring up four-quadrant support.'

Как можно видеть из данного примера, ЛС «работает» не только за счет акцентирования на звуке [ɔ:] и смежных с ним звуков, но и на нескольких примерах игры слов: *nice*, перекликающееся с *niесе*, создает комический контраст между длинной предыдущей репликой и лаконичностью второй. Также можно обратить внимание на *Ms. Taken*, на первый взгляд, предполагающее обыденную языковую игру с *mis-taken*. Однако героиня далее упоминает мистера Тейкен, тем самым разрушая ожидания. Подобные фрагменты являются важными компонентами словесной лавины, без которых она потеряла бы значительную часть своей комической составляющей.

Изучив эти и подобные им примеры ЛС в кинотексте, мы можем сделать следующие выводы. ЛС как языковое явление может характеризоваться с точки зрения связи и соотносительности синтактики и семантики. Синтаксические аспекты ЛС связаны с ограниченными временными рамками произнесения и высоким темпом произнесения, который налагается на процесс реализации (и интенсификации) звукового параллелизма составляющих компонентов как основного элемента языковой игры. Семантическая сторона ЛС, с одной стороны, подчинена синтаксической (для некоторых ЛС возможно даже говорить о частичной десемантизации их компонентов): элементы ЛС подбираются, главным образом, по принципу созвучия, в то время как лексическая их сторона вторична. Но, с другой стороны, усиливается степень содержательности (игра как содержательная форма), индуцированной описанными выше синтаксическими механизмами.

В свете всех обозначенных выше особенностей ЛС очевидно, что перед переводчиком кинотекста встает закономерный вопрос: как без потерь передать подобные отрезки речи на русский язык? И что, в конечном счете, переводить, чтобы «выжить» в катящейся на тебя лавине слов? Начинаящий переводчик, памятуя о необходимости передавать в тексте перевода семантику оригинала и зная из лекций своих университетских преподавателей, что семантика – это, прежде всего, нечто, происходящее на уровне декларативного знания, наверняка попытается руководствоваться именно этим принципом, как, например, происходит в следующем фрагменте перевода от «NewStudio»: «Я – *лицо этого бренда*, я здесь *главный*, и я *лучше знаю*, как *рекламировать этот немецкий бурбон!*» (ср. с оригиналом: *I'm the face of this brand, I'm the man behind the thing, and I'm determined to get the jargon of this German bourbon blurb!*). Такой перевод сложно назвать удачным – прежде всего, из-за отсутствия словесной лавины в последней части предложения, а также из-за наличия лексических единиц, подобранных неверно с точки зрения их стилистического аспекта.

Чтобы разобраться в этой проблеме, следует обратиться к понятию единицы перевода. Как известно, существует множество подходов к определению этого явления, связывающих его с ориентацией

на единицы языка перевода; с ориентацией на единицы языка оригинала и выделение минимальных отрезков перевода исходя из уровней языка оригинала (пофонемный, поморфемный перевод и т.д.); с ориентацией на так называемые единицы смысла/содержания и так далее (подробнее об этих подходах см., например, [3]). Разновидностью последнего упомянутого подхода можно считать утверждение о необходимости учитывать при переводе смысловые функции отрезков текста [7].

В результате анализа всего многообразия подходов к определению единицы перевода применительно к передаче ЛС на другой язык становится очевидным тот факт, что ЛС нельзя делить на составляющие ее компоненты, каждый из которых будет приниматься за единицу перевода: пословный или даже пофразовый перевод не обеспечит и приблизительного сходства с воздействием, произведённым оригиналом, поскольку для ЛС важен, в первую очередь, перлокутивный эффект, т.е. тот отклик, который её продолжительность и интенсивность поступления всё новых лексем вызовет у кинореципиента. Отсюда следует, что переводчику необходимо оценить функцию конкретной ЛС, рассматривать и форму, и содержание ЛС как неделимые ее составляющие, и, главное, определить логику конфликта ее декларативной и процессуальной сторон – этот конфликт и должен быть реализован в переводе. При этом конкретная наполненность и первого, и второго может оказаться факультативной по отношению к самому принципу их сопряженности. Только воспринимая ЛС целостно и дешифровав ее функции в контексте, можно приступать к подбору подходящих словесных конструкций (характеризующихся, разумеется, звуковым изоморфизмом), используя принципы такого популярного способа перевода, как переводческая компенсация: *Carolyn, you are my gritty, witty city kitty. I want you with me, fifty-fifty* – «Кэролин, ты моя остроумная кошечка! Я хочу с тобою быть ближе немножечко». Или: *I'll write you up for lewd conduct – Lewd, crude and partially nude! Not to mention the rude 'tude of you two dudes, while this prude...* – «Я выпишу вам штраф за совокупление, обнагление и частичное обнажение! Не говоря о грубом нарушении здравоохранения».

Следует отметить, однако, что иногда работу переводчика над адекватной передачей ЛС на языке перевода значительно облегчают интернационализмы и созвучные с ними имена собственные, как происходит в следующем отрывке: *Fuji, Fiji, The Fugees, Greta, Brie, feta, brie: The Fugees are in, and they love fruit, especially Fuji apples, but they're not fans of Fiji water. Fuji for The Fugees, but no Fiji. Make sure there's no feta for Greta or brie for Brie!* – «The Fugees любят фрукты. Особенно яблоки 'Фуджи', но не воду 'Фиджи. Для Fugees 'Фуджи', но не 'Фиджи'. Никакой феты для Греты и бри для Бри!». Однако и в тех местах оригинала, где интернационализмы отсутствуют, переводчик может справиться со своей задачей адекватно, учитывая

прагматические функции ЛС, как и происходит в продолжении предыдущего фрагмента: *Cloister the oysters, say "ta-ta" to the tartare...* – «Устриц в утиль, тар-тару сделать атата...».

Итак, суммируем: если переводчик не хочет погибнуть под «лавиной слов», он, приступая к ее переводу, обязан определить и ее семантические составляющие, и синтаксические характеристики – только с учетом фактора их взаимодействия он сможет «оседлать» лавину и аккуратно «въехать» на ней в свой текст.

Список литературы

1. Гридина Т.А. Ментальные ориентиры ономастической игры в малых фольклорных жанрах / Т.А. Гридина // Известия Уральского государственного университета. 2001. Выпуск 20. С. 234 – 240.
2. Залевская А.А. Введение в теорию учебного двуязычия: учебник для магистрантов [Электронный ресурс]. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2016 – 269 с.
3. Комиссаров В.И. Слово о переводе. М.: Международные отношения, 1973. 216 с.
4. Курилович Е. Очерки по лингвистике. Биробиджан: ИП "ТРИВИУМ", 2000. 456 с.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1596 с.
6. Муль И.Л. Техники языковой игры в современной скороговорке, или новый наряд старой знакомой // Уральский филологический вестник. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2014. С. 207-212.
7. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. М.: Международные отношения, 1976. 261 с.

Об авторах:

ВОЛКОВА Наталия Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка, Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, e-mail: piper-2006@yandex.ru

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка, перевода и французской филологии Тверского государственного университета, e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

‘HORSEING AROUND’ WITH WORD AVALANCHES: A TRANSLATOR’S SURVIVAL GUIDE

N.A. Volkova¹, V.A. Milovidov²

¹Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovski, Kaluga

²Tver State University, Tver

The word avalanche is a peculiar trait of polymodal texts of modern mass culture. It is characterized in terms of its formal, semantic and pragmatic aspects

which, together with the polymodal context, must be taken into account when choosing the most effective translation technique.

Keywords: *multimodal texts of mass culture, translation techniques, translation units, word avalanche.*

About authors:

VOLKOVA Natalia A. – Candidate of Philology, Associate Professor, English Language Department, Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovski, e-mail: piper-2006@yandex.ru

MILOVIDOV Victor A. – Doctor of Philology, Professor of Theory of Language, Translation and French Philology Department, Tver State University, e-mail: vik-milovidov@yandex.ru