**Курсовая работа**

Тема:

«Каламбур и его функционирование в двуязычной ситуации. Англо-русские соответствия»

Москва 2009

**Введение**

Каламбур в художественных произведениях не так то легко перевести, поэтому проблема перевода игры слов постоянно висит над душами авторов. Но нет целенаправленного подхода к решению этой проблемы. Автор, при переводе каламбура всегда стремится сохранить свой индивидуальный стиль – это есть одна из основных задач перевода. Компонентом данного стиля автора и является каламбур, то есть изобразительно-выразительные средства языка. Специфика перевода каламбуров основана на том, что при передачи этого приема имеется весьма небольшая вероятность использования в переводе языка прямых соответствий. Следовательно, каламбур не является словарным средством языка как пословицы или поговорки. Сам автор рождает каламбур, создает его. Отсутствие каламбура в словарном фонде языка предполагает его творческое воссоздание переводчиком в тексте. Вследствие этого в переводе приходиться прибегать к заменам. Так же проблема передачи каламбура возможна в том случае, когда использование переводного каламбура сопряжено с нарушением норм перевода языка и стилистического единства оригинала и перевода. И тогда перед переводчиком стоит задача передать каламбур в оригинале любой ценой. В связи с этим следует необходимость определить границы творчества переводчика. Употреблением переводчиком каламбура, построенного на компонентах с собственной словарной семантикой приемлемо лишь при передаче того же приема автора произведения, или в случае невозможности прибегнуть к другому типу каламбура. Зачастую переводчик таким путем пытается, облегчить свою задачу, или не желает либо не умеет пользоваться богатством языка перевода. Такие случаи являются результатом несоблюдения эстетического критерия перевода, который имеет первостепенное значение при переводе произведений художественной литературы на другой язык. Исходя из всего вышесказанного, определим актуальность, цель и объект исследования.

Актуальность работы заключена в том, что наука о переводе постоянно развивается и совершенствуется. В связи с этим требования к качеству перевода со стороны специалистов и читателей возрастают. Функционально-правильный перевод каламбура – один из показателей адекватности перевода произведения в целом. Работе переводчика в этом направлении может помочь знание наиболее вероятных видов передачи данного каламбура. ЦЕЛЬЮ исследования является разработка классификации каламбура, которая учитывала бы все их виды. При достижении этой цели решаются следующие задачи:

1. Исследование существующего теоретического материала по проблеме.

2. Составление оптимальной для использования при переводе классификации каламбуров.

3. Анализ оригинальных и переводных текстов по каждому типу каламбуров с учетом теоретических положений относительно этих видов.

4. Выявление на этой основе наиболее вероятных путей перевода различных типов каламбуров.

Рабочая гипотеза исследования заключается в следующем: выбор путей передачи каламбура на русский язык имеет непроизвольный характер, зависящий не только от мастерства и творческого воображения переводчика, но и подчиняющийся определенным закономерностям, которые в свою очередь связаны с зависимостью выбора варианта перевода данного каламбура от его вида. На защиту выносятся следующие положения:

1) Каламбур является сложным языковым образованием, в котором прослеживается двойная диалектическая связь между двумя компонентами каждой части каламбура (семантическим, фонетическим, графическим) в их единстве и различии, с одной стороны, и между двумя частями каламбура в их единстве и противопоставлении с другой стороны.

2) Функциональная нагрузка каламбура, имеющая большую эстетическую и художественную значимость для правильного и глубокого осмысления целого произведения, обязательно должна быть передана при передачи каламбуров на русский язык.

3) Классификация каламбуров на основе учёта семантики, фонетики и графики двух его единиц выявляет зависимость выбора переводимого каламбура от места, которое занимает в данной классификации каламбур источника.

Объектом исследования является перевод разных типов каламбуров с английского языка на русский язык в произведениях английской литературы, а именно произведения Шекспира.

каламбур перевод оригинальный

**1. Языковое строение, функционирование и пути передачи каламбуров разных видов**

**1.1 История каламбура**

В принципе происхождение слова «каламбур» не выяснено. Но существуют разные варианты написания ***calambour, calembourg***. С ним связано немецкое слово ***Kalauer***, также неясного происхождения. Существует лишь ряд исторических анекдотов, связывающих это слово то с названием города Калемберга, то с различными анекдотическими личностями. В Калмеберге будто бы жил во времена Лютера немецкий пастор Вейганд фон Тебен, славившийся шутками. Каламбур был назван по имени графа Каланбера или Калемберга (Calember) из Вестфалии, жившего при Людовике XIV в Паре или при дворе Станислава Лещинского в Лешевилле, или по имени аптекаря Каланбура, жившего в Париже. Существует еще предположение, что слово «каламбур» произошло от итальянского выражения «calamo burlare» – шутить пером. Ф. Шаль и после него Литтре выводили слово «каламбур» из появившегося около 1500 г. сборника шуток «Der Pfaffe von Kahlenberg»[2]. Так или иначе в конце XVIII в. слово каламбур считалось уже словом французского языка.

**1.2 Лингвистическая природа каламбура**

Термин «каламбур» близок понятию «игра слов», но не синонимичен ему. Игра слов, очевидно, предполагает наличие пары слов, например, омонимов, взаимодействие которых и является основой для обыгрывания. Что же касается собственно каламбура, то он может строиться не только на словах, но, например, на переосмыслении фразеологизма. По своей природе игра слов как понятие меньшего объема, является видом каламбура. Исходя из этого, определение каламбура как игры слов, которое приводится, например, в «Словаре лингвистических терминов» («Каламбур (игра слов) – фигура речи, состоящая в юмористическом (пародийном) использовании разных значений одного и того же слова или двух сходно звучащих слов»), представляется не совсем точным. Отсутствие строгой и четкой характеристики каламбура, что проявляется в охвате этим названием большего или меньшего количества различных словесных единиц может быть объяснено существующим формальным фонетико-графическим подходом к этому приему. Если взглянуть на каламбур, учитывая в первую очередь семантические отношения двух его частей, то сразу можно заметить, что одна из таких частей может не присутствовать в контексте открыто, а только подразумеваться как авторский намек. Особенно это касается каламбура, построенного на двойном (прямом и переносном) осмыслении фразеологизма, когда автор или заменяет компонент фразеологизма другим словом, (например антонимом), вводит новые слова, либо сохраняет фразеологизм в том же виде. Поэтому для понимания смысла каламбура и его правильной передачи необходимо в данном случае дополнить, реконструировать второй элемент каламбура.

Тот факт, что каламбур всегда включает в себя два компонента одного уровня, в отличие от всех других стилистических приемов, составляет специфику его языковой основы. Следует отметить, что указанные части каламбура не только противопоставляются, но и одновременно диалектически соединяются в одно целое. Единство каламбура сохраняется благодаря общему элементу двух частей данного приема.

Рассмотрев языковую специфику каламбура, можно предложить определение этого стилистического приема, относящееся ко всем типам каламбура. В существующих определениях каламбура отмечается сходство в звучании и разница в значении слов и словосочетаний как основы для создания каламбура. Но такая характеристика учитывает только некоторые виды каламбуров, например, основанные на омонимии. К примеру: издавать-испускать (вздохи) и издавать-печатать; порок-недостаток и порок-сердца-болезнь; мандарин-плод цитрусовых и мандарин – чиновник в дореволюционном Китае. Вот несколько каламбуров с использованием этих омонимов: «Он только вздохи издает. И эти вздохи…издает» (Е. Ильин); «В конце концов, все его пороки вылились в один: порок сердца». (Л. Стулов);

«С такой машиной он (спекулянт) персона:

Всё поставляет он один!

Все рынки под его короной!

Он царь нейлона, шах перлона

И мандаринов мандарин!» (Л. Галкин).

Попробуем сформулировать определение каламбура с учетом значения, звучания и написания лексических единиц, лежащих в его основе. Каламбур – стилистический прием, в котором две лексические единицы противопоставляются автором по своим значениям и одновременно сопоставляются по общему семантическому компоненту при идентичности или различии их звучания и написания.

В связи с указанным пониманием лингвистического строения данного приема необходимо вывести из разряда каламбуров все языковые комбинации иного характера. Так, считается, что в каламбуре каждая из его частей обладает своим значением. Исходя из этого понятно, почему основное внимание исследователей направлено на анализ противопоставления компонентов каламбура. Следуя такой точке зрения, взятые произвольно любые компоненты с разным значением и одинаковым или сходным звучанием автоматически образуют каламбур. На этой основе выделяется множетво видов каламбуров, соединенных только фонографическими отношениями. Но каламбур на основе любых из указанных единиц (без учета их семантических связей) создан не будет. Например, в случае двусмысленной словесной единицы у Шекспира: «Mercutio. Ask for me tomorrow and you shall find me a grave man».

В данном приеме нерасчленно и, следовательно, без противопоставления друг другу присутствуют два значения словосочетания «a grave man» («серьезный человек» и «покойник»).

То же самое можно сказать и при наличии в контексте двух слов, каждое из которых несет одно значение полисемантической лексической единицы. В качестве примера можно использовать диалог из шекспировского «Цимбелина»: «Cloten. …Would he had been one of my rank. /Lord (Aside)/ To have smelled like a fool» (II, 1). Отсутствие связи слов со значениями «ранг» и «вонь» («rank») препятствует образованию каламбура в узком контексте. Как показывает данный пример, такие семантические разрывы обычно используются автором в комических ситуациях, но иногда выполняют и другие функции. Например, в следующем фрагменте из шекспировского «Гамлета» своей бессвязной речью Гамлет демонстрирует притворное безумие, принимая слово Полония «matter» («сюжет») в значении «причина вражды»: «Polonius. … – What do you read, my lord? /Hamlet. Words, words, words. /Polonius. What is the matter, my lord? /Hamlet. Between who? / Polonius. I mean the manner that you read, my lord (II, 2, 40)».

В разряд псевдокаламбуров также можно отнести наличие в контексте близких по звучанию и написанию слов (паронимов), не обладающих внутренним единством. Примером подобного рода является разговор из «Укрощения строптивой» Шекспира: «Baptista. Leave shall you have to court her at your pleasure. / Gremio. To cart her rather, she’s too rough for me» (I, 1). Семантического перехода от глагола «to court» («ухаживать») и «to cart» («возить на телеге») в указанной ситуации не наблюдается.

Подобным образом следует подойти к омографам. Каламбур на омографах можно построить, если произведение написано для читателей, а не для слушателя (как пьесы Шекспира). При этом не учитывается, что мышление писателя, да и любого человека носит образный, а не графический характер. Именно поэтому омографы в тексте не находятся в семантических отношениях, необходимых для возникновения каламбура (например, омографы Дж.К. Джерома: «towers and towered», где слово «towers» может означать «башни» и «тянущие»).

Кроме того, каламбурами нельзя признать авторских неологизмов, так как словарное слово и окказионализм обладают каждое своей семантикой, например, слово из «Алисы в старне чудес» Л. Кэрролла «seaography» («мореграфия»), производное от «geography» («география»). Также не все случаи переосмысления фразеологизмов можно считать каламбурами. В контексте мы часто находим только «разрушение» фразеологизмов – восстановление языковой единицы с прямым значением. Так, например, в следующей ситуации из пьесы Шекспира «Два веронца» в репликах каждого собеседника присутствует только одно значение устойчивого сочетания «to fall in love» – переносное «влюбиться» или прямое «упасть влюбленной»: «Julia. Would you then counsel me to fall in love? / Lucetta / Ay, madam, so you stumble not unhopefully» (I, 2).

Представляются одинаково неправомерным отнести к разряду каламбуров смысловые, «говорящие имена» на основании наличия в каждом таком имени двух значений: значение имени как нарицательного слова и значение слова как имени собственного. При ближайшем рассмотрении придется признать, что второе из этих значений в смысловых именах отсутствует. Ведь если оно существует, то должно присутствовать и в именах нарицательных. Но в последних значение слова как имени нарицательного не наблюдается. Поэтому «говорящее имя» по языковой природе является лишь словом с ясной этимологией (например, имя персонажа Шекспира «Gaunt» из хроники «Ричард II», происходящее от слова «gaunt» – «изможденный»).

Уяснив специфику построения каламбуров, можно попробовать построить классификацию каламбуров применительно к английскому языку. Цель такого построения – упростить и упорядочить в результате исследования возможности перевода разных видов каламбуров на русский язык. Существует несколько классификаций каламбуров, которые представлены в работах С. Влахова и С. Флорина, Е.П. Ходаковой, А.А. Щербины. Все эти классификации отличаются только большей или меньшей детализацией в описании каламбуров. При этом авторы рассматривают разные виды каламбуров, исходя то из их семантической стороны (каламбуры, построенные на полисемии, омонимах, омоформах), то из их фонетической стороны (например, омофоны). Следует отметить также, что цепочка каламбуров составляет в приведенных классификациях отдельный вид каламбура.

Исходя из словесной специфики каламбура, представляется целесообразной классификация разных видов каламбура на основе единства семантики, фонетики и графики двух его частей. Выделим три группы каламбуров и их подвиды.

В первую группу отнесены приемы, в которых две словесные единицы каламбура одинаковы по звучанию и написанию. В этот разряд можно включить такие разновидности:

1. Первая языковая единица полисемантическая, а вторая – слово с одним из двух её значений. Например, каламбур из комедии «Много шума из ничего» создается Шекспиром на многозначности слова «tongue» («язык» и «речь» (языки). Прием служит для характеристики Бенедикта как непостоянного человека. Но помимо этого также проводится глубокая идея, что знание иностранных языков и образованность вообще отнюдь не свидетельствует о высокой нравственности человека, которая гораздо важнее знаний:

Don Pedro. «Nay», said I, «he has the tongues»; «That I believe», said she, «for he swore a thing to me on Monday night, which he foreswore on Tuesday morning; there is a double tongue; there is double tongue; there is two tongues» (V, 1, 87)

1. Первый элемент – два омонима, а второй – один из этих омонимов.

Для иллюстрации этого вида можно привести прием из комедии Шекспира «Виндзорские насмешницы», где каламбур строится на омонимах «pole» («полюс») и «pole» («шест»). Желая выразиться покрасивее, Армадо клянется «северным полюсом», вызывая на бой шута. Последний переиначивает смысл слов испанца, высиавляя его в роли грубого северянина, орудующего шестом.

Armado. By the north pole, I do challenge there.

Costard. I will not fight with a pole, like a northern man: I will slash; I will do it by the sword… (V, 2. 220).

1. Две омоформы, с одной стороны, и одна из этих омоформ, с другой. Образцом такого приема служит каламбур из хроники «Ричард III», который образуется с помощью междометия «marry» («вот так так») и глагола «marry» («выйти замуж»). В ситуации демонстрируется, что Ричард III отличается живым умом и собственную озадаченность мгновенно превращает в ответ на вопрос:

Gloucester… What may she not? She may, yea, marry, may she,-

Rivers. What, marry, may she?

Gloucester. What, marry, may she! Marry with a king. A bachelor, a handsome stripling too… (I, 3, 424).

1. Слово со словарным и авторским значением и слово с окказиональным значением. При создании каламбура этого вида, исходя из словарного слова, писатель придумывает новое значение лексической единицы. В подобных случаях ложной этимологии, если «этимологически родственные слова искусственно сближаются между собой, становится вдруг особенно заметным, как бесконечно далеко они разошлись». В качестве примера можно привести диалог из хроники «Генрих VI» (вторая часть), в которой каламбур основан на слове «betters» со словарным и авторским значением («вышестоящие» и «лучшие»). В разговоре лордов Уорик намекает, что превосходящие его по знатности люди отнюдь не выше его по своим человеческим качествам. Кроме того, Уорик отмечает, что и по социальному положению он ещё может превзойти всех окружающих:

Buckingham. All in this presence are the betters.

Warwick. Warwick may live to be the best of all. (I, 3, 142)

1. Случаи семантической двойственности на уровне целого предложения, когда одной словесной единицей является конструкция с двумя истолкованиями, а другой – фраза с одним из этих толкований. Функционирование этого приема можно показать на каламбуре из комедии «Виндзорские насмешницы». В одном из диалогов проявляется недалекий ум Форда, поскольку он не улавливает намек жены на издевательское обращение с мнимым ухажером Фальсфатом. Её выражение «buck-washing» «извалять ухажера в грязи» Форд понимает в прямом смысле – «стирка в щелочке»:

Mrs. Ford. …You were best meddle with buck-washing.

Ford. Buck! – I would I could wash myself of the buck. Ay, buck; I warrant you; buck, and of the season too, it shall appear… (II, 3, 261)

**2. Каламбур в драматургии В. Шекспира и пути его передачи на русский язык**

**2.1 Специфика каламбура в индивидуальном стиле автора**

В большинстве случаев каламбур выполняет свою обычную функцию – создание юмористического эффекта, или используется автором как средство иронии, сарказма, сатиры. В произведениях Шекспира каламбур несет гораздо более значительную и разнообразную нагрузку. Собеседники с его помощью демонстрируют свое пренебрежительное отношение друг к другу, насмешку, презрение и другие эмоции. Косвенным подтверждением этому служит тот факт, что количество каламбуров в каждой отдельно взятой пьесе автора – комедии, трагедии или исторической хронике приблизительно одно и то же. Одна из причин такой закономерности состоит в том, что каламбур используется драматургом для создания не только комических моментов в комедиях, трагедиях и хрониках. На это указывает, например, М.М. Морозов, который пишет, что каламбур «у Шекспира выходит далеко за комедийные пределы. Каламбур может быть даже трагическим восклицанием…». Следует обратить внимание и на бесконечные оттенки мыслей, а главное чувств, которые умело, передаются с помощью каламбура. Во всех случаях посредством каламбура Шекспир дает как общую характеристику персонажа, так и его состояние, настроение в данный момент. Сам масштаб личностей персонажей Шекспира предполагает и большую глубину каламбуров, связанных с ними. При сравнении произведений Шекспира с творчеством его предшественником и современников, чьи характерные черты – героический имморализм Кристофера Марло (тайного полицейского осведомителя, убитого за болтливость), тяжеловесная эрудиция Бена Джонсона, нежизненные страсти и ужасы Томаса Кида – отсутствуют у Шекспира.

Можно выделить две группы каламбуров, характерных для Шекспира. В первую очередь это словесные единицы, передающие преимущественно юмористический эффект (включая эффект сатиры, иронии, сарказма). Именно они привлекают внимание большинства исследователей. Такой прием представлен автором или в виде цепочки каламбуров в диалоге персонажей, или как отдельные их реплики. Такие ситуации создаются с целью развлечения, игры М.А. Панина выделяет среди главных эстетических функций юмора – игровую. Применительно к каламбурам элементы игры отчетливы, заметны в тех диалогах, когда возникает каламбур. Но не менее широко применение каламбура автором для демонстрации ненависти, злобы, горя зачастую того же самого персонажа. Поэтому по изменению типа каламбура можно судить и о душевных изменениях конкретного персонажа. Таким образом, каламбур подчеркивает жизненность характеров Шекспира, а главное их типичность применительно к каждой эпохе. Подобную роль играет также другой компонент произведений Шекспира – анахронизмы. Для одних исследователей творчества Шекспира они – показатели либо пробелов в знаниях автора, либо недостатка времени для отделки произведения. По мнению шекспироведа М.М. Морозова, не соответствия в быту, одежде, речи показывают стремление автора приблизить действие к своей эпохе с целью усилить его убедительность и воздействие на аудиторию. Но все же основной функцией анахронизмов у Шекспира является, как и в случае каламбуров, демонстрация типичных для любого времени, народа и любой страны данных людей и событий.

При этом, создавая, жизненные персонажи, Шекспиру не было необходимости искать некоторые внеисторические черты людей, поскольку в любой эпохе в людях проявляются определенные человеческие качества. Каждый человек, тем не менее, все же принадлежит своему времени. То же можно сказать и в отношении места действия пьес. Обобщенное действие и «общечеловек» лишь абстракции, которые не могут показать правду жизни, также как перенесение любого действия и любого персонажа в свою страну и в свое время. Заслуга Шекспира именно в том, что он показал человека каждой эпохи с точки зрения современника и своей собственной, силой мысли и вдохновения переносясь в то время. При этом он показывает своих персонажей из разных эпох, даже глубже, чем современник. Как некоторые из них он обладал большой душевной чуткостью как в плане широты «…диапазон душевных состояний, доступных пониманию Шекспира был огромным», так и в отношении цельности и взаимосвязанности душевной жизни «…никто – ни до Шекспира, ни после него не умел так ясно видеть в человеческой душе, чтобы всю путаницу сложных явлений… понять как нечто единое, осмысленное, целесообразное». Но главное его достоинство в том, что он был также человек высокой духовности. Это позволяло ему видеть в людях истинные источники их поведения, на что органически не были способны самые выдающиеся представители изображаемой эпохи. Кроме того, Шекспир способен глубоко осмыслить и целые временные эпохи. Именно поэтому каждая историческая хроника «с ее страстным интересом к нравственному содержанию истории» демонстрирует закономерный характер событий и действий. То же проявлялось и в созданных автором или легендарных персонажах. Например, громадный духовный рост Лира в период душевной болезни (случай, подтверждаемый фактами современной психиатрии). Оставаясь человеком своего времени, он, тем не менее, не разделял многие его ложные идеи. Так, глубоко почувствовав ложь гуманизма, Шекспир в то же время видел и нехристианский характер религиозных преследований, как со стороны католиков, так и со стороны новой силы – протестантов. В одном из произведений он прямо говорит, что еретиками являются те, кто сжигает людей на кострах.

Чем объясняется такая проницательность Шекспира? Как справедливо отмечает А.А. Аникст «Реализм Шекспира был столь могуч именно потому, что у художника был великий и прекрасный идеал, служивший ему мерилом действительности». Но характерная черта Шекспира – благоволение по отношению к жизни и людям явно не было основано на идеале гуманистов (как считает А.А. Аникст), крушение которого Шекспир видел. Он изобразил в своих произведениях действие злой воли человека тем самым, критикуя поверхностный взгляд гуманистов, которые, не понимая истинного происхождение зла в человеке, считали его причиной социальные условия жизни. Воздействие идеала помогло Шекспиру сохранить стабильность своей личности на протяжении своей жизни, не оставаясь при этом равнодушным к ней. Так, наиболее сильные трагедии были созданы автором в период уже большого житейского благополучия. Реализм автора проявляется и в том, что даже образы многих вроде бы статичных персонажей Шекспира показаны в динамике (а не только главные действующие лица, как показывает М.М. Морозов), когда они проходят через определенный момент выбора. Так, Яго, перед тем как встать на путь зла испытывает некоторое душевное колебания, пытается найти мнимые оправдания своим поступкам. Шекспир показывает, как происходит постепенный перелом в Макбете, который чувствует прогрессирующий упадок человечности в своей душе.

Все указанные черты творчества Шекспира проявились в специфике комической стихии и в частности в каламбурах. Комизм Шекспира носит не сатирический характер, а юмористический и добрый характер, а смех «мягче, незлобивее, чем у кого бы то ни было другого». Другой важной чертой юмора автора является то, что «в нашем смехе нет оттенка ни морального, ни интеллектуального превосходства». Всё это означает, что аудитория Шекспира смеялась, в сущности, над собой, причем в таком случае на нее действительно оказывалось нравственное воздействие, в отличие от морализма писателей – современников Шекспира.

Таким образом, каламбур никогда не занимает второстепенное или случайное место в тексте Шекспира. Такого рода бесцельная игра в слова была характерна для времени Шекспира. Самому Шекспиру не было свойственно такое «аристократическое» понимание каламбура, поскольку он писал для общенародного театра. Каламбур в силу особенностей своего строения непроизвольно привлекает внимание слушателя и читателя. Поэтому автор использует этот прием для передачи некоторых важных идей произведения и для выявления характерных черт персонажей пьесы. Привлекая зрителей динамичным, интригующим и высоко эстетическим действием пьесы, Шекспир старался оказать подспудное облагораживающее воздействие на аудиторию. Как отмечает А.А. Аникст в отношении трагедий автора, «…внешнее действие у Шекспира важно для того, чтобы вывести нас в самые глубокие трагедии человеческого духа». В результате этого «…в столкновениях, происходящих между этими людьми, жизнь раскрывается в своем самом глубинном значении, и после каждого такого зрелища мы оказываемся духовно обогащенными».

Следует обратить внимание на несколько не совсем верных интерпретаций роли каламбура в конкретных случаях, поскольку непонимание ведет к попыткам неверной передачи таких ситуаций в переводе. Комические сцены в трагедиях Шекспира служат не для ослабления драматического пафоса, настроя в восприятии зрителя или читателя (как полагает, например, М.М. Морозов), а для усиления трагических мотивов драмы. Как отмечает С.Т. Кольридж, «Лир, одиноко скитающийся в степи во время бури, ощущает всю силу своего горя, которое лишь усиливается ль прилива неистового юмора Шута…, так даже комическое, смешное становится средством углубить трагическое». Ещё глубже понял двойственную природу шекспировского комизма А.С. Пушкин, замечающий, что «иногда ужас выражается смехом. Сцена тени в «Гамлете» вся писана шутливым стихом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовских шуток». Сочетанием двух противоположных стихий достигается также другая важная цель: «То, что серьезное перемежается смешным, трагическое – комичным, возвышенное – повседневным и низменным, создает впечатление подлинной жизненности действия его пьес». Все три момента можно полностью применить к авторским каламбурам, звучащим в репликах персонажей Шекспира, что напрямую связано со сложной двойственной природой этого словесного приема. Ниже мы рассмотрим несколько примеров, где каламбур выполняет именно такую стилистическую функцию.

Помимо этого, каламбур в трагедиях Шекспира применяется персонажами для того, чтобы завуалировать свои отрицательные эмоции. Так, данный прием «чрезвычайно типичен для речей Гамлета, который, конечно, не может открыто и прямо высказывать своё возмущение», поэтому его каламбуры «выражают смешанное чувство обиды и призрения к человеку, нанесшему обиду…». Диалогическое построение пьесы позволяло Шекспиру использовать каламбур для сравнения образов двух персонажей по отношению к определенной проблеме или идее.

Многие исследователи, например, М.М. Морозов предлагают игнорировать в переводе фривольные каламбуры Шекспира. Но необходимо помнить, что, передавая особенности языка Шекспира на русском языке, невозможно отсечь их от языка эпохи Шекспира (требование историзма). Не случайно подобного рода приемы звучат в устах персонажей всех социальных уровней: шутов, дворян, благородных дам. Следует отметить, что по своей словесной природе подобные образования являются не каламбурами, а двусмысленностями. Они легко поддаются субъективному истолкованию некоторых критиков и комментаторов, которые забывают, что истинное понимание идей и образов автора не лежит на поверхности. Только глубоко проанализировав каждое произведение Шекспира и его творчество в целом в связи с биографическими сведениями о нем, мы увидим духовный облик человека, которого близкий друг Бен Джонсон назвал «нежный лебедь Эйвона». Кроме того, следует отличать два типа острот такого рода у Шекспира. По мнению С.Т. Кольриджа, «своими шутками он вызывал взрывы смеха, в котором рассеивались как дым все нечистые мысли», либо «он намеренно…желал вызвать к ним отвращение». Такие образования следует передавать в переводе для сохранения гармонии частей в составе всего произведения.

**2.2 Подход к переводу шекспировского каламбура в диахронии**

Проанализируем пути передачи разных видов каламбуров в произведениях В. Шекспира. Перевод вообще и передача каламбура в частности требует творческого подхода, поэтому наиболее выдающиеся переводчики Шекспира накладывают отпечаток своего индивидуального истолкования на весь переводной текст. О допустимости и необходимости такого рода пишет М. Донской: «Перевод как искусство немыслим без трактовки подлинника…. Позиция переводчика формируется в результате изучения подлинника и критической литературы, она возникает из ощущения эпохи, когда создавалось произведение, и из ощущения современности». Важность передачи каламбуров В. Шекспира отмечали многие из переводчиков IX века, которые стояли у истоков передачи его произведений на русский язык. Их мнения и наблюдения служат отправной точкой для различных подходов к вопросу перевода каламбуров Шекспира вплоть до нашего времени. Так, для переводчика «Гамлета» М.П. Вронченко было правилом: «Игру слов передавать даже на счет верности в изложении заключающейся в ней мысли, если мысль сия сама по себе не значительна». При переводе «Макбета» В.К. Кюхельбекер старался передать «игру слов такою же или равносильною игрою», заменяя при этом каламбур «подлинника таким, к которому всего более способен звук, употребляемый переводчиком для выражения главного понятия автора…». Помимо этого, переводчик отмечал, что иногда «мы играли словами и там, где у Шекспира нет такой игры… чтобы вознаградить читателя за упущения против подлинника там, где никак не могло быть иначе». В отличие от другого переводчика – М.Н. Лихонина, который каламбуры той же трагедии «старался передавать, по возможности, с буквальною точностью…». Каламбур также успешно передавали А.Н. Островский (перевод «Усмирения своенравной») и О.В. Мильчевский («Веселые виндзорские барыньки»). Несмотря на некоторую русификацию последнего перевода, переводчик придерживался верной установки – искать соответствия каламбурам оригинала, чтобы «не сетовать в выносках, что вот де тут каламбур, да не выразишь его по-нашему». Можно суммировать оценку труда переводчиков Шекспира прошлого века словами Б. Пастернака: «старые русские переводы Шекспира… в большинстве превосходны. Они делались преимущественно во вторую половину IX века, когда техническая культура стиха упала у нас по сравнению с пушкинским временем. Дилетантская широта, с которой они поневоле предприняты, предохранила их авторов от мелочного педантизма и увлечения формальными пустяками. Так как им приходилось выбирать и чем-то жертвовать, они уловили и передали в Шекспире главное: Шекспира – поэта, Шекспира – драматурга…».

В нашем веке были выявлены разные тенденции перевода произведений Шекспира при несомненном улучшении качества текстов истории языка. Главную особенность современных переводов Шекспира отметил Б. Пастернак: «Новейшие переводчики так же старательно заняты внешними средствами выражения подлинника, как прежние заботились о сохранении его общего смысла. Современные переводы Шекспира, из которых лучшие принадлежат Кузьмину, Лозинскому, Зенкевичу и Радловой, ближе, чем это делалось раньше, знакомят со словесным составом шекспировских текстов, с его лексиконом». Сильные и слабые стороны переводов этого времени были выявлены И. Чекаловым в отношении передачи «Гамлета» на русский язык. Целью М. Лозинского было передать эстетическую и познавательную функцию источника, при этом выдвигая на первое место последнюю. Одним из элементов такой практики являлось сохранение эквилинеарности, в результате чего «в переводе возникает напряженность словесного материала, не встречающаяся у старых переводчиков…». Другую черту переводов М. Лозинского критиковала А. Радлова, которая «выделяла в качестве одной из самых вредных тенденций при переводе шекспировских произведений «книжноархаизирующий язык», сама при этом впадая в другую крайность (указанную критиком В. Кожевниковым). Он отмечает, что для Радловой характерна «тенденция… к снижению лексики», «борьба с шекспировскими периодами и замена их рубленой бытовой речью», «снижение обобщенно-философского звучания шекспировского слова». От обоих переводчиков выгодно отличается Б. Пастернак, который постигает Шекспира на лично-интуитивном уровне, когда «…внутренний опыт поэта в освоении шекспировского наследия становится основой его переводческой деятельности». Жизненность перевода Б. Пастернака хорошо выявлена шекспироведом М.М. Морозовым, который пишет: «Прежде чем переводить «Гамлета», Пастернак конкретно, ощутимо вообразил этих созданных Шекспиром людей, и в его переводе они живут, дышат, движутся перед нами…. У каждого действующего лица есть своя интонация, у каждого есть свой голос».

**2.3 Функция каламбуров в отдельных пьесах Шекспира (в хронологии) и его перевод**

Рассмотрим разные виды каламбуров в пьесах В. Шекспира в хронологической последовательности с целью исследовать их функции и пути передачи на русский язык.

1. Исследуем в первую очередь несколько каламбуров в исторической хронике «Генрих V I» (вторая часть), написанной в 1590 году.

Графиня в разговоре со Стэнли показывает понимание того, что отношение к опальному человеку меняется. При этом она отмечает, что позорным новое положение будет не столько для нее, сколько для сославших её людей. В то же время графиня говорит, что единственным справедливым основанием для недостойного с ней обращения будут ее законные упреки. Каламбур строится на значении слова «state» («состояние» и «положение»):

Stanley. Why, madam, that is to be Isle of Man; /There to be used according to your state.

Duchess. That is bad enough, for I am but reproach: /and shall I then be used reproachfully?

Stanley. Like to a duchess, and Duke Humphrey’s lady; / According to that state you shall be used» (II, 4, 172–173).

О. Чюмина в своем переводе более прямолинейно проводит мысль, что положение в высшем свете определяется не знатностью, а произволом власти. При передаче каламбура переводчица нашла многозначное слово русского языка:

Стэнли. На острове Мэн, чтоб там миледи, жить, как подобает в положенье вашем.

Герцогиня. В позорном положенье я теперь. Позорное ли встречу обсуждение?

1. В хронике «Ричард III» (1592) с помощью анализа каламбуров можно показать некоторые особенности натуры этого персонажа. В создании этого образа Шекспир явно отталкивался от характеристики, данной Ричарду Глостеру Т. Мором: «Он был скрытен, и замкнут, искусный лицемер, со смирением в лице и высокомерием в сердце: внешне льстивый перед теми, кого внутренне ненавидел, он не упускал случая поцеловать того, кого думал убить; был жесток и безжалостен, не всегда по злой воле, но чаще из-за честолюбия…» (33). Все эти качества проявляются в разговоре с племянником, претендентом на престол. Переосмысливая слова Ричарда в другом их значении («greater gift»: «больший по размеру подарок» вместо «больший по ценности» и «light»: «незначительный» вместо «легкий»), Йорк намекает на скупость и черствость. Кроме того, сам характер подарков Ричарда – кинжал и меч, указывает как на его кровожадность, так и на скорую гибель Йорка от руки дяди:

Gloucester. A greater gift than that I’ll give my cousin.

York. A greater gift! O, that’s a sword to it.

Gloucester. Ay, gentle cousin, were it light enough.

York. O, then I see, you will part but with light gifts; In weightier things you will say a beggar nay» (III, 1, 480)

В переводе А. Радловой для первого каламбура используется прямое соответствие, а для второго – близкая по смыслу многозначная словесная единица:

Глостер. Я большего для вас не пожалею.

Герцог Йоркский. Ах, большего? Ну меч дадите мне?

Глостер. Охотно, если б он поменьше был.

Герцог Йоркский. Ах, вы щедры на мелкие подарки, а в большем вы откажете…»

Для каждого, кого приближает к себе король Ричард, таится опасность потерять при этом голову. Возможно, в этом фрагменте приводятся и собственные наблюдения Шекспира касательно жизни королевских фаворитов его эпохи.

1. Далее по хронологии идет первая комедия Шекспира – «Комедия ошибок» (1592). Все произведения автора такого рода отличает жизненность, обязанная в частности их юмористической направленности. Юмор, в отличие от сатиры, не стареет и не деградирует. Так, резко сатирические для своего времени произведения Дж. Свифта, в наши дни превратились в детские сказки. Другой чертой произведений Шекспира (особенно комедий) является обилие случаев переосмысления фразеологизмов. Как пишет М.М. Морозов: «Чем ярче ощущает английский писатель образность идиом своего родного языка, их живую и часто юмористическую игру, тем чаще в произведениях его встречаются своевольно развитые импровизированные их варианты. В этом отношении Шекспир, занимает среди английских писателей первое место». В следующем каламбуре слуга Дромио понимает фразеологизм «at hand» («близко») как производное от слова «hand» («рука»), намекая на тяжелый характер своего хозяина:

Adriana. Say, is your tardy master now at hand?

Dromio of Ephesus. Nay, he is at two hands with me, and that my two ears can witness. (II, 1, 456)

В переводе А. Некора, каламбур строится на многозначности подходящего по смыслу глагола, причем сохраняется неодобрительная характеристика в словах слуги. Дромио показывает, что если хозяин что и пожалует ему, так только затрещину: Адриана. Ну что ж? Пожаловал твой господин?

Дромио Эфесский. Пожаловал – обеими руками: оба мои уха свидетели

1. В пьесе «Ромео и Джульетта» (1595) в разговоре синьоры Капулетти и кормилицы прослеживается разное отношение обеих к Джульетте. Первая из собеседниц заботится главным образом о социальном статусе своей дочери, для второй ее подопечная – только будущая мать. Ни одна из них и словом не обмолвилась о чувствах Джульетты. Каламбур создается на полисемии слова «Less» («меньше») и на антониме одного из значений «bigger» («больше»):

Lady Cap. …So shall you share all that he doth possess, by having him making yourself no less.

Nurse. No less! Nay, bigger, women grow by men (I, 3, 20).

В переводе Т. Щепкиной-Куперник сохраняется прием автора при смысловом развитии его образа:

Синьора Капулетти. Все разделив, что есть в его судьбе, не станешь меньше взяв его себе.

Кормилица. Нет, толще станет – так уж ведется

В беседе с Ромео Меркуцио на словах и признает «серьезность» чувств Ромео. Последний показывает глубинно своего чувства, вызывающего печаль. Тем самым мы видим, что для Меркуцио серьезным может быть лишь очередное увлечение. Каламбур основан на полисемии слова «sadness» («печаль» и «серьезность»):

Ben. Tell me in sadness, who is that you love?

Rom. What! Shall I groan and tell thee?

Ben. Groan? Why, no. But sadly tell me who.

Rom. Bid a sick man in sadness make his will. Ah! Word ill urged to one that is so ill. In sadness, cousin, I do love a woman. (I, 1, 14)

В данном случае, как и при переводе большинства каламбуров Шекспира, Б. Пастернак использует фразеологическую единицу. Отталкиваясь от фразеологической единицы Б. Пастернак для полной передачи приема, применяет другие словесные единицы того же семантического гнезда:

Бенволио. Нет, не шутя скажи: кого ты любишь?

Ромео. А разве шутки были до сих пор?

Бенволио. Конечно, нет. Но кто она, без шуток?

Ромео. Скажи больному у его орда, что не на шутку умирать пора.

Она не в шутку женщина, приятель.

В следующем каламбуре автор прибегает к переосмыслению фразеологической единицы («carry coals» – «носить угли»/ «сносить обиды»), чтобы показать трусость Грегори, который боится драки и поэтому делает вид, что понимает слова М. Самсона буквально. Важно помнить, что одной из черт, обеспечивающих общенародный характер драматургии Шекспира, является использование автором народного творчества. Как замечает А. Аникст: «Произведения его пронизаны воспоминаниями о сказках, легендах и преданиях из английского фольклора. Народные песни вводились Шекспиром в ткань пьес…. От разных героев Шекспира мы слышим отрывки из народных баллад и поговорок». Элементом фольклора являются и фразеологические единицы, которые часто фигурируют в каламбурах Шекспира, особенно в речи социально низких персонажей, как, например, в данном случае:

Samson. Gregory, o, my word, we’ll not carry coals.

Gregory. No, for then we should be colliers…

В переводе приема Т. Щепкиной-Куперник были искусно найдены фразеологизмы, близкие по смыслу словесной единице источника, хотя и выражающие отсутствие не трусости, а лишь нерешительности Самсона:

Самсон. Уж поверь моему слову, Грегори, мы бобов разводить не станем!

Грегори. Конечно, нет, а то мы были бы огородниками.

Самсон. Я хочу сказать: чуть что – я огород городить не намерен.

1. В комедии «Много шума из ничего» (1598). Каламбуры применяются, чтобы показать в смешном виде некоторых действующих лиц, начиная с констебля. Основание для такого предмета насмешки указывает С. Шенбаум: «Для тех, кто жил во времена Елизаветы, констебли были предметом постоянных шуток. Их тупость, буквально вошедшая в поговорку «да ты констебль, судя по уму», долго являлась поводом для шуток. Таким легкодоступным источником смеха сын констебля не мог пренебречь». Стражник принимает замечание Борахио о воровском характере моды, следование которой облегчает кошелек, в прямом значении, как имя самого грабителя:

Borachio. …sees thou not what a deformed thief this fashion be?

Watch. (Aside) I know that Deformed, a has been a vile thief this seven years… (III, 5, 56)

Сохранение приема автора возможно, как показывает А. Кронберг, при создании имени вора на другом элементе контекста:

Борахио. …Ну, а понимаешь ли ты, голова, что за тонкая штука фасон-то?

Сторож (тихо) Я его узнаю: Фасон – он уже семь лет занимается воровством…

6) Манера переводчиков «Гамлета» (1601) проявилась и в особенностях их передачи каламбуров трагедии.

Приступая к своему переводу, Б. Пастернак отметил творческий подход некоторых других переводчиков этого произведения: «Широта и приподнятость отличают перевод К.В. Кронберга суше, ближе к оригиналу и выражает в отчетливости, подчиняя ритмическое ударение смысловому. Художественные заслуги Радловой – живость разговорной речи…. В смысле близости в соединении с хорошим языком и строгой формы идеален перевод Лозинского», Как отмечают многие исследователи, «Гамлет» представляет особенно благоприятную почву для размышлений. Поэтому, не удивительно, что существует множество переводов этой пьесы на русский язык. Хотя большинство их устарело, некоторые фрагменты переходят и в новые переводы. Такую жизнеспособность, верно, объясняет И. Кашкин: «Глубина и многогранность текста дает возможность разных и по-разному хороших истолкований. В числе почти сорока русских переводов «Гамлета» есть несколько, несомненно, хороших, но в одном лучше раскрыты мысли знаменитых монологов, в другом пронзительная горечь песен Офелии, в третьем – юмор полония и могильщиков и сыновья мягкость Гамлета».

Динамика образа Гамлета показана в пьесе, в том числе и путем изменения характера его каламбуров. Внутренняя перемена в Гамлете начинается после встречи с призраком его отца. Приведение играет важную роль в трагедии, поскольку служит не для усугубления мрачного гротеска, а для выявления реакции на него принца. Разум Гамлета вопреки понятным чувствам противится искушениям призрака и не попадает под его влияние, способствую окончательному единству иронической личности принца.

Первое столкновение с реальностью зла в мире ведет к отождествлению зла с конкретным человеком. Следствием этого является возмущение и обличение Гамлетом каждого человека вокруг него. Принц склонен задевать всех, в том числе и каламбурами, когда «…он дает исход накопившейся в душе горечи». Как человек он не может, не противится злу, но понимает при этом, что зло – не сам человек, поэтому не идет на прямое убийство своих врагов. Дилемма – сопротивляться или покоряться злу, решается Гамлетом как допустимость борьбы словом. Такая борьба, в свою очередь, возможна и действенна лишь для того, кто постигает людей и реальность и видит, куда нанести удар. Оружие Гамлета – слово, о чем сам он говорит «I will speak daggers» (III, 3). Словом, как мечом, он ранит всех вокруг себя, причем не только противников, но и невинных людей – мать, Офелию. Возможно, гибелью окружающих Гамлета людей Шекспир хотел показать, что злая энергия слова способна на самом деле убивать не хуже обычного оружия.

Понимание людей не сопровождается у Гамлета сочувствием к ним. Как замечает Л. Шестов: «Клеймит людей лишь тот, кому до них нет дела, кто их совсем не чувствует». При этом никакое проявление неправды не способно от него укрыться, поскольку Гамлет «видит людей и вещи всем своим существом, его виденье мира обусловлено всем его духовным миром».

Именно его духовное превосходство над всеми прочими персонажами трагедии позволяет ему внутренне измениться и победить. Так, к концу пьесы исчезает его нетерпимость к человеку, хотя остается нетерпимость к злу, например, он способен простить Лаэрта. За исключением Гамлета, все другие действующие лица по своему характеру или холодные, и бесчувственные натуры (Клавдий), или люди с неглубокими эмоциями (Горацио), вспыльчивые (Лаэрт), пассивно чувствительны (Офелия). Гамлет – единственный из них является человеком с глубокими чувствами и мыслями. Истинное величие Гамлета проявляется в том, что мотивы его поведения всегда возвышенны и благородны. Уже во время разговора с Горацио, после встречи с призраком, Гамлет строит каламбур на противопоставлении своего понимания слова «offence» («преступление») значению этого слова у Горацио («обида», «оскорбление»). Гамлет не принимает ложных понятий кровной мести и рыцарской чести (как Лаэрт):

Horatio. These are but wild and whirling words, my lord.

Hamlet. I’m sorry they offend you heartily, yes, faith, heartily

Horatio. There is no offence, my lord.

Hamlet. Yes, by Saint Patrick, but there is, Horatio. And much offence too (I, 5, 28)

В дальнейшей беседе с королем Гамлет усугубляет два понимания понятия «offence». Он показывает, что для короля – убийцы главное – сохранить благопристойность и при совершении преступления:

King. Have you heard the argument? Is there no offence in it?

Hamlet/ No, no, they do but jest, poison in jest, no offence in the world. (III, 2, 62)

Другим каламбуром Гамлет намекает на сходство своего положения с каплуном, которого отталкивают на заклание. Кроме того, сближая значения слова «fare» («жить, поживать» и «питаться»), принц выявляет низменную натуру Клавдия, для которого жизнь – это чисто животный процесс. Гамлет также указывает, что король – трус, исходя из другого значения слова «capon» («каплун»):

King. How fares our cousin Hamlet?

Hamlet. Excellent, in faith of the chameleon’s dish: I eat the air, promise – crammed, you cannot feed capons so (III, 3, 58)

Когда Гамлет начинает действовать, он не мстит. Трагедия Гамлета в том, что он единственный из всех героев Шекспира, кто понял – время было вывихнуто уже тогда, когда впервые брат убил брата. Поэтому его поведение обусловлено «катастрофой родового сознания, которая находит в себе внешний образ в семейных несчастиях датского королевства дома». Исключительность личности Гамлета повышается, если мы признаем, что родовое сознание в большинстве людей до сих пор не преодолено. Оно проявляется в широком спектре от вендетты до признания высшей ценностью родственных и родовых отношений.

Гамлет только намеками может показать, что неблаговидная роль его бывших друзей для него не секрет. Следующим каламбуром, основанном на двузначной фразе с глаголом «to attend» («прислуживать» и «следить»), принц высказывает несогласие с пониманием обязанности слуги как наушника и доносчика:

Rosencrantz, Guildenstern. We’ll wait upon you.

Hamlet. No such matter, I will not sort you with the rest of my servants, for to speak to you like an honest man, I am most dreadfully attended. (II, 2, 39)

Подходящее соответствие перевода, на котором можно создать семантически двойственную конструкцию (весьма типичную для Гамлета) находит Б. Пастернак:

Розенкранц и Гильденстерн. Мы будем неотступно следовать за вами с нашими услугами.

Гамлет. Нет, к чему же! Мои слуги стали слишком хорошо смотреть за мной в последнее время…

**Выводы**

На основе вышеперечисленных примеров можно заметить, что, несмотря на объективные трудности, возникающие перед переводчиком драмы (необходимость соблюдать ритм и размер), отечественные переводчики всех времен успешно справляются с задачей передачи каламбура.

Каламбур очень многообразен, и как уже упоминалось в курсовой работе, что он строится на полисемии, на омонимии, на фразеологизмах, к примеру если мы скажем «пустить пыль в глаза» – это может значить и «засорить глаза» и «обмануть», поэтому, когда такие устойчивые словосочетания употребляют как будто бы в их собственном (переносном) значении, а на самом деле подразумевают прямые значения отдельных слов, это всегда создает комический эффект.

У Шекспира очень ярко выражены все виды каламбура, и он их смог выложить в любой, написанный им жанр произведения.

Шекспир придавал особую роль каламбуру, игре слов, по видимому, каламбур, был его излюбленной стихией, по словам М. Морозова. Период, в котором жил и творил драматург, тоже сыграл немаловажную роль: Язык шекспировской эпохи был, как нельзя более открыт для игры слов. Чрезвычайно усложнилась и обогатилась семантическая структура языка. Свобода распространилась не только на употребление слова в нескольких разных значениях, но и на правильное, окказиональное его употребление.

**Заключение**

К каламбуру относят некоторые фразеологические единицы (сравнение типа «as cross as too sticks» – «очень сердитый»). Но во всех словесных единицах подобного типа используется только один семантический компонент – переносное значение. Каламбуром можно считать лишь исходную и «разрушенную» фразеологическую единицу.

Анализ материала, использованного в работе, показывает, что функциональный аспект при переводе каламбуров не учитывается многими переводчиками. С одной стороны переводчики ставят цель – передать этот прием любой ценой, с другой стороны, недооценка значения каламбура проявляется в том, что ни в одном из переводов проанализированных в исследовании произведений не были переданы на русский язык все каламбуры автора. Иногда, даже существенно сокращается текст источника там, где присутствует каламбур. Это говорит о том, что некоторые переводчики боятся каламбура. Ну а читатель лишается возможности целостного осмысления произведения. В силу указанных причин в исследовании вырабатывается классификация каламбура для лучшего понимания их специфики.

Исследование так же показало, что пути перевода каламбуров различных видов в произведениях Шекспира почти полностью совпадают. Следовательно, закономерности в выборе возможности перевода каламбура действительны как для перевода прозаических произведений, так и для перевода драматургии.

Главные предпосылки для переводчика при анализе каламбура – полное понимание мыслей автора и способность творчески передать с помощью богатств родного и иностранного языка. Важно не только знать эти богатства, но и уметь ими пользоваться. В этом случае в переводе удастся сохранить художественные достоинства оригинала, глубину его образования. В свою очередь, один из средств, обеспечивающих доступ к постижению глубокой эмоциональной и интеллектуальной специфики литературного произведения, является авторский каламбур с богатством смысловой значимости и функциональной нагрузки.

Таким образом, каламбур как индивидуальное языковое явление по своему строению и функции, при передачи всего произведения с одного языка на другой, хотя и подчиняется некоторым типологическим закономерностям, но в тоже самое время постоянно будет требовать творческого решения переводчика.

Подводя итог всему выше сказанному, хочу добавить, что каламбур, как и любая шутка, позволяет обойти цензуру культуры и выразить те смыслы, которые (по разным причинам) находятся под запретом. В «каламбурной упаковке» непристойность становится допустимой шалостью, старомодная назидательность – мудростью, грубость – подтруниванием, тривиальность – любопытным соображением и, наконец, откровенная чушь – загадочным глубокомыслием.

**Библиография**

1. В.И. Максимов Точность и выразительность слова
2. А.С. Джанумов Каламбур и его функционирование в двуязычной ситуации. Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 1997 г.
3. Н.А. Штырхунова Лингвистическая игра слов (каламбур) в английском языке и в русском переводе. Диссертация кандидата филологических наук. Москва, 2005 г.
4. Шекспир В. Король Генри VI (Henry VI) Перевод О. Чуминой Полное собрание сочинений В. Шекспира. Санкт-Петербург, 1904 г.
5. Шекспир В. Король Ричард III (Richard III). Перевод Радловой А. Шекспир В. Полное собрание сочинений. Москва, 1957 г.
6. Шекспир В. Комедия ошибок (The comedy of errors). Перевод Щепкиной – Куперник Т.Л. Шекспир В. Комедии. Москва, 1987 г.
7. Шекспир В. Ромео и Джульетта (Romeo and Juliet). Перевод Щепкиной – Куперник Т.Л. Москва, 1963 г.
8. Шекспир В. Много шума из ничего (Much ado about nothing). Перевод Щепкиной – Куперник Т.Л. Шекспир В. Комедии. Москва, 1987 г.
9. Шекспир В. Гамлет (Hamlet). Перевод Лозинского М.Л. Шекспир В. Гамлет. Король Лир. Москва, 1969 г.