

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования  
**КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА**

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английской филологии

Направление подготовки: 45.03.02 Лингвистика

Профиль: Перевод и переводоведение

квалификация «бакалавр»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой английской филологии

\_\_\_\_\_ Т. П. Бабак

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

**ПЕРЕВОД ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НА  
МАТЕРИАЛЕ РОМАНА СКОТТА ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ  
ГЭТСБИ»**

Выполнил студент группы 45а

А.А. Экардт

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Форма обучения очная

Научный руководитель:

Кандидат фил. наук, доцент

кафедры английской филологии Е.А. Штейнгарт

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

Рецензент:

Кандидат фил. наук, доцент

кафедры английской филологии Н.А. Бурмакина

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

Дата защиты \_\_\_\_\_

Оценка \_\_\_\_\_

Красноярск  
2015

Оглавление	
ВВЕДЕНИЕ .....	1
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ПЕРЕВОДА	3
1.1 Особенности художественного стиля .....	3
1.2 Перевода художественного текста .....	10
1.3 Адекватность перевода и эквивалентность .....	17
1.4 Основные виды переводческих трансформаций .....	19
1.5 Норма перевода .....	23
1.6 Некоторые особенности перевода стилистических приемов .....	28
Выводы по первой главе .....	32
ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЯЗЫКА .....	33
2.1 Стилистические фигуры и тропы .....	33
2.2 Метафора .....	37
2.3 Эпитет .....	40
Выводы по второй главе .....	43
ГЛАВА 3. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА МЕТАФОР И ЭПИТЕТОВ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА "ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ" .....	44
3.1 Общая характеристика романа .....	44
3.2 Анализ перевода метафор .....	47
3.3 Анализ перевода эпитетов .....	65
Выводы по третьей главе .....	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	86
Список используемой литературы .....	88

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено изучению особенностей перевода таких стилистических приемов как метафора и эпитет на материале романа Фрэнсиса Скотта Фицджеральда.

Актуальность данной работы заключается в том, что о художественном языке и стиле Ф.С. Фицджеральда написано очень мало работ, посвященных проблеме перевода. Помимо этого, перевод художественной литературы всегда представляет трудности вследствие его образности и до сих пор нет однозначного мнения о том, как переводить изобразительные средства. Анализ и сопоставление конкретных переводов позволяет нам выявить приёмы перевода и внести вклад в теорию перевода.

Объектом исследования послужил роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда "Великий Гэтсби" и его переводы, выполненные Евгенией Калашниковой (1965 г.) и Николаем Лавровым (2000 г.).

Предметом исследования являются контексты метафор и эпитетов и их переводы на русский язык Е. Калашниковой и Н. Лавровым.

Целью работы является описать основные способы перевода метафор и эпитетов Ф.С. Фицджеральда, а также сопоставить их в переводах различных авторов. Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- изучить научную литературу, посвященную проблемам перевода художественного текста, в особенности стилистических приемов;
- рассмотреть понятия нормы перевода, эквивалентности и адекватности перевода, а также существующие подходы к классификации переводческих трансформаций;
- выявить метафоры и эпитеты Ф.С. Фицджеральда;
- установить, какие переводческие трансформации применяются при переводе метафор и эпитетов у Е. Калашниковой и Н. Лаврова;
- сопоставить перевод метафор и эпитетов с точки зрения адекватности перевода.

В работе использовались следующие методы: метод лингвистического описания с помощью которого производились отбор и систематизация данных, также метод сопоставительного анализа текстов оригинала и переводов, а также метод статистического анализа.

К источникам исследования относятся:

- научная учебная литература по стилистике и теории перевода.
- роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда "Великий Гэтсби"
- два перевода романа "Великий Гэтсби", выполненные Евгенией Калашниковой (1965 г.) и Николаем Лавровым (2000 г.).

На данном слайде изображена структура нашей работы

В первой главе рассматриваются особенности художественного стиля и его перевода. Во второй главе разбираются понятия стилистических фигур тропов, в частности метафор и эпитетов. Третья глава представляет собой практическую часть, в ней мы анализируем переводы метафор и эпитетов в переводах Е. Калашниковой и Н. Лаврова. В заключении делаются выводы исходя из анализа переводов. Список литературы включает девяносто пять наименований.

# ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ПЕРЕВОДА

## 1.1 Особенности художественного стиля

Теория текста сложилась как научная дисциплина во второй половине 20 века на пересечении ряда наук – информатики, психологии, лингвистики, риторики, прагматики, семиотики, книговедения, социологии. Несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, в настоящее время теория текста обладает собственным статусом.

На сегодняшний день существует множество определений понятия "текст", рассмотрим некоторые из них.

По определению, предложенному Н.С.Валгиной, "текст – коммуникативная единица высшего порядка, посредством которой осуществляется речевое общение. Для речевой организации текста определяющими оказываются внешние, коммуникативные факторы. И поэтому создание текста и его функционирование прагматически ориентированы". [Валгина, 2004: 7]

В.Н. Комиссаров определяет текст как речевое произведение, с помощью которого осуществляется вербальная коммуникация.

И.Р. Гальперин предлагает следующее определение понятия "текст" в рамках сопоставительно-стилистического исследования: "Текст – это завершённое речевое произведение, созданное в результате речетворческого процесса в соответствии с определенной целью, прагматической установкой и традиционно принятыми нормами, в определенной ситуации общения, части которого объединены между собой разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи" [Виноградов, 1980: 18].

Понятие "текст" может быть применено не только по отношению к цельному, литературно оформленному произведению, но и к его части, достаточно самостоятельной с точки зрения микротемы и языкового

оформления [Валгина, 2004: 13].

Данная точка зрения представляется спорной, например, Арнольд И.В. считает, что "объектом стилистического исследования должен быть целостный текст" [Арнольд, 1975: 54].

Наиболее строгим выглядит определение текста как "упорядоченного определенным образом множества предложений, объединенных единством коммуникативного задания". Это определение приводится в содержательном докладе Г.В.Ейгера и В.Л.Юхта на научной конференции по лингвистике текста [Ковшова, 2009: 48].

В данном случае целесообразным представляется также упомянуть о конкретизирующем первое определении, данном М. Холлидеем: "Текст – операционная единица языка, подобно тому, как предложение есть его синтаксическая единица; текст может быть письменным или устным; он включает как специфическую разновидность литературно-художественный текст. Объектом стилистического исследования является именно текст, а не какое-нибудь сверхфразовое единство, текст – понятие функционально-семантическое и размером не определяется" [Арнольд, 1975: 56].

Таким образом, мы видим, что при определении понятия "текст" обнаруживаются различные подходы и методы изучения этого феномена. Один и тот же термин "текст" используется в разных отраслях науки с похожим, но не тождественным значением, определяемым задачами той науки, в которой он применяется [Валгина, 2004: 12].

Обобщая рассмотренные выше точки зрения, можно сформулировать следующее обобщающее определение: текст – это объединённая по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность.

Для данной работы непосредственный интерес представляет функционально дифференцированная разновидность текста, а именно – художественный текст и его особенности.

Как определяет данную разновидность И.В. Арнольд, "литературно-

художественный текст представляет собой внутренне связанное, законченное целое, обладающее идейно-художественным единством" [Арнольд, 1975: 60].

По мнению Л.В. Чернец, "литературное произведение существует как завершённый *текст*, написанный на том или ином языке, и является результатом творчества писателя и самостоятельным целым" [Наер, 2002: 153].

"Произведение словесно-художественного творчества представляет собой сложное, самобытное, неповторимое, эстетически организованное целое. Художественный текст несет различные эмоционально – оценочные содержания, направленные на оказание эстетического воздействия" [Комиссаров, 2001: 133].

Согласно определению Умберто Эко, "эстетическая функция есть продукт сложных взаимодействий информации и избыточности, при этом именно избыточность рельефно оттеняет информацию" [Эко, 2005: 120].

Эстетическое сообщение противопоставляется референтивному, относительно избыточному, стремящемуся, насколько это возможно, избежать двусмысленности, устранить связанную с неопределенностью информативную напряженность, которая неизбежно побуждала бы адресата принимать слишком деятельное участие в акте интерпретации [Эко, 2005: 122].

Художественная литература является совершенно особым функциональным стилем в сравнении и сопоставлении с другими видами целенаправленной творческой деятельности, и в силу своей уникальности должна изучаться с учетом ее основных особенностей [Наер, 2002: 139].

По мнению И.Р. Гальперина, стиль художественной литературы – это общий термин, объединяющий в себе три подстиля, в которых реализуются основные принципы и общие качества данного стиля [Гальперин, 1965: 250]. Этими подстилями являются: *поэзия*, *проза* и *драма*. Каждый из них имеет определенные общие черты, типичные для стиля художественной литературы. Общим для приведенных разновидностей является "эстетико-когнитивная"

функция [Гальперин, 1981: 250].

Цель стиля художественной литературы заключается в том, чтобы предложить возможную интерпретацию какого-либо феномена, заставляя читателя увидеть точку зрения автора. В этом заключается когнитивная функция стиля художественной литературы [Гальперин, 1981: 251].

Неотъемлемыми чертами стиля художественной литературы являются:

– совокупность художественных приёмов, создающих живые образы при помощи лингвистических средств;

– использование слов в их контекстуальных значениях и, часто, в нескольких словарных значениях (или же, по меньшей мере, слов, находящихся под сильным влиянием лексического окружения);

– использование вокабуляра, в той или иной степени отражающего взгляд автора на те или иные события или явления;

– особый индивидуальный подбор лексических и синтаксических средств;

– введение оборотов, типичных для разговорной речи в том или ином объёме, в зависимости от выбранного жанра.

"В художественной литературе общенародный, национальный язык со всем своим грамматическим своеобразием, со всем богатством и разнообразием своего словарного состава используется как средство и как форма художественного творчества. Иначе говоря, все элементы, все качества и особенности общенародного языка, в том числе и его грамматический строй, его словарь, система его значений, его семантика, служат здесь средством художественного обобщенного воспроизведения и освещения общественной действительности" [Виноградов, 1980: 45].

По мнению М.Н. Кожинной, "художественная речь многостильна: в ней находят отражение языковые элементы других функциональных стилей. Кроме того, художественная литература представляет в ряде случаев своеобразное отражение устно-разговорной и разговорно-бытовой речи, которая, конечно, представлена в ней не фотографически и выступает в



эстетической функции. Таким образом, художественное произведение оказывается синтетическим стилистико-речевым явлением" [Кожина, 2008: 159].

Как было упомянуто выше, язык художественной литературы допускает использование различных внелитературных элементов общенародного языка. "Многословность" и сложность языка художественной литературы заключается в том, что в нем могут использоваться многие лексические, фразеологические, грамматические и стилистические элементы разных функциональных стилей, преобразованных с учетом эстетических функций языка. [Валгина, 2004: 216]

В данном случае автор имеет в виду особую эстетическую функцию языка художественной литературы как синтеза тщательно, творчески отобранных средств выражения.

Язык художественной литературы – это совокупность и система языковых средств, употребляющихся в художественных произведениях. Его своеобразие определяется особыми задачами, стоящими перед художественной литературой, ее эстетической функцией, спецификой построения словесных художественных образов. Одним из основных признаков языка художественной литературы является особое внимание к структуре языкового знака, возложение на эту структуру эстетических функций. [Кожина, 2008: 298]

Язык художественной литературы отличается широким применением экспрессивных средств и метафорического свойства слова. "Переосмысление слова в художественном контексте, многоплановость его звучания вытекают из функциональной усложненности художественной речи, её эстетической и характерологической мотивированности. Кроме того, эта усложненность вызывается ещё и таким фактором, как авторская индивидуальность. Общепринятое в языке писателя индивидуально отбирается и переосмысливается, преобразуясь в индивидуально–художественный стиль писателя". [Валгина, 2004: 218]

Художественные тексты несут на себе глубокий отпечаток авторской индивидуальности. В связи с этим следует привести высказывание Гальперина касательно функционально-стилистической нормативности текстов: "Большинство текстов с точки зрения их организации стремится к соблюдению норм, установленных для данной группы текстов (функциональных стилей), и тем самым как бы сопротивляется нарушению правильности текста. Это, однако, не всегда относится к художественным текстам, которые, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю "активного бессознательного", которое нередко взрывает правильность и влияет на характер организации высказывания". [Гальперин, 1965: 25]

Понятие *авторского стиля* было разработано в трудах В.А. Кухаренко, работавшего над исследованием данной темы на материале английского языка. Автор предлагает следующее определение данного понятия: "это система средств, используемых творческим мышлением автора и реализуемых в условиях повторяемости взаимодействия определенных элементов" [Кухаренко, 1988: 158].

По мнению В.А. Кухаренко, "важнейшей константой индивидуально-авторского стиля является лексический состав произведения. Сюда включаются такие особенности языка писателя, как преимущественное использование того или иного стилистического пласта лексики, структура и морфология используемых лексем, характер участия автора в образовании авторских неологизмов, а также использование фразеологизмов". [Кухаренко, 1988: 160].

Определяя сущность образа, Н.Г. Чернышевский писал: "В прекрасном идея должна нам явиться вполне воплотившейся в отдельном чувственном существе; это существо, как полное проявление идеи, называется образом". Образ является основным средством художественного обобщения действительности, особой формой общественного сознания. В широком смысле термин "образ" означает отражение внешнего мира в сознании

[Арнольд, 2004: 13].

При анализе художественной литературы также часто употребляется термин "система образов". Под данным термином понимается множество художественных образов, находящихся в определенных отношениях и связях друг с другом и образующих целостное единство художественного произведения. Система образов играет важнейшую роль в воплощении темы и идеи произведения. [Кожина, 2008: 219]

Художественный образ в литературе является способом и формой освоения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством чувственных и смысловых моментов. Это конкретная и вместе с тем обобщенная картина жизни (или фрагмент такой картины), созданная при помощи творческой фантазии художника и в свете его эстетического идеала. [Кожина, 2008: 278]

Основными функциями художественной литературы являются следующие: познавательная, коммуникативная, эстетическая и воспитательная. Отсюда и три основные функции художественного образа.

Познавательная функция художественной литературы основана на том факте, что художественный текст играет роль своеобразного хранилища информации, в котором можно найти сведения о диахронических особенностях языка того или иного народа, о его быте, традициях, исторических событиях и т.д. Художественная литература является особым средством коммуникации (связи, общения, сообщения) между людьми, между человеком и обществом, между поколениями. [Кожина, 2008: 105]

Важную роль в осуществлении стилистической функции играют эмоциональные, экспрессивные (образные и усилительные) и оценочные коннотации языковых единиц [Арнольд, 2004: 83]. С этим тесно связана эстетическая функция художественной литературы (с греч. "наслаждение"). Художественная литература может являться источником радости, эстетического наслаждения, которое представляет собой своеобразную форму духовной связи, духовного общения людей. [Кожина, 2008: 58]

Художественная литература как искусство воздействует на формирование личности и играет социально-воспитательную роль. При помощи образов писатель передает читателю своё особенное видение мира, отраженное в произведении. Моральные ориентиры могут быть выражены через поступки главного героя. Поэтому образам принадлежит ключевая позиция в создании идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как важнейшие элементы, являющиеся частью целого.

И.Р.Гальперин утверждает, что "функция стиля художественной речи – средствами образно-эстетической трансформации языка создать чувственное восприятие действительности, зримо ощутить предмет в его связях и отношениях" [Гальперин, 1981: 24].

Возвращаясь к затронутому понятию "образ", столь значимому для реализации художественного текста, необходимо отметить, что он служит эффективным средством компрессии при передаче информации.

## **1.2 Перевода художественного текста**

Возможно ли совершенно точно и полно передать на одном языке мысли, выраженные средствами другого языка? По этому вопросу в научной среде традиционной сложились две противоположные точки зрения. По "теории непереводаемости", полноценный перевод с одного языка на другой вообще невозможен, вследствие значительного расхождения выразительных средств разных языков, перевод является лишь слабым и несовершенным отражением оригинала, дающим о нем весьма отдалённое представление. Другая точка зрения, которой придерживается большинство исследователей, легшая в основу деятельности многих профессиональных переводчиков, заключается в том, что любой развитый национальный язык является вполне достаточным средством общения для полноценной передачи мыслей, выраженных на другом языке. Это тем более справедливо в отношении

русского языка – одного из самых развитых и богатых языков мира. Практика переводчиков доказывает, что любое произведение может быть полноценно (адекватно) переведено на русский язык с сохранением всех стилистических и иных особенностей, присущих данному автору. Художественный перевод передает мысли подлинника в форме правильной литературной русской речи, и вызывает наибольшее количество разногласий в научной среде – многие исследователи считают, что лучшие переводы должны выполняться не столько посредством лексических и синтаксических соответствий, сколько творческими изысканиями художественных соотношений, по отношению к которым языковые соответствия играют подчиненную роль [Аристов, 1959: 264].

Другие учёные, например, определяют каждый перевод, в том числе и художественный, как воссоздание произведения, созданного на одном языке, средствами другого языка [Федоров, 1968: 205]. В этой связи возникает вопрос точности, полноценности или адекватности художественного перевода, который мы попытаемся осветить ниже.

Художественный стиль, пожалуй, наиболее полный описанный из функциональных стилей. Вместе с тем, вряд ли из этого можно сделать вывод о том, что он наиболее изученный. Это объясняется тем, что художественный стиль – самый подвижный, творчески развиваемый из всех стилей. Художественный стиль не знает никаких преград на пути своего движения к новому, ранее неизвестному. Более того, новизна и необычность выражения становится условием успешной коммуникации в рамках этого функционального стиля. Несмотря на ограниченный круг тем, затрагиваемых в художественных текстах (жизнь человека, его внутренний мир), средства, которые используются для раскрытия их, неограниченно разнообразны. При этом каждый подлинный художник слова стремится не к тому, чтобы слиться со своими коллегами по перу, а наоборот, выделиться, сказать что-то по-новому, привлечь внимание к читательской аудитории. Пожалуй, самой яркой отличительной чертой именно художественного текста является чрезвычайно

активное использование тропов и фигур речи. Это свойство текстов художественного функционального стиля было замечено еще в древности. До сих пор мы используем терминологию эстетиков Античности, когда называем те или иные из этих художественных приемов. Говоря о репрезентативности перевода художественного текста, надо заметить, что количество её критериев здесь заметно возрастает. Переводчик должен удовлетворить большему числу требований, чтобы создать текст, максимально полно представляющий оригинал в иноязычной культуре. Среди таких критериев, конечно, следует назвать сохранение по возможности большого количества троп и фигур речи как важную составляющую художественной стилистики того или иного произведения. Перевод должен сигнализировать об эпохе создания оригинала [Казакова, 2003: 28].

Есть случаи, когда переводчику нужны не только знания, но и особое мастерство. Писатель часто играет словами, и эту игру бывает непросто воссоздать. Вот английская шутка, построенная на каламбуре. Человек приходит на похороны и спрашивает: "I'm late?" И в ответ слышит: "Not you, sir. She is". Английское слово "late" значит и 'поздний' и 'покойный'. Герой спрашивает: "Я опоздал?" А ему отвечают: "Нет, покойник не вы, сэр, а она". Как быть? По-русски игра не получается. Но переводчик вышел из положения: "Всё кончилось? – Не для вас, сэр. Для неё". Такие ловушки подстерегают переводчика на каждом шагу. Особенно трудно передать речевой облик персонажей. Хорошо, когда говорит старомодный джентльмен или взбалмошная девица – легко представить, как они говорили бы по-русски. Гораздо сложнее передать речь ирландского крестьянина по-русски или одесский жаргон по-английски. Здесь потери неизбежны, и яркую речевую окраску поневоле приходится приглушать. Недаром фольклорные, диалектные и жаргонные элементы языка многие признают совершенно непереводаемыми [Брандес, 2001: 76].

Особые трудности появляются, когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам. Например, произведения арабских авторов

изобилуют цитатами из Корана и намёками на его сюжеты. Арабский читатель распознаёт их также легко, как образованный европеец отсылки к Библии или античным мифам. В переводе же эти цитаты остаются для европейского читателя непонятными. Различаются и литературные традиции: европейцу сравнение красивой женщины с верблюдицей кажется нелепым, а в арабской поэзии оно довольно распространено. А сказку "Снегурочка", в основе которой лежат славянские языческие образы, на языки жаркой Африки вообще непонятно, как переводить. Разные культуры создают едва ли не больше сложностей, чем разные языки.

Лингвистический принцип перевода, прежде всего, предполагает воссоздание формальной структуры подлинника. Однако провозглашение лингвистического принципа основным может привести к чрезмерному следованию в переводе тексту оригинала – к дословному, в языковом отношении точному, но в художественном отношении слабому переводу, что явилось бы само по себе одной из разновидностей формализма, когда точно переводятся чуждые языковые формы, происходит стилизация по законам иностранного языка. В тех случаях, когда синтаксическая структура переводимого предложения может быть и в переводе выражена аналогичными средствами, дословный перевод может рассматриваться как окончательный вариант перевода без дальнейшей литературной обработки. [Алтайбаева, 2008: 73].

Однако, совпадение синтаксических средств в двух языках встречается сравнительно редко; чаще всего при дословном переводе возникает то или иное нарушение синтаксических норм русского языка. В таких случаях мы сталкиваемся с известным разрывом между содержанием и формой: мысль автора ясна, но форма ее выражения чужда русскому языку. Дословно точный перевод не всегда воспроизводит эмоциональный эффект подлинника, следовательно, дословная точность и художественность оказываются в постоянном противоречии друг с другом. Бесспорно, что перевод опирается на языковой материал, что вне перевода слов и словосочетаний художественный

перевод не может существовать, и сам процесс перевода тоже должен опираться на знание законов обоих языков и на понимании закономерностей их соотношения. Соблюдение языковых законов обязательно как для оригинала, так и для перевода. Но художественный перевод отнюдь не изыскание только лишь языковых соотношений [Джваршеишвили, 1984: 139].

Техника перевода не признает модернизаций текста, основываясь на простой логике равенства впечатлений: восприятие произведения современным читателем подлинника должно быть аналогичным современному читателю перевода. Речь не идет о филологически достоверной копии языка перевода на тот момент времени, когда был написан оригинал. Современный перевод дает читателю информацию о том, что текст не современен, и с помощью особых приемов старается показать, насколько он древен.

"У каждой эпохи, – писал К.И.Чуковский, – есть свой стиль, и недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова декадентских девяностых годов, как настроения, переживания, искания, сверхчеловек... В переводе торжественных стихов, обращенных к Психее, неуместно словечко сестренка... Назвать Психею сестренкой – это все равно, что назвать Прометея братишкой, а Юнону – мамашей" [Чуковский, 1961: 151].

Свидетельством древности текст могут служить те доминанты перевода, которые мы уже называли. Специфика синтаксических структур, особенности тропов – все это имеет конкретную привязку к эпохе. Но названные особенности передают время лишь опосредованно, ведь в первую очередь они связаны с особенностями литературных традиций того времени, литературным направлением и жанровой принадлежностью. Напрямую же время отражено в языковых исторических особенностях текста: лексических, морфологических и синтаксических архаизмах. Ими и пользуются переводчики, чтобы создать архаичную стилизацию. Стилизация это не полное уподобление языка перевода, языку прошедшей эпохи, а лишь



маркировка текста с помощью архаизмов. Вряд ли возможно перечислить и прокомментировать все средства оформления художественной информации в тексте.

Каждый перевод, как творческий процесс, должен быть отмечен индивидуальностью переводчика, но главной задачей переводчика все-таки является передача в переводе характерных черт оригинала, и для создания адекватного подлиннику художественного и эмоционального впечатления переводчик должен найти лучшие языковые средства: подобрать синонимы, соответствующие художественные образы и так далее [Аристов, 1959: 45].

Конечно, все элементы формы и содержания не могут быть воспроизведены с точностью. При любом переводе неизбежно происходит следующее:

- 1) Какая-то часть материала не воссоздается и отбрасывается;
- 2) Какая-то часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен/эквивалентов;
- 3) Привносится такой материал, которого нет в подлиннике.

Поэтому лучшие переводы, по мнению многих известных исследователей, которое мы целиком поддерживаем, могут содержать условные изменения по сравнению с оригиналом – и эти изменения совершенно необходимы, если целью является создание аналогичного оригиналу единства формы и содержания на материале другого языка, однако от объема этих изменений зависит точность перевода – и именно минимум таких изменений предполагает адекватный перевод [Казакова, 2003: 186].

Все переводческие решения при переводе художественного текста принимаются с учетом узкого контекста и широкого контекста всего произведения. Это касается выбора вариантных соответствий и трансформаций. Случаи внеконтекстуального перевода с помощью однозначных эквивалентов редки и касаются лексики основного словарного фонда (названия животных, растений и т. д.).

Художественный перевод – это всегда искусство. Искусство – плод творчества. А творчество несовместимо с буквализмом. Это уже отчётливо осознавала русская литература восемнадцатого века. Она отграничивала точность буквальную, подстрочную от точности художественной. Она понимала, что только художественная точность даёт читателю войти в круг мыслей и настроений автора, наглядно представить себе его стилевую систему во всём её своеобразии, что только художественная точность не приукрашивает и не уродует автора. Этот взгляд на перевод русский восемнадцатый век оставил в наследство девятнадцатому, девятнадцатый – двадцатому.

Но раз перевод – искусство, ничего общего не имеющее с буквалистическим ремеслом, значит, переводчик должен быть наделён писательским даром. Искусство перевода имеет свои особенности, и всё же у писателей-переводчиков гораздо больше черт сходства с писателями оригинальными, нежели черт различия.

Переводчикам, как и писателям, необходим многосторонний жизненный опыт, неустанно пополняемый запас впечатлений. Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии. Национальный колорит достигается точным воспроизведением его портретной живописи, всей совокупности бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, обычаев, воссозданием пейзажа данной страны или края во всей его характерности, воскрешением народных поверий и обрядов. У всякого писателя, своё видение мира, а, следовательно, и свои средства изображения. Индивидуальность переводчика проявляется и в том, каких авторов и какие произведения он выбирает для воссоздания на родном языке [Федоров, 1969: 114].

Для переводчика идеал – слияние с автором. Но слияние требует исканий, выдумки, находчивости, вживания, сопереживания, остроты зрения,

обоняния, слуха. Раскрытие творческой индивидуальности переводчика не должно заслонять своеобразие автора.

Достижение переводческой эквивалентности (адекватности перевода), вопреки расхождениям в формальных семантических системах двух языков, требует от переводчика, прежде всего, умения произвести многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования – так называемые переводческие трансформации – с тем, чтобы текст перевода с максимальной возможной полнотой передавал всю информацию, заключенную в исходном тексте, при строгом соблюдении норм ПЯ.

### **1.3 Адекватность перевода и эквивалентность**

В предыдущем параграфе мы затронули понятие адекватности и эквивалентности перевода, теперь же остановимся на них подробнее. Перевод неизменно рассматривается как способ обеспечить общение между разноязычными коммуникантами путем воспроизведения на другом языке сообщения, содержащегося в исходном тексте. В наиболее общем плане лингвисты обычно определяли перевод как замену текста на одном языке текстом на другом языке и лишь потом приступали к изучению требований, которым должен удовлетворять создаваемый текст, чтобы служить полноценной заменой оригинала, и отношений, возникающих между текстами оригинала и перевода в целом и между отдельными частями и единицами этих текстов.

Итак, лингвистическая теория перевода изучает соотношение единиц двух языков не изолированно, а в текстах определенного типа (оригиналах и их переводах), и все данные, которыми эта теория располагает, получены из сопоставительного изучения таких текстов. [Латышев, 2005: 26]

Сопоставительное изучение текстов оригинала и перевода может охватывать различные стороны их формальной и содержательной структуры

таких текстов. Однако центральным вопросом теории перевода остается всестороннее описание содержательных отношений между этими текстами, раскрытие понятий эквивалентности и адекватности перевода. В первую очередь задача переводчика, несомненно, заключается в воспроизведении содержания оригинала. Но что это значит? Что представляет собой воспроизводимое содержание? Каковы критерии правильности выбора языковых средств для достижения адекватности перевода? Эти вопросы уже многие годы активно поднимаются в лингвистике.

Так, В.Н. Комиссаров рассматривает "эквивалентный перевод" и адекватный перевод" как понятия неидентичные, хотя и тесно соприкасающиеся друг с другом. Эквивалентность понимается им как смысловая общность приравниваемых друг к другу единиц языка и речи. Термин "адекватный перевод", по его мнению, имеет более широкий смысл и используется как синоним "хорошего" перевода, т.е. перевода, который обеспечивает необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях [Комиссаров, 1990: 233-234].

А.Д. Швейцер также разграничивает понятия эквивалентности и адекватности: "Если эквивалентность отвечает на вопрос о том, соответствует ли текст перевода исходному, то адекватность отвечает на вопрос о том, соответствует ли перевод как процесс данным коммуникативным условиям. Полная эквивалентность подразумевает исчерпывающую передачу коммуникативно-функционального инварианта, т.е. речь идет о максимальном приближении текста перевода к оригиналу, о максимальных требованиях, предъявляемых переводу. Требование адекватности же носит оптимальный характер: перевод должен оптимально соответствовать определенным коммуникативным целям и задачам" [Швейцер, 1988: 95]

Понятие адекватности остается одним из центральных в теории и практике перевода. В работах 50-х – начала 60-х годов, заложивших основы современной теории перевода [Федоров, 1953] понятие адекватности базировалось на концепции перевода как полного смыслового аналога

оригинала. В рамках данной концепции адекватность перевода сводилась к категориям семантической (смысловой) полноты и точности, дополняемым стилистической эквивалентностью, включающей, в частности, принцип подчинения текста перевода функционально-стилистическим нормам языка перевода. Такая адекватность получила название семантико-стилистической [Ванников, 1988: 37].

В 50-60-е годы переводческая деятельность получила новый импульс в сфере информационной практики и теории коммуникации, что способствовало формированию концепции функционально-прагматической адекватности перевода. От функционально-адекватного перевода требуется не полная и точная передача всего смыслового содержания и стилистических особенностей оригинала, согласованных с функционально-стилистическими нормами языка перевода, но лишь правильная передача основной коммуникативной функции оригинала. Другие свойства перевода для данного типа адекватности в принципе нерелевантны.

В целом, в настоящее время намечается к разграничению понятий "адекватность" и "эквивалентность" в переводоведении по принципу общего и частного.

#### **1.4 Основные виды переводческих трансформаций**

Для достижения адекватного и эквивалентного перевода потери неизбежны. Однако, как уже было сказано выше, существует ряд преобразований, позволяющих сохранить адекватность перевода на уровне целого текста. Такие преобразования называются переводческими трансформациями.

В современной теории и практике перевода термин "переводческая трансформация" широко используется многими переводоведами (Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, А.Д. Швейцер, Р.К. Миньяр-Белоручев, Я.И.

Рецкер и др.). Однако до сих пор нет единого понимания данного понятия, оно определяется по-разному.

Подходы к рассмотрению понятия "переводческая трансформация":

Автор	Определение понятия "переводческая трансформация"
Л.С. Бархударов	"многочисленные и качественно разнообразные преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности ("адекватности") перевода вопреки расхождению в формальных и семантических системах двух языков" [Бархударов, 1975: 190].
В.Г. Гак	"отход от использования изоморфных средств, наличных в обоих языках. ... Переводческая трансформация очень часто предопределяется использованием слов или грамматических форм во вторичных функциях (генерализация, транспозиция, десемантизация) либо в условиях контекстуальной или ситуативной избыточности" [Гак, 1988: 69].
А.Д. Швейцер	"термин "трансформация" используется в переводоведении в метафорическом смысле. На самом деле речь идет об отношении между исходными и конечными языковыми выражениями, о замене в процессе перевода одной формы выражения другой ..." [Швейцер, 1988: 118].
В.Н. Комиссаров	"преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле. И, поскольку переводческие трансформации осуществляются с языковыми единицами, имеющими как план содержания, так и план выражения, они носят формально-семантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц" [Комиссаров, 1990: 172].
	способы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных оригиналов в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует или не может быть использовано по условиям контекста. [Комиссаров, 1973: 89].
Я.И. Рецкер	приемы логического мышления, с помощью которых переводчик раскрывает значение иноязычного слова в контексте и находит ему русское соответствие, не

	совпадающее со словарным и преобразования структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами переводящего языка. [Федоров, 1983: 117].
--	--

Как видно из перечисленных определений, термин "переводческая трансформация" интерпретируется по-разному. Некоторые авторы, в частности В.Г. Гак, ограничивают понятие "переводческая трансформация", подразумевая в нем отказ от имеющихся межъязыковых соответствий, основывающихся на изоморфных явлениях языка". Изоморфными средствами являются системные эквиваленты, которые характеризуются одинаковым денотативным значением и грамматической однотипностью. Тем самым исследователи исключают из определения те случаи, когда между ИЯ и ПЯ отсутствуют такие соответствия. В этом случае В.Г. Гак предлагает называть подобные преобразования "кваситрансформации", т.е. "расхождения в использовании языковых средств, обусловливаемые особенностями систем двух языков (отсутствием системных эквивалентов)" [Гак, 1988]. Кваситрансформации отмечаются в следующих основных случаях:

– лексические или грамматические лакуны (отсутствие в одном из языков данной грамматической категории или лексического закрепления данного значения);

– расхождения в объеме значения слов или грамматических категорий [Гак, 1988].

В связи с тем, что Р.К. Миньяр-Белоручев рассматривает перевод как передачу адресату некоторой информации, "способной продуцировать у него искомый смысл, а если нежно, то и дополнительный эстетический эффект" [Миньяр-Белоручев, 1980: 4], то и суть трансформации он видит в "изменении формальных (лексические и грамматические трансформации) или семантических (семантические трансформации) компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи" [Миньяр-Белоручев, 1980: 201].

Однако большинство переводоведов, например, Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров и др., определяют понятие "переводческая трансформация" как отношение между исходным текстом и текстом перевода. Тем самым подразумеваются всевозможные межъязыковые преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности. Такой подход позволяет говорить о комплексном характере переводческих трансформаций и соответствует переводческой реальности.

Существуют различные подходы к классификации переводческих трансформаций, кратко рассмотрим лишь две из наиболее известных типологий переводческих трансформаций – типологии В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова.

Сравнительная таблица переводческих трансформаций

<b>по В.Н. Комиссарову</b>	<b>по Л.С. Бархударову</b>
1. Транскрибирование	
2. Транслитерация	
3. Калькирование	
4. Лексико-семантические замены: Конкретизация Генерализация Модуляция	1. Замены Лексические замены: Конкретизация Генерализация Замена следствия причиной и наоборот
5. Грамматические трансформации: Синтаксическое уподобление (дословный перевод) Грамматические замены: – замены форм слова – замены частей речи – замены членов предложения – замена типа предложения Членение предложения Объединение предложений	Замены форм слова Замены частей речи Замены членов предложения  Синтаксические замены в сложном предложении (в том числе объединение и членение предложений)
6. Комплексные лексико- грамматические трансформации: Антонимический перевод Экспликация (описательный перевод) Компенсация	Антонимический перевод  Компенсация



7. Технические приемы перевода: Перемещение Добавление Опущение	2. Перестановки
	3. Добавления
	4. Опущения

При рассмотрении лишь двух классификаций трансформаций, можно прийти к выводу, что единой системы не существует. Отличается сам подход к разделению трансформаций на типы: В.Н. Комиссаров подразделяет все трансформации на лексические, грамматические и комплексные лексико-грамматические [Комиссаров, 1980], а Л.С. Бархударов – на замены, добавления, опущения и перестановки [Бархударов, 1984]. В.Н. Комиссаров включает в свою классификацию транскрибирование, транслитерацию, калькирование, у Л.С. Бархударова они никак не отражены. Однако в указанных типологиях наблюдается и сходство. Приемы конкретизации и генерализации, антонимического перевода присутствуют как в типологии В.Н. Комиссарова, так и в типологии Л.С. Бархударова. Прием, определяемый В.Н. Комиссаровым как модуляция, Л.С. Бархударов трактует как замену следствия причиной и наоборот. Приемы добавления и опущения упоминаются в системе трансформаций Л.С. Бархударова как основные типы. В.Н. Комиссаров эти два приема не включает в общую классификацию трансформаций, а рассматривает их как технические приемы перевода наряду с приемом перемещения лексических единиц, который в типологии Л.С. Бархударова называется перестановками.

### 1.5 Норма перевода

Общая теория перевода включает как дескриптивные, так и нормативные разделы. В то время как дескриптивные разделы изучают перевод как средство межъязыковой коммуникации, реально наблюдаемое явление, в нормативных разделах лингвистики перевода на основе теоретического изучения перевода формулируются практические

рекомендации, направленные на оптимизацию переводческого процесса, облегчение и повышение качества труда переводчика, разработку методов оценки переводов и методики обучения будущих переводчиков. Как пишет Комиссаров, практические рекомендации переводчику и оценка перевода взаимосвязаны. Если переводчик должен выполнять какие-то требования, то оценка результатов его работы определяется тем, насколько успешно он выполнил эти требования. Все, кто оценивает перевод, исходят из того, что правильный перевод должен отвечать определенным требованиям. Совокупность требований, предъявляемых к качеству перевода, называется нормой перевода [Комиссаров, 1990: 227-228].

В нормативных разделах лингвистики перевода качество перевода определяется степенью его соответствия переводческой норме и характером отклонений от этой нормы. Результаты процесса перевода обуславливаются степенью смысловой близости перевода оригиналу, жанрово-стилистической принадлежностью текстов оригинала и перевода, прагматическими факторами, влияющими на выбор варианта перевода, требованием нормативного использования переводчиком языка перевода, необходимостью учитывать общепринятые взгляды на цели и задачи переводческой деятельности, разделяемые обществом в определенный исторический период. Исходя из этого, Комиссаров [Комиссаров, 1990: 229] предлагает различать пять видов нормативных требований, или норм перевода:

- норма эквивалентности перевода;
- жанрово-стилистическая норма перевода;
- норма переводческой речи;
- прагматическая норма перевода;
- конвенциональная норма перевода.

Разберем каждое из этих нормативных требований в отдельности.

Норма эквивалентности перевода означает необходимость возможно большей общности содержания оригинала и перевода, но лишь в пределах, совместимых с другими нормативными требованиями, обеспечивающими

адекватность перевода. Возможно большая общность содержания оригинала и перевода – это то, к чему нужно стремиться. Но это стремление не должно оказывать на переводчика излишнего давления. Все-таки, как мы убедились, неизменным качеством перевода, делающим его "хорошим" переводом, является адекватность. В целях достижения адекватности перевода с учетом прагматических факторов, о которых речь шла в соответствующем разделе, переводчик вынужден отступать от полной, исчерпывающей передачи информации, то есть вынужден жертвовать какой-то частью содержания оригинала. Если максимально возможная смысловая близость не обязательна для успешной межъязыковой коммуникации, то перевод считается приемлемым, даже если отношения эквивалентности устанавливаются не на оптимальном уровне. Другое дело, если перевод признается неэквивалентным, не передающим содержание оригинала хотя бы на самом низком уровне. В этом случае, по определению В. Н. Комиссарова, нарушение нормы эквивалентности является абсолютным, а сам перевод оценивается как некачественный [Комиссаров, 1990: 229].

Жанрово-стилистическую норму перевода можно определить, как требование соответствия перевода доминантной функции и стилистическим особенностям типа текста, к которому принадлежит перевод. Следует отметить, что выбор такого типа определяется характером оригинала, а стилистические требования, которым должен отвечать перевод, – это нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. Жанрово-стилистическая норма во многом определяет, как необходимый уровень эквивалентности, так и доминантную функцию [Комиссаров, 1990: 229].

Другими словами, в процессе перевода переводчик создает текст того же типа, что и оригинал. Если оригинал представляет собой технический текст, то и перевод будет обладать всеми признаками технического текста. При этом следует учитывать тот факт, что в ИЯ и ПЯ требования, предъявляемые к текстам одного и того же типа, могут не совпадать. Например, язык

английской прессы всегда считался менее официальным, нежели язык русскоязычной прессы (впрочем, эти различия в последнее время стали не столь значительны). В англоязычной прессе заголовки статей, как правило, строятся в виде двусоставного предложения, а в российской прессе – как односоставное предложение. Переводя с одного языка на другой подобные материалы, переводчик должен строить текст перевода так, как это принято именно в языке перевода. Соответственно, оценивая качество перевода, следует учитывать жанрово-стилистическую принадлежность оригинала и условия осуществления перевода, то есть вид перевода. К переводу письменных текстов предъявляются иные требования, нежели к переводу устных. Но и письменные тексты различны. Перевод официально-делового документа оценивается не так, как перевод художественного текста. В первом случае главный критерий – степень точности передачи информации, во втором – литературные достоинства. Но даже при оценке переводов художественных произведений критики проводят различия между художественными текстами. Как пишет В. Н. Комиссаров, "было бы принципиально неверным пользоваться одинаковыми критериями для оценки перевода бульварного романа и высокохудожественного литературного произведения..." [Комиссаров, 1990: 230]. Оценивая результаты устного перевода, критики обращают внимание, прежде всего, на то, передан ли общий смысл оригинального высказывания. А вот некоторое нарушение узуса и норм языка перевода в устном переводе считается вполне допустимым, особенно если речь идет о синхронном переводе. Для любого переводного текста обязательны правила нормы и узуса ПЯ. Вместе с тем следует учитывать, что переводные тексты вторичны; их ориентированность на иноязычный оригинал выделяет такие тексты среди прочих речевых произведений на том же языке. Совокупность переводных текстов какого-либо языка составляет особую разновидность этого языка, пересекающую его функциональные стили и иные разновидности. Ориентированность на оригинал неизбежно модифицирует характер использования языковых средств, приводит к "расшатыванию"

языковой нормы и особенно узуса. Контакт двух языков неизбежно ведет к относительному уподоблению языковых средств. Многие слова и словосочетания оказываются характерными сначала для языка переводов, и лишь затем они проникают в язык оригинальных произведений. Такие сочетания, как "вносить инициативы", "уменьшение военного противостояния" и т.п. появились первоначально в переводах с английского языка. Иноязычное происхождение угадывается и во фразе "Образование должно помочь России ответить на вызовы, стоящие перед ней в социальной и экономической сферах" (из "Стратегии реформирования образования"). Все эти примеры свидетельствуют о расширении норм русской речи в языке переводов. Таким образом, норму переводческой речи можно определить, как требование соблюдать правила нормы и узуса ПЯ с учетом узуальных особенностей переводных текстов на этом языке [Комиссаров, 1990: 231].

Прагматическую норму перевода можно определить, как требование обеспечения прагматической ценности перевода. Стремление выполнить конкретную прагматическую задачу – это своего рода суперфункция, подчиняющая все остальные аспекты переводческой нормы [Комиссаров, 1990: 231]. Решая подобную задачу, переводчик может отказаться от максимально возможной эквивалентности, перевести оригинал лишь частично, изменить при переводе жанровую принадлежность текста, воспроизвести какие-то формальные особенности оригинала, нарушая правила нормы и узуса ПЯ, заменить перевод пересказом или рефератом. Следует учитывать, что в языковом коллективе на определенном этапе исторического развития могут существовать строго определенные взгляды на цели и задачи перевода. Так, на рубеже XVIII-XIX веков "склонение на наши нравы", то есть русификация текста в переводе, считалось вполне нормальной практикой, то есть было нормой. Во Франции XVIII века переводчики стремились "улучшить" оригинал, приблизить его к требованиям "хорошего вкуса". В дальнейшем по отношению к переводу стали использоваться иные подходы. Это свидетельствует о том, что в любой исторический период в обществе существует

некая "конвенциональная норма". Применительно к нынешнему этапу развития общества конвенциональную норму перевода можно определить как требование максимальной близости перевода к оригиналу, его способность полноценно заменять оригинал как в целом, так и в деталях, выполняя задачи, ради которых перевод был осуществлен [Комиссаров, 1990: 232].

В практическом плане между отдельными нормами перевода существует определенная иерархия. Прежде всего, перевод должен обладать прагматической ценностью, а это значит, что ведущей нормой перевода является именно прагматическая норма. Далее. Характер действий переводчика в значительной степени определяется жанровостилистической принадлежностью текста оригинала. Поэтому жанровостилистическая норма – следующая по значимости. Жанровостилистическая норма определяет выбор типа речи в переводе, что позволяет поставить норму переводческой речи на третье место. Следующей по значимости является конвенциональная норма перевода, которая определяет подход переводчика к своей работе. Конечное нормативное требование – норма эквивалентности. Эта норма соблюдается при условии соблюдения всех остальных аспектов переводческой нормы. По утверждению В. Н. Комиссарова, "соблюдение всех нормативных правил, кроме нормы эквивалентности, носит более общий характер и является чем-то само собой разумеющимся, а степень верности оригиналу оказывается той переменной величиной, которая в наибольшей степени определяет уровень профессиональной квалификации переводчика и оценку качества каждого отдельного перевода" [Комиссаров, 1990: 233].

## **1.6 Некоторые особенности перевода стилистических приемов**

Для того чтобы придать тексту большую яркость и выразительность применяют стилистические приемы, используемые в оригинале. Обычно у переводчика есть следующий выбор: либо попытаться скопировать прием

оригинала, либо, создать в переводе собственное стилистическое средство, обладающее аналогичным эмоциональным эффектом [Виноградов, 2006 99].

Этот принцип называется принципом стилистической компенсации. Для переводчика важна функция стилистического приема в тексте, а не только форма. Это означает определенную свободу действий: грамматические средства выразительности, возможно, передавать лексическими и наоборот; опустив непередаваемые на русский язык стилистические явления, переводчик вернет "долг" тексту, создав в другом месте текста – там, где это наиболее удобно – другой образ, но схожей стилистической направленности [Бархударов, 1975: 206].

При передаче стилистических фигур речи – сравнений, метафор и т.п. переводчику каждый раз нужно принять решение: целесообразно сохранить лежащий в их основе образ или в переводе его следует заменить другим. Причиной такой замены могут быть особенности русского словоупотребления, сочетаемость слов и т.п.

Существуют определенные стилистические требования, которым должен отвечать перевод, т.е. нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. К этим требованиям можно отнести:

– Смысловое соответствие. В зависимости от стиля и направления перевода переводчик должен всегда стремиться к тому, чтобы переведенный текст отражал истинный смысл оригинала. Смысловое соответствие включает в себя стилистическую точность, адекватность и полноту.

– Грамотность. Основное требование заключается в том, чтобы текст соответствовал общим нормам русского и иностранных языков. Как правило, предполагается отсутствие стилистических, грамматических и орфографических ошибок.

– Лексическое и стилистическое соответствие. Предполагается верный подбор эквивалентов терминов оригинала, поиск аналогов сокращений и аббревиатур, корректная транслитерация. Общий стиль переведенного текста и стиль оригинала не должны расходиться в восприятии. Для технических

переводов характерна точность фраз, отсутствие эмоционально-окрашенных слов, построение простых предложений, безличность [Бархударов, 1975: 122].

Н.Ф.Дановский сопоставляет искусство перевода с военным искусством. Он представляет стилистические требования произведения, как стратегические проблемы. Можно взять в качестве примера слово "поэт". В русском языке это понятие имеет множество разновидностей, оттенков, синонимов: поэт – пиит – бард – вития – баян – менестрель – ашуг – акын – стихотворец – версификатор – сказитель – былинщик – скоморох – частушечник – рифмоплет – рифмач – стихоплет – виршеплет.

Но для того, чтобы переводчик мог решить, какой из синонимов он должен употребить в данном конкретном тексте, ему необходимо обратиться к стилистическому строю, к стилистическим особенностям оригинала всего произведения. Тем самым у переводчика появляется прекрасная возможность отбора стилистических и риторических фигур и тропов. Именно стилистическое соответствие будет для переводчика тем окончательным критерием, который поможет ему в отборе необходимой лексики, грамматических форм и структур предложений.

Переводчик пользуется способами передачи некоторых стилистических приемов, использованных в оригинале для того, чтобы придать тексту большую яркость и выразительность. Во все времена перед переводчиками существовала дилемма: либо попытаться скопировать прием оригинала, либо, если первое невозможно, создать в переводе собственное стилистическое средство, обладающее аналогичным эмоциональным художественным эффектом. Этот принцип часто именуют принципом стилистической компенсации, о котором К.И.Чуковский говорил, что не метафору надо передавать метафорой, сравнение сравнением, а улыбку – улыбкой, слезу – слезой и т. д. [Чуковский, 1961: 94]. Но начинающим переводчикам необходимо помнить о том, что важна не столько форма, сколько функция стилистического приема в тексте. Это означает определенную свободу действий: грамматические средства выразительности можно передавать



лексическими и наоборот. Опустив непередаваемое на русский язык стилистическое явление, переводчик вернет "долг" тексту, создав в другом месте текста – там, где это наиболее удобно – другой образ, но схожей стилистической направленности [Комиссаров, 1990: 234].

Если в переводе что-то не так, то виноват именно переводчик, за эстетические и стилистические аспекты текста несет ответственность именно он. Переводчику зачастую мешает его стремление "улучшить" авторский текст, иногда сознательно, иногда бессознательно. Если автор использовал три раза подряд одно и то же прилагательное, переводчик захочет заменить его, потому что это как-то "нехорошо выглядит". Если попытаться разобраться, такая замена иногда оказывается оправданной. Может, на языке оригинала именно в этой области синонимичный ряд беднее, и три одинаковых прилагательных подряд выглядят не неказисто, а вполне нормально. Но может получиться и наоборот – автор стремился подчеркнуть это слово или может, на языке оригинала – это повторение слов, которые неизбежно часто встречаются по грамматическим причинам. Следует разобраться (и принимать какие-то неизбежно субъективные решения). Но нередко бывает так, что вопрос о том, как это было в оригинале и как может восприниматься читателями оригинала и как могло предназначаться автором оригинала просто не всплывает. Надо сделать так, чтобы хорошо читалось в переводе, к сожалению, на практике это часто означает, что надо сделать все гладко. [Комиссаров, 1990: 237].

Перевод метафор, метонимий, сравнений, аллюзий заставляет отнестись к работе очень вдумчиво не одного переводчика. Отметим, что проблема перевода экспрессии ставит в тупик не только начинающих, но и профессиональных переводчиков.

Важно помнить: перевод – это, прежде всего, трудная, кропотливая, ответственная работа, требующая не только разносторонних знаний и творческого отношения, но и огромного желания как можно отчетливее передать задумку автора. Отметим, что в полной мере такая передача

фактически неосуществима, и художественный перевод будет лишь попыткой воспроизвести средствами другого языка всю совокупность приемов оригинала, своего рода вариацией на тему оригинала.

### **Выводы по первой главе**

И так, мы рассмотрели понятие художественного текста и особенности его перевода, выявили различия между понятиями адекватность и эквивалентность перевода, уделили внимание рассмотрению различных классификаций переводческих трансформаций, уделили внимание понятию нормы переводы, а также выявили особенности перевода стилистических приемов.

Из всего этого можно сделать вывод, что перевод художественной литературы весьма трудоёмкий процесс со множеством возникающих сложностей. Переводчику необходимо брать во внимание различия в грамматике, синтаксисе, семантический различия одних и тех же слов в разных языках, и даже различия культур. Сам переводчик должен быть начитанным, должен хорошо понять произведение, или же быть специалистом в своей области, должен быть грамотным. Поэтому не бывает двух одинаковых переводов одного и того же произведения, переводы, выполненные разными переводчиками, всегда разнятся.

В следующей главе мы выясним какие приемы используются для построения художественного текста.

## ГЛАВА 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЯЗЫКА

### 2.1 Стилистические фигуры и тропы

Художественная литература не может существовать без использования определенных приемов, которые необходимо использовать автору при написании произведения, чтобы выделить его на фоне всех остальных видов текста. Такие приемы называются изобразительными средствами.

Все изобразительные средства языка делятся на тропы и стилистические фигуры. Стилистические фигуры можно подразделить на три типа, каждый из которых существует в двух противоположных вариантах:

1) Стилистические фигуры протяженности. Они делятся на:

А) Стилистические фигуры убавления – результат выбора конструкции с меньшим количеством составных частей; могут отсутствовать начало, середина, конец фразы: "Ворон ворону говорит в ответ" (А. С, Пушкин).

Б) Стилистические фигуры добавления – результат выбора конструкции, в которой неоднократно используется одно и то же слово в одной и той же форме.

Сюда относится прежде всего точный повтор ("Еду, еду – следу нету" – загадка). Может повторяться начало фразы – анафора или конец – эпифора, повтор может состоять также из конца предыдущей и начала последующей фразы – стык ("О, весна без конца и без краю – Без конца и без краю мечта!" – А.А.Блок). В большинстве случаев повторы неточные: повтор слова в одном и том же значении, но в разных падежах – многопадежность, или полиптотон ("Человек человеку – Друг, товарищ и брат"); повторение одного и того же слова в разных значениях – "обыгрывание" многозначности, или дистинкция ("У кого нет в жизни ничего милее жизни, тот не в силах вести достойный образ жизни" – сентенция); определение дублирует определяемое – тавтология ("тёмный мрак"); перечисление близких по значению элементов –

амплификация ("Во саду ли, в огороде...") – народная песня. [Костомаров, 1990: 320]

2) Стилистические фигуры связности делятся на:

А) Стилистические фигуры разъединения – результат выбора конструкции со слабой связью составных частей. Сюда относятся: дистантное употребление слов, непосредственно связанных по значению ("Где взгляд людей обрывается куцый...", – В. В. Маяковский); парцелляция (реализация единой синтаксической конструкции более чем одной фразой: "Я жаловаться буду. Губернатору." – М. Горький); аттракция (устранение согласования: "Началась у них драка-бой великая" – фольклор); вводные элементы ("И тут появляется – кто бы вы думали? – она..."); перестановка частей высказывания ("Умрём и бросимся в бой" – Вергилий) и др.

Б) Стилистические фигуры объединения – результат выбора конструкции с тесной связью составных частей: градация, синтаксический параллелизм, отнесение слова одновременно к двум членам предложения ("И горный зверь, и птица... Глаголу вод его внимали" – М. Ю. Лермонтов), повторение союзов и др. [Костомаров, 1990: 335].

3) Стилистические фигуры значимости делятся на:

А) Стилистические фигуры уравнивания – результат выбора конструкции с относительно равноценными составными частями: прямой порядок слов; контактное употребление слов, непосредственно связанных по значению; равномерность распространения второстепенных членов; приблизительно одинаковая длина фраз и абзацев.

Б) Стилистические фигуры выделения – результат выбора конструкции с неравноценными составными частями: инверсия (нарушение традиционной последовательности слов в предложении: "И долго милой Мариулы Я имя нежное твердил" – Пушкин), градация (особенно нарастающая; начала строф стихотворений Ф. И. Тютчева: "Восток белел... Восток алел... Восток пылал..."). [Костомаров, 1990: 340].

Существуют стилистические фигуры, усиливающие и выделяющие фразу в целом на фоне её окружающих: риторическое обращение (т.е. к неодушевлённому предмету: "А ты, вино, осенней стужи друг..." – Пушкин), риторический вопрос ("Знаете ли вы украинскую ночь?" – Н. В. Гоголь), риторическое восклицание ("Какой простор!"); значимость фразы резко повышается также в результате отождествления её с абзацем ("Море – смеялось" – Горький). [Виноградов, 1999: 432]

Стилистические фигуры представляют собой особые синтаксические построения, служащие для усиления образно-выразительной функции речи. Поэзия, например, не мыслима без стилистических фигур, которые позволяют оценить повышение и понижение голоса, темп речи, паузы, словом – все оттенки звучащей фразы. Человек в процессе чтения, игнорирующий стилистические фигуры и ориентирующийся лишь по знакам препинания, лишает себя всех тонкостей поэзии и, следовательно, не понимает глубины произведения. [Виноградов, 1999: 450]

Теперь перейдем к понятию тропа. Тропы (греческое *tropoi*) – термин античной стилистики, обозначающий художественное осмысление и упорядочение семантических изменений слова, разнообразных сдвигов в его семантической структуре. Определение тропов принадлежит к числу наиболее спорных вопросов уже в античной теории стиля. "Троп, – говорит Квинтилиан, – есть изменение собственного значения слова или словесного оборота, при котором получается обогащение значения. Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации".

Под тропами Б.В.Томашевский понимает приемы изменения основного значения слова [Томашевский, 1937: 29-30].

Основными видами тропов у большинства теоретиков считаются: метафора, метонимия, эпитет и синекдоха с их подвидами, т.е. тропы, основанные на употреблении слова в переносном значении; но наряду с этим

в число тропов включается и ряд оборотов, где основное значение слова не сдвигается, но обогащается путем раскрытия в нем новых дополнительных значений (созначений) – каковы эпитет, сравнение, перифраза и др. Во многих случаях уже античные теоретики колеблются, куда отнести тот или другой оборот – к тропам или к фигурам. Так, Цицерон относит перифразу к фигурам, Квинтилиан – к тропам. [Кормилов, 2001: 276]

Вопрос о соотношении понятий "троп" и "фигура" представляется дискуссионным. В одном из возможных пониманий *тропы* могут быть определены как употребление слов в переносном значении, призванное усилить образность поэтического и вообще художественного языка. В.П. Москвин дает следующее определение: тропы – это семантически двуплановые наименования, используемые в качестве декоративных средств в художественной речи. Принадлежность к разряду тропов должна определяться по трем критериям:

- 1) знаковость (троп – это номинативная единица);
- 2) двуплановость (семантический критерий);
- 3) декоративность (функциональный критерий, предполагающий ограничение сферы использования тропов художественной речью; отсюда – выражения типа "художественные тропы", "поэтические тропы", а также определение тропа "как слова-образа под конститутивным руководством внутренней художественной, поэтической формы". Фигуре дается следующее определение: фигуры стилистические – это любые обороты речи, отступающие от некоторой нормы разговорной естественности. Тропы – это фигуры переосмысления и к этой группе относится следующее: фигуры с переносным значением (метафора: золото волос; метонимия: фарфор и бронза на столе; синекдоха: мы все глядим в Наполеоны; ирония: Хороши дело браком не назовут; с усилением значения (гипербола: он был как гора); детализацией значения (перифраз: любовь – наука страсти нежной) [Москвин, 2002 400]

Это общая классификация тропов и фигур. Автор уже вышеназванной статьи В.П.Москвин пишет, что существует три варианта широкого понимания тропов.

1. Такие фигуры речи как антифразис, мейозис, гиперболы, литота, перефраз, метафора и др. относят к тропам, не учитывая того, что троп – это номинативная единица, а прием – это процедура. Но указанные фигуры не используются в декоративной функции, поэтому по функциональному критерию не могут быть отнесены к тропам.

2. Также не учитывая функциональный критерий, к числу тропов относят семантически двуплановые средства и фигуры языка (образные перефразы, антифразис, олицетворение, синекдоху) вне зависимости от того, выполняют ли они в данном конкретном тексте декоративную функцию или нет. Например: алмазные фонтаны (установка на декоративность); она настоящая лиса (оценка); читать Пушкина (установка на компрессию);

3. При недооценке семантического критерия к тропам причисляют все эпитеты и перефразы (они не всегда бывают семантически двуплановыми) и сравнения. [Москвин, 2000: 81]

Так как далее в нашей работе мы будем проводить анализ метафор и эпитетов, следует подробно рассмотреть именно эти два тропа.

## **2.2 Метафора**

Сначала следует привести определения самой метафоры, как стилистического приёма, адекватно отвечающее задачам нашего исследования. О.С. Ахманова в своём словаре лингвистических терминов даёт следующее определение: "метафора (перенос значения) – троп, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основании сходства, аналогии и т.п." [Ахманова, 1957: 251]. Если мы обратимся к

лингвистическому энциклопедическому словарю, то можем привести такое определение: "метафора (от греч. *metaphora* – перенос) – троп, или механизм речи, состоящей в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п. для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичному данному в каком-либо отношении..." [ЛЭС, 1990: 296]. Нам представляется невозможным сделать окончательный вывод по определению термина метафоры без приведения высказываний различных учёных-лингвистов по данному вопросу, хотя оба приведённые выше словарные определения лежат в одной плоскости и рассматривают метафору со стилистической точки зрения, что говорит о схожести основных концептов определения термина. Джордж Ф. Миллер в защиту традиционной точки зрения на метафору утверждает, что "это стянутое сравнение и вызванная ею (метафорой) мысль касается сходств и аналогий" [Миллер, 1990: 236]. И.В. Арнольд в работе по стилистике английского языка даёт сжатое определение метафоры, говоря, что она "обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путём применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго" [Арнольд, 1981: 82]. И.Р. Гальперин высказывается на предмет метафоры: "метафора – это отношение между словарным и вытекающим из контекста логическим значением, основанным на сходстве или подобии определённых собственных особенностях двух сходных понятий" [Виноградов, 1990 136]

Наряду с только что приведёнными определениями, полезно сопоставить некоторые из определений метафоры, предложенные Э. Джорданом:

"Метафора, таким образом, представляет собою словесную формулировку реальности, которая заключена в многообразии, воспринимаемом как совокупность свойств".



"Метафора – это утверждение индивидуальности; утверждение, посредством которого комплекс реальных качеств становится индивидом или утверждает себя как реальность".

"Метафора есть вербальная структура, которая в силу своей формы утверждает реальность объекта. Форма здесь, как и везде, представляет собою систему взаимосвязанных признаков, которая превращает совокупность своих элементов в гармоничное целое. Это целое и есть объект, существование которого утверждает метафора".

Аристотель же дал собственное определение: "Метафора состоит в присвоении предмету имени, принадлежащего чему-либо другому; перенос осуществляется либо от рода к виду, либо от вида к роду, либо от вида к виду, либо по аналогии" [Аристотель, 1957: 109].

Следовательно, теперь мы можем сделать обобщение и вывести определение метафоры как выразительного средства языка следующим образом: это сжатое сравнение, состоящее в переносе значения одного объекта (или класса объектов) на другой объект (или класс объектов) на основе сходства какого-либо признака.

Отметим попутно, что не следует допускать ошибки в отождествлении сравнения и метафоры: они во многом сходны, однако различия их очевидны. Н.Д.Арутюнова [Арутюнова, 1995: 892] не раз в своих работах поднимает вопрос о природе тропов.

Блестящее обобщение, принадлежащее Р. Якобсону, звучит следующим образом: "Любая замена одного термина другим не выходит за рамки сходства". Однако следует сделать небольшое уточнение: П. Рикёр [Рикёр, 1990: 416], говоря о функции сходства в метафоре верно заметил, что если понятие "сходства" допускается при описании метафоры, то оно должно рассматриваться как способ предикации признака субъекту, а не как способ субституции имён. Говоря словами Бирдсли [Бирдсли, 1990: 201], метафора – это то, что превращает нежизнеспособное, внутренне противоречивое высказывание в высказывание внутренне противоречивое, но значимое,

осмысленное. Осуществление этого перехода и происходит посредством сходства. Он говорил о том, что метафора в отличие от сравнения, подобна тождеству, она только констатируется, исключая измерение, что она не нуждается в экспликации признаков, послуживших основанием для сближения предметов. Это утверждение мы можем подкрепить высказыванием Миллера о том, что метафора основывается на сближении признаков, занимающих разное место в моделях сопоставляемых объектов, и это отличает её от сравнения, которое может сближать как разное, так и одинаковое. Но наиболее ясно высказался на этот счёт Д.Дэвидсон: "Наиболее очевидное семантическое различие между метафорой и сравнением заключается в том, что все сравнения истинны, а большинство метафор ложно" [Дэвидсон, 1990: 173].

### 2.3 Эпитет

Теперь перейдем к эпитету. Эпитет представляет собой один из стилистических приемов придания экспрессивности художественной речи. Термин "эпитет" принадлежит к числу наиболее древних филологических терминов, предназначенных для описания выразительных средств, которые используются авторами литературных текстов.

Со времен античности под эпитетом подразумевается выразительное определение, характеризующее предмет или явление. При этом в филологической традиции, восходящей к античности, было принято различать "эпитеты необходимые", которые сообщали о предмете информацию, никак иначе в тексте не представленную, и "эпитеты украшающие", не несущие новой предметно-логической информации, однако воздействующие на чувства читателей.

Так, А.А.Потебня и ряд его последователей, таких как Д.Н.Овсянико-Куликовский и А.А.Зеленецкий в своих трудах противопоставляли

"поэтическую" и "прозаическую" речь, и, соответственно, речь образную и необразную: "Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова" [Потебня, 1905: 174]. Поэтому А.А.Зеленецкий различал слова "прозаические", "звуковая форма которых служит только знаком, символом известного понятия или представления и не вызывает в нас никакого образа" и "поэтические", "произношение которых вызывает в нас образ, конкретное представление, отличное от того, которое составляет лексическое значение слова" [Зеленецкий, 1913: 96]. По мнению А.А. Зеленецкого, эпитеты принадлежат именно к поэтической группе слов, автор подтверждает свою мысль тем, что "не внося, по большей части, ничего нового в наше сознание, они только выдвигают одно из качеств, присущих предмету, и этим сразу дают определенное направление работе нашего сознания при воспроизведении представлений, значительно облегчая тем понимание чужой речи" [Зеленецкий, 1913: 97].

Таким образом, под эпитетами здесь подразумеваются, прежде всего, "украшающие эпитеты", определения, избыточные с точки зрения сообщения новой информации, однако помогающие восприятию уже сообщенного. С другой стороны, А.А.Потебня, равно как и его последователи, выражали уверенность в том, что именно поэтическая, образная речь является первичной, а прозаическая речь – вторичной. Благодаря работам этих исследователей проблема эпитета была также осмыслена как проблема историческая, требующая анализа не только с точки зрения абстрактной выразительности того или иного текста, но и с точки зрения того, как данное выразительное средство использовалось в различные эпохи и в различных культурах, какое место оно занимало в системе выразительных средств.

А.Н.Веселовский в своей работе "Из истории эпитета" дает следующее определение эпитету: "Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее,

подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета". [Веселовский, 1989: 73-74].

Б.В. Томашевский различает логическое и поэтическое определение, и называет эпитетом лишь второе. С его точки зрения, логическое определение используется для того, чтобы "выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается" [Томашевский, 1927: 34].

Поэтическое же определение, или эпитет, лишь повторяет "признак, заключающемся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету" [Томашевский, 1927: 34].

В.М.Жирмунский согласен с необходимостью сузить объем понятия "эпитет", применяя его только для "поэтического определения, не вносящего нового признака в определяемое понятие" [Жирмунский 1931: 358]. В этом ограничении ученый видит возрождение "старого и более точного" употребления термина "эпитет", понимаемого как "эпитет украшающий" [Жирмунский 1931: 359]. В.М. Жирмунский предлагал преодолеть это несовершенство терминологии, сохранив термин "эпитет" для обозначения эпитетов украшающих и используя в остальных случаях слова "поэтическое определение". Однако это предложение В.М. Жирмунского не было поддержано другими учеными.

Л.И. Тимофеев понимал под эпитетом любое художественное определение: "Эпитет есть слово или предложение, примененное к существительному или его эквиваленту для того, чтобы подчеркнуть в изображаемом явлении какое-либо его отличительное свойство, индивидуальное или родовое" [Тимофеев, 1963: 42].

Как указывает И.Р. Гальперин в своем труде "Очерки по стилистике английского языка", образность создаётся взаимодействием предметно-логического значения слова с его контекстуальным значением, "причём

основой образности всегда является предметно-логическое значение" [Гальперин, 1958: 169]. Он определяет эпитет как стилистический приём, основанный на взаимодействии предметно-логического и контекстуального значений в определении, которое может быть выражено словом, фразой или даже предложением. Это определение раскрывает индивидуальное эмоционально-окрашенное отношение автора к предмету, который он описывает. В отличие от логического определения, которое является исключительно объективным, не содержащим оценки необходимо различать эпитет и логическое определение. Эпитет носит всегда субъективно-оценочный характер. Так, например, прилагательные в словосочетаниях *white snow* – "белый снег", *blue skies* – "голубое небо", *round table* – "круглый стол" являются логическими определениями. Они указывают на те качества предметов, которые считаются общепризнанными. Прилагательные же в словосочетаниях *wild wind* – "буйный/штормовой ветер", *destructive charms* – "губительные чары", *radiant maiden* – "сияющая/лучезарная дева" указывают на неотъемлемое качество предмета, присущее ему. Они носят субъективно-оценочный характер и являются эпитетами.

Таким образом, эпитет как стилистический приём, представляющий собой такое определение, которое передаёт информацию о какой-либо характеристике определяемого предмета или явления, дополнительную к его предметно-логической характеристике, т.е. стилистическую информацию.

## **Выводы по второй главе**

Во второй главе мы рассмотрели понятия тропа и стилистических фигур, привели классификацию данных изобразительных средств, подробно остановились на метафоре и эпитете, выведя для обоих этих тропов определения, на которые мы будем опираться при выборе материала для анализа в следующей главе.

## ГЛАВА 3. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА МЕТАФОР И ЭПИТЕТОВ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА "ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ"

### 3.1 Общая характеристика романа

В практической части дипломной работы было проанализировано художественное произведение. Объектом анализа является роман известного английского писателя Фрэнсиса Скотта Фицджеральда "Великий Гэтсби", а также два его перевода, выполненные Евгенией Калашниковой (1965 г.) и Николаем Лавровым (2000 г.). В нашей работе мы придерживаемся точки зрения, что "Великий Гэтсби" – это модернистский роман. В рамках исследования нам следует обозначить основные характеристики модернистского романа. "Словарь Культуры XX века" выделяет следующие признаки этого жанра:

– неомифологизм. Это, прежде всего, ориентация на архаическую, классическую и бытовую мифологию;

– иллюзия и реальность. Для текстов европейского модернизма XX в. чрезвычайно характерна игра на границе между вымыслом и реальностью. Это происходит из-за мифологизации реальности. Архаические мифы не противопоставляли реальность тексту, а XX в. всячески обыгрывает эту неопределенность.

– приоритет стиля над сюжетом. Для прозы XX в. важнее не то, что рассказать, а то, как рассказать. Стиль является важной движущей силой романа.

– уничтожение фабулы. Говоря о прозе XX в., нельзя сказать, что сюжет и фабула различаются, что, например, здесь действие забегаёт вперед, а здесь рассказывается предыстория героя. Нельзя восстановить истинной хронологической последовательности событий.

– синтаксис, а не лексика. Обновление языка в модернистской прозе происходит, прежде всего, за счет обновления и работы над синтаксическими конструкциями; не над словом, а над предложением.

– прагматика, а не семантика. Здесь мы имеем в виду, что новизна литературы XX века была также и в том, что она не только работала над художественной формой, а активно вовлекалась в диалог с читателем, моделировала позицию читателя и создавала позицию рассказчика, который учитывал позицию читателя.

– наблюдатель. Роль наблюдателя опосредована ролью рассказчика. В XX веке философия наблюдателя ("обсервативная философия", по терминологии А.М. Пятигорского), играет большую роль. Смысл фигуры наблюдателя-рассказчика в том, что именно на его совести правдивость того, о чем он рассказывает.

– нарушение принципов связности текста. Эти принципы сформулировала лингвистика текста. В модернистской прозе они нарушаются: предложения не всегда логически следуют одно из другого, синтаксические структуры разрушаются.

Гэтсби (англ. Jay Gatsby) – главный герой романа "Великий Гэтсби". В судьбе Гэтсби иронически переиначивается средневековый сюжет поисков священного Грааля. Правда, странствия и подвиги Г. приводят к трагическому итогу. Уроженец Северной Дакоты, сын бедных фермеров-неудачников, Джеймс Гэтц, как пишет автор, "выдумал себе Джея Гэтсби в полном соответствии со вкусами и понятиями семнадцатилетнего мальчишки и остался верен этой выдумке до самого конца". Однажды он попал на борт роскошной яхты, великолепие которой так поразило его, что он поклялся себе стать таким же богатым, как владелец яхты. Другим судьбоносным событием его юности стало увлечение молоденькой аристократкой Дэзи. Внушив себе любовь к "прекрасной даме", он решает посвятить свою жизнь обретению богатства и мирской славы, чтобы тем самым завоевать сердце Дэзи.

Превратившись из ординарного Джеймса Гэтца в преуспевающего дельца с якобы оксфордским образованием, Гэтсби приезжает в Нью-Йорк. Там его поклонение богатству быстро приносит успех, выражением которого становится вилла-дворец в престижном районе Лонг-Айленда и чуть не ежедневно устраиваемые им роскошные вечеринки для местных знаменитостей. Никто не догадывается, что все эти широкие жесты эксцентричного богача преследуют единственную цель – привлечь к себе внимание Дэзи. Ныне она жена Тома Бьюкенена, ближайшего соседа Гэтсби. В конце концов Г. добивается своей главной жизненной цели и тайком завладевает Дэзи. Но финал взлета Гэтсби к богатству и счастью трагичен: его убивает муж любовницы Тома Бьюкенена.

Трагедия жизни Г. состоит в том, что он оказался чужд тому классу, к которому он мечтал и пытался приобщиться. Гэтсби обречен на одиночество. Он был одинок в жизни, когда, покинутый своими гостями, стоял вечерами на берегу и всматривался в далекий зеленый огонек у дома Бьюкененов. И так же одинок он оказался после смерти: никто из бесчисленных приятелей и знакомых – в том числе и Дэзи – не пришел проводить его в последний путь.

Образ "великого Гэтсби" нарисован автором с искренней симпатией, но в то же время и с изрядной долей иронии. Гэтсби – герой "века джаза", легкомысленно-веселой, но недолгой поры послевоенного процветания Америки. Гэтсби, как тип "века джаза", олицетворяет мечтательный идеализм бедных провинциалов и неминуемый крах их мечтаний после жестокой ошибки. "Великий", потому что он типичный для американской мифологии 1920-х гг. "человек-который-сам-себя-сделал". Но его "величие" несколько пародийного свойства. Он внутренне так и остался плебеем, и его тяга к утонченному аристократизму обернулась лишь любовью к "помпезной, вульгарной и мишурной красоте".



### 3.2 Анализ перевода метафор

Для нашего анализа перевода метафор мы будем опираться на классификацию переводческих трансформаций, предложенной Комиссаровым, а также на определение метафоры полученное в параграфе 2.2: метафора – это сжатое сравнение, состоящее в переносе значения одного объекта (или класса объектов) на другой объект (или класс объектов) на основе сходства какого-либо признака. Далее будут приведены примеры отобранных нами метафор и их переводы, а также непосредственно наш анализ.

Мы начнем анализ с метафоры из начала книги. Главный герой впервые видит дом, в котором живет Гэтсби.

The one on my right was a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than 40 acres of lawn and garden.

Особенно великолепна была *вилла* справа – точная копия какого-нибудь Hotel de Ville в Нормандии, с угловой башней, где новенькая кладка просвечивала сквозь редкую еще завесу плюща, с мраморным бассейном для плавания и садом в сорок с лишним акров земли. (Калашникова)

Одна из *вилл* – справа – была вызывающе роскошна: точная копия какого-нибудь нормандского Hotel de Ville с непременно угловой башней, с новенькой кирпичной кладкой, проглядывающей через жидковатую в начале сезона завесу плюща, с выложенным мрамором плавательным бассейном и более чем 40 акрами земли с роскошным садом. (Лавров)

Не возникает затруднений в понимании того, что автор характеризует дом как "большой", "громадный", даже чересчур большой и в этом чувствуется ирония автора, а дальнейшее описание дома подтверждает правильность догадки читателя: Зачем одному человеку такой большой дом, если он не пытается выставить перед всеми свое богатство? Оба переводчика используют конкретизацию при переводе метафоры "a colossal affair", заменяя

её на слово "вилла". Теряется метафоричность, однако сохраняется стилистическая окраска "большой, огромный".

Unlike Gatsby and Tom Buchnan, I had no girl whose *disembodied face floated along the dark cornices and blinding sings*.

У меня, не в пример Гэтсби и Тому Бьюкенену, не было женщины, *чей бестелесный образ реял бы передо мной среди темных карнизов и слепящих огней рекламы*. (Калашникова)

В отличие от Гэтсби или же Тома Бьюкенена, наконец, не было у меня той, *чей дивный образ путеводной звездой воссиял бы над миром темных улиц и пустых переулков, затмив своим неземным светом слепящие огни рекламы*. (Лавров)

В данном случае метафора, выраженная глагольным сказуемым, развёртывается метафорой, являющейся обстоятельством места. Таким образом, эта развёрнутая метафора, характеризующая отношение Гэтсби к Дэзи. Оба переводчика при переводе используют генерализацию, смысловое развитие и добавление: "*слепящих огней рекламы*".

I think that voice *held* him most, with its fluctuating feverish warmth, because it couldn't be over dreamed – that voice was a deathless song.

Мне кажется, ее голос особенно *притягивал* его своей переменчивой, лихорадочной теплотой. Тут уж воображение ничего не могло преувеличить – бессмертная песня звучала в этом голосе. (Калашникова)

Он буквально утонул в мягких и теплых волнах ее обволакивающего голоса, который прямо-таки *завораживал* его, как пение Сирены. (Лавров)

Здесь метафора выражается в глагольном сказуемом "*held/притягивал/завораживал*". Переводчики использовали смысловое развитие для передачи метафоры на русский язык.

At high tide in the afternoon I watched his guests diving from the tower of his raft, or taking the sun on the hot sand of his beach while his two motorboats *slit the waters* of the Sound, drawing aquaplanes over *cataracts of foam*.

Днем, в час прилива, мне было видно, как его гости прыгают в воду с вышки, построенной на его причальном плоту, или загорают на раскаленном песке его пляжа, а две его моторки *режут водную гладь* пролива Лонг-Айленд, и за ними *на пенной волне* взлетают аквапланы. (Калашникова)

В полдень, во время прилива, я часто видел гостившую у Гэтсби компанию, молодые люди ныряли с сооруженной прямо на причальном мостике вышки, загорали на раскаленном добела песчаном пляже, а две его моторные лодки *вспарывали зеркальную гладь* пролива, и сразу же следом за ними взлетали *над пенными водопадами* белокрылые аквапланы. (Лавров)

Описывая знаменитые вечеринки главного героя, автор также использует метафору, выраженную в сказуемом "slit the waters/режут водную гладь/вспарывали зеркальную гладь" при этом само сказуемое выражено глаголом, что обеспечивает почти полное отождествление понятий: разрезание и быстрое движение. Однако перевод Лаврова "*вспарывали*" звучит не так гладко, скорее грубо и не совсем уместно. Переводчики использовали здесь смысловое развитие, а также Лавров использовал здесь замену формы слова, переведя глагол "slit", использованный в настоящем времени, глаголом "вспарывали" в прошедшем. Также он использовал лексическую замену, заменив "waters" на "зеркальную". При переводе метафоры "cataracts of foam" Калашникова использовала замену части речи и замену формы слова "cataracts", а также модуляцию. Лавров использовал только замену части речи.

Описание всей внешней стороны жизни Гэтсби на вилле в Уэст-Егг дается в свете иронии. Среди его многочисленных, нарядно одетых и шумных гостей нет ни одного запоминающегося лица. Все они подобны повторяющимся друг друга комическим маскам, которые существуют постольку, поскольку существует "Великий" Гэтсби, и после его смерти в конце романа бесследно исчезают.

At intervals she appeared suddenly at his side like an *angry diamond*, and *hissed*: "You promised!" into his ear.

Каждые пять минут она неожиданно выростала сбоку от мужа и, сверкая, точно *разгневанный бриллиант*, *шипела* ему в ухо: "ты же обещал" (Калашникова)

Как бы светясь изнутри от возмущения, она возникала то справа, то слева от мужа *искрящимся бриллиантом* и грозно *шипела* ему в ухо: – Ты ж – же обещ – щал... (Лавров)

Описывая один из типичных случаев, происходящих на вечеринках, устраиваемых Гэтсби, автор характеризует разгневанную жену одного из гостей, как бриллиант, настолько он прекрасна. Характеризуя голос разгневанной жены свистяще-шипящими звуками, усиливает образ сравнением с алмазом, режущим стеклом. Калашникова перевела метафору "angry diamond" дословно, Лавров же воспользовался модуляцией. Метафору "hissed" (свистеть, шипеть) оба переводчика перевели дословно.

On buffet tables, garnished with glistening hors d'oeuvre, spiced baked hams crowded against salads of harlequin designs and pastry pigs and turkeys *bewitched to a dark gold*.

На столах, в сверкающем кольце закусок, выстраивались окорока, нашпигованные специями, салаты, пестрые, как трико арлекина, поросята, запеченные в тесте, жареные индейки, *отливающие волшебным блеском золота*. (Калашникова)

На столах, в каре из сверкающих блюд с разноцветными закусками, выстраивались шпалеры запеченных со специями окороков, стояли бастионами салатницы с переливающимися всеми цветами радуги салатами и блюда с запеченными в тесте молочными поросятами, *блестели покрытые золотой корочкой* индейки, зажаренные на вертеле. (Лавров)

Автор прибегает к помощи метафоры для описания степени прожаренности индейки. Переводчики использовали модуляцию для перевода этой метафоры. Лавров также использовал добавление в виде слова "корочкой", которого нет в оригинале.

The lights grow brighter as the earth *lurches away* from the sun and now the orchestra is playing yellow *cocktail music* and the opera of voices pitches a key higher.

Огни тем ярче, чем больше земля *отворачивается* от солнца, вот уже оркестр заиграл золотистую *музыку под коктейли*, и оперный хор голосов зазвучал тоном выше. (Калашникова)

Чем больше *отворачивала* изнуренная Земля свой лик от утомившего ее за день Светила, тем ярче разгорались разноцветные огни в саду – и вот уже ударили литавры, и невидимый в сумерках оркестр заиграл *жизнерадостную коктейль* – сюиту, а голоса оперных певцов зазвучали на тон выше. (Лавров)

Метафора "*lurches away*" даёт читателю представление о времени происходящего и используется для более эмоциональной, образной интерпретации описываемого явления. Таким образом, автор вводит нас в атмосферу вечеринки. Эта метафора носит скорее романтический, чем ироничный характер. Переводчики использовали модуляцию, для передачи метафоры "*lurches away*" на русский язык. Лавров вдобавок использовал грамматическую замену, переведя "*lurches away*" глаголом в прошедшем времени. Отметим интересный момент при переводе метафоры "*cocktail music*". Так в Америке двадцатых годов называли разновидность джаза, тот джаз, который обычно вживую играли в многочисленных дешевых барах, в качестве ненавязчивого фона, то есть "*cocktail music*" представляет собой языковую метафору. Как мы видим, оба переводчика, по всей видимости, не знали об этой особенности и восприняли "*cocktail*" как эпитет к слову "*music*" и попытались перевести получившуюся конструкцию различными способами. Калашникова применила описательный перевод, Лавров использовал модуляцию. "*Yellow*" здесь является эпитетом, характеризующим гламурность и модность музыки.

Laughter is easier minute by minute, *spilled with prodigality, tipped out at a cheerful word.*

Смех с каждой минутой *льется* все свободней, *все расточительней*, *готов хлынуть потоком от одного шутливого словца*. (Калашникова)

С каждым мгновением смех *становился все свободнее и громче*, а *манеры становились все раскованнее и естественнее*. (Лавров)

Эта метафора подчёркивает лёгкость, беззаботность атмосферы вечера, а также ироничное, полупрезрительное отношение автора к людям, проводящим здесь время, в том числе и к хозяину этого вечера. Калашникова в своем переводе применила дословный перевод и модуляцию. Лавров же использовал модуляцию и добавление в виде "манеры становились все раскованнее и естественнее", без которого, на наш взгляд, можно было бы обойтись. Также в переводе Лаврова теряется ироничность.

Dressed up in white flannels I went over to his lawn a little after seven, and wandered around rather ill at ease among *swirls and eddies of people* I didn't know.

В начале восьмого, одетый в белый фланелевый костюм, я вступил на территорию Гэтсби и сразу же почувствовал себя довольно неуютно *среди множества* незнакомых людей. (Калашникова)

Сразу же после семи вечера в белом фланелевом костюме я прогуливался по ровному газону виллы Гэтсби скорее напряженно, чем непринужденно, чувствуя себя не в своей тарелке *в столпотворении* совершенно незнакомых мне людей. (Лавров)

Здесь гипотетическое множество выражено существительными, обозначающими сложное, запутанное сцепление, переплетение неопределённо-большого количества предметов. Данная метафора также отражает ироничное отношение автора к людям на приёме, а через них читатель чувствует его отношение к хозяину, самому Гэтсби. При переводе обоими переводчиками был использован описательный перевод.

He had thrown himself into it with a creative passion, adding to it all the time, *decking it out* with every bright feather that *drifted his way*.

Он творил его с подлинной страстью художника, все время что-то к нему прибавляя, *украшая* его каждым ярким перышком, *попадавшимся под руку*. (Калашникова)

Он творил свой идеал в порыве вдохновения, долгими бессонными ночами, *надея*я его подчас такими качествами, какие и не снились прототипу. (Лавров)

Во второй половине романа, когда нам частично приоткрывается тайна Гэтсби – его любовь к Дэзи, настроение романа в целом меняется – чувствуется изменение отношения автора к своему герою, появляется симпатия. Используя развернутую метафоры, автор подчеркивает, что мечта Гэтсби становилась в его воображении все более и более привлекательной. При переводе метафоры "Decking out" Калашникова использовала дословный перевод. Лавров использовал генерализацию. Метафору "drifted his way" Калашникова перевела, используя прием смыслового развития. Лавров же использовал опущение, помимо модуляции.

He had waited five years and bought a mansion where he *dispensed starlight to casual moths* – so that he could "come over" some afternoon to a stranger's garden.

Он ждал пять лет, купил виллу, *на сказочный блеск которой слетались тучи случайной мошкары*, – и все только ради того, чтобы иметь возможность как-нибудь "зайти на часок" в чужой дом. (Калашникова)

Купил роскошную загородную виллу, *куда, как мотыльки на огонек, слетались совершенно ненужные и незнакомые ему люди*. (Лавров)

Переводчиками было использовано смысловое развитие для передачи метафоры "*dispensed starlight to casual moths*". В переводе Лаврова ирония ощущается не столь явно, как в переводе Калашниковой.

Следующие два примера полностью передают настроение Гэтсби перед встречей с Дэзи, его волнение и смятение, а также страх перед ответом на вопрос: любит ли она его до сих пор? Подчеркнем также, что автор выражает и своё сочувствие герою, он тоже, затаив дыхание, ждёт встречи, ожидает как

обернутся события, это уже не ирония, а волнение и сопереживание своему герою.

At first, I thought it was another party, a *wild rout* that had resolved itself into "hide-and-seeK" or "sardines-in-the-box" with all the house thrown open to the game.

Сперва я решил, что происходит очередное сборище и *разгулявшиеся гости*, затеяв игру в прятки или в "море волнуется", распространились по всем этажам. (Калашникова)

Вначале я решил было, что это очередная вечеринка, а *подгулявшие гости* играют в прятки и разбрелись по всему дому. (Лавров)

Оба переводчика при переводе метафоры "wild rout" опускают "wild", а "rout" переводят путем смыслового развития.

Only wind in the trees, which blew the wires and made the lights go off and on again as it the *house had winked into the darkness*.

Только ветер гудел в проводах, и огни то меркли, то снова вспыхивали, как будто *дом подмигивал ночи*. (Калашникова)

Лишь ветер свистел в проводах – раскачивал их, словно баюкал, – и тогда огоньки гасли, чтобы через мгновение вспыхнуть опять, как будто *дом подмигивал кому-то в темноте*. (Лавров)

"*House had winked into the darkness*" – тут переводчики использовали дословный перевод, Лавровым вдобавок было использовано добавление.

But his heart was in a *constant, turbulent riot*.

Но в душе его *постоянно царило смятение*. (Калашникова)

Но в душе его *не было покоя, там царили хаос и смятение*. (Лавров)

Калашникова использовала модуляцию, Лавров использовал антонимический перевод, а также модуляцию.

The most grotesque and fantastic *conceits haunted him* in his bed at night.

Самые дерзкие и нелепые фантазии одолевали его, когда он ложился в постель. (Калашникова)



Самые затейливые и невероятные видения посещали его по ночам.  
(Лавров)

Метафора здесь выражена глагольным сказуемым. Модуляция использована обоими переводчиками.

*A universe of ineffable gaudiness spun itself out in his brain while the clock ticked on the wash-stand and the moon soaked with wet light his tangled clothes upon the floor.*

Под тиканье часов на умывальнике, в лунном свете, пропитавшем голубой влагой смятую одежду на полу, *развертывался перед ним ослепительно яркий мир.* (Калашникова)

*Причудливые миры и ослепительные протуберанцы, тысячи солнц мелькали перед ним* то ли в полусне, то ли в полубреду под вечное тиканье часов на умывальнике в душной комнате, на смятой постели или прямо на полу – на ворохе сваленной на пол одежды, пропитанной влажными испарениями мертво – голубого лунного света. (Лавров)

Данный метафорический оборот состоит из двух метафор: одна из них выражена определением при помощи of-phrase, вторая выражена сказуемым. Вместе в одном контексте они представляют собой речевую метафору, передающую индивидуальное отношение автора к герою, его оценку того, что происходило с Гэтсби. Смысловое развитие использовано обоими переводчиками, а также добавление использовано Лавровым.

So I don't know whether or not Gatsby went to Coney Island, or for how many hours he "glanced into rooms" while his house *blazed gaudily on.*

Поэтому я так и не знаю, ездил ли Гэтсби на Кони-Айленд или, может быть, до рассвета "прохаживался по комнатам", *озаряя округу праздничным сиянием огней.* (Калашникова)

Не знаю, отправился ли Гэтсби на Кони – Айленд или же всю ночь напролет бродил по анфиладам комнат, а *ярко освещенные окна его виллы горели в ночи путеводными звездами.* (Лавров)

Высказав все скопившиеся в нём чувства, автор снова становится наблюдателя, используя языковую и простую метафору в предикативной лексике, которая состоит в присвоении объектом, в данном случае "house", "чужих" признаков. Для перевода метафоры в данном случае обоими переводчиками применялась модуляция.

Языковая метафора представляет собой разновидность метафоры, отражающей социальный опыт, имеющей системный характер употребления, обладающей воспроизводимостью и анонимностью: изумрудная зелень, бирюза небес, солнце встает.

Each night he added to the pattern of his fancies until *drowsiness closed down upon some vivid scene with an oblivious embrace.*

Каждую ночь его воображение ткало все новые и новые узоры, пока сон не брал его в свои опустошающие объятия, посреди какой-нибудь особо увлекательной мечты. (Калашникова)

Болезненное воображение плело один замысловатый узор за другим, оплетая сознание невидимыми путями, пока спасительный сон не принимал его в свои объятия посреди какой-нибудь особенно яркой и дерзкой сцены. (Лавров)

Автор стремится как можно точнее передать чувства и состояние главного героя, потому он продолжает "втягивать" читателя, используя данный метафорический оборот. Для перевода данного метафорического оборота переводчики использовали модуляцию.

For a while these reveries provided an outlet for his imagination; they were a satisfactory hint of the unreality of reality, a promise that *the rock of the world was founded securely on a fairy's wing.*

Некоторое время эти ночные грезы служили ему отдушиной; они исподволь внушали веру в нереальность реального, убеждали в том, что мир прочно и надежно покоится на крылышках феи. (Калашникова)

Какое-то время ночное блуждание по звездам было для него потаенной дверцей в недоступный для него мир отдохновения и грез, словно Некто

Великий и Ужасный внушал ему веру в иллюзорность бытия и убеждал в том, что *мир незыблемо покоится на трех китах или, в крайнем случае, на крыльшиках эльфов.* (Лавров)

Метафора здесь представляет собой символ. Калашникова использовала опущение. Лавров использовал модуляцию и добавление.

He knew that when he kissed this girl, and forever *wed his unutterable visions to her perishable breath*, his mind would never romp again like the mind of God.

Он знал: стоит ему поцеловать эту девушку, *слить с ее тленным дыханием свои не уместяющиеся в словах мечты*, – и прощай навсегда божественная свобода полета мысли. (Калашникова)

Их венчала ночь, и Гэтсби знал, стоит ему поцеловать ее, стоит ему *опалить бранным дыханием потаенную мечту*, как сразу же навсегда исчезнет чувство божественного полета и свободы. (Лавров)

Данная метафора воспринимается только в данном контексте, так как это речевая метафора. В данном случае Калашникова использовала дословный перевод и перемещение. Лавров использовал опущение и модуляцию.

But with every word she was *drawing further and further into herself*.

Но она с каждым его словом *все глубже уходила в себя*. (Калашникова)

Но с каждым его словом Дейзи *все больше замыкалась в себе*. (Лавров)

Здесь используется простая языковая метафора. При переводе обоими переводчиками был применен прием конкретизации.

Only the *dead dream fought on* as the afternoon *slipped away*.

Только *рухнувшая мечта еще билась*, оттягивая время, цепляясь за то, чего уже нельзя было удержать. (Калашникова)

И только *израненная птица – надежда трепетала* в золоченой клетке. (Лавров)

Метафора выражена прилагательным "dead" и основана на присвоении объектом "чужих" признаков, кроме того, метафора присутствует также в сказуемом. Метафорический глагол "slipped away" придает всему предложению не только оценочную окраску сочувствия и симпатии, но также

и безнадежности, мрачного предчувствия трагедии. Калашникова использовала модуляцию для перевода метафоры "dead dream fought". Лавров использовал модуляцию и добавление. Также оба переводчика опустили метафору "slipped away".

He felt their presence all about the house, pervading the air with the shades and echoes of *still vibrant emotions*.

Повсюду он чувствовал их незримое присутствие; казалось, в воздухе дрожат отголоски еще *не замерших томлений*. (Калашникова)

*Мускусными запахами вождедеющих самцов* была пропитана сама атмосфера этого дома, он физически ощущал их незримое присутствие, и это придавало романтическому увлечению совершенно новую, до сих пор незнакомую ему остроту ощущений. (Лавров)

Метафора выражена в определении, выраженном of-phrase. Используя такую метафору, автор вновь возвращается к своей иронии, в данном случае она направлена не столько на главного героя, сколько на всё высшее общество "века джаза". Калашникова использовала антонимический перевод. Лавров использовал добавление и модуляцию.

He stayed there a week, walking the streets where their footsteps had *clicked together* through the November night and revisiting the out-of-the-way places to which they had driven in her white car.

Там он провел неделю, бродил по тем улицам, где в тишине ноябрьского вечера *звучали* их дружные шаги, скитался за городом в тех местах, куда они любили ездить на ее белой машине. (Калашникова)

Он задержался там на неделю, и в одиночестве ходил по улицам, помнившим о том, как бродили они здесь вдвоем долгими ноябрьскими вечерами и как задорно *цокали* ее каблучки по брусчатке мостовой. (Лавров)

Простая языковая метафора, выраженная сказуемым "clicked together", показывает нам ироничное отношение автора. Для перевода метафоры Калашникова использовала конкретизацию, а Лавров модуляцию. Стоит

сказать, что в данном случае в переводе Лаврова ироничность ощущается более явно, нежели в переводе Калашниковой.

The track curved and now it was going away from the sun, which, as it *sank lower*, seemed to *spread itself in benediction* over the vanishing city where she had drown her breath.

Дорога сделала поворот; поезд теперь уходил от солнца, а солнце, *клонясь к закату*, словно бы *простиралось в благословении* над полускрывшимся городом, воздухом которого дышала она. (Калашникова)

Поезд повернул и ушел на восток, а закатное солнце *повисло над горизонтом*, словно *благословляя* исчезающие в дымке кварталы, хранящие тепло ее дыхания. (Лавров)

В данном отрывке образ солнца выражается двумя метафорами: "sank lower" и "to spread itself in benediction". Для перевода метафоры "sank lower" оба переводчика использовали конкретизацию. Далее при переводе метафоры "spread itself in benediction" Калашникова использовала дословный перевод, а Лавров в свою очередь использовал опущение и конкретизацию.

The groups change more swiftly, *swell* with new arrivals, *dissolve* and *form* in the same breath. Already there are wanderers, confident girls who *weave* here and there among the stouter and more stable, become for a sharp, joyous moment the center of a group, and then, excited with triumph, *glide on* through the *sea-change* of faces and voices and color under the constantly changing light.

Кружки гостей то и дело меняются, *обрастают* новыми пополнениями, не успевают один *распасться*, как уже *собрался* другой. Появились уже непоседы из самоуверенных молодых красоток: такая мелькнет то тут, то там среди дам посолидней, на короткий, радостный миг станет центром внимания кружка – и уже *спешит дальше*, возбужденная успехом, сквозь *прилив и отлив* лиц, и красок, и голосов, в беспрестанно меняющемся свете. (Калашникова)

Компании *составлялись* с такой же непринужденностью, как и *распадались*. А самые непоседливые – из числа юных и уверенных в себе красавиц – появлялись в обществе дам бальзаковского возраста, чтобы на короткое

мгновение стать центром притяжения и внимания и тут же *ускользнуть* дальше с покрасневшимися от очевидного успеха щеками – через череду *приливов и отливов* восхищенных лиц и голосов, сквозь полутона зыбкого мерцающего света. (Лавров)

В данном примере все метафоры ещё языковые и в них отражается ироничное отношение автора. Но метафора этого предложения не простая, а развернутая. Первая метафора "swell" развёртывается и конкретизируется последующими глаголами "dissolve", "form", "weave", "glide on through the sea-change". При помощи метафоры "sea-change" автор высказывает свою ироничную оценку общества, собравшегося в доме у Гэтсби. Калашникова при переводе метафоры "swell" (набухать, увеличивать, нарастать) использовала генерализацию. Лавров же опустил эту метфору. Метафоры "dissolve" и "form" переводчики перевели дословно, Лавров также поменял их местами. Калашникова при переводе метафоры "weave" использовала модуляцию и генерализацию. Лавров использовал только модуляцию. Далее, переводя метафору "sea-change", оба переводчика использовали модуляцию, Лавров также использовал замену формы слова.

As we entered he *wheeled* excitedly around and examined Jordan from head to foot.

Когда мы вошли, он стремительно *повернулся* и оглядел Джордан с головы до ног.

Когда мы вошли, он быстро *развернулся* на стуле и внимательнейшим образом изучил Джордан с ног до головы. (Лавров)

Оба переводчика для перевода воспользовались приемом экспликации. Лавров также использовал добавление, уточнив, что персонаж развернулся, сидя на стуле.

On Sunday morning while church bells rang in the villages alongshore, *the world and its mistress* returned to Gatsby's house and *twinkled*.

По воскресеньям с утра, когда в церквах прибрежных поселков еще шел колокольный перезвон, *весь большой и средний свет* съезжался к Гэтсби и *веселым роем* заполнял его усадьбу. (Калашникова)

Рано утром в воскресенье, под звон колоколов звонниц прибрежных поселков, *оголодавшие светские львы и их львицы* вернулись в дом Гэтсби, *расцветив зеленые лужайки яркими и нарядными туалетами*. (Лавров)

Автор вкладывает иронию в метафору, описывающую гостей Гэтсби. Калашникова для передачи метафоры использует генерализацию, а Лавров напротив, конкретизацию, но в обоих случаях теряется ироничность. При переводе метафоры "twinkle" (мерцать) переводчики используют модуляцию и добавление.

Myrtle pulled her chair close to mine, and suddenly her warm breath *poured* over me the story of her first meeting with Tom.

Миртл поставила себе кресло рядом со мной, и вместе с теплым дыханием на меня вдруг *полился* рассказ о ее первой встрече с Томом. (Калашникова)

Миртл придвинула свой стул к моему дивану и начала *рассказывать* о том, как познакомилась с Томом, а мне хотелось закрыть глаза и раствориться в ее теплом дыхании и обволакивающих волнах тихого голоса. (Лавров)

В данном случае Калашникова дословно перевела, а также изменила форму слова, из прошедшего времени, сделала настоящее. Лавров же использовал модуляцию.

Then there were bloody towels upon the bathroom floor, and women's voices scolding, and high over the confusion along broken *wail of pain*.

Потом были окровавленные полотенца на полу ванной, негодующие возгласы женщин и надсадный, долгий *крик боли*, вырывавшийся из общего шума. (Калашникова)

Потом началась неразбериха: на полу ванной комнаты появились окровавленные полотенца, забегали по комнатам женщины, раздались сварливо – негодующие возгласы и перекрывающий весь этот шум и гам надрывный *полукрик–полувои боли и отчаяния*. (Лавров)

Характеризуя крик боли героини от сломанного носа, автор использует метафору "wail of pain" (вой боли), чтобы охарактеризовать пронзительность её криков. Калашникова использовала генерализацию при переводе, Лавров использовал добавление и дословный перевод.

Далее все примеры будут взяты из последней главы. Гэтсби погиб. Главный герой придется воспоминаниям. Вся глава как бы "пропитана" холодом, это может быть замечено по представленным ниже метафорам.

After two years I remember the rest of that day, and that night and the next day, only as an *endless drill* of police and photographers and newspaper men in and out of Gatsby's front door.

Сейчас, когда миновало уже два года, остаток этого дня, и ночь, и следующий день мне вспоминаются только как *беспрестанное коловращение* полицейских, фотографов и репортеров на вилле Гэтсби. (Калашникова)

Сейчас, два года спустя, остаток того дня и ночи и события последующих двадцати четырех часов слились для меня в одну бесконечную вереницу обязательных в таких случаях процедур, *беспрестанное мельтешение* полисменов, фотографов и репортеров, сновавших взад и вперед по его вилле. (Лавров)

В этом предложении и конкретно в метафоре прослеживается сожаление и грусть автора о кончине Гэтсби и о том, что за ней последовало. Калашникова дословно перевела метафору. Лавров же воспользовался модуляцией.

When we pulled out into the winter night and the real snow, our snow, began to *stretch out* beside us and twinkle against the windows, and the dim lights of small Wisconsin stations moved by, a *sharp wild brace* came suddenly into the air. We drew in deep breaths of it as we walked back from dinner through the cold vestibules, unutterably aware of our identity with this country for one strange hour, before we *melted* indistinguishably into it again.

И когда, бывало, поезд тронется в зимнюю ночь, и *потянутся* за окном настоящие, наши снега, и мимо поплывут тусклые фонари висконсинских



полустанков, воздух вдруг становился совсем другой, *хрусткий, ядреный*. Мы жадно вдыхали его в холодных тамбурах на пути из вагона-ресторана, остро чувствуя, что кругом все родное, – но так длилось всего какой-нибудь час, а потом мы попросту *растворялись* в этом родном, привычно и нерушимо. (Калашникова)

А потом машинист давал гудок, и поезд отправлялся в сказочное путешествие – прямо в зимнюю ночь. А за окнами сверкает и искрится нетронутая снежная целина – наш снег, наш долгожданный снег, – и мелькают перед глазами крошечные тусклые фонари полустанков Висконсина, а воздух *густеет* на глазах, как взбитые сливки, а мы жадно пьем его в холодных тамбурах и на продуваемых ледяными ветрами переходных площадках, когда возвращаемся в свой вагон после обеда. Вокруг, куда ни кинь взгляд, простираются бескрайние родные просторы, и всех нас охватывает волнуемое чувство единения и сопричастности, мы пребываем в каком-то удивительном состоянии, но длится оно недолго – одно короткое мгновение, и ты *растворяешь*ся в безбрежных далях отчизны. (Лавров)

Калашникова дословно перевела метафору, выраженную глаголом "stretch out", Лавров в свою очередь опустил её. Далее автор хотел показать, что главный герой наслаждается холодным зимним воздухом, из всего абзаца можно сделать вывод, что ему по душе атмосфера за городом, и для выражения этого восхищения автор прибегает к помощи метафор. Оба переводчика применили описательный перевод. И в конце абзаца, при переводе метафоры "melted" Калашникова и Лавров воспользовались дословным переводом, Лавров также изменил форму слова, их прошедшего времени сделал настоящее.

But I wanted to leave things in order and not just trust that *obliging and indifferent sea* to sweep my refuse away.

Но мне хотелось привести все в порядок перед отъездом, а не полагаться на то, что *равнодушное море услужливо* смоеет оставленный мною мусор. (Калашникова)

Но обязательно нужно было навести порядок в собственных делах, а не пускать все на самотек и воображать, будто *равнодушная приливная волна и без моего участия* смывает весь хлам и мусор, брошенный за ненадобностью на берегу. (Лавров)

Калашникова дословно перевела метафору "indifferent sea", отделив эпитет "obliging", являющийся здесь частью метафоры, и изменив его часть речи на наречие. Лавров же, помимо дословного перевода, применил конкретизацию, и подобно Калашниковой, также отделил эпитет "obliging" и применил к нему описательный перевод.

One night I did hear a material car there, and saw its lights stop at his front steps. But I didn't investigate. Probably it was some final guest who had been away at *the ends of the earth* and didn't know that the party was over.

Один раз я действительно услышал, как по аллее проехала машина, и даже увидел лучи фар, неподвижно застывшие у самого дома. Вероятно, это был какой-нибудь запоздалый гость, который долгое время пропадал в *чужих краях* и не знал, что праздник уже окончен. Я не стал выяснять. (Калашникова)

Как-то ночью я действительно увидел отблески фар на подъездной аллее и услышал звуки работающего двигателя. Я не стал узнавать, кто это, должно быть, кто-то возвратился в Америку из *дальних странствий* и попросту не знал о том, что праздник подошел к концу, а гости давно уже разъехались по домам... (Лавров)

Абсолютно все знали о смерти Гэтсби. Но однажды к его дому вновь приехали какие-то гости. Автор при помощи метафоры хотел акцентировать вниманием на том, где же нужно было находиться, чтобы не знать о смерти Гэтсби. Оба переводчика применили модуляцию.

Наш анализ перевода метафор мы завершим, подобно его началу, анализом метафоры, описывающей дом Гэтсби.

On the last night, with my trunk packed and my car sold to the grocer, I went over and looked at that *huge incoherent failure of a house* once more.

Накануне отъезда – мои вещи были уже уложены и мой "додж" уведен купившим его бакалейщиком – я пошел взглянуть последний раз на эту *огромную нелепую хоромину*. (Калашникова)

В мою последнюю ночь на западе, когда дорожные сумки и саквояжи были упакованы, а машина переехала в гараж к новому хозяину – бакалейщику, я пошел в последний раз взглянуть на его дом – *памятник архитектурных излишеств и, чего греха таить, дурного вкуса его первого владельца* – пивовара. (Лавров)

Метафора выражена в определении, выраженном of-phrase. Опять же, автор характеризует дом как "большой", "громадный", характеризует его с иронией, но если вначале можно было сделать вывод, что этот дом впечатляет главного героя, его восхищала роскошь этого дома, то теперь, после смерти Гэтсби, это здание не вызывает в нем ничего кроме отвращения. Построенное лишь с целью привлечения внимания, безвкусное, здание жило яркой жизнью, вечеринок, пока жил "Великий" Гэтсби и умерло вместе с ним. Оба переводчика используют модуляцию для передачи метафоры

### **3.3 Анализ перевода эпитетов**

Произведение "Великий Гэтсби" также изобилует массой эпитетов, к помощи которых автор прибегает для того, чтобы более явно подчеркнуть иронию или создать необходимый образ в голове читателя. При отборе эпитетов для анализа мы опирались на определение, полученное нами в главе 2.3: эпитет как стилистический приём, представляет собой такое определение, которое передаёт информацию о какой-либо характеристике определяемого предмета или явления, дополнительную к его предметно-логической характеристике, т.е. стилистическую информацию. Также, как и при анализе метафор, мы будем опираться на классификацию переводческих трансформаций Комиссарова при нашем анализе.

In consequence, I'm inclined to reserve all judgments, a habit that has opened up many *curious* natures to me and also made me the victim of not a few *veteran* bores.

Вот откуда взялась у меня привычка к сдержанности в суждениях – привычка, которая часто служила мне ключом к самым *сложным* натурам и еще чаще делала меня жертвой *матерых* надоед. (Калашникова)

Вот откуда во мне эта строгость и сдержанность в суждениях – хорошая привычка, позволявшая мне не раз подбирать ключи к самым запутанным лабиринтам души натур *сложных и неординарных*, и одновременно мое наказание, так как трезвость в суждениях не раз делала меня жертвой зануд и откровенно надоедливых людей. (Лавров)

При переводе эпитета "curious" (любопытный, странный) Калашникова генерализацию. Лавров использовал также генерализацию и добавление, добавив эпитет "неординарный". Далее, при переводе эпитета "veteran" (опытный) Калашникова использует дословный перевод, т.к. мы считаем, что "матёрый" может считаться синонимом слова "опытный". Лавров же использовал замену части речи и генерализацию.

The *abnormal* mind is quick to detect and attach itself to this quality when it appears in a normal person, and so it came about that in college I was unjustly accused of being a politician, because I was privy to the secret grief's of *wild, unknown* men.

*Нездоровый* ум всегда сразу чувствует эту сдержанность, если она проявляется в обыкновенном, нормальном человеке, и спешит за нее уцепиться; еще в колледже меня незаслуженно обвиняли в политиканстве, потому что самые *нелюдимые* и замкнутые студенты поверяли мне свои тайные горества. (Калашникова)

*Посредственный, а также болезненный* ум хорошо чувствует эту сдержанность и набрасывается на нее как на свою законную добычу; еще в колледже меня незаслуженно обвиняли в интриганстве только потому, что самые *нелюдимые* и замкнутые люди – мои ровесники – однокашники, да и

просто посторонние – избирали меня конфидентом и поверяли свои самые потаенные душевные секреты. (Лавров)

Переводя эпитет "abnormal" (ненормальный, аномальный) переводчики использовали дословный перевод, Лавров также использовал добавление "Посредственный", которое здесь, на наш взгляд, не требовалось. Далее, при переводе эпитета "wild" (дикий) оба переводчика использовали антонимичный перевод, который, однако, не передает в полной мере образности, заложенной автором, в оригинале чувствуется некая ирония, которую автор высказывает по отношению к ровесникам главного героя.

On buffet tables, garnished with glistening hors-d'oeuvre, spiced baked hams crowded against salads of *harlequin* designs and pastry pigs and turkeys bewitched to a dark gold.

На столах, в сверкающем кольце закусок, выстраивались окорока, нашпигованные специями, салаты, *пестрые, как трико арлекина*, поросята, запеченные в тесте, жареные индейки, отливающие волшебным блеском золота. (Калашникова)

На столах, в каре из сверкающих блюд с разноцветными закусками, выстраивались шпалеры запеченных со специями окороков, стояли бастионами салатницы с *переливающимися всеми цветами радуги* салатами и блюда с запеченными в тесте молочными поросятами, блестели покрытые золотой корочкой индейки, зажаренные на вертеле. (Лавров)

"Harlequin" (арлекин, шут) – шут при дворе королей, всегда ярко одетый и разукрашенный яркими красками. Автор превращает это слово в эпитет, для описания разнообразия салатов, представленных на столах в доме Гэтсби. Опять же чувствуется некая ирония в отношении помпезности вечеринок, проводимых Гэтсби. Именно поэтому автор выбрал именно образ арлекина для описания блюд, образ заведомо комичный. Он мог выбрать любой другой яркий образ, не несущий в себе иронии, например, радуго. Для перевода эпитета в данном случае Калашникова использовала описательный перевод.

Лавров использовал модуляцию, сохранив образ пышности столов, но утратив иронию.

But I can still read the *gray* names, and they will give you a better impression than my generalities of those who accepted Gatsby's hospitality and paid him the subtle tribute of knowing nothing whatever about him.

Но *выцветшие* записи еще можно разобрать и по ним легче, чем по моим банальным суждениям, представить себе то общество, которое пользовалось гостеприимством Гэтсби, любезно платя хозяину тем, что ровным счетом ничего о нем не знало. (Калашникова)

Сейчас оно лежит передо мной – пожелтевшая бумага потерлась на сгибах, чернила *выцвели*, но еще можно различить штемпель "Действительно с 5 июля 1922 г." и разобрать сделанные мною записи. Это своего рода документальное свидетельство, которое позволяет представить себе размах гостеприимства дома Гэтсби и всех тех "аристократов духа", кто этим гостеприимством пользовался, учтиво воздавая хозяину тем, что ровным счетом ничего о нем не знал, да и не желал знать. (Лавров)

При переводе эпитета "gray" оба переводчика использовали модуляцию. Также Лавров использовал замену части речи, прилагательного на глагол.

They were at least *agonizingly* aware of the easy money in the vicinity and convinced that it was theirs for a few words in the right key.

Как видно, близость больших и легких денег *болезненно дразнила* их аппетит, создавая уверенность, что стоит сказать нужное слово нужным тоном, и эти деньги уже у них в кармане. (Калашникова)

Похоже, близость по-настоящему больших денег *возбуждала* их непомерный аппетит, создавая иллюзию того, что стоит только шепнуть слово нужному человеку (и сделать это правильно выбранным тоном), как денежки сами посыплются к ним в карманы. (Лавров)

Опять же автор высказывает иронию по отношению некоторых гостей Гэтсби, клерков из Англии, которые пытались совершить деловые сделки с

богатыми гостями Гэтсби. Эпитет "agonizingly" (мучительно) оба переводчика перевели используя модуляцию.

I was on my way to get roaring drunk from sheer embarrassment when Jordan Baker came out of the house and stood at the head of the marble steps, leaning a little backward and looking with *contemptuous* interest down into the garden.

Вероятно, я бы напился вдребезги просто от смущения, но тут я увидел Джордан Бейкер. Она вышла из дома и остановилась на верхней ступеньке мраморной лестницы, слегка отклонив назад корпус и с *презрительным* любопытством поглядывая вниз. (Калашникова)

Скорее всего, здесь бы я и обосновался и напился как следует, исключительно по причине замешательства, если бы в этот самый момент из дома не вышла Джордан Бейкер. Она стояла на верхней ступеньке мраморной лестницы, слегка подавшись назад, и с *насмешливым* интересом разглядывала разгуливающую по саду публику. (Лавров)

При переводе эпитета "contemptuous" Калашникова использовала прием дословного перевода, а Лавров использовал модуляцию, однако при этом теряется образность, подразумеваемая автором.

Welcome or not, I found it necessary to attach myself to someone before I should begin to address *cordial* remarks to the passers-by.

Я не знал, обрадуется она мне или нет, но мне до зарезу нужно было за кого-то ухватиться, пока я еще не начал приставать к посторонним с *душевными* разговорами. (Калашникова)

Я не был уверен в том, что ее обрадует наша встреча, но мне обязательно надо было прибиться к знакомому или даже полужнакомому человеку, пока я не начал цепляться с разговорами к совсем посторонним людям. (Лавров)

При переводе эпитета "cordial" (сердечный, душевный) Калашникова использовала дословный перевод. Лавров же решил опустить этот эпитет.

It was testimony to the *romantic* speculation he inspired that there were whispers about him from those who had found little that it was necessary to whisper about in this world.

Должно быть, и в самом деле было что-то *романтическое* в этом человеке, если слухи, ходившие о нем, повторяли шепотом даже те, кто мало о чем на свете считал нужным говорить, понизив голос. (Калашникова)

Что же, подумал я, возможно, и были в прошлом этого человека *романтические* тайны и неразгаданные загадки – иначе не распространились бы о нем подобного рода слухи; мало того, о них не шептались бы в полусветских кулуарах те люди, которые не считают нужным понижать тон в любой другой ситуации. (Лавров)

Здесь автор не пытается иронизировать над Гэтсби, наоборот, он начинает выискивать то, чем бы можно было восхититься в этом человеке. При переводе эпитета "romantic" переводчики использовали дословный перевод.

There were three married couples and Jordan's escort, a persistent undergraduate given to *violent* innuendo, and obviously under the impression that sooner or later Jordan was going to yield him up her person to a greater or lesser degree.

Компанию составляли две супружеские пары и кавалер Джордан, студент из породы вечных, изъяснявшийся *многозначительными* намеками и явно убежденный, что рано или поздно Джордан предоставит свою особу в более или менее полное его распоряжение. (Калашникова)

Это были три супружеские пары и бойфренд Джордан – молодой человек с гонором из легко узнаваемой породы вечных студентов; время от времени он плоско острил и бросал *прозрачные* полунамеки так, словно одаривал присутствующих жемчугами, – и все это с мрачноватой и непоколебимой уверенностью в том, что рано или поздно Джордан неизбежно капитулирует под его неослабевающим натиском. (Лавров)

При переводе эпитета "violent" (жестокий, насильственный) оба переводчика использовали модуляцию.

"Let's get out," whispered Jordan, after a somehow *wasteful* and *inappropriate* half-hour; "this is much too polite for me."



Уйдем отсюда, – шепнула мне Джордан, когда прошли полчаса, показавшиеся *томительными* и *ненужными*. – Мне уже не вмоготу от этих церемоний. (Калашникова)

Давай уйдем отсюда, – взмолилась Джордан через полчаса, – меня тошнит от всех этих церемоний. Признаться, я и сам извелся, в конце концов, было просто нелепо тратить время на этих напыщенных и самодовольных "аристократов духа". (Лавров)

Вновь чувствуется иронии по отношению с гостям Гэтсби, любившим выставлять при знакомстве. Переводя эпитеты "wasteful" (расточительный) и "inappropriate" Калашникова в первом случая использовала модуляцию, во втором дословный перевод. Лавров же опустил два этих эпитета для того, чтобы добавить целое предложение с целью передать образность этих двух эпитетов путем экспликации, модуляции и добавления.

The undergraduate nodded in a *cynical, melancholy* way.

Студент кивнул со *снисходительной, меланхолической* усмешкой. (Калашникова)

Все понимающий студент кивнул с *меланхоличной* и вместе с тем *циничной* улыбкой. (Лавров)

Из этого предложения мы можем понять, что не только богачи веселились на вечеринках Гэтсби, но и представители среднего класса, которые, однако, в своем поведении старались ничем не уступать более богатым гостям. И у них это плохо получалось, в этом, опять же, есть ирония. При переводе эпитетов "cynical" (циничный) и "melancholy" (меланхоличный) Калашникова в первом случае использовала модуляцию, а во втором дословный перевод, хотя непонятно, что остановило её от дословного перевода эпитета "cynical", т.к. в русском языке это звучало бы приемлемо, и не пошло бы в ущерб образности, в отличии от её варианта перевода данного эпитета. Лавров же использовал дословный перевод в обоих случаях, но вдобавок зачем-то использовал еще и перемещение, которое не сыграло здесь никакой роли.

There was dancing now on the canvas in the garden; old men pushing young girls backward in *eternal graceless* circles, superior couples holding each other *tortuously, fashionably*, and keeping in the corners – and a great number of single girls dancing individualistically or relieving the orchestra for a moment of the burden of the banjo or the traps.

На брезенте, натянутом поверх газона, уже начались танцы: старички двигали перед собой пятившихся молодых девиц, выписывая *бесконечные неуклюжие* петли; по краям топтались самодовольные пары, сплетаясь в *причудливом модном* изгибе тел, – и очень много девушек танцевало в одиночку, каждая на свой лад, а то вдруг давали минутную передышку музыканту, игравшему на банджо или на кастаньетах. К полуночи веселье было в полном разгаре. (Калашникова)

Тем временем на импровизированной парусиновой танцплощадке в саду начались танцы. Танцоры средних лет теснили своих молодых подруг к центру площадки, пожилые пары держались ближе к краю – партнеры бережно поддерживали друг друга, соблюдая между собой приличествующую возрасту дистанцию, и превеликое множество девушек танцевало в гордом одиночестве. Все кружились в *бесконечном* хороводе, а оркестр получал передышку только на те короткие мгновения, когда плакало банджо, и щелкали рефреном кастаньеты. (Лавров)

Переводя эпитеты "eternal" (бесконечный) и "graceless" (некрасивый) Калашникова использовала дословный перевод, так же используя эквивалент слову "graceless" в русском языке. Лавров же опустил эпитет "graceless", а эпитет "eternal" и слово, к которому он шел определением, переместил в другое предложение, переведя сам эпитет дословно. Далее при переводе эпитетов "tortuously" (извилисто) и "fashionably" (модно) Калашникова в первом случае использовала модуляцию, а во втором дословный перевод. Лавров же опустил эти эпитеты, лишив тем самым предложение образности.

We talked for a moment about some *wet, gray* little villages in France.

Мы немного повспоминали *серые, мокрые от дождя* французские деревушки. (Калашникова)

Мы вспомнили войну, на какое-то мгновение вернувшись в *выцветшие и промозглые от дождя* французские деревушки. (Лавров)

Главный герой и Гэтсби вспоминают времена Первой Мировой. При переводе эпитетов "wet" и "gray" Калашникова поменяла их местами и переводя "wet" использовала дословный перевод в купе с модуляцией, а при переводе эпитета "grey" использовала только лишь дословный перевод. Лавров также использовал перемещение. Для перевода обоих эпитетов он использовал модуляцию.

It was one of those rare smiles with a quality of *eternal* reassurance in it, that you may come across four or five times in life.

Такую улыбку, полную *неиссякаемой* ободряющей силы, удастся встретить четыре, ну – пять раз в жизни. (Калашникова)

Это была редкостная улыбка, пожалуй, хватит пальцев одной руки, чтобы сосчитать, сколько раз за всю жизнь довелось мне увидеть такую. (Лавров)

В этом отрывке автор не пытается высказать свою иронию по отношению к Гэтсби, он вновь пытается найти в нем выдающиеся черты, которые были лишены его гости. В данном случае Калашникова использовала дословный перевод для перевода эпитета "eternal" (бесконечный), используя синоним этого слова в русском языке. Лавров опустил данный эпитет вместе с определяемым словом.

He smiled with *jovial* condescension, and added: "Some sensation!"

Он улыбнулся *снисходительно-весело* и добавил: – Фу-рор! (Калашникова)

Дирижер снисходительно посмотрел на притихшую публику и веско добавил: – Абсолютной сенсацией! (Лавров)

Вновь ирония. Дирижер ведет себя очень напыщенно, и пытается придать важности произведениям, которые он играет. При переводе эпитета

"jovial" (веселый) Калашникова использовала дословный перевод, а также замену части речи, заменив прилагательное на наречие образа действия. Лавров же опустил этот эпитет.

It was a rich cream color, bright with nickel, swollen here and there in its *monstrous* length with *triumphant* hat-boxes and supper-boxes, and tool-boxes, and terraced, with a labyrinth of wind-shields that mirrored a dozen suns.

Она была цвета густых сливок, вся сверкала никелем, на ее *чудовищно* вытянутом корпусе там и сям *самодовольно* круглились отделения для шляп, отделения для закусок, отделения для инструментов, в лабиринте уступами расположенных щитков отражался десяток солнц. (Калашникова)

Сверкающий никелем и хромом, насыщенного кремового цвета болид с удлинённым *хищным* корпусом и полудюжиной отделений для шляп, шляпок и инструментов, встроенным баром и еще бог весть чем, дюжиной сияющих ветровых щитков, в которых отражалась тысяча солнц. (Лавров)

Для перевода эпитета "monstrous" Калашникова использовала дословный перевод, заменив, однако, часть речи на наречие. Лавров же использовал модуляцию. Далее Калашникова перевела эпитет "triumphant" путем модуляции. Лавров в свою очередь опустил данный эпитет.

We hadn't reached West Egg Village before Gatsby began leaving his *elegant* sentences unfinished and slapping himself indecisively on the knee of his caramel-colored suit.

Еще не доезжая Уэст-Эгга, Гэтсби стал вести себя как-то странно: не договаривал своих *безупречно закругленных* фраз, в замешательстве похлопывал себя по коленям, обтянутым брюками цвета жженого сахара. (Калашникова)

Еще на полпути к Вест-Эггу Гэтсби стал рассеянно обрывать свои *изящно построенные* фразы, нерешительно похлопывать себя по коленям, одергивать полы пиджака и расправлять несуществующие складки на брюках цвета жженого сахара. (Лавров)

Автор вновь высказывает иронию в отношении Гэтсби, подчеркивая, что вся эта напыщенность высших сословий была ему чужда. При переводе эпитета "elegant" Калашникова использовала модуляцию, а Лавров дословный перевод вместе с заменой части речи и добавлением.

The friends looked out at us with the *tragic* eyes and short upper lips of southeastern Europe, and I was glad that the sight of Gatsby's splendid car was included in their *somber* holiday.

У друзей были *трагически-скорбные* глаза и короткая верхняя губа уроженцев юго-востока Европы, и когда они глядели на нас, я порадовался, что в однообразие этого их *унылого* воскресенья вплелось великолепное зрелище машины Гэтсби. (Калашникова)

Друзья, короткогубые европейцы – откуда-нибудь с юга или востока – *печально* смотрели на нас, и я подумал, может быть, это и к лучшему, что хоть на какое-то время вид роскошного авто Гэтсби отвлек их и частично сгладил *угрюмую* безысходность похорон. (Лавров)

Переводя эпитет "tragic" Калашникова использовала дословный перевод и добавление. Лавров использовал модуляцию. Далее оба переводчика использовали дословный перевод для перевода эпитета "somber".

With an effort I managed to restrain my *incredulous* laughter.

Мне стоило усилия сдержать *недоверчивый* смешок. (Калашникова)

Признаться, я едва сдерживал себя, чтобы не рассмеяться ему прямо в лицо. (Лавров)

Данный отрывок взят всё из того же диалога главного героя с Гэтсби о войне, Гэтсби рассказал ему о своем участии в ней, и главный герой сначала не поверил ему, но потом, когда Гэтсби показал ему свою медаль, поверил в сказанное им. Автор опять находит в Гэтсби черты, достойные уважения. При переводе эпитета "incredulous" Калашникова применила модуляцию. Лавров решил опустить данный эпитет.

Gatsby looked with *vacant* eyes through a copy of Clay's Economics, starting at the Finnish tread that shook the kitchen floor, and peering toward the *bleared*

windows from time to time as if a series of *invisible* but *alarming* happenings were taking place outside.

Гэтсби *невидящим* взглядом скользил по страницам "Экономики" Клея, вздрагивал, когда тяжелая финская поступь сотрясала половицы в кухне, и время от времени напряженно всматривался в *мутные* от дождя окна, словно там, за ними, разыгрывались *незримо* какие-то *тревожные* события. (Калашникова)

Гэтсби с *отсутствующим* взглядом листал "Экономику" Клея, сотрясаясь вместе с полом, который ходил ходуном под тяжелой поступью моей финки, устроившей, похоже, настоящий погром в крошечной кухне. Время от времени он бросал обеспокоенный взгляд на *подслеповатые* от дождя окна, словно на улице происходили странные *тревожные* и малопонятные ему события. (Лавров)

Гэтсби ожидает свой первой, спустя многие годы, встречи с Дэзи. Эпитеты здесь носят скорее романтический, нежели ироничный характер. Для перевода эпитета "vacant" Калашникова использовала модуляцию, а Лавров дословный перевод. Эпитет "bleared" Калашникова перевела дословно, переведя этот эпитет эквивалентом в русском языке. Лавров же использовал модуляцию. Далее при переводе эпитета "invisible" Калашникова использовала вновь использовала дословный перевод, сменив при этом часть речи на наречие. В своем переводе Лавров опустил этот эпитет. И наконец эпитет "alarming" оба переводчика перевели дословно.

Daisy's face, tipped sideways beneath a three-cornered lavender hat, looked out at me with a *bright ecstatic* smile.

Из-под сдвинутой набок треугольной шляпы цвета лаванды выглянуло лицо Дэзи, *сияющее радостной* улыбкой. (Калашникова)

Машина остановилась, и из-под кокетливо сдвинутой набок шляпки нежно-голубого цвета выглянуло милое личико Дейзи; она взирала на меня с *ослепительно радостной* улыбкой. (Лавров)

Эпитет "bright" Калашникова перевела путем модуляции, а также заменила часть речи на глагол. Лавров также использовал модуляцию и замену части речи. Для перевода эпитета "ecstatic" оба переводчика использовали модуляцию.

With *enchanted* murmurs Daisy admired this aspect or that of the feudal silhouette against the sky, admired the gardens, the *sparkling* odor of jonquils and the *frothy* odor of hawthorn and plum blossoms and the *pale gold* odor of kiss-me-at-the-gate.

Дэзи *восторженно* ворковала, любуясь феодальным силуэтом, который с разных сторон по-разному вырисовывался на фоне неба, восхищалась *искристым* ароматом нарциссов, *пенным* благоуханием боярышника и сливы, *бледно-золотым* запахом жимолости. (Калашникова)

Дейзи с *довольным* мурлыканьем любовалась возвышающейся над окрестностями громадой, вырисовывающимся на фоне облаков баронским замком феодальной эпохи; восторгалась цветущим садом – *тончайшим* ароматом жонкилий, *медвяным* духом цветущего боярышника и сливы, пьянящим благовонием *белоснежных с золотом* лилий. (Лавров)

Для перевода эпитета "enchanted" оба переводчика использовали прием модуляции. Эпитет "sparkling" Калашникова перевела дословно. Лавров же использовал модуляцию, не сохранив, однако, надлежащей образности. Переводя эпитет "frothy" Калашникова вновь воспользовалась дословным переводом, а Лавров модуляцией, вновь не сохранив образность. "Pale-gold" Калашникова также перевела дословно, а Лавров воспользовался модуляцией в этот раз сохранив образность, заложенную автором.

But his eyes, dimmed a little by many *paintless* days under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground.

Но глаза остались, и, хотя краска немного слиняла от дождя и солнца и давно уже не подновлялась, они и сейчас все так же грустно созерцают мрачную свалку. (Калашникова)

Но его глаза остались, и, хотя краска потускнела от времени и облупилась от дождя, они и по сей день уныло озирают чудовищно разросшуюся промышленную свалку. (Лавров)

Оба переводчика опустили эпитет "paintless". Мы бы хотели представить здесь свой вариант перевода данного эпитета: хотя за много *бесцветных* дней краска потускнела от солнца и дождя...". В данном варианте сохраняется семантическая информация эпитета.

A stout, middle-aged man, with enormous *owl-eyed* spectacles, was sitting somewhat drunk on the edge of a great table, staring with unsteady concentration at the shelves of books.

Пожилой толстяк в *огромных выпуклых очках, делавших его похожим на филина*, сидел на краю стола, явно в подпитии, задумчиво созерцая полки с книгами. (Калашникова)

Дородный мужчина средних лет в огромных очках, *придававших его лицу нечто совиное*, сидел на краешке огромного стола и пытался сфокусировать свой взгляд на полках с книгами – он был изрядно пьян. (Лавров)

Эпитет здесь носит ироничный характер. Для перевода эпитета описывающей форму очков переводчики использовали экспликацию.

The interior was unprosperous and *bare*.

Внутри было *голо* и убого. (Калашникова)

Внутри, среди *голых* стен, царили грязь и запустение. (Лавров)

Автор прибегает к помощи эпитета "bare" (голый) для того, чтобы подчеркнуть убогость убранства автомастерской. Оба переводчика использовали дословный перевод, Калашникова изменила часть речи с прилагательного на наречие. Лавров также использовал добавление в виде определяемого слова "стен"

I have been drunk just twice in my life, and the second time was that afternoon; so everything that happened has a dim, hazy cast over it, although until after eight o'clock the apartment was full of *cheerful* sun.



Поэтому все происходящее после я видел сквозь мутную дымку, хотя квартира часов до восьми, по крайней мере, была залита солнцем. (Калашникова)

Все происходившее было сокрыто от меня как бы в полумраке, хотя в комнате было светло, по крайней мере, до начала девятого. (Лавров)

Эпитет здесь использован для того, чтобы подчеркнуть радостную атмосферу в комнате. Оба переводчика опустили эпитет "cheerful" (радостный).

Her eyebrows had been plucked and then drawn on again at a more *rakish* angle but the efforts of nature toward the restoration of the old alignment gave a blurred air to her face.

Брови у нее были выщипаны дочиста и потом наведены снова под более *залихватским* углом; но стремление природы вернуться к первоначальному замыслу придавало некоторую расплывчатость ее чертам. (Калашникова)

Ее выщипанные, а потом подведенные брови, *лихо устремлялись вверх*, но стремление натуры вернуться к первоначальному виду придавало ее чертам некоторую незавершенность. (Лавров)

Автор использует эпитет "rakish" (лихой, небрежный) для выражения своего ироничного отношения к внешнему облику героини. Калашникова применила модуляцию, а Лавров использовал описательные перевод.

The little dog was sitting on the table looking with *blind* eyes through the smoke, and from time to time groaning faintly.

Щенок сидел на столе, моргал *слепыми* глазами в табачном дыму и время от времени принимался тихонько скулить. (Калашникова)

Щенок сидел на столе, щурил *подслеповатые* глаза от густых клубов табачного дыма и время от времени жалобно подвывал. (Лавров)

Здесь в переносном значении используется прилагательное "blind". Щенок не был слеп в прямом значении слова, имеется в виду, что ему было трудно что-либо разглядеть в табачном дыму. Калашникова перевела этот эпитет дословно, Лавров же применил конкретизацию.

"Nothing happened, " he said *wanly*.

– Ничего не было, – сказал он мне *тусклым* голосом. (Калашникова)

– Вы были правы – ничего плохого не случилось, – сказал он *слабым безжизненным* голосом. (Лавров)

Здесь и далее отрывки взяты из предпоследней главы. Автор уже окончательно перестал выискивать под для иронии над Гэтсби, а лишь высказывает свою жалость по отношению к нему, его не сбывшейся мечте. Вечеринки уже не проводятся, Гэтсби подавлен, дом потускнел и опустел. Эпитеты в этой главе полностью соответствуют общему настрою, читателю становится ясно, что скорее всего его ждет несчастливый конец. Калашникова использовала дословный перевод, лишь заменив часть речи на прилагательное. Калашников же использовал добавление и модуляцию.

Once I tumbled with a sort of splash upon the keys of a *ghostly* piano.

Раз я наскочил в темноте на открытый рояль, и оттуда брызнул фонтан нестройных звуков. (Калашникова)

Я даже умудрился сесть на клавиатуру открытого пианино, разразившегося в тишине водопадом нестройных звуков (Лавров)

Оба переводчика опустили эпитет.

"They're a *rotten* crowd," I shouted across the lawn. "You're worth the whole damn bunch put together."

– *Ничтожество на ничтожестве*, вот они кто, – крикнул я, оглянувшись. – Вы один стоите их всех, вместе взятых. (Калашникова)

– *Мерзавцы! Какие же они мерзавцы!* – громко закричал я на всю округу. – Они и мизинца вашего не стоят! (Лавров)

Оба переводчика использовали модуляцию и конкретизацию при переводе эпитета "rotten" (гнилой, испорченный)

The lawn and drive had been crowded with the faces of those who guessed at his corruption – and he had stood on those steps, concealing his *incorruptible* dream, as he waved them good-by.

Сад и аллея кишмя кишели тогда людьми, не знавшими, какой бы ему приписать порок, – а он махал им рукой с этих самых ступеней, скрывая от всех свою *непорочную* мечту. (Калашникова)

Газон и подъездная аллея были забиты толпами гостей, зубоскалящих по поводу происхождения хозяина и его огромного состояния, а он стоял на веранде и махал рукой, прощаясь с ними, и за напускным безразличием скрывал от нескромных взглядов свои *пылкие юношеские* мечты. (Лавров)

Калашникова перевела эпитет дословно. Лавров же использовал модуляцию.

A new world, material without being real, where *poor* ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about... like that *ashen, fantastic* figure gliding toward him through the *amorphous* trees.

То был новый мир, вещественный, но не реальный, и *жалкие* призраки, дышащие мечтами, бесцельно скитались в нем... как та *шлаково-серая* фантастическая фигура, что медленно надвигалась из-за бесформенных деревьев. (Калашникова)

Грубый овеществленный мир обрушивался на него и теснил *робкие* фантомы призрачной мечты, а из-за желтеющей листвы деревьев уже выдвигалось мрачное видение ночных кошмаров – *пепельно-серый* силуэт его жестокого палача и несправедного судьи... (Лавров)

Момент убийства Гэтсби. Автор нагнетает атмосферу в преддверии трагедии, оттягивает момент кульминации. Переводчики дословно перевели эпитет "poor". Далее переводчики объединили эпитеты "ashen" и "fantastic", переведя, однако, их дословно. В конце Калашникова также дословно перевела эпитет "amorphous", а Лавров опустил данный эпитет вместе с определяемым словом.

Далее будут приведены примеры из последней главы. Как и в случае с метафорами, эпитеты выражают общий печальный исход истории, и общий "холодный" настрой

One of my most *vivid* memories is of coming back West from prep school and later from college at Christmas time.

Одно из самых *ярких* воспоминаний моей жизни – это поездки домой на рождественские каникулы, сперва из школы, позднее – из университета. (Калашникова)

Возвращение домой, на запад на Рождество – вначале из подготовительной школы, а позднее из колледжа – всегда было для меня одним из самых *ярких* воспоминаний. (Лавров)

Переводчики использовали дословный перевод для передачи данного эпитета на русский язык.

Even when the East excited me most, even when I was most keenly aware of its superiority to the *bored, sprawling, swollen* towns beyond the Ohio, with their interminable inquisitions which spared only the children and the very old – even then it had always for me a quality of distortion.

Даже и тогда, когда Восток особенно привлекал меня, когда я особенно ясно отдавал себе отчет в его превосходстве над *жиреющими от скуки, раско-ряченными* городишками за рекой Огайо, где досужие языки никому не дают пощады, кроме разве младенцев и дряхлых стариков, – даже и тогда мне в нем чудилось какое-то уродство. (Калашникова)

Даже в те дни, когда восток манил меня своими соблазнами, даже в те дни, когда я с пронзительной остротой ощущал его несомненное превосходство над *погрязшими в первобытной неуклюжести* фермами и так называемыми „городами Дикого Запада“, – над тем беспросветным и жестоким провинциализмом, от которого сходят с ума на западном берегу Огайо, где вас никогда не оставят в покое и не пощадят, если вы не невинный младенец или уже никому не нужный старик. (Лавров)

Автор высказывает своё отвращение к городам западного побережья и в этом ему помогают эпитеты, с помощью которых он описывает небольшие города. В общем и целом, переводчики использовали смысловое развитие и описательный перевод для передачи данного ряда эпитетов.

Her hand, which dangles over the side, sparkles *cold* with jewels.

Она пьяна, ее рука свесилась с носилок, и на пальцах *холодным огнем* сверкают бриллианты. (Калашникова)

Ее рука безвольно свесилась вниз, а на изящных пальцах горят *холодным огнем* бриллианты. (Лавров)

Оба переводчика использовали дословный перевод эпитета, так же сделали добавление в виде определяемого слова "огнем", которого не было в оригинале.

### Выводы по третьей главе

Проанализировав переводы пятидесяти метафор пятидесяти и эпитетов, мы высчитали процентное соотношение в котором переводчики использовали тот или иной прием при переводе. Данные приведены в таблицах ниже.

Переводы метафор:

<b>Калашникова</b>	<b>Лавров</b>
Конкретизация: 8%	Конкретизация: 12%
Генерализация: 10%	Генерализация: 4%
Модуляция: 40%	Модуляция: 58%
Замена части речи: 4%	Замена части речи: 2%
Замена формы слова: 4%	Замена формы слова: 6%
Дословный перевод: 28%	Дословный перевод: 14%
Описательный перевод: 8%	Описательный перевод: 8%
Добавление: 4%	Добавление: 20%
Опущение: 6%	Опущение: 14%
Антонимический перевод: 4%	Антонимический перевод: 2%
Перемещение: 2%	Перемещение: 2%

Переводы эпитетов:

<b>Калашникова</b>	<b>Лавров</b>
Конкретизация: 2%	Конкретизация: 4%
Генерализация: 4%	Генерализация: 6%
Модуляция: 34%	Модуляция: 38%
Замена части речи: 8%	Замена части речи: 8%
Замена формы слова: -	Замена формы слова: -
Дословный перевод: 58%	Дословный перевод: 28%
Описательный перевод: 8%	Описательный перевод: 8%
Добавление: 2%	Добавление: 10%
Опущение: 4%	Опущение: 24%
Антонимический перевод: 2%	Антонимический перевод: 2%
Перемещение: -	Перемещение: 1%

В общем и целом, можно сказать, что перевод Е. Калашниковой больше соответствует оригиналу книги. Она переводит ровно то, что написано в оригинале, не пытаясь добавить от себя что-то, или лишний раз опустить. Опущения она производит только в том случае, если это никак не повредит образности. При переводе метафор она старается путем модуляции составить в голове у читателя ровно тот же образ, что и автор. Лавров же использует очень много добавлений и опущений, развернутые метафоры он разворачивает еще больше, нередко теряя чувство меры. При переводе эпитетов он использует очень много опущений, и читая его перевод, создается впечатление, что переводчик не понял общего ироничного настроения произведения, что он не прочувствовал всей иронии над высшим обществом того времени. Кажется, что он всерьез воспринял описания всех тех вычурных вечеринок.

Из всего выше сказанного мы делаем вывод, что Е.Калашниковой удалось наиболее адекватно передать русскому читателю произведение "Великий Гэтсби", её перевод наиболее точно соответствует букве оригинала в том, что

касается метафор и эпитетов. Когда читаешь перевод Лаврова, складывается ощущение будто он хотел написать свою собственную книгу. Он создает образы там, где их нет в оригинале, и упускает их там, где они есть.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в данной научной работе мы описали основные способы перевода метафор и эпитетов Ф.С.Фицджеральда, а также сопоставили их в переводах двух разных авторов. Для достижения поставленной цели решили все поставленные нами задачи:

- изучили научную литературу, посвященную проблемам перевода художественного текста, в особенности стилистических приемов;

- рассмотрели понятия нормы перевода, эквивалентности и адекватности перевода, а также существующие подходы к классификации переводческих трансформаций;

- выявили метафоры и эпитеты Ф.С.Фицджеральда;

- установили, какие переводческие трансформации применяются при переводе метафор и эпитетов у Е.Калашниковой и Н.Лаврова;

- сопоставили перевод метафор и эпитетов с точки зрения адекватности перевода;

Как мы видим, наибольшей популярностью у переводчиков при переводе метафор пользуется модуляция, то есть смысловое развитие. Очень часто модуляция является единственным способом адекватно перенести метафору на русский язык, сохранив при этом её образность и передать её смысл на ПЯ. Лавров чаще, чем Калашникова использует добавление и опущение, это вообще можно назвать характерной чертой его перевода, он постоянно старается добавить что-то своё, как-то развить мысль автора. Это нельзя назвать положительной чертой, т.к. переводчик никогда не должен брать на себя функцию автора, он должен лишь адекватно передать читателю мысль автора, он не должен ничего додумывать за него, и добавлять в таких объемах то, чего не было в оригинале. Частое опущение также негативно сказывается на переводе, т.к. во многих случаях теряется образность, либо ирония, которая очень важна в данном произведении.



Особенно хорошо это заметно при переводе эпитетов. Самым популярным приемом при переводе эпитетов у Калашниковой оказывается дословный перевод и чаще всего это не идет во вред образности или иронии. Из этого мы можем сделать вывод, что семантическую информацию эпитета в английском языке можно довольно легко передать дословно в русском, подразумеваемая каким-то конкретным эпитетом образность в ИЯ несет в себе тот же заряд образности и в русском языке. Модуляция остается преобладающим приемом у Лаврова, а также возросло количество опущений при переводе эпитетов. Столь большим количеством опущений переводчик наносит вред тексту, ведь эпитеты, как никакой другой прием, служат автору для выражения иронии в данном произведении. Также иногда переводчики заменяли прилагательное на наречие.

## Список используемой литературы

1. Абрамович Г.А. Введение в литературоведение. М.: Просвещение, 1994.
2. Авдеева Г.А., Журнал Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистика креатива. – 2013 Выпуск № 3 (22). Режим доступа: <http://journals.uspu.ru/>
3. Аристов Н.Б. Основы перевода. – М.: Изд-во литературы на иностр. языках, 1959.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
5. Арнольд И.В. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблемы экспрессивности с. 11-20 // Экспрессивные средства английского языка. Л.: Изд-во Просвещение, 1975.
6. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. – М.: Высшая школа, 1973.
7. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – 2-е изд., перераб. – Л.: Просвещение, 1981.
8. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Прогресс, 1960.
9. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учеб. пособие для вузов / И.В. Арнольд. – М.: Флинта: Наука, 2004.
10. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык: учеб. для вузов / И. В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002.
11. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс/теория метафоры. М.: Русский язык, 1990.
12. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека: сборник / Н.Д. Арутюнова. - 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры 1995.
13. Ахманова О.С. Очерки по общей и русской лексикологии. – М.: ГосУчпедиз мин. просв. РСФСР, 1957.
14. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.

15. Бабенко Н.Г. Оказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: Учебное пособие / Калинингр. ун-т. Калининград, 1997.
16. Балабанов А.Т. Стилистические потенции перевода, – 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journal.kubsu.ru/>
17. Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания. – 2003. №2.
18. Бархударов Л. С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика. – М.: Высш. шк., 1984.
19. Бархударов Л. С. Язык и перевод. – М.: Междунар. отношения, 1975.
20. Бархударов Л. С. Язык и перевод: вопросы общей и частные теории перевода / Л. С. Бархударов. – 2-е изд. – М.: ЛКИ, 2008.
21. Болдарева Е.Ф. Языковая игра как форма выражения эмоций: Дис. канд. филол. наук. – Волгоград, 2002.
22. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: Учебник. – 3 – е изд., перераб. и доп./ М.П. Брандес. – М.: Прогресс – Традиция; ИНФРА – М, 2004.
23. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. – М.: Логос, 2004.
24. Виноградов В.В. О языке художественной прозы/ В.В. Виноградов Избранные труды. Том 5. – М.: "Наука", 1980.
25. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слов // Вопросы языкознания. – 1953. – №5.
26. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. М., 1963.
27. Виноградов С.И. Культура русской речи. Учебник для вузов. – М.: Изд. группа НОРМА – ИНФРА. 1999.
28. Виноградов, В. С. Перевод: общ. и лексич. вопросы / В. С. Виноградов. – М.: Кн. дом университет, 2006.
29. Винокур, Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т. Г. Винокур; вступ. ст. Л. К. Чельцовой; послесл. Ю. А.

- Бельчикова. – 2-е изд., испр. и доп. - М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009.
- 30.Вовк В.Н. Языковая метафора в художественной речи // Природа вторичности номинации. Киев, 1986.
- 31.Гак В. Г. Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988.
- 32.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Едиторил УРСС, 2004.
- 33.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
- 34.Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: 90. "Издательство литературы на иностранных языках.
- 35.Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Высшая школа, 1965.
- 36.Гальперин И.Р. Речевые стили и стилистические средства языка. М.: "Вопросы языкознания".
- 37.Гальперин И.Р. Стилистика английского языка: Учебник. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1981.
- 38.Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: Сов. писатель, 1980.
- 39.Голуб, И.Б. Стилистика русского языка /И.Б. Голуб. – 4 изд. – М.: Айрис – пресс, 2003.
- 40.Гуревич В.В. English Stylistics. Стилистика англ. яз.: учеб. пособие / В.В. Гуревич. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2007.
- 41.Джваршеишвили Р.Г. К психологической проблеме художественного перевода. Автореф. дисс. канд.псих.наук. Тбилиси: 1981.
- 42.Дэвидсон Д. Что означают метафоры. М., 1990.
- 43.Дюжиков Е.А. Метафора в словосложении. Владивосток, 1990.
- 44.Жимурский В.М. К вопросу об эпитете// Памяти П. Н. Сакулина М.: "Советский писатель", 1931.

45. Казакова Т. А. Практические основы перевода – СПб.: Союз 2003
46. Казакова Т. А. Практические основы перевода. – СПб: "Издательство Союз", 2001.
47. Клушина Н.И. Язык публицистики: константы и переменные//Русская речь. 2004.
48. Ковшова М.Л. Лингвистический анализ текста (речевая манипуляция) / М.Л. Ковшова // ВМУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – янв. (№ 1).
49. Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка М.: Флинта: Наука, 2008.
50. Кожина, М. Н. Стилистика русского языка: учебник для вузов по направлению 050300 Филологическое образование / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – 3-е изд. – Москва: Флинта: Наука, 2012.
51. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка. – М.: "КомКнига", 2005.
52. Комиссаров В. Н. Теория перевода. – М.: Высш. шк., 1990.
53. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода (Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых). М.: ЧеРо, 1999.
54. Комиссаров В.Н. Слово о переводе – М.: Международные отношения – 1973
55. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: 2001
56. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода: проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых: учеб. пособие / В. Н. Комиссаров. – М.: Юрайт, 2000.
57. Кормилов С.И. Тропы//Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК "Интелвак".2001.
58. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. – СПб.: "Златоуст".1999.
59. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика (Очерки
60. Крюковских А.К. Словарь исторических терминов. – М.: "Юристь", 1998.

61. Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. Стилистика английского языка. Л., 1960.
62. Кухаренко В.А. Интерпретация текста Учеб. пособие 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988.
63. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004.
64. Латышев Л. К. Перевод: теория, практика и методы преподавания. – М.: Академия, 2001.
65. Латышев, Л. К. Технология перевода: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности "Перевод и переводоведение" / Л. К. Латышев. – 4-е изд., стер. – Москва: Академия, 2008.
66. Лейн, К.; Мальцева, Д.Г.; Зуев, А.Н. Немецко-русский словарь (основной)/ К. Лейн, Д.Г. Мальцева, А.Н. Зуев. – М.: Русский язык, 1992 г.
67. Лотман Ю. С. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
68. Медведева Е.В. Рекламная коммуникация. М.: Едиториал УРСС, 2003.
69. Миньяр-Белоручев Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. – М.: Воениздат, 1980
70. Москвин В.П. Типология повторов как стилистической фигуры// Русский язык в школе. 2000.
71. Москвин В.П. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций//Филологические науки. 2002.
72. Наер В.Л. Стилистика и прагматика / Учебное пособие (для студентов). – М.: МГЛУ, 2002.
73. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд-во "Советская энциклопедия". – М., 1973.
74. по профессиональному переводу). М.: Междунар. отношения, 1976.
75. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение: Учеб для филол. спец. ун-тов / – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк.
76. Почепцов Г. Г. Прагматика текста. Калинин, 1980.
77. Прозоров В.Г. "Основы теории и практики перевода с английского языка на русский". [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bakanov.org/>

- 78.Складчикова Н. В. Семантическое содержание метафоры и виды его компенсации при переводе.// Номинация и контекст. Сб. научных трудов. 1985.
- 79.Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб., 1993.
- 80.Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка: Учебник для институтов и фак. иностр. яз.: На англ. яз. – 2-е изд., испр. – М.: ООО "Издательство АСТ": ООО "Издательство Астрель", 2000.
- 81.Стилистика и культуры речи. Учебное пособие МИНСК, НТООО "ТетраСистемс". – 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nkozlov.ru/>
- 82.Толочин И.В. Метафора и интертекст в англоязычной поэзии. СПб., 1996.
- 83.Томашевский Б. Теория литературы. ГИЗ, 1931.
- 84.Троицкий И.В. Уроки словесности // Русская речь.
- 85.Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и фак. иностр. яз. Учебное пособие – М.: Высшая школа. 1983. – 303с.
- 86.Федоров А.В. Основы общей теории перевода. – М.: Высшая школа, 1968.
- 87.Цвиллинг М. Я. Эвристический аспект перевода и развитие переводческих навыков // Чтение. перевод. устная речь. – Л.: Наука. 1977.
- 88.Чернец Л.В. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие/ Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 1997
- 89.Чуковский К. Высокое искусство – М., 1961
- 90.Шаталов Д.Г. Эквивалентность перевода метафорических выражений // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. янв.
- 91.Шаховский В.И. Стилистика английского языка: учеб. пособие/ В.И. Шаховский. – М.: ЛКИ, 2008.
- 92.Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988.

93. Шилихина К.М. Метафора и ирония// Вестник Воронежского госуд. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009, – март (№2).
94. Шилихина К.М. Роль контекста в интерпретации иронии//Вестник Воронежского госуд. ун-та. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008, июнь (№2).
95. Шмелев, Д. Н. Современный русский язык: лексика: учеб. пособие для пед. вузов / Д. Н. Шмелев. – М.: Просвещение, 1977.
96. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Пер. с англ. и итал. Сергея Серебряного. СПб.: Симпозиум, М.: изд-во РГГУ.