

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт
(наименование института полностью)

Кафедра «Теория и практика перевода»
(наименование)

45.03.02 Лингвистика
(код и наименование направления подготовки, специальности)

Перевод и переводоведение
(направленность (профиль) / специализация)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА (БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА)

на тему Переводческие трансформации как средство достижения адекватного перевода произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» на русский язык

| | | | |
|--------------|---|-------|------------------|
| Студент | <u>Р. М. Камалиев</u> (И.О. Фамилия) | _____ | (личная подпись) |
| Руководитель | <u>к. пед. н., доцент К. А. Касаткина</u> (ученая степень, звание, И.О. Фамилия) | _____ | |

Тольятти 2020

АННОТАЦИЯ

Актуальность бакалаврской работы на тему «Переводческие трансформации как средство достижения адекватного перевода произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» на русский язык» связана с тем, что проблема достижения адекватного перевода с английского на русский язык именно этого произведения недостаточно исследована.

Объектом исследования является третья книга трилогии «Властелин колец» на английском и русском языках, а **предметом** являются лингвостилистические средства создания образности в аспекте перевода с английского на русский язык.

Цель данной работы – выявить и проанализировать переводческие трансформации для передачи средств создания образности в произведении Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля».

Задачи: 1) проанализировать опыт зарубежной и отечественной лингвистики в описании способов перевода языковых единиц с английского языка; 2) проанализировать различные виды классификаций переводческих трансформаций; 3) описать различные стратегии и критерии перевода в вопросах достижения адекватности и эквивалентности; 4) выделить особенности авторского языка, которые передают авторскому языку оригинальность и выяснить, какие средства создания образности являются наиболее частотными; 5) провести анализ и сделать вывод касательно специфики лингвостилистических средств создания образности в тексте романа; 6) произвести анализ приемов достижения адекватности при переводе на русский язык.

Структура. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и приложения.

В первой главе рассматриваются различные виды классификаций переводческих трансформаций, анализируются способы достижения адекватного и эквивалентного перевода, вырабатывается переводческая стратегия и критерии, анализируется языковая образность в переводе художественных произведений.

Во второй главе проводится анализ наиболее и наименее частотных лингвостилистических средств создания образности.

Список используемой литературы включает 44 научных источника. Общий объем работы составляет 47 страниц.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
| ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ | 7 |
| 1.1. Единицы и способы перевода | 7 |
| 1.2. Проблема достижения адекватности и эквивалентности в переводе художественных произведений | 11 |
| 1.3. Специфика применения языковой образности в переводе художественных произведений | 19 |
| Выводы по первой главе | 23 |
| ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ С НЕСТАНДАРТНОЙ ЗАВИСИМОСТЬЮ | 24 |
| 2.1. Предпереводческий этап стратегии перевода произведения Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля» | 24 |
| 2.2. Специфика перевода ономастической лексики в произведении Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля» | 29 |
| 2.3. Специфика применения переводческих трансформаций в создании образов добра и зла..... | 37 |
| Выводы по второй главе | 45 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 46 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..... | 48 |
| Приложение А. Трансформации, используемые при переводе текста | 52 |

ВВЕДЕНИЕ

Произведения Дж. Р. Р. Толкина оказали сильнейшее влияние на мировую культуру как XX, так и XXI века. Они были неоднократно адаптированы для кино, мультипликации, аудиопьес, театральной сцены и компьютерных игр. Эти романы стали не просто классикой фэнтези, а целым миром, со своей системой правил и языком. Для многих людей Толкин стал создателем мира, в который они сбегают от своей реальности. До сих пор создаются клубы толкинистов, в которых члены этих клубов по интересам разговаривают на эльфийском и других языках мира Средиземья. Толкин фактически создал не просто серию романов или историю вымышленного мира, он преобразил мир существующий.

Актуальность исследования обосновывается возросшим интересом к произведениям Толкина в России, таким образом, данное исследование открывает перспективы в познании особенностей авторского языка и используемых им средств, в создании вымышленного мира Средиземья, для новых читателей.

Объектом исследования является «Возвращение короля», третья книга трилогии «Властелин колец», на английском и русском языках.

Предметом исследования являются лингвостилистические средства создания образности в аспекте перевода с английского на русский язык.

Цель данной работы – выявить и проанализировать переводческие трансформации для передачи средств создания образности в произведении Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля».

В соответствии с поставленной целью обозначены следующие **задачи**:

1. Проанализировать опыт зарубежной и отечественной лингвистики в описании способов перевода языковых единиц с английского языка.
2. Проанализировать различные виды классификаций переводческих трансформаций.
3. Описать различные стратегии и критерии перевода в вопросах достижения адекватности и эквивалентности.

4. Выделить особенности авторского языка, которые передают авторским языку оригинальность и выяснить, какие средства создания образности являются наиболее частотными.
5. Провести анализ и сделать вывод касательно специфики лингвостилистических средств создания образности в тексте романа.
6. Произвести анализ приемов достижения адекватности при переводе на русский язык.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**: 1) методы анализа и синтеза, с помощью которых был собран и обобщен теоретический материал по исследуемой теме, а также подведены итоги исследования; 2) метод лингвостилистического анализа; 3) метод предпереводческого анализа; 4) метод трансформационного анализа 5) статистический метод, позволивший выявить наиболее и наименее частотные средства создания лингвостилистической выразительности.

Теоретической базой исследования послужили работы по теории текста и теории перевода Т. А. Казаковой, В. Н. Комиссарова, И. С. Алексеевой, Я. И. Рецкера, А. Ю. Ивлевой, А. Д. Швейцера.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования ее результатов в лекционных курсах, на семинарских и практических занятиях по стилистике английского языка, при разработке тем дипломных и курсовых работ. Данная работа может быть полезна также начинающим переводчикам, решившим проверить свои способности на поприще перевода художественных произведений жанра фэнтези на русский язык.

Материалом исследования послужило произведение «Возвращение короля» Дж. Р. Р. Толкина на английском языке общим объемом 432 страницы.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка используемой литературы и приложения.

Во введении обосновывается актуальность темы и описывается аппарат исследования.

В первой главе рассматриваются различные виды классификаций переводческих трансформаций, раскрываются особенности перевода художественного текста, анализируются способы достижения адекватного и эквивалентного перевода, вырабатывается переводческая стратегия и критерии, анализируется языковая образность в переводе художественных произведений.

Во второй главе проводится анализ особенностей авторского языка, описываются наиболее и наименее частотные лингвостилистические средства создания образности.

В заключении подводятся итоги проведенной работы.

Список использованной литературы содержит труды отечественных и зарубежных авторов по стилистике; приводится перечень использованных в ходе работы словарей и электронных ресурсов, представлены источники иллюстративного материала для исследования.

Список используемой литературы включает 44 научных источника.

В приложении представлен анализ трансформаций.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1.1. Единицы и способы перевода

Перевод – это процесс переложения из одной знаковой системы в другую с сохранением смысла. Точный перевод, по определению, невозможен так как многие языки имеют разный грамматический и лексический строй, не говоря уже о различии культур, что, несомненно, имеет влияние на способы и результаты перевода [18, с. 9].

Разрешение подобной проблемы достигается при помощи коммуникативно-посреднической деятельности переводчика, существующим грамматическим справочникам, словарям и личному культурному опыту конкретного переводчика. Коммуникативный успех перевода при постоянном присутствии фактора относительной переводимости зависит от того, как лицо осуществляющее перевод выделяется единицы перевода, использует переводческие стратегии и способы перевода [18, с. 11].

Подходя к любому переводу, переводчик в первую очередь должен определиться со способом перевода, то с мерой информационной упорядоченности для переводного текста. Для того чтобы ее определить необходимо решить в каком виде должен быть представлен исходный текст на ПЯ.

Существует множество способов перевода, каждый из которых подходит для решения той или иной коммуникативной задачи. Так как в данной работе исследуются положения перевода художественных произведений, то наиболее подходящим способом перевода будет являться коммуникативный способ. Коммуникативный способ перевода позволяет добиться такой передачи информации, заключенной в исходном тексте, который позволяет произвести адекватное воздействие на читателя. Такой способ перевода позволяет фокусироваться не на языковом составе оригинального текста, а скорее на его содержании и его эмоционально-эстетическом значении. Главное отличие

этого способа от других заключается в том, что коммуникативный способ позволяет сохранить один из главных критериев художественного перевода – полноту перевода. Многие люди, которые под переводом книг подразумевают художественный или литературный перевод, на самом деле имеют в виду коммуникативный способ перевода. Этот способ в полной мере учитывает прагматический аспект перевода. Он является желательным для перевода художественной литературы, СМИ и научно-популярных статей [18, с. 15].

Л. Р. Башкова утверждает, что: «Отличительной особенностью художественного текста от других стилей является его типология. Художественный текст создается по закону ассоциативно-образного мышления, то есть вся информация, которую автор хочет передать читателю, проходит через призму его эмоций» [7, с. 541].

Одним из главных умений переводчика является свободное владение различными членения текста. Многие переводчики зачастую стремятся переводить исходный текст дословно; они пытаются одинаковым способом членить ИТ на слова и отыскивать им словарные соответствия на ПТ. Причина этой ошибки в том, что у людей присутствуют неправильные представления о переводимости языковых знаков. Вместо перевода речевых единиц и смысла, переводчик начинает механически подставлять языковые единицы, в то время как состав той или иной речевой единицы в разных язык зачастую не совпадает [22, с. 27].

Л. С. Бархударов считал, что: «Под единицей перевода мы имеем в виду такую единицу в исходном тексте, которой может быть подыскано соответствие в тексте перевода, но составные части которой по отдельности не имеют соответствий в тексте перевода» [6, с. 175].

В переводческих процессах оригинальных текстов, существуют два типа единиц текста: единицы со стандартной зависимостью от контекста и единицы с нестандартной зависимостью.

В. Н. Комиссаров считал, что единицы со стандартной зависимостью, имеют типологический эквивалент. Для их перевода довольно просто

подыскать эквивалентную единицу, в соответствии с переводимыми языками и лексико-грамматическим уровнем [21, с. 24-25].

Т. А. Казакова в руководстве по переводческим трансформациям указывает, что языковые единицы, которые имеют нестандартную зависимость, нуждаются в определенных переводческих технологиях. Эти единицы имеют разную структуру и функции в разных языках, их перевод требует учитывать традиции культур, знать автора текста и осознавать читателя, для которого собственно предоставляется перевод. Эти единицы требуют особых преобразований – переводческих трансформаций. При их переводе необходимо учитывать целый ряд факторов: культурологический, исторический и языковой [18, с. 50].

Л. Т. Калабекова отмечает, что: «С целью достижения прагматической адаптации текста, переводчикам, неизбежно, приходится прибегать к всевозможным переводческим уловкам (преобразованиям)» [19, с. 249].

А. Д. Швейцер охарактеризовал переводческие трансформации как межъязыковые операции, в которых происходит «перевыражение» смысла исходного текста [37, с. 118].

Е. В. Бреус указывает, что при переводе эти трансформации не должны нести никаких изменений в исходном смысле. Аналогичные цели коммуникации выражаются по средством использования разнообразных грамматических и лексических приемов [11, с. 9].

Характер переводческих трансформаций в первую очередь зависит от типа единиц языка в ИЯ. Кроме того, следует отметить, что в лингвистике присутствует огромное кол-во различных классификаций переводческих трансформаций, рассматриваемые многими учеными и которые отличаются друг от друга [13, с. 188].

Л. С. Бархударов подразделял переводческие трансформации на следующие классификации:

- перестановки,
- замены,

- добавления,
- опущения.

Я. И. Рецкер классифицировал переводческие трансформации следующим образом:

- лексические трансформации,
- грамматические трансформации.

Классификация В. Н. Комиссарова представляет собой дополненную классификацию Я. И. Рецкера, в которую также вошли лексико-грамматические трансформации. Для осуществления дальнейшего анализа переводческих трансформаций нами было принято решения взять классификацию В. Н. Комиссарова, так как именно она наиболее полно раскрывает необходимые преобразования для осуществления художественного перевода.

Лексические трансформации подразделяются на

- транскрипция/транслитерация,
- калькирование,
- лексико-семантическая замена:
 - 1) конкретизация,
 - 2) генерализация,
 - 3) модуляция.

Грамматические трансформации подразделяются на

- синтаксическое уподобление,
- членение предложения,
- объединение предложений,
- грамматическая замена [23, с. 172].

К комплексным лексико-грамматическим трансформациям относятся:

- антонимический перевод,
- экспликация (описательный перевод),
- компенсация,
- опущение [23, с. 179–180].

Художественный перевод согласно Т. А. Казаковой, подчиняясь общим закономерностям, имеет свои существенные особенности. Она выделяет художественный перевод как особый вид переводческой деятельности, направленный на создание равновеликого подлиннику художественного произведения в условиях переводящего языка и культуры. [18, с. 4]

Такая специфика художественных произведений предполагает под собой целый пласт различных переводческих проблем, для решения которых так необходимы переводческие трансформаций.

1.2. Проблема достижения адекватности и эквивалентности в переводе художественных произведений

В переводческой науке остро стоит вопрос о том, как правильно и верно оценить тот или иной перевод.

Эта проблема занимала многих отечественных и иностранных лингвистов. В решении этой проблемы самую важную роль сыграли такие лингвисты как: В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, Л. С. Бархударов, Дж. Кэтфорд, К. Райс и многие другие.

Разберем для начала проблему адекватности в переводе. Основная сложность связанная с понятием адекватности перевода заключается в том, что это концепция является весьма расплывчатой. Адекватный перевод означает высокую достоверность в передаче смысла и содержания оригинала, а также полное соответствие стилистическим нормам.

Термин адекватность – занимает важнейшее место в обсуждениях в лингвистической науке. В начале зарождения лингвистики понятие адекватности базировался на идее того, что перевод может абсолютно верно соответствовать смысловому содержанию оригинала. Основываясь на этой концепции, ученые сводили адекватность к категориям передачи полноты и точности в смысловом вопросе. Все это также дополнялось синтаксической эквивалентностью исходному тексту [14, с. 79].

Но на практике понятие адекватности перевода является недостижимым идеалом. Полноценный адекватный перевод порой невозможен, часто недостижим так как существуют различные языковые и лексические несоответствия, различия в грамматических формах в различных языках, существуют разнообразные непереводимые реалии, лакуны и фразеологизмы, не имеющие эквивалентов в ПЯ.

В. Н. Комиссаров отмечает, что адекватный перевод может быть достижим только тогда, когда становятся возможными передачи прагматических задач переводческого акта. При этом необходимо поддерживать определенный уровень эквивалентности, чтобы осуществить достижение цели переводческого акта. Нельзя забывать также про нормы узуса языка, соблюдение стилистических норм и соответствие нормам перевода [23, с. 233].

Из этого мы можем сделать вывод, что перевод может называться адекватным, если в нем передается полнота смысла, необходимая для осуществления коммуникации между различными акторами переводческого процесса.

В понимание концепции адекватного перевода входит репродукция сущности и формы исходного текста через лексические средства других языков. Понятие адекватности нельзя отделить от точности. Адекватность может быть достижима путем различных стилистических, грамматических и лексико-фразеологических замен, которые могут воспроизвести равносильный результативный эффект на читателя. Эти замены позволяют посредникам переводческого процесса передавать элементы исходного текста. Качество перевода можно оценить посредством анализа использования переводческих трансформаций и замен. Любому переводчику приходится порой жертвовать какими-то элементами текста, опускать или добавлять что-то в текст, а также оказывать воздействие на эмоциональную экспрессию исходных текстовых отрывков [33, с. 134-145].

Всего выделяются три компонента «адекватного перевода»:

1. Правильность и точность в передаче содержания оригинала.
2. Передача языковой формы оригинала.
3. Соответствие языка перевода литературным нормам и культуре письма.

Все эти компоненты составляют неразрывное единство. Они не отделимы – нарушение какого-либо их этих компонентов может привести к негативным изменениям в других [24, с. 163].

Исходя из того, что главная цель любого перевода это достижение адекватности, можно сформулировать одну из основных задач переводчика, стремящегося к адекватности: умелое осуществление необходимых переводческих трансформаций, направленных на то, чтобы текст перевода как можно точнее передавал информацию, заключенную в тексте оригинала, с соблюдением соответствующих норм ПЯ [35].

Я. И. Рецкер отмечает: «Поскольку критерием адекватности может быть лишь соответствие частице действительности, описанной в оригинале, равноценность средства определяется если не тождеством, то максимальным приближением полученного результата к воздействию оригинала. Анализа любого перевода, выполненного на высоком уровне мастерства, показывает, что основа установления равноценности языковых средств может быть только функциональная, а не формальная» [31, с. 8].

Перевод может называться адекватным, если переводческая цель является достижимой при соблюдении определенного соотношения. Понятия «адекватности» и «эквивалентности» очень близко связаны [14, с. 80].

Большинство лингвистов часто противопоставляют эти два понятия.

В. Н. Комиссаров призывал при исследовании терминов адекватности и эквивалентности считать их как располагающиеся близко к друг другу, но не одинаковыми. Понятие адекватности по его мнению имеет более широкое значение. Понятие эквивалентности должно пониматься как смысловое тождество сравниваемых языковых единиц из разных языков [23, с. 100].

Так как для различных текстов существуют различные требования к эквивалентности перевода, то таким образом, формулировка главного

требования, которое бы лежало в основе любой эквивалентности, является концептуально невозможной.

Эквивалентный художественный перевод, согласно Л. С. Бархударову, это такой перевод, в котором реализуется смысловое совпадение ИТ и ПТ [6, с. 186].

Важно понимать, что эквивалентность существует только как «потенциальная эквивалентность», которая может быть достигнута только путем достижения максимальной общности и реальной близости между двумя текстами.

В. Н. Комиссаров рассматривает следующие типы эквивалентных отношения между текстами оригинала и перевода:

1. Эквивалентность на уровне цели коммуникации, характеризующаяся наименьшей общностью содержания оригинала и перевода.
2. Эквивалентность на уровне описания ситуации, характеризующаяся несколько большей общностью содержания разноязычных текстов, так как в обоих текстах говорится об одном и том же.
3. Эквивалентность на уровне способа описания ситуации, при котором кроме общности цели коммуникации и общности ситуации сохраняются и понятия, с помощью которых была описана ситуация в исходном тексте.
4. Эквивалентность на уровне структурной организации высказывания, при которой к описанным выше общим компонентам добавляются инвариантность синтаксических структур оригинала и перевода.
5. Эквивалентность на уровне семантики словесных знаков – наименьшая степень смысловой общности, которая вообще не может существовать между оригиналом и переводом [23, с. 55–91].

Следовательно, понятия адекватности и эквивалентности всегда имеют оценочный характер и расположены в определенном спектре. Эквивалентность – это, прежде всего, прямой результат перевода, в то время

как адекватность отвечает на вопрос, удовлетворяет ли перевод определенным коммуникативным целям и задачам.

Г. Г. Бабалова отмечает, что: «Эквивалентность перевода подлиннику – это относительное понятие, и уровень относительности может быть весьма различным. Степень близости с оригиналом находится в зависимости от культур, эпохи создания оригинала и перевода, способа перевода, характера переводимых текстов и т. п.» [5, с. 27].

Существует также еще одна огромная разница между адекватностью и эквивалентностью. Полная эквивалентность подразумевает максимальные требования к переводу. Адекватность подразумевает, что решения переводчика могут быть компромиссными.

В. Н. Комиссаров в книге «Теория перевода» пишет, что «точный перевод может быть признан адекватным, если задача перевода сводится к передаче фактической информации об окружающем мире. Эквивалентный перевод всегда должен быть точным, а точный перевод по определению лишь частично эквивалентен» [23, с. 168].

Переводчик должен воспринимать текст так, как если бы автор исходного текста писал свое произведение изначально на ПЯ, оценивая при этом степень ясности или неясности, соответствие тому как говорят люди или не говорят, держа при этом в голове идею текста, который будет восприниматься естественно на ПТ как с точки зрения содержания, так и формы. Переводчику необходимо не только понимать ИЯ, но быть знакомым с литературой, историей и культурой. Также ему необходимо досконально знать творчество, систему взглядов, эстетических ценностей и образов автора произведений. Он должен владеть всей системой выразительных средств, переводческих трансформаций и приемов.

Следует заметить, что понятия адекватность и эквивалентность всегда носят оценочный характер и располагаются на некоем спектре, поэтому не всегда можно со 100 % уверенностью утверждать, что один перевод является качественным, а другой нет. Эти понятия зачастую соответствуют духу

времени и их оценка изменяется вслед за изменением языка. Так эти понятия всегда не отделимы от времени и общества. Например, перевод выполненный во времена СССР, а уж тем более во времена Российской Империи не всегда будет соответствовать нормам современного литературного языка и будет восприниматься по меньшей мере странно.

Для того чтобы избежать проблем при переводе художественных произведений, необходимо выработать стратегию перевода, при которой будут соблюдаться нормы адекватности и эквивалентности.

И. С. Алексеева писала, что стратегия перевода есть не что иное, как «сознательно выбранный переводчиком алгоритм действий при переводе одного текста или группы текстов» [3, с. 152].

И. С. Алексеева выделяет следующие этапы переводческой стратегии:

1. Предпереводческий анализ текста.
2. Аналитический вариативный поиск.
3. Анализ результатов поиска [3].

И. С. Алексеева также выделяет различные типы информации, от пропорционального наличия которых следует выстраивать последующую стратегию: когнитивная, оперативная, эмоциональная, эстетическая.

В первом типе информации передаются фактические данные, сюда входят: различная ономастическая лексика, числа, даты и т. д. В следующем типе информации обильно присутствуют глаголы и модальные слова для выражения ситуационной необходимости или возможности. В эмоциональном типе информации представлены оценочные высказывания. В эстетический тип информации входят различные средства языковой выразительности и тропы.

И. С. Алексеева утверждает, что перед любым переводческим процессом необходимо для начала выделить в тексте доминирующий тип информации и уже в дальнейшем с опорой на него подходить к решению коммуникативной задачи. Она заявляет, что в художественных текстах обильно присутствует эстетическая информация, в научных – когнитивная, в бытовых – эмоциональная, а рекламных – оперативная.

По мнению А. Ю. Ивлевой, переводческий процесс разделяется на четыре этапа, на каждом из которых необходимо выполнять определённые действия конкретного характера для достижения наиболее точного перевода с точки зрения цели, логики и языковых особенностей: 1. Ориентационно-аналитический. 2. Планирование и вероятностного прогнозирования. 3. Операционный этап. 4. Контроль и оценка [17, с. 303].

На первом этапе переводчику необходимо внимательно прочитать, осознать и понять прочитанный текст. На втором этапе, по словам А. Ю. Ивлевой, нужно представить у себя в голове предполагаемую реакцию у реципиента перевода для корректировки будущего результата. Следующий этап представляет собой непосредственно сам перевод и решение переводческих проблем. Последний этап является редактурой и прагматической адаптацией текста [17].

Существует два плана стратегий перевода - макростратегия (как решить ряд задач перевода) и микростратегия (как решить одну задачу). Расширенный стратегический план выглядит так: предпереводческий анализ (подготовительный этап); преобразование, или вариативный поиск средств перевода, направленный на воссоздание инварианта содержания в переводе; постпереводческий анализ (анализ результатов перевода).

Стратегия перевода может также включать несколько этапов или, наоборот, состоять только из одного этапа трансформации перевода. Для каждого этапа существуют более специфические стратегии перевода (понимание жанра и стиля текста, компенсация модификаций и т. д.) [30].

На этапе предпереводческого анализа формулируются методологические принципы, определяющие характер переводческих трансформаций и результаты перевода в целом. Одним из важнейших условий перевода является семантическое восприятие и понимание текста оригинала.

Второй этап определяется макростратегией перевода. В этом этапе представляется комплекс осознаваемых неосознаваемых мыслительных действий переводчика.

На постпереводческом этапе происходит правка перевода (устранение смысловых неточностей, стилистических ошибок и т. д.).

Степень адекватности перевода определяется путем сопоставления характеристик текста, имеющих отношение к переводу, полученных в результате предварительного анализа, и их представления в переводе.

По мнению многих лингвистов и филологов, критерии оценки правильности перевода, которым должен удовлетворять адекватный перевод художественного текста, следующие:

1. Точность. Одной из важнейших обязанностей переводчика является донесение до читателей мыслей, высказанных автором. При этом должны быть сохранены не только мысли автора, но и малейшие нюансы и оттенки изложения. При переводе оригинального текста переводчик не должен ничего добавлять, не должен дополнять и пояснять автора. Исходный текст не должен подвергаться искажениям.

2. Соблюдение литературных норм. Абсолютно любой перевод должен полностью удовлетворять нормам русского литературного языка. Язык должен быть живым и естественным, в нем не должны присутствовать любые намеки на несвойственные для русского языка синтаксические конструкции оригинала. Зачастую из-за значительных расхождений в синтаксических структурах русского и английского языков, редко удается сохранить при переводе форму выражения оригинала. Кроме всего прочего, в угоду точности передачи смысла нередко бывает необходимым при переводе воспользоваться трансформацией структуры переводимого предложения согласно нормам ПЯ. То есть допустить перестановку и замену отдельных слов и выражений в предложении. Даже замена одного слова другим бывает существенна. При переводе же заменяется не одно, а все слова принадлежащими, сверх того, к другой языковой системе, в которой даже слова расположенные в одном синонимическом ряду имеют совершенно другое значение в разных языках.

3. Лаконичность. Переводчику не следует растекаться мыслью по древу. Мысли переводчика всегда должны быть облечены в наиболее сжатую и лаконичную форму.

4. Понятность. Ничто не должно идти в ущерб ясности изложения мысли и ее понимания. Мысль должна излагаться простым и ясным языком.

5. Семантическая корректность. Полная реконструкция значения, без упущений и добавлений: возможность расхождений.

6. Соблюдение прагматики перевода. При переводе очень важно сохранять прагматическую интенцию автора. Переводчику необходимо определить и осознать ее, чтобы в полной мере донести то, что хотел сказать автор художественного произведения до читателя.

7. Полнота перевода. В идеале переводить нужно все. Полностью адекватный и эквивалентный перевод не содержит каких-либо дополнений, изменений, удалений, а также изменений смысла. Пропуски и произвольные сокращения текста оригинала не допускаются.

Таким образом, можно сделать вывод, что при переводе художественного текста переводчику необходимо учитывать все требования предъявляемые к адекватному и эквивалентному переводу, а также синтезировать все доступные приемы для получения качественного перевода.

1.3. Специфика применения языковой образности в переводе художественных произведений

Как отмечает лингвист А. Ф. Архипов, одной из главных причин для использования переводческих трансформаций является стремление воссоздать трудно передаваемую игру слов, образность и другие стилистические фигуры.

Язык представляет собой комплексную и многообразную систему. Система речевых правил постоянно обновляется, наряду с путями и принципами объединения слов во всем тексте. Эти слова, взятые из разных областей, несут за собой возможности обновления выразительности словесных образов.

Для того чтобы максимально адекватно передать текст на другом языке переводчику необходимо установить подходящие языковые средства, при этом попытавшись не разрушить образную систему, прагматику и идиолект, заложенные автором в текст произведения. В отличие от реального мира, при чтении текста человеку необходимо формировать представления о вымышленных мирах с помощью различных словесных средств. Количество речевых средств прямо пропорционально влияет на яркость образов в голове у читателя, а также на эстетическое воздействие, оказываемое на него [2, с. 134].

Во время процесса перевода многочисленные типы коннотативной образности могут создавать неоднородную кривую сложности в переводе, а также необходимость использования трансформаций единиц перевода. Все это также предусматривает использование различных переводческих стратегий и приемов.

По мнению В. В. Литвиновой, вся система речевых средств, предназначенных для субъективного представления объекта восприятия, называется вербальной образностью, которая является универсальной экспрессивно-стилистической категорией художественной речи. [25, с. 198].

Первой одной из наиболее ведущих черт, характерных для художественного стиля, является образность. Вместе с логическим способом выражения мысли, при котором слова представлены в своих прямых предметно-логических соотносительных значениях, существует также художественный способ. В нем зачастую встречаются различные предметные оттенки, эмоциональные значения слов и их контекстуальные значения. Все они являются проводниками субъективно-оценочных взглядов писателя. В художественном стиле слова начинают представлять перед нами не как слово – логический объект в голове, а как художественный образ, создающийся из ассоциативно-чувственного восприятия слов.

Вторая главная особенность художественного стиля, тесно связанная и взаимозависимая с образностью, – это эмоциональная окраска предложений. Одним из важнейших достоинств этого стиля является подбор синонимов,

различных эпитетов и различных форм эмоционального синтаксиса с целью психологического воздействия на читателя. С идеологической и художественной точки зрения именно здесь эти средства получают наиболее полное, связанное и мотивированное воплощение. Степень эмоциональной окраски зависит от целого ряда причин: от авторской манеры, от содержания предложения и его цели, от художественного жанра и т. д.

Третьей наиболее общей чертой являются формы связи между частями предложения. Вместе с образностью, эта черта является тесно связанной и взаимообусловленной с эмоциональной окрашенностью предложений. В этом стиле нередко используются такие формы дописьменной фольклорной речи, как присоединение, бессоюзие и многосоюзие и другие. Ассоциативное и образное мышление читателя усиливается благодаря различным способам стилистической выразительности. Это позволяет передавать через слова смысловые образы, которые берут свое начало на особенностях психики, работе сознания и мысленных процессов, а предыдущем жизненном опыте.

И. Р. Гальперин утверждал, что: «Образ – это чувственное восприятие абстрактного понятия, уже существующего в сознании. Соответственно, создать образ – значит перенести явление из области абстрактной в область конкретную, материальную»[12, с. 140]. Главную роль в способах создания художественной образности играют в первую очередь изобразительно-выразительные средства языка. Средства стилистической выразительности поддерживают внимание и интерес читателя. Типология лингвистической выразительности не является полностью завершенной, так как в ней все еще очень тяжело найти средства для отражения и описания всего спектра человеческих эмоций.

Выразительность и образность речи могут улучшать или ухудшать все его элементы – от звуков до единиц синтаксиса. Интонационный рисунок также влияет на степень выразительности речи, как и качество артикуляции. В тексте негативно влияют на образность речи повторение и неправильное использование лексических единиц, употребление канцеляризм,

синтаксическое однообразие в построении предложений, а также слова-паразиты. Естественно, конечно, если это не обусловлено стилистической задумкой автора.

Повысить выразительности и образности текста можно следующими способами, используя различные способы стилистической выразительности: эпитеты, метафоры, сравнения, метонимии, синекдохи, гиперболы, литоты, олицетворения, перифразы, аллегория, ирония. Большими возможностями усилить выразительность речи обладает синтаксис, так называемые средства синтаксической выразительности: анафора, антитеза, бессоюзие, градация, инверсия (обратный порядок слов), многосоюзие, оксюморон, параллелизм, риторический вопрос, риторическое обращение, умолчание, эллипсис, эпифора.

В лингвистике лексические единицы, усиливающие образность в тексте, называются тропами. Троп – от греч. *tropos* – слово или выражение, употребляемое в переносном значении. В большинстве своем авторы книг используют тропы для создания и передачи образности присущей героям художественных произведений или при описании единиц окружения, природы и т. д. И. В. Арнольд писала: «Для глубокого понимания текста необходимо его рассмотрение как целого, что подразумевает сопоставление и учет взаимодействия всех средств художественного изображения внутри текста» [4]. Поэтому мы проведем анализ всех этих средства далее.

Существуют три основные группы, по которым можно классифицировать выразительные средства: фонетические, лексические и синтаксические. Средства стилистической выразительности, усиливают образность текста и его прагматический эффект, а также придают стилю автора более выразительные качества [18, с. 227].

Средства создания образности весьма разнообразны и многочисленны, однако, все же они базируются на одном и том же лингвистическом принципе, на котором, как писала И. В. Арнольд, построен весь механизм языка –

сопоставление явлений и установление сходств и различий между ними, контраст и эквивалентность [4].

Все эти изобразительные и выразительные средства обладают авторским характером и определяют личность писателя или поэта, помогают ему найти индивидуальный стиль.

Выводы по первой главе

В данной главе были рассмотрены различные виды переводческих приемов. Существует большое количество различных классификаций переводческих трансформаций, которые переводчики обязаны использовать для решения тех или иных переводческих проблем при переводе языковых единиц с нестандартной зависимостью, чтобы решить ту или иную коммуникативную задачу, соответствуя при этом нормам адекватности и эквивалентности.

В ходе нашего исследования мы решили использовать классификацию переводов В. Н. Комиссарова, так как она наиболее полно охватывает все аспекты художественного перевода.

Были проанализированы взгляды различных ученые-лингвистов на проблематику достижения адекватного и эквивалентного перевода. Были проработаны различные стратегии для достижения адекватного и эквивалентного перевода, а также их критерии. Были выделены основные черты характерные для художественного стиля. В ходе анализа мы выяснили, что одной из главных причины для использования переводческих трансформаций является сохранение и передача исходной прагматики произведения, чью неотъемлемую часть составляет языковая образность. Она создается посредством различных изобразительных и выразительных средств, которые формируют особый стиль автора.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ С НЕСТАНДАРТНОЙ ЗАВИСИМОСТЬЮ

2.1. Предпереводческий этап стратегии перевода произведения Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля»

Дж. Р. Р. Толкин изображает образы своих героев через фантастическую картину мира, которая основывается на фольклорных эпических поэмах. Эпическое противостояние героев раскрывается через конфликт между народами Средиземья против властелина тьмы Саурона. Толкин базирует характеры и имена своих героев на примере черт присущих англичанам того времени, это наиболее ярко выражено на примере хоббитов.

При всем желании Толкина стилизовать свой вымышленный мир под средневековье, его произведения являются в первую очередь написанными современным автором для современных читателей. Толкин стремится показать ценности мира прошлого в противовес миру настоящему, создавая особый мир, своего рода «эскапический», чтобы на примере продемонстрировать их превосходство.

С помощью введения в произведение героев-хоббитов, Толкин позволяет себе изобразить мир по-новому, отстранено и свежо, данные герои, являясь своего рода «попаданцами», видят действительность гораздо глубже и не так поверхностно как остальные герои. Автор хочет показать окружающий мир без тени серости и разрушения, вернуть ему порядок и величие. Для реализации этой задачи Толкин использует новые средства художественной выразительности, которые отсутствуют в традиционном фольклоре и эпосе.

Для реализации этой задачи Толкин использует новые средства художественной выразительности, которые отсутствуют в традиционном фольклоре и эпосе.

Толкин стремился сознательно организовать впечатления главных героев от мира Средиземья, в противовес свободной игре впечатлений других авторов. Для этого в стиле произведения были подчеркнуты элементы, которые

являются мотивированными для непосредственного создания фантастической картины мира художественной реальности.

По мнению биографа писателя Х. Карпентера: «Толкин имел особый своеобразный стиль, который насыщен архаизмами и поэтическими инверсиями в стремлении воссоздать атмосферу древней легенды» [37].

Толкин старался сознательно организовывать впечатления главных героев из мира Средиземья, в отличие от свободной игры с впечатлениями от других авторов. Для этого в стиле произведения были выделены элементы, которые мотивированы непосредственно на создание фантастической картины мира художественной реальности.

Стоит заметить также наличие «характерного элемента фольклорно-эпического стиля, в ряд которых входят основные свойственные этому стилю цветовые обозначения – постоянных эпитетов, имеющих украшающий характер». Например, во «Властелине колец» особенно выделяется эпитет «*tall*» (из-за характерного низкого роста главных героев саги – хоббитов).

По аналогии сами имена в произведении Толкина несут в смысловые и эмоциональные элементы стиля. Одно только их звучание относит их к различным эмоциональным (Шаграт – Келебримбор) и ассоциативным (Мордор – Шир) областям [27].

Толкин имеет свой непередаваемый стиль и систему образности. Наиболее явно ее можно увидеть на примере различных средств стилистической выразительности в области передачи цвета, света и тьмы. В серии романов «Властелин Колец» можно наглядно наблюдать за борьбой двух противоположностей на протяжении всего легендария, она прежде всего выражается на примере борьбы света и тьмы. Явления тьмы и света присутствуют в романе не как абстрактные сущности, а как реальные явления физического мира. Автор развивает и расширяет свое образное наполнение в тексте в течение всего произведения. Часто мы можем видеть в авангарде то одну, то другую сторону [39].

В описания предметов, построек и имен принадлежащих «доброй» светлой стороне нельзя увидеть малейшего присутствия темной стороны. Темная сторона в произведении очень редко строит и отображает свою силу и могущество на отсутствии единиц света. Свет присутствует в произведении гораздо более чаще, чем тьма. В тексте мы часто можем видеть как, например, построения темного лорда остаются видны даже при тусклом свете и густой тени. Противостояние света и тьмы из зрительного образа выливается в образную философскую концепцию произведения. Автор конструирует систему ассоциаций, которая работает на контрасте и обуславливается авторской концепцией. В этот ассоциативный ряд чаще всего входят слова связанные со стихиями: огонь, вода, воздух, земля. Кроме того там присутствуют слова связанные с концепцией тьмы, тенью, светом, злом, добром и властью.

Толкин расширяет и углубляет свой стиль посредством включения ассоциативного ряда слов и ключевых слов экспрессивного значения. Включение этого ассоциативного подтекста зависит прежде всего от читателя.

Выделив общую авторскую тенденцию в художественном стиле писателя, мы можем сделать вывод, что образные значения, связанные с топонимами мира Средиземья, ассоциативные возможности имен и языка, образов тьмы и света, зрительных и слуховых образов позволили Толкину создать фэнтезийный мир, чья правдоподобность и семантическая нагрузка идут рука об руку.

Последовательное проведение через весь роман этих «формул восприятия» создает во «Властелине колец» некоторое единство стиля.

Проблема перевода «Властелин Колец» является особой темой. Большинство имен собственных и топонимов в тексте оригинала имеют староанглийские, валлийские и скандинавские корни, являющиеся во многом понятными для носителей современного английского языка, но для русскоязычной публики данная связь может быть совершенно неочевидной из-за различия языков.

В 1990-е годы был издан так называемый «академический перевод» М. В. Каменкович и В. Каррика при участии С. Степанова. Данный перевод стал первым и единственным русскоязычным изданием, снабжённым полными (около 200 страниц) комментариями переводчиков. Этот перевод отличается ещё и тем, что не русифицирует книгу, а скорее адаптирует её под российские реалии.

Перевод М. В. Каменкович и В. Каррика является самым близким по смыслу к оригиналу переводом. Это перевод академический, научный, здесь переводчики стремились наиболее точно передать исходное произведение. По этой причине, здесь не так много адаптаций и локализаций на русский язык, а также полно неологизмов.

Касательно этого перевода Е. М. Божко отмечает: «Перевод М. В. Каменкович и В. Каррика стремится отобразить авторскую интерпретационную картину видения адекватно и полно» [10, с. 3]

В статье Самахера Хасана Давуда «Особенности перевода имен собственных» (на примере русских переводов текста Дж. Толкина *The Lord of the Rings*), он предлагает выбрать основными методами при передаче имен собственных на русский язык такие методы как: функциональная замена исходного имени собственного наиболее подходящей лексической единицей языка переводящего, кальку с сохранением исходной семантики имени, а также транскрипцию и транслитерацию с сохранением национального колорита звучания антропонима [32, с. 345].

В руководстве по переводу имен собственных «Властелина колец» и «Хоббита» Дж. Р. Р. Толкин (который сам являлся профессором лингвистики), предлагает практический повсеместный перевод имен с передачей смысла. В частности, фамилию *Baggins* он требовал переводить с корнем, означающим сумка или рюкзак, исключая такую транслитерацию как *Бэггинс* (как перевели М. В. Каменкович и В. Каррик) [41].

Интересным для перевода является имя лошади Гендальфа *Shadowfax* переводчики прибегли к транслитерации с древнеисландского имени, которое является основной для его же имени на английском языке:

1. **Оригинал:** *Shadowfax*
2. **Перевод:** *Скадуфакс*

Древнеанглийский корень *feax* означает копну волос или гриву лошади. Перевод Скадуфакс тоже может иметь место, так как сам Толкин предлагал этот вариант перевода одним из возможных. Этимология *Sceadu-faex* восходит к древнеисландским сагам, а конкретно к «Старшей Эдде» и «Младшей Эдде». Это кличка обозначает коня, у которого серая грива и шкура. Но в данном конкретном случае нам кажется, что самый идеальный перевод клички *Shadowfax* это *Тенегрив*. [41].

В. М. Беренкова предлагает придерживаться следующей стратегии в переводе ономастической лексики: там, где есть идентичные аналогии в русском языке, – калькировать, в иных случаях – моделировать [9, с.10].

Что касается перевода топонимов здесь переводчики прибегли к модуляции, логически выводя смысл слова из истории хоббитов:

1. **Оригинал:** *Shire*
2. **Перевод:** *Заселье*

Шир (англ. *Shire*) – это административная территориальная единица Средиземья, в которой живут одни хоббиты. По аналогии с традиционной административно-территориальная единица на Британских островах, существующая со времён англосаксонского завоевания и распространившаяся на всю территорию Англии в X веке [40].

Это слово имеет протогерманское происхождение восходит к древнегерманскому «Шкира» (*scira*), применяется в значении «округ», «окрúга». Этот корень обозначает исторически сложившуюся область вокруг какого-либо города: Оксфордшир, Девоншир и т.д. После норманнского завоевания в оборот наравне с широм было введено слово «графство» (*county*). Шир и графство в территориальном смысле являются практически

синонимами, одна и та же территория может называться «широм» и «графством» [41].

Как и хоббиты в «Заселье», англичане (точнее, три германских племени – англ, саксы, юты) явились в Британию с востока, из мест прежнего своего обитания, находившихся примерно между Фленгсбургским фиордом и Шлеей (Фленгсбургский фиорд находится на границе современных Дании и Германии, Шлея – немного южнее), с которыми в Средиземье соотносятся реки Хойра и Шумливая, в междуречье которых прежде обитали хоббиты. Поэтому было бы целесообразнее переводить данный топоним как Заселье, что является отсылкой на Британию и коренное население британских остров (кельтов) [41].

Резюмируя вышеизложенное, можно отметить, что имена собственные и топонимы занимают особое место в трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец». Они несут в себе идейно-художественное содержание и обладают особой прагматикой, несвойственной большинству других авторов, за ними стоят целые народы со своей историей и культурой [26]. Для того чтобы произвести адекватный и эквивалентный перевод, переводчикам требуется придерживаться подготовительного этапа в плане переводческой стратегии, а именно – предпереводческого анализа.

2.2. Специфика перевода ономастической лексики в произведении Дж. Р. Р. Толкина «Возвращение короля»

Дж. Р. Р. Толкин в серии романов «Властелин колец» создал уникальный фэнтезийный мир и населил его различными обитателями (хоббиты, эльфы орки), часть из которых была взята автором из множества других легенд и мифов, а часть придумана.

По мнению М. М. Степановой и Е. А. Мозгачевой: «Основными лексическими особенностями литературы жанра фэнтези, отличающие его от многих других литературных жанров, является активное использование

архаизмов и историзмов, необычных имен собственных (личных имен персонажей и географических названий)» [36, с. 55].

Имена играют огромную роль в художественном произведении. Имя любого персонажа является одним из множества средств, создающих художественный образ, определяя социальное положение персонажа, демонстрируя национальный колорит, а если действие происходит в прошлом, то воссоздавать исторический фон. [29, с. 2]

Образ – это чувственное восприятие абстрактного понятия, уже существующего в сознании. Соответственно, создать образ значит перенести явление из области абстрактной в область конкретную, материальной [25, с.198].

А. И. Ефимов в статье «Образная речь художественного произведения» пишет о двух разновидностях образов. В первую разновидность входят образы персонажей литературных произведений, в эту же категорию попадает различная ономастическая лексика раскрывающая их образы. Вторую же разновидность составляют различные речевые образы, то есть изобразительно-выразительные свойства языка: красочные выражения, сравнения, тропы и другое [15, с. 93].

В этой главе мы разберем способы передачи достижения адекватности в переводе на примере образности литературных героев художественного произведения.

Для того чтобы рассмотреть способы достижения адекватности в переводе ономастической лексики при помощи статистического метода и метода лингвостилистики был составлен корпус пример из 100 единиц.

В. Д. Бондалетов определяет имена собственные как языковую речевую категорию, представляя их единицами языка речи, а именно словами и субстантивированными словосочетаниями, подчеркнуто конкретно называющие отдельные предметы действительности и вследствие такой специализации, выработавшие некие особенности не только в значении, но и в грамматическом оформлении и в функционировании. Назначение имени

собственного – называть определенный предмет, соотнося его с классом однотипных или родственных предметов [29, с. 2].

Н. А. Янко-Триницкая выдвигает гипотезу, что имена собственные в отличие от апеллятивов, не раскрывают никаких признаков, свойств, черт предмета, который обозначают: ни индивидуальных признаков обозначаемого, ни общих признаков, присущих данному классу, группе предметов. [29, с. 237]

В данном исследовании мы придерживаемся концепции ученых, которые считают, что ономастические реалии имеют лексическое значение, и, то есть, связаны с понятием.

Всего для передачи имен собственных в языках перевода существуют три основных переводческих трансформации: транслитерация, транскрипция, калькирование. Все переводы ономастической лексики рассматриваются с учетом руководства Дж. Р. Р. Толкина.

1. **Оригинал:** *Wormtongue*

2. **Перевод:** *Червеуст*

Здесь переводчики использовали прием модуляции (язык – уста) и допустили при этом смысловую ошибку, так как *worm* – является устаревшим переводом слова *змея*. В данном конкретном случае, так как мы имеем дело с произведением с средневековой фэнтезийной основой, необходимо использовать перевод в котором будет значение «змея».

1. **Оригинал:** *Gandalf*

2. **Перевод:** *Гэндальф*

В этом случае явно видна транслитерация.

1. **Оригинал:** *Strider*

2. **Перевод:** *Бродяга*

В переводе прозвища Арагорна переводчики подошли к наиболее нейтральной стилистической окраске. Здесь они использовали калькирование.

1. **Оригинал:** *Goldberry*

2. **Перевод:** *Златовика*

В этом случае переводчики использовали калькирование, переводя корень и суффикс, который часто используют в переводе ягод (ежевика, клубника, земляника и т. д).

1. **Оригинал:** *Treebeard*
2. **Перевод:** *Древобород*

Здесь тоже явно виден поморфемный перевод или калькирование.

1. **Оригинал:** *Caras Galadhon*
2. **Перевод:** *Карас Галадон*

В этом случае перевода топонима крепости *Caras Galadhon* переводчики использовали прием транскрипции.

1. **Оригинал:** *Goldilocks*
2. **Перевод:** *Златовласка*

Имя дочери Сэма состоит из прилагательного «golden» и существительного «locks». Ее имя несет в себе прагматическую ценность для читателя, так как оно говорит о необыкновенной красоте персонажа и о прекрасных золотистых волосах, которые всегда являлись редкостью среди хоббитов. В переводе этого имени переводчики использовали прием калькирование.

1. **Оригинал:** *Gormadoc «Deepdelver» Brandybuck*
2. **Перевод:** *Гормадок «Глуборой» Брендибак*

В переводе имени и прозвища этого персонажа переводчики использовали целых две трансформации – транслитерацию и калькирование. Прозвище этого персонажа можно назвать традиционным для хоббитов, так как оно непосредственно связано с его родом деятельности. В этом случае слово образованно от глагола «delve» – рыться, копать и прилагательного «deep» – глубокий.

1. **Оригинал:** *Cotton*
2. **Перевод:** *Хижинс*

Изначально название этого фамильного рода происходит от географического названия: «cot» – небольшой домик, коттедж и «-ton» – что

является сокращением от слова «*town*», что в староанглийском обозначало «деревню». Именно в соответствии с этими значениями и нужно переводить эту фамилию. Перевод связанный со значением «хлопок» или «*cotton*» будет являться неправильным. В нашем переводе переводчики не допустили такой ошибки и перевели в соответствии с нормами адекватности и эквивалентности, прибегнув к калькированию.

1. **Оригинал:** *Took*

2. **Перевод:** *Тукк*

В своем руководстве Толкин писал, что эта хоббитская фамилия неизвестного происхождения и поэтому переводчикам нужно передать ее звучания на ПЯ. Именно таким образом и поступили переводчики, используя прием транскрипции.

1. **Оригинал:** *Maggot*

2. **Перевод:** *Мэггот*

По словам Толкина, это имя не несет никакого особого смысла, но тем не менее звучит по-хоббитски. Совпадение с английским словом «*maggot*», означающим «личинка», случайно. Поэтому переводчики использовали прием транскрипции.

1. **Оригинал:** *Woses*

2. **Перевод:** *Воосы*

Это слово в романе означает «древние люди лесов». Здесь переводчики использовали прием транскрипции.

1. **Оригинал:** *Mount Doom*

2. **Перевод:** *Роковая Гора*

Это топоним горы-кузни Сауона, с которым связаны древние пророчества, касающиеся конца света. Поэтому калькирование, означающее «рок», «гибель», «обречение» здесь полностью раскрывает прагматику топонима.

1. **Оригинал:** *Firienholt*

2. **Перевод:** *Фириэнхолт*

Это один из топонимов искусственного роханского языка, поэтому оно должно быть оставлено без изменений для сохранения оттенка иноязычности и древности. Здесь переводчики использовали транскрипцию

1. **Оригинал:** *Frogmorton*
2. **Перевод:** *Квакмортон*

Название этого топонима в английском языке не существует, однако в нем присутствуют три корня: «*frog*» – лягушка, «*moor*» – болотистая местность «*town*» – город, поселение, поэтому часть слова, которая несет в себе что-то связанное с болотом необходимо перевести. Именно так и поступили переводчики, использовав в переводе этого топонима две трансформации – модуляцию и транслитерацию.

1. **Оригинал:** *Crickhollow*
2. **Перевод:** *Крикковая Лощина*

Топоним местности в мире Средиземья. «*Crick*» является староанглийским корнем обозначающим камень или скалу, этот корень не переводится, «*hollow*» – углубление в горной породе или лощина. Толкин советовал передавать данный топоним через транскрипцию первой части слова и через калькирование второй, в этом случае переводчикам удалось сохранить авторский замысел в полной мере.

1. **Оригинал:** *Hoarwell*
2. **Перевод:** *Хойра*

На оригинальном языке название реки «*Hoarwell*» буквально означает «серый источник». Архаичным значением корня «*hoar*» является «серовато-белый цвет», сохраняя оттенок архаичности, переводчики решили использовать праславянский вариант слова «серый» – хойр, что близко по звучанию к оригиналу данного названия, который, по всей видимости, содержит тот же индоевропейский корень. Современному носителю английского языка без специального образования слово «*Hoarwell*» будет непонятно, поэтому перевод Хойра будет иметь тот же прагматический эффект на читателя. Переводческая трансформация в данном случае – калькирование.

1. **Оригинал:** *Chetwood*
2. **Перевод:** *Четский Лес*

Согласно руководству Толкина название *Chetwood* состоит из двух слов, кельтского и английского, и оба они означают «лес». Поэтому в *Chetwood* необходимо оставить «*chet*» и перевести «*wood*». Здесь переводчики использовали прием транскрипции, а другую часть «*wood*» передав калькированием.

1. **Оригинал:** *Bree-hill*
2. **Перевод:** *Брийская Гора*

Толкин рекомендовал оставить первую составную часть слова как есть, так как «бри» с валлийского означает «гора», поэтому при переводе обеих частей слова получится тавтология. Переводческая трансформация в данном случае – калькирование.

1. **Оригинал:** *Budgeford*
2. **Перевод:** *Баджфорд*

Согласно руководству эта фамилия использована в повествовании как прозвище, которое несет в себе значение «*полноты*» человека. Хотя и «*to bulge*» по-английски – «*разбухать, толстеть*», переводчики, по совету Толкина, решили оставить фамилию как есть и передать ее в тексте при помощи транскрипции.

1. **Оригинал:** *Withywindle*
2. **Перевод:** *Ивий Вьюн*

Данный топоним принадлежит извилистой реке, вдоль которой растут ивы (*withy* – старое английское название ивы, *windol* – «вьющийся ручей») в Старом лесу. Двойные названия рек редко встречаются в русском языке и, как нам кажется, могут оказаться непривычными для читателя, однако тем менее они присутствуют: Белый Июс, Бий-Хем, Польной Воронеж и т. д. Переводчики применили здесь описательный перевод для того, чтобы в полной мере донести исходную прагматику до читателя. Поэтому этот перевод соответствует нормам языка, является адекватным и может иметь место.

Можно подвести итоги по приёмам перевода ономастической лексики, ее количеству и распределению в собранном корпусе примеров в процентном соотношении, используя следующую диаграмму (рис. 1):

Переводческие трансформации

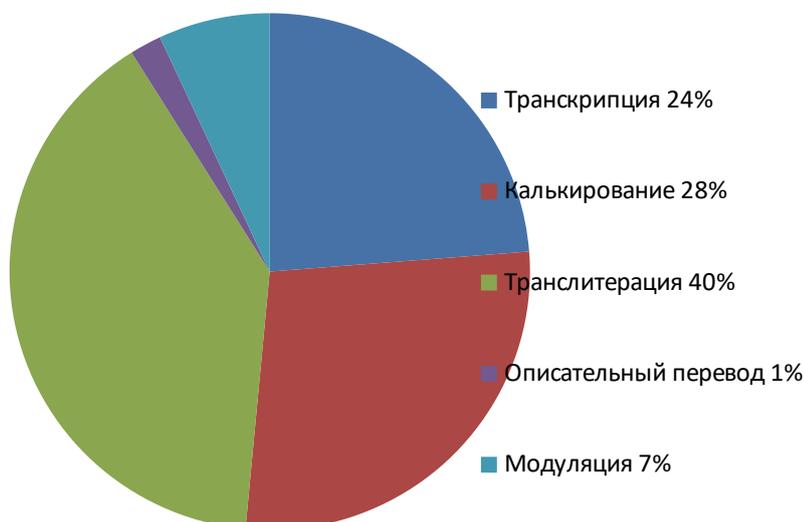


Рисунок 1 – Переводческие трансформации в романе «Властелин колец»

Так как в данном произведении довольно широко используются приемы транслитерации и транскрипции, мы можем сделать вывод, что многочисленные топонимы и антропонимы в саге, которые в основном базируются на искусственных языках, специально придуманных автором для этого фэнтезийного мира, переданы с сохранением прагматики, образности и колорита исходного текста. Это стало возможным благодаря полной передаче знаковой и звуковой формы оригинальных имен. Высокий процент использования калькирования объясняется тем, что многие ономастические реалии на «всеобщем языке» имеют в своих корнях особое прагматическое значение потенциально мотивированное для читателя.

Перевод ономастической лексики в данном произведении в полной мере соответствует норма адекватности и эквивалентности, так как нетрудно заметить, что переводчиками была проделана огромная работа в ходе предпереводческого анализа, вся необходимая прагматика, образность и

эмоциональная окраска ономастической лексики исходного произведения была передана благодаря использованию тех или иных переводческих приемов.

2.3. Специфика применения переводческих трансформаций в создании образов добра и зла

В дополнение к корпусу примеров создания образности при использовании переводческих трансформаций ономастических реалий нами был составлен корпус примеров речевых образов, изобразительно-выразительных свойств языка, представленных в виде отдельных предложений из романа.

Особое место в творчестве Толкина занимает противостояние между добром и злом [28]. Образная составляющая этого дуализма эксплицируется в романе в основном с помощью следующих стилистических средств: метафоры, метонимии, эпитета, сравнения и оксюморона.

По мнению Я. И. Рецкера, суть стилистических трансформаций состоит в мотивированном изменении образной структуры исходного текста либо его лексического наполнения с целью достижения коммуникативно-функциональной и художественно-эстетической адекватности исходного текста и переводного текста или утрата эмоционально – оценочных либо образно – стилистических характеристик языковых единиц исходного текста при выборе переводческих соответствий.

При этом возможно следующие варианты стилистические соответствий фрагментов ИТ и ПТ:

- Сохранение образности и экспрессии ИТ в переводе.
- Частичные изменения в ПТ образности и экспрессии ИТ.
- Полная замена образности с сохранением эмоционально-экспрессивной окраски.
- Утрата образности и экспрессии [31, с. 161-162].

Образы, которые генерируются метафорами «тени» (shadow) присутствует на протяжении всего легендарiums (совокупности произведений

и незавершённых работ) автора и играют важную роль в отражении двойственного образа зла в мире Средиземья. Слово «shadow» зачастую подразумевает под собой смежные по смыслу слова (dark, darkness, shades). В проанализированных главах книги это слово является одним из самых частотных и метафорически раскрывает личность главного злодея саги Саурана [43].

1. **Оригинал:** *A crouching shape, scarcely more than a shadow of a living thing, a creature now wholly ruined and defeated.*
2. **Перевод:** ...это был уже не жилец на этом свете – **бледная тень, призрак живого существа, тварь конченная, потерпевшая полное поражение...**

Здесь переводчики выполнили генерализацию: *scarcely more than a shadow* – **бледная тень.**

1. **Оригинал:** *The Ringwraiths are deadly enemies, but they are only shadows yet of the power and terror they would possess if the Ruling Ring was on their master's hand again.*
2. **Перевод:** *Кольцепризраки – страшные враги, но, если Кольцо Власти снова окажется на руке их хозяина, они возымеют силу поистине чудовищную...*

В этом случае переводчики использовали прием семантического преобразования.

1. **Оригинал:** *A smell of burning was in the air and a very shadow of death.*
2. **Перевод:** В воздухе пахло гарью, **над полем витала смерть.**

Переводчики использовали прием генерализации.

Как мы видим из этих трех примеров переводчикам удалось сохранить метафору тени только в одном случае из трех, но тем не менее они смогли выполнить перевод соответствующий нормам адекватности.

В начале романа тень Саурана выступает только как агент Повелителя Тьмы и представляет лишь частицу его власти, но с развитием сюжета растет сила и могущество тени [42].

1. **Оригинал:** *A shadow came out of dark places far away, and the bones were stirred in the mounds.*

2. **Перевод:** *Издалека, из темных, зловеющих стран явилась, потревожив кости усопших, мрачная тень.*

Здесь переводчики использовали прием добавление – *мрачная*

3. **Оригинал:** *Always after a defeat and a respite, the Shadow takes another shape and grows again*

4. **Перевод:** *Каждый раз, потерпев поражение, Тень отступает, но спустя некоторое время принимает иное обличье и растет снова.*

Здесь полный перевод.

В дальнейшем тень изменяется как в качестве, так и в своей глубине.

1. **Оригинал:** *The rivers long defended us, but they are a sure guard no more; for the Shadow has crept northward all about us.*

2. **Перевод:** *Реки долго были нам защитой, но теперь надеяться на них нельзя, ибо Тень продвинулась слишком далеко на север.*

Здесь можно заметить небольшое опущение в переводе глагола *crept* из-за чего немного потерял эмоциональный настрой оригинала, что влечет за собой искажение смысла исходного предложения.

3. **Оригинал:** *For the Shadow grows and draws nearer.*

4. **Перевод:** *Тень разрастается и подползает все ближе.*

Здесь полный перевод метафоры с сохранением исходной эмоциональной окраски и образности.

5. **Оригинал:** *Thus the shadow deepened, and the thought of death darkened the hearts of the people.*

6. **Перевод:** *Так тень над страной сгустилась, и мысль о смерти омрачила сердца людей.*

Здесь добавление – *над страной*

Метафора тени проходит через текст романа и может пониматься буквально [43]. Рост глубины теней и тьмы прямо соотносится с военным продвижением армий Саурона через Средиземье и его победы. Потенциальная

победа на миром людей метафорично описывается как *darkness falling upon the world*.

Его же поражения все сопровождаются ярким светом утреннего солнца, луны или звезд. Приспешники Саурана, преследующие членов Братства Кольца, представляют собой огромные темные теневые фигуры, которые отрезают собой свет солнца и заставляют блекнуть звезды.

Природа Средиземья во время отсутствия Саурана описывается через использованные автором сравнения и эпитеты. Например, как в этом отрывке:

1. **Оригинал:** *It was a pale morning: in the East, behind long clouds like line of soiled wool stained red at the edges, lay glimmering deeps of yellow.*
2. **Перевод:** *Утро вставало бледное. Длинные тучи тянулись по небу, словно жгуты мокрой нечесаной шерсти, одним краем опущенной в красную краску, а между ними разверзались налитые янтарно-желтым огнем пропасти.*

В этом отрывке переводчикам удалось в полной мере передать средства создания образности, благодаря умелому использованию трансформации, чтобы передать сравнение и эпитет.

В этом отрывке все пропитано ярким, теплым светом надежды рассвета нового дня. Толкин передает эти эмоции при помощи эпитетов: *glimmering deeps; a pale morning*; и сравнения – *long clouds like line of soiled wool*.

При описании своих персонажей Толкин часто прибегает к эпитетам. В отрывке ниже описывается один из главных положительных персонажей саги – Гэндальф, воплощение сил добра.

1. **Оригинал:** *Gandalf was shorter in stature than the other two; but his long white hair, his sweeping silver beard, and his broad shoulders, made him look like some wise king of ancient legend. In his aged face under great snowy brows his dark eyes were set like coals that could leap suddenly into fire.*
2. **Перевод:** *Гэндальф уступал Элронду и Глорфиндэлу в росте, но его длинные, убеленные сединой волосы, струящаяся по груди серебряная борода, широкие плечи делали его похожим на мудрого короля из древних*

легенд. *Темные глаза под густыми оснеженными бровями горели на изрезанном временем лице, словно угли, готовые в любую минуту вспыхнуть испепеляющим огнем.*

При описании его внешности автор использовал следующие стилистические средства: эпитеты – *silver beard; snowy brows*; сравнение – *long clouds like line of soiled wool* и метафору – *leap suddenly into fire*.

Все эти средства создают образ магического светлого существа с зоркими таинственными глазами похожими на угольки, которые готовы вспыхнуть в любой момент яростным мощным пламенем [28].

1. **Оригинал:** *Now that he had some point in the white twilight to fix his eyes on, he felt less giddy.*
2. **Перевод:** *В серебряном сиянии взгляд Фродо нашел наконец опору, и головокружение прекратилось.*

В этом предложении присутствует оксюморон *the white twilight*, который описывает материализовавшийся луч света, пронизывающий темноту так, что даже сумерки перестают казаться темными и мрачными. Они сами как будто бы пропитываются этим светом и становятся светлее. Это настоящее воплощение сил светлых сил надежды, способных рассеять тьму.

Здесь переводчики использовали прием модуляции, логически выведя их из значения исходного текста.

В ходе анализа были так же выделены следующие градации: *power too great and terrible; a power still greater and more deadly; eyes too blue and bright*.

1. **Оригинал:** *With that power I should have power too great and terrible. And over me the Ring would gain a power still greater and more deadly.*
2. **Перевод:** *Если наделить меня такой властью – в моих руках она сделается стократ могущественнее и страшнее! Но власть Кольца надо мною будет еще более крепкой. Более губительной.*

В этом предложении описывается ответ главного представителя добра, а также защитника сил света в саге, мага Гэндальфа. Он, и так обладая огромным могуществом, не мог допустить того, чтобы он стал хозяином

Кольца. Ибо Кольцо, словно живое существо, знает, чувствует слабые места своих хозяев (жажда власти или желание помогать другим), и извращает их, превращая все их добрые намерения в живой кошмар. Этот подтекст передается при помощи следующих стилистических средств: градаций – *power too great and terrible; a power still greater and more deadly*, которые нагнетают и усиливают тяжелую, мрачную судьбу возможного обладателя Кольца, чье постоянно растущее могущество над хозяином, становится все опаснее для самого владельца Кольца [28].

При переводе «*a power still greater and more deadly*» переводчики использовали прием членения предложения. Благодаря этому им удалось сохранить эмоциональный настрой исходного текста, однако при этом добавив эмоциональности в перевод.

В ходе исследования текста романа было выявлено, что особое внимание автор уделяет метонимиям, включающим в себя такие слова как hand (рука, длань, коготь и т. д.) и eye (око, глаз и т. д.), описывая при помощи них могущество Саурона. Это или его черная рука преследующая цели, или огромное огненное око, глаз Саурона, наблюдающее за всем в Средиземье и показывая таким образом свою непрестанную бдительность мастера [42].

1. **Оригинал:** *But against the Power that now arises there is no victory. To this City only the first finger of its hand has yet been stretched.*
2. **Перевод:** *Силе, что движется на Гондор, противостоять невозможно. У нее длинные руки. К Городу протянулся пока единственный палец.*

Здесь мы явно видим использование приема грамматической замены, а именно синтаксической перестройки, так как был изменен залог страдательного английского глагола на действительный залог в русском переводе.

3. **Оригинал:** *And he thought of the long fingers of that Shadow: of the orcs in the woods and the mountains, the treason of Isengard, the birds of evil*

eye, and the Black Riders even in the lanes of the Shire – and of the winged terror, the Nazgul.

4. **Перевод:** *и подумал: длинные же руки у Зла, далеко простирается его власть! Орки, что рыщут в лесах и горах, предательство Исенгарда, птицы-соглядатаи, Черные Всадники на дорогах Заселья – и крылатый ужас, Назгулы...*

Здесь использована генерализация потому, что в переводе явно виден переход от более узкого значения (пальцы) в исходном предложении «*the long fingers of that Shadow*», к более общему (к рукам) «*длинные же руки у Зла*», так же это прием был использован еще при трансформации слова «*Shadow*» на «*Зло*».

5. **Оригинал:** *You hold out your hand to me, and I perceive only a finger of the claw of Mordor.*

6. **Перевод:** *Ты протягиваешь мне руку, но вместо руки я вижу коготь Мордора.*

Здесь использована конкретизация, так как в исходном предложении понимается скорее вся когтистая рука Саурона, а не один коготь его руки

Понимание образа руки является универсальным и базовым. Например, в отрывках выше это понимание позволяет точнее судить о растущем могуществе сил зла. *The first finger, a finger of the claw, only the first finger of its hand* – все это только лишь частичка истинной силы Саурона.

Аналогичная ситуация с метонимиями связанными с глазом и оком (eye). Око Саурона метонимически представляет собой образ восприятия всего внешнего мира Властелина Тьмы. Его враждебный пристальный взгляд становится настоящим невыносимым физическим испытанием для главных героев [42].

1. **Оригинал:** *But far more he was troubled by the Eye: so called it himself. It was that more than the drag of the Ring that made him cower and stoop as he walked. The Eye: that horrible growing sense of a hostile will that strove*

with great power to pierce all shadows of cloud, and earth, and flesh, and to see you: to pin you under its deadly gaze, naked, immovable.

2. **Перевод:** *Но еще больше беспокоил его Глаз (так называл он про себя неусыпную силу, бдящую в Мордоре). Не столько Кольцо, сколько взгляд Глаза, тяготеющий над этими пустынными краями, заставлял Фродо сутулиться и спотыкаться на каждом шагу. Глаз Врага! Это было невыносимо – с каждым часом все острее сознавать, что тебя днем и ночью разыскивает враждебная, непомерно могучая воля, пронизывающая все покровы – туман, облака, землю и даже самую плоть! Чего стоило постоянно помнить, что она день и ночь жаждет только одного – добраться до тебя и мертвящим взором пригвоздить к земле, нагого и недвижимого!..*

В отрывке выше приводится опыт восприятия Фродо самой враждебной силы Саурона. Здесь метонимия позволяет емко и интенсивно выразить страх героя перед Оком. Предварительно Толкин подчеркивает восприятие и осознание протагонистом присутствия Ока, и только затем показывает сам физический эффект, причиняемый пронизывающим взглядом.

В проанализированных нами отрывкам мы выяснили, что чаще всего переводчики используют такие переводческие трансформации для передачи образности фэнтезийного мира и особого стиля автора как: генерализация, модуляция и добавление.

Комментируя авторское использование метафор и метонимий в творчестве Толкина, Т. А. Шиппи замечает: «Одной из характерных черт оригинального стиля Толкина является то, что многие его идеи имеют глубокие интеллектуальные корни и одновременно с этим парадоксальны. Но они обращены в первую очередь к самому читателю, к простым вещам и повседневному опыту» [44]. Все это мы легко можем видеть на примере метафор света и тени, а также метонимий связанных с концепцией руки.

Выводы по второй главе

Многие лингвисты любят говорить о том, что любой перевод – это в первую очередь компромисс. Это выражение как никогда верно подходит к переводу имен собственных и топонимов.

В ходе данного исследования было выяснено, что транслитерация и транскрипция являются самыми частыми приемами перевода, затем калькирование и модуляция.

Из-за того, что в романе обильно присутствует ономастическая лексика на искусственных языках, то для сохранения прагматического эффекта и колорита, переводчиками чаще всего использовались: транслитерация и транскрипция. Так как переводчики также в большом объеме использовали калькирование, то это позволяет нам судить, что исходная лексика в тексте была не мотивирована для русскоязычного читателя. Использование именно этой трансформации говорит нам, что переводчики постарались передать исходную прагматику произведения с учетом норм адекватности и эквивалентности.

В дополнение к этому мы пришли к выводу, что особое место в творчестве Толкина занимает противостояние между добром и злом, которое эксплицируется в данном художественном тексте через средства стилистической выразительности, проанализированные в этой главе.

Центральное место в романе занимают фигура Саурана, которая описывается при помощи различных метафор тени и метонимий непосредственно связанных с фигурой руки. Помимо этого в тексте присутствует фигура Гэндальфа, которая в свою очередь описывается автором при помощи метафор и эпитетов связанных со светом, солнцем и огнем.

Самыми частотными средствами перевода в приведенных нами отрывках оказались прием генерализации, модуляции и добавления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

При исследовании теории о переводе художественных произведений выявляется, что хоть художественный перевод подчиняется общим закономерностям, но имеет свои существенные особенности. Художественный перевод – это прежде всего особый вид переводческой деятельности, направленный на создание равновеликого подлиннику художественного произведения в условиях переводящего языка и культуры.

Проанализировав понятие единица перевода и разобрав, что такое членение текста, мы выяснили, что в процессе перевода исходного текста выделяются два типа текстовых единиц, подлежащих переводу: единицы со стандартной зависимостью от контекста и единицы с нестандартной зависимостью, которые требуют от переводчика умелого владения различными способами перевода – переводческими трансформациями. Специфика художественных произведений предполагает целый пласт переводческих проблем, для решения которых необходимы переводческие трансформации. Мы проработали и изучили весь необходимый теоретический материал касательно понятий адекватности и эквивалентности, также рассмотрели несколько основных концепций ученых-лингвистов, проанализировав которые мы получили полное представление о том, как должен выглядеть хороший перевод. Исходя из того, что главная цель любого перевода – это достижение адекватности, мы сформулировали одну из основных задач переводчика, стремящегося к адекватности – умелое осуществление необходимых переводческих трансформаций, направленных на то, чтобы текст перевода как можно точнее передавал информацию, заключенную в тексте оригинала, с соблюдением соответствующих норм ПЯ. Далее мы пришли к выводу, что переводчик должен воспринимать текст так, как если бы автор исходного текста писал свое произведение изначально на ПЯ, оценивая при этом степень понятности или непонятности, привычности или непривычности как содержания, так и формы. Переводчику необходимо не только понимать ИЯ, но быть знакомым с литературой, историей и культурой. Также ему необходимо

досконально знать творчество, систему взглядов, эстетических ценностей и образов автора произведений. Он должен владеть всей системой выразительных средств, переводческих трансформаций и приемов. Для того чтобы в полной мере реализовать адекватный и эквивалентный перевод переводчику необходимо придерживаться целого плана переводческих стратегий и строго соответствовать критериям художественного перевода.

В практической части бакалаврской работы описывается важность предпереводческого анализа при переводе произведений Дж. Р. Р. Толкина, а также прагматические особенности в переводе ономастической лексики, которые создают образность и колорит фэнтезийного мира. В ходе исследования было выяснено, что транслитерация и транскрипция являются самыми частыми приемами перевода, затем калькирование и модуляция. Из-за того, что в романе обильно присутствует ономастическая лексика на искусственных языках, то для сохранения прагматического эффекта и колорита, переводчиками чаще всего использовались: транслитерация и транскрипция. Так как переводчики также в большом объеме использовали калькирование, то это позволяет судить, что исходная лексика в тексте была не мотивирована для русскоязычного читателя. Использование именно этой трансформации говорит, что переводчики постарались передать исходную прагматику произведения с учетом норм адекватности и эквивалентности.

В ходе стилистического анализа произведения была выявлено, что особое место в творчестве Толкина занимает противостояние между добром и злом. Образная составляющая этого дуализма эксплицируется в романе в основном с помощью метафоры, метонимии, эпитета, сравнения и оксюморона. Для их передачи переводчики в основном использовали такие переводческие трансформации как: генерализация, модуляция и добавление.

Подводя итог можно сказать, что переводчикам удалось передать заложенный автором прагматический эффект при помощи переводческих трансформаций, достигнув норм адекватного и эквивалентного перевода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова О. А. Передача ощущений в сравнительных конструкциях оригинала и перевода // Вестник НовГУ. 2015. № 4-1 (87).
2. Алексеев С. В. Фэнтези // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. С. 309-312.
3. Алексеева И. С. Введение в переводоведение. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. М. : Флинта : Наука, 2016. 384 с.
5. Бабалова Г. Г. Проблема эквивалентности перевода и переводческие трансформации // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. № 4 (30). С. 23-28.
6. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода, 1975. 240 с.
7. Башкова Л. Р., Холодкова Ю. В., Таньков Н. Н. Переводческие трансформации как средство передачи различных языковых явлений (на примере переводов романа «Большие надежды» Ч. Диккенса) // МНКО. 2020. № 2 (81). С. 540-542.
8. Беренкова В. М. Авторские новообразования и их функции в трилогии ДЖ.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» (в английском и русском текстах) : автореферат дисс. ...канд. филол. наук. Майкоп, 2007. 18 с.
9. Беренкова В. М. Топонимы в трилогии «Властелин колец» как объекты художественного перевода // Научный журнал КубГАУ - Scientific Journal of KubSAU. 2017. № 134. С. 1-12.
10. Божко Е. М. Квазиэтнонимы в различных переводах на русский язык романа Джона Р. Р. Толкина «Властелин Колец» при обучении переводу // Педагогическое образование в России. 2012. № 1. С. 1-3.
11. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский : учеб. пособие. М. : Издво УРАО, 2000. 208 с.

12. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка : учебное пособие. М. : Высшая школа, 1981. 334 с.
13. Денина О. О. Использование переводческих трансформаций для достижения адекватности перевода // Вестник ОГУ. 2015. № 11 (186). С. 186-192.
14. Егорова Т. А. Проблема определения адекватности и эквивалентности перевода // Вестник науки и образования. 2018. № 18-1 (54). С. 79-81.
15. Ефимов, А. И. Стилистика художественной речи. М., 1959. С. 93.
16. Зюзина И. А., Суворова П. Е. Авторские стратегии в прагматике художественного дискурса на материале трилогии «Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкиена // Вестник ВУиТ. 2016. № 1. С. 1-8.
17. Ивлева А. Ю., Полетаева Е. Д. Выработка стратегии перевода как залог его адекватности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 12 (90). Ч.2. С. 302-305.
18. Казакова Т. А. Практические основы перевода. English ↔ Russian : учеб. пособие. СПб. : Лениздат, 2002. 320 с.
19. Калабекова Л. Т. Переводческие трансформации как источник лингвистических исследований // Russian Journal of Education and Psychology. 2015. № 11 (55). С. 246-254.
20. Касаткина К. А. Эквивалентность как основной критерий качества перевода // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. 2017. № 3 (41). С. 119-123.
21. Комиссаров В. Н. Практикум по переводу с английского языка на русский: учебное пособие для вузов. М. : Высш. шк., 1990. С. 24-25.
22. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2002. 424 с.
23. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высш. шк., 1990. 253 с.
24. Левицкая, Т. Р. Теория и практика перевода. М., 1963. С. 263

25. Литвинова В. В. Базовые приемы создания образности в романах Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков» и «451° по Фаренгейту» // Известия ВГПУ. 2009. № 2. С. 197-200.
26. Минина С.В. Прагматический аспект стилистики // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 18 (816). С. 218-228.
27. Миньяр-Белоручева А. П., Плотникова А. В. Имена собственные в романе Дж. Р. Толкиена «Властелин колец» // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2007. № 15 (87). С. 30-37.
28. Миронова О. А. Экспликация образной составляющей концепта «Добро» в произведении Дж. Р. Р. Толкина «The Lord of the Rings» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2010. № 2. С. 1-9.
29. Пестова Е. В., Салькаева А. Н., Никишина О. А. Особенности передачи антропонимов в художественных произведениях (на материале русских переводов трилогии Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец») // Научное обозрение. 2017. № 3. С. 1-11.
30. Петрова О. В. Переводческие стратегии и критерии оценки адекватности перевода // Известия ВГПУ. 2013. № 2 (261). С. 199-203.
31. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М. : Международные отношения, 1974. 216 с.
32. Самахер Х. Д. Особенности перевода имен собственных (на примере русских переводов текста Дж. Толкина The Lord of the Rings) // Преподаватель XXI век. 2019. № 2-2. С. 342-345.
33. Сдобников В. В. К проблеме построения типологии переводческих стратегий // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 9 (615). С. 89-99.
34. Сдобников В. В. Проблемы теории, практики и критики художественного перевода. Н. Новгород, 2000. С. 134-145.

35. Сопова С. П. К вопросу о причинах переводческих трансформаций художественного произведения // Вестник ТГПУ. 2014. № 4 (145). С. 112-118.
36. Степанова М. М., Мозгачева Е. А. Обучение анализу переводческих трансформаций на материале литературы жанра фэнтези // Вопросы методики преподавания в вузе. 2017. № 20. С. 53-60.
37. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М. : Наука, 1988. 215 с.
38. Carpenter H. T. Tolkien. Boston, 1977. 176 p.
39. Cheung K. Y. A stylistic approach to J. R. R. Tolkien's: The Hobbit and The Lord of the Rings. 2004. 103 p.
40. Currie, E. and Lewis, A. The uncharted Realms of Tolkien – A Critical Study of Text, Context and Subtext in the works of J. R. R. Tolkien. Wimbledon: Medea Publishing. 2002. 256 p.
41. Lobdell J., Tolkien J. R. R. Guide to the Names in The Lord of the Rings // A Tolkien Compass. 1975. 201 p.
42. Olszański T. A. Evil and the Evil One in Tolkien's Theology. In Reynolds, Patricia and GoodKnight, Glen H. (eds.) Proceedings of the J.R.R.Tolkien Centenary Conference. Altadena: TheMythopeic Press. 1992. P. 298-300.
43. Podhorodecka J. Myth, Symbol and Metaphor in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings. The Jagiellonian University. 1999. 24 p.
44. Shippey T. A. The Road to Middle-earth. Boston: Houghton Mifflin Company. 1983. 416 p.

Источники иллюстративного материала

45. Толкин Д. Р. Р. Властелин колец. Возвращение короля ; [пер. с англ. М. Каменкович и В. Каррика]. М. : АСТ, Толкин: разные переводы, 2016, 416 с.
46. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings: The Return of the King. Harper Collins Publishers, 2012. 432p.

Приложение А
Трансформации, используемые при переводе текста

| Оригинал | Перевод | Способ перевода |
|----------------|------------------|----------------------------|
| Sceadu-faeh | Скадуфакс | транслитерация |
| Withywindle | Ивий Вьюн | описательный перевод |
| Shire | Заселье | модуляция |
| Wormtongue | Червеуст | модуляция |
| Gandalf | Гэндальф | транслитерация |
| Strider | Бродяга | калькирование |
| Goldberry | Златовика | калькирование |
| Treebeard | Древобород | калькирование |
| Caras Galadhon | Карас Галадон | транскрипция |
| Goldilocks | Златовласка | калькирование |
| Gormadoc | Гормадок | транслитерацию |
| Cotton | Хижинс | калькирование |
| Took | Тукк | транскрипция |
| Maggot | Мэггот | транскрипция |
| Woses | Воосы | транскрипция |
| Mount Doom | Роковая Гора | калькирование |
| Firienholt | Фириэнхолт | транскрипция |
| Frogmorton | Квакмортон | модуляция/транслитерация |
| Crickhollow | Крикковая Лощина | транскрипция/калькирование |
| Hoarwell | Хойра | калькирование |
| Chetwood | Четский Лес | калькирование |
| Bree-hill | Брийская Гора | калькирование |
| Budgetford | Баджфорд | транскрипция |
| Sauron | Саурон | транслитерация |
| Anborn | Анборн | транслитерация |
| Angbor | Ангбор | транслитерация |
| Aragorn | Арагорн | транслитерация |
| Belegost | Белегост | транслитерация |
| Bill Ferny | Билл Осина | транслитерация/модуляция |
| Balrog | Балрог | транслитерация |
| Garulf | Гарульф | транслитерация |
| Gwaihir | Гвайр | транскрипция |

Продолжение Приложения А

| Оригинал | Перевод | Способ перевода |
|-----------------|-------------------|------------------------|
| Herion | Герион | транскрипция |
| Butterbur | Подсолнух | описательный перевод |
| Gamgee | Гэмги | транслитерация |
| Entwash | Энтвош | транскрипция |
| Rivendell | Ривенделл | транслитерация |
| Rohan | Рохан | транслитерация |
| Weathertop | Пасмурная Вершина | модуляция |
| Baggins | Бэггинс | транслитерация |
| Archet | Арчет | транскрипция |
| Azaghâl | Азагал | транскрипция |
| Baran | Баран | транслитерация |
| Ainairos | Аинайрос | транскрипция |
| Balcmeg | Балькмэг | транслитерация |
| Beechbone | Буковень | калькирование |
| Damrod | Дамрод | транслитерация |
| Galadriel | Галадриэль | транслитерация |
| Celebrindor | Келебриндор | транслитерация |
| Celebrimbor | Келебримбор | транслитерация |
| Celepharn | Келефарн | транскрипция |
| Greenleaf | Зеленолист | калькирование |
| «Deepdelver» | «Глуборой» | калькирование |
| Brandybuck | Брендибак | транслитерация |
| Legolas | Леголас | транслитерация |
| Lindir | Линдир | транслитерация |
| Gimli | Гимли | транслитерация |
| Boromir | Боромир | транслитерация |
| Greenhands | Зеленоруки | калькирование |
| Firebeards | Огнебороды | калькирование |
| Firemane | Огнегрив | калькирование |
| Tom Bombadil | Том Бомбадил | транслитерация |
| Barrow-wights | Умертвия | модуляция |
| Faramir | Фарамир | транслитерация |
| Oakenshield | Дубошит | калькирование |
| Ironfoot | Железностоп | калькирование |

Продолжение Приложения А

| Оригинал | Перевод | Способ перевода |
|-------------------|-----------------|------------------------|
| Stonehelm | Камнешлем | калькирование |
| Ironfists | Железнодорожки | калькирование |
| Stonefoots | Камненоги | калькирование |
| Blacklocks | Черновласы | калькирование |
| Turin Turambar | Турин Турамбар | транслитерация |
| Greenfields | Зеленополье | калькирование |
| Orodruin | Ородруин | транслитерация |
| Gollum | Голлум | транслитерация |
| Meriadoc | Мериадок | транслитерация |
| Peregrin | Перегрин | транслитерация |
| Isengard | Изенгард | транслитерация |
| Misty Mountains | Туманные Горы | калькирование |
| Mirkwood | Черная Пуща | модуляция |
| Wilderland | Дикие земли | калькирование |
| Loudwater | Шумливая | калькирование |
| Mountains of Lune | Горы Льюн | транскрипция |
| Westemnet | Западный Эмнет | транскрипция |
| Nazgûl | Назгул | транслитерация |
| Ringwraiths | Призраки Кольца | калькирование |
| Thranduil | Трандуил | транскрипция |
| Elrond | Элронд | транслитерация |
| Feanor | Феанор | транслитерация |
| Mithrellas | Митреллас | транскрипция |
| Voronwë | Воронвэ | транскрипция |
| Nerdanel | Нерданель | транслитерация |
| Salgant | Салгант | транслитерация |
| Tata | Тата | транслитерация |
| Finwë | Финвэ | транскрипция |
| Earwen | Эарвен | транскрипция |
| Irime | Иримэ | транскрипция |
| Valar | Валар | транслитерация |
| Manwe | Манвэ | транскрипция |
| Oromë | Оромэ | транскрипция |