

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 Пути сохранения образности при переводе романа Б. Акунина «Турецкий
Гамбит» с русского на английский язык

Студент

М. С. Каймакова

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

канд. филол. наук, доцент С. М. Вопияшина

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

Тольятти 2022

Аннотация

Актуальность исследования перевода художественных текстов обусловлена той ролью, которую в настоящее время играют онлайн-переводчики, и зачастую даже редакторы, пользуясь машинным переводом не всегда осознают те модификации, которые нужно было совершить.

Объектом исследования является перевод художественного текста. **Предметом** исследования является роман Б. Акунина «Турецкий гамбит».

Цель исследования – выявить пути сохранения образности при переводе романа Б. Акунина «Турецкий Гамбит» с русского на английский язык. Поставленная цель определяет следующие **задачи**: определить понятие «образность» художественного текста; выявить специфику и критерии качества художественного перевода; узнать особенности языковой реализации образности в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит»; проанализировать особенности перевода стилистических и лексических средств художественного текста «Турецкий гамбит» Б. Акунина с русского на английский язык.

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

В первой главе рассматриваются теоретические основы исследования, а именно: понятие образность художественного текста, художественный перевод, его специфика и критерии. **Вторая глава** посвящена лингвостилистическому анализу произведения Б. Акунина «Турецкий гамбит» и приемам их перевода с русского на английский язык.

Список используемой литературы включает 38 источник научной литературы, из которых 3 на английском языке.

Общий объем работы 67 страниц.

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1 Теоретические основы исследования.....	7
1.1 Определение понятия «образность» художественного текста.....	7
1.2 Специфика художественного перевода.....	15
1.3 Критерии качества художественного перевода.....	24
Глава 2 Анализ путей сохранения образности при переводе Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский	42
2.1 Языковая реализация образности в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит»	42
2.2 Особенности перевода лексических средств романа Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский язык.	46
2.3 Особенности перевода стилистических средств романа Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский язык.....	53
Заключение	61
Список используемой литературы	63

Введение

Художественный перевод довольно сложное и многогранное явление, касающееся разных сфер человеческой деятельности, связано с разными языко- и человековедческими науками. Он одновременно выступает и особым общественным продуктом, материализующимся в специально организованный средствами языка текст, и уникальным творческим процессом, связанным с личностью переводчика как художника.

Особенность художественного текста имеет прямое отношение и к взаимосвязям между компонентами внутри художественного текста, где каждый компонент имеет свою форму, признаки, способы выражения, функцию, и в то же время все подчинены выполнению общей функции текста, чаще эстетической. Перевод важен и в коммуникативном плане, ведь сложно представить современный диалог двух и более культур в отсутствие переводов художественных текстов и переводчиков. Художественный перевод в связи с этим может рассматриваться как в широком, так и в узком смысле.

Наиболее развитой, исследованной отраслью в теории переводоведения является именно теория художественного перевода, но ее развитию мешает извечная борьба между лингвистами и литературоведами за первенство «возведения очередного этажа», а также в качестве продукта. Современное переводоведение, на первый взгляд, имеет уже исследование относительно восприятия перевода как процесса творчества переводчика, но в то же время заметна нехватка системности и единогласия в определении хотя бы ключевых категорий и понятий, в частности единицы перевода (или системы взаимосвязанных единиц), сущности понятия «художественный перевод», его основных функций, четких критериев художественности текста.

Сам художественный перевод понимается как специфическое явление, имеющее двойственную природу, то есть текста в литературу.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в настоящее время внимание лингвистов приковано к трансформациям художественного текста. Переводчики сталкиваются с определенными трудностями, возникающие в процессе трансформации художественного текста. В первую очередь они связаны с восприятием культур двух языков, передача которых наиболее выделяется с помощью стилистических и лексических средств. При переводе художественного текста переводчику важно проявлять свои творческие способности для адекватной и разносторонней трансформации.

Объектом исследования является перевод романа Б. Акунина «Турецкий Гамбит» с русского на английский язык.

Предметом исследования является проблема передачи образности в переводе романа Б. Акунина «Турецкий гамбит».

Цель исследования – выявить пути сохранения образности при переводе романа Б. Акунина «Турецкий Гамбит» с русского на английский язык.

Поставленная цель определяет следующие **задачи**:

- определить понятие «образность» художественного текста;
- описать специфику и критерии качества художественного перевода;
- выявить особенности языковой реализации образности в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит»;
- провести сравнительно-сопоставительный анализ оригинала и перевода романа (317276 знаков).

Материалом исследования являются тексты произведения Бориса Акунина «Турецкий гамбит».

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**: метод сплошной выборки, методы

анализа и синтеза, сравнительно-сопоставительный метод, метод предпереводческого анализа, метод лингвостилистического анализа.

Теоретической базой исследования послужили работы таких исследователей, как: И.А. Лиходкина, Т.А. Казакова, А. Попович.

Практическая значимость работы предполагает возможности использования результатов исследования в практике перевода.

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

В введении представлен методологический аппарат, обозначены цель, актуальность, задачи исследования, а также объект, предмет, теоретическая и практическая значимости.

В первой главе рассматриваются теоретические основы исследования, а именно: понятие образность художественного текста, художественный перевод, его специфика и критерии.

Вторая глава посвящена лингвостилистическому анализу произведения Б. Акунина «Турецкий гамбит» и приемам их перевода с русского на английский язык.

В заключении представлены выводы и основные результаты исследования.

Глава 1 Теоретические основы исследования

1.1 Определение понятия «образность» художественного текста

Для того чтобы определить, что такое образность в художественном тексте, необходимо рассмотреть значение термина «художественный текст».

По мнению М. В. Алимовой, художественный текст – «это результат творческого процесса, воплощение творческого замысла; художественное произведение обладает высокой информационной насыщенностью, представляя читателю разные виды информации – эмотивно-побудительную, концептуальную. Художественные тексты отражают языковую и национальную картину мира как отдельного человека (автора), так и в целом народа, говорящего на данном языке» [3, с. 46]. Автор отмечает, что для художественного текста главным приоритетом является создание художественного образа: «Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, в которых целью является информативность, информативная содержательность» [3, с. 46].

Специфика художественного образа определяется тем, что он является средством как осмысления реальности, так и сотворения нового, вымышленного мира. Художник стремится найти определенные явления и воплотить их в соответствии с собственным представлением о жизни и понимании его тенденций и закономерностей. Именно образность в ткани художественного текста определяет его ценность и значимость, ведь мышление художественными образами является основой искусства. Многозначность понятия «художественный образ» в литературоведении обусловлена: историческими, научными факторами и взаимодействием с читательской аудиторией, которая на протяжении многих поколений является активным субъектом художественного процесса.

Представители античной науки выделили принципы формирования образной системы на основе подражания в соответствии с жанровой спецификой произведения. Мнение о подражательном характере образов в искусстве разделяли Демокрит, Гераклит, Пифагор и Платон, скептически относившийся к искусству вообще [1]. Миметическое понимание категории литературно-художественного образа как творческого акта изложено в «Поэтике» Аристотеля: «...задача поэта – говорить не о том, что действительно произошло, а о том, что могло бы произойти, то есть о возможном или неизбежном».

Пространственно-временная форма художественного образа рассмотрена в трудах М. М. Бахтина: «...все действующие лица одинаково обнаружены в одном пластически-красочном плане видения» [10, с. 33]. А. М. Фрейденберг рассматривала формирование понятия «образ» в контексте античных поэтических категорий. По мнению исследовательницы, теоретическое понятие не является объектом эстетики, ведь «любая поэзия обязана состоять из образов, но не из понятий» [24, с. 57]. А. Ф. Лосев на примере анализа повести «Вий» М. В. Гоголя рассматривал связи литературного образа с мифологической интуицией автора; Г. О. Винокур исследовал образ в контексте художественного языка как связь синтаксических форм слова с его логическими формами [5]. Типы художественного сознания в связи с определенными литературными эпохами рассмотрены в работах С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова; А. А. Потебня открыл вопрос о генезисе художественного образа и его контекстуальных трансформациях.

Спецификой литературно-художественного образа является концентрация в нем существенных для автора наблюдений, переживаний, оценок, поскольку воображение художника, его философские и эстетические взгляды обуславливают психологический стимул для

творчества и моделируют своеобразную концепцию художественного пространства. А. И. Николаев рассматривал художественный образ как преобразованную модель мира, не содержащую подсказок, ведь самое важное происходит при столкновении модели мира читателя с той моделью, которую предложил автор [12].

Следует заметить, что понятия «образ», «образность» относятся к очень широкому, многоаспектному, многоплановому.

Многочисленные определения термина «образ» свидетельствуют не о разном понимании его сущности, а о неодинаковых принципах обнаружения природы образности. Понятие образа является центральным в философии, психологии, искусствоведении, литературоведении и ряде языковедческих дисциплин. Слово «образ» имеет несколько значений:

- внешний вид кого-нибудь, чего-либо; отражение ого-то, чего-либо в памяти, сознании или созданное воображением; копия, подобие кого-то, чего-нибудь;
- характерная для литературы и искусства форма отражения подлинности; обобщенный тип, характер, созданный писателем или художником;
- то, что рождается, предстает в воображении;
- изображение кого-то, чего-нибудь;
- отражение в сознании явлений объективной действительности; который воспроизводит, изображает что-либо с помощью образов или содержит образ; который отличается силой, доходчивостью, влиятельностью; яркий, живой (о слове) [24].

Как видим, различные толкования указанного понятия уже указывают на область знаний, в которой оно используется: язык, литературу, психологию, философию.

И. Р. Гальперин подчеркивает, что понимание образности как отношений между двумя типами лексического значения слова отражено в определении лингвистического образа как результата взаимодействия словарного и контекстуального значений [14].

В литературоведении и языкознании понятие «образ» рассматривается, прежде всего, как эстетическая категория. Образ в наиболее обобщенном виде выступает как общая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизводства, толкования и усвоения жизни путем создания эстетически влияющих объектов; особая форма художественного структурирования реальности, которой свойственна колоритная предметная чувственность [14].

Образ всегда воспроизводит внутренний мир субъекта.

Если языковой знак – явление объективное и коллективное, то образ обязательно связывают с идеальным и субъективным. О. О. Потебня отмечал: «Мнение наше по содержанию есть либо образ, либо понятие, третьего, срединного между тем и тем, нет» [1, с. 87].

Структурно многообразие видов образов фактически сводится к двум началам – принципу метонимии (часть или признак вместо целого) и принципу метафоры (ассоциативная соединенность разных объектов); на идейно-смысловом уровне этим двум структурным принципам соответствуют две разновидности художественного обобщения. Соответственно, к метонимии относят образы в изобразительных искусствах, поскольку любое восприятие внешнего бытия – это реконструкция с помощью основных природных материалов, линий, форм, деталей, составляющих целое и замещающих его. Метафорический перенос образа проявляется преимущественно в выразительных искусствах – лирической поэзии, музыке, где эстетический объект рождается из «пересечения» образных данных [8].

Не считая того, виды образов зависят от особенностей литературного рода. Если в эпохе предпочтения отдают изобразительному (онтологическому) факторе, то в лирике – выразительному (феноменологическому). По типологической классификации выделяют объектный (окружающая среда), субъектный (внутренний мир), выражающий (метафорический, сюжетный, композиционный) уровни образа, который может возникать как персонаж, лирический герой, действующее лицо, пейзаж, вещь, эмоция, символ, аллегория, любой троп, стилистическая фигура [14].

Существует также понятие «художественный образ», определяемое как категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству, способ усвоению и преобразованию действительности. Образом также называют любое явление, творчески воспроизведенное в художественном произведении. Образы всегда двучленны, что позволяет совмещать разнородные явления в одно целое. В художественном образе один предмет обнаруживается через другой, происходит их взаимопревращение. Цель образа – превратить вещь, переделать ее в несколько иное – сложное в простое, простое в сложное, но в любом случае достичь между двумя полюсами высочайшего смыслового напряжения, раскрыть взаимопроникновение разных планов бытия [11].

В исследовании А. А. Халина обращается внимание на важнейшую особенность художественного образа – отражение определенной духовной сущности, что является важной ценностью для человека. По мнению автора, специфика образа в литературе в том, что он создается не самим звучанием слова, когда оно произносится, не его обликом, когда оно написано или напечатано, а его содержанием и тем обогащенным смыслом, который оно набирает в художественном контексте. А это значит, что формой, строительным материалом в литературе есть не

просто слово, а содержание слова и речи, поэтому постижение литературного образа требует не непосредственного чувственного восприятия слова, а интеллектуального восприятия [38].

Итак, художественный образ – специфическая форма переосмысления жизни художником, определяющая и стилистику языковых решений, если это образ словесный. Образ, воспринимаемый человеком через слово, есть словесный образ. Через словесные образы воспринимаются вторичные признаки слова, и в результате такого экспрессивного смысла первоначальное значение слова меняется, становится более ярким, многоаспектным.

Словесный образ тесно связан с ассоциативным мышлением, значительным расширением семантических связей слова, сочетанием первоначального понятийного содержания с вторичным экспрессивным. Поэтому словесные образы усиливаются, выражаются за счет эмоционально-экспрессивных оттенков.

Можно отметить, что словесный образ, в отличие от образа в широком смысле, всегда имеет коммуникативную направленность и связан с взаимодействием коммуникантов (адресант – адресат) является реальным языково-литературным фактом. Словесному образу в лингвистическом и литературоведческом аспектах присуща двуплановость (сосуществование прямого значения и новых семантических элементов), что позволяет меньшим количеством единиц осуществлять передачу многомерных проявлений действительности. Основным актом коммуникации является текст, а в художественном тексте словесные образы взаимодействуют с содержательной организацией, способствующей развитию и накоплению образных представлений.

Ученые определяют разные особенности словесного образа.

Так, Д. Э. Розенталь отмечает, что образность слова обусловлена его художественной мотивированностью, назначением и местом в составе художественного произведения, соответствием его образному содержанию. Слово в художественном контексте двуплановое: являясь единицей номинативно-коммуникативной, оно служит также средством сотворения художественной выразительности, сотворения вида [1].

По мнению В. В. Виноградова, словесный образ бывает разного строения. Он может состоять из слова, сочетания слов, абзаца, раздела литературного произведения и даже из цельного или целого литературного произведения. Но он является эстетически организованным структурным элементом стиля литературного произведения. Этим определяются и формы его словесного построения, и принципы его композиционного развития. Именно поэтому образы могут выступать как последовательно разворачивающаяся цепь, могут соотноситься друг с другом в стилистической системе литературного произведения на расстоянии больших отрезков [29].

Следовательно, словесный образ специфичен. Преломление одного элемента в другом, их смысловое взаимопроникновение, исключаящее изобразительную четкость и расчлененность, – это отличает словесный образ от живописного. С другой стороны, будучи условным, словесный образ не может преобразовываться в знак; наоборот, он снимает знаковость самого слова. Между звучанием и лексическим значением слова существует произвольная, немотивированная связь; между лексическим значением слова и его художественным смыслом – связь органичная, образная, основанная на причастности, внутреннем родстве.

С учетом изложенного, можно говорить о том, что словесные образы всегда выражают больше, чем непосредственно означают, усиливаясь дополнительными эмоционально-экспрессивными оттенками, они

характеризуются яркостью, картинностью, эмоциональной окрашенностью. Поэтому к признакам образности ученые (М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Т. Г. Винокур, Н. А. Лукьянова) относят следующие: яркость, метафоричность, точность, оригинальность, целеустремленность и так далее.

Таким образом, образность определяется как свойство литературной речи представлять информацию в яркой, оригинальной, предметно-чувственной форме; применение особых словосочетаний, усиливающих семантические поля дополнительными экспрессивными и эмоциональными нюансами.

Следовательно, образная речь выступает как качество выразительной речи, характеризующееся способностью вызвать в воображении наглядно-чувственные представления с помощью специальных языковых средств, получивших название «выразители образности» (термин С. Франко), то есть слов, словосочетаний, способствующих речевых конструкций созданию говорящим словесного образа.

К показателям образности речи ученые относят различные средства: фонетические (аллитерация, звуковые анафора и эпифора, ассонанс, звукоподражание); элементы интонационной выразительности (логическое ударение, мелодика, паузация и так далее); лексико-семантические (многозначные слова, метафоры, синонимы, антонимы, омонимы, гипербола, словесные анафора и эпифора); синтаксические (крылатые изречения, параллелизм, инверсия, риторический вопрос и так далее); словообразовательные выразительные средства (создание индивидуально-авторских неологизмов); а также фразеологические, грамматические выражающие средства.

Итак, образная речь – это сложное, специфическое явление, которое используется прежде всего в художественном стиле речи.

1.2 Специфика художественного перевода

Художественный перевод – это одно из лучших проявлений межлитературного (а значит, и межкультурного) взаимодействия. Практически он является основной частью национально-литературного процесса. Художественный перевод имеет дело не с коммуникативной, а с эстетической функцией языка. В художественном произведении отражаются не только определенные события, но и эстетические и философские взгляды автора, его мировоззрение.

Важным в процессе перевода является выбор произведения, зачастую обусловленный внутренними потребностями литературы-реципиента, его способностью определенным образом усвоить инонациональное явление, определенным образом среагировать на его художественные особенности [1]. Без него невозможно было бы говорить о межлитературном процессе во всей его полноте. Переводчик должен приложить все усилия, чтобы компенсировать недостаток непонимания языка оригинала читателем, но при этом не вносить умышленные изменения в текст подлинника для того, чтобы сделать его более понятным и приемлемым для читателей иноязычной версии. Перевод должен передать читателю тот же образ, то же впечатление, которое он, зная язык оригинала, получил бы от прочтения подлинника. То есть он должен подводить читателей к собственному взгляду, который фактически им чужд.

Перевод как опосредованная двуязычная коммуникация контактирует с двумя языками, двумя культурами. Идеалом хорошего перевода является такой перевод, который по своим характеристикам должен походить на естественную, одноязычную коммуникацию.

Ценность перевода для общества, т. е. его общественное предназначение состоит в том, что он «призван обеспечить такую опосредованную коммуникацию, которая по своим возможностям максимально приближалась бы к обычной, одноязычной коммуникации» [12].

Р. Миньяр Белоручев утверждает, что художественный перевод резко отличается от других видов перевода невозможностью опираться в речевой деятельности преимущественно на репродукцию. Он требует не просто использовать старое, заученное раз и навсегда, а подразумевающее языковое творчество. Художественный перевод передает мнения оригинала в форме правильной литературной речи и вызывает наибольшее количество разных толкований в научной среде: многие исследователи считают, что лучшие переводы должны выполняться не столько путем подбора лексических и синтаксических эквивалентов, сколько поиском художественных соотношений, которым должны быть подчинены языковые. Другие ученые определяют перевод, в том числе и художественный, как воспроизведение текста средствами другого языка. В этой связи возникает вопрос точности, полноценности, адекватности художественного перевода.

Художественный перевод имеет особенности – он предполагает речевое творчество переводчика, что требует соответствующего таланта. Художественный перевод можно считать искусством, ведь эстетический эффект текста перевода достигается кропотливым творческим трудом, заключающимся в удачном подборе и точном применении языковых средств. Этот вид перевода требует не только активной речевой деятельности, изысканного художественного вкуса переводчика, широкого мировоззрения, но и совершенного владения как иностранными, так и родными языками.

Художественный стиль – один из самых динамичных функциональных стилей, отражающий результаты творческого развития конкретных индивидов на пути к новому познанию. Новизна и оригинальность выражения становятся залогом успешной коммуникации в рамках художественного дискурса. Автор художественного текста не пытается привести его в соответствие с «законами жанра», а наоборот, прибегает к таким художественным приемам, которые бы заинтересовали читателя, привлекли его внимание.

Правильно также мнение В. В. Сдобниковой и О. В. Петровой, что литературные тексты значительно отличаются от текстов других стилей. Во-первых, методом описания реальности, которая в художественном тексте представлена в виде образов. Во-вторых, по характеру и способу передачи информации, так как ему свойственны образность и имплицитность. Не стоит забывать о степени активности читателя: художественный текст предполагает определенную степень «додумывания», «сотворчество» читателя при его восприятии. Важны образ автора, его позиция, обеспечивающие внутреннее единство художественного текста, для которого характерны высокая степень национально-культурной и временной обусловленности, а также самодостаточность, так как каждое художественное произведение можно рассматривать как произведение искусства [12].

Современное понимание роли художественного перевода рассматривает его как особый вид информационной деятельности, как средство освоения мирового культурного и интеллектуального пространства. Трехаспектная связь между автором, переводчиком и читателем порождает множественность межъязыковых, а, следовательно, и межкультурных контактов. Перевод является одним из важнейших видов

социальной коммуникации, это социально-культурное многофункциональное явление.

Переводчик художественных произведений должен соблюдать следующие основные требования.

- Точность. Переводчик должен донести до читателя все мысли, оговоренные автором. При этом важно сохранить не только основные положения, но также нюансы и оттенки изложения. Заботясь о полноте передачи содержания, переводчик в то же время не может ничего добавлять от себя, дополнять и объяснять автора, иначе это исказит текст оригинала.
- Лаконичность. Переводчик не может быть многословным, мнения должны быть изложены максимально сжато.
- Ясность. Лаконичность и краткость языка перевода не должны, однако, вызывать нечеткость мысли, ее непонятность. Важно избегать сложных и двусмысленных высказываний, усложняющих восприятие. Мнение должно быть изложено простым и понятным языком
- Литературность. Как уже упоминалось, перевод должен соответствовать нормам литературного языка. Каждая фраза должна звучать точно и естественно, без намеков на синтаксические конструкции оригинального текста [10].

Для художественной литературы характерна особая связь между художественным образом и языковой категорией, на основе которой он строится. Другим свойством художественного текста является его смысловая емкость, проявляющаяся в способности писателя сказать больше содержания, вытекающего из значений сочетаемых слов, в его умении заставить работать мысль, ощущение и воображение читателя [10].

Еще одна важная черта художественного текста – это ярко выраженная национальная окраска содержания и формы. Необходимо учитывать и наличие связи между отражающими их историческими обстоятельствами и образами произведения, а также манеру письма писателя, своеобразие использования им средств общенародного языка [5].

Проблема художественного перевода – соотношение контекста автора и контекста переводчика. Художественный перевод обусловлен не только объективными факторами, но и субъективными. Ни один перевод не может быть абсолютно точным, поскольку сама языковая система литературы-реципиента по своим объективным данным не может в совершенстве передать содержание оригинала, что неизбежно приводит к частичной потере информации. Многое зависит и от личности переводчика, от его желания/нежелания продемонстрировать все особенности оригинала, а также сохранить все элементы содержания. Закономерно и то, что при переводе произведения на другой язык разрушаются, учитывая речевые разногласия, устоявшиеся ассоциативные связи. Чтобы в новой языковой среде произведение продолжало «жить» как произведение искусства, переводчику важно перенять на себя функции автора и в определенной мере повторить его путь создания текста, одновременно наполнив его новыми ассоциативными связями, которые порождали новые образы, свойственные реципиенту [1].

Еще одна проблема художественного перевода – точность и правильность – особенно актуальна для поэзии. При переводе прозы может возникнуть проблема несовпадения в смысловой нагрузке и стилистической выразительности слов и оборотов разных языков. Но в прозе слово несет, прежде всего, содержательную нагрузку и является выразителем стилистического тона, а в поэзии оно принадлежит ритмическому ряду, который может повлечь за собой видоизменение

определенных его качеств. Попытка воспроизвести в поэтическом произведении все конструктивные элементы обязательно приведет к потере гармонии произведения, поэтому важно определиться с основными элементами произведения и воспроизвести их максимально точно в противоположность остальным.

Как отмечают ученые, перевод должен звучать как оригинальный текст, и это один из элементов точности или правильности. Однако сквозь призму речи-реципиента должны четко считываться национальный дух и национальная форма оригинала, а также индивидуальный стиль поэта. Переводчик поэтических произведений должен предлагать своим читателям с каждым новым переводом новые образы, новые формы, новые стили, но в каждом переводе должен быть узнаваем его собственный стиль [1].

Создание художественного перевода неразрывно связано со знанием жизни, быта, социальной среды, исторической эпохи., не следует забывать также об обязательной близости текста перевода к тексту оригинала. Выходит, что перед переводчиком предъявляются требования, исключающие друг друга:

Переведенный текст должен быть максимально приближен к оригинальному тексту.

Восприятие перевода человеком другой культуры должно мало отличаться от рецепции оригинала произведением человеком культуры-донора. Видимо, умение балансировать между этими двумя крайностями, умение сохранить и стилистику, и содержание, и творческое своеобразие, идиостиль автора исходного произведения, а наряду с этим умение сделать текст интересным и доступным будущему читателю – залог успешного перевода.

Произведения художественной литературы противопоставляются текстам других стилей как раз тем, что для них доминантна художественно-эстетическая функция. Основная цель всякого художественного произведения – достижение эстетического воздействия, создание художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от других актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным [5].

Культура перевода художественного произведения актуальна в сфере межкультурной интеграции, во взаимопознании народов, так как в современных условиях глобализации повышается степень двойной ответственности переводчика как перед автором, так и перед иноязычным читателем.

В языке перевода художественного текста переводчик воспроизводит и характерную для оригинала культуру, ее особенности, а потому логично восприятие перевода через культурообмен, где язык является частью культуры. Художественный перевод – это всегда взаимодействие и взаимовлияние культур, к которым относится текст оригинала и перевод. Это влияние нельзя свести только к языковому взаимодействию, оно охватывает все стороны жизни, отраженные в художественном произведении, особый национальный колорит, ему присущ, национальное своеобразие оригинального произведения. Мастерство воспроизведения культурноисторических реалий может проявляться на разных языковых уровнях – от лексического до стилистического.

Выбор языковых средств воспроизведения содержания и формы текста оригинала неразрывно связан с точностью, эквивалентностью и адекватностью перевода. Современные переводоведы в толковании этих понятий стараются совмещать как минимум две терминосистемы:

литературоведческую и лингвистическую. Чаще всего понятие эквивалентности текстов оригиналу балансирует между двумя позициями: соотношение полноты и точности содержания как доминант текстов оригинал-перевод или как сохранение относительно равноценной содержательной и смысловой, стилистической и синтаксической, функционально-коммуникативной информации оригинала в переводе. Адекватность должна определять «близость оценок содержания текстов их адресатами; соответствие поставленной перед переводчиком цели» [16].

Определяя понятие точности перевода («точность – это максимальное приближение к оригиналу при передаче как его содержания, так и формы, с сохранением всех норм языка, на который делается перевод» [7, с. 46]) Ю. Кищенко утверждает, что точность и буквализм не тождественны понятия, потому что буквализм иногда является свидетельством несовершенного знания переводчиком языка. Точность еще может достигаться посредством метафор, правильной передачи реалий жизни, совершенного владения языком для того, чтобы «чтобы каждая фраза, каждое предложение после перевода соответствовало нормам языка перевода» [12, с. 102]; пониманием и изучением авторских деталей, языковых средств, применяемых для создания художественного образа, в целом применением замен на грамматическом, лексическом и синтаксическом уровнях. Понятие точности перевода скорее связано с адекватностью, так как она имеет схожий эффект и функцию [12].

Пути достижения адекватности художественного перевода опять же концентрируются вокруг лингвистических средств и связаны с важнейшими проблемами художественного перевода. В частности, М. Яковлева [19]. основной проблемой адекватного художественного перевода называет перевод стилистически пониженных высказываний, ведь определенные критерии подбора варианта перевода являются

субъективными, поэтому применение вертикальных и горизонтальных компенсаций в системе являются наиболее приемлемыми. Исследовательница признает, что выбор средств передачи особенностей речи персонажа или атмосферы текста зависит от многих факторов, относящихся к переводчику: его мышлению, мировоззрению, мастерству, знанию понимания особенностей языка, традициям и культуре, обычаям, воспроизведенным в произведении-оригинале.

Для достижения адекватности перевода можно использовать концептуальный анализ, который дает возможность переводчику проникнуть в концептосферу текста-перевода и соответственно воспроизвести ее средствами другого языка специфическую авторскую картину мира, воплощенную в художественном произведении. Соблюдение этапов концептуального анализа приведет к моделированию структуры концепта, то есть обнаружение с одной стороны, самого главного, «ядра», с другой, второстепенной, вспомогательной – периферийной и периферийной зон, а все это вместе сделает возможным наилучшее воспроизведение перевода. Уровень взаимосвязи двух концептуальных систем позволит оценить адекватность переведенной концептосферы оригинала [12]. Суть проблемы перевода состоит в умении выделить самые существенные элементы, не увлекаться неважным, чтобы не потерять гармоничность текста, его национального характера, образов и собственно стиля автора.

Такие психологические аспекты культуры перевода художественного произведения, как смелость направления мысли на чтение между строк, опора на догадку как основу литературы, попытки не только сотворить текст, но и в определенной степени его усовершенствовать, важны тем, что помогают раскрыть творческую лабораторию как писателя, так и переводчика. Переводчик художественной литературы должен быть

писателем-профессионалом, только тогда он сможет претендовать на творческое самовыражение, помогающее достичь самых высоких вершин в интерпретации художественного произведения [1].

Следовательно, художественный текст как объект перевода имеет ряд отличных свойств, влияющих на процесс и качество перевода. Последний является сложным и многогранным видом человеческой деятельности, в ходе которой сталкиваются разные культуры, личности, эпохи, традиции и установки. Он предполагает передачу мысли, содержания подлинника, но с помощью другой системы знаков, подчиненной другим законам развития и функционирования. На основе выполненного исследования выводим, что художественный перевод имеет двусторонний характер: с одной стороны, он является результатом междисциплинарной коммуникации, а с другой – во многом предопределяет и определяет ее. Традиционно считалось, что основная функция перевода – информативная, так как теория художественного перевода не выходила за рамки национально-литературного процесса и понимала его односторонне. В настоящее время речь идет о двух основных функциях перевода – информативной и творческой. Художественный перевод – это воспроизведение средствами родного языка особенностей иноязычного литературного текста в неразрывном единстве содержания и формы.

Перевод является одним из важных элементов восприятия литературы на иностранном языке.

1.3 Критерии качества художественного перевода

Выяснение эквивалентности и адекватности перевода невозможно без его сравнения с оригиналом на всех структурных языковых и

творческих уровнях, которые вместе составляют то особое единство содержания и формы художественного произведения, а затем и перевода.

Собственно, качество перевода понимается как критерий, состоящий из оппозиции адекватный/неадекватный перевод: «качество перевода определяется степенью смысловой близости перевода и оригинала, жанрово-стилистической принадлежностью текстов оригинала и перевода, прагматическими факторами, влияющими на выбор варианта перевода», именно эти аспекты определяют критерии оценки качества перевода. При этом, не менее противоречиво и понятие эквивалентности перевода, ведь этот критерий больше касается установленных взаимоотношений между участниками процесса перевода как акта межкультурной коммуникации: то есть, когда перевод соответствует критериям эквивалентности и адекватности, соответствует только адекватности или эквивалентности, соответственно, другой выражен формально [10].

Критерий точности также признан шатким. Учитывая это, авторы предлагают создавать более точные критерии оценки, учитывая различные научные позиции, а также «для переводов определенного типа оригинальных текстов, с одной стороны, и для разных видов переводческой деятельности, с другой» [10, с. 36]. Следовательно, в основу критериев должна лечь специфика текста (очевидно жанровая) и деятельность переводчика, соответственно все, что с ним связано: осознанно или интуитивно воспроизведенный продукт – художественный перевод и творческий процесс его рождения.

Наиболее объективным критерием предлагается признать «эквивалентность перевода оригиналу», что основывается больше на формальной, чем динамической эквивалентности, для первой важно и сохранение содержания оригинала, и грамматически-стилистических,

лексических особенностей языка, связанных с переводчиком, выбранным стратегией и тактикой перевода.

Основное внимание во многих работах К. Н. Леонтьева уделяет роли переводчика в процессе перевода, уточняет понятие речевой личности в переводоведческой теории. Так, она считает, что переводчик выполняет функцию цензуры, выступая медиатором между двумя социумами и культурами [16]. Соответственно в процессе перевода переводчик, выбирая переводческое решение, сознательно или бессознательно руководствуется собственным, присущим его социуму и культуре идеологическим фильтром, что в свою очередь влияет на ценность переведенного произведения, которое уже не может считаться ценностно-нейтральным.

Такая позиция подтверждает важность ценностных установок переводчика в процессе перевода. Исследовательницей была также разработана когнитивная схема перевод-дискурса, которая позволяет изучение процесса перевода с учетом различных онтологических аспектов: деятельностного, культуuroбразующего, функционального, знакового.

Ю. А. Сорокин также обращает внимание на то, что переводчик оказывает непосредственное влияние на текст перевода и отмечает, что: «психотипы переводчиков, их базовые личностные особенности и установки» должны совпадать с психотипом автора [22].

И. А. Лимборский рассматривает переводчика как первичного реципиента текста оригинала, именно он задает критерий многозначности интерпретаций: «Пространство его интерпретаций произведения расширяется в зависимости от нескольких важных факторов: собственного эстетического опыта, контекста, наличия предыдущих переводов, современных ему представлений о возможных читателях, на которых этот перевод рассчитан» [18, с. 98]. Соответственно, само интерпретирование и

уточнение сущности исходного текста определяет «выработку самой стратегии перевода, его содержательных и поэтических особенностей» [18]. Поэтому переводчик от обычного читателя отличается определенной подготовленностью к интерпретированию текста.

Действительно, продуцируя текст перевода, переводчик руководствуется не только определенными переводоведческими средствами воспроизведения адекватности, точности и эквивалентности, но пытается соблюдать точность в воспроизведении личности автора в произведении, передавая его индивидуальность, особенности мировоззрения, стиля и так далее. В процессе перевода художественного текста переводчик воспроизводит ассоциативные связи автора, а иногда и его творческий процесс создания образа средствами языка [12]. Ассоциативные связи достаточно емкое понятие относительно перевода и его можно понимать, как обладание фоновыми социальными и культурными знаниями, что связано с воспроизведением особенностей стиля писателя.

А. Касьяненко считает, что осведомленность о жизни и мировоззрении автора текста будет способствовать лучшему воспроизведению идиостиля автора на трех взаимосвязанных уровнях: коммуникативно-прагматичном, микро- и макроструктур, а потому для процесса художественного перевода есть не только безупречное знание обоих языков, а также умение интерпретировать «текст и автора» [6]. Многозначность понятия «стиль», а соответственно и содержательное наполнение «авторского стиля», почти не принимается во внимание.

По мнению А. М. Линтвар именно особенности авторского стиля наиболее сложны в процессе перевода текстов художественного стиля, ведь идиостиль – «это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях

авторский способ языкового выражения» [17, с. 23], то есть переводчик раскодирует на разных уровнях текст оригинала, истолковывает его, учитывая авторский, средствами собственного идиостиля, а затем снова за кодирует для читателя другой языковой культуры. Учитывая, что наиболее сложным в переводе исследовательница считает передачу художественного образа и характерной речи персонажей, то именно здесь наиболее ярко проявляется идиостиль.

А. А. Андрощук наиболее проблемным представляет «перевод диалогической речи, для которой характерны контекстуальные разрывы, насыщенность дискурсивными маркерами, гендерная и социально маркированная лексика, а также явление стихомитии», поэтому и представляет алгоритм перевода диалогической речи художественного текста, описывает и сопоставляет дискурсивные маркеры на разных уровнях текста.

Проблемы художественного перевода как продукта межкультурной и межкультурной коммуникации довольно часто объясняют из-за разграничения текстов по жанровой принадлежности. Ю. А. Кищенко считает, что распределение текстов на художественные и информационные условно, ведь в художественном тексте могут быть и чисто информационные элементы, переводить которые нельзя средствами перевода художественного.

Обойти жанровые особенности в процессе перевода вряд ли возможно, ведь одним из средств создания художественного образа, особенно в драматургии, является его речь, поэтому именно это должно становится приоритетным для переводчика.

Т. В. Андриенко было установлено, что для сохранения языковой характеристики персонажей или действующих лиц переводчики часто прибегают к грамматическим и фонетическим ошибкам для передачи

иноязычного акцента. Интересны замечания относительно подхода перевода слов, отсутствующих в языках, ведь вымышленными автором, тогда переводчики применяют так называемую стратегию одомашнивания, то есть: «перевод в опоре на ресурсы целевого языка, иногда также с привлечением транскрибирования или транслитерации; добавление комментариев и сносок», которая «упрощает восприятие, однако может привести к искажению авторского замысла» [11].

Более приемлемым в создании языковой характеристики персонажа называет применение стратегии выздоровления, то есть использование иноязычных слов с последующим их толкованием и без. Подобного мнения придерживается и Н. А. Денисенко подчеркивая, что диалогическая речь является спонтанной, эмоционально насыщенной, а потому соблюдение норм литературного языка в выстраивании фразы неуместно. В отличие от русского, в английском языке синтаксическая инверсия является достаточно выразительным эмфатическим средством – заключают исследователи.

Особенности и проблемы художественного перевода нередко связывают с его функциональной нагрузкой, то есть в определенной степени противопоставляя художественные тексты через функции не художественные. Так, Я. В. Погребная отмечают изменение функций художественного перевода, если раньше это была только информативная, то сегодня к ней прилагается и творческая функция. О. Линтвар также признает творческую, однако информативную истолковывает как посредническую, то есть имеющую отношение к взаимообмену, обогащению культур и литератур.

Другие исследователи не указывают на функции, предусматривающие процесс перевода, а распределяют переводческие тексты на подобные типы, выполняющие определенную функциональную

нагрузку: «В целом тексты делят на два типа: выполняющие функцию сообщения – информативные, ориентированные на содержание (научные, официально -деловые), имеющие эстетическую, экспрессивную функцию и ориентированные на форму (тексты художественной литературы)» [25, с. 58].

Исследуя особенности перевода текстов разных жанров, И. И. Полюк, Л. А. Бондарь обратили внимание на то, что содержательная нагрузка художественных текстов является более сложной, чем в документах, научных или публицистических текстах, а потому основной проблемой называют «поиск функциональных соответствий, которые объединяли одновременно смысловые функции грамматической формы или лексикостилистические особенности оригинала и сохраняли эмоционально-экспрессивную и эстетическую ценность оригинала». В процессе перевода важна передача творческого мышления автора (указанного выше идиостиля), его видение созданных в произведении образов, а, следовательно, художественный перевод должен выполнять и творческую функцию.

М. Б. Лановик проблемы художественного перевода рассматривает всесторонне, учитывая разные аспекты и современные переводческой теории, касающиеся как собственно текста, так и личностей автора и переводчика.

Автор отмечает, что художественный текст под влиянием теории относительности никогда не будет восприниматься одинаково, даже одним человеком, ведь каждый раз в процессе чтения он выбирает другую точку отсчета, позицию, с которой начинает читать текст. С другой стороны, текст никогда не содержит стабильного набора смыслов и значений «никогда не означает только то, что он хочет обозначить, поэтому художественное произведение есть бесконечное продуцирование значений

и вечное становление смысла» [13]. Согласно этому, и переводчик не может достичь адекватности перевода на длительное время, ведь адекватность перевода также достаточно относительна, неравнозначна и противоречива. Собственно, процесс перевода автор сравнивает с игрой переводчика одновременно на нескольких полях – языковом, культурном, литературном, стилевом и тому подобное, достижение успеха в таком случае будет разным на каждом поле отдельно и в цельном переводе соответственно, а иногда, отмечает автор, возможен и проигрыш по сравнению с оригиналом, если какой-то уровень окажется сильнее.

Такие случаи возможны довольно часто, ведь процесс перевода связан с дихотомией автор/переводчик, с проявлениями их психики, в частности памяти, воображения и фантазии, сознательными и вне сознательными процессами, когда процесс перевода можно рассматривать как процесс переноса «из языка вне сознания (невербальный) на язык сознания (вербальный)» [22]. То, как эти процессы совпадают, улавливаются переводчиком от автора текста и, сочетаясь с его профессиональным умением раскодировать текст на других уровнях, зависит от качества перевода.

Деконструктивистские теории побуждали автора рассмотреть перевод как деконструкцию, то есть «это не то, что привносит что-либо в текст, а то, что изначально создает его» [16]. Переводчик совершенно свободен в выборе переводческих решений, ведь данная теория характеризуется многозначностью, определенной хаотичностью без центра отсчета. Соответственно и процесс перевода как интерпретирования текста оригинала также меняется, потому что «интерпретация перестает быть поиском аутентичного «истинного» смысла, а превращается в процесс заполнения текста значением» [16]. Четко прослеживается мысль об утопичности идеи универсализации формулы перевода, ведь это будет

означать остановку движения, трансформаций значений и смысла текстов. Следовательно, и само понятие адекватности перевода является относительным, связанным с противоречивой природой как текста-оригинала, так и текста-перевода с одной стороны, с личностями автора и переводчика, с другой.

Художественный перевод можно истолковывать и с позиций искусства, ведь «проблематика его исходит из сферы искусства и подчиняется его специфическим законам» [15]. Переводчик художественного текста должен декодировать свое индивидуальное субъективное видение [15], а не просто пытаться как можно точнее передать содержание текста-оригинала, а значит выявить максимально творческие способности.

В рамках компаративистики перевод толкуется (В. Будный, М. Ильницкий) как «воспроизведение текста на другом языке, перекодирование его с языка оригинала на язык воспринимающего» [12]. Одной из важнейших проблем перевода ученые называют отличия культурных кодов, то есть «национальных систем ценностей, норм, стилей» [12]. В терминологическом словаре находим объяснение «кода» относительно компаративистики как «коллективно творимую, многоуровневую систему традиционных художественных средств (фонетики и ритмики, лексики, синтаксиса, нарративных и образных форм, тематики, жанров и так далее), которая противоположна речи – индивидуальному использованию речевом акте (литературном тексте)» [12]. Следовательно, процесс раскодирования переводчиком художественного произведения проходит сквозь призму многих кодов: языкового, литературного, жанрового, кода исторического периода, авторского идиоллекта, то есть «коды» в определенной степени совпадают с пониманием «поля» по определению М. Н. Лановик.

В процессе изучения сущности и особенностей художественного перевода наметилось определенное теоретическое расхождение в его толковании как с лингвистических позиций, так и с литературоведческих и художественных. Есть ряд употребляемых названий, на первый взгляд, одного и того же процесса: художественный перевод, литературный перевод, художественный перевод, поэтический перевод. Большинство ученых либо вообще считают синонимичными все эти названия, либо объясняют разницу частично, основываясь либо на эквивалентности, точности и адекватности, либо функциональной нагрузке или цели (как оригинала, так и перевода), либо на признаках художественного текста.

В известной степени, суть разграничения зависит от содержания и формы текста, даже если принимать условность их разграничения. Так, И. Корунец различает литературный и литературно-художественный перевод в зависимости от типа материала.

Основная цель литературно-художественного, художественного перевода в верной передаче художественных средств произведения-оригинала. Литературным может быть любой другой текст, не имеющий художественных средств – эпистолярный, научно-технический текст. Перечисляя классификации перевода, В. Будный, М. Ильницкий называют научный, технический, деловой и художественный, а в скобках обозначают – художественный, а, следовательно, этой разновидности присущи художественные черты. Соответственно определение такого перевода опирается на художественные качества произведения: «художественный (художественный) перевод – это воспроизведение литературного текста средствами другого языка с полным сохранением его художественных качеств» [12]. Значит перевод, как и собственно художественное произведение должно быть воспринято и оценено как художественное.

В основе отличий художественного и литературоведческого перевода лежит разница жанровой принадлежности (художественные произведения – художественный перевод, научно-технические, официально-деловые, публицистические тексты – информационный/специальный перевод). Исследовательница отмечает, что информативный перевод указывает на функцию перевода, соответственно, не исключено, что и в пьесах, очерках, рассказах, где присутствует информативное повествование, перевод будет информативным. В свою очередь в художественном процессе важны эстетические и литературоведческие критерии, ценности; художественный перевод тождественен литературному, указанному в скобках, так что разграничение их условно.

Говоря о художественном переводе, возникает логичный вопрос: к чему следует относить художественность – к собственно продукту перевода или только в отношении оригинала текста. Большинство ученых говорят о художественном переводе, как переводе произведений художественной литературы, а значит и художественность соотносят с текстом-оригиналом. Переводчик же в процессе перевода создает оригинальное художественное произведение-перевод, которое также приобретает признаки художественности и здесь возникает еще один вопрос – какие должны быть критерии этого художественного произведения как художественного? В большинстве проанализированных исследований, как критерии художественности текста-перевода, предлагают использовать точный/неточный, адекватный/неадекватный, эквивалентный/неэквивалентный в зависимости от принадлежности к жанру художественной литературы. Но и здесь есть препятствия в терминологическом аппарате, ведь перевод равнозначно касается и

языковедческих и литературоведческих понятий, а толкование в этих науках жанра не одинаково.

По исследованию М. Дорофеевой для отечественного переводоведения, релевантно толкование жанра как «коммуникативно-стилистического, под которым понимают устоявшиеся тематические, композиционные и стилистические типы текстов» [7], где тип /вид текста «составляет совокупность видов текста с одной доминантой (инвариантом) перевода» [7], по К. Райсу это информативная, экспрессивная и апеллятивная доминанты. Критерий художественности в таком варианте определения жанра можно применять по отношению к любому адекватному переводу текста не художественной литературы.

А. Н. Павленко для оценки адекватности перевода формулирует ряд субъективных и объективных факторов, которые могут стать и критериями художественности перевода. Полноценность перевода (художественная полноценность) не может оговариваться только лингвистическими аспектами, ведь тогда теряется собственное постижение произведения как художественного, а сводится к поискам соответствующих языковых единиц, так что «сфера художественного перевода начинается там, где заканчивается сфера языковых сопоставлений» [20].

В процессе перевода переводчик стремится к воспроизведению триединой структуры художественного текста (содержание – форма – образ) и, соответственно, выбирает такой способ, который позволит максимально воспроизвести всю эту целостную структуру, созданную средствами одного языка в оригинале, средствами другого языка. Такое мнение побуждает к утверждению, что язык переводчика является инструментарием для интерпретирования, анализа и декодирования триединой структуры художественного текста. В связи с этим переводчик может отклоняться или нарушать определенные пределы адекватности

«для художественного совершенства и, наоборот, пределы отклонения от художественности в пользу точности» [20].

Оценивать перевод с позиции совпадений или разногласий оригинала и перевода, как мы уже убедились, также не всегда возможно, ведь на их наличие или отсутствие влияют разные факторы: собственно, переводчик (восприятие им подлинника, мастерство и опыт в отборе средств перевода – контекст переводчика), контекст автора (социальные, исторические и другие факторы), контекст читателя – воспринимает или воспринимает переведенный текст как художественное, самостоятельное художественное произведение. Признание неоспоримых фактов, в частности, что переводчик – это также художник, проявляющий творческие способности, влияющий на продукт перевода даже своим психотипом, относительность понятий адекватности и точности художественного перевода, а также применение «нормативного подхода» [15] к художественному переводу, вызывает сомнение: возможен ли вообще литературный (художественный) перевод или это лишь попытка достичь невозможного?

Так или иначе, при формировании критериев художественности перевода как продукта творчества переводчика, исключать критерий адекватности во всей масштабности его толкования не представляется возможным. Ю. Кищенко адекватным художественным переводом считает, что «не воспроизводит информативное содержание оригинала», а «высоких литературных достоинств, определяемых эстетическими и литературоведческими критериями» [7]. Такая позиция исследовательницы позволяет применение критериев художественности, приемлемых в литературоведении и эстетике.

В поисках более четких критериев художественности перевода привлекает внимание литературоведческая разведка Т. Вирченко,

Р. Козлова по поводу атрибута «художественного» в литературоведческой терминологии. Предлагаемые критерии художественности в определенной степени могут быть приемлемыми и для художественного перевода.

Первый критерий сотворенности обусловлен тем, что художественное произведение является продуктом творческой деятельности человека, а, следовательно, предполагает авторство, должно быть цельным и упорядоченным. Такой критерий будет полностью соответствовать художественности перевода, ведь переводчик, узнавая произведение, «движется не только от собственной субъективности, но и от авторской» [3] создает новое произведение искусства, а значит, выступает создателем нового произведения искусства.

Критерий рамки довольно противоречивый, с одной стороны, переводчик не создает другой модели мира, уже созданной в оригинале. Однако, с другой, выступая первоочитателем оригинала, который и любой другой читатель, продолжает творческий процесс писателя, а потому художественный перевод составляет «фиксацию этой бесконечной работы» [3], а значит составляет определенную «рамку», то есть кадр, охваченный и зафиксированный момент, представляющий собой трансформированную модель мира (авторского – читательского – переводческого).

Избирательность частично приемлемый критерий для перевода. Переводчик в процессе перевода текста художественной литературы изображает те характеристики реальной либо вымышленной реальности, которые были очерчены автором, выбирая лишь очень чёткие методы передачи данной реальности.

Многозначность и, соответственно, неоднозначность можно считать критерием художественного перевода, с одной стороны, переводчик должен соблюдать адекватность, которую некоторые переводоведы

отождествляют с точностью. С другой, безграничным может быть, как количество интерпретаций переводчика, так и реципиента перевода, ведь «за читателем закрепляется активная функция, которая предполагает развитие и переосмысление текстовых значений, зависящее от читательского воображения и ряда внелитературных факторов – опыта, культурной среды рецепции, контекста, традиций» [22], а переводчик условно является таким же читателем, как и любой другой. Он создает собственную интерпретационную модель, в которой важен поиск различий между «наличной» семантикой, базирующейся на привычных конвенциях языка, и художественным содержанием, заложенным в отдельный художественный текст, предусматривающий возможность многоуровневой интерпретации и реинтерпретации [22].

Один и тот же художественный текст может быть переведен неопределенным количеством переводчиков, однако будет отличаться интерпретируемой сущностью, содержательными и поэтикальными средствами и стратегиями. Однако, насколько глубоко можно погрузиться переводчику в процесс творчества, чтобы отразить глубины художественного замысла автора, какие средства выбрать, решает переводчик в соответствии с условиями и продуктом перевода. Так, по мнению Д. В. Котешова, только предположение о возможностях интерпретации уже предполагает разноцветие переводческих решений, которые заложены в самом оригинале [27].

Рецептивно обусловленный критерий маркированности, позволяет идентифицировать произведение в соответствии с эпохой, стилем, литературным направлением и так далее. Критерий можно применить, если в процессе переводческой рецепции он играет «фатическую роль, устанавливая уровень мыслительной и основополагающей общности автора и читателя» [3] то есть перевод будет воспринят читателем в новой

языковой среде. Соответственно, должно быть сохранено или соблюдено «соотношение контекста автора и контекста переводчика». Учитывая, что перевод должен быть отдельным, созданным переводчиком художественным произведением определенной языковой среды, переводчик, так или иначе, должен выступать в роли автора «и в чем-то даже повторить творческий процесс его создания, наполнить произведение новыми ассоциативными связями» [10], создавая тем самым двойную рецепцию оригинала. Следовательно, маркировка оригинала должна соотноситься с маркированностью переведенного произведения.

Критерий маркированности связан с критерием оценки, который в художественном переводе воспроизводится дважды: первый – переводчиком, второй – читателем, ведь оба воспринимают и толкуют произведение и перевод оригинала субъективно, а также в прямой зависимости от многих факторов: языковой компетентности, знаний и интуитивного понимания текста, основ творческого созидания и так далее. Авторы приходят к выводу, что понятие художественности выступает в «процессе восприятия произведения, наделенного комплексом маркеров, позволяющих определять его произведением искусства» [12].

Критерии художественности перевода как продукта творческой деятельности переводчика, безусловно, должны опираться на целый комплекс факторов, влияющих на процесс сотворения его как художественного. Очевидно и то, что художественный перевод и к художественному произведению нельзя подходить с одними и теми же критериями, ведь частично информация (в том числе и художественность) теряется. Принадлежность произведения к художественной литературе не гарантирует художественность перевода, ведь прибобщается к еще одному элементу процесса перевода – переводчик.

Переводоведческая триада писатель-переводчик-читатель должна расширяться в соответствии с современными концепциями: автор-художник; произведение с признаками художественного; переводчик-читатель-художник; читатель-реципиент. В таких условиях перевод может быть оценен соответственно критериям художественности художественного произведения, определено его место в системе художественных ценностей.

Выводы по первой главе

Понятие «образ» рассматривается, прежде всего, как эстетическая категория. Образ в наиболее обобщенном виде выступает как общая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизводства, толкования и усвоения жизни путем создания эстетически влияющих объектов; особая форма художественного структурирования реальности, которой свойственна колоритная предметная чувственность.

Проблема сохранения образности при переводе художественного текста с одного языка на другой сохраняет актуальность. В своих исследованиях авторы часто говорят о том, что при переводе важно сохранять не только смысл художественного текста, но и его направленность, идиостиль автора, атмосферу происходящих событий. Как правило, в художественном тексте оригинала данные функции осуществляются с помощью тропов и лексем. Переводчик должен обладать знаниями не только переводческих трансформаций, но и владеть навыками применения адекватных методов и проявлять творческий подход.

Художественный текст под влиянием теории относительности никогда не будет восприниматься одинаково, даже одним человеком, ведь

каждый раз в процессе чтения он выбирает другую точку отсчета, позицию, с которой начинает читать текст. Художественный перевод предполагает речевое творчество переводчика, что требует соответствующего таланта. Эстетический эффект текста перевода достигается кропотливым творческим трудом, заключающимся в удачном подборе и точном применении языковых средств.

Качество перевода понимается как критерий, состоящий из оппозиции адекватный/неадекватный перевод, а также эквивалентный/неэквивалентный. Критерии художественности перевода как продукта творческой деятельности переводчика, безусловно, должны опираться на целый комплекс факторов, влияющих на процесс сотворения его как художественного.

Глава 2 Анализ путей сохранения образности при переводе Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский

2.1 Языковая реализация образности в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит»

«Турецкий гамбит» - вторая книга романов Б. Акунина о приключениях Эраста Фандорина. Впервые был опубликован в 1998 году в Москве.

Перевод на английский язык выполнен Эндрю Бромфилдом – британским переводчиком и редактором современных и классических произведений русской литературы.

Сам Э. Бромфилд заявляет, что основной целью перевода он видит «способ перевода, при котором британец будет чувствовать, что произведение русское» [35].

Э. Бромфилд в своем интервью также говорит, что встречался с Борисом Акуниным, и считает, что персонажи произведений серий книг об Эрасте Фандорине имеют свой узнаваемый характер [35].

Для автора перевода крайне важно показать все грани образности произведения, и это возможно только при понимании и разграничении культур двух языков: оригинала и языка-реципиента.

Поэтому для того, чтобы определить качество переноса образности произведения из одного языка в другой, стоит рассмотреть образность произведения «Турецкий гамбит» Б. Акунина.

Действия романа происходят в период Русско-турецкой войны 1877-1878 гг. В центре романа персонаж Варвара Андреевна Суворова – молодая аристократичная девушка, отправившаяся к жениху в

шифровальный штаб. Случайно познакомившись с титулярным советником Фандориным, Варя оказывается втянута в череду событий военных действий.

Описывая Варвару, Б. Акунин в первой главе книги пишет, что:

«А отец, большой мудрости и ангельского терпения человек, во время очередного бурного объяснения поделил жизненный путь дочери на три периода: чертенок в юбке; Божье наказание; полоумная нигилистка» [Турецкий гамбит, гл. 1, с. 2].

Так, автор определяет девушку как достаточно самонадеянную, эмоциональную и самостоятельную. Применив структурную метафору для создания образа персонажа, Б. Акунин раскрывает ее характер буквально с первых строчек произведения.

Для описания образа героини автор использует эпитеты: *«мышинные волосы, стройный стан»*. Однако, Б. Акунин больше уделяет внимание характеру персонажа, чем описанию внешности.

Второй персонаж книги, которому уделено большое внимание, является Эраст Фандорин. Описание его внешности более подробное:

«Понурый, что сидел спиной, неспешно поднялся, подошел к Вариному столу и молча сел напротив. Она увидела бледное и, несмотря на седоватые виски, очень молодое, почти мальчишеское лицо с холодными голубыми глазами, тонкими усиками, не улыбочивым ртом. Странное было лицо, совсем не такое, как у остальных крестьян, хотя одет незнакомец был так же, как они — разве что куртка поновей да рубаха почище» [Турецкий гамбит, гл. 1, с. 12].

В данном отрывке автор чередует описательные эпитеты с аллегорией, что позволяет в полной мере вообразить образ персонажа.

В произведении Б. Акунина присутствует множество тропов, с помощью которых поддерживается целостность и образность всего текста.

Всего в проанализированном отрывке было найдено 58 эпитетов, 73 метафоры, 27 олицетворения, 46 фразеологизмов, 24 сравнения, 32 гиперболы, 18 аллегорий, 15 синекдох, 94 архаизмов и исторической лексики.

Метафора – слово или выражение, которое употребляется для переноса значения. В данном произведении используется для того, чтобы подчеркнуть контраст образов: *«Он достал из кармана батистовый платочек и высморкался, что отнюдь не помешало ему въедливейшим образом рассмотреть сначала Варю, а потом Эраста Петровича, причем на последнем взгляд легендарной личности застрял надолго», «Еще издали Варя слышала бравурную музыку — духовой оркестр играл «Славься», «Сейчас, после поражения Турции, он вернется назад, осененный лаврами страдальца, и снова возглавит правительство», «Проклятье, и как назло в этом чертовом хранилище ни одного окна!».*

Олицетворение – данный литературный приём наделяет свойствами неодушевленные предметы, которые присущи живым существам для создания яркого образа обстановки: *«Варе показалось, что сзади расступилась стена — и внезапно они оба оказались в каком-то другом помещении»,*

Фразеологизмы. В них входят иронии, пословицы, а также крылатые выражения. Все они используются для погружения читателя в атмосферу прошлого, так как такого рода фразеологизмы пользовались большой популярностью в те времена: *«Проклятые волосы отрастали медленно, они и теперь не столько лежали, сколько стояли бобриком», «Ваш Маклафлин, видно, тертый калач, без особых предрассудков и сантиментов», «Пока очухаются, город уже русский, и турки капитулировали. А коли что сорвется — семь бед, один ответ», «Прорыв не удался, но вы снова вышли сухим из воды»*

Сравнения необходимы в художественных произведениях, а также в «Турецком Гамбите» для сопоставления двух предметов с целью усилить характеристики одного из них, чтобы больше погрузить читателя в атмосферу данной сцены: *«Еще одно слово, и я застрелю сначала ее, а потом себя! — драматически повысил голос д'Эвре и внезапно подмигнул Варя, словно отмочил не вполне пристойную, но ужасно смешную шутку»*,

Гипербола – одна из популярных стилистических фигур намеренного преувеличения, с целью усиления выразительности и подчёркивания сказанной мысли: *«Ужасная кляча. Моя Бесси умудрилась нагулять брюхо от драгунского жеребца, и ее разнесло, как бочку»*, *«Вместе умирали от жажды, вместе плавилась от зноя»*,

Чаще всего в данном произведении аллегория употребляется для описания действия, которое даёт более полный образ героя: *«Рядом с ним двадцатидвухлетняя Варя чувствовала себя женщиной взрослой и бывалой»*, *«У-у-у! — завыл Митя и, по-телячьи наклонив голову, бросился вперед»*,

Синекдоха используется для описания окрестностей: *«Город притих, на улицах ни души, лишь звонко цокали копытами конные разъезды, да грохотала подтягивавшаяся по шоссе артиллерия»*.

Б. Акунин часто обращается к специальной лексике, в частности, к архаизмам, чтобы погрузить читателя в атмосферу произведения. Многие лексемы не ясны для читателя без контекстного пояснения.

Например: *«-Это кто, башибузуки? – звонко спросила Варя, и голос ее дрогнул. — Что же теперь будет? Мы пропали? Они нас убьют?»* [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 22].

«Башибузуки» в толковом словаре Евгеньевой определяются как «Солдаты иррегулярных частей турецкого войска», «Сорвиголова». Современному читателю данное слово незнакомо, однако Акунин указывает, что «башибузук» - это «головорез»:

«Но она не удержалась — кинула исподлобья взгляд на знаменитых головорезов, про которых второй год писали все газеты» [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 22].

Также в детективе присутствуют такие архаизмы: *адъютант, ротмистр, депеша*.

К исторической лексике так же можно отнести следующие дефиниции: *водач — возница повозки, Юсуф-паша — адмирал, Анвар-эфенди — высокопоставленный агент турецкой разведки, кучук-кадине — младшая жена султана, кизляр-агази — главный евнух, джигитовка — выступление*.

Все они являются частью создания и сохранения образности, ведь благодаря данной

Таким образом, в романе «Турецкий гамбит» Б. Акунина присутствует большое количество различных средств и троп, которые составляют образность персонажей, мест, особенностей окружающей местности.

2.2 Особенности перевода лексических средств романа Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский язык

Для создания образности и погружения читателя в атмосферу происходящих событий Акунин использует лексические средства.

Важно обратить внимание на то, что при переносе в английский перевод может быть выполнен с помощью нескольких методов: описательный перевод, метод калькирования, метод эквивалента, метод транскрибирования, антонимический перевод. Рассмотрим методы

перевода лексических средств в романе Б. Акунина «Турецкий гамбит», приведенный переводчиком Э. Бромфилд.

Как было указано ранее, Б. Акунин склонен использовать архаизмы и устаревшую лексику, смысл которой иногда может быть непонятен даже русскоязычному читателю.

Переводчик Э. Бромфилд использует для таких лексем транслитерацию и транскрибирование. Кроме того, было установлено, что слова, которые англоязычному читателю не знакомы, автор перевода выделяет в тексте. Например, «vyersts» - версты, «Anwar» - анвар, «korchma» - корчма, «mushir» - мушир, «Bashi-Bazouks» - башибузуки. В случаях, когда такое слово употребляется во множественном числе, автор перевода добавляет окончание «s», что соответствует нормам английской грамматики.

Эпитеты в романе Б. Акунина применяются для описания местности, обстановки, времени: *«Варя немного поела соленого, невкусного сыра, пригубила кислого вина, а потом, не выдержав внимания, которое начали проявлять к ее персоне жутковатые посетители питейного заведения, вышла во двор»* [Турецкий гамбит, гл. 1, с. 3].

Перевод выглядит следующим образом: *«Varya ate a little of the salty, unappetising cheese, took a sip of the sour wine and then, unable any longer to endure the curiosity that the fearsome denizens of the public house had begun to evince in her person, she went out into the yard»*.

Эпитет «невкусный» Э. Бромфилд переводит с помощью метода эквивалента «unappetising», так же, как и другие эпитеты в данном отрывке. Перевод является адекватным.

Для описания природы: *«В следующий миг она вылетела из седла, описала в воздухе дугу, и ухнулась во что-то зеленое, мягкое, хрустящее — в придорожный куст»* [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 24].

Перевод данного отрывка:

«The next moment she went flying out of the saddle, describing an arc through the air and landing heavily in something green, yielding and rustling - a bush at the side of the road».

Эпитет «придорожный» Э. Бромфилд перевел как *«a bush at the side of the road»*. В данном случае использован описательный перевод – автор перевода заменил один эпитет на конструкцию словосочетания для более точной передачи смысла. При этом сам эпитет в переводе перестал существовать. Поэтому перевод является адекватным, но не эквивалентным.

Также эпитеты используются в описании персонажей: *«Обернувшись, Варя увидела у входа статного гусарского офицера, черноволосого, с лихими усами, бесшабашными, чуть навывкате глазами и новеньким «георгием» на ментике»* [Турецкий гамбит, гл. 5, с. 52].

«Varya swung round to see a handsome officer of the hussars with black hair, a jaunty moustache, slightly slanting eyes with a devil-may-care glint and a shiny new Order of St George on his pelisse» - вариант перевода автора имеет несколько другую форму. Так, эпитет «черноволосый» Э. Бромфилд воспроизвел описательным методом: *«with black hair»* («с черными волосами»). *«бесшабашными, чуть навывкате глазами»* автор перевода интерпретирует *«slightly slanting eyes with a devil-may-care glint»*. Данный вариант перевода не соответствует оригинальному и не является адекватным, при переносе используется метод эквивалента.

Следующий троп, которому бы хотелось уделить внимание – метафора. Б. Акунин применяет скрытые сравнения для передачи образности, а также для подчеркивания некоторой иронии в произведении. Например: *«Вон он, ваш Б-буцефал, — показал волонтер на бурого ишачка. — Неказист, зато падать невысоко»* [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 14].

Перевод данного предложения: «*There he is, your B-Bucephalus, ' said the volunteer, pointing at a small brown donkey. 'Not much to look at, but then there's not so far to fall*».

При переводе автор использует метод дословного перевода: в английском языке существует лексема «Bucephalus» - кличка сильнейшего коня Александра Македонского. Благодаря переносу в предложении на английском языке сохраняется элемент иронии, присущий произведению Акунина. Адекватность и эквивалентность также сохранена.

Еще один пример данного явления: «*Смотреть надо было, — с достоинством ответила Варя. — я вам не комар и не муха, чтобы меня игнорировать. Между прочим, я под арестом, и никто меня не отпускал*» [Турецкий гамбит, гл. 3, с. 31].

Вариант перевода звучит как: «*You ought to have looked,' Varya replied with dignity. 'I'm not some mosquito or fly that you can just choose to ignore*».

В данном случае Э.Бромфилд использует описательный перевод, который способствует описать конкретное сравнение читателю.

Также были замечены метафоры, примененные для усиления впечатления читателя: «*Зрелище было впечатляющее, настоящий триумф прогресса*» [Турецкий гамбит, гл. 4, с. 45].

Англоязычная версия, данная автором: «*It was an impressive spectacle, a genuine triumph of progress*». Используя метод эквивалента, Бромфилд достаточно точно передает смысл метафоры.

Часто автор использует метафору для передачи определенного качества: «*Знаменитые романовские глаза — пристальные, mesmerizing и заметно навывкате — смотрели строго и требовательно*» [Турецкий гамбит, гл. 11, с. 81].

«*The famous Romanov eyes - piercing, mesmerising and distinctly slanted - gazed at her with fastidious severity. They see into your very soul, she thought*

- *that's the expression-, and then she felt quite angry with herself for slipping into the slave mentality of ignorant prejudice*» - в данном случае автор применил метод дословного перевода. Стоит отметить, что англоязычному читателю, возможно, представляет трудность понимание данного выражения, так как Романов – это фамилия царской семьи в Российской империи. В данном случае, перевод является не адекватным и не эквивалентным.

Следующий троп – аллегория. Для усиления образности Б. Акунин применяет конструкции аллегорий. Например, описательная аллегория характеризует масштабы болезни: «...но с мая месяца его залихорадило так, что того и гляди Босфор выйдет из берегов, стены Цареграда рухнут, и тебе не на что будет вешать свой щит» [Турецкий гамбит, гл. 3, с. 33].

Перевод данного отрывка звучит: «...*but since the month of May it has begun beating so frantically that any moment the Bosphorus could burst its banks and the walls of Constantinople could crumble, leaving you with nothing on which to hang your shield*». Автор применяет описательный перевод при переносе аллегории, однако изменяет название города «Цареград» на «Constantinople». Это связано с тем, что название города «Царьград» существует только в русской культуре, и при использовании другого варианта перевода (например, транскрибирование) для англоязычного читателя смысл остался бы не ясным. Именно поэтому можно считать данный перевод эквивалентным.

В других случаях аллегория используется для сравнения: «*Просто имитирует «взгляд василиска», которым так гордился его папенька, чтоб ему в гробу перевернуться*» [Турецкий гамбит, гл. 11, с. 82].

В англоязычном переводе Э. Бромфилд дает следующий вариант: «*He was simply imitating the 'basilisk stare' that his father, may he lie uneasy in*

his grave, had been so proud of». Данный перевод выполнен с помощью подбора эквивалента, смысл аллегории не утрачивается.

«Кровищи наекло с Ладожское озеро» [Турецкий гамбит, гл. 7, с. 63]. Перевод звучит как «*The blood would have filled Lake Ladoga*». Автор намеренно использует метод транскрибирования и не изменяет название озера для того, чтобы англоязычный читатель имел представление о масштабах аллегории. Однако, для читателя данный вариант может быть не совсем понятен в виду недостаточного знания об озерах России.

Синекдоха – троп, который употребляется Б. Акуниным в произведении «Турецкий гамбит» не часто.

«*Это «интервью» обошлось нам в две тысячи убитых, и теперь русская армия застряла под Плевной уже всерьез и надолго*» [Турецкий гамбит, гл. 13, с. 96].

Перевод предложения: «*That "interview" cost us two thousand dead, and left the Russian army bogged down at Plevna with no end in sight*».

В данном случае автор использует метод эквивалента, что не изменяет средство образности.

Синекдоха употребляется Б. Акуниным для усиления экспрессии и отражения глубокого смысла. Стоит отметить, что в произведении нередко употребляется данный троп в определении воинских наименований или народов, например: «*Европа вздохнула с облегчением, наблюдает, к-как из России уходят жизненные соки*» [Турецкий гамбит, гл. 10, с. 68].

«*Europe has already heaved a sigh of relief and is happily watching as Russia's 1-lifeblood drains away*». В данном варианте метод эквивалента, применяемый автором перевода, не изменяет смысл и подчеркивает троп. А значит является адекватным и эквивалентным.

Гиперболы. Данный троп используется автором для усиления образности. «*Бедный Петя все томился за семью замками* — после

плевненского кровопролития зловредному Казанзаки стало не до шифровальщика, но угроза трибунала никуда не делась» [Турецкий гамбит, гл. 6, с. 49].

Э. Бромфилд дает вариант перевода: «*Poor Petya was still languishing under lock and key -after the Plevna bloodbath the noxious Kazanzaki had lost interest in the cryptographer, but the threat of a court martial remained as real as ever*».

В данном случае Петю посадили в тюрьму, а троп «за семью замками» показывает, что освобождение ему предстоит ждать еще долго. Однако при переводе фразеологический оборот заменяется на словосочетание. Это связано с особенностью применения идиомы только в русском языке.

«От сияния эполетов и орденов можно было просто ослепнуть» [Турецкий гамбит, гл. 10, с. 69] данное выражение усиливает впечатление о бале.

Переводчик дает эквивалент: «*She was positively blinded by the glitter of all the epaulettes and medals*». Помимо того, что Э. Бромфилд применяет пассивный залог, он упускает в тропе условное наклонение «может ослепнуть», что, в последствие, искажает смысл оригинала.

Таким образом, в романе «Турецкий гамбит» Б. Акунин умело использовал различные тропы, используя их для погружения читателя в атмосферу книги и усиления образности. Э. Бромфилд переводит произведение, стараясь не опускать важные средства образности и тропы. Однако, было выяснено, что это не всегда удается в связи со спецификой русского языка и русской культуры. В 20% случаев от выборки переводчик намеренно избегает средства образности, заменяя их на более понятные англоязычному читателю лексемы, словосочетания и предложения.

2.3 Особенности перевода стилистических средств романа

Б. Акунина «Турецкий гамбит» с русского на английский язык

Как упоминалось ранее, в творчестве Б. Акунина прослеживаются отсылки к другим произведениям, историческим периодам и личностям. В романе «Турецкий гамбит» также присутствуют имена и упоминания различных персонажей, писателей и исторических персон. Поэтому важно провести анализ перевода стилистических средств произведения «Турецкий гамбит» Б. Акунина с русского на английский язык, выполненный Э. Бромфилдом, и понять, насколько адекватно данные средства переданы в языке-реципиенте.

Так, в третьей главе Б. Акунин описывает мысли Варвары Андреевны: «Фандорин, которого она считала порядочным человеком, - полицейский агент? А еще Печорина из себя разыгрывает!» [Турецкий гамбит, гл. 3, с. 30]. Девушка сравнивает Эраста с главным персонажем произведения М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Девушка сопоставляет героя с вымышленным персонажем, который в тот период времени был романтизирован и считался идеалом мужчины.

В переводе на английский язык данное выражение выглядит следующим образом:

«She had taken Fandorin for a decent man - but he was a police agent! And he had even made himself out to be some kind of romantic hero, like Lermontov's Pechorin». Э. Бромфилд применяет метод транскрибирования для перевода, однако в переводимом варианте появляется уточнение – притяжательное прилагательное «Lermontov's». С помощью добавления автор перевода уточняет фамилию главного героя романа «Герой нашего времени», указав фамилию писателя – создателя данного персонажа. Это

добавление появилось в качестве уточнения для англоязычного читателя, чтобы смысл фразы и образ Фандорина был более понятным и ярким.

Стоит отметить, что это не единственная отсылка к Лермонтову в данном романе: *«А собой был очень даже недурен, на Лермонтова похож. Да бог с ним, с корнетом»* [Турецкий гамбит, гл. 1, с. 2]. Можно сделать вывод о том, что, Варя любила как произведения писателя, так и его личность. Она мечтает о таком возлюбленном, хотя лично с ним не знакома.

В переводе от Э. Бромфилда данная фраза выглядит как: *«He had not been at all bad-looking, either, rather like Lermontov»*. В данном случае использовался лишь метод транслитерации при переводе, однако на восприятие англоязычным читателем это не влияет, так как фамилия Лермонтова известна во всем мире.

Следующая отсылка к произведению русской классической литературы – имя второстепенного персонажа.

«Еремей Ионович хоть и нуден, но толков. Как-никак генерального штаба. В оперативном отделе его знают, полезными сведениями снабжают. Да и потом, вижу, что он мне лично предан — не забыл про спасение от башибузуков. А я, грешный человек, в подчиненных преданность исключительно ценю» [Турецкий гамбит, гл. 6, с. 75]. Имя, а точнее, отчество персонажа соответствует персонажу рассказа А. П. Чехова «Ионыч». Стоит отметить, что комментарий о личности Еремея Ионовича в «Турецком гамбите» соответствует характеру персонажа Чехова.

В английском варианте данный отрывок – *«Eremai Ionovich Perepyolkin may be tedious, but he certainly is sound -he's from the general staff, after all. They know him in the operations section and they provide him with useful information»*.

Можно заметить, что при переводе Э. Бромфилд добавляет фамилию персонажа, при этом суть отсылки теряется. Данный транскрибированный перевод сделан с добавлением фамилии переводчиком для того, чтобы англоязычный читатель вспомнил, о ком идет речь: ранее в романе упоминался Перепелкин, однако отчество прозвучало впервые. Кроме того, в английской культуре нет определения отчества, и читатель мог бы подумать, что «Іonovich» - это фамилия нового персонажа, что повлияло бы на восприятие текста.

Также была обнаружена отсылка в романе к произведению Н. В. Гоголя «Ревизор»: «- *Но мы-то еще живы, мадемуазель, — рассеянно откликнулся Зуров, постукивая по колоде. — Что ж хоронить себя раньше времени? Ой блефуешь, Лука. Поднимаю на две. Лукан рванул с пальца бриллиантовый перстень:*

- Вскрываю. - и дрожащей рукой медленно-медленно потянулся к картам Зурова, небрежно лежавшим на столе рубашкой кверху» [Турецкий гамбит, гл. 5, с. 44].

Английский перевод данного отрывка выглядит следующим образом: «*But we are still alive, mademoiselle,' Zurov replied absent-mindedly, tapping on a deck of cards with his finger. 'What's the point in burying yourself before your time has come? Oh, you're bluffing, Luke. I raise you two.*

Lukan tugged the diamond ring off his finger: 'I'll see you.' He reached out a trembling hand towards Zurov's cards lying casually face down on the table». Метод перевода стилистического средства – транслитерация.

Персонаж Лукан является некой пародией на персонажа Луку в комедии «Ревизор» Гоголя. При этом, он является противоположностью оригинала: в «Ревизоре» Лука является робким и скромным человеком, у Акунина же Лукан – полководец, боевой офицер. Однако, общие черты в них все же имеются – природная хитрость и чинопочитание.

Еще одна отсылка, но уже прозвучавшая в прямой речи Варвары Андреевны, принадлежит к существовавшим писателям:

«Да кто вы такой, чтобы судить, кто несет цивилизации благо, а кто гибель?! Государственный механизм он изучал, с вождями знакомился! А с графом Толстым, с Федором Михайловичем Достоевским вы познакомились? А русскую литературу вы читали? Что, времени не хватило? Дважды два это всегда четыре, а трижды три всегда девять, да? Две параллельные прямые никогда не пересекаются? Это у вашего Эвклида они не пересекаются, а у нашего Лобачевского пересеклись!»
[Турецкий гамбит, гл. 14, с. 94].

Э. Бромфилд дает свой вариант перевода: *«Just who are you to judge who is the bringer of good to civilisation and who is the bringer of destruction? You studied the state apparatus, became acquainted with the leaders! And have you made the acquaintance of Count Tolstoy and Fyodor Dostoevsky? Have you read Russian literature? I suppose you had no time for that? Two times two is always four and three times three is always nine, isn't it? And two parallel lines never intersect? In your Euclid they don't intersect, but for our Lobachevsky they have!»*

В первом случае перевод выполнен методом эквивалента и транскрибирования, во втором и третьем – только транскрибирование. Стоит отметить, что отчество Достоевского переводчиком опущено, возможно, для облегчения чтения англоязычному читателю.

Говоря об стилистических средствах образности, стоит подробно рассмотреть с этой точки зрения характеристику главных персонажей.

Так, Б. Акунин раскрывает персонажа Варвару Андреевну как самостоятельную девушку со своими взглядами и убеждениями. Например, она неоднократно высказывается о месте женщин в современном мире той эпохи:

«Современная женщина не станет жить в гареме пятнадцатой женой, - отрезала она. - Это унижительно и вообще варварство» [Турецкий гамбит, гл. 5, с. 43].

Перевод отрывка на английский язык: «*A modern woman would never agree to live as the fifteenth wife in a harem,' she snapped. 'It is humiliating and altogether barbaric*». Переводчик использует метод эквивалента, а во фразе «*woman would never agree to live as the fifteenth wife*» добавляет слово «never» для усиления позиции свободолюбивой Варвары.

Варя считает, что ограничение прав и свобод женщин устарело, и она готова бороться за свои права.

Варваре Андреевне 22 года, она молода и привлекательна. Отметим, что возраст для Вари играет значение, что говорит о ее взглядах на жизнь в перспективе. Так, Акунин описывает мысли Варвары в штабе:

«Жить ее взяли к себе сестры милосердия — женщины славные и отзывчивые, но пожилые, лет по тридцать пять, и скучноватые» [Турецкий гамбит, гл. 4, с. 36].

Перевод данного отрывка Э. Бромфилд преподносит: «*They were wonderful, caring women, but they were quite elderly - all about thirty-five - and rather dull*».

В данном случае методом эквивалента автор перевода полностью передает смысл фразы, подчеркивая образ Вари.

Стоит отметить, что Варвара является образованной девушкой. Об этом свидетельствует ее мнение на слова отца:

«До сегодняшнего дня Варя такой дефиницией гордилась и говорила, что останавливаться на достигнутом не собирается, но самонадеянность сыграла с ней злую шутку» [Турецкий гамбит, гл. 1, с. 2].

Девушка использует терминологию научной лексики, что говорит о ее образовании.

Вариант перевода Э. Бромфилда: *«To this very day Varya still prided herself on this characterisation, declaring that she had no intention of resting on her laurels as yet; but this time her self-confidence had played her a really mean trick»*.

Переводчик подобрал эквивалент термину «дефениция» - «*characterisation*», что пагубно сказалось на отображении образности персонажа.

Говоря о втором главном персонаже произведения, стоит отметить, что Акунин сделал его характер сдержанным, твердым, при этом Фандорин всегда остается немногословным.

Отличительная черта характера Фандорина – это сдержанность. И автор указывает на эту черту следующим образом:

«Тот, похоже, утратил всегдашнее хладнокровие — запрокинув голову, нервно пил воду из большой медной фляги» [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 23].

Вариант английского перевода, представленный Э. Бромфилдом: *«He had thrown back his head and was nervously quaffing water from a large copper canteen»*. Применен метод эквивалента, фраза переведена практически дословно, что сохраняет образность.

Б. Акунин сделал персонажа Эраста заикающимся, но этот недостаток исчезает при опасности:

«Осла к черту. Дайте руку. В седло. Гоните во весь дух. Не оборачивайтесь, — рубленой скороговоркой отчеканил Фандорин, опять перестав заикаться» [Турецкий гамбит, гл. 2, с. 24].

Перевод звучит как: *«To hell with the donkey! Give me your hand. Into the saddle. Ride for all you're worth. Don't turn round!»* Fandorin rattled out in

staccato fashion, once again without any stammer». Переводчик заменил глагол на существительное «stammer». Можно предположить, что это было сделано для того, чтобы перевод вписывался в рамки правил построения английского предложения.

Для того, чтобы передать звучание этого недуга, автор намеренно дублирует первые буквы слов, произносимых Фандориным, которые начинаются с глухих согласных «п, т, к».

Автор перевода применяет тот же прием, а именно дублирование первых букв слов.

Таким образом, стилистические средства образности текста в романе «Турецкий гамбит» Б. Акунин передает через образность персонажей других произведений. В какой-то мере, каждый персонаж романа является интерпретацией автора героев классической русской литературы или реальных исторических личностей.

Было выяснено, что переводчик при переносе произведения на язык-реципиент в большей степени соблюдает особенности образности романа «Турецкий гамбит». Лишь в двух найденных случаях, перевод утратил значение образности, что, в целом, не повлияло на образность всего произведения.

Выводы по второй главе

Роман «Турецкий гамбит» имеет свои особенности, в том числе образность. Для переводчика крайне важно передать читателю образность каждого персонажа, иначе читатель может неправильно истолковать произведение или какую-либо единицу. Одну из главных ролей в создании образности в данном произведении играют архаизмы и историзмы, за счет которых создаётся атмосфера того времени, когда происходили события.

Проанализировав перевод Э. Бромфилда, можно прийти к выводу, что переводчик успешно передает средства создания образности на язык-реципиент. В некоторых случаях переводчик использует не только текст, но и знания культур и особенностей стран двух языков. Из проанализированных отрывков можно сделать заключение, что Э. Бромфилд перевёл данное произведение адекватно и эквивалентно. Используя различные приемы перевода, автору удастся перенести образность романа «Турецкий гамбит» Б. Акунина в переводе на английский язык.

Заключение

Поэтапное выполнение исследования позволяет сделать следующий вывод.

Рассмотрение теоретических вопросов, касающихся создания образности, позволило определить, что образность художественного текста достигается автором различными приемами: лексическими и стилистическими. Данный феномен определяет так называемый «почерк» писателя. Образность заключается не в отдельных словах, а в их сочетании в определенном контексте.

Функция воздействия и эстетическая функция художественного текста проявляются в использовании различных средств выразительности. Целью использования выразительных средств является создание и усиление эмоционально-эстетического воздействия на читателя и формирование отношения читателя к содержанию художественного текста. Для создания адекватного перевода необходимо передать в нем выразительные средства, использованные в оригинале.

Употребление тех или иных выразительных средств в определенных ситуациях целиком и полностью зависит от желания автора, его личных предпочтений. Эстетическую сторону писательского труда, образную и эмоционально-выразительную специфику художественного произведения определяет талант самого писателя.

Борис Акунин – один из ярчайших писателей современности жанра детектива. Его тексты являются настолько образными и узнаваемыми, что приобрели популярность во всем мире.

Раннее творчество данного писателя справедливо относится исследователями и критиками к постмодернистской литературе. В нем отмечено следование таким приемам, как: ироничность, часто

переходящая в пародию, цитация и имитации цитат, интертекстуальность (превращающая весь текст в «лоскутное одеяло», сотканное из множества отсылок к другим произведениям и авторам), стирание границ между массовой и элитарной литературой, а также авторская игра с читателем.

В романе «Турецкий гамбит» Б. Акунина были обнаружены как лексические, так и стилистические средства образности произведения. Такие как метафора, олицетворение, фразеологизмы, гиперболы, архаизмы, историзмы, аллегории. В совокупности они образуют цельное уникальное произведение, созданное на основе исторических событий или других литературных произведений.

При переводе романа «Турецкий Гамбит» на английский язык были использованы такие методы как описательный перевод, метод калькирования, метод эквивалента, метод транскрибирования и транслитерации, антономимический перевод.

Было выяснено, что перевод романа достаточно точно передает образность произведения, в большинстве проанализированных примеров был подобран адекватный вариант перевода.

Найденные лексические и стилистические средства и анализ их перевода могут входить в основу изучения романов Б. Акунина.

Список используемой литературы

1. Абдрахманова Р. Дж. Художественный перевод (лингвистические аспекты): учебное пособие для студентов старших курсов переводческих отделений. Бишкек: Изд-во КРСУ, 2014. 86 с.
2. Акунин Б. Турецкий гамбит, М.: 1998
3. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста. Вестник РУДН. 2012. №2
4. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык.– М.: Флинта: Наука, 2020. 384 с.
5. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник. Практикум. – М.: Флинта; Наука, 2017. 496 с.
6. Базылев В. Н. Обусловленность переводческих трансформаций // Вестник ВГУ, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». М.: Мос. гос. строит. ун-т. 2018. № 1. С. 75 – 79
7. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. М.: Междунар. отн-я. 2015. 240 с.
8. Биbihин В. В. К проблеме определения сущности перевода / В.В. Биbihин. М.: Междунар. отношения. 2013. 99 с.
9. Бромфилд Э. Turkish Gambit. URL: https://www.rulit.me/books/turkish-gambit-read-347418-1.html#section_1 (дата обращения 12 марта 2022).
10. Бузаджи Д. М. Новый взгляд на классификацию переводческих ошибок. / Д. М. Бузаджи, В. В. Гусев, В. К. Ланчиков. М.: Всероссийский центр переводов. 2019. 88 с.
11. Везнер И. А. Перевод образной лексики: Когнитивно-дискурсивный подход: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука. 2015.

12. Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М.: Вс. шк. 1978. 350 с.
13. Галиева А. М. Переводческие ошибки, обусловленные лингвокультурными факторами / А. М. Галиева, Э. Ф. Нагуманова, И. Ж. Едиханов // Наука о переводе. 2018. URL: https://kpfu.ru/staff_files/F1349098372/Galieva_Nagumanova_Edihanov.pdf (дата обращения 2 апреля 2022).
14. Гальперин И. Р. Речевые стили и стилистические средства языка. URL: https://studref.com/370097/literatura/galperin_rechevye_stili_stilisticheskiye_sredstva_yazyka (дата обращения 14 марта 2022).
15. Дяков В. М. Интерференция художественного образа в переводе. М.: Наука. 2018. 316 с.
16. Казакова Т. А. Художественный перевод: в поисках истины / Т. А. Казакова. СПб.: Издательство СПбГУ. 2016. 224 с.
17. Классификация видов перевода. URL: https://fir.bsu.by/images/departments/gl/gl-materials/gl-studyprocess/zinchenko/zinchenko_TPP_1.pdf (дата обращения 14 марта 2022).
18. Классификация переводческих ошибок. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-perevodcheskih-oshibok-dlya-sozdaniya-razmetki-v-uchebnom-parallelno-korpuse-russian-learner-translator-corpus/viewer> (дата обращения 18 марта 2022).
19. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. пособие / В. Н. Комиссаров. М.: Альянс. 2013. 253 с.
20. Коралова А. Л. О некоторых семантических особенностях лингвистического образа. 1976. № 100. С. 39–51

- 21.Латышев Л. К. Курс перевода (эквивалентность и способы ее достижения). М.: Международные отношения. 2017. 248с.
- 22.Лиходкина И. А. Лингвокогнитивный аспект адекватной передачи образности при художественном переводе. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2019/9/75.html> (дата обращения 20 марта 2022).
- 23.Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода. М.: МГЛУ. 2016. 364 с.
- 24.Мезенин С. М. Образные средства языка: учеб. пособие. Тюм. гос. ун-т. Тюмень. № 2. 2020. 123 с.
25. Нуриев А. Адекватность перевода как лингвистическая проблема. Вестник ВГУ, Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». № 1. 2013.
- 26.Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация: учеб. пособие / Ю. Л. Оболенская. М.: Высшая школа. 2006. 335 с.
- 27.Попович А. Проблемы художественного перевода: учеб. пособие: пер. со слов / А. Попович. М.: Высшая школа. 2020. 199 с.
- 28.Рецкер Я. И. Перевод и переводческая практика / Я. И. Рецкер. М.: Междунар. отношения. 2014. 216 с.
- 29.Скребнев Ю. М. Основы стилистики английского языка. Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. 2-е изд., испр. М.: Астрель. 2018. 221с.
- 30.Соболев Л. Н. О переводе образа образом. Вопросы художественного перевода: Сб. статей. М.: «Наука». 2019. - С. 256-297.
- 31.Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода: учебное пособие для студ. М.: Издательский центр «Академия». 2018. 304 с.

32. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово. 2000.
33. Турчанинова К. А. Особенности перевода образного компонента значения лексических единиц. М.: Буки-Веди. 2017. С. 76-79. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/235/12583/> (дата обращения: 23.04.2022).
34. Хасанова М. М. О проблемах воссоздания образности в переводе перифразы. Молодой ученый. 2017. № 20 (154). С. 502-504. URL: <https://moluch.ru/archive/154/43653/> (дата обращения: 29.05.2022).
35. Эндрю Бромфилд: стараюсь, чтобы британец чувствовал текст, как русский. URL: <https://ria.ru/20180413/1518538376.html> (дата обращения 7 апреля 2022).
36. Imagery Definition URL: <https://www.supersummary.com/imagery/> (дата обращения 2 мая 2022).
37. Olga Freidenberg: Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature . URL: http://ivka.rsuh.ru/binary/2628603_36.1367418914.23454.pdf (дата обращения 2 мая 2022).
38. What is Imagery — Definition & Examples in Literature & Poetry URL: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-imagery-definition-examples/> (дата обращения 2 мая 2022).