

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

Гуманитарно-педагогический институт
(наименование института полностью)

Кафедра «Теория и практика перевода»
(наименование кафедры)

45.03.02 Лингвистика
(код и наименование направления подготовки, специальности)

Перевод и переводоведение
(направленность (профиль)/специализация)

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему Стратегия перевода жанра «юридический триллер» с английского языка
на русский

Студент	К.М. Шишкина (И.О. Фамилия)	 (личная подпись)
Руководитель	Т.Г. Никитина (И.О. Фамилия)	 (личная подпись)

Допустить к защите

Заведующий кафедрой к.ф.н., доцент С.М. Вопияшина
(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)
(личная подпись)

«_____» _____ 20____ г.

Тольятти 2017

Аннотация

Данная бакалаврская работа посвящена проблеме выработки стратегии перевода с английского языка на русский художественных произведений, относящихся к жанру юридического триллера.

Актуальность данного исследования заключается в том, что с выходом всё новых бестселлеров основателя жанра юридического триллера Джона Гришэма растёт и потребность в их переводе на русский язык. В подобных условиях разработка стратегии может положительно повлиять на скорость и качество работы переводчиков.

Объектом данного исследования выступают лингвостилистические особенности жанра юридического триллера, влияющие на перевод. **Предметом** – стратегия перевода художественных произведений жанра юридического триллера с английского языка на русский.

Цель данного исследования – описать стратегию перевода жанра юридический триллер с английского языка на русский.

Материал исследования представлен оригиналом романа Джона Гришэма «Фирма» и его переводом на русский язык, выполненным Ю.Г. Кирьяком.

Методы исследования, которые мы применили: метод лингвостилистического анализа, метод анализа и синтеза теоретического материала, сравнительно-сопоставительный метод.

Практическая значимость данного исследования обусловлена тем, что его материалы и результаты могут использоваться в практике перевода, а также помочь при проведении аналогичных исследований.

Структура данной работы представлена введением, двумя главами, заключением и списком использованной литературы.

Список использованной литературы насчитывает 53 источника, шесть из которых на английском языке.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Общие положения о переводе жанра «юридический триллер»..	6
1.1. Юридический триллер с точки зрения теорий текста, стиля и жанра	6
1.2. Специфика художественного перевода	14
1.3. Принципы описания стратегии в процессе перевода.....	19
Выводы по первой главе.....	25
Глава 2. Особенности перевода жанра юридического триллера на примере романа Джона Гришэма «Фирма».....	26
2.1. Лингвостилистический анализ материала исследования.....	26
2.2. Переводческие трансформации, используемые для передачи функциональных доминант юридического триллера.....	42
Выводы по второй главе.....	50
Заключение.....	51
Ссылки.....	53
Список использованной литературы.....	62

Введение

Если в прежние времена литература отличалась стабильностью, то сегодня она вынуждена постоянно меняться и обновляться, чтобы поспевать за темпом жизни современных читателей. В результате этого рождаются новые литературные течения и новые жанры. Жанр юридического триллера, возникнувший в конце прошлого столетия и не теряющий популярности в настоящем, как раз относится к таким новым жанрам.

Данная бакалаврская работа посвящена проблеме выработки стратегии перевода с английского языка на русский художественных произведений, относящихся к жанру юридического триллера (на примере романа Джона Гришэма «Фирма»).

Актуальность данного исследования заключается в том, что с выходом всё новых бестселлеров основателя жанра юридического триллера Джона Гришэма растет и потребность в их переводе на русский язык. В подобных условиях разработка стратегии может положительно повлиять на качество и скорость работы переводчиков.

Объектом данного исследования выступают лингвостилистические особенности жанра юридического триллера, влияющие на перевод.

Предметом данного исследования является стратегия перевода художественных произведений жанра юридического триллера с английского языка на русский.

Цель данного исследования – описать стратегию перевода жанра юридический триллер с английского языка на русский.

Задачи исследования, поставленные в соответствии с целью:

- описать юридический триллер как литературный жанр;
- провести обзор работ, посвященных особенностям перевода художественной литературы;
- изучить принципы разработки переводческой стратегии;
- проанализировать лингвистические и экстралингвистические характеристики романа Джона Гришэма «Фирма» и на его примере

определить функциональные доминанты текстов жанра юридического триллера;

- выявить способы передачи данных доминант при переводе материала исследования с английского языка на русский.

Материал исследования – оригинал романа Джона Гришэма «Фирма» и его перевод на русский язык, выполненный Ю. Г. Кирьяком.

Теоретическая база нашего исследования представлена трудами выдающихся лингвистов: И.С. Алексеевой, Н.К. Гарбовского, В.Н. Комиссарова, Ю.П. Солодуба, В.В. Сдобникова, Я.И. Рецкера, Л.С. Бархударова, И.Р. Гальперина, Ю.М. Скребнева, Г.Я. Солганика, А.Н. Мороховского, Л.Л. Нелюбина, Н.Л. Лейдермана и других.

Методы исследования, выбранные в соответствии поставленными задачами: метод лингвостилистического анализа, метод анализа и синтеза теоретического материала, сравнительно-сопоставительный метод.

Практическая значимость данного исследования обусловлена тем, что его материалы и результаты могут использоваться в практике перевода, а также помочь при проведении аналогичных исследований.

Структура данной работы представлена введением, двумя главами, заключением и списком использованной литературы.

Во **введении** обосновывается актуальность данного исследования, определяются его предмет, объект, цели, задачи и методы.

В **первой главе** проводится обзор теории, описывающей жанр юридического триллера, особенности перевода художественной литературы, к которой относится данный жанр, а также подходы к разработке стратегий перевода.

Во **второй главе** мы анализируем лингвистические и экстралингвистические особенности жанра юридического триллера на примере романа Джона Гришэма «Фирма», а затем, основываясь на выявленных функциональных доминантах, исследуем эффективность трансформаций, примененных при переводе этого романа с английского

языка на русский переводчиком Ю.Г. Кирьяком.

В **заключении** подводятся итоги данного исследования, описывается предлагаемая нами стратегия перевода юридического триллера.

Список использованной литературы насчитывает 53 источника, шесть из которых на английском языке.

Глава 1. Общие положения о переводе жанра «юридический триллер»

1.1. Юридический триллер с точки зрения теорий текста, стиля и жанра

Для того, чтобы разработать стратегию перевода жанра «юридический триллер» нам прежде всего необходимо выделить особенности данного жанра художественной литературы, что не представляется нам возможным без рассмотрения основных положений теорий текста, стиля и жанра.

В книге «Стилистика английского языка», написанной А.Н. Мороховским, О.П. Воробьёвой, Н.И. Лихошерст и З.В. Тимошенко, текст представлен как целостное коммуникативное образование, которому свойственно структурно-семантическое, композиционно-стилистическое и функциональное единство и которое характеризуется определенными текстовыми категориями, такими как информативность, завершенность, линейность, интегративность, повторяемость и др [Стилистика английского языка, 1984, с. 195].

Понятие «текст» в языкознании традиционно связано со стилем. И.Р. Гальперин утверждает, что речевые стили (или функциональные стили; данный термин также широко используется русскими лингвистами [Знаменская, 2006]) выделяют как определенные системы в литературном языке прежде всего в соответствии с целью сообщения, которая предопределяет их функционирование и языковые особенности. Каждый речевой стиль имеет как общие для данного стиля особенности, лежащие в основе выделения этого стиля в самостоятельный речевой стиль, так и частные формы его проявления [Гальперин, 1958, с. 343]. Согласно классификации И.Р. Гальперина, существует пять речевых стилей английского литературного языка: стиль художественной речи, газетный стиль, публицистический стиль, стиль научной прозы и стиль английских официальных документов [Гальперин, 2010].

Произведения жанра юридического триллера несомненно относятся к художественному стилю. По мнению Н.Л. Лейдермана, художественное произведение – это сложная знаковая система, состоящая из двух сигнальных систем, которые как бы надстраиваются друг над другом. Исходное значение принадлежит первому знаковому уровню – текстовой системе, тогда как второй пласт произведения создает художественная система, которая хотя и не может существовать без текста, но все же представляет собой совсем иное измерение. Художественная система нужна для того, чтобы создавать в фантазии читателя «виртуальную реальность», где не только могут прижиться «типические герои в типических обстоятельствах», а вполне возможна совершенно небывалая онтология. Таким образом, напрашивается вывод, что художественный текст – это неживая, неорганическая система, владеющая способностью имитировать живую, органически саморазвивающуюся действительность [Лейдерман, 2010, с. 38].

Для достижения такого эффекта авторы применяют как экспрессивные, эмоционально окрашенные элементы речи, так и самые обычные, общеупотребительные слова, которые создают простоту, естественность, помогают изображать наиболее живые картины и выражать более глубокие и искренние чувства. Л.Л. Нелюбин уверяет, что элементов, которым присуща деловая холодность и сухость, язык художественной литературы избегает, что в нем почти отсутствуют термины [Нелюбин, 2007, с. 75]. Г.Я. Солганик считает иначе, по его мнению, лексика художественного стиля принципиально неограниченна. В ней могут присутствовать средства всех других стилей – и термины, и официальные выражения, и разговорные слова, и обороты, и публицистика. Такой огромный диапазон в употреблении речевых средств объясняется тем, что в отличие от других функциональных стилей, каждый из которых отражает одну определенную сторону жизни, художественный стиль, являясь своеобразным зеркалом действительности, воспроизводит все области человеческой деятельности, все явления общественной жизни. Язык художественной литературы принципиально

лишен всякой стилистической замкнутости, он может вбирать в себя любые стили, любые лексические пласты, любые языковые средства. Такая открытость формирует разнообразие языка художественной литературы [Солганик, 1997, с. 197-198].

В стиле художественной литературы можно обнаружить, хотя это и не является обязательным условием, выход за пределы норм литературного языка. К данному феномену прибегают тогда, когда требуется акцентировать внимание на языковых характеристиках персонажей, изображаемой среды или эпохи; для этого вносятся просторечные элементы, диалектизмы, архаизмы, иноязычная лексика и прочие явления, выходящие за нормы литературного языка, которые можно заметить в языке художественных произведений современных английских и американских писателей. Правда, и эти элементы в стиле художественной литературы представляются обработанными, типизированными, отобранными. Они не употребляются здесь в своем, так сказать, натуральном виде; такое их использование загрязняло бы язык и мешало бы обогащению и развитию литературной нормы языка [Нелюбин, 2007, с. 76].

В подстиле художественной прозы можно отметить преобладание одних элементов над другими, что происходит по различным причинам, например, это может зависеть от жанра литературного произведения, от содержания произведения или от индивидуальной манеры авторского повествования. Зачастую в языке художественной прозы наблюдается синтез литературно-книжных и разговорно-фамильярных сторон языка, знаменующих общие тенденции в использовании общенародных средств языка [Там же, с. 80].

Возвращаясь к понятию «текст», стоит упомянуть о том, что каждый текст принадлежит к одному из типов текстов. Под типом текстов подразумевают различные группы текстов, которые относятся к одному функциональному стилю речевой деятельности, но различаются предметно-содержательными, или денотативными признаками. В свой черед каждый из

типов текстов реализуется в определенных жанрах, и деление текстов по жанрам осуществляется с опорой на их композиционные и стилистические особенности. В разных типах текстов выделяются различные жанры [Стилистика английского языка, 1984, с. 237].

Л.Л. Нелюблин определяет жанр текста как «класс вербальных текстов, выделяемых на основе общности структуры, пределов вариативности и использования в однотипных коммуникативных контекстах. Конкретные признаки дифференциации жанров связаны с тремя семиотическими измерениями – семантикой, прагматикой и синтактикой и относятся к отражению мира в тексте, к выполняемой текстом коммуникативной функции и к внутренней структуре текста» [Нелюблин, 2003, с. 53].

Однако классификация и даже сама возможность классифицирования жанров является для лингвистов спорным вопросом. Об этом и возможных путях решения в своей статье «Проблема классификации в теории литературных жанров» подробно рассказывает Е.Е. Баринова. Она пишет, что «на протяжении десятилетий большинство упоминаний о жанровом своеобразии тех или иных литературных произведений сводилось к проблеме размытия жанровых границ и, как следствие, неопределимости, неуловимости и даже разрушения жанров» [Баринова, 2012, с. 18]. «Обращаясь к современной литературе, некоторые исследователи занимают крайние позиции, при которых сложно говорить о какой-либо типологизации, что отчасти продиктовано самой спецификой новейшего литературного материала. С одной стороны, пишут о «жанровых генерализациях», которые появляются из-за тотального разрушения жанровых границ и своеобразного «стягивания жанров»» [Там же]; «поэтому речь идет уже не о жанрах, а о философской, исторической, документальной и пр. жанровых генерализациях. С другой стороны, говорят об «индивидуальной жанровой форме» применительно к каждому конкретному художественному произведению» [Там же].

Сравнительно новым и потому еще недостаточно полно описанным

жанром является рассматриваемый нами жанр триллера, в частности, его разновидность – юридический триллер.

Джеймс Паттерсон в предисловии к сборнику рассказов «Триллер» определяет триллер как произведение, вызывающее яркие эмоции: тревогу, волнение такой силы, что перехватывает дыхание. «Если триллер не заставляет вас трепетать, он не справляется со своей работой», – добавляет он [Patterson, с. 11].

Т.В. Дьякова в своей статье «Характеристика жанра “триллер” и его поджанры», цитируя Дэйва Кера, говорит, что триллер – по большей части жанр американский ввиду того, что ему «свойственны непосредственность и сила воздействия, которые редко встречаются в европейском (искусстве), прощупывание физических и эмоциональных пределов жизни, упоение опасностью, осознание её роковой притягательной силы» [Дьякова, 2013, с. 32-35].

Затем Т.В. Дьякова пишет, что как вид жанра, триллер развился из детективных произведений и характеризуется обратной схемой развития сюжета. У произведений жанра триллер нет чётких границ, они не классифицируются в зависимости от времени и места действия описываемых событий. Элементы триллера присутствуют во многих произведениях разных жанров, как и в триллерах могут проявляться и элементы других жанров.

Особенности жанра «триллер»:

«1) действие постоянно находится между настоящим и будущим, сюжет стремится вперед к основному моменту истории.

2) невозможность предсказать дальнейший ход событий вызывает чувство тревожного ожидания у читателей.

3) финал произведения зависит от личностных качеств, знаний и умений главного героя.

4) художественное оформление соответствует определенной тематике.

5) в произведениях часто используются элементы других жанров

для создания нужного настроения и сохранения интриги» [Там же].

По тематике триллеры делятся на следующие поджанры: авиационные триллеры, комедийные триллеры, триллеры-заговоры, триллеры-катастрофы, экотриллеры, шпионские триллеры, триллеры-исследования, медицинские триллеры, триллеры о наемниках, мистические триллеры, политические триллеры, психологические триллеры, религиозные триллеры, романтические триллеры, триллеры-выживания, технотриллеры, триллеры об охотниках за сокровищами, и, наконец, юридические триллеры [Там же].

Юридический триллер – жанр, описывающий судебное преследование обвиняемого и характеризующийся динамичным, напряженным повествованием [Савочкина, 2007, с. 194]. Однако, несмотря на то, что в определении, данном Е.А. Савочкиной, указывается, что сюжет юридического триллера вращается вокруг судебного преследования, данное условие всё же соблюдается не всегда, т.е. судебное разбирательство как таковое – необязательный критерий романа [Бирюкова, 2016, с. 256], куда важнее раскрытие того, как действует юридическая система.

Жанровыми признаками текстов юридического триллера, как и всех других сложных речевых жанров, являются содержательные, формальные и функциональные признаки. Формальные признаки юридического триллера, динамичность и напряженность, так же, как и функциональный признак – развлекательность, представляют собой общеродовые парадигматические признаки авантюрной литературы, а потому не являются дифференциальными. Содержательные же признаки (стандартизированность и экспрессивность), являются жанрообразующими, задающими выбор специфических приемов выразительности и отсылающими к определенному словарю действительности, общему для автора и читателей текста [Савочкина, 2008, с. 299].

Основателем жанра «юридический триллер» считают американского писателя и адвоката в отставке Джона Гришэма.

После окончания университета, где он изучал право, Гришэм почти

десять лет посвятил частной юридической практике, выступая защитником в разбирательствах уголовных и гражданских дел, что дает право называть его экспертом в этой области и привлекает большее количество читателей. Профессия юриста не приносила ему удовлетворения [Pringle, 1997, с. 2], несмотря на это нелюбимая работа стала для него источником вдохновения: «Я сильно сомневаюсь в том, что написал бы свою первую книгу, не будь я юристом... Я взялся за ручку только после того, как стал свидетелем одного судебного процесса», – эта цитата приводится на официальном сайте писателя [John Grisham, Official Website]. Тогда в суде разбиралось дело о жестоком изнасиловании десятилетней девочки, чьи показания произвели на Гришэма такое неизгладимое впечатление [Pringle, 1997, с. 2], что на основании этой истории родился первый роман Джона Гришэма «Пора убивать» (A Time to Kill), опубликованный в 1989 году ограниченным тиражом [John Grisham, Official Website]. Второй роман «Фирма» (The Firm), вышедший из-под пера писателя в 1991 году, принес своему создателю известность, что позволило ему бросить юридическую практику и полностью посвятить себя написанию романов [Pringle, 1997, с. 3].

Джон Ван-дер-Люит-Драммонд в своей работе «Формирование стереотипного представления о профессии юриста» пишет, что юридический триллер Джона Гришэма сформировался на базе традиционного триллера с заимствованием элементов героико-романтического романа, готического романа, детективного романа, а также вестернов. В своих произведениях он часто рассматривает современные социальные и правовые проблемы, решить которые нелегко: экологию, этнические отношения, смертную казнь, корпоративную жадность, и медицинское страхование, представляя правовую систему и юристов как в наилучшем, так и в наихудшем свете.

Также Джон Ван-дер-Люит-Драммонд приводит мнение Джонатана Фридлэнда, считавшего, что причиной популярности в Америке романов авторства Гришема, относящихся к жанру «юридический триллер», является очарованность американской общественности всем, что связано с судами,

преступниками, юристами и судьями. Фридлэнд полагал, что американцы могут судиться с кем угодно, даже со своими собственными родителями, и что подобное увлечение правом проистекает из Конституции США, обеспечивающей защиту прав и свобод человека. Эта заинтересованность влияет и на то, что американцы читают. Благодаря успеху романов Гришэма, юридический триллер стал одним из популярных жанров в американской литературе [van der Luit-Drummond, 2014]. Режиссер Сидни Поллак, перенесший «Фирму» Гришэма на большой экран, по-другому объясняет популярность юридического триллера. Поллак считает, что её причина состоит в подозрительном отношении общественности к циничной американской правовой системе в период с начала до середины 1990-х годах [Pringle, 2007, с. 5]. Гришэму удалось это отразить во многих своих романах, главная идея которых заключается в том, что не стоит доверять представителям власти, потому что, в конечном счете, власть всегда развращает тех, кто ею обладает.

Тем не менее, нельзя сказать, что популярность юридического триллера является феноменом именно 1990-х годов. Прингл предполагает, что интерес к этому жанру художественной литературы появился в 30–40-х годах 20 века. Предшественниками Джона Гришэма были такие американские писатели, как Мелвилл Дэвиссон Пост, Эрл Стэнли Гарднер, а также Уолтер Ван Тилберг Кларк и Корнелл Вулрич, представившие идею самосуда. В 1940-е годы наиболее популярной темой литературных произведений юридической тематики была необходимость время от времени брать закон в свои собственные руки, что стало одной из основных тем многих романов Гришэма. Таким образом, при написании своих книг Джон Гришэм сочетал свои собственные приемы с заимствованиями из работ писателей-предшественников.

Вопреки тому, что на первый взгляд в своих романах «король жанра» подвергает критике представителей юридической профессии, заканчиваются они всегда подтверждением того, что правовая система создана для того,

чтобы защищать. Зачастую изобличение недостатков действующей правовой системы, а также последующее восстановление ее репутации автор возлагает на плечи главного персонажа, как правило, молодого и способного на подвиги адвоката-идеалиста, то есть, сюжет романов Джона Гришэма обычно выстраивается вокруг адвоката, который в одиночку выступает против темных сил, представленных либо какой-то крупной корпорацией, либо самой правовой системой. При этом главный герой оказывается втянутым в историю не по своей воле, но в конечном итоге принимает брошенный вызов, тем более, что на кону стоит его карьера или жизнь [van der Luit-Drummond, 2014].

Таким образом, с одной стороны, юридические триллеры отличаются от других разновидностей триллера тем, что главным действующим лицом в этих романах является юрист, а динамичное развитие сюжета происходит в юридической среде, из-за чего в языке произведений встречаются элементы стандартизованности, характерной для юридического дискурса, а с другой стороны, юридические триллеры, как и любые другие триллеры, должны вызывать у читателя яркие эмоции: страх, волнение, тревогу; заставлять его забыть о том, что происходящее в книге нереально; не давать ему заскучать и отложить книгу. Эти признаки, стандартизованность и экспрессивность, следует сохранять при переводе художественных произведений, написанных в жанре «юридический триллер».

1.2. Специфика художественного перевода

Перевод является сложным процессом передачи информации с одного языка на другой. До сих пор существуют различные подходы к изучению теории перевода. [Мусина, 2012, с. 78] И.С. Алексеева дает переводу следующее определение: «перевод – это деятельность, которая заключается в вариативном перевыражении, перекодировании текста, порожденного на одном языке, в текст на другом языке, осуществляемая переводчиком, который творчески выбирает вариант в зависимости от вариативных

ресурсов языка, вида перевода, задач перевода, типа текста и под воздействием собственной индивидуальности; перевод – это также и результат описанной выше деятельности» [Алексеева, 2008, с. 7]. С другой стороны, Н.К. Гарбовский определяет термин «перевод» как общественную функцию коммуникативного посредничества между людьми, пользующимися разными языковыми системами, реализующуюся в ходе психофизической деятельности билингва по отражению реальной действительности на основе его индивидуальных способностей интерпретатора, осуществляющего переход от одной семиотической системы к другой с целью эквивалентной, то есть максимально полной, но всегда частичной, передачи системы смыслов, заключенной в исходном сообщении, от одного коммуниканта другому [Гарбовский, 2007, с. 214].

Е.А. Огнева в своей монографии «Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода» пишет, что перевод, «как процесс и результат переводческой деятельности, зависит от ориентации на определенного рецептора, на типичного представителя культуры языка перевода. Акт перевода прагматически ориентирован по двум направлениям: во-первых, он заключается в полном воспроизведении оригинала, а во-вторых, перевод является прагматически ориентированным на рецептора» [Огнева, 2012, с. 10].

Словами В.Н. Комиссарова можно добавить, что перевод – это «сложный и многогранный вид человеческой деятельности. Хотя обычно говорят о переводе «с одного языка на другой», но, в действительности, в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки» [Комиссаров, 2011, с. 23].

Что касается художественного перевода, то его можно определить как «вид оригинального художественного творчества, в процессе которого литературное произведение, существующее на одном языке, максимально

полно воссоздается на другом языке его художественными средствами, становясь новым единством содержания и формы в условиях другого языка и другой этнокультуры, полноценным литературным произведением интерпретационного искусства» [Шаховский, 1987, с. 28].

Т.А. Казакова, обобщая определения данного термина, говорит, что большая часть определений сводится к сочетанию «художественный перевод – это естественный сплав науки и искусства», где научный аспект художественного перевода составляют знания самого широкого круга проблем, связанных с самим понятием художественного текста, меры художественности и границы между художественным и нехудожественным; сюда же входят и знания в области сопоставляемых языков, культурных и литературных традиций, осведомленность о личном и социальном мире переводимого автора, о психологии литературного творчества и т.д. Творческий аспект, или собственно искусство художественного перевода, складывается из личного литературного мастерства переводчика, его способностей, предвидения литературных потребностей своего времени и умения отвечать на неявные вопросы в межлитературном и шире – в межкультурном общении.

«Между исходным художественным произведением и художественным переводом этого произведения переводчик устанавливает неустойчивое и, по всей видимости, относительное равновесие на основе своего личного языкового и культурного опыта, индивидуального видения мира. Предполагается, что благодаря этому равновесию художественный перевод можно признавать заместителем исходного текста в иноязычной культурной среде» [Казакова, 2002, с. 5]. Обучиться художественному переводу крайне сложно, а в большинстве случаев невозможно. Ведь для того, чтобы качественно переводить художественные произведения, необходимо обладать особым врожденным талантом, который следует развивать и совершенствовать на протяжении всей жизни [Пугачева, 2014, с. 110].

Стоит отметить, что общая теория перевода строится на основе

исследования переводческой деятельности, объектами которой являются тексты всех функциональных стилей. Какие-то ее положения могут разрабатываться и на материале переводов художественных произведений, хотя последние, согласно Ю.П. Солодубу, рассматриваются уже вне сферы функционально-стилевой типологии текстов современных литературных языков, поскольку принадлежат к сфере одного из видов искусств – искусству слова, или художественной литературе. Проблемы перевода текстов художественных произведений исследуются особой лингвистической наукой – теорией художественного перевода. Само выделение этой науки из общей теории перевода возможно на том основании, что текст художественного произведения может быть типологически противопоставлен всем текстам нехудожественного характера. Это стало возможно благодаря тому, что основной функцией художественных текстов является не информация, а эстетическое воздействие на читателей. Другими словами, именно для текстов художественных произведений важно не то, что сообщается, а то, как это сообщается [Солодуб, 2005, с. 18-19].

Таким образом, художественный текст и его перевод обладают своими отличительными чертами, из которых главной является выражение эмоционального состояния. Касаясь иррационального восприятия, эмотивность текста [Шаховский, 1987] прежде всего старается «вызвать у реципиента определенную эмоциональную реакцию, психологический резонанс, и, посредством чувственного сообщения предоставить ему более яркую, отчетливую картину рациональной стороны художественного произведения, преподнести концептуальный, идеологический, эстетический замысел автора в живой и органичной форме. Таким образом осуществляется прагматическое воздействие на читателя, одна из основных функций категории эмотивности» [Стрельницкая, 2010, с. 1]. Из этого следует, что при переводе художественного текста задачей переводчика становится не просто верная передача содержания предложений, как, например, при переводе технической литературы, но перенос из исходного произведения в перевод

оригинального сообщения, эмоций героев, их характеров настолько, насколько это возможно. Более того, художественная литература отличается образностью изложения мыслей писателя. Поэтому, читая одно и то же произведение, разные люди могут воспринимать заложенные в нем идеи совершенно по-разному. В каком-то смысле переводчик, выражая свою точку зрения и используя для этого свои средства переводящего языка, в этом случае является соавтором произведения [Ковалева, 2015].

Некоторые исследователи, включая Ю.П. Солодуба, считают, что художественный перевод нужно рассматривать как разновидность словотворческого искусства, т.е. не с лингвистической, а с литературоведческой точки зрения. Согласно этой теории, главной движущей силой переводчика должна явиться идея, внушенная оригиналом, и искать эквивалентное соответствие оригиналу нужно не в лингвистическом, а в эстетическом понимании. В таком случае перевод может оказаться эквивалентным в художественном отношении и не быть эквивалентным в языковом [Алимов, Артемьева, 2010, с. 4].

Также в своей статье В.Н. Алексеева пишет, что переводчик в процессе работы с художественным переводом должен следовать следующим правилам:

- 1) художественный перевод не предполагает дословность;
- 2) при переводе художественного произведения необходимо уделять большое внимание передаче устойчивых выражений, в частности пословиц, поговорок, афоризмов;
- 3) немаловажную роль в художественном переводе играет передача юмора, игры слов;
- 4) переводчик должен передать художественное произведение на другой язык с соблюдением стиля и культуры исходного языка [Алексеева, 2012, с. 153-155].

Однако обращаясь к выше изложенным положениям, некоторые переводчики пытаются улучшить переводимый текст, в результате чего

появляется новое произведение или «переложение» на базе оригинала, таким образом нарушается сам принцип перевода: верно передать сообщение текста оригинала и сохранить его функционально-стилистическое соответствие [Алимов, Артемьева, 2010, с. 4].

Материал художественного произведения дает переводчику широкие возможности для генерирования своих идей, мыслей и переживаний. Данное явление обусловлено спецификой стиля художественного произведения – быть второй реальностью, воплощением авторской фантазии. Однако при «переводе художественного произведения переводчику следует как можно беспристрастнее интерпретировать прочитанный текст, чтобы избежать создания третьей реальности» [Баяни, 2011, с. 106-107]. Другими словами, он должен перевести текст так, чтобы из него, как и из оригинала, каждый читатель получил всю ту информацию, которую он нашел бы в тексте, если бы владел иностранным языком [Петрова, 2013, с. 202].

Таким образом, из-за того, что основной функцией произведений художественной литературы является не информирование читателя, а эстетическое воздействие, при переводе текстов этого типа возможен подбор соответствий в языке перевода исходя не из лингвистической эквивалентности, а из эстетической, что предоставляет переводчику больше свободы. Однако для того, чтобы конечный продукт был именно переводом, а не переложением, в процессе перевода не следует забывать о рамках, которые задаются жанром произведения, и авторском стиле, который отображается в различных стилистических приемах и средствах речевой выразительности. Чтобы избежать ошибок, связанных с жанром и стилем текста, следует придерживаться определенной переводческой стратегии.

1.3. Принципы описания стратегии в процессе перевода

В практике перевода понятие переводческой стратегии утвердилось давно. Под ним понимается порядок и суть действий переводчика при переводе конкретного текста. Для уточнения значения понятий

«переводческие действия» и «переводческая стратегия» И.С. Алексеева добавляет, что переводческие действия представляют собой всю совокупность возможных действий по осуществлению перевода, а переводческая стратегия – осознанно выбранный переводчиком алгоритм этих действий при переводе одного конкретного текста (или группы текстов) [Алексеева, 2008, с. 322]. Н.К. Гарбовский, упоминая термин «стратегия перевода», объясняет его как «определенную генеральную линию поведения» переводчика, выбор которой зависит от конечной цели перевода [Гарбовский, 2007, с. 508].

В.В. Сдобников, выражая несогласие с данными дефинициями [Сдобников, 2015], пишет, что стратегия перевода – «программа осуществления переводческой деятельности, формирующаяся на основе общего подхода переводчика к выполнению перевода в условиях определенной коммуникативной ситуации двуязычной коммуникации, определяемая специфическими особенностями данной ситуации и целью перевода и, в свою очередь, определяющая характер профессионального поведения переводчика в рамках данной коммуникативной ситуации» [Сдобников, 2011, с. 172]. Данное определение стратегии считается нами наиболее полным.

Перевод складывается из двух основных этапов: из выработки стратегии перевода и определения конкретного языкового воплощения этой стратегии. Стратегия появляется на первоначальном этапе процесса перевода и является основным принципом работы [Мешалкина, 2008, с. 74]. Базируясь на стремлении переводчика максимально сохранить стилистические, семантические и прагматические характеристики текста оригинала и при этом заставить поверить реципиента в то, что перед ним текст на его родном языке [Овчинникова, 2014], стратегия перевода затрагивает различные аспекты создания текста – прагматические, стилистические и жанровые. Выбор стратегии происходит, во-первых, после получения переводческого задания и определения типа текста, и, во-вторых, после анализа исходного

текста и перед самым переводом. По причине того, что адекватный перевод представляет собой процесс поиска оптимального варианта и всегда приводит к некоторым потерям, стратегия перевода подразумевает расстановку приоритетов. Стратегия перевода (в особенности художественного) всегда включает в себя решение о том, какие аспекты оригинала должны быть в первую очередь отражены в переводе.

На следующем этапе процесса перевода (воплощение стратегии) переводчик, по мнению А.Д. Швейцера, в соответствии с выбранной стратегией находит конкретные способы ее реализации. В рамках стратегии вырабатываются конкретные приемы, составляющие технологию перевода, которая реализуется с помощью тех или иных языковых средств [Мешалкина, 2008, с. 74-75].

Согласно В.Н. Комиссарову, стратегия переводчика при решении конкретных задач зависит от:

- 1) определения цели перевода и условий его выполнения;
- 2) определения типа переводимого текста, который обуславливает доминанту переводческого процесса. При этом принимаются во внимание несколько факторов: различие между художественными и нехудожественными текстами, основная функция перевода, связанная с характером оригинала; качество языка и всего исходного текста;
- 3) выбора доминант перевода – основных элементов текста оригинала, на точное воспроизведение которых переводчик будет обращать особое внимание. Это может быть терминологическая правильность, передача образности, сохранение каких-то элементов формы и т.п.
- 4) характера языка оригинала – его нормативность или нарушения нормы будут определять общий стиль перевода
- 5) отдаленности текста оригинала во времени и пространстве. Как правило, значительная степень такой отдаленности означает его принадлежность к совершенно иной культуре, что может потребовать серьезной адаптации сообщения в процессе перевода [Комиссаров, 2011,

с. 357-359]. Однако специфика выбранной переводческой стратегии может также отражать или же определять социальные и культурные тенденции в современном обществе. Иначе говоря, выбор стратегии может зависеть от того, в какой историко-культурный период осуществляется перевод, а не тем, в какое время был создан оригинал [Тебуева, 2016, с. 199].

Х. Крингс различает макростратегию – способы решения ряда переводческих задач и микростратегию – способы решения одной задачи. С точки зрения макростратегии в процессе перевода он отмечает 3 этапа: предпереводческий анализ, собственно перевод и постпереводческую обработку текста [Алексеева, 2008, с. 324].

Этапы переводческого процесса:

1. Предпереводческий анализ текста представляет собой специальный подготовительный анализ, задачей которого является выяснение, какого рода текст нам нужно перевести. Только после этого этапа возможен перевод, который почти не придется править. Данный этап предполагает следующие шаги:

а) сбор внешних сведений о тексте (автор текста, время создания и публикации текста, то, из какого глобального текста взят ваш текст – все эти внешние сведения сразу много скажут нам о том, что можно и чего нельзя будет допускать в переводе). К сбору внешних данных мы отнесем и учет пожеланий заказчика перевода. Это важно в тех случаях, когда заказчику необходим не просто перевод, но еще и попутная обработка текста: выборочный перевод, смена стилового регистра, адаптация и пр. Во всех остальных случаях, когда от переводчика требуется эквивалентный перевод, он ориентируется на тип текста оригинала.

б) определение источника и реципиента;

в) определение состава информации (когнитивная, оперативная, эмоциональная, эстетическая) и ее плотность;

г) формулировка коммуникативного задания текста;

д) определение речевого жанра.

2. Создание текста перевода (с помощью определения единиц перевода, типа и вида соответствий).

3. Постпереводческая обработка текста:

а) сверка текста с оригиналом;

б) проверка единства стиля (редакторская правка).

Как отмечает сама И.С. Алексеева, данный план действий переводчика представляет собой идеальную стратегию перевода идеального текста, т.е. он отражает типичные черты, свойственные переводу любых текстов, не принимая во внимание их отличительные особенности, которые также должны быть отражены в переводе. К таким особенностям относится, к примеру, авторский стиль [Там же, с. 324-334].

Из вышесказанного следует, что наряду с семантикой текста существенное значение для теории перевода имеет и стилистика текста. Нормы жанра имеют большое значение для теории перевода, поскольку различия между ними становятся наиболее очевидными при выходе за пределы одного языка и одной культуры.

Жанровая дифференциация текстов имеет непосредственное отношение к переводческой стратегии. Прежде всего переводчик должен сделать принципиальный выбор – сохранить ли нормы исходного текста или заменить их нормами языка перевода. А также необходим и учет специфики данного типа текста и коммуникативной функции, выполняемой текстами данного типа. Только зная основную коммуникативную функцию исходного текста и его место в исходной культуре, можно оценить значимость отдельных элементов исходного текста.

Вместе с тем, следует учитывать, что любой текст полифункционален, то есть может выполнять более одной функции. Исходя из этого положения В.В. Сдобников, как и В.Н. Комиссаров, настаивает на выделении функциональных доминант текста, которые представляют собой комплекс функциональных характеристик, играющих в тексте ведущую роль, отвечающих коммуникативной установке отправителя и определяющих

закономерности анализа и синтеза текстов в процессе перевода. Как указывает А.Д. Швейцер, именно специфичная для данного текста конфигурация функциональных доминант и определяет вместе с коммуникативной установкой и социокультурными нормами тот инвариант, который подлежит сохранению в переводе [Сдобников, 2006, с. 84]. Н.А. Дьяконова, используя термин «доминанты», понимает под ними «элементы содержания высказывания, подлежащие обязательной передаче в переводе» [Дьяконова, 2004, С. 10].

Исходя из доминирующих функций текста оригинала и репрезентирующих их функциональных доминант, Н.А. Дьяконова выдвинула теорию о том, что переводчик при создании текста на языке перевода прибегает к использованию в различных сочетаниях таких стратегий, как:

- 1) стратегия уяснения жанрово-стилевой принадлежности текста;
- 2) стратегия определения доминантной плотности;
- 3) стратегия вероятностного прогнозирования;
- 4) стратегия проб и ошибок;
- 5) стратегия компрессии/декомпрессии;
- 6) стратегия компенсирующих модификаций;
- 7) стратегия передачи мироощущения;
- 8) стратегия дословного перевода [Там же, с. 16-17].

Таким образом, переводческая стратегия, представляющая собой программу осуществления перевода конкретного текста в конкретных условиях, должна являться главным принципом работы переводчика. Основопологающим понятием описания стратегии перевода в нашем исследовании является теория доминант, согласно которой стратегия перевода подразумевает расстановку приоритетов, связанную с выделением функциональных доминант текста, которые обязательно должны быть отражены в переводе.

Выводы по первой главе

В данной главе мы рассмотрели то, как ученые видят жанр «юридический триллер»: данный жанр, являясь разновидностью жанра триллер, отличается тем, что описывает то, как действует юридическая система. При этом у триллера жанр заимствует динамичное повествование с нарастающим напряжением. Другими словами, стандартизированность, присущая юриспруденции, и экспрессивность, свойственная триллерам, являются для юридических триллеров жанрообразующими.

В ходе изучения теории мы выяснили, что художественный перевод представляет собой особый вид перевода, так как в его задачи входит не просто передача сообщения, а воссоздание в переводном тексте художественного своеобразия жанра оригинала с учетом индивидуального стиля автора.

В решении этой задачи переводчику поможет разработка стратегии перевода – программы действий переводчика в условиях конкретной коммуникативной ситуации двуязычной коммуникации. Такая стратегия разрабатывается для трех этапов переводческого процесса, в которые входит проведение детального анализа исходного произведения (предпереводческий анализ), перевод и постпереводческая обработка текста.

Исходя из того, что в данном исследовании нами рассматриваются лингвостилистические особенности жанра «юридический триллер», влияющие на перевод, наиболее подходящей базой для описания стратегии перевода этого жанра была выбрана теория доминант, заключающаяся в выделении характеристик конкретного текста. В соответствии с этими характеристиками переводчик затем отбирает единицы, которые обязательно должны быть отражены в переводе.

Глава 2. Особенности перевода жанра юридического триллера на примере романа Джона Гришэма «Фирма»

2.1. Лингвостилистический анализ материала исследования

Описывать стратегию перевода жанра «юридический триллер» с английского языка на русский мы будем на примере романа Джона Гришэма «Фирма».

Перед рассмотрением самого текста обратимся к внешним источникам информации для получения данных о произведении, которые могут оказать влияние на выработку стратегии перевода, а в дальнейшем и на переводческие решения. Например, такие данные могут включать сведения о жанре произведения, особенностях названия, подробности об авторе, степени отдаленности действия романа во времени и пространстве, отрасли права, которая фигурирует в романе.

Для того, чтобы воссоздать в тексте перевода художественное своеобразие жанра произведения с учетом индивидуального стиля автора, переводчику следует выяснить, в чем состоит это своеобразие, т.е. выделить функциональные доминанты текста. Для этого мы знакомимся с текстом романа «Фирма» в оригинале, а затем проводим лингвостилистический анализ прочитанного произведения.

Обратимся к определению понятия лингвостилистический анализ. Лингвостилистический анализ – это анализ, при котором рассматривается, как образный строй выражается в художественной речевой системе произведения. Лингвостилистический анализ – своеобразный «мостик» между лингвистическим и литературоведческим анализами: его объектом служит текст как «структура словесных форм в их эстетической организованности». Анализ произведения способствует постижению авторских интенций и учитывает те «стимулы художественного впечатления», которые активизируют восприятие читателя и помогают ему приблизиться к пониманию текста и предложить его интерпретацию

[Николина, 2003, с. 15].

Таким образом, можно сказать, что с помощью лингвостилистического анализа переводчик в качестве читателя, реципиента информации, проникает вглубь конкретного произведения с целью как можно более полного понимания того, что хотел сказать автор теми или иными языковыми средствами, и одновременно с этим в качестве профессионала переводчик выделяет в тексте наиболее значимые и потому обязательные для перевода элементы, относящиеся к типичным чертам жанра данного текста, к особенностям стиля автора или тому, что характерно именно для этого отдельно взятого произведения.

Лингвостилистический анализ текста обычно включает в себя анализ композиции и анализ языкового оформления.

Дефиницией понятия композиции художественного текста будет такое построение произведения, которое определяет его целостность, завершенность и единство. Необходимо прежде всего разграничивать внешнюю композицию и внутреннюю композицию. Если внутренняя (содержательная) композиция определяется прежде всего системой образов-характеров, особенностями конфликта и своеобразием сюжета, то внешняя композиция (архитектоника) – это членение текста, характеризующегося непрерывностью, на дискретные единицы. Композиция, следовательно, есть проявление значимой прерывистости в непрерывности [Николина, 2003].

Сначала выясним, какие особенности жанра «юридический триллер» проявляются во внешней композиции романа.

Название, выбранного нами произведения Джона Гришэма, – *The Firm* (в некоторых изданиях *The Firm: A Novel*) лаконично и не раскрывает читателю никаких событий сюжета, при этом интригуя, вызывая интерес к книге. Такого эффекта автор добивается с помощью артикля *the*, подчеркивающего уникальность описываемой фирмы.

Что касается структуры, роман «Фирма» состоит из сорок одной главы, ни одна из которых не имеет заглавия или эпиграфа и обозначается только

числом (в тексте) или *Chapter One* (в содержании), что так же, как и краткость названия, способствует сохранению развития сюжета в тайне.

Рассмотрим то, каким образом Джон Гришэм использует прямую речь и слова автора, какого эффекта этим добивается.

Текст внутри глав представлен:

1. Словами автора:

«Instead of a cafe, Mitch found the Georgetown Library four blocks from the bank. On the second floor he was directed to the periodicals, where he found a shelf full of old editions of The Daily Caymanian. He dug back six months and pulled the one dated June 27. He laid it on a small table by a window overlooking the street. He glanced out the window, then looked closer. There was a man he had seen only moments earlier on the street by the bank...» [Grisham, 2009, с. 73]

При этом не только в данном фрагменте, но и во всем произведении, заметно преобладание применения слов автора для перечисления именно действий. Таким образом Джон Гришэм подчеркивает постоянное движение, быстрый темп романа, что особенно ярко проявляется в пронизывающие всё произведение моменты преследования, набирающего обороты с каждой главой.

Однако в тексте присутствуют и исключения – описания статичных объектов, например, обычной жизни сотрудников фирмы:

«Nothing left the fortress on Front Street. Wives were told not to ask, or were lied to. The associates were expected to work hard, keep quiet and spend their healthy paychecks. They did, without exception. With forty-one lawyers, was the fourth largest in Memphis. Its members did not advertise or seek publicity. They were clannish and did not fraternize with other lawyers. Their wives played tennis and bridge and shopped among themselves. Bendini, Lambert & Locke was a big family, of sorts. A rather rich family...» [Там же, с. 10]

2. Прямой речью без слов автора:

«"What're you looking for?"

"I want to know as much as I can about how these people died. What were

the circumstances surrounding each death? Who investigated each death? Any unanswered questions or suspicions. "

"What do you suspect? "

"At this point, nothing. I'm just curious."

"You're more than curious."

"Okay, I'm more than curious. But for now, let's leave it at that..."» [Там же, с.64]

Вводя в текст диалоги, представленные в подобной форме, автор лишает читателей возможности напрямую наблюдать то, что происходит в данный момент с героями, т.е. физические проявления их эмоций: движения, жесты, мимику. Тем не менее, когда мы читаем построенный таким образом текст, нам передается нервозность героев. За счёт отсутствия комментариев автора у читателя складывается впечатление, будто персонажи после каждой реплики нервно оглядываются или смотрят по сторонам, не обращая внимание на реакцию собеседника.

3. Комбинацией прямой речи со словами автора:

«"Mitchell McDeere?" he asked with a huge smile and a hand thrust forward.

"Yes." They shook hands violently.

"Nice to meet you, Mitchell. I'm Lamar Quin."

"My pleasure. Please call me Mitch." He stepped inside and quickly surveyed the spacious room.

"Sure, Mitch." Lamar grabbed his shoulder and led him across the suite, where the partners introduced themselves..."» [Там же, с. 104]

Слова автора, стоящие после реплик персонажей, способствуют созданию атмосферы комфорта и безмятежности в противопоставление предыдущему фрагменту. В данном случае читателям дают понять, что волноваться за героя не стоит.

В особую категорию можно выделить использование Джоном Гришэмом резкого перехода от одного вида речи к другой, например, от

чистой прямой речи к чистым словам автора:

«"I've got a lot of clients you haven't heard of. Hemmba is a big farmer in Arkansas, one of the state's largest landowners."

"Twelve million dollars?"

"That's just in this bank!"

"That's a lot of cotton and soybeans."

"Let's just say he has other ventures."

"Such as?"

"I really can't say."

"Legal or illegal?"

"Let's just say he's hiding twenty million plus interest in various Caribbean banks from the IRS."

"Are we helping him?"

Avery spread the documents on one end of the table and began checking entries. Mitch watched and waited for an answer. The silence grew heavier and it was obvious there would not be one. He could press, but he had asked enough questions for one day. He rolled up his sleeves and went to work...» [Там же, с. 125].

В этом случае сначала автор сосредотачивает внимание читателя на репликах героев, в отрывистости которых чувствуется некоторая опасность. В конце концов Митч задает правильный вопрос, но не получает на него ответа. В этот момент акцент переносится со слов на действия, что усиливает эмоциональное воздействие, дает нам посмотреть на происходящее со стороны.

Не стоит забывать и о такой значимой характеристике текста, как связность. В «Фирме» связность играет важную роль – с её помощью автор добивается реалистичности через имитацию речи юристов.

Как мы знаем, существует два вида связности:

1. Когезия, выражаемая преимущественно языковыми средствами (грамматическими, лексическими, фонетическими) обеспечивает

объединение предложений в более крупные единицы на структурном уровне [Степанова, 2009, с. 233].

2. Когерентность обозначает согласованность и логическую связанность на смысловом уровне [Там же].

Связность, характерную для речи юриста мы можем наблюдать в примере:

«"So he was murdered?"

"Apparently so. Autopsy showed an entry at the base of the skull and an exit wound that removed most of his face. Suicide would have been impossible."

"It could have been an accident."

"Possibly. He could have caught a bullet intended for a deer, but it's unlikely. He was found a good distance from the camp, in an area seldom used by hunters. His friends said they neither heard nor saw other hunters the morning he disappeared. I talked to the sheriff, who is now the ex-sheriff, and he's convinced it was murder. He claims there was evidence that the body had been covered intentionally..."» [Grisham, 2009, с. 83]

В приведенном фрагменте можно наблюдать когезию, выраженную лексическими средствами, а также грамматическим средством – с помощью свойственного английскому языку согласования времен. Что касается когерентности, текст предельно логичен.

Перейдем к рассмотрению внутренней или содержательной композиции романа. Здесь следует обратить особое внимание на конфликты, так как именно они являются двигателями сюжета. При этом для произведений жанра «юридический триллер» характерно то, что такие проблемные ситуации представляют реальную опасность для героя, что заставляет читателей за него волноваться. Пример такого конфликта мы можем наблюдать в фрагменте:

«The FBI is dead serious... So if I keep my mouth shut, ignore them and go about my business of being a good and faithful member of Bendini, Lambert & Locke, one day they'll show up with arrest warrants and haul everybody away. And

if I choose to cooperate, you and I will leave Memphis in the dead of the night after I hand to the feds, and we'll go off and live in Boise, Idaho, as Mr. and Mrs. Wilbur Gates. We'll have plenty of money, but we'll have to work to avoid suspicion. After my plastic surgery, I'll get a job driving a forklift in a warehouse, and you can work part-time at a day care. We'll have two, maybe three kids and pray every night that people we've never met keep their mouths shut and forget about us. We'll live every hour of every day in morbid fear of being discovered...» [Там же, с. 108]

Таким образом, проанализировав внешнюю и внутреннюю композицию романа «Фирма» Джона Гришэма, переводчик может сделать вывод, что:

1) в произведениях жанра триллер и юридический триллер, попадая в конфликтную ситуацию, герой оказывается в настоящей опасности, что заставляет читателей волноваться за героев.

2) автор с помощью различных комбинаций прямой речи и слов автора выражает динамичность и напряженность, нагнетание атмосферы, от спокойствия героев до нервозности и отчаяния. Благодаря этому читателю проще сопереживать персонажам и представлять себя на их месте.

3) для придания большей реалистичности происходящему в юридической фирме используется связность текста, имитирующая речь юристов.

Перейдем к рассмотрению языкового оформления романа. Язык художественной литературы выделяется среди других, благодаря тому, что среди функций художественной литературы преобладает одна особая функция – эстетическая, в рамках которой действительность отображается образно, т.е. писатель с помощью различных языковых средств создает новый мир, открывает читателям дверь в новую реальность. Рассмотрим, какими способами в свою историю переносит нас автор романа «Фирма» Джон Гришэм.

Прежде всего, обращаясь к тематике текста, к жанру юридического триллера, сразу становится понятно, что в нем должно встречаться большое

количество терминов и специальных конструкций, относящихся к сфере юриспруденции, которые на этапе перевода станут главной причиной проблем ввиду несоответствия правовой системы США правовой системе России. Основное различие между системами прав этих стран состоит в том, что США, в прошлом являясь колонией Британской империи, позаимствовала у нее англосаксонскую правовую систему (систему общего права), в которой нормы права формируются от частного к общему, т.е. главным источником права считается судебный прецедент. В России же действует романо-германская система права, действующая по принципу от общего частного: нормы права систематизированы и в соответствии с отраслями права объединены в соответствующие кодексы. Другими словами, правовые системы США и России действительно очень разные.

Что касается отличий в налоговом праве, которое играет не последнюю роль в романе «Фирма», то Н.Р. Кикабидзе в своей диссертации пишет о том, что в этих странах действуют разные модели федерализма: в России – конституционный федерализм с централизованной налоговой системой, а в США – договорно-правовой федерализм с децентрализованной системой налогообложения. В США, в отличие от России, единая система существует лишь в отношении федеральных налогов. Все остальные налоги находятся в ведении штатов и местных органов власти [Кикабидзе, 2007].

Таким образом, мы можем говорить о том, что при переводе романов жанра «юридический триллер», написанных американским юристом Джоном Гришэмом, нужно учитывать культурологическую составляющую исходного текста, которая находит выражение в специфических юридических терминах и аббревиатурах, профессионализмах, использование которых так же, как и ярко выраженная связность текста, способствует приданию происходящему реалистичности. Пример такой единицы:

«He had a degree in accounting, passed the CPA exam the first time he took it and wanted to be a tax lawyer, which of course was a requirement with a tax firm...» [Там же, с. 3]

Аббревиатуру CPA, расшифровывающуюся как certified public accountant (дипломированный бухгалтер, имеющий право выступать в качестве независимого аудитора, бухгалтера-ревизора [Словари АBBYY Lingvo]), читатель встречает в первом абзаце романа. Таким образом автор дает понять, что в тексте присутствует специализированная терминология, понимание которой не вызовет затруднения у юристов, но которая способна поставить в тупик человека неподготовленного. Использование юридической терминологии, относящейся к сфере налогового права, разновидности финансового права, мы также можем наблюдать и в следующих примерах:

«A lot of his clients are rich people with millions to put in tax shelters...» [Там же, с. 31], где *tax shelters* (налоговое укрытие) означает законное средство уменьшения налога или способ избежать его уплаты полностью [Словари АBBYY Lingvo, Словарь].

«By nine, all lawyers, paralegals, clerks and secretaries were either present or accounted for...» [Grisham, 2009, с. 49]

Упомянутые в данном предложении *paralegals* в США являются людьми с неполным юридическим образованием, помогающими профессиональному юристу в работе [Словари АBBYY Lingvo].

«As you know, contracts and the Uniform Commercial Code go hand in hand, so I've incorporated the UCC into those materials. We'll cover both, but it'll take more time. A typical bar exam is loaded with commercial transactions...» [Grisham, 2009, с. 36]

«Days three and four would be eight hours each and cover fifteen areas of substantive law. Contracts, Uniform Commercial Code, real estate, torts, domestic relations, wills, estates, taxation, workers' compensation, constitutional law, federal trial procedure, criminal procedure, corporations, partnerships, insurance and debtor-creditor relations...» [Там же]

В данном примере мы видим длинную цепочку из терминов, обозначающих области права, проверка которых входит в *bar exam* героя, экзамен на право заниматься адвокатской практикой [АBBYY Lingvo,

Словарь]. Автор перечисляет все области, чтобы и Митч, и читатель осознали масштаб материала, который надо знать для того, чтобы стать юристом в фирме.

Также в тексте романа встречается большое количество профессиональной лексики, касающейся не только права, но и функционирования фирмы:

«Each year or so they recruit a bright young law student from a poor background, no family money, with a wife who wants babies, and they throw money at him and sign him up...» [Grisham, 2009, с. 36]

«Drug testing was in the contract...» [Там же, с. 3]

«He could bill twelve hours each day, every day, regardless of how many hours he actually worked...» [Там же, с. 29]

Использование юристами в романе при бытовом общении лексических единиц и конструкций, характерных для юридического дискурса также способствует созданию эффекта реалистичности, влияния профессии на употребление слов в обычной жизни:

«He was married, and that was mandatory...» [Там же, с. 3]

«When I was recruited a few months ago by Oliver Lambert and McKnight and the gang, it was impressed upon me repeatedly that frowned on divorce, women, booze, drugs, everything but hard work and money...» [Там же, с. 72]

В противовес формальной нейтральной терминологии в тексте широко представлен профессиональный сленг:

«But they also mule it. They've got a small army of mules, usually their minimum-wage thugs and their girlfriends, but also students and other freelancers, and they'll give them ninety-eight hundred in cash and buy them a ticket to the Caymans or the Bahamas. No declarations are required for amounts under ten thousand, you understand. And the mules will fly down like regular tourists with pockets full of cash and take the money to their banks. Doesn't sound like much money, but you get three hundred people making twenty trips a year, and that's some serious cash walking out of the country. It's also called smurfing, you

know...» [Grisham, 2009, с. 164]

А также:

«*They managed this by being secretive and clubbish and never soliciting job applications...*» [Там же, с. 3]

«*That mistake had been made in the mid-seventies when they recruited the number one grad from Harvard, who happened to be a she and a wizard at taxation...*» [Там же]

«*There were some other big-shot lawyers and corporate types, all eating furiously and importantly, powerfully...*» [Там же, с. 29]

«*You see, Mitch, the law firm of Bendini, Lambert & Locke is owned by the Morolto crime family in Chicago. The Mafia. The Mob...*» [Там же, с. 103]

Еще одной особенностью романа является экспрессивность, оказывающая эмоциональное воздействие на читателя. Очевидно то, что в художественной литературе в общем для усиления экспрессивности используются языковые средства выразительности. Рассмотрим, какие из них были использованы Джоном Гришэмом в произведении «Фирма».

Как мы знаем, все выразительные средства можно разделить на три основные группы: фонетические, лексические и синтаксические.

1) Фонетические средства выразительности:

Аллитерация встречается в примере:

«*Mitch spoke softly. "Español. Hable despacio." Spanish. Speak slowly. Ray smiled slightly...*» [Там же, с. 170]

Повтор английского звука [s] и близкого по звучанию испанского [s] способствует созданию атмосферы таинственности, соответствующей ситуации (персонажи обсуждают детали побега из тюрьмы).

2) Лексические средства выразительности:

Эпитет является одним из самых часто употребляемых в художественной литературе языковых средств, использующихся в основном для описания объектов и персонажей. Исследуемое нами произведение не стало исключением:

«From the balcony off the second-floor bedroom, Mitch watched the small boats drift aimlessly over the sparkling sea...» [Там же, с. 67]

«She was a striking blonde with high cheekbones and a firm jaw that was almost unfeminine, yet strong and attractive...» [Там же, с. 189]

Сравнение нами наблюдается в предложениях:

«Sand as white as sugar...» [Там же, с. 66]

«She giggled like a sophomore...» [Там же, с. 148]

«The sight of a well-dressed young man with a briefcase running like a scared dog may be a common sight in some cities, but not in Memphis...» [Там же, с. 184]

Стоит отметить, что если в первых двух примерах сравнение создает скорее положительную и непринужденную атмосферу (описывает отдых на островах), то в последнем примере оно акцентирует внимание читателя на несоответствии *well-dressed young man with a briefcase* и *running like a scared dog*. Таким образом Гришэм обозначает начало кульминации – открытие охоты на Митча.

Примерами употребления гиперболы в данном романе могут быть:

« “Where have you been?” he said with a hint of irritation. “You’re the only person in the entire world who visits me, and this is only the second time in four months” ...» [Там же, с. 170]

«Look, Mitch, you won’t last two days on your own. They’ll fly in enough thugs to start another war...» [Там же, с. 187]

Автор использует данный прием для усиления драматического эффекта.

Пример приема антономазии:

«The ticket to Cincinnati had been bought with cash, in the name of Sam Fortune...» [Там же, с. 188]

То, что протагонист, находясь в бегах, купил билет на поддельное имя *Sam Fortune*, говорит читателю о том, что исход конфликта во многом зависит от удачного стечения обстоятельств.

Метафора, встречающаяся в художественных произведениях так же часто, как и сравнение, дает возможность автору добавить в текст экспрессивности:

«You're forty-four, and you had a slight heart attack. You're not exactly a vegetable...» [Там же, с. 173]

«She was a striking blonde...» [Там же, с. 189]

«Most associates start like wildfire-eighty- and ninety-hour weeks-but they burn out after a couple of months...» [Там же, с. 64]

Литота в отличие от сравнения и метафоры в данном романе представлена не настолько широко. Пример литоты:

«It's a dangerous place to work. They've lost five lawyers in the past fifteen years. That's not a very good safety record...» [Там же, с. 84]

С помощью литоты персонаж выражает свою оценку ситуации с одной стороны с иронией, а с другой – с предостережением.

Иронию в романе «Фирма» можно выделить в особую категорию, так как именно в ней ярче всего отражается характер главного героя:

«God this hurts. Mitch, I want you to know how much this hurts. Voyles is devastated. One of our senior men sold the information. We caught him this morning at a hotel in Washington. They paid him two hundred thousand for the story on you. We're in shock, Mitch...»

“Oh, I'm touched. I'm truly concerned over your shock and pain, Tarrance...»

“You've got to let us help you.”

“I don't know, Tarrance. For some strange reason I just don't trust you boys right now. I can't imagine why. Just a bad feeling...” » [Там же, с. 185]

Однако к иронии склонны и другие персонажи, например, сидящий в тюрьме брат Митча:

«Yeah, once a week I get two paragraphs. 'Hi, Ray. How's the bunk? How's the food? How are the walls? How's the Greek or Italian? I'm fine. Abby's great. Dog's sick. Gotta run. I'll come visit soon. Love, Mitch.' You write some rich

letters, little brother. I really treasure them...» [Там же, с. 170]

Иногда автор сочетает иронию с игрой слов или каламбуром. Например:

«"What happened to the little black lawyer's car?"

"It had an insect problem. Full of bugs..."» [Там же, с. 174]

В данном случае игра слов достигается за счет омонимии, двух разных значений слова *bug*: жучки как насекомые и жучки как подслушивающие устройства.

3) Синтаксические средства выразительности:

Намеренное использование автором лексических повторов придает высказываниям дополнительную экспрессивность:

«They were sisters, both in their late twenties, both divorced, both half drunk...» [Там же, с. 67]

«You're an idiot, Tarrance. Voyles is an idiot. You're all idiots. And I'm a fool for trusting you...» [Там же, с. 185]

«Even Tarrance could follow the paper trail. A grand jury would eat it up. The U.S. Attorney would call press conferences. And the trial juries would convict, and convict and convict...» [Там же, с. 190]

Эллипсис в данном романе очень часто встречается в диалогах между персонажами как показатель разговорного стиля речи:

«Never heard of the place. Where is it?"

"In the Caribbean, below Cuba..."» [Там же, с. 171]

Здесь опущены главные члены предложений *I've never heard* и *It is in the Caribbean*.

«"Are you alone?" Obvious question, but he had to ask it.

"Yeah. You?..."» [Там же, с. 148]

В данном случае фразы можно восстановить как *It is an obvious question* и *And what about you?*.

С помощью риторических вопросов Джон Гришэм усиливает драматический эффект:

«They had found her. And if they had found her, where was her husband? What had they done to him?» [Там же, с. 189]

Полисиндетон или многосоюзие служит для нагнетания обстановки. Так автор переносит читателя в мир романа, заставляет его нервничать вместе с героем:

«He stopped at an underpass and waited and watched...» [Там же, с. 169]

«Not once did he notice a suspicious car or truck or van...» [Там же]

В последнем примере Гришэм даже дополняет прием многосоюзия инверсией:

«Not once did he notice a suspicious car or truck or van...» [Там же]

Случай параллелизма:

«Mitch dropped the receiver and looked around. He walked to a marble column and peeked at the lobby below. The ducks were swimming around the fountain. The bar was deserted. A table was surrounded with rich old ladies sipping their tea and gossiping. A solitary guest was registering...» [Там же, с. 185]

Данный прием служит для описания одного момента – читатель вместе с героем настороженно оглядывается по сторонам и подмечает, что происходит вокруг. Параллелизм как нельзя лучше передает эту ситуацию.

Примерами парцелляции в романе можно назвать следующие фрагменты:

«He's a truck driver who thinks he's Elvis. Got the jet-black hair, ducktail, lamb-chop sideburns. Wears those thick gold sunglasses Elvis wore...» [Там же, с. 63]

«We went to the Cayman Islands last month, Abby and I. Had a beautiful vacation...» [Там же, с. 81]

«I guess he told you about me. The police background. The conviction. The rape...» [Там же, с. 62]

Если в первых двух случаях говорящим создается скорее эффект небрежности, то в последнем случае парцелляция способствует образованию

цепочки из назывных предложений с нарастающим смыслом (градацией), что увеличивает напряжение ситуации.

Таким образом, проанализировав языковое оформление романа Джона Гришэма «Фирма», мы можем сделать следующие выводы:

1) в романе присутствуют языковые единицы и языковые приемы, используемые юристами в США в сфере налогового права. Их присутствие может осложнить перевод ввиду того, что в России и США действуют совершенно разные правовые системы.

2) реалистичности автор добивается за счёт имитации речи юриста, что становится возможным, благодаря введению в текст романа специфических лексических единиц: юридических терминов, аббревиатур, профессионального сленга, использованию профессиональной лексики при общении на бытовые темы.

3) автор с помощью разнообразных средств языковой выразительности оказывает эмоциональное воздействие на читателя: в зависимости от сцены создает эффект непринужденности и безопасности или динамической смены событий и нарастающего напряжения.

Таким образом, по итогам выполненного нами лингвостилистического анализа романа Джона Гришэма «Фирма» мы можем выделить следующие функциональные доминанты данного произведения и жанра «юридический триллер»: во-первых, реалистичность разворачивания сюжета в юридической фирме, достигаемая через употребление языковых единиц и приемов, характерных для речи юристов, работающих в сферах финансового и налогового права; во-вторых, культурологический аспект, связанный с этими единицами и приемами из-за различий между правовыми системами США и России; в-третьих, экспрессивность, желание воздействовать на эмоциональное состояние читателя, постепенно или резко меняя уровень напряжения, нагнетая атмосферу с помощью различных средств языковой выразительности.

2.2. Переводческие трансформации, используемые для передачи функциональных доминант юридического триллера

Изучив текст романа Джона Гришэма «Фирма» и определив содержащиеся в нем функциональные доминанты, приступаем к рассмотрению того, как можно решить проблемы, связанные с их передачей с английского языка на русский.

Известно, что в процессе перевода осуществляется своеобразное перекодирование единиц исходного языка в определенные единицы переводящего языка. При этом такая пара обладает относительно стабильными значениями и то, что одной из них можно заменить другую в процессе перевода, говорит об схожести их значений. Эта схожесть и является предпосылкой для установления между такими единицами отношений переводческой эквивалентности, то есть для регулярного использования одной из них в качестве перевода другой. Единицы переводящего языка, постоянно используемые для перевода определенной единицы исходного языка, называются переводческими соответствиями [Ситникова, 2011, с. 251].

Одна из первых классификаций соответствий была предложена Я.И. Рецкером. Рецкер различает три категории закономерных соответствий: эквиваленты – однозначные соответствия; аналоги – соответствия, полученные с помощью выбора одного из синонимов; адекватные замены – соответствия, выбранные исходя из целого [Рецкер, 1950, с. 158]. В дальнейшем в ряде работ ученых-лингвистов аналоги стали называться вариантными соответствиями, а адекватные замены – трансформациями [Бархударов, 1975, с. 72]. Так Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман подразделяют соответствия на эквиваленты и трансформации и понимают под трансформациями соответствия, появляющиеся в переводе в тех случаях, когда эквивалент отсутствует; они разграничивают грамматические, лексические и стилистические трансформации [Левицкая, Фитерман, 1976].

По мнению Н.К. Гарбовского, трансформация в теории перевода

представляет собой процесс преобразования системы смыслов исходного речевого произведения в систему смыслов текста перевода. Результатом же такого процесса оказывается отношение между системами смыслов, заключенными в исходном тексте и в тексте перевода, которое может быть охарактеризовано как межъязыковая асимметрия [Гарбовский, 2007, с. 371].

В.Н. Комиссаров же представляет трансформацию как преобразование фрагмента текста оригинала в соответствующий фрагмент текста перевода по определенным правилам. Он считает, что подобные переводческие трансформации могут рассматриваться как приемы перевода, используемые переводчиком для преодоления типичных трудностей. В.Н. Комиссаров классифицирует переводческие трансформации на лексические, грамматические и лексико-грамматические в зависимости от характера преобразований [Комиссаров, 2011, с. 159-159].

Виды трансформаций, к которым приходится прибегать при переводе с английского языка на русский единиц, характерных для произведений жанра «юридический триллер», мы предлагаем рассмотреть в ходе сравнительного анализа оригинала романа Джона Гришэма «Фирма» и его готового перевода, выполненного Ю.Г. Кирьяком. По нашему мнению, для такого анализа больше всего подходят фрагменты романа, где сильнее всего проявляются доминанты жанра.

- 1) Реалистичность юридической действительности и ее культурное своеобразие мы наблюдаем, например, в высокой концентрации юридической терминологии при описании хода *bar exam*, переведенного Ю.Г. Кирьяком близким, но не полностью сходным по значению понятием «экзамен по адвокатуре».

«The exam would last for four days and consist of three parts, Wally explained. The first day would be a four-hour multiple-choice exam on ethics. Gill Vaughn, <u>one of the</u>	«Экзамен займет четыре дня и будет состоять из трех частей, объяснил ему Уолли. В первый день – четырехчасовой комплексный экзамен по этике. Подготовкой по
---	---

partners, was the resident expert on ethics and would supervise that portion of the review. The second day would be an eight-hour exam known simply as multi-state. *It covered most areas of the law common to all states*. It, too, was multiple-choice and the questions were very deceptive. Then the heavy action. Days three and four would be eight hours each and cover fifteen areas of substantive law. *Contracts, Uniform Commercial Code, real estate, torts, domestic relations, wills, estates, taxation, workers' compensation, constitutional law, federal trial procedure, criminal procedure, corporations, partnerships, insurance and debtor-creditor relations*. All answers would be in essay form, and the questions would emphasize Tennessee law...» [Grisham, 2009, c. 36]

этике с ним займется Джилл Вон, компаньон, эксперт фирмы по вопросам этики. На второй день – восьмичасовой экзамен, называемый просто “многоштатный”, – в его ходе будет проверяться знание *Митчем тех законов, которые имеют одинаковую силу на территории всех штатов*. Это тоже комплексный экзамен, и вопросы на нем самые каверзные. Потом – самое трудное: третий и четвертый день, по восемь часов каждый, отданы пятнадцати областям материально-правового законодательства. Контракты, единый коммерческий кодекс, недвижимость, гражданские правонарушения, внутренние дела, завещания, акты дарения, налогообложение, компенсации рабочим, конституционное право, процедура федерального суда, уголовный суд, корпорации, товарищества, страхование и отношения должника и кредитора. Ответы подаются в виде развернутых письменных справок, а вопросы главным образом сформулированы с точки зрения законодательства штата

	Теннесси...» [Гришэм, Электронный ресурс]
--	---

В данном фрагменте доминанты выражены через следующие единицы:

1) *one of the partners*, слово *partners* одно из самых часто употребляемых в романе. Для его передачи используется термин «компаньон», означающий, согласно словарю бизнес-терминов, совладельца частной компании, имеющего зафиксированную долю в общем капитале, при этом компаньон участвует в распределении доходов компании и несет ответственность за убытки [Словарь бизнес-терминов]. Следовательно, можно сказать, что переводчик нашел эквивалент в языке перевода.

2) *an eight-hour exam known simply as multi-state*. В данном случае выбор переводчика остановился на приеме калькирования, так *multi-state exam* стал «многоштатным» экзаменом, что звучит достаточно чужеродно, и даже взятие в кавычки, по нашему мнению, не улучшает ситуацию. Однако в этом конкретном случае трудно использовать описательный перевод из-за того, что в следующем предложении раскрывается суть этого понятия. Поэтому мы считаем, что калькирование оправдано.

3) *It covered most areas of the law common to all states*. Данное предложение подверглось довольно серьезным изменениям, в число которых входит грамматическая трансформация (объединение предложения с предыдущим), модуляция при переводе *It covered* – в его ходе будет проверяться знание, лексическое добавление *Митчем* (которое мы считаем неоправданным), генерализация (*areas of the law* передается просто как законы). Однако нас прежде всего интересует перевод нейтральной английской конструкции *common to all states* как *которые имеют одинаковую силу на территории всех штатов*. В данном случае переводчик прибегает к описательному переводу и в то же время меняет стиль высказывания, подчеркивая то, что это слова юриста.

4) *substantive law* на русском языке передается с помощью

словосочетания «материально-правовое законодательство», которое можно назвать эквивалентом оригинального термина или аналогом (по классификации Я.И. Рецкера) ввиду того, что его можно также перевести как «материальное право», «материальное законодательство».

5) Из-за разницы между правовыми системами США и России названия областей права, включаемых в материальное право, и их классификации отличаются, поэтому переводчику пришлось делать выбор: адаптировать ли их названия при возможности к российской действительности, т.е. заменить ли терминами, более понятными русским читателям, или сохранить культурное своеобразие. Решение было принято в пользу второго варианта. Так названия областей права были переведены следующим образом: *Contracts* – *контракты*, *Uniform Commercial Code* – *единый коммерческий кодекс* (калькирование), *real estate* – *недвижимость*, *torts* – *гражданские правонарушения*, *domestic relations* – *внутренние дела* (считаем данный перевод неадекватным, возможны варианты перевода данного термина как «семейное право» или более близкое к оригиналу понятие «семейные отношения»), *wills* – *завещания*, *estates* – *акты дарения* (по нашему мнению, лучше было бы перевести этот термин как «наследство»), *taxation* – *налогообложение*, *workers' compensation* – *компенсации рабочим* (калькирование), *constitutional law* – *конституционное право*, *federal trial procedure* – *процедура федерального суда* (калькирование), *criminal procedure* – *уголовный суд* (можно также перевести как «уголовный процесс», уголовное судопроизводство»), *corporations* – *корпорации*, *partnerships* – *товарищества*, *insurance and debtor-creditor relations* – *страхование и отношения должника и кредитора* (калькирование).

По результатам анализа можно сделать вывод: переводчик стремится передать юридические термины США наиболее близкими по форме словами (исключение *partner* – *компаньон*), при этом изобретая термины, которых нет в русском языке – окказионализмы (например, название области права *workers' compensation* – *компенсации рабочим* может вызвать недоумение,

русский читатель лучше воспримет генерализированный термин «трудовое право»).

- 1) Примером передачи автором и переводчиком доминанты экспрессивности, характерной для триллеров является следующий фрагмент:

«At precisely midnight, Abby <u>nervously unzipped</u> her windbreaker and untied a heavy flashlight. <u>She glanced at the water below and gripped it fiercely.</u> She shoved it into her stomach, shielded it with the windbreaker, aimed at the sea and pushed the switch <u>three times. On and off. On and off. On and off.</u> The green bulb <u>flashed three times.</u> <u>She held it tightly and stared at the ocean.</u> <u>No response. She waited an eternity</u> and two minutes later <u>flashed</u> again. <u>Three times. No response.</u> She breathed deeply and spoke to herself. "Be calm, Abby, be calm. He's out there somewhere." She <u>flashed three more times. Then waited. No response...</u>» [Grisham, 2009, с. 215]	«Ровно в полночь Эбби <u>нервным движением расстегнула</u> молнию ветровки и <u>извлекла наружу</u> тяжелый фонарик. <u>Оглянувшись и посмотрев прямо под ноги, в воду,</u> она уперла фонарик себе в живот, прикрыв его с обеих сторон полами куртки, направила в сторону моря и <u>три раза</u> нажала на кнопку. <u>Нажмет – отпустит. Нажмет – отпустит. Нажмет – отпустит.</u> Лампочка <u>трижды</u> мигнула зеленым. <u>Крепко сжав фонарик в руке, она напряженно вглядывалась в темноту.</u> <u>Ничего.</u> Ей показалось, что она <u>прождала целую вечность,</u> и через две минуты фонарик в ее руке замигал опять. <u>Три зеленые вспышки. Никакого результата.</u> Она глубоко вздохнула и тихо сказала самой себе: “Спокойно, Эбби, спокойно. Он где-то неподалеку”. <u>Еще серия вспышек, опять нервное ожидание.</u>
---	---

	<u><i>Пустота...</i></u> » [Гришэм, Электронный ресурс]
--	--

Анализируя оригинал и его перевод на русский язык, мы отмечаем, что:

1) при переводе первого предложения *At precisely midnight, Abby nervously unzipped her windbreaker and untied a heavy flashlight* использовались приемы транскрипции, модуляции, лексического добавления, поиск эквивалента. Однако стоит сказать о том, что оригинал нам кажется более эмоциональным, чем перевод ввиду того, что английский вариант в плане построения предложения более легкий, акцент сделан на глаголах действия. Перевод, напротив, перегружен дополнительными именными частями речи: «*нервным движением*», «*молнию*».

Следует добавить, что адекватность перевода словосочетания *untied a heavy flashlight* модуляцией *извлекла наружу тяжелый фонарик* вызывает у нас сомнения: во-первых, глагол «извлечь» звучит слишком официально для данной ситуации, а, во-вторых, его сочетание с «наружу» выглядит чрезмерным. Мы предлагаем вместо *извлекла наружу* использовать *достала*.

2) решение переводчика объединить перевод предложения *She glanced at the water below and gripped it fiercely* с переводом последующего и трансформировать его в деепричастный оборот посредством грамматической замены и в этом случае снижает уровень напряжения, присутствующий в исходном тексте: исчезает динамика, создаваемая глаголами и неслучайным повтором местоимения *she*. Также вопросы вызывает сам перевод *She glanced at the water below and gripped it fiercely* как *Оглянувшись и посмотрев прямо под ноги, в воду...* Применение опущений одних единиц и добавление других считаем неоправданным.

3) при передаче *On and off. On and off. On and off* переводчик использует прием модуляции, сохраняя лексический повтор: *Нажмет – отпустит. Нажмет – отпустит. Нажмет – отпустит.*

Можно предложить перевод *включит – выключит*, но тогда в переводе

будут задействованы однокоренные слова, чего нет в оригинале. Поэтому в данном случае, по нашему мнению, решение проблемы передачи *On and off* удачно.

4) снова используется грамматическая замена при передаче деепричастием *She held it tightly...* – *Крепко сжав фонарик в руке...*, но в этом случае это компенсируется за счёт добавления наречия «напряженно».

5) переводчик передает гиперболу *She waited an eternity...* с помощью эмфатизации и лексического добавления *целую* – *Ей показалось, что она прождала целую вечность...*

6) не все лексические повторы (выделены курсивом), присутствующие в исходном тексте, были отражены в переводе. Сильнее всего это затронуло единицу *no response*, перевод которой варьируется: *ничего, никакого результата, пустота*. Мы предполагаем, что в этой ситуации можно говорить об индивидуальном творческом подходе переводчика к тексту, т.е. драматизм лексического повтора *no response* выражается иными средствами языка перевода.

После рассмотрения оригинала фрагмента, призванного оказывать сильное влияние на эмоции читателя, и сравнения его с переводом мы можем сказать, что, по нашему мнению, переводчику не во всех случаях удалось в полной мере передать оригинальный замысел автора.

Таким образом, при передаче реалистичности и культурологической составляющей романа при отсутствии прямого соответствия единицам оригинала возможно использование приемов калькирования, описательного перевода, модуляции, генерализации, лексического добавления. При этом, сохраняя культурное своеобразие, переводчик создает в языке перевода окказионализмы, свои соответствия исходным понятиям и терминам.

Что касается воссоздания экспрессии оригинала, переводчик чаще всего использует приемы модуляции, грамматической замены, а также прибегает к опущениям, добавлениям, объединениям предложений, эмфатизации.

Выводы по второй главе

Выполнив лингвостилистический анализ произведения Джона Гришэма «Фирма», мы определили, что функциональными доминантами произведения и жанра «юридический триллер» являются:

- 1) реалистичность, достигаемая за счет имитации речи юристов;
- 2) культурологический аспект, связанный с различиями между правовыми системами США и России;
- 3) экспрессивность, передаваемая с помощью средств языковой выразительности.

Затем, проанализировав оригинал произведения и его перевод на русский язык, мы выяснили, что при переводе первой доминанты переводчик сталкивается с проблемой, связанной со второй доминантой: нужно ли адаптировать языковые единицы, относящиеся к правовой сфере, или лучше прибегнуть к использованию окказионализмов? Переводчик романа «Фирма» пришел к выводу, что при отсутствии в русском языке соответствия следует применять калькирование, что в большинстве случаев является оправданным переводческим решением.

Что касается передачи экспрессивности, мы не всегда согласны с использованием переводчиком приемов модуляции, грамматической заменой и лексического добавления из-за того, что, по нашему мнению, в отдельных случаях они нейтрализуют заложенную автором оригинальную идею.

Заключение

В ходе нашего исследования было установлено, что специфической чертой произведений жанра «юридический триллер» является описание того, как действует юридическая система, а особенностью, заимствованной у триллера – напряженное динамичное повествование.

Изучив работы ученых, посвященные особенностям перевода художественной литературы, мы выяснили, что художественный перевод – это «естественный сплав науки и искусства», особый вид перевода, так как в его задачи входит не просто передача сообщения, а воссоздание в переводном тексте художественного своеобразия жанра оригинала с учетом индивидуального стиля автора.

Для последующей разработки стратегии перевода жанра «юридический триллер» нами были рассмотрены различные подходы к описанию стратегии перевода. В итоге наиболее подходящим был признан метод, основанный на теории доминант (В.Н. Комиссаров, В.В Сдобников и А.Д. Швейцер).

Лингвостилистический анализ романа Джона Гришэма «Фирма» помог нам определить функциональные доминанты жанра, в которые входят реалистичность, экспрессивность и культурологический аспект.

Благодаря сравнительному анализу оригинала данного произведения и перевода, выполненного Ю.Г. Кирьяком, нами были установлены способы передачи данных доминант: калькирование, модуляция, грамматическая замена и др.

В результате мы пришли к следующим положениям, составляющим стратегию перевода жанра «юридический триллер»:

на подготовительном этапе переводчику следует:

- обратиться к внешним источникам и собрать сведения, которые могут в дальнейшем повлиять на переводческие решения (информация об авторе, о степени отдаленности действия романа во времени и пространстве, об отрасли права, фигурирующей в романе);
- ознакомиться с текстом оригинального произведения и провести его

лингвостилистический анализ, по итогам которого возможно выделение дополнительных доминант текста помимо реалистичности, достигаемой за счет имитации речи юристов, культурологического аспекта и экспрессивности.

специфика процесса перевода, основанная на выделенных функциональных доминантах:

- из-за своеобразия правовой системы США переводчику необходимо будет изучить специализированную литературу по теме, а также ему может потребоваться консультация профессиональных юристов, носителей языков оригинала и перевода;
- для корректной передачи единиц, имитирующих речь юриста, переводчику следует сначала составить одноязычный глоссарий, а затем искать прямые соответствия в языке перевода. В случаях отсутствия эквивалентов используются приемы калькирования, описательного перевода, модуляции, генерализации, адаптации и др;
- для передачи экспрессивности, динамичности и напряженности сюжета возможно использование приема адаптации, членения и объединения предложений, грамматической замены, модуляции, опущения и добавления, генерализации и др.

на завершающем этапе, этапе постпереводческой обработки:

- переводчику следует сравнить тексты оригинала и перевода, уделяя особое внимание фрагментам, где ярче всего представлены доминанты произведения, а, значит, фрагментам, вызывающим наибольшие затруднения;
- проверить переводческие решения, адекватность применения которых вызывала сомнения в процессе перевода и потому требовала дополнительного анализа.

Таким образом, все поставленные задачи были выполнены, цель исследования достигнута.

Ссылки

1. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский [и др.]. Киев: Головное издательство издательского объединения «Вища школа», 1984. С. 195.
2. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: учебное пособие. Изд. 4-е, испр. и доп. М.: КомКнига, 2006. 224 с.
3. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. С. 343.
4. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. 5-е изд. М.: Либроком, 2010. 336 с.
5. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. С. 38.
6. Нелюбин Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка: учеб. пособие. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Флинта: Наука, 2007. С. 75.
7. Солганик Г.Я. Стилистика текста: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 1997. С. 197-198.
8. Нелюбин Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка. С. 76.
9. Там же. С. 80.
10. Стилистика английского языка. С. 237.
11. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 53.
12. Баринова Е.Е. Проблема классификации в теории литературных жанров. Вестник ЧелГУ. 2012. №6 (260). С. 18.
13. Там же.
14. Там же.
15. Patterson J., ed. Thriller. Ontario, Canada: MIRA Books, 2013. С. 11.

16. Дьякова Т.В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры. *Lingua mobilis*. 2013. №5 (44). С. 32-35.
17. Там же.
18. Савочкина Е.А. Лингвистические особенности литературно-художественного жанра юридического триллера в его отношении к речевым жанрам судебного разбирательства. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2007. №32. С. 194.
19. Бирюкова П.С. Романы Джона Гришэма как произведения детективного жанра. Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. С. 256.
20. Савочкина Е.А. Речевые жанры судебного разбирательства и их отражение в юридическом триллере. *Вестник ННГУ*. 2008. №3. С. 299.
21. Pringle M.B. John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers). London: Greenwood Press, 1997. С. 2.
22. John Grisham, Official Website. URL: <http://www.jgrisham.com/bio/> (дата обращения: 15.12.16).
23. Pringle M.B. John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers). С. 2.
24. John Grisham, Official Website. URL: <http://www.jgrisham.com/bio/> (дата обращения: 15.12.16).
25. Pringle M.B. John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers). С. 3.
26. van der Luit-Drummond J. Stereotyping the legal profession. 2014. URL: <https://jvdlld.com/2014/04/13/dissertation/> (дата обращения 15.12.16).

27. Pringle M.B. Revisiting John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers). London: Greenwood Press, 2007. С. 5.
28. van der Luit-Drummond J. Stereotyping the legal profession. 2014. URL: <https://jvdlld.com/2014/04/13/dissertation/> (дата обращения 15.12.16).
29. Мусина Е.В. Трудности перевода художественного текста. Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 23 (277). С. 78.
30. Алексеева И.С. Введение в переводоведение: учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2008. С. 7.
31. Гарбовский Н.К. Теория перевода: учебник. М.: Издательство Московского университета, 2007. С. 214.
32. Огнева Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: монография. 2-е изд., доп. М.: Эдитус, 2012. С. 10.
33. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: «Р.Валент», 2011. С. 23.
34. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1987. С. 28.
35. Казакова Т.А. Художественный перевод. Учебное пособие. СПб., 2002. С. 5.
36. Пугачева О.Е. Личность переводчика в художественном переводе (на материале романа Ф. Саган «Le garde du coeur» и его переводов). Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2014. №12. С. 110.
37. Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б., Кузнецов А.Ю. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студ. лингв. фак.

- высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. С. 18-19.
38. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка: научное издание. 1987.
39. Стрельницкая Е.В. Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский: автореф. дис. ... кандид. филол. наук. Москва, 2010. С. 1.
40. Ковалева Т.В. Художественный перевод и личность переводчика. Идеи. Поиски. Решения: сборник статей VII Междунар. науч. практ. конф., Минск, 25 ноября 2014 г./Редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) [и др.]. Мн.: БГУ, 2015. С.108-112.
41. Алимов В.В., Артемьева Ю.В. Художественный перевод: практический курс перевода: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2010. С. 4.
42. Алексеева В.Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык. Ярославский педагогический вестник. 2012. № 3. Том I (Гуманитарные науки). С. 153-155.
43. Алимов В.В. Артемьева Ю.В. Художественный перевод: практический курс перевода: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2010. С. 4.
44. Баяни М.Н. Художественные тексты и особенности их перевода (на материале романа М. Пьюзо «Крестный отец»). Сибирский педагогический журнал. 2011. №2. С.106-107.
45. Петрова О.В. Переводческие стратегии и критерии оценки адекватности перевода. Известия ВГПУ, 2013. №2(261). С. 202.
46. Алексеева И.С. Введение в переводоведение, 2008. С. 322.
47. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М.: Издательство Московского университета, 2007. С. 508.

48. Сдобников В.В. Коммуникативная ситуация как основа выбора стратегии перевода: дис... док. филол. наук. М., 2015. 492 с.
49. Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение. Вестник ИГЛУ. 2011. №1 (13). С. 172.
50. Мешалкина Е.Н. Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII-XX вв.): дис... канд. филол. наук. М., 2008. С. 74.
51. Овчинникова О.А. Реализация стратегий перевода художественных фильмов. Огарев-online. 2014. №13. URL: <http://journal.mrsu.ru/arts/realizaciya-strategijj-perevoda-khudozhestvennykh-filmov> (дата обращения: 12.04.2017)
52. Мешалкина Е.Н. Стратегии исторической стилизации в художественном переводе. М., 2008. С. 74-75.
53. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение, 2011. С. 357-359.
54. Тебугева Н.А. Выбор стратегии перевода реалий в художественном произведении. Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2016. №14. С. 199.
55. Алексеева И.С. Введение в переводоведение, 2008. С. 322.
56. Там же. С. 324-334.
57. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: учеб. для студ. лингвист. вузов и фак. иностр. яз. М.: Восток-Запад, 2006. С. 84.
58. Дьяконова Н.А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Моск. гос. лингвист. ун-т. Москва, 2004. С 10.
59. Там же. С. 16-17.
60. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 15.

61. Словари АБВУУ Lingvo. URL: <http://www.lingvo.ua/ru> (дата обращения: 12.04.17)
62. John Grisham. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Grisham (дата обращения 15.03.17).
63. Николина Н.А. Филологический анализ текста, 2003. С. 32.
64. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition). New York: Dell Books, 2009. С. 73.
65. Там же. С. 10.
66. Там же. С. 64.
67. Там же. С. 104.
68. Степанова М.И. Когезия и когерентность как основополагающие характеристики публицистического дискурса. Вестник СамГУ. 2009. №73. С. 233.
69. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 64.
70. Там же. С. 65.
71. Там же. С. 105.
72. Степанова М.И. Когезия и когерентность как основополагающие характеристики публицистического дискурса, 2009. №73. С. 233.
73. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 56.
74. Там же. С. 108.
75. Кикабидзе Н.Р. Общие принципы налогообложения и сборов в России и США: Сравнительно-правовой анализ: автореф. дис. ... кандид. юрид. наук: 12.00.14. Москва, 2007.
76. Там же. С. 3.
77. Там же. С. 31.
78. Словари АБВУУ Lingvo. URL: <http://www.lingvo.ua/ru> (дата обращения: 12.04.17)
79. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 49.
80. Словари АБВУУ Lingvo. URL: <http://www.lingvo.ua/ru> (дата обращения: 12.04.17)

81. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 36.
82. Там же.
83. Словари АБВУ Lingvo. URL: <http://www.lingvo.ua/ru> (дата обращения: 12.04.17)
84. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 164.
85. Там же. С. 103.
86. Там же. С. 170.
87. Там же. С. 218.
88. Там же. С. 67.
89. Там же, С. 189.
90. Там же. С. 66.
91. Там же. С. 148.
92. Там же. С. 184.
93. Там же. С. 170.
94. Там же. С. 187.
95. Там же. С. 188.
96. Там же. С. 173.
97. Там же. С. 189.
98. Там же. С. 64.
99. Там же. С. 84.
100. Там же. С. 185.
101. Там же. С. 170.
102. Там же. С. 174.
103. Там же. С. 67.
104. Там же. С. 185.
105. Там же. С. 190.
106. Там же. С. 171.
107. Там же. С. 148.
108. Там же. С. 189.
109. Там же. С. 169.

110. Там же.
111. Там же.
112. Там же. С. 185.
113. Там же. С. 63.
114. Там же. С. 81.
115. Там же. С. 62.
116. Ситникова Е.В. Понятия о соответствиях и трансформациях в современной теории перевода. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов, 2011. №5. С. 251
117. Рецкер Я.И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык. Вопросы теории и методики учебного перевода: сборник статей. М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. С. 158.
118. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Международные отношения, 1975. С. 72.
119. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Проблемы перевода. М.: Междунар. отношения, 1976. 124 с.
120. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М.: Издательство Московского университета, 2007. С. 371.
121. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение, 2011. С. 158-159.
122. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 36.
123. Гришэм Дж. Фирма. URL: <http://knigosite.org/library/books/31599> (дата обращения: 10.05.17)
124. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 36.
125. Гришэм Дж. Фирма. URL: <http://knigosite.org/library/books/31599> (дата обращения: 10.05.17)
126. Словарь бизнес-терминов. URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/business/> (дата обращения: 10.05.17)
127. Grisham J. The Firm: A Novel (Reprint edition), 2009. С. 215.

128. Гришэм Дж. Фирма. URL: <http://knigosite.org/library/books/31599>
(дата обращения: 10.05.17)

Список использованной литературы

1. Алексеева, В.Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык [Текст] / В.Н. Алексеева // Ярославский педагогический вестник. Том I (Гуманитарные науки). – 2012. – № 3. – С. 153-155.
2. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение [Текст]: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений / И.С. Алексеева. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 368 с.
3. Алимов, В.В. Художественный перевод: практический курс перевода [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Алимов, Ю.В. Артемьева. – М.: Издательский центр «Академия», 2010. – 256 с.
4. Баринова, Е.Е. Проблема классификации в теории литературных жанров [Текст] / Е.Е. Баринова // Вестник ЧелГУ. – 2012. – №6 (260). – С. 17-25.
5. Бархударов, Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода [Текст] / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 239 с.
6. Баяни, М. Н. Художественные тексты и особенности их перевода (на материале романа М. Пьюзо «Крестный отец») [Текст] / М.Н. Баяни // Сибирский педагогический журнал. – 2011. – №2. – С. 104-110.
7. Бирюкова, П.С. Романы Джона Гришэма как произведения детективного жанра [Текст] / П. С. Бирюкова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых. / УрФУ. – Екатеринбург, 2016. – С. 254-258.
8. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
9. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – 5-е изд. – М.: Либроком, 2010. – 336 с.

10. Гарбовский, Н.К. Теория перевода [Текст]: учебник / Н.К. Гарбовский. – М.: Московский университет, 2007. – 544 с.
11. Дьякова, Т.В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры [Текст] / Т.В. Дьякова // *Lingua mobilis*. – 2013. – №5 (44). – С. 32-36.
12. Дьяконова, Н. А. Функциональные доминанты текста как фактор выбора стратегии перевода [Текст]: автореф. дис. ... кандид. филол. наук: 10.02.20 / Дьяконова Наталья Анатольевна; Моск. гос. лингвист. ун-т. – Москва, 2004. – 20 с.
13. Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса [Текст]: учебное пособие / Т.А. Знаменская. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Ком-Книга, 2006. – 224 с.
14. Казакова, Т.А. Художественный перевод [Текст]: учебное пособие / Т.А. Казакова. – СПб.: Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. – 113 с.
15. Кикабидзе, Н.Р. Общие принципы налогообложения и сборов в России и США: Сравнительно-правовой анализ [Текст]: автореф. дис. ... кандид. юрид. наук: 12.00.14 / Кикабидзе Николай Ревазович – Москва, 2007. – 27 с.
16. Ковалева, Т.В. Художественный перевод и личность переводчика [Текст] / Т.В. Ковалева // Идеи. Поиски. Решения: сборник статей VII Междунар. науч. практ. конф. / Редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) [и др.]. – Мн.: БГУ, 2015. – С.108-112.
17. Комиссаров, В.Н. Лингвистика перевода [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Междунар. отношения, 1980. – 168 с.
18. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение [Текст] / В.Н. Комиссаров. – 2-е изд., испр. – М.: Р.Валент, 2011. – 408 с.
19. Левицкая, Т.Р. Проблемы перевода [Текст] / Т.Р. Левицкая, А.М. Фитерман. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 124 с.
20. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра [Текст]: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий

«Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: Словесник, 2010. – 904 с.

21. Мешалкина, Е.Н. Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII-XX вв.) [Текст]: дис... канд. филол. наук: 10.02.20 / Мешалкина Евгения Николаевна – Москва, 2008. – 206 с.
22. Мусина, Е.В. Трудности перевода художественного текста [Текст] / Е.В. Мусина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 23 (277). – С. 78-81.
23. Нелюбин, Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка [Текст]: учеб. пособие. / Л.Л. Нелюбин. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 128 с.
24. Николина, Н.А. Филологический анализ текста [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. / Н.А. Николина – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
25. Овчинникова, О.А. Реализация стратегий перевода художественных фильмов [Электронный ресурс] / О.А. Овчинникова // Огарев-online. – 2014. – №13. – Режим доступа: <http://journal.mrsu.ru/arts/realizaciya-strategijj-perevoda-khudozhestvennykh-filmov>
26. Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода [Текст]: Монография. / Е.А. Огнева. – 2-е изд., доп. – М.: Эдитус, 2012. – 234 с.
27. Петрова, О.В. Переводческие стратегии и критерии оценки адекватности перевода [Текст] / О.В. Петрова // Известия ВГПУ. – 2013. – №2(261). – С. 199-203.
28. Пугачева, О.Е. Личность переводчика в художественном переводе (на материале романа Ф. Саган «Le garde du coeur» и его переводов) [Текст] / О.Е. Пугачева // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2014. – №12. – С. 110-111.

29. Рецкер, Я.И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык [Текст] / Я.И. Рецкер // Вопросы теории и методики учебного перевода: сборник статей. – М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. – С. 156-183.
30. Савочкина, Е.А. Лингвистические особенности литературно-художественного жанра юридического триллера в его отношении к речевым жанрам судебного разбирательства [Текст] / Е.А. Савочкина // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – №32. – С. 193-196.
31. Савочкина, Е.А. Речевые жанры судебного разбирательства и их отражение в юридическом триллере [Текст] / Е.А. Савочкина // Вестник ННГУ. – 2008. – №3. – С. 298-300.
32. Сдобников, В.В. Теория перевода [Текст]: учеб. для студ. лингвист. вузов и фак. иностр. яз. / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М.: Восток-Запад, 2006. – 448 с.
33. Сдобников, В.В. Стратегия перевода: общее определение [Текст] / В.В. Сдобников // Вестник ИГЛУ. – 2011. – №1 (13). – С. 165-172.
34. Сдобников, В.В. Коммуникативная ситуация как основа выбора стратегии перевода [Текст]: дис... док. филол. наук: 10.02.20 / Сдобников Вадим Витальевич. – Москва, 2015. – 492 с.
35. Ситникова, Е.В. Понятия о соответствиях и трансформациях в современной теории перевода [Текст] / Е.В. Ситникова // науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов. – 2011. – №5 – С. 250-255.
36. Солганик, Г.Я. Стилистика текста [Текст]: учебное пособие / Г.Я. Солганик – М.: Флинта: Наука, 1997. – 256 с.
37. Солодуб, Ю.П. Теория и практика художественного перевода [Текст]: учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт, А.Ю. Кузнецов. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.

38. Степанова, М.И. Когезия и когерентность как основополагающие характеристики публицистического дискурса [Текст] / М.И. Степанова // Вестник СамГУ. – 2009. – №73. – С. 230-234.
39. Стилистика английского языка [Текст] / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьёва, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. – Киев: Головное издательство издательского объединения «Вища школа», 1984. – 241 с.
40. Стрельницкая, Е.В. Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский [Текст]: автореф. дис. ...канд. филол. наук (10.02.04) / Стрельницкая Екатерина Владимировна – Москва, 2010. – 27 с.
41. Тебуева, Н.А. Выбор стратегии перевода реалий в художественном произведении [Текст] / Н.А. Тебуева // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. – 2016. – №14. – С. 198-202.
42. Теремкова, О.А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа [Текст] / О.А. Теремкова // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. – №2. – С. 177-179.
43. Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка [Текст]: научное издание / В. И. Шаховский. – М.: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. – 192 с.
44. John Grisham (Official Website) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.jgrisham.com/bio/>, свободный.
45. Patterson, J., ed. Thriller [Текст] / J. Patterson. – Ontario, Canada: MIRA Books, 2013. – 572 с.
46. Pringle, M.B. John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers) [Текст] / M.B. Pringle. – London: Greenwood Press, 1997. – 160 с.
47. Pringle, M.B. Revisiting John Grisham: A Critical Companion (Critical Companions to Popular Contemporary Writers) [Текст] / M.B. Pringle. – London: Greenwood Press, 2007. – 160 с.

48. van der Luit-Drummond, J. Stereotyping the legal profession [Электронный ресурс] / J. van der Luit-Drummond. – Электрон. текстовые данные. – 2014. Режим доступа: <https://jvdld.com/2014/04/13/dissertation/>, свободный.

Словари и справочники

49. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь [Текст] / Л.Л. Нелюбин – 3-е изд., перераб. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
50. Словарь бизнес-терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/business/>, свободный.
51. Словари ABBYY Lingvo [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lingvo.ua/ru>, свободный.

Иллюстративный материал

52. Гришэм, Дж. Фирма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/books/31599>, свободный.
53. Grisham, J. The Firm: A Novel (Reprint edition) [Текст] – New York: Dell Books, 2009. – 544 с.