

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации  
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК  
\_\_\_\_\_ О.В. Магировская

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ПРОБЛЕМА ЕГО  
ПЕРЕВОДА: ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ПЕРЕВОДОВ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ  
«HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS»**

Выпускник

Н.А. Плехова

Научный руководитель

канд. филол. наук  
ст. преп. Н.О. Кузнецова

Нормоконтролер

А.В. Тарасенко

Красноярск 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА</b> .....	7
1.1. Специфика художественного перевода .....	7
1.1.1. Функции художественного текста .....	9
1.1.2. Понятие эквивалентности в рамках художественного перевода ...	12
1.2. Стилъ как средство выражения авторской интенции .....	15
1.3. Уровни проявления авторского стиля .....	17
1.4. Стилистические средства в художественном тексте и возможные способы их перевода.....	18
1.4.1. Эмоционально-оценочная лексика.....	20
1.4.2. Метафора.....	21
1.4.3. Эпитет.....	22
1.4.4. Окказионализм.....	23
1.4.5. Каламбур.....	25
1.4.6. Синтаксические стилистические средства.....	27
1.5. Произведения Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере: жанровые особенности и проблемы перевода.....	28
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	33
<b>ГЛАВА 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ «HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS»</b> .....	34
2.1. Перевод лексических стилистических средств.....	34
2.2. Перевод синтаксических стилистических средств.....	47
2.3 Перевод фонетических стилистических средств.....	53
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	59
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	60
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	62

## ВВЕДЕНИЕ

Художественный текст отличается от остальных типов текста тем, что его автор ставит перед собой задачу не только сообщить получателю некую информацию, но и произвести на него определенное эстетическое впечатление. Иными словами, функциональные характеристики художественного произведения сосредоточены на эмоциональном воздействии на читателя, а также на форме высказывания как такового. Поэтому основной проблемой художественного перевода является не столько его семантическая точность, сколько сохранение стилистики исходного текста.

При работе с художественным текстом переводчику необходимо проанализировать стилистические средства, используемые в оригинале, и найти способы их адекватной передачи средствами переводящего языка. Выбор языкового материала напрямую связан с коммуникативной установкой автора. Невнимательное отношение переводчика к форме авторского высказывания негативно сказывается на качестве перевода. Вследствие этого, в данной работе мы рассматриваем проблему сохранения стиля автора при переводе художественных текстов.

Особую сложность составляет перевод сказочных и фэнтезийных текстов. При работе с произведениями других жанров переводчик, как правило, опирается на свои знания об описываемой действительности, тогда как при переводе произведений жанра фэнтези он сталкивается с новым миром, обладающим уникальными законами, предметами и явлениями. С одной стороны, это дает переводчику большую степень свободы, с другой – ставит перед ним задачу адекватно донести до читателя мысль, вложенную автором в то или иное понятие [Киселева, 2007].

**Темой** данной работы является проблема сохранения авторского стиля при переводе художественного текста на материале переводов романа Дж.К. Роулинг «Harry Potter and the Chamber of Secrets».

**Цель** работы – выявить стилистические особенности исходного текста на лексическом, синтаксическом и фонетическом языковых уровнях и установить способы сохранения авторского стиля в разных переводах на русский язык.

В соответствии с целью определены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть общие проблемы художественного перевода;
2. Определить уровень актуальности произведения на данный момент;
3. Выявить основные лексические, синтаксические и фонетические стилистические средства, использованные в тексте романа;
4. Изучить и проанализировать критику существующих переводов данного произведения;
5. Провести сопоставительный лингвостилистический анализ избранных лексических, синтаксических и фонетических единиц оригинала и двух переводов на русский язык, исследуя способы сохранения стиля исходного текста.

**Актуальность** работы определяется востребованностью произведения Дж.К. Роулинг, которое входит в список литературных бестселлеров и считается одним из самых коммерчески успешных романов в мировой литературе.

Мировая популярность саги о Гарри Поттере обусловила необходимость быстрого перевода каждой книги сразу после выхода ее оригинальной версии. Сжатые сроки работы, а также невозможность предвидеть дальнейшее развитие событий в романе составили серьезные затруднения для переводчиков. В России, помимо многочисленных любительских переводов, размещенных на интернет-форумах, существуют два официальных перевода, выпускаемых в издательствах «Росмэн», где над романом трудилась целая команда переводчиков, и «Махаон», где перевод был выполнен Марией Спивак. В данной работе сравниваются эти два

перевода и производится их анализ с точки зрения сохранения авторского стиля.

**Объектом** исследования является авторский стиль в романе «Harry Potter and the Chamber of Secrets» Дж.К. Роулинг и его переводах М.Д. Литвиновой и М.В. Спивак.

**Предмет** исследования составляют лексические, синтаксические и фонетические стилистические средства исходного и переводных текстов.

**Материалом** работы служит выборка контекстов из оригинала и двух переводов романа «Harry Potter and the Chamber of Secrets» на русский язык.

Основным методом, использованным в ходе исследования, является лингвостилистический анализ.

**Теоретико-методологической базой** исследования послужили труды Швейцера А.Д., Гальперина И.Р., Валгиной Н.С., Виноградова В.С., Казаковой Т.А., Лапшиной М.Н. и др. Консультативную роль для нашей работы сыграли многочисленные комментарии современных профессиональных переводчиков и переводчиков-любителей на различных интернет-форумах, посвященных данной теме.

Результаты данного исследования могут быть использованы переводчиками при работе с произведениями художественной литературы, а также могут послужить материалом для создания учебного пособия по переводоведению. В этом заключается **практическая значимость** нашей работы.

**Апробация** работы:

Результаты исследования представлены на Международной практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» в 2017 и 2018 годах.

**Структура** работы:

Бакалаврская работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Во введении формулируется актуальность темы, научная новизна, определяются цель и задачи, объект, предмет, материал и методика исследования. В первой главе даются общие сведения о проблемах художественного перевода, изучаются способы сохранения авторского стиля в художественном переводе, определяется место и значение изучаемого произведения в мировой литературе, выявляются основные стилистические средства, использованные в романе и рассматривается критика как самого романа, так и его переводов. Во второй главе сравниваются различные переводы, анализируются приемы сохранения и передачи стиля исходного текста, а также основные трудности, возникающие при переводе. В заключении обобщаются результаты исследования, подводятся итоги.

# ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

## 1.1. Специфика художественного перевода

Перевод является одним из самых сложных видов человеческой деятельности. В процессе перевода происходит столкновение разных культур, типов мышления, разных традиций и установок. Необходимость в улучшении качества переводческой работы обусловило появление такой отрасли языкознания, как переводоведение.

Термин «перевод» имеет большое количество дефиниций, которые могут различаться в зависимости от целей и взглядов исследователя, от его принадлежности к той или иной научной школе. Остановимся на определении В.С. Виноградова: «Перевод – это вызванный общественной необходимостью процесс и результат передачи информации (содержания), выраженной в письменном или устном тексте на одном языке, посредством эквивалентного (адекватного) текста на другом языке». Под информацией исследователь подразумевает «все сведения как смыслового, так и стилистического, эмоционально-экспрессивного, функционального, оценочного, жанрового, эстетического характера, закрепленные в оригинальном тексте и подлежащие передаче при переводе на другой язык». Под эквивалентностью имеется в виду «наиболее полное и идентичное сохранение в тексте перевода жанрового своеобразия оригинала и всей разнообразной информации, содержащейся в тексте подлинника». При этом В.С. Виноградов отмечает, что понятие эквивалентности является относительным, а ее специфика меняется в зависимости от особенностей переводимого текста [Виноградов, 2009: 10-12].

Т.А. Казакова выделяет три основных способа перевода: буквальный (преимущественно используется при работе с научными текстами), семантический (подразумевает сохранение деталей подлинника, ориентирован на сохранение особенностей исходного текста) и

коммуникативный. Коммуникативный способ предполагает, что текст перевода должен производить на получателя воздействие, адекватное воздействию, производимому оригиналом. В этом случае основным объектом перевода становится не столько языковой состав текста, сколько его содержательное и эмоционально-эстетическое значение [Казакова, 2004: 13-16]. Именно коммуникативный способ перевода является ключевым при работе с художественным текстом.

Дефиниции термина «теория перевода» также разнообразны. В.С. Виноградов предлагает следующее определение: «научная дисциплина, в задачу которой входит изучение процесса перевода и его закономерностей; раскрытие сущности, характера и регулярности межъязыковых переводческих соответствий различного уровня путем обобщения и систематизации наблюдений над конкретными текстами оригинала и перевода; описание приемов и способов перевода, рассмотрение истории переводческой практики и теории, определение роли переводов в развитии отечественной культуры» [Виноградов, 2009: 12]. При этом ученый выделяет следующие разделы дисциплины:

1. Общая теория перевода (изучение универсальных закономерностей процесса перевода);
2. Частные теории перевода (выявление особенностей перевода с одного конкретного языка на другой);
3. Специальные теории перевода (исследование специфики различных видов переводческой деятельности);
4. История практики и теории перевода;
5. Критика перевода (оценка адекватности переводов оригиналу, определение значения переводов для культуры переводящего языка);
6. Теория машинного перевода;
7. Методика преподавания перевода;
8. Практикология и дидактика перевода [Виноградов, 2009: 12,13].



Для данного исследования наиболее актуальными являются такие направления как частная теория перевода (перевод с английского языка на русский), специальная теория перевода (перевод художественной литературы), а также критика перевода.

Очевидно, что подход и требования к переводу зависят от типа переводимого текста. Разнообразие текстов порождает разнообразие их классификаций. Так, И.С. Алексеева выделяет 25 типов текста (среди них научно-учебный, энциклопедический, философский, законодательный, художественный, религиозный и т.д.) [Алексеева, 2008]. В.С. Виноградов классифицирует тексты в соответствии с функциями языка и выделяет следующие типы:

1. Разговорные тексты (реализуются в устной диалогической форме);
2. Официально-деловые тексты (тексты документов, основная функция которых – сообщение);
3. Общественно-информативные тексты (содержат информацию, проходящую по каналам массовой коммуникации, газетам, журналам, радио и телевидению);
4. Научные тексты;
5. Художественные тексты;
6. Религиозные сочинения [Виноградов, 2009: 16-17].

Несмотря на большое разнообразие классификаций, почти все исследователи выделяют художественный текст в отдельную категорию. Ниже мы рассмотрим специфику художественного текста и его перевода более подробно.

#### 1.1.1. Функции художественного текста

Художественный текст функционально отличается от информативных текстов, что требует от переводчика особых знаний и навыков и ставит перед

ним особые задачи. Для того чтобы понять, какие именно функции выполняет художественный текст, воспользуемся классификацией основных функций языка, предложенной Р.О. Якобсоном:

1. Референтивная, или денотативная (описывает предметную ситуацию);
2. Эмотивная, или экспрессивная (выражает отношение говорящего к тому, о чем он говорит);
3. Конативная (воздействует на адресата, побуждает его к чему-либо);
4. Фатическая (поддерживает контакт между участниками коммуникации);
5. Метаязыковая (устраняет трудности в общении, поясняет и уточняет сказанное);
6. Поэтическая (делает акцент на самой форме языкового сообщения) [Якобсон, 1975].

В зависимости от своей жанровой принадлежности и авторского замысла, разные тексты выполняют разные функции. Более того, у одного и того же текста функций может быть несколько. А.Д. Швейцер предлагает использовать термин «функциональные доминанты речевого произведения» и определяет его как «функциональные характеристики речевого произведения, играющие в нем доминирующую роль в соответствии с его коммуникативной установкой» [Швейцер, 1973: 68]. К одной доминантной функции текста могут, в зависимости от обстоятельств, добавляться второстепенные функции. Например, в публицистике наряду с денотативной функцией важную роль играет экспрессивная функция, связанная с передачей отношения автора к тому, о чем говорится в тексте. В юридических, дипломатических или чисто деловых текстах цель сообщения состоит в передаче информации, и эмоциональная оценка сообщаемых фактов сводится к минимуму [Бреус, 1998].

Разделение перевода на информативный и художественный основано именно на функциональных доминантах оригинала: основой специальных текстов является функция сообщения, информирования, т.е. денотативная функция, в то время как в художественном тексте доминирующими функциями являются поэтическая и экспрессивная [Сдобников, Петрова, 2007].

Экспрессивная функция сосредоточена на адресанте. Она связана со стремлением произвести впечатление наличия определенных эмоций, подлинных или притворных [Якобсон, 1975]. Переводчик должен учитывать эту характеристику текста как на этапе восприятия, анализа оригинала, так и на этапе синтеза, создания текста перевода. При этом необходимо соизмерять экспрессивность конечного и исходного сообщений, принимая во внимание, что внешне однотипные средства языка подлинника и языка перевода иногда резко отличаются друг от друга по степени экспрессивности [Швейцер, 1973].

Поэтическая функция акцентирует внимание участников речевого акта на самой форме речевого высказывания. Зачастую языковая форма сама по себе становится коммуникативно значимой, и поскольку эта форма не подлежит механической пересадке в ткань другого языка, очевидно, что поиски функциональных эквивалентов связаны с определенными модификациями денотативного значения. Самый яркий пример ситуации, когда переводчик сталкивается с такой проблемой – это перевод каламбуров [Швейцер, 1973].

В художественной литературе воплощается не столько рациональное, сколько художественное и эстетическое познание действительности. От того, в какой форме материализуется содержание, зависит эстетическая ценность произведения и уровень эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя [Виноградов, 2009: 17]. При этом средства оформления эстетической информации чрезвычайно разнообразны. Очевидно, что при

таком обилии языковых средств конфликт формы и содержания в переводе неизбежен [Алексеева, 2008: 133].

### 1.1.2. Понятие эквивалентности в рамках художественного перевода

Художественный перевод нередко определяют как воссоздание оригинального произведения, однако некоторые исследователи считают такой термин не совсем корректным. По замечанию Ю.Л. Оболенской, «использование термина "воссоздание оригинала" по отношению к художественному переводу отражает утопические представления о возможности воссоздания любого произведения искусства в ином материале: например, Венеры Милосской – в дереве, или древнего храма – в железобетоне». Ю.Л. Оболенская полагает, что художественный перевод – это интерпретация оригинала, а эстетическая ценность перевода не может быть равна ценности оригинала. Иными словами, художественный перевод всегда выполняет функцию посредника между оригинальным текстом и читателем [Оболенская, 2006: 97,98].

Похожая точка зрения была высказана американским лингвистом Э. Сепиром: «Язык есть средство литературы в том же смысле, как мрамор, бронза или глина суть материалы, используемые скульптором. Поскольку у каждого языка есть свои различные особенности, постольку и присущие данной литературе формальные ограничения и возможности, никогда не совпадают вполне с ограничениями и возможностями другой литературы. Писатель может вовсе не осознавать, в какой мере он ограничен или стимулируется, или вообще зависит от той матрицы, но как только ставится вопрос о переводе его произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу дает себя почувствовать» [Сепир, 1993].

Принято считать, что хороший перевод художественного произведения должен вызывать у читателя впечатление, адекватное впечатлению,

производимому текстом оригинала. Именно так Т.А. Казакова описывает коммуникативный способ перевода, отмечая при этом, что данный способ чаще всего используется при работе с литературными текстами [Казакова, 2004]. Однако такой подход является спорным, поскольку одна и та же личность по-разному интерпретирует текст одного и того же произведения, читая его в разном возрасте, настроении, обстоятельствах и т.д. [Оболенская, 2006: 133]. Различия в интерпретации текста тем более усиливаются, когда мы говорим о разных людях. Иными словами, переводчик воспринимает текст субъективно, и это восприятие может показаться неправильным автору или читателю произведения.

Зачастую художественные тексты повествуют о таких предметах и явлениях, восприятие и интерпретация которых не может рассматриваться как объективно «правильная» или «неправильная», поскольку таких предметов и явлений не существует в реальной жизни. Уместным представляется высказывание британского лингвиста Д. Боас-Бейер: «Literary texts do not, or do not solely, represent the world. To some extent they can be said to represent different worlds, which may be merely fictional or even actually impossible, when measured against the world we know. They may contain talking animals, thinking plants, or travel through time» [Boase-Beier, 2011: 35].

Переводчик стремится воспроизвести содержание подлинника, со своей точки зрения, точно и правильно, но он может неправильно, с точки зрения автора оригинала (или любого его читателя), понять заключенный в оригинальном тексте смысл. Перевод неизбежно представляет собой переводческую оценку данного художественного произведения, его отношение к тому или иному действию героев или ситуации. В связи с этим, Ю.Л. Оболенская полагает, что понятие адекватности (т.е. тождественности, равенства) не является корректным в отношении результата художественного перевода. При этом исследователь отмечает, что понятие эквивалентности перевода (т.е. равноценности и равнозначности оригиналу при определенных

условиях), вполне отвечает сущности перевода и может стать критерием его оценки [Оболенская, 2006].

Эквивалентность в переводе можно рассматривать с нескольких точек зрения. Многие дисциплины пытаются объяснить это понятие, и каждая – с помощью своей терминологии. Словацкий лингвист А. Попович считает, что «теория художественного перевода должна выработать в вопросе эквивалентности собственную позицию» [Попович, 2000, 93].

Эквивалентность перевода можно определить как «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и в переводе» [Виноградов, 2009: 19]. При этом следует учитывать, что при работе с художественным текстом переводчик может рассчитывать лишь на относительную эквивалентность художественного перевода тексту оригинала. Это вызвано своеобразием восприятия оригинала переводчиком, разносистемностью языков, различиями социокультурной среды, а также индивидуальностью переводчика, его художественным восприятием, талантом, своеобразием отбора языковых средств [Bassnett, 2014]. Кроме того, иногда переводчик смотрит как бы из будущего на переводимые им тексты, что приводит к смещению некоторых акцентов. Еще один источник снижения уровня эквивалентности – это вертикальный контекст, различные аллюзии, отсылки к другим текстам или ситуациям, а также различные символам, реалиям и т.д. [Виноградов, 2009: 25].

Эквивалентность перевода в соответствии с коммуникативной целью и прагматической интенцией исходного текста предполагает такую интерпретацию оригинала, которая позволяет достичь функционального подобия текста в переводе [Parks, 2007]. Функциональное подобие текста, в свою очередь, предполагает его стилистическое подобие, то есть достижение эквивалентности изобразительных средств, которое не может сводиться к формальному тождеству языковых элементов [Оболенская, 2006: 141].

Именно стиль художественного произведения представляет структурное единство всех его литературных элементов; следовательно, эквивалентность тоже следует искать в стиле [Попович, 2000: 93]. Таким образом, эквивалентность перевода художественного текста может быть измерена в стилистическом подобии перевода и оригинала.

## 1.2. Стиль как средство выражения авторской интенции

Понятие «стиль» многогранно, оно используется не только применительно к языку, но и в науке, искусстве и т.д. В узком смысле стиль – это использование определенного набора стилистических приемов, а в широком – способ мышления, восприятия действительности, образное видение окружающей действительности [Лапшина, 2013: 5].

М.Н. Лапшина определяет стиль как «особый характер речи, достигаемый в результате осознанного отбора и сочетания языковых средств и направленный на решение определенной коммуникативной задачи» [Лапшина, 2013: 7].

Следует различать функциональный стиль, авторский стиль и идиолект. Функциональный стиль – это социально значимый отбор элементов языковой системы, совокупность которых обслуживает общественно значимые сферы коммуникации. Идиолект – совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка [Лапшина, 2013: 7-8]. В данном исследовании мы прежде всего рассматриваем особенности авторского стиля и его перевода.

Языковая система вариативна; одно и то же содержание может быть передано несколькими разными способами. Вариативность языковой системы дает автору возможность выбрать свой уникальный, особый способ выражения мысли.

Авторский стиль формируется под влиянием нескольких факторов. По мнению Н.С. Валгиной, своеобразие художественной речи определяется следующими показателями:

1. Неполное единство объемов информации: задаваемого писателем и воспринимаемого читателем;
2. Особая речевая интуиция и тщательная творческая отделка произведения как фактор, определяющий степень художественной валентности речи;
3. Характер образного мышления писателя (художественное произведение – это целенаправленная динамическая система образов);
4. Взаимоопределяющие отношения между идейно-эстетическим содержанием и языковой формой художественного произведения;
5. Степень концентрированности и система взаимообусловленности образно-речевых средств в художественном произведении;
6. Приобретение образных функций безобразными речевыми средствами;
7. Контекстуальная многоплановость произведения (исторический, социальный, психологический, эмоциональный, стилистический контексты и др.);
8. Особый характер «точности» речевого выражения, допускающий семантические сдвиги, недосказанность, и т. д.

Помимо этого, стиль художественного произведения определяется его жанровыми особенностями. Также следует учитывать специфику четырех основных содержательно-речевых планов художественного произведения (прямая речь персонажей, собственно-авторская речь, несобственно-авторская речь, речь рассказчика) [Валгина, 2003].

Следует отметить, что стиль текста подчиняется идее его создателя. Мотив, побудивший автора высказать определенную идею, является причиной обращения к особой форме. Стиль – это не только свойство



произведения данного автора, но и инструмент выражения его позиции, его главной мысли [Валгина, 2003].

При изучении авторского стиля возможно применение различных методов. Наиболее продуктивным, на наш взгляд, является метод лингвостилистического анализа, который предполагает анализ единиц разных уровней языка, их исследование с учетом целей и задач высказывания. Данный метод позволяет определить закономерности функционирования языковых средств в различных стилях, а также рассмотреть взаимовлияние лингвистических и экстралингвистических аспектов речи [Стилистический энциклопедический словарь русского языка].

### 1.3. Уровни проявления авторского стиля

Для того чтобы переводить художественный текст с помощью адекватных художественных средств, необходимо исходить из представления о его организации, т.е. необходимо определить место каждого элемента в системе целого. Именно стиль является функциональным объединением разнородных элементов текста. Переводчик при работе над текстом имеет дело с различными уровнями, с различными элементами текста, он интерпретирует их значение в оригинале и взвешивает приемлемость тех элементов, которые он предполагает употребить при переводе [Попович, 2000].

Существует несколько точек зрения о том, из каких именно элементов состоит авторский стиль, на каких этапах происходит его формирование. По мнению Л.В. Наера, «художественное произведение – это результат некоторой последовательности акта выбора на разных этапах его порождения». При создании художественного текста, автор осуществляет выбор на трех уровнях:

1. На уровне первоначального замысла (выбора идей и тем);

2. На уровне структурно-семантической организации текста (выбор определенного порядка следования тем и идей – определение фабулы, сюжета, композиции, матрицы характеров и т.д.);

3. На уровне словесного стиля – выбор языковых форм, выразительных средств, их комбинаторики [Наер, 1981: 94].

Эти три этапа создания художественного произведения взаимосвязаны между собой, образуя целостную, иерархически выстроенную систему, в которой реализуется авторский замысел. Авторская индивидуальность проявляется как на уровне проявления авторского сознания, его нравственно-этических критериев, так и на уровне литературной формы и стиля [Валгина, 2003].

И.С. Алексеева считает, что «индивидуальный стиль автора проявляется и в том, как автор интерпретирует типичные черты литературного направления, какие средства для этого выбирает; и в том, в каком мере он придерживается литературной нормы языка; и в том, какие сугубо авторские черты характерны для его творчества» [Алексеева, 2008: 133].

А. Попович предлагает использовать такие понятия как макростилистика и микростилистика. «Так называемая макростилистика – это стилистика темы, надфразового единства композиции, а так называемая микростилистика произведения исследует стиль на низших уровнях, особенно языковых – от уровня предложения до уровня слова» [Попович, 2000, 88].

Очевидно, что для выявления индивидуальной специфики произведения необходим полный стилистический анализ оригинала, включающий не только определение значимых черт стиля, но и характеристику их частотности [Алексеева, 2008: 133].

1.4. Стилистические средства в художественном тексте и возможные способы их перевода

Сохранение авторского стиля является первостепенной задачей художественного перевода, так как стилистические средства помогают читателю глубже понять характеры персонажей, а также ход мысли самого автора. Переводчику необходимо знать, как именно отбирались стилистические средства в том или ином произведении, и какие существуют способы их перевода на другой язык.

Очевидно, что не все стилистические средства могут быть дословно переведены с одного языка на другой. А. Попович предлагает следующую классификацию стилистических изменений в переводе:

1. Стилистическое соответствие (сохранение всех основных черт содержательного и стилистического строения оригинала);
2. Стилистическая субституция (замена выражения, устоявшегося в системе языка оригинала, устоявшимся выражением в системе языка перевода; данный прием характерен при переводе идиом);
3. Стилистическое усиление (намеренное подчеркивание выразительности переводчиком, выдвижение характерных черт оригинала);
4. Стилистическая индивидуализация (проявление идиолекта переводчика за счет структуры оригинала);
5. Стилистическое ослабление (приглушение выразительных стилистических приемов, замена их менее сильными либо нейтральными);
6. Стилистическая нивелировка (стирание характерных черт построения оригинала) [Попович, 2000].

Художественная выразительность достигается на разных (как правило, на нескольких сразу) языковых уровнях – от фонетического до синтаксического. Кроме того, художественное произведение нередко отличается стилистической многоплановостью. Совершенно разные стилистические приемы могут быть использованы, к примеру, при передаче авторской речи и речи персонажей. Так, в диалогах между героями синтаксические средства – недосказанность, риторический вопрос, контрвопрос и т.д. – играют гораздо более важную роль, чем в авторском

монолог. Все это усложняет задачу, поставленную перед переводчиком: при работе с текстом ему необходимо проанализировать все группы использованных средств и понять, какой замысел стоял за их выбором.

В ходе данного исследования было выявлено несколько стилистических приемов, характерных для творчества Дж.К. Роулинг. Эти приемы рассмотрены ниже более подробно.

#### 1.4.1. Эмоционально-оценочная лексика

А. Попович сравнивает слово с физической частицей: у него имеется ядро, или основной смысл, и поля – дополнительные значения. При этом ни та, ни другая позиция не является статичной; слово может перемещать свои значения из ядра на соседнее поле и наоборот. Ядро выделяется и устанавливается в процессе употребления, и вместе с ним устанавливаются взаимоотношения между образовавшимися значениями. Результат выбора лексем при переводе определяется стилистической принадлежностью слова [Попович, 2000: 86-87].

В словарном составе каждого языка существует значительная группа слов, имеющих постоянное эмоциональное значение. Это не слова, которые указывают на предметы, явления или понятия реальной действительности, а слова, в которых присутствуют сильные эмоциональные коннотации (добавочные значения, окраска, окрашенность) [Baker, 2011]. В категорию слов эмоционального значения входят слова разных групп. На одном полюсе находятся междометия, т.е. слова, не имеющие денотативного значения или его утратившие. На другом полюсе находятся лексем, выражающие различные чувства или человеческие качества, как, например, love, hate, joy, envy, pain.

Трудности вызывает перевод слов, которые непосредственно не соотносятся с предметами или явлениями реальной действительности. Такие лексем соотносятся только с чувствами или эмоциями, выражают

отношение человека к определенному предмету или явлению. Они легко «приспосабливаются» к любому контексту, выражают субъективную оценку. Такая их функция может привести к десемантизации, что делает возможным сочетания типа *awfully nice*, *perfectly horrible* и т.д. В различных контекстах выявляются разные грани или оттенки значений слов [Голикова, 2008: 147-148].

Не придав должного значения переводу экспрессивной лексики, переводчик рискует неверно интерпретировать эмоции, проявляемые героем, и тем самым разрушить макростилистический элемент произведения [Che Omar, 2009].

#### 1.4.2. Метафора

Человеку свойственно воссоздавать в словах картину мира в ее образном представлении, используя различные языковые средства [Казакова, 2004: 237]. Одним из таких средств является метафора. В основе данного приема лежит употребление слова или выражения в переносном значении на основе сходства и аналогии [Голикова, 2008: 173].

Некоторые исследователи противопоставляют «когнитивные» или «концептуальные» метафоры и метафоры «литературные»: «Cognitive metaphors are pervasive in everyday language and thought, and so less obvious than "literary" or "creative" ones» [Gregoriou , 2009: 41].

В книге «English Literary Stylistics» в качестве примера когнитивной метафоры рассмотрена метафора «the mind is a machine»: «After the meeting, I was suffering from information overload». В данном случае человеческий разум наделяется свойствами компьютера, который может сломаться при столкновении с большим объемом информации. Такие метафоры являются частью человеческого мышления, помогают нам структурировать окружающий нас мир. «Литературные» метафоры являются более необычными, вызывают сложные ассоциации [Gregoriou , 2009: 41].

М.Н. Лапшина подразделяет метафоры на узуальные и авторские. При этом выразительность авторской метафоры, то есть ее стилистический потенциал, намного выше, чем выразительность узуальной метафоры. В зависимости от мировосприятия автора, в метафоре могут соединяться самые неожиданные предметы и образы, что создает некоторые трудности для переводчика [Лапшина, 2013].

Интерес представляет также высказывание Р. Трима: «Some attempts have been made to assess the translatability of metaphor by means of the level of information content. Others have analysed the degree of translatability according to the classification of types of figurative language. A great deal depends on whether metaphoric expressions contain more universal, basic concepts or more culture-specific ones. <...> A common distinction which occurs in the translation of metaphor is therefore whether two languages share the same conceptual metaphor, and if they do, which items of linguistic form they also share. Problems arise where there is not an equivalence» [Trim, 2007: 67-70].

### 1.4.3. Эпитет

Эпитет является одним из самых распространенных в литературе художественных приемов. Это средство нередко можно встретить и на страницах книг Дж.К. Роулинг.

Эпитет представляет собой образное определение, не только указывающее на признак определяемого явления, но и сообщающее этому признаку дополнительное значение – переносное или символическое [Литературная энциклопедия]. И.Р. Гальперин выделяет два основных вида эпитетов – языковые (постоянные) и речевые (творческие, индивидуально-авторские). В обоих случаях основной функцией эпитета является выражение индивидуально-оценочного отношения автора к предмету описания, но в первом случае автор не создает свои эпитеты, а пользуется такими, которые из-за частого употребления стали общеязыковыми [Гальперин, 1958: 139].

Эпитеты английского языка могут быть разделены на следующие структурные типы:

1. Простые эпитеты (simple epithets) – односложные лексемы, определяющие предмет или явление в художественном произведении. Могут быть выражены прилагательным, наречием или существительным;

2. Сложные эпитеты (compound epithets) – эпитеты, выраженные двумя и более словами. Это могут быть сложные прилагательные или словосочетания;

3. Двухступенчатые эпитеты (two-step epithets) – эпитеты, состоящие из характеристики объекта и ее интенсификации;

4. Фразовые эпитеты (phrase epithets) – эпитеты, образованные путем слияния слов или слияния основ. Преимущественно являются индивидуально-авторскими;

5. Инвертированные эпитеты (reversed epithets) – характерная для английского языка конструкция, построенная на перемене синтаксической позиции определения и определяемого (напр. an angel of a girl – ангел, а не девочка) [Гималетдинова, Перминова, 2016].

Понимание того механизма, по которому был образован тот или иной эпитет, несколько облегчает задачу, стоящую перед переводчиком. В зависимости от структурного типа эпитета, содержащегося в оригинале, переводчик выбирает определенный метод передачи этого художественного средства. Так, для простого эпитета почти всегда можно подобрать эквивалентную лексему переводящего языка, а в случае с фразовыми эпитетами переводчик, как правило, прибегает к словотворчеству. Однако важно учитывать, что все средства художественной выразительности индивидуальны, как и стиль самого писателя, а значит, универсальных правил перевода эпитетов не существует.

#### 1.4.4. Окказионализм

Современные лингвисты, регистрируя в речи появление новых слов, обычно выделяют среди них два типа: общезыковые неологизмы и индивидуальные, речевые неологизмы, или, как их чаще называют, окказиональные слова, окказионализмы [Виноградов, 2009:122].

Автор создает окказионализмы для того, чтобы отойти от обычных средств выражения мысли. Окказиональные лексемы привлекают внимание читателя и помогают выразить отношение автора к описываемой реальности [Гальперин, 1958].

Окказионализмы всегда экспрессивны, они тесно связаны с контекстом и, как правило, не воспроизводятся вне этого контекста. Иногда такие слова становятся общеупотребительными, но такая метаморфоза случается довольно редко, поскольку окказиональные лексемы предназначены не для номинативных, а для художественных, экспрессивных целей. Спустя несколько лет после своего создания многие окказионализмы не теряют своей новизны, яркости и продолжают отражать индивидуальность их авторов [Виноградов, 2001].

Обилие авторских неологизмов в романах о Гарри Поттере обусловлено не только особенностями художественного стиля Дж.К. Роулинг, но и жанровыми особенностями произведения.

Неотъемлемой частью фантастической реальности в произведениях жанра фэнтези являются так называемые артефакты, которые определяются как «предметы из вторичного, как правило, сказочного мира». Среди них можно выделить те, которые имеют аналоги в реальном мире, и те, которые относятся исключительно к фантастической, несуществующей реальности [Полякова, Мичурина, 2015]. Для передачи окказионализмов, обозначающих артефакты, переводчик может использовать разнообразные методы: калькирование (two-way mirror – сквозное зеркало), семантический неологизм (vanishing cabinet – исчезающий шкаф), транскрипцию (quidditch – квиддич) и т.д. Выбор приема передачи названий артефактов зависит в каждом конкретном случае от переводческой задачи: если важна



звуковая оболочка слова, переводчик прибегает к транскрипции, если требуется адекватно передать семантику оригинала – обращается к другим методам [Полякова, Мичурина, 2015].

#### 1.4.5. Каламбур

Прием языковой игры нередко применяется в художественной литературе – чаще всего, с целью создать определенный комический эффект. Это стилистическое средство является одним из самых часто используемых в творчестве Дж.К. Роулинг.

Языковая игра может быть реализована на разных языковых уровнях. На уровне фонетики она достигается при помощи таких приемов как анаграмма, омофоническое и омонимическое сближение слов, палиндром (сохранение одного и того же смысла слова или фразы при чтении справа налево и слева направо) и т.д. [Стилистический энциклопедический словарь]. Примером языковой игры на морфологическом уровне могут послужить авторские окказионализмы. Кроме того, возможна языковая игра на графическом уровне текста (например, смена шрифта или фигурный стих) [Цикушева, 2009].

Самым распространенным приемом реализации языковой игры на лексическом уровне является каламбур. Каламбуром называют вид языковой игры, который осуществляется за счет звукового сходства слов при их различном смысле [Словарь литературоведческих терминов].

Сущность такого приема заключается в столкновении, либо в неожиданном объединении двух несовместимых значений в одной фонетической или графической форме. Каламбур строится, с одной стороны, на одинаковом или близком звучании (в том числе и звуковая форма многозначного слова в его разных значениях), с другой – на несоответствиях между значениями слов [Мошкович, Мошкович, 2016].

В своей работе «Введение в переводоведение» В.С. Виноградов выделяет два основных компонента, составляющих структуру каламбура: «опорный компонент» (то есть лексическое основание каламбура, стимулятор, позволяющий начать игру слов), и «результатирующий компонент» («слово-перевертыш», вершина каламбура, его результат). Комический эффект возникает только после реализации в речи второго компонента и мысленного соотнесения его с первым [Виноградов, 2001: 200].

При переводе каламбуров излишне детальное воспроизведение оригинала нередко становится причиной переводческих ошибок. Буквальная передача семантики обоих элементов каламбура может нарушить нормы языка перевода, лишить перевод художественной выразительности и привести к непониманию текста читателем [Мошкович, Мошкович, 2016: 180].

По мысли В.С. Виноградова, существует три основных типа перевода каламбуров:

А. Формально обусловленный перевод каламбуров-созвучий.

Основанием каламбура может послужить имя собственное, называющее одного из действующих лиц переводимого произведения, историческую личность, географическое название и т.д. В таком случае свобода переводчика ограничена не только функционально-смысловым содержанием игры слов, но и ее формой. Поскольку в каламбурах такого типа опорный компонент привязан либо к тексту произведения, либо к культурно-историческому контексту, изменить его в большинстве случаев невозможно.

В этом случае переводчику следует отказаться от точной передачи смыслового содержания результирующего компонента и подобрать лексические единицы переводящего языка, созвучные с опорным компонентом оригинала. Если такой подбор невозможен, переводчик может прибегнуть к словотворчеству, использовать окказиональные слова для достижения комического эффекта.

#### В. Формально необусловленный перевод каламбуров-созвучий.

При переводе каламбуров такого типа переводчик может действовать независимо от иноязычной формы опорного компонента и конструировать игру слов только с помощью нарицательных средств родного языка. Возможно использование таких приемов, как поиск двух созвучных слов или выражений переводящего языка, которые могут послужить элементами каламбура; создание составных и сложных слов, окказионализмов; создание игры слов, основанной на полисемии и т.д.

#### С. Перевод каламбуров, основанных на полисемии.

Языковая игра, основанная на полисемии, возникает благодаря реализации сразу двух значений, присущих одной языковой форме. Опорный и результативный компонент такого каламбура может совмещаться в одном звуковом комплексе, употребленном единожды, и реализоваться поочередно в зависимости от меняющегося контекста. В этом случае сохранить буквальную словарную точность в переводе удается крайне редко. При переводе каламбуров такого рода на передний план выходит задача сохранения языковой игры как стилистического приема [Виноградов, 2001].

Иногда переводчики предпочитают не переводить каламбур вовсе, убирая его из текста, либо составляя пояснительную сноску. Однако в этом случае текст перевода лишается легкости, ироничности, выразительности и других важных качеств, которые составляют авторский стиль.

#### 1.4.6. Синтаксические стилистические средства

Главной синтаксической единицей языка является предложение. Следует отметить, что предложение литературного языка, как правило, строится в соответствии с жесткими нормами. Однако в художественном тексте на нормативные характеристики синтаксических единиц накладываются индивидуальные особенности стиля автора, а также дополнительные экспрессивные, композиционные, тематические и прочие

задачи, обусловленные спецификой художественной речи. Объединение этих факторов дает синтаксический рисунок конкретного художественного текста.

Отношения, передаваемые синтаксисом, как правило, воспринимаются читателем как нечто естественное; его эффективность в качестве источника эстетического воздействия чаще всего замечается им в последнюю очередь. Однако способность синтаксиса создавать художественный эффект имеет важное значение как для художника, так и для исследователя.

Синтаксический строй речи тесно связан с выражением мыслей и чувств. Эллиптические предложения, восклицания, инверсия являются признаками эмоциональной речи, в то время как длинные, формально завершенные, осложненные по структуре предложения соответствуют спокойному и размеренному выражению мысли. Важную стилистическую роль могут играть также повторы и параллелизм синтаксических конструкций [Буторина, Шиляева, 2000].

#### 1.5. Произведения Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере: жанровые особенности и проблемы перевода

Стиль художественного текста формируется не только под влиянием эстетических предпочтений его автора; как правило, он обусловлен и другими факторами – целевой аудиторией произведения (литература для детей/ для взрослых), культурным и историческим контекстами, а иногда даже цензурой. Стилистические средства, использованные Дж.К. Роулинг в саге о Гарри Поттере, во многом предопределены жанровыми особенностями этого произведения.

Однозначное определение жанра эпопеи о Гарри Поттере вызывает затруднения, поскольку роман содержит в себе отличительные особенности многих жанров, таких как триллер, приключенческий роман, воспитательный роман и т.д. Ю.П. Аммосов в своем эссе «Поттер must die» доказывает, что роман продолжает традицию героического эпоса, поскольку имеет ту же

структуру, что и «все королевские саги древних викингов» [Аммосов, 2005: 161-162]. Однако большинство литературоведов относят сагу о Гарри Поттере к жанру фэнтези.

В современном литературоведении существует несколько различных определений фэнтези. Одни исследователи относят фэнтезийную литературу к жанру научной фантастики, другие считают, что фэнтези – это современная трансформация сказки. В данном исследовании мы воспользуемся следующим определением: фэнтези – это «своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифического архетипа и формированию нового мира в ее границах» [Русская фантастика, 1998: 12]. Жанр фэнтези существует на стыке фантастики и сказки и включает в себя черты обоих этих жанров.

И.А. Киселева выделяет следующие особенности жанра фэнтези:

1. Наличие придуманного мира, обладающего свойствами, невозможными в реальности;
2. Наличие магии/волшебных существ/явлений;
3. Авантюрный сюжет (странствие/война);
4. Противостояние добра и зла как основа сюжета;
5. Наличие потустороннего мира и его проявлений;
6. Высокая степень авторской свободы [Киселева, 2007].

Создавая произведение жанра фэнтези, автор помещает его действие в отличный от реальности мир, где становится возможным существование мифических существ, магии, волшебников и т.д. Как правило, у такого мира есть своя география и история, что обуславливает обилие авторских топонимов и других окказионализмов. Как мы уже упоминали выше, произведения жанра фэнтези наполнены так называемыми артефактами, для номинации которых также используются авторские неологизмы [Полякова, Мичурина, 2015: 220]. Зарубежные исследователи отмечают, что в произведениях Роулинг происходит не просто столкновение двух миров, но

их наложение и переплетение: «Though the Harry Potter series has two worlds like the traditional folktale and myth, Rowling complicates this pattern by adding other possible worlds and by blurring the lines between those worlds» [Pawek, 2015: 26].

Все это создает определенную трудность для переводчика. При переводе произведений других жанров он, как правило, опирается на свои знания об описываемой действительности. При переводе произведений жанра фэнтези перед ним возникает новый мир с уникальными законами, предметами и явлениями. С одной стороны, это дает переводчику большую свободу, с другой – ставит перед ним задачу адекватно донести до читателя мысль, вложенную автором в то или иное понятие [Киселева, 2007: 55].

Е.С. Петрова, комментируя творчество Дж.К. Роулинг, высказывает следующее: «Люди, которые интересуются английским языком и переводами, часто задают мне вопросы по поводу стиля Дж.К. Роулинг. Могу сказать, что, будучи грамматистом "по рождению" и по научной специальности, я очень ценю строй фразы, расстановку акцентов, структуру повествования, легкий и связный диалог. У Дж.К. Роулинг эта сторона текста выверена отлично, как в ранних, так и в "зрелых" романах. Это вовсе не означает, что все предложения, как по заказу, хорошо ложатся на перевод, но работать с таким материалом интересно. Что же касается лексики, "Гарри Поттер" был примечателен, среди многого другого, авторским словотворчеством. Те переводчики, которые работали над сагой о ГП, совершили подвиг» [Дж.К. Роулинг: подлинники и переводы].

Другой особенностью некоторых сказочных и фэнтезийных произведений является частое использование языковой игры. Тексты, принадлежащие к этим жанрам, как правило, ориентированы на детскую и подростковую аудиторию, и такой прием помогает автору сделать текст более живым, интересным и легким для восприятия.

Поскольку миры, описываемые в произведениях жанра фэнтези, часто обладают магическими свойствами, авторы подобных текстов нередко

прибегают к приему гиперболы, преувеличивая те или иные качества описываемого объекта или явления.

Таким образом, отличительными особенностями стиля произведений о Гарри Поттере является частое использование авторских окказионализмов и каламбуров. Кроме того, тексты Дж.К. Роулинг насыщены яркими эпитетами, метафорами, гиперболами и другими средствами художественной выразительности.

Актуальность исследования авторского стиля Дж.К. Роулинг и поиска способов его сохранения в переводе определяется большим читательским спросом на ее произведения.

Эпопея о Гарри Поттере остается мировым бестселлером на протяжении нескольких лет, а недавний выход пьесы «Harry Potter and the Cursed Child» и экранизация спин-оффа «Fantastic Beasts and Where to Find Them» только усилили популярность основной саги. Очевидно, что при такой востребованности книги вопрос о ее переводе встает особенно остро.

Романы Дж.К. Роулинг были переведены более чем на 70 языков мира. А.Л. Борисенко утверждает, что «наибольший успех перевод "Гарри Поттера" имел в тех странах, где над всеми книгами работал один переводчик, который вникал во все детали волшебного мира Роулинг, обживался в нем, посвящал ему годы жизни» [Гарри Поттер и трудности перевода].

В России права на перевод произведений Дж.К. Роулинг сначала достались издательству «Росмэн», сотрудники которого работали над ее текстами вплоть до 2015 года. Со стороны этого издательства над книгами работали разные переводчики, такие как И.В. Оранский, М.Д. Литвинова, В.П. Голышев, М.Д. Лахути и другие. Многие из них не принимали книгу всерьез, относя ее к разряду массовой, «проходной» литературы. Пренебрежительное отношение к тексту, сжатые сроки работы и отсутствие целостной стилистической концепции негативно сказалось на качестве этих переводов.

В 2015 году права на перевод «Гарри Поттера» выкупило издательство «Махаон», где переводами саги занималась М.В. Спивак. Она вспоминает о своей работе с гораздо большей теплотой, нежели переводчики «Росмэна», и признается, что именно «Гарри Поттер» подтолкнул ее к началу переводческой карьеры. Очевидно, что переводчик, заинтересованный в материале своей работы, анализирует текст оригинала более внимательно и вдумчиво.

Однако большинство российских читателей уже успело прочесть «Гарри Поттера» от «Росмэн», и переводы, выполненные для этого издательства, уже воспринимались российской читательской аудиторией как канонические, «правильные». Вследствие этого переводы М.В. Спивак вызвали много недовольства среди фанатов. Поклонники творчества Дж.К. Роулинг даже составили петицию с целью отстранить М.В. Спивак от перевода книги «Harry Potter and the Cursed Child». Однако есть и те критики, которые оценили ее работу положительно. Переводы М.В. Спивак определенно обладают большим художественным и стилистическим единством, в них больше фантазии и словотворчества, хотя, как пишет А.Л. Борисенко, «далеко не любой читатель согласится считать это преимуществом» [там же].

Очевидно, что в России существует напряженная конкуренция между двумя официально изданными переводами книг Дж.К. Роулинг о Гарри Поттере, что существенно повышает актуальность данного исследования.



## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Художественный перевод является отдельным направлением переводоведения и обладает рядом особенностей, что связано с функциональными характеристиками художественного текста. Основные функции художественного текста – экспрессивная и поэтическая – сосредоточены на эмоциональном воздействии на читателя, а также на форме высказывания как таковой. Вследствие этого важную роль при работе с художественным текстом играет не столько семантическая точность, сколько сохранение авторской интенции в тексте перевода.

Следует отметить, что при работе с художественным текстом можно рассчитывать лишь на относительную эквивалентность перевода и оригинала, при этом эквивалентность может быть измерена стилистическим подобием исходного и переводного текстов.

Стиль текста подчиняется идее его создателя и является инструментом выражения авторской позиции. Переводчику необходимо тщательно изучить стилистические приемы, использованные автором для выражения своих мыслей и идей, а также рассмотреть различные способы передачи этих приемов средствами переводящего языка.

Романы Дж.К. Роулинг наполнены различными стилистическими средствами: каламбурами, окказионализмами, метафорами, гиперболами, сравнениями и т.д.

В России существуют два официальных перевода произведений о Гарри Поттере, в каждом из которых переводчики решали проблему сохранения авторского стиля разными способами. Проанализировав критику переводов романа, можно сделать вывод, что среди переводчиков, филологов, литературоведов и читателей нет единого мнения о том, кто из переводчиков лучше справился с этой задачей.

## ГЛАВА 2. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ “HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS”

### 2.1. Перевод лексических стилистических средств

Работа над романами Дж.К. Роулинг ставит перед переводчиками нелегкую задачу. Большинство литературоведов относит сагу о Гарри Поттере к детской литературе, а основным жанром произведения принято считать фэнтези; однако, несмотря на кажущуюся простоту и незатейливость, текст романа наполнен разнообразными лексическими, фонетическими и синтаксическими средствами художественной выразительности, перевод которых может вызывать затруднения. Неверный или неточный перевод выразительных средств ведет, в свою очередь, к искажению или утрате индивидуального стиля автора.

В данной работе рассмотрены художественные приемы, используемые Дж.К. Роулинг в романе «Harry Potter and the Chamber of Secrets», а также представлены возможные способы их передачи на русский язык на примере переводов М.Д. Литвиновой и М.В. Спивак.

Лексические средства художественной выразительности, применяемые Дж.К. Роулинг, чрезвычайно разнообразны. Текст романа наполнен такими тропами, как эпитет, сравнение, метафора, гипербола, окказионализм, ирония, каламбур и т.д. Ниже представлен анализ перевода данных средств с точки зрения сохранения авторского стиля.

Рассмотрим название восьмой главы романа, озаглавленной у Роулинг как «*The Deathday Party*». В этой главе описывается празднество, которое устраивает один из призраков по случаю пятисотлетия со дня своей смерти.

Дж.К. Роулинг использует выражение *a deathday party*, скорее всего, по аналогии с устойчивым сочетанием *a birthday party*, используя игру слов на фонетико-морфемном уровне. Тем самым автор даёт понять, что призраки вместо дня рождения празднуют день смерти. Название главы представляет

собой каламбур со скрытой иронией, в котором выражено противопоставление мира живых и мира мертвых, мира людей и мира привидений.

Проанализируем русские переводы. У М.Д. Литвиновой глава получила название «Юбилей смерти». Хотя в выражении *a deathday party* и не содержится значение празднования круглой даты, призрак все же отмечает именно пятисотлетие со дня смерти, что позволяет переводчику несколько отступить от оригинала и использовать слово «юбилей». Поэтому можно сказать, что в целом такой перевод передает основное содержание исходного текста. Однако следует отметить, что игра слов при этом теряется: в русском языке нет устойчивых сочетаний типа «юбилей рождения». Получается, что данный перевод лишен скрытой антитезы, которая придавала бы тексту художественную выразительность. Более того, отсутствие в русском языке лексической единицы, подобной англ. *a birthday party*, лишает русский перевод лёгкости, ироничности. Мир привидений у Дж.К. Роулинг – это мир людей, вывернутый наизнанку; в переводе М.Д. Литвиновой исчезает подчеркнутая схожесть этих миров.

Способ передачи этого каламбура на русский язык, использованный М.В. Спивак, представляется нам более близким к поэтике оригинала. В ее переводе глава называется «Смертенины». Игра слов в таком варианте соблюдена: слово «смертенины», очевидно, образовано при помощи контаминации слов «смерть» и «именины». Таким образом, перевод М.В. Спивак передает и семантику исходного текста, и художественный стиль автора.

Далее рассмотрим первое предложение второго абзаца той же главы, которое у Дж.К. Роулинг звучит следующим образом:

*«Raindrops the size of bullets thundered on the castle windows for days on end; the lake rose, the flower beds turned into muddy streams, and Hagrid's pumpkins swelled to the size of garden sheds».*

Начало предложения «*Raindrops the size of bullets...*» дословно можно перевести как «Дождевые капли размером с пули...». Очевидно, что в данном случае автор использует не только сравнение, но и гиперболу, поскольку размеры и скорость полета у настоящей пули больше, чем у дождевой капли. Глагол *thunder* на русский язык может быть передан как «греметь, грохотать, колотить, барабанить» [Abbyu Lingvo-Online]. Приведем также основное значение существительного *thunder*: «the sound that follows a flash of lightning and is caused by sudden expansion of the air in the path of the electrical discharge», то есть *thunder* – это звук грома, сопровождающий молнию во время грозы [Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus]. В кембриджском онлайн-словаре находим следующий пример использования этого слова: «We could hear the thundering of the guns all night» [Cambridge Dictionary – Cambridge University Press]. Следовательно, данная лексическая единица может быть использована не только для обозначения раскатов грома, но и для описания других громких и резких звуков, например, звука стрельбы.

Идиома *for days on end* может быть истолкована как «for days without stopping» и на русский язык передается при помощи устойчивых выражений «целыми днями», «днями напролет» и т.д. [Cambridge Dictionary – Cambridge University Press].

В переводе М.Д. Литвиновой первая часть этого предложения звучит следующим образом: «Тяжелые капли дождя стучали по окнам замка без перерыва».

В данном случае художественные приемы сравнения и гиперболы отсутствуют, переводчик ограничивается тем, что вводит эпитет «тяжелые»: «Тяжелые капли дождя...». Слово «стучать» в русском языке не имеет ярко выраженной эмоционально-экспрессивной окраски; стук может быть как громким, так и тихим, и никак не ассоциируется со звуком, издаваемым во время грозы или же во время выстрела. Такой выбор лексических средств приводит к тому, что картина сильного погодного ненастья, близкого к буре

или урагану, которую создает автор, сменяется унылой картиной осеннего дождя, монотонно стучащего по окнам уже несколько дней. Кроме того, в данном варианте перевода мы сталкиваемся со словарной ошибкой: М.Д. Литвинова пишет, что дождь шел «неделю без перерыва», тогда как в исходном тексте точный временной отрезок не указан.

Рассмотрим эту же фразу в переводе М.В. Спивак: «Крупнокалиберные капли дождя лупили в окна днями и ночами». Переводчик также заменяет сравнительный оборот эпитетом; однако в этом случае удастся сохранить и сравнение, и гиперболу, поскольку прилагательное «крупнокалиберный», очевидно, описывает именно пули большого размера. Глагол «лупить», одно из значений которого – «с силой бить, колотить во что-либо или обо что-либо», имеет ярко выраженную экспрессивную окраску и подчеркивает, насколько громким был стук дождевых капель.

В заключительной части этого же предложения «...and Hagrid's pumpkins swelled to the size of garden sheds» Дж.К. Роулинг вновь использует прием гиперболы, сравнивая тыквы с садовыми сараями.

В переводе М.Д. Литвиновой «...тыквы Хагрида раздулись до размеров кареты» прием гиперболы сохранен, однако семантика создаваемого текста несколько отличается от оригинала. Лексическая единица *shed*, в кембриджском словаре определенная как «a small building, usually made of wood, used for storing things», заменена на слово «карета», что создает несуществующую в исходном тексте аллюзию на сказку «Золушка» в редакции Шарля Перро, где тыква превратилась в карету. Перевод М.В. Спивак «...а Огридовы тыквы размерами уже напоминали сараи» в этом отношении является более точным.

Такая «фальсификация» исходного текста у М.Д. Литвиновой – не единичный случай. Подтверждение этому мы можем найти во втором предложении этого же абзаца:

«...*Harry was to be found, late one stormy Saturday afternoon a few days before Halloween, returning to Gryffindor Tower, drenched to the skin and splattered with mud*».

Для описания погоды Дж. К. Роулинг использует эпитет *stormy* – «ненастный», а для описания главного героя – идиому *drenched to the skin* – «промокший насквозь», «промокший до нитки», а также оборот *splattered with mud*, что дословно можно перевести как «забрызганный грязью». Перевод М.В. Спивак «...как-то раз ненастным субботним вечером, за несколько дней до Хэллоуина, Гарри возвращался в гриффиндорскую башню промокший до нитки и весь в грязи» адекватно передает содержание и стилистику оригинала. М.Д. Литвинова существенно изменяет текст: «...в субботний вечер незадолго до Хэллоуина Гарри возвращался к себе в башню промокший до нитки – в такое ненастье добрый хозяин собаку из дома не выгонит». Переводчик заменяет прилагательное *stormy* на фразеологизм и перемещает его в конец предложения, а причастный оборот, описывающий Гарри, и вовсе исчезает из текста.

Сравним также переводы нескольких отрывков из первой главы произведения:

«*He missed Hogwarts so much it was like having a constant stomachache*».

Пер. М.Д. Литвиновой: «Он очень скучал по школе».

Пер. М.В. Спивак: Тоска по школе мучила его, как боль в животе».

Текст оригинала содержит сравнение. В переводе М.В. Спивак художественный прием сохранен, в то время как в переводе М.Д. Литвиновой троп отсутствует.

«*He exchanged dark looks with his wife, Petunia*».

Пер. М.Д. Литвиновой: «Дядя Вернон переглянулся с женой».

Пер. М.В. Спивак: «Он и его жена Петунья мрачно переглянулись».

В данном случае мы видим, что эпитет *dark* сохранен в переводе Спивак, но опущен в переводе Литвиновой.

Встречается и противоположная ситуация: переводчик «украшает» текст, добавляя в него несуществующие в оригинале стилистические средства.

*«The effect of this simple sentence on the rest of the family was incredible».*

Пер. М.Д. Литвиновой: «Эта простая фраза подействовала на семейство, как красная тряпка на быка».

Пер. М.В. Спивак: «Эта простая фраза подействовала на остальных фантастически».

В данном случае М.Д. Литвинова добавляет в перевод фразеологизм, отсутствующий в тексте Роулинг.

Также рассмотрим фрагмент из четвертой главы романа:

*«She dived under the table to retrieve the bowl and emerged with her face glowing like the setting sun».*

Пер. М.Д. Литвиновой: «В мгновение ока она шмыгнула за миской под стол и вылезла обратно красная как рак».

Пер. М.В. Спивак: «Сейчас она нырнула за тарелкой и вылезла, пылая лицом как заходящее солнышко».

Данный пример демонстрирует замену одного художественного приема другим: М.Д. Литвинова заменяет авторское сравнение фразеологизмом.

Однако и в переводах М.В. Спивак встречаются как семантические, так и стилистические неточности. Рассмотрим следующий отрывок:

*«They reported that the Slytherin team was no more than seven greenish blurs, shooting through the air like missiles».*

Для того чтобы подчеркнуть быстроту перемещения игроков по полю, автор использует два художественных приема: описательный оборот *seven greenish blurs* – «семь зеленоватых пятен» и сравнение *like missiles* – «как ракеты», «как реактивные снаряды».

В переводе М.Д. Литвиновой «Соперники носились над полем, как реактивные самолеты, – так что невозможно было даже различить игроков»

сохраняется прием сравнения, а описательный оборот заменяется обстоятельственным придаточным предложением образа степени, в целом адекватно передающее замысел автора. У М.В. Спивак это предложение звучит так: «...команда Слизерина носилась так стремительно, что невозможно было толком разглядеть, какого цвета у них форма». В данном случае отсутствуют оба художественных приема, использованных в оригинале. Кроме того, переводчик допускает словарную ошибку. Прилагательное *greenish*, характеризующее слово *blur*, говорит о том, что цвет формы – это как раз единственное, что можно было увидеть, наблюдая за игроками. М.В. Спивак, напротив, пишет, что цвет невозможно было разглядеть.

Рассмотрим отрывок из пятой главы романа, где Гарри и Рон не могут пройти сквозь волшебный барьер, ведущий на платформу 9<sup>¾</sup>. Их тележки с багажом врезаются в стену, и шум привлекает внимание дежурного:

«...and a guard nearby yelled, "What in blazes d'you think you're doing?"»

В представленном фрагменте используется фразеологизм *in blazes*, о котором в кембриджском словаре сказано следующее: «used to give force to something you feel angry about» [Cambridge Dictionary – Cambridge University Press]. Данная идиома, а также сокращение *d'you* придают фразе разговорный характер. Выражение *what do you think you're doing* является устоявшимся оборотом английской речи. В Оксфордском онлайн-словаре данная фраза приводится в качестве примера к глаголу «think» с пометкой «showing anger/surprise» [Oxford Learner's Dictionaries]. Также этот оборот встречается в текстовых базах данных (например, Reverso Context).

Перевод М.Д. Литвиновой звучит следующим образом: « – Что вы такое вытворяете! – обрушился на ребят один из дежурных по вокзалу».

Переводчик опускает идиому *in blazes*, однако использованный в данном случае глагол «вытворять» маркирует разговорный стиль. Сама фраза в целом также является узуальной, что позволяет считать перевод удачным.

Рассмотрим перевод М.В. Спивак:



«... а служащий неподалеку заорал:

– Что за трам-та-ра-рам-там-там?»

Спивак вводит в текст звукоподражательную лексему, имитирующую грохот врезавшихся в стену тележек. Несмотря на то, что ономотопея характерна для разговорной речи, данный перевод представляется нам неудачным, поскольку такое сочетание лексем придает тексту окказиональный характер, что лишает речь дежурного естественности, предложенной автором.

Еще один прием, характерный для творчества Дж.К. Роулинг – это использование окказионализмов. Мир Гарри Поттера наполнен магическими предметами и явлениями, для обозначения которых автор изобретает новые лексические единицы.

Так, Роулинг вводит лексему «*Pepperup potion*» – название волшебного зелья, используемого в мире магов в качестве лекарства от простуды. Слово *pepperup*, очевидно, образовано при помощи контаминации слова *pepper* (перец) и морфемы *up*, одной из функций которой является выражение усиления признака (например, во фразовых глаголах «cheer up», «do up»). В переводе М.Д. Литвиновой зелье названо «Бодроперцовым» – переводчик сохраняет окказионализм и адекватно передает его значение. Однако перевод М.В. Спивак «Вскипидрин» представляется нам более удачным. В тексте оригинала описан побочный эффект действия зелья: у того, кто его принимает, в течение нескольких часов из ушей идет дым. Спивак вводит в текст перевода окказионализм, образованный путем сочетания глагола «кипеть», а также названия лекарственного средства «аспирин». Кроме того, фонетическая форма данной лексемы напоминает слово «скипидар», а его, как известно, тоже применяют в лечебных целях. Таким образом, М.В. Спивак удалось не только сохранить стилистический прием, но и отразить одновременно и назначение, и эффект зелья.

Другим примером использования окказионализма у Дж.К. Роулинг является лексема «*Kwikspell*» – название курсов магии для начинающих

волшебников. Данный окказионализм образован от искаженного английского слова *quick* (быстрый) и *spell* (заклинание, чары). М.Д. Литвинова создает русскоязычную лексику «Скоромагия», а у М.В. Спивак это слово переведено как «Быстрочары». И Литвинова, и Спивак калькируют прием Роулинг, а именно, создают окказионализмы путем контаминации двух визуальных лексических единиц. В этом случае мы видим, что оба перевода сохраняют стилистический прием, а также адекватно передают семантику оригинала.

Увидев Гарри, Рона и Гермиону на празднике для привидений, один из призраков называет их выдуманным словом «*live'uns*». У М.Д. Литвиновой герой восклицает: «О, живые!», что в целом передает семантику оригинала, но не несет никакой стилистической окраски. В переводе М.В. Спивак призрак кричит «Живяки!», что отражает и семантику, и стиль оригинального текста.

Особенно важно сохранить стилистику исходного текста при переводе реплик героев, поскольку даже незначительные изменения могут существенно изменить речевой портрет персонажа. В этом смысле показательным является пример перевода слов Гарри, когда школьный смотритель Филч отчитывает его за грязную обувь. В оригинале фраза звучит следующим образом:

«*"It was only a bit of mud!" said Harry*».

Единственное, что придает этому предложению экспрессивность – это восклицательный знак; лексика в данном случае является стилистически нейтральной и не передает конкретных эмоций героя.

Теперь сравним переводы этого отрывка.

Пер. М.Д. Литвиновой: « – Я совсем немного принес грязи! – оправдывался Гарри».

Пер. М.В. Спивак: « – Подумаешь, грязью накапал! – сказал Гарри!»

В результате перед нами – два совершенно разных персонажа: в первом случае – испуганный и несчастный, во втором – бойкий и даже немного нахальный.

Рассмотрим реплику Рона Уизли, когда он узнает от Гарри о приглашении на праздник к Почти Безголовому Нику:

*«Why would anyone want to celebrate the day they died? <...> Sounds dead depressing to me...».*

Этот персонаж отличается своим жизнелюбием, некоторой несерьезностью и чувством юмора, и, в очередной раз это подчеркивая, Дж.К. Роулинг разбавляет его речь каламбуром. Ирония здесь достигается при помощи весьма характерного для английского языка совпадения форм прилагательного и наречия. Прилагательное *dead* имеет несколько значений, основное из которых – «мертвый, неживой, погибший», что отсылает нас к празднованию дня смерти. Наречие *dead* используется в разговорном английском в основном для обозначения степени и на русский язык буквально переводится как «совершенно, очень». Примеры из Оксфордского онлайн-словаря («You are dead right!», «You were dead lucky to get that job», «He is dead against the idea» и т.д.) доказывают, что наречие *dead* может быть использовано практически в любом контексте и иметь как положительные, так и отрицательные коннотации [Oxford Learner's Dictionaries].

В русском языке ни одна лексическая единица, близкая по смыслу к прилагательному *dead*, не обладает подобной многофункциональностью.

М. В. Спивак пытается достичь того же эффекта при помощи наречия «смертельно»: – «Кому нужно праздновать день собственной смерти? <...> Смертельно угнетает, по-моему...» Однако в русском языке данная лексическая единица ведет себя как наречие степени действия только в некоторых устойчивых сочетаниях («смертельно устал», «смертельно скучно» и т.д.). Поэтому в данном случае перевод Спивак является неудачным.

В переводе М.Д. Литвиновой этот отрывок звучит следующим образом: «И придет же в голову отмечать годовщину собственной смерти! <...> По моему, тоска будет смертная...» В данном случае переводчик подбирает устойчивое сочетание из русского языка, которое помогает сохранить иронию и живость речи персонажа.

«*Look, food!*» – произносит Рон, увидев стол с угощениями на празднике у Почти Безголового Ника. Перевод М.В. Спивак «Смотрите, еда!» адекватно передает и семантику, и стиль оригинала, в то время как перевод М.Д. Литвиновой «Смотрите, банкетный стол!» не только искажает смысл текста Дж.К. Роулинг, но и лишает персонажа присущей ему прямолинейности.

«*Who do we know who thinks Muggle-borns are scum?*»

В данной реплике Рона использована стилистически сниженная лексическая единица *scum*, в кембриджском онлайн-словаре определенная как «a very bad or immoral person or group of people» [Cambridge Dictionary – Cambridge University Press]. Сравним переводы фрагмента:

Пер. М.Д. Литвиновой: «Правда, кто бы это мог так ненавидеть маглов?»

Пер. М.В. Спивак: «Не знаем ли мы случайно кого-то нехорошего, кто считает, что муглокровки – бяка?»

В переводе М.Д. Литвиновой высказывание Рона вновь лишено прямолинейности: глагол «ненавидеть» является достаточно нейтральным и не в полной мере передает прагматический потенциал лексической единицы *scum*. Перевод Спивак также нельзя назвать удачным – использованное в ее тексте слово «бяка» имеет шуточный оттенок и в большинстве случаев употребляется в разговоре взрослого с маленьким ребенком, поэтому такой выбор лексемы в данном случае неуместен.

Далее рассмотрим речевой портрет Гермионы Грейнджер, а именно, следующую ее реплику:

«*"A promise is a promise", Hermione reminded Harry bossily.*»

Наречие *bossily* – властно, безапелляционно – и описывает речь, которая звучит как команда или указание. М.Д. Литвинова в своем переводе « – Обещание есть обещание, – непреклонно заявила Гермиона» адекватно передает тон высказывания героини. В переводе М.В. Спивак ее реплика выглядит несколько иначе:

« – Обещание есть обещание, – нравоучительно изрекла Гермиона». Тон «нравоучительного изречения» был бы более уместен, например, при описании речи школьного педагога; в данном случае такой выбор лексем искажает образ персонажа.

Неточный перевод может исказить не только стиль, но и смысл повествования. В качестве примера рассмотрим сцену из восьмой главы романа, где на празднестве у Почти Безголового Ника вдруг появляются призраки из Клуба обезглавленных охотников (в переводе М.В. Спивак – Безголовая братия). По сюжету романа, Ник был обижен на членов Клуба, поскольку они отказались принять его в свои ряды. Когда кавалькада врывается в подземелье, он произносит следующее:

«"Oh, here we go," – said Nearly Headless Nick bitterly».

Устойчивое разговорное сочетание *here we go* может иметь разное значение в зависимости от контекста («Поехали!», «А вот и мы», «Начинается» и т.д.). В данном случае наречие *bitterly* указывает на то, что герой испытывает разочарование или раздражение. Перевод М.В. Спивак достаточно точно передает эмоции персонажа, сохраняя при этом разговорный оттенок его речи: « – Здрасьте пожалуйста, – с горечью прошептал Почти Безголовый Ник». В переводе М.Д. Литвиновой эта фраза звучит несколько иначе: « – Это они, – с горечью вымолвил Почти Безголовый Ник». В данном случае речь не только теряет свою стилистическую окраску, но и порождает сюжетную неувязку: получается, что Ник заранее знал о приходе членов Клуба. У читателя невольно возникает вопрос, зачем ему понадобилось их приглашать, если он не хотел их видеть.

Охарактеризовать героя нередко помогает не только его речь, но и внешний вид. Рассмотрим портрет привидения по имени Миртл:

*«The squat ghost of a girl had glided over. She had the glummiest face Harry ever seen, half-hidden behind lank hair and thick, pearly spectacles».*

Для описания героини автор использует эпитеты *squat* (приземистый, коренастый), *glum* (хмурый, угрюмый, мрачный), *lank* (о волосах – гладкий, прилизанный). Образ Миртл в переводе М.Д. Литвиновой вызывает жалость и сострадание: «К ним подплыло толстенькое привидение-коротышка. Лицо девочки скрывали длинные растрепанные волосы <...>. Такого горестного выражения лица Гарри никогда в жизни не видел». Такой эффект достигается при помощи уменьшительно-ласкательных суффиксов, а также эпитета «горестный», который предполагает, что персонаж глубоко несчастен. Кроме того, переводчик допускает фактическую ошибку: прилагательное *lank*, в толковом словаре Merriam-Webster определенное как «hanging straight and limp without spring or curl», предполагает, что волосы у героини гладкие и прилизанные, тогда как Литвинова пишет, что они были «растрепанными» [Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus]. Портрет героини в переводе М.В. Спивак создает у читателя совершенно другое впечатление: «К ним подплыло привидение коренастой девицы. У нее было угрюмейшее лицо, какое только Гарри видел в жизни, наполовину скрытое под вислыми волосами...» Оба перевода не отражают в полной мере стиль оригинального текста: в первом случае образ Миртл получился излишне жалостливым, во втором – несколько устрашающим. Для того, чтобы наиболее точно описать героиню, необходимо принять во внимание речевой портрет героини, ее действия в контексте романа и т.д.

Описывая эльфа-домовика Добби, Дж.К. Роулинг использует словосочетание «*bat ears*», то есть, дословно, «летучемышинные уши». Сравним переводы данного фрагмента:

Пер. М.Д. Литвиновой: «торчащие уши»;

Пер. М.В. Спивак: «уши-лопухи».

Эпитет Роулинг содержит в себе сравнение, тогда как в переводе Литвиновой оно отсутствует. Такая незначительная на первый взгляд деталь меняет персонажа; прилагательное «торчащий» означает «приподнятый вверх», однако ни размер, ни форма ушей Добби не появляются в воображении русскоязычного читателя. Перевод Спивак сохраняет сравнение, и, несмотря на семантическое несоответствие, обрисовывает персонажа более точно.

Учитывая все вышесказанное, можно сказать, что индивидуальный стиль Дж.К. Роулинг в значительной степени формируется подбором лексических средств. Автор активно использует разнообразные тропы (сравнение, гипербола, эпитет, каламбур и др.), а также экспрессивную и стилистически сниженную лексику. Также в тексте романа часто встречаются идиомы и устойчивые обороты речи, требующие особого внимания переводчика.

## 2.2. Перевод синтаксических стилистических средств

Выбор лексических средств не является единственным способом выражения авторского стиля; художественные приемы могут появляться и на синтаксическом языковом уровне. Далее мы рассмотрим некоторые из них, а также проанализируем способы их переводы на русский язык.

Одним из самых распространенных синтаксических стилистических средств в английском языке является инверсия. В качестве примера рассмотрим реплику домового эльфа Добби:

*«So long has Dobby wanted to meet you, sir... Such an honor it is...»*

В данном случае инверсия является средством эмоционального усиления, раскрывая восхищение и трепет, которые испытывает герой. В русском языке, где порядок слов менее фиксирован, инверсия имеет намного меньший экспрессивный потенциал. В переводах на русский язык данный фрагмент выглядит следующим образом:

Пер. М.Д. Литвиновой: «Добби так давно мечтал с вами познакомиться, сэра... Это такая честь...».

Пер. М.В. Спивак: «Столько лет Добби мечтал о знакомстве с вами... Такая великая честь...».

Оба переводчика заменяют синтаксическое выразительное средство лексическим – стилистически нейтральный глагол *want* – «хотеть» заменен на более экспрессивную лексему «мечтать».

Другим распространенным синтаксическим выразительным средством является эллипсис членов предложения. Рассмотрим несколько реплик сэра Патрика:

*«"Nick!" he roared. "How are you? Head still hanging in there?"»*

Эллипсис вспомогательного глагола-связки *is* указывает на сниженный стиль и разговорный характер высказывания. Поскольку синтаксис в русском языке является более гибким, чем в английском, где порядок слов фиксирован, для передачи разговорного стиля М.В. Спивак использует сниженную лексику: « – Ник! – зарокотал он. – Как жизнь? Башка еще не отпала?» Перевод М.Д. Литвиновой семантически является более точным, однако не передает стиль автора, а значит и характер героя: « – Ник! – прогрохотал он. – Как дела? Голова все еще висит на волоске?»

Когда Гарри пытается вступить за Почти Безголового Ника, Патрик обращается к нему с такой фразой:

*«"Ha!" yelled Sir Patrick's head. "Bet he asked you to say that!"»*

В этой реплике мы сталкиваемся с эллипсисом подлежащего, маркирующим разговорный стиль высказывания. Однако в переводе М.Д. Литвиновой эта фраза также не является разговорной: « – Ха! – воскликнула лежащая на полу голова. – Готов биться об заклад – это Ник вас настроил». Замена восклицательного знака на точку делает предложение еще менее экспрессивным. Вариант М.В. Спивак «...Спорим, он тебя попросил это сказать!» лучше передает стиль оригинала.



Также проанализируем фрагмент из двенадцатой главы романа, где Гарри из любопытства надевает волшебную шляпу:

«*"Bee in your bonnet, Harry Potter?"*»

Дж.К. Роулинг использует идиому *to have a bee in one's bonnet*. В кембриджском онлайн-словаре данное выражение представлено с пометкой «informal» и значением «to keep talking about something again and again because you think it is very important». Разговорный стиль высказывания выражен не только на лексическом, но и на синтаксическом уровне – автор снова использует эллипсис, опуская подлежащее и глагольную часть сказуемого. Сравним переводы данного отрывка:

Пер. М.Д. Литвиновой: «Надеюсь, ты знаешь, что делаешь, Гарри Поттер?»;

Пер. М.В. Спивак: «Червячок гложет, да, Гарри?».

М.Д. Литвинова не только опускает использованную в оригинале идиому, но и никак не маркирует разговорный стиль текста. Вариант М.В. Спивак является более удачным: переводчик подбирает устойчивый оборот, обладающий значением, по смыслу близким к оригиналу («червь сомнения гложет»), и вслед за Роулинг сокращает фразеологизм. Кроме того, разговорный стиль подчеркивается при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса –ок и междометия «да».

Далее рассмотрим отрывок из четвертой главы романа, где Гарри впервые путешествует обычным для магического мира способом, а именно – через волшебную сеть каминных труб:

*«It felt as though he were being sucked down a giant drain. He seemed to be spinning very fast – the roaring in his ears was deafening – he tried to keep his eyes open but the whirl of green flames made him feel sick – something hard knocked his elbow and he tucked it in tightly, still spinning and spinning – now it felt as though cold hands were slapping his face – squinting through his glasses he saw a blurred stream of fireplaces and snatched glimpses of the rooms beyond –*

*his bacon sandwiches were churning inside him – he closed his eyes again wishing it would stop, and then –*

*He fell, face forward, onto cold stone and felt the bridge of his glasses snap».*

Текст первого абзаца почти целиком представляет собой одно сложное предложение, части которого соединены тире. Такое оформление текста позволяет автору передать стремительную скорость передвижения героя – ощущения и мысли Гарри как бы мелькают перед читателем. Далее автор неожиданно разрывает фразу и переносит ее часть в следующий абзац, противопоставляя таким образом процесс полета и падение героя.

В переводе Литвиновой отрывок выглядит следующим образом:

«Огненный вихрь завертел его волчком и понес вверх. Свист пламени оглушительно бил по барабанным перепонкам.

Гарри боялся зажмурить глаза: вдруг пролетит мимо своей каминной решетки. От этого кружения зеленого вихря к горлу подступала тошнота. Ой! Что-то больно стукнуло по локтю, и Гарри еще сильнее сжался. Вихрь продолжал вращать его, струи, овевавшие щеки, становились все холоднее. Украдкой поглядывая сквозь очки, Гарри видел, как один за другим проносятся мимо расплывчатые пятна горящих каминов и примыкающие к ним части гостиных.

Стали давать о себе знать и съеденные бутерброды. Гарри зажмурился.

"Господи, когда же это кончится", – подумал он и в тот же миг ничком вывалился из камина на холодный пол какой-то комнаты. От удара стекла очков жалобно звякнули».

Переводчик опускает прием, использованный автором, и разбивает фразу на отдельные предложения. Более того, текст перевода разделен на несколько абзацев, что стирает антитезу, о которой говорилось выше. В результате у читателя исчезает ощущение стремительности полета и резкости падения, создаваемое оригиналом.

М.В. Спивак сохраняет приемы, использованные Дж.К. Роулинг, тем самым сохраняя стиль оригинала:

«Его словно затянуло в гигантскую воронку, закружило со страшной скоростью – в ушах загремело – он приоткрыл было глаза, но его затошнило от вихря зеленых огней – что-то больно ударило его по локтю, и он крепко прижал руки к телу, все вращаясь и вращаясь, - потом ему будто надавали пощечин ледяные ладони – прищурившись сквозь очки, он увидел размытый поток каминов и стоп-кадры комнат за ними – бутерброды с ветчиной бешено крутились в животе – он снова закрыл глаза, мечтая только, чтобы все поскорее кончилось, и тут...

Гарри упал ничком на каменный пол и почувствовал, как дужка очков переломилась».

Следует отметить, что членение текста на абзацы часто используется Дж.К. Роулинг в качестве художественного приема. Рассмотрим еще один пример:

*«A few feet away from it, they broke into a run and –  
CRASH».*

В данном случае авторское оформление текста сохранено в обоих переводах:

Пер. М.Д. Литвиновой: «За несколько шагов до барьера бросились бежать, и...

БУМ!»

Пер. М.В. Спивак: «Когда до барьера оставалось несколько футов, они прибавили шагу и...

БАЦ!»

Рассмотрим также отрывок из двенадцатой главы, где Гарри выпивает зелье, меняющее его внешность:

*«Immediately, his insides started writhing as though he'd just swallowed live snakes – doubled up, he wondered whether he was going to be sick – then a burning sensation spread rapidly from his stomach to the very ends of his fingers and toes – next, bringing him gasping to all fours, came a horrible melting feeling, as the skin all over his body bubbled like hot wax – and before his eyes, his hands*

*began to grow, the fingers thickened, the nails broadened, the knuckles were bulging like bolts – his shoulders stretched painfully and a prickling on his forehead told him that hair was creeping down toward his eyebrows – his robes ripped at his chest expanded like a barrel its hoops – his feet were agony in shoes four sizes too small –*

*As suddenly it had started, everything stopped».*

Данный отрывок также представляет собой длинное сложносочиненное предложение. Такое синтаксическое построение текста помогает автору передать стремительность превращения, происходящего с героем под воздействие зелья. Ниже сравним переводы этого фрагмента:

Пер. М.Д. Литвиновой:

«И немедленно его внутренности стало скручивать, как будто он только что проглотил десяток живых змей. От желудка до пальцев на руках и ногах распространялось сильное жжение. А вдруг он заболевает чем-то страшным? Гарри скрючился пополам, задыхаясь, упал на колени. Жжение становилось невыносимо. Ему показалось, что кожа у него закипела и стала плавиться, как горячий воск. И – о чудо! – прямо на глазах руки стали расти, пальцы утолщаться, ногти расширились, а костяшки пальцев раздулись, как головки болтов. Покалывание во лбу возвестило, что волосы переползли ниже к бровям, плечи болезненно растянулись, грудь так расширилась, что мантия на нем лопнула, точно обручи на разбухшем бочонке. Ноги в ботинках мучительно сдавило: они были на четыре размера меньше.

Превращение закончилось так же внезапно, как началось».

Пер. М.В. Спивак:

«В животе сразу все заворчалось, словно он проглотил клубок живых змей. Он согнулся пополам, гадая, стошнит его или нет; затем жжение распространилось из живота по всему телу до кончиков пальцев; потом (отчего он, задохнувшись, рухнул на четвереньки) пришло ощущение, будто тело плавится, а кожа пузырится, как горячий воск; он смотрел, как его руки начали расти, пальцы утолщаться, ногти – увеличиваться, костяшки

сделались как болты; плечи расширились, и это было очень болезненно; лоб пощипывало, и Гарри догадался, что волосы прорастают до самых бровей; мантия треснула на груди, внезапно раздувшейся как бочка, у которой лопнули обручи; ногам сделалось мучительно тесно в ботинках на четыре размера меньше...

Кончилось это так же неожиданно, как и началось».

М.Д. Литвинова вновь опускает стилистическое средство, использованное в оригинале, и разбивает текст на отдельные предложения. В переводе М.В. Спивак текст остается связанным в одно предложение, что соответствует замыслу автора.

Таким образом, наиболее частыми художественными средствами, использованными в романе на синтаксическом уровне, являются инверсия, эллипсис члена предложения, а также пунктуационное и графическое оформление текста. Поскольку синтаксис русского языка обладает большей гибкостью и менее фиксированным порядком слов, некоторые из этих приемов не могут быть сохранены в переводе. Вследствие этого как М.Д. Литвинова, так и М.В. Спивак прибегают к различным модификациям оригинала, подбирая лексические изобразительные средства, позволяющие сохранить художественное своеобразие оригинала. Так, разговорный стиль речи, в английском языке нередко выраженный при помощи эллипсиса членов предложения, может быть передан на русский язык при помощи междометий, уменьшительно-ласкательных суффиксов, использования сниженной лексики и т.д.

### 2.3. Перевод фонетических стилистических средств

В тексте произведения встречаются также и фонетические выразительные средства. В качестве примера рассмотрим отрывок из четвертой главы романа, где юные волшебники получают список книг, которые им нужно приобрести к учебному году. Слова в названиях учебных

пособий начинаются с одной буквы: «*Travels with Trolls*», «*Voyages with Vampires*», «*Year with the Yeti*» и т.д. Прием аллитерации использован здесь не случайно: автор явно пародирует маркетинговые уловки книжных издателей.

Художественное средство сохранено в обоих переводах на русский язык («Тропую троллей», «Встречи с вампирами» – пер. М.Д. Литвиновой; «Турне с троллями», «Вояж с вампиром» – пер. М.В. Спивак). Любопытно, что сочетание *Year with the Yeti* обыграно переводчиками по-разному:

«Йоркширские йети» – пер. М.Д. Литвиновой;

«Единение с йети» – пер. М.В. Спивак.

М.Д. Литвинова вводит в текст название английского графства Йоркшир, что вполне вписывается в контекст романа. М.В. Спивак использует слово «единение», начинающееся со звука [й]. Несмотря на то, что оба перевода сохраняют фонетическое средство, использованное в оригинале, перевод М.Д. Литвиновой представляется более удачным, поскольку в этом случае прием аллитерации сохранен не только фонетически, но и графически.

Рассмотрим еще один отрывок из этой же главы, где Артур Уизли спрашивает Гарри об эскалаторах в метро:

«*"Really?" said Mr. Weasley eagerly. "Were there escapators?"*»

Мистер Уизли – волшебник, незнакомый с бытом обычных людей, вследствие чего он допускает в слове «escalators» лексическую речевую ошибку.

Сравним переводы этого отрывка:

Пер. М.Д. Литвиновой: « – В самом деле? – с нескрываемым восторгом воскликнул мистер Уизли. – Я слышал, там есть лестницы-чудесницы!»

Пер. М.В. Спивак: « – Правда? – восхитился мистер Уизли. – Это где эскапаторы?»

М.В. Спивак калькирует эрратив, наиболее точно приближая текст перевода к оригиналу. М.Д. Литвинова создает сложную лексему,

присоединяя к слову «лестницы» рифмованный эпитет, по структуре напоминающий прибаутку из русских сказок («палочка-выручалочка», «жили-были» и т.д.). Такой прием создает излишнюю в данном случае окказиональность, а кроме того, лишает перевод семантической ясности.

Рассмотрим также отрывок из седьмой главы романа:

«*"Whassamatter?" said Harry groggily*».

Пер. М.Д. Литвиновой: « – Что... что такое? – сонно пробормотал Гарри».

Пер. М.В. Спивак: « – Сстосусилось? – проямлил Гарри».

Эрратив *whassamatter* представляет собой искаженный вариант оборота «*what's the matter?*» – «в чем дело?», «что случилось?» и помогает подчеркнуть состояние персонажа. Переводчики по-разному реализуют это средство: М.В. Спивак калькирует прием автора, в то время как М.Д. Литвинова использует лексический повтор.

Дж.К. Роулинг создает мир, населенный всевозможными волшебными существами, и фонетические стилистические средства нередко становятся инструментом выражения специфики их речи. Рассмотрим следующий отрывок:

«*"Gerroff me! Gerroff me!" squealed the gnome*».

Лексема *gerroff* представляет собой ненормативное произношение фразового глагола «*get off*», который в данном контексте может быть переведен как «отстать», «отвалить». Автор не просто использует разговорное слово, но еще и искажает его фонетический строй, создавая тем самым эффект нечеткости речи. Ниже сравним переводы данного фрагмента:

Пер. М.Д. Литвиновой: « – Крути меня! Крути! – верещало что-то, слегка напоминавшее человека».

Пер. М.В. Спивак: « – Асстань от меня! Асстань! – визжал гном».

М.В. Спивак калькирует прием, использованный в оригинале, искажив фонетический строй глагола «отстань». У М.Д. Литвиновой текст подвергается существенным модификациям: в ее переводе эрратив

отсутствует, а разговорная лексема *get off* заменена на стилистически нейтральный глагол «крутить», что искажает как семантику, так и стилистику оригинала.

Ненормативное произношение в английском языке зачастую передается при помощи различного рода сокращений. В качестве примера рассмотрим отрывок из четвертой главы произведения:

«"HARRY! What d'yeh think yer doin' down there?"»

Для того чтобы подчеркнуть разговорный стиль высказывания, автор не только искажает фонетический строй местоимения *you*, но и соединяет его со вспомогательным глаголом *do*. Сравним переводы этого предложения:

Пер. М.Д. Литвиновой: « – Гарри! Чо ты тут делаешь? »»

Пер. М.В. Спивак: « – ГАРРИ! Чего это ты тут ошиваешься? »».

В русском языке сокращения не являются узуальным средством выражения разговорного стиля речи. Вследствие этого, оба переводчика заменяют фонетические выразительные средства лексическими: М.Д. Литвинова использует просторечную лексему «чо», а М.В. Спивак вводит стилистически сниженный глагол «ошиваться».

Далее рассмотрим фрагмент из одиннадцатой главы романа, представляющий собой шуточное стихотворение, которым один из призраков дразнит главного героя:

«*Oh, Potter, you rotter, oh what have you done,  
You're killing off students, you think it's good fun*».

Дж.К. Роулинг создает окказионализм *rotter* (от глагола «rot» – «гнить»), который фонетически схож с фамилией персонажа. М.Д. Литвинова убирает этот прием из текста:

«Гарри Поттер, ты злодей,  
Убивец духов и людей!»

М.В. Спивак сохраняет авторский прием, также создавая окказионализм:

«Ах, Поттер-грязноттер, чего ж ты творишь,



Ты школьников гробишь, ты гадко шалишь!»

Однако следует отметить, что в переводе М.Д. Литвиновой передать стилистику оригинала помогает стихотворный размер: хорей часто используется в детских песенках, прибаутках и т.д., а потому легко создает эффект «дразнилки».

При работе с текстом необходимо также учитывать фонетические особенности переводящего языка. Рассмотрим фрагмент из третьей главы произведения, где миссис Уизли просит детей помочь ей по хозяйству, избавив сад от гномов:

*«You're going to de-gnome the garden for me...»*

В данном отрывке мы вновь сталкиваемся с окказионализмом. Дж.К. Роулинг соединяет лексическую единицу *gnome* – «гном» и префикс *de-*, значение которого – отделение, устранение чего-либо. Оба переводчика создают окказионализмы по той же схеме:

Пер. М.Д. Литвиновой: «Обезгномить сад»;

Пер. М.В. Спивак: «Разгномить сад».

Несмотря на то, что лексически художественное средство сохранено в обоих переводах, вариант перевода М.В. Спивак представляется нам менее удачным, поскольку наличие в русском языке лексемы «разгромить» создает паронимию. Это существенно усложняет восприятие текста: слово «разгномить» не укоренено в языковой системе, и читатель непроизвольно заменяет его более привычным паронимом.

Еще один подобный пример находим в двенадцатой главе романа:

*«It tasted like overcooked cabbage».*

Пер. М.Д. Литвиновой: «На вкус оно напоминало перепревшую капусту».

Пер. М.В. Спивак: «На вкус – как переваренная капуста».

Наличие в русском языке глагола «переваривать», т.е. усваивать пищу либо информацию, создает омонимию, мешающую восприятию текста.

Чтобы избежать такого эффекта, М.Д. Литвинова допускает семантическую неточность, используя лексему «перепревший» – испортившийся, сгнивший.

Таким образом, Дж.К. Роулинг активно прибегает к средствам фонетического уровня с целью создания характера своих персонажей, в частности использует такие приемы как аллитерация и эрратив. Применение эрратива особенно характерно для речи персонажей. Ненормативное произношение может подчеркиваться как при помощи искажения орфографии слова, так и при помощи сокращений. Уход от омонимии и паронимии, сохранение фонетических приемов во многом определяет качество перевода.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Текст романа Дж.К. Роулинг «Harry Potter and the Chamber of Secrets» наполнен разнообразными художественными приемами на лексическом, синтаксическом и фонетическом языковых уровнях. В ходе исследования произведения были выявлены следующие стилистические средства:

1. Лексический уровень: тропы (эпитет, метафора, сравнение, гиперболы, окказионализм, каламбур), эмоционально-оценочная лексика, сниженная лексика;

2. Синтаксический уровень: инверсия, эллипсис членов предложения, бессоюзие, а также абзацное членение текста;

3. Фонетический уровень: аллитерация и эрратив.

Сравнительный анализ текстов переводов М.Д. Литвиновой и М.В. Спивак позволяет сделать следующие заключения:

1. Ни один из них не передает в полной мере стиль оригинального текста, хотя, безусловно, в некоторых случаях М.Д. Литвиновой и М.В. Спивак удалось добиться стилистического соответствия текстов оригинала и перевода;

2. Оба переводчика прибегают к различным стилистическим модификациям, допуская стилистическое усиление, ослабление, а иногда и нивелирование;

3. Для обоих переводов характерна стилистическая индивидуализация, т.е. проявление идиолектов самих переводчиков;

4. На отдельных примерах было показано, что переводчик художественного текста неизбежно вынужден применять стилистическую субституцию, т.е. заменять выразительное средство оригинала другим средством из переводящего языка, схожим по эмоциональному воздействию и эффекту, оказываемому на читателя.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод художественного иноязычного произведения представляется одним из сложнейших, поскольку требует учета большого количества лингвистических и экстралингвистических факторов. Работа с произведением Дж.К. Роулинг «Harry Potter and the Chamber of Secrets» осложняется тем, что оно принадлежит к сказочно-фэнтезийному жанру. В соответствии с целью исследования выявлены следующие стилистические особенности исходного текста:

1. На лексическом уровне: тропы (эпитет, метафора, сравнение, гиперболла, окказионализм, каламбур), эмоционально-оценочная лексика, сниженная лексика;
2. На синтаксическом уровне: инверсия, эллипсис членов предложения, бессоюзие, абзацное членение текста;
3. На фонетическом уровне: аллитерация и эрратив.

Установлено, что функциональные характеристики данного типа текста составляют основные особенности художественного перевода. На первый план выступает не столько семантическая точность, сколько эквивалентность стилистических средств, использованных автором для создания определенного эмоционального воздействия на читателя. Доказано, что именно авторский стиль объединяет разнородные элементы текста, поскольку является результатом выбора на различных уровнях – на уровне первоначального замысла, на уровне структурно-семантической организации текста и на уровне конкретных языковых средств. Неточный перевод микростилистических единиц нарушает макростилистическую картину текста, т.е. приводит к искажению образов, мыслей и сюжетов, заложенных в произведении.

Анализ критики переводов романа Дж.К. Роулинг показал, что среди переводчиков, филологов, литературоведов и читателей нет единого мнения о качестве переводов М.Д. Литвиновой и М.В. Спивак. В целом оба

переводчика стремятся к сохранению стиля оригинального текста. Однако в некоторых случаях оба переводчика прибегают к различным стилистическим модификациям, допуская стилистическое усиление, ослабление, а иногда и нивелирование. Для обоих переводов характерна стилистическая индивидуализация, т.е. проявление идиолектов самих переводчиков. На отдельных примерах показано, что переводчик художественного текста неизбежно вынужден применять стилистическую субституцию, т.е. заменять выразительное средство оригинала другим средством из переводящего языка, схожим по эмоциональному воздействию и эффекту, оказываемому на читателя.

Любопытной перспективой дальнейшего исследования, открываемой настоящей работой, является анализ способов сохранения авторского стиля при переводе данного произведения на другие языки.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Текст и перевод. Вопросы теории. М.: Междунар. отношения, 2008. 184 с.
2. Аммосов Ю.П. Поттер must die // Вопросы литературы. 2005. Вып. 4. С. 161-167.
3. Англо-русский словарь ABBYY Lingvo-Online [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lingvo.ua/ru/translate/en-ru> (дата обращения: 02.03.18).
4. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: УРАО, 2000. 208 с.
5. Буторина Г.Г., Шиляева А.М. Синтаксические стилистические средства и их роль в интерпретации художественного текста (на примере рассказов Ф. С. Фицджеральда) // Вестник Вятского государственного педагогического университета. 2000. Вып. 3. С. 68-71.
6. Валгина Н.С. Теория текста. М.: Логос, 2003. 173 с.
7. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 657 с.
8. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
9. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. 462 с.
10. Гарри Поттер и трудности перевода [Электронный ресурс]. URL: <https://nplus1.ru/material/2016/09/12/harrypotter> (дата обращения: 02.02.17).
11. Гималетдинова Г.К., Перминова М.А. Трудности художественного перевода английских эпитетов (на примере романа Н. Хорнби «Как стать добрым») // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. Вып. 5. С. 1392-1403.

12. Голикова Ж.А. Перевод с английского на русский: учебное пособие. Минск: Новое знание, 2008. 287 с.
13. Дж.К. Роулинг: подлинники и переводы [Электронный ресурс]. URL: <http://bookbridge.spb.ru/fiction/rowling/> (дата обращения: 15.04.17).
14. Казакова Т.А. Практические основы перевода. Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Союз», 2004. 320 с.
15. Киселева И.А. Особенности перевода литературы жанра фэнтези // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2007. Вып. 1. Ч. 2. С. 55-58.
16. Лапшина М.Н. Стилистика современного английского языка. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2013. 272 с.
17. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc\\_literature/](http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature/) (дата обращения: 04.04.17).
18. Мошкович В.В., Мошкович В.М. К вопросу о проблемных аспектах перевода: воссоздание игры слов в художественном произведении // Вестник ЧПГУ. 2016. Вып. 5. С. 179-183.
19. Наер В.Л. Прагматический аспект английского газетного текста // Коммуникативные особенности текстов различных жанров. 1981. Вып. 178. С. 4-13.
20. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2006. 335 с.
21. Полякова Е.А., Мичурова А.А. Перевод названий артефактов в художественных произведениях жанра фэнтези // Художественная литература в пространстве перевода: материалы международного научного симпозиума. М.: Азбуковник, 2015. С. 220-223.
22. Попович А. Проблемы художественного перевода. Б.: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 180 с.
23. Роулинг Дж.К. Гарри Поттер и тайная комната. М.: ЗАО «Росмэн-пресс», 2006. 473 с.


24. Роулинг Дж.К. Гарри Поттер и тайная комната. М.: Махаон, 2015. 480 с.
25. Русская фантастика XX века в именах и лицах: Справочник / Под. ред. М.И. Мещеряковой. М.: Мегатрон, 1998. 136 с.
26. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода: учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 448 с.
27. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс, 1993. 656 с.
28. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: [http://literary\\_criticism.academic.ru/](http://literary_criticism.academic.ru/) (дата обращения: 19.03.17).
29. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://stylistics.academic.ru/> (дата обращения: 17.03.17).
30. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. М.: Аделант, 2013. 800 с.
31. Цикушева И.В. Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. Вып. 90. С. 169-171.
32. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973. 280 с.
33. Энциклопедия Кругосвет [Электронный ресурс]. URL: <http://www.krugosvet.ru/> (дата обращения: 15.01.17).
34. Яacobсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193-230.
35. Baker M. In Other Words: a Coursebook on Translation. London: Routledge, 2011. 352 p.
36. Bassnett S. Translation. NY: Routledge, 2014. P. 146-167.



37. Boase-Beier J. Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored). UK: St Jerome Publishing, 2006. 176 p.
38. Cambridge Dictionary – Cambridge University Press [Электронный ресурс]. URL: <http://dictionary.cambridge.org/ru/> (дата обращения: 11.05.18).
39. Che Omar H. The Sustainability of the Translation Field. Malaysia: Malaysian Translators Association, 2009. 580 p.
40. Gregoriou C. English Literary Stylistics. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 224 p.
41. Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 05.09.17).
42. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 03.03.18).
43. Parks T. Translating Style: a Literary Approach to Translation, a Translation Approach to Literature. UK: St Jerome Publishing, 2011. P. 1-15.
44. Pawek K. A Blend of Genres: the Enchanting Power of the Harry Potter Series. US: College of Saint Benedict and Saint John's University, 2015. 113 p.
45. Rowling J.K. Harry Potter and the Chamber of Secrets. New York: Arthur A Livine – Scholastic, 1999. 352 p.
46. Trim R. Metaphor Networks. The Comparative Evolution of Figurative Language. New York: Palgrave Macmillan, 2007. 231 p.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации  
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК  
 О.В. Магировская  
« 19 » июня 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ И ПРОБЛЕМА ЕГО  
ПЕРЕВОДА: ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ПЕРЕВОДОВ РОМАНА ДЖ.К. РОУЛИНГ  
«HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS»**

Выпускник



Н.А. Плехова

Научный руководитель



канд. филол. наук  
ст. преп. каф. ТГЯиМКК  
Н.О. Кузнецова

Нормоконтролер



А.В. Тарасенко

Красноярск 2018