

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская
« ____ » _____ 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ И СОХРАНЕНИЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ АВТОРА ПРИ ПЕРЕВОДЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА
НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ ДЖ.
ЛОНДОНА «MARTIN EDEN» И С. МОЭМА «CHRISTMAS
HOLIDAY»)**

Выпускник _____ А.С. Веретнова

Научный руководитель _____ канд. филол. наук,
доц. кафедры ТГРЯиПЛ
Н.Г. Бурмакина

Нормоконтролер _____ А.С. Сибирская

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ПЕРЕДАЧИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С АНГЛИЙКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ	6
1.1. Стилистические особенности художественного текста	6
1.2. Индивидуальный авторский стиль, как отличительная черта художественного текста	9
1.3. Роль языковых средств выразительности в художественном тексте... ..	16
1.4. Проблемы передачи и сохранения стилистических характеристик художественного произведения в переводе	21
1.5. Стиль переводчика, как результат переводческого процесса.....	27
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	30
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В РОМАНЕ ДЖ. ЛОНДОНА «MARTIN EDEN» И В РОМАНЕ С. МОЭМА «CHRISTMAS HOLIDAY»	32
2.1. История создания романа Дж. Лондона и обзор основных переводов данного произведения на русский язык.....	32
2.2. Анализ стилистических средств языка в романе Дж. Лондона «Martin Eden»	33
2.3. Анализ способов передачи стилистических средств языка в романе Дж. Лондона «Martin Eden»	48
2.4. История создания романа С. Моэма «Christmas holiday» и обзор переводов данного произведения на русский язык	58
2.5. Стилистические доминанты в романе С. Моэма «Christmas holiday» ..	60
2.6. Приемы передачи стилистических характеристик при переводе романа С. Моэма «Christmas holiday»	83
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	95
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	98
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	101
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	105

ВВЕДЕНИЕ

Среди множества проблем, с которыми сталкивается современное языкознание, изучение лингвистических аспектов переводческой деятельности до сих пор занимает важное место в виду многочисленных нерешенных вопросов данной темы. В частности, особое внимание уделяется переводу художественных произведений, что обусловлено многогранностью данного функционального стиля в целом и сложностью передачи его особой языковой образности при переводе.

Каждый автор, так или иначе, прибегает в своих работах к использованию особых приёмов усиления выразительности. Данные стилистические приёмы и выразительные языковые средства, являющиеся неотъемлемой частью любого художественного текста и во многом определяющие образность произведения, придают насыщенность, глубину и выразительность тексту, а своей уникальной организацией делают творческий стиль писателя неповторимым.

Художественный перевод, в свою очередь, выступает в качестве творческого процесса наряду с созданием художественного произведения и, как следствие, переводчик вносит важный вклад при передаче произведения на другой язык. В условиях трёхсубъектной коммуникации переводчик является связующим звеном между автором и читателем, вследствие чего призван наиболее эквивалентно оригиналу представить произведение иностранного писателя для другой культуры. Таким образом, одной из главных задач и основной трудностью перевода художественных произведений являются сохранение и адекватная передача индивидуального стиля писателя.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что проблема передачи авторского замысла и индивидуального стиля писателя при художественном переводе до сих пор занимает важное место в переводоведении. Сохранение авторской творческой задумки и используемой

писателем формы произведения является существенно важным фактором для понимания текста, а особенно для понимания художественного произведения. Ведь используемые писателем стилистические средства выразительности передают авторское видение, создают эмоциональную окраску, усиливают смысл высказываний, иллюстрируют особенности той или иной лингвокультуры. Процесс перевода представляет собой поиск, который связан с выбором нужных слов и конструкций из имеющихся вариантов. При осуществлении данного выбора переводчик использует собственные лингвистические и когнитивные компетенции и берет во внимание общие знания и особенности культуры будущих читателей.

Объектом исследования является передача индивидуального авторского стиля в художественном переводе.

Предметом исследования выступают переводческие приемы передачи стилистических характеристик.

Цель исследования – рассмотреть стилистические средства выразительности, формирующие индивидуальный стиль писателя в романах Дж. Лондона «Martin Eden» и С. Моэма «Christmas holiday», а также проанализировать способы их передачи при переводе на русский язык.

Исходя из цели исследования можно выделить следующие **задачи**:

1. Изучить понятие индивидуального авторского стиля.
2. Рассмотреть разнообразие стилистических средств, используемых в произведениях художественной литературы, и систематизировать приемы их перевода.
3. Выделить основные средства художественной выразительности, присущие идиостилям писателей в романе Дж. Лондона «Martin Eden» и в романе С. Моэма «Christmas holiday».
4. Проанализировать способы передачи стилистических средств с английского языка на русский в переводах романов Дж. Лондона «Martin Eden» и С. Моэма «Christmas holiday».

Основную теоретико-методологическую базу исследования составили научные труды следующих ученых: И.Р. Гальперин, Т.А. Казакова, В.Н. Комиссаров, В.А. Кухаренко и Д.В. Псурцев.

В исследовании использованы следующие методы лингвистического анализа: описательный метод, метод сплошной выборки, метод контекстуального анализа, сравнительный анализ, стилистический анализ.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов данного исследования в изучении стилистики английского языка и особенности перевода стилистических средств на русский язык.

Материалом исследования является роман Дж. Лондона «Martin Eden», перевод С.С. Заяицкого и Р.Е. Облонской, а также роман С. Мозма «Christmas holiday» и перевод Р.Е. Облонской.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА ПЕРЕДАЧИ СТИЛИСТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С АНГЛИЙКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

1.1. Стилистические особенности художественного текста

Лингвистическая стилистика – это раздел языкознания, где исследуются стили речи, выразительные средства языка и стилистические приемы в их отношении к выражаемому содержанию. «Лингвистическую стилистику можно определить как науку о природе особых маркированных элементов, особых сочетаний языковых единиц, способных сообщать дополнительную информацию к основному содержанию высказывания (текста), и об отношении одних средств выражения к другим в данном типе текста. Такое определение предмета стилистики и ее задач покрывает, по сути дела, основные области ее компетенции, а именно, установление стилистических приемов, их классификацию и употребление в разных текстах и системность функциональных стилей языка, которая, в конечном счете, выявляется в соотношении одних средств выражения с другими» [Гальперин, 1973: 15].

Лингвостилистика в сегодняшнем ее представлении зародилась в 1948 году, когда французский лингвист Ш. Балли сравнил подсистемы присущие разным сферам общения, в частности между функциональными стилями и диалектами в своей работе «Трактат по французской стилистике». Как самостоятельная наука о лингвостилистических особенностях художественных произведений лингвостилистика возникла под влиянием русского ученого, Л.В. Щербы, который, обозначив проблему, так же объяснил причины ее возникновения. Л.В. Щерба работал с лингвистической трактовкой стихотворных произведений, таким образом предоставив собственные модели лингвопоэтических исследований, которые до сих пор являются актуальными.

Стилистика изучает языковые единицы и средства всех уровней языка, но со своей, стилистической точки зрения [Арнольд, 2014].

Исследование стилей языка является одним из основных направлений стилистики как науки. И.Р. Гальперин описывает функциональный стиль как систему взаимосвязанных языковых средств, обладающих определенными целями в ходе коммуникации. Каждая из этих целей, относящаяся к конкретному стилю, обуславливает его функционирование и его языковые особенности [Гальперин, 1973].

В классификации функциональных стилей английского языка И.Р. Гальперин выделил следующие:

- 1) художественный;
- 2) публицистический;
- 3) газетный;
- 4) стиль научной прозы;
- 5) стиль официальных документов [Гальперин, 1973].

Данное исследование в практической части предполагает работу с художественным текстом и с особенностями данного функционального стиля, поэтому в теоретической части основное внимание будет обращено на более подробное описание художественного стиля и его характеристик.

Возможность использования в художественном тексте разнообразных стилистических ресурсов языка, в том числе средств более типичных для других стилей, является одной из основных характеристик художественного текста, формирующих его индивидуальность.

Стиль художественной речи – это сложное единство разнородных черт, которые отличают этот стиль от всех других стилей английского литературного языка. То обстоятельство, что этот стиль допускает использование элементов других стилей, хотя и обработанных соответственно общим, типическим чертам этого стиля, ставит его в несколько особое положение по отношению к другим речевым стилям [Гальперин, 1973].

Несмотря на подобную стилистическую неоднородность, благодаря которой и проявляется авторская индивидуальность текста, художественный стиль все же обладает рядом специфических особенностей, отличающий данный стиль от других. Художественному стилю присуща образность и метафоричность языковых единиц на всех уровнях высказываний. «Все средства, в том числе нейтральные, призваны служить здесь выражению системы образов, поэтической мысли художника» [Кожина, 2008: 77].

Изучая язык и художественный стиль в отдельности, В.В. Виноградов пришел к целесообразности обоснования отдельной филологической науки – науки о языке художественной литературы. Ученый рассматривает слово в его семантической и эстетической трансформации в тексте, а также целенаправленное, подчиненное идейному замыслу изменение и слияние значений языковых единиц в единый смысл. «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрывает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов, 1959: 510].

Отсюда вытекает вопрос о том, чьему идейному замыслу подчиняется слово в тексте, ведь любое художественное произведение несет на себе отпечаток мировоззрения, особого видения реальности, языка, стиля создателя текста.

1.2. Индивидуальный авторский стиль, как отличительная черта художественного текста

Описание языка на уровне индивидуальной речи – сравнительно недавний вопрос, интерес к которому появился во второй половине XX века. На сегодняшний день изучение индивидуального авторского стиля является одной из основных задач современной стилистики.

При этом язык писателей давно служит объектом исследования при изучении развития литературных языков разных лингвокультур, так как зачастую авторы, будучи не стесненными строгими литературными нормами, реализовывают всевозможный потенциал языковых единиц. Соответственно изучение языка автора, помимо рассмотрения их индивидуальной творческой манеры, часто является ключом к пониманию тех или иных изменений в литературных направлениях и жанрах. «Каждое произведение носит на себе дыхание, темпы своей эпохи, размер шага этой самой эпохи» [Сейфуллина, 1958: 64].

Для художественных текстов характерны собственные законы восприятия слова, что выделяет данный стиль среди других видов функционального стиля. Авторы художественных произведений часто прибегают к использованию разных оттенков и значений слов для придания тексту особой индивидуальности и исключительности. «Слово в рамках конкретного литературного произведения приобретает художественную многозначность, не отражающуюся в словарях, а также не теряет связь с идейно-эстетической системой данного произведения, оценивается нами как безобразное или прекрасное, возвышенное или низменное, трагическое или комическое» [Плещенко, 2001: 251].

Эмоциональность и экспрессивность стиля художественной литературы формируется благодаря языковым единицам разных уровней [Мандель, 2014].

Языковые средства в художественной литературе употребляются согласно содержанию произведения, формированию образа и воздействию через него на читателя, а главное самой авторской задумке. Писатель в своей работе, прежде всего, отталкивается от попытки наиболее точно передать свою мысль, внутренние переживания, достоверно изобразить духовный мир героя, воссоздать язык и образ. Авторской задумке и стремлению к художественной достоверности подчиняются не только общелитературные нормы языка, но и отклонения от данных норм. «Язык художественной литературы со свойственной ему установкой на выражение имеет законное право на деформацию, на нарушение общелитературных норм» [Виноградов, 1959: 525]. Но при этом любое отклонение от нормы происходит согласно целевой установке автора и содержанию произведения, применение языкового средства в художественном тексте должно быть обосновано с эстетической стороны. То есть, если языковой элемент несет в себе значение, выходящее за пределы литературного языка, но при этом эстетически мотивировано в контексте данного произведения, то его употребление в рамках художественного текста оправдано.

Согласно толковому переводоведческому словарю художественный текст – это «отдельное в высшей степени индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке, а также целостная единица в системе подобных текстов» [Нелюбин, 2003: 115]. Данная индивидуальность обусловлена тем, что автором художественных произведений выступает языковая личность с особым виденьем картины мира, за счет чего текст наполняется экспрессивностью и эмоциональностью. Воздействовать на воображение читателей и вызвать у них определенные чувства, в зависимости от авторской задумки, является одной из основных задач художественного произведения.

«Основной категорией в сфере лингвистического изучения художественной литературы является индивидуальный стиль писателя. Он

оправдывает все связанные между собой использованные им языковые средства» [Виноградов, 1959: 534].

В современной тенденции развития стилистики, как научного направления, автор и авторский стиль выходят на первый план, так как особое значение придается рассмотрению внутренних процессов и способов создания художественного текста.

Отсюда вытекает понятие «авторский стиль», что включает в себя особенность стиля повествования, выбранных тем, характерных тому или иному автору. Стиль в этом случае рассматривается с точки зрения выражения, а не внутренней формы [Гальперин, 1981].

Для лингвиста, работающего с художественным произведением, необходимо рассматривать текст глубже, чем обыденному читателю. Соответственно изучение языковых средств выразительности художественного текста и того эстетического воздействия на читателя, который при целостности картины образуется, является основной задачей при лингвистическом анализе [Новиков, 2007]. Знание стилистики, как науки, помогает видеть в тексте гораздо больше различной информации, не только фактической, но и образной, эстетической и т.д. [Лушникова, Осадчая, 2019].

Исходя из сказанного выше, для стилистики и лингвистического анализа как такового главной задачей является изучение характерных для конкретного автора специальных языковых средств, которые достигают в своем единстве желаемый эффект высказывания. Так же важно помимо исследования общей образности произведения делать акцент на основных тропах и фигурах речи, которые используются автором для создания его индивидуального «авторского» стиля, так как в уникальном синтезе используемых автором языковых средств и проявляется его истинная индивидуальность.

Русский лингвист В.В. Виноградов сделал попытку в определении понятия индивидуального стиля. Как отмечает ученый, индивидуальный

стиль воплощается в «структурно единой и внутренне связанной системе средств и форм словесного выражения» [Виноградов, 1971: 534]. Последующие работы ученых, изучающих проявление индивидуального стиля языковой личностью в том или ином тексте, базируются на приведенном выше понятие термина индивидуального стиля, данным В.В. Виноградовым.

Исследования индивидуального авторского стиля также неотъемлемо связаны с такими именами, как И.В. Арнольд, Ю.М. Скребнева, А.В. Федорова. Важно заметить, что И.В. Арнольд исследует художественный текст не только с точки зрения автора, то есть его мироощущения, философских взглядов и даже биографии, но и с позиции восприятия, то есть читателя, иным словами поднимается вопрос декодирования текста. И.В. Арнольд подчеркивает, что оба эти процесса рассмотрения текста неразрывно связаны друг с другом, дополняют и расширяют восприятия текста в целом.

Формирование понятия идиостиля неразрывно связано с формированием понятия языковой личности. Вопросами определения языковой личности занимались такие лингвисты, как Ю.Н. Тынянов, Ю.Н. Караулов, В.В. Виноградов, Б.А. Ларин и другие.

Не выйдя за пределы языка, не обратившись к его творцу, носителю – к человеку, к конкретной языковой личности, невозможно познать язык сам по себе. Языковая личность – очень сложный и многоаспектный объект исследования, который различными учеными рассматривается с различных сторон. Одним из первых учёных, обратившихся к этому вопросу, является Ю.Н. Караулов, которому и принадлежит приоритет в построении единой теории языковой личности. Ю.Н. Караулов рассматривает языковую личность, как вид полноценного представления личности, вмещающий в себя и психический, и социальный, и этический и другие компоненты личности человека, но преломленные через его язык. Концепция языковой личности представляет собой синтез психологического и языковедческого знания.

Теория языковой личности служит, в основном, построению обобщенного образа носителя языка как объекта словесного воздействия. «При рассмотрении языковой личности раскрывается ее индивидуальный стиль и одновременно язык эпохи как взаимообусловленные явления. Очевидно, что крупные писатели предоставляют ценный материал для изучения художественного текста, состояния языка своей эпохи» [Будагов, 1976: 98]. Но также не нужно недооценивать изучение языковой личности современных писателей, так как их языковая личность отражает язык современной нам эпохи и оказывает определенное влияние, как на этот язык, так и на язык последующих поколений. В связи с этим при рассмотрении языка обычного человека, политического или общественного деятеля, творчества журналиста или писателя чрезвычайно важным становится характеристика речевого портрета его личности. В современных лингвистических и литературоведческих исследованиях при характеристике языковой личности широко используются понятия идиолекта и идиостиля.

В последнее время можно наблюдать сдвиг исследовательского интереса с типа и жанра художественного текста на идиостиль. На сегодняшний день исследователи расходятся в понимании индивидуального стиля автора, или идиостиля. В современной лингвистике существует большое количество определений идиостиля, а также терминов, обозначающих данное понятие. Понятие «идиостиль» является многоаспектным. Зачастую оно пересекается с таким понятием как «идиолект». Рассмотрим подробнее данные понятия.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка дает следующее определение:

«Идиостиль (индивидуальный стиль, идиолект) – совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2006].

Далее в словарной статье говорится о том, что понятия «идиостиль» и «идиолект» являются близкими, однако не тождественными. Так, идиолект представляет собой совокупность собственно структурных особенностей (стабильных характеристик), имеющих место в речи отдельного носителя, в то время как идиостиль – это совокупность именно речетекстовых характеристик отдельной языковой личности (индивидуальности писателя, ученого, конкретного говорящего человека), тем не менее, формирующихся под воздействием всей экстралингвистической основы – как функционально-стилевой, жанрово-стилевой, так и индивидуально-стилевой. Здесь же выделяется следующая проблема: именно близость к человеку обуславливает особые трудности в изучении идиостиля – слишком мало пространство для абстрагирования от конкретного текста и обобщения его особенностей. Понятие идиостиля используется традиционно в науке о стилях художественной литературы для описания стиля того или иного писателя, а также стиля конкретного художественного произведения при решении вопросов интерпретации конкретных текстов.

Для одних учёных понятия идиолект и идиостиль являются неразрывными. Так, В.В. Леденева считает, что идиостиль проявляет себя в результате текстопорождающей и эстетической деятельности языковой личности, и поэтому он отражается в интеграции предпочтительных тем, жанров, средств и приемов, которые необходимы для построения текста и передачи как информативных, так и эмотивно-экспрессивных компонентов.

Согласно В.В. Леденевой, при отборе средств для выражения своего замысла автор руководствуется субъективной категорией предпочтительности, а это и определяет индивидуальный характер идиостиля, отличие его от идиостилей других писателей. По мнению исследователя, идиолект – «индивидуализированная «версия» общенародного языка». Использование автором стилистически окрашенной и некодифицированной лексики, словотворчество, формирование новых

концептов – во всем этом и выражается особенность идиостиля писателя [Леденева, 2001: 38–41].

Другие исследователи считают идиолект базой для идиостиля писателя, который, в свою очередь, понимается как индивидуальный стиль речи. Исследователи разделяют понятия «оригинальность», под которым подразумевается стиль автора и «индивидуальность», то есть идиолект. Индивидуальная манера относительно устойчивая, постоянна и не может быть управляема, она имеет нелингвистический характер. Оригинальность же предполагает неустойчивые, временные черты, свидетельствующие о сугубо нетрадиционном использовании языковых средств. Безусловно, что выдвижение идиолекта или идиостиля зависит от исследовательских задач.

Анализа языка автора имеет несравненную значимость, так как подобное исследование позволяет выявить общий стиль и индивидуальные особенности в выборе автором языковых средств. Более того, авторский выбор выразительных средств в значительной степени отражает идею произведения в целом. Тщательный анализ употребления языковых средств автором является лучшим средством работы с текстом для лингвиста.

В лингвистике существуют разнообразные термины для высказываний, которые несут в себе больше информативности, чем остальные слова. Они называются выразительными средствами, стилистическими средствами, стилистическими маркерами, стилистическими приемами, тропами, фигурами речи и т.д. Все эти термины используются хаотично и противопоставляются тем средствам, которые условно называются нейтральными [Гальперин, 1981]. Между выразительными средствами языка и стилистическими приемами нет четкой грани, но различия все же имеются. Они представляют собой различные морфологические, грамматические, лексические, фразеологические и синтаксические формы, которые усиливают экспрессивность языковых единиц.

1.3. Роль языковых средств выразительности в художественном тексте

В лингвистической литературе часто встречаются такие термины, как экспрессивные средства языка, выразительные средства языка, стилистические средства, языковые фигуры, средства речевой выразительности, стилистические приемы, фигуры речи, тропы и т.д. Зачастую данные термины используются лингвистами в синонимичном значении, а иногда – напротив, как противоположные по значению. Так, И.В. Арнольд отмечает, что изобразительными средствами языка следует называть «все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином «тропы» [Арнольд, 2014: 46]. Схожую точку зрения выражает И.Р. Гальперин, отмечающий, что к выразительным средствам (англ. expressive means) относятся языковые средства, имеющие особое стилистическое значение [Гальперин, 1981: 25], тогда как к стилистическим средствам являются типические структурные или семантические черты языковых единиц, которые подвергаются намеренной и осознанной интенсификации (усилению) [Там же: 30]. Что касается языковых фигур (фигур речи, оборотов речи, стилистических фигур, средств речевой выразительности), то под ними понимают такие речевые конструкции, которые добавляют высказыванию стилистическую значимость, изменяют ее эмоциональный окрас. Ю.М. Скребнев, например, говорит о том, что в широком смысле к ним относят любые языковые средства, включая тропы, придающие речи образность и выразительность, а в узком смысле – синтагматически образуемые средства выразительности [Скребнев, 2000: 31]. Исходя из вышеперечисленных определений, главным составляющим понятия «средство выразительности» является воспроизведение образа.

К исследованию данных средств и приемов прибегало большое количество ученых отечественной и зарубежной лингвистики, но невзирая на

этот факт, все еще не существует единой классификации изобразительных средств. Сегодня в качестве основных классификаций, рассматриваются следующие работы выдающихся лингвистов: Д. Лича, И.Р. Гальперина, Ю.М. Скребнева и В.А. Кухаренко.

Впервые попытался создать традиционную систему классификации стилистических средств в ее современном виде Дж. Лич. в своем исследовании ученый обращает особое внимание на так называемые «отклонения» от языковой нормы [Знаменская, 2004]. Лич выделяет два языковых уровня «регистр» и «диалект». Лич считает, что лингвистам необходимо прежде всего опираться на степень объективности утверждения о языке. Таким образом, в основе классификации Лича лежит принцип различения между языковой нормой и отклонением от литературного языка. Среди последнего вида он выделяет также парадигматические и синтагматические отклонения.

При всей ценности данной теории, в ней имеются свои недостатки. Разделение стилистических средств по принципу отклонения от нормы не дает широкого выбора в различении всех существующих средств в конкретном произведении. Следующая классификация принадлежит И.Р. Гальперину, который, опираясь на уровневый метод, выделил следующие подтипы стилистических образных средств:

- 1) фонетические выразительные средства и стилистические приемы (звукоподражание, аллитерация, рифма, ритм);
- 2) лексические выразительные средства и стилистические приемы;
- 3) синтаксические выразительные средства и стилистические приемы [Гальперин, 1973].

Лексические выразительные средства и стилистические приемы лингвист разбивает на три большие подгруппы. В основе первой стоит принцип взаимосвязи разных уровней значения слова: словарное, контекстное, производное, номинативное и эмотивное. В основе второй подгруппы лежит взаимодействие двух лексических значений слова,

одновременно используемых в тексте. Третья подгруппа включает в себя устойчивые словосочетания и их взаимодействие в контексте [Гальперин, 1973].

Опираясь на данную классификацию, все синтаксические средства рассматриваются не как парадигматические, а синтагматические, т.е. структурные. Поэтому, И.Р. Гальперин выделяет следующие критерии в классификации синтаксических средств:

- 1) сопоставление отдельных частей высказывания (инверсия, обособленные конструкции, параллельные конструкции, повтор, перечисление, ретардация, климакс, антитеза);
- 2) тип связи отдельных частей (бессоюзие, многосоюзие);
- 3) характерное использование разговорных конструкций (эллипсис, апозиопезис, авторские вопросы в повествовании, косвенная речь);
- 4) передача структурного значения (риторические вопросы, литота).

Несмотря на признание данной классификации многими лингвистами, она продолжает вызывать разногласия среди ученых. К примеру, Т.А. Знаменская пишет, что существует немало выразительных средств, которые могут принадлежать как к лексическим, так и к синтаксическим одновременно, что вызывает путаницу (к примеру, антитеза, перифраз, ирония и др.). Помимо этого, в приведенной И.Р. Гальпериным классификации не существует четких границ между характерным использованием разговорных конструкций среди синтаксических средств и характерным использованием устойчивых выражений среди лексических средств [Знаменская, 2004].

Следующая и последняя классификация, которая будет рассмотрена, принадлежит В.А. Кухаренко, которая, как и И.Р. Гальперин, основывается на уровневом подходе, выделяя следующие языковые уровни:

- 1) фонографический («графоны», прочие грамматические средства) и морфологический уровни;

2) лексический уровень (метафора, метонимия, синекдоха, игра слов, ирония, эпитет, гипербола, преувеличение, оксюморон);

3) синтаксический уровень (разные типы предложений, эллипсис, многосоюзие, бессоюзие, присоединение). Сюда же включаются лексико-синтаксические стилистические приемы такие, как антитеза, ретардация, сравнение, литота, перифраз [Кухаренко, 2000].

Так же В.А. Кухаренко выделяет четыре основные группы стилистических приемов:

1) лексические стилистические приемы: метафора, метонимия, олицетворение, эпитет, гипербола, ирония, игра слов, зевгма;

2) синтаксические стилистические приемы: инверсия, эллипс, риторический вопрос, хиазм, повторы, параллельные конструкции, апозиопезис, бессоюзие, многосоюзие;

3) лексико-синтаксические стилистические приемы: антитеза, литота, сравнение, перифраз, градация;

4) графические и фонетические стилистические приемы: курсив, подчеркивание, орфографические ошибки, слоговоеделение, заглавные буквы, кавычки, аллитерация, ассонанс, ономотопея, рифма, ритм [Кухаренко, 2000: 102].

Практическая часть данной работы будет опираться на классификацию В.А. Кухаренко, так как данная классификация является наиболее актуальной и емкой в рамках данного исследования. Для удобства работы над практической частью ниже будут представлены определения языковых выразительных средств из словаря лингвистических терминов О.С. Ахмановой:

1) метафора (перенос значения) – троп, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основании сходства, аналогии;

2) сравнение – фигура речи, состоящая в уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым;

3) олицетворение (персонализация, персонификация) – троп, состоящий в том, что неодушевленным предметам приписываются свойства и признаки одушевленных, такие как дар речи, способность вступать в отношения, свойственные человеческому обществу и т. п.;

4) эпитет (образное определение) – разновидность определения, отличающаяся от обычного экспрессивностью, переносным характером;

5) метонимия – троп, состоящий в том, что вместо названия одного предмета дается название другого, находящегося с первым в отношении «ассоциации по смежности»;

6) оксюморон – фигура речи, состоящая в соединении двух антонимических понятий (двух слов, противоречащих друг другу по смыслу);

7) антитеза (антитезное противопоставление) – фигура речи, состоящая в антонимировании сочетаемых слов;

8) гипербола – фигура речи, состоящая в заведомом преувеличении, усиливающем выразительность, придающем высказываемому эмфатический характер;

9) литота – троп, состоящий в употреблении антонима с отрицанием, как средство риторического «умаления»;

10) параллелизм (симметрия) – связь между отдельными образами, мотивами и т. п. в произведении речи, выражающаяся в одинаковом расположении сходных элементов; одинаковое расположение сходных членов предложения в двух или нескольких смежных предложениях;

11) полисиндетон (многосоюзиe, многосоюзное словосочетание) – сочленение ряда сочиненных членов посредством соединительных служебных слов (союзов);

12) повтор (удвоение, редупликация, повторение) – полное или частичное повторение корня, основы или целого слова без изменения их звукового состава (или с его частичным изменением) как способ образования слов, синтетических и описательных форм и фразеологических единиц;

13) анафора – фигура речи, состоящая в повторении начального слова в каждом параллельном элементе речи;

14) инверсия или обратный порядок слов – нарушение обычного расположения (порядка следования) составляющих предложения слов и словосочетаний, в результате чего «переставленный» элемент предложения оказывается выделенным и таким образом привлекает к себе внимание (приобретает особую психологическую или стилистическую коннотацию);

15) фразеологическая единица (идиома, неделимое сочетание слов, устойчивый оборот, устойчивое словосочетание, фразеологизм, фразеологический оборот) – словосочетание, в котором семантическая монолитность (цельность номинации) довлеет над структурной раздельностью составляющих его элементов (выделение признаков предмета подчинено его целостному обозначению) [Ахманова, 2004].

1.4. Проблемы передачи и сохранения стилистических характеристик художественного произведения в переводе

Перевод является сложным и многогранным процессом в человеческой деятельности, в котором происходит не просто замена одного языка на другой. В переводе соприкасаются разнообразные культуры, личности, традиции, картины мира, эпохи, литературы и т.д. Перевод, как научный объект, рассматривается специалистами в различных научных направлениях: в культурологии, этнографии, психологии, истории и литературоведении. В то же время в науке о переводе, переводоведении, могут выделяться культурологические когнитивные, психологические, литературные и прочие аспекты [Комиссаров, 1990].

Благодаря переводческой деятельности, осуществляемой через призму идеологии, культуры, пространственно-временных особенностей, человечество получает доступ к системе смыслов иных культур. Главная задача переводчика понять среду и культурное составляющее переводимого

языка, в котором и заложен тот или иной смысл, чтобы наиболее корректно передать, что подразумевается под написанным. Следовательно, переводчику необходимо обладать не только знаниями лингвистики и переводоведения, но также истории, философии и психологии.

Однако, как верно заметила Т.А. Казакова, «точный перевод, по определению, невозможен уже в силу того, что разные языки отличаются как по грамматическому строю, так и по простому количеству слов, не говоря уже о различии культур» [Казакова, 1988: 56].

Поэтому основной задачей перевода также является достижение адекватности. Под адекватным или эквивалентным переводом подразумевается тот перевод, который сохраняет в себе неизменный план содержания и при этом соблюдает авторский план выражения. Одной из важных особенностей перевода является его «биполярность», так как переводчик работает на стыке различий между двумя языками и культурами.

В. фон Гумбольдт рассматривал перевод отчасти невозможной задачей, так как в процессе работы переводчик, сталкиваясь с трудностями, либо слишком четко придерживается языка подлинника в ущерб своей культуре, либо наоборот отталкивается от своей языковой культуры в ущерб оригиналу [Комиссаров, 1990]. Впоследствии многие ученые разделили взгляды В. фон Гумбольдта, что привело к возникновению «теории непереводаемости», основоположником которой стал А.А. Потебня. Впоследствии данная теория не имела успеха, так как препятствовала на пути развития переводоведения в рамках лингвистики, а перевод, как явление, никогда не терял свою актуальность, и лингвисты всегда продолжали стремиться к более совершенному результату.

Впоследствии те методы, которыми пользуются переводчики при различных трудностях и переводе в целом, обрели понятие «переводческих трансформаций», изучение проблематики которых в курсе теории и практики перевода стало традиционным. Такие широко известные лингвисты, как А.Д. Швейцер, Я.И. Рецкер, Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров,

А.В. Федоров, Е.В. Бреус и многие другие посвятили исследованию переводческих трансформаций свои многочисленные труды.

Несмотря на это, проблема переводческих трансформации и межъязыкового преобразования все еще остается актуальной, так как без применения трансформаций выполнение профессионального перевода невозможно.

Первым лингвистом, который обратил внимание на важность проблематики переводческой деятельности в различных областях языкознания, был Р.О. Якобсон. Его статья «О лингвистических аспектах перевода» вызвала интерес к данной проблеме у многих лингвистов [Якобсон, 1986: 361].

С развитием практической деятельности переводчика, которая постоянно стремится к совершенствованию результатов, возникло множество различных переводческих теорий. В современной науке существует огромное количество теорий, например, одна из них - теория процесса перевода, которая несет в себе многообразие различных стратегий перевода, декодирование и понимание текста, поиск и передача смысла из текста перевода в текст оригинала посредством различных способов. Также одна из теорий, охватывающая большинство аспектов переводческой деятельности, – общая теория перевода. Общая теория перевода изучает универсалии, характерные для процесса перевода в целом. К тому же, определяются теоретические основы межъязыковых, стилистических, функциональных и прочих соответствий, специфику устного и письменного перевода.

А.В. Федоров определял общую теорию перевода как «систему обобщения, применимых к переводу разных видов материала с разных языков на разные языки» произведения [Федоров, 2002: 416]. Согласно А.В. Федорову перевод представляет собой «творческий процесс создания нового текста», поэтому каждый перевод необходимо начинать с филологического (предпереводческого) анализа.

Подробная схема предпереводческого анализа была предложена Кристианой Норд, которая разделила компоненты предпереводческого анализа на две категории – экстралингвистические факторы и внутритекстовые факторы:

1) экстралингвистические факторы: автор текста, интенция автора текста, реципиент текста, способ передачи сообщения, место создания текста, время создания текста, повод создания текста, коммуникативная цель текста;

2) лингвистические факторы: тема текста, содержание текста, структура текста, невербальные элементы текста и их отношение с вербальными, синтаксические особенности текста, лексический состав текста, тональность текста, прагматическое воздействие текста [Nord, 2005: 274].

Предпереводческий анализ помогает воспринять текст как единое целое, разложить его на компоненты, выявить его признаки, понять значимые компоненты для перевода и выбрать стратегию.

Х.П. Крингс подразделяет переводческие действия на два вида: микростратегию – способы решения совокупности задач и макростратегию – способ решения одной задачи. Ученый определяет стратегии, которыми пользуется каждый переводчик, как «потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой проблемы в рамках той или иной переводческой задачи» [Крингс, 1986].

В.Н. Комиссаров утверждает, что для перевода существует последовательный план действий и общие принципы работы, которых должен придерживаться переводчик [Комиссаров, 1990].

Например, при переводе художественного текста важно правильно выбрать языковую единицу, которую целесообразно использовать в переводе в первую очередь. Так как невозможно передать все единицы оригинала соответствующими эквивалентами в тексте перевода, то обязательно возникнут определенные замены, упущения и т.д. Художественные переводы – в первую очередь, общение трех звеньев – автора, переводчика и читателя.

Соответственно, языковые единицы, подобранные переводчиком, являются связующим между звеньями в процессе коммуникации. Задача переводчика художественных текстов – переводить так, чтобы текст перевода, его эмоциональное и смысловое значение, было максимально приближено к оригиналу. Но не всегда данное условие гарантирует успех результата, так как еще одной задачей переводчика является отражение индивидуального стиля автора. Степень соответствия оригинала и перевода находится в зависимости от степени свободы, согласно которой действует переводчик в процессе трансформации исходного текста. Чем «свободнее» перевод, тем больше он отличается от формы и содержания оригинала, соответственно, более искажен для восприятия реципиента [Комиссаров, 1990].

Из-за формальных и семантических системных различий двух языков достигнуть эквивалентности в переводе довольно сложно. От переводчика требуется умение осуществлять переводческие трансформации, преобразования в виде замен, перестановок, добавления и опущения. Многих авторов привлекала проблема переводческих соответствий и поиск универсалий, которые можно применить к различным парам языков.

В.Н. Комиссаров приводит классификацию переводческих трансформаций, на которую в дальнейшем будет опираться настоящее исследование, в связи с чем необходимо привести данную классификацию ниже:

1. Лексические трансформации:
 - 1) переводческое транскрибирование и транслитерация;
 - 2) калькирование;
 - 3) лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция).
2. Грамматические трансформации:
 - 1) синтаксическое уподобление (дословный перевод);
 - 2) членение предложения;
 - 3) объединение предложений;

4) грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения).

3. Лексико-грамматические трансформации:

- 1) антонимический перевод;
- 2) экспликация (описательный перевод);
- 3) компенсация [Комиссаров, 1990].

Т.А. Казакова также разрабатывала собственные стратегии действий переводчика, применимые главным образом к художественному переводу. Так, согласно её точке зрения, в художественном переводе главную роль играет стратегия, которая призвана достичь эквивалентности впечатления, или «импрессивной эквивалентности» [Казакова, 1988: 56].

Многие переводчики согласны с тем, что перевод – переключение между культурными нормами. Т.е. главная задача перевода – культурная адаптация текста перевода, благодаря которой достигается коммуникативный эффект, который аналогичен для реципиента при чтении текста оригинала. Необходимость принятия во внимание культурного контекста обусловлена различиями между народами, особенностями менталитета и спецификой мироощущения. Из-за этого перевод может быть неэквивалентным оригинальному тексту, так как определенная культурная коннотация будет передана реципиенту в искаженном виде или вызовет у него неправильную реакцию. Например, чаще всего в художественных текстах, трудность возникает при переводе юмористических моментов. Игра слов чаще всего базируется на многозначности слова или на его определенной семантике в контексте текста оригинала. Переводчику в этом случае необходимо довольно искусно подходить к выбору языковых единиц.

Кроме того, перевод литературного произведения подразумевает сохранение стиля первоначального текста и, безусловно, индивидуального стиля писателя. Лексические, синтаксические средства, используемые писателем, формируют систему, которая представляет его индивидуальный стиль. Переводчику нужно воспринимать все эти единицы как целостный

стиль через призму общей концепции. Согласно И.А. Кашкину «основной задачей переводчика в этом ключе является обращение особого внимания на выполнение главной функции выразительных средств, задуманной писателем» [Кашкин, 1977: 325].

1.5. Стиль переводчика, как результат переводческого процесса

При переводе художественного текста и передаче индивидуального стиля автора главной сложностью, возникающей перед переводчиком, становятся стилистические проблемы, т.к. перевод – это, прежде всего интерпретация и невозможно полностью избежать стилистических сдвигов. А. Попович подразделяет типы стилистических изменений: стилистическая субституция, замена или инверсия, усиление, типизация, стилистическая индивидуализация, ослабление, нивелировка и утрата [Попович, 1980: 188]. Однако именно в этих сдвигах проявляется уникальный подход переводчика к определённым решениям задач перевода. У каждого переводчика есть самобытная методика, наиболее употребляемые приемы, которые необязательно влияют на качество перевода: так, один и тот же сравнительный оборот в тексте оригинала, каждый переводчик может интерпретировать по-разному.

Отсюда возникает наравне с понятием индивидуального стиля автора такое понятие как идиостиль переводчика, его прозрачность или непрозрачность. Согласно Д.М. Бузаджи под «прозрачным» переводчиком подразумевается тот специалист, который доносит до реципиента полноценное представление об оригинале произведения и при этом не создает преград между восприятием читателя текста и его автором. А любая дополнительная информация, обусловленная не оригиналом текста, а выбором самого переводчика, по мнению Д.М. Бузаджи, является помехой и препятствием для отражения идиостиля автора, даже если при этом смысл

оригинала не искажен. «Каждый выбор языковых средств переводчика должен быть мотивирован объективными факторами. Например: узусом, функцией, семантикой или стилевыми характеристиками оригинала» [Бузаджи, 2009: 20–29].

Данный вопрос напрямую связан с проблемой переводимости, так как перед переводчиком встает выбор, что первостепенно должно быть сохранено в межъязыковом художественном переводе: сюжет произведения, авторский замысел или же идиостиль писателя. В идеальной реальности должны быть переданы все перечисленные выше компоненты. «Чтобы перевод был адекватным должен быть сохранен баланс общеязыкового и авторского» [Псурцев, 2012: 187–196].

По мнению Д.В. Псурцева подобная абсолютная «прозрачность» перевода невозможна. Переводчику приходится прибегать к трансформациям и адаптациям текста при переходе из одной языковой системы в другую. Поэтому неизбежно влияние самого переводчика, который действует, отталкиваясь от личностного восприятия текста оригинала, и выбирает определенные трансформации и языковые средства языка перевода, основываясь на личном решении. Подобная стратегия и есть идиостиль переводчика.

При передаче авторского компонента переводчик должен подобрать функциональный аналог. При этом верным подходом будет воспроизведение в переводе авторских стилистических приемов и структур. Однако это не означает, что переводчик может позволить себе буквальный перевод. По мнению Д.В. Псурцева буквализм – это формальная передача общеязыкового, то есть принятие свойств самого языка за свойства стиля автора.

В то же время переводчик не должен отходить от оригинала, менять его, исправлять «ошибки» автора, а наоборот воссоздавать их в переводе посредством компенсации.

Этот феномен еще не достаточно изучен, однако он существенно влияет на результат перевода. В качестве примера можно привести разнообразие переводов романа «Дюна» Фр. Герберта. У каждого из работавших над этим произведением переводчиков, получился свой вариант произведения, не похожий ни на один другой. Таким образом, можно сделать вывод, что каждый переводчик, воспринимая текст оригинала по-своему, интерпретирует его в своей индивидуальной манере, тем самым влияя на индивидуальный стиль автора произведения.

Д.В. Псурцев также отмечает, что переводческий идиостиль может обладать изменчивостью. Она может быть связана как с развитием навыков перевода, так и способностью переводчика «перевоплощаться» при работе с произведениями разных авторов.

Таким образом, переводить литературные произведения – долгий процесс, который требует от переводчика индивидуального, оригинального, творческого подхода, а также знаний не только исходного языка и языка перевода, но и культурных особенностей реципиента, специфики его менталитета. В процессе перевода художественного текста, в отличие от других функциональных стилей, одной из главных задач является наиболее точная передача не только смысловой интенции автора, но и эмоциональной составляющей текста, так как переводчик является посредником между автором и читателем и обязан сохранить индивидуальный почерк писателя. Ввиду этого художественный перевод является скорее искусством, так как преобразование эмоциональности и экспрессивности художественного текста требует креативных и творческих навыков, как и при его создании.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В теоретической главе данной работы были рассмотрены понятия стилистики, а также стилистические особенности художественного текста, отличающие его от других функциональных стилей. Стиль художественной речи является совокупностью разнообразных черт, включающих в себя элементы других стилей. Спецификой языка художественных произведений является его метафоричность, образность используемых языковых единиц на всех уровнях. Образность и экспрессивность рассмотренного стиля формируется за счет использования различных языковых выразительных средств, подчиненных авторской задумке, контексту произведения. Авторы художественных текстов стремятся наиболее точно передать мысли и чувства героев, реалистичность событий и окружающей обстановки, формируя таким образом свой идентичный стиль, для выявления которого необходим лингвистический анализ текста.

Настоящее исследование привело к выводу, что под лингвистическим анализом художественного текста подразумевается изучение лингвостилистических особенностей художественного произведения, продиктованных творческой идеей автора.

Под индивидуальным авторским стилем понимается своеобразный синтез языковых единиц, выразительных средств и стилистических приемов разных уровней, используемых конкретным автором и формирующих уникальный язык писателя, отличающий его от других творцов. Благодаря авторскому стилю произведение становится неповторимым и уникальным в своем роде.

Также в первой главе был рассмотрен процесс перевода, разнообразные трудности, с которыми сталкиваются переводчики, и способы их решения, а точнее переводческие трансформации, к которым приходится прибегать при переходе из одной языковой системы в другую с целью достижения адекватности при переводе. Также было рассмотрено неизбежное влияние

самого переводчика, который действует, отталкиваясь от личностного восприятия текста оригинала. Особое внимание было уделено проблеме передачи авторского стиля и стиля произведения в целом, что является главной трудностью при переводе художественного текста.

Языковые выразительные средства и стилистические приемы, встречающиеся в художественных произведениях, оказывают особое эмоциональное влияние на читателя за счет своей образности. Соответственно, для переводчика важно не только адекватно передать языковые единицы на уровне текста, но также сохранить уникальность авторского стиля. Так как при отсутствии должного перевода какого-либо тропа теряется неповторимость языка писателя, составляющего главную особенность художественного текста.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В РОМАНЕ ДЖ. ЛОНДОНА «MARTIN EDEN» И В РОМАНЕ С. МОЭМА «CHRISTMAS HOLIDAY»

2.1. История создания романа Дж. Лондона и обзор основных переводов данного произведения на русский язык

Джек Лондон – один из самых ярких авторов американской прозы 20-го века, чьи работы до сих пор актуальны и имеют большой спрос у читателя. Его книги хранят в себе духовное и культурное наследие важное не только для американской литературы, но и всего мира.

Отличительной чертой творчества Джека Лондона, благодаря которой писатель приобрел мировую известность, является его необычайная реалистичность и даже порой автобиографичность произведений. Так же важно отметить, что в работах Джека Лондона запечатлена целая эпоха, что так же делает его творчество значимым для истории Америки. Жизненный путь Джека Лондона многогранен и разнообразен, от того, перенося свой личный опыт на бумагу, писатель сумел создать яркий и уникальный авторский стиль [Кингман, 1998].

Авторский стиль великого романиста составляет главный интерес для лингвистов и литературоведов. Произведения Джека Лондона насыщены разнообразными языковыми выразительными средствами и стилистическими приемами, которые создают необычный авторский слог и являются отличным материалом для лингвистического анализа.

Как было замечено ранее, исследователи отмечают, что одной из самых важных отличительных черт творчества Джека Лондона является автобиографичность его произведений и, считается, что именно роман Мартин Иден, будучи кульминационной работой его творчества, более всех перекликается с историей жизни самого автора [Федунов, 1954]. Судьба Мартина Идена, а точнее его личностное развитие от простого, бедного,

необразованного моряка до известного писателя путем своих усилий, очень схожа с судьбой самого Джека Лондона. Как и главный герой, будучи выходцем из низов, писатель не пренебрегал изнурительным физическим трудом и потому хорошо знаком с работой моряка, прачечного работника. Исследователи также отмечают, что образ Руфи, перекликается с реальной личностью, Мейбл Эпплгарт, его первой возлюбленной [Кингман, 1998].

Суметь передать всю ту разноплановость языка повествования и образности авторского слога Джека Лондона стало непростой задачей для переводчиков. Роман был переведён на русский язык несколько раз: впервые на русский язык «Мартин Иден» был переведен С.С. Заяицким под редакцией в 1929 году. Несмотря на то, что долгое время публиковался первичный перевод, в дальнейшем все чаще стали подмечать несоответствия и ошибки в переводе. В 1981 году выходит статья Норы Галь, критикующая послереволюционный перевод С.С. Заяицкого, после чего в 1984 году был предложен перевод русской писательницы и переводчицы Р.Е. Облонской, который имел крупный успех.

Несмотря на то, что появляются более современные переводы данного произведения, представленные И. Лаукартом в 2003 год, В. Татариновым в 2006 год и самой Р.Е. Облонской совместно с Н. Галь в 2018 год, большая часть издательств пользуются переводом 1984 года. Поэтому в настоящей работе внимание будет уделено на переводы Сергея Заяицкого и Раисы Облонской.

2.2. Анализ стилистических средств языка в романе Дж. Лондона «Martin Eden»

Роман «Мартин Иден» Джека Лондона наполнен многообразием изобразительных языковых средств и стилистических приемов на разных языковых уровнях. Отталкиваясь от классификации выразительных средств и

стилистических приемов В.А. Кухаренко, в данной работе анализ начнется с лексического уровня.

Наиболее часто встречающимся в художественном тексте изобразительным средством является **метафора**, данный роман не является исключением. Метафоричность авторского слога Джека Лондона, как специфика его творческого стиля, придает произведению образность и красочность:

1. *His was **the gift of sympathy, understanding**.*
2. ***The pages of his mind** were blank, and, without effort, much he read and liked.*
3. *Stanza by stanza, was impressed upon those pages.*
4. *He was **clay in her hands** immediately, as passionately desirous of being moulded.*
5. *And he caught **glimpses of their life**, in the years to come, wherein, against a background of work and comfort and general well-being, he saw himself and Ruth reading and discussing poetry, she propped amid a multitude of cushions on the ground while she read aloud.*
6. *He felt a shock himself, and **a blush of embarrassment** shone faintly on his sunburned cheeks, though to him it burned as hotly as when his cheeks had been exposed to the open furnace-door in the fire-room.*
7. *Her music was **a club that she swung brutally upon his head**.*
8. *She was a pale, ethereal creature, **with** wide, spiritual blue eyes and **a wealth of golden hair**.*
9. ***The house of thought** was closed, its windows boarded up, and he was its shadowy caretaker.*
10. *The **phantasmagoria of his brain** vanished at sight of her (London, 2016).*

В тексте часто можно встретить метафоры, построенные на аналогиях с природными явлениями или животным миром, что помогает читателю создавать в воображении яркие и чувственные образы:

1. “*She's my lady friend,*” Jim explained, “*and **she's a peach***”.
2. *A **stream of short stories** flowed from his pen.*
3. *A **flood of associations**, visions of various ways he had made the acquaintance of women, rushed into his mind and threatened to swamp it.*
4. *He had to eat as he had never eaten before, to handle strange tools, to glance surreptitiously about and learn how to accomplish each new thing, to receive **the flood of impressions** that was pouring in upon him and being mentally annotated and classified.*
5. *He selected from the vast mass of detail with an artist's touch, drawing pictures of life that glowed and burned with light and color, injecting movement so that his listeners surged along with him on **the flood of rough eloquence, enthusiasm, and power** (London, 2016).*

Метафоричность авторского стиля Джека Лондона также проявляется в описании обстановки, окружающей героев романа:

1. *Overhead was **the week's washing, hanging in festoons** so low that Martin did not see at first the two men talking in a corner.*
2. *It was with regret that he ceased from writing to study, that he ceased from study to go to the library, that he tore himself away from that **chart-room of knowledge** or from the magazines in the reading-room that were filled with the secrets of writers who succeeded in selling their wares.*
3. *He gazed across **the monstrous sordidness of soul to a chromo on the wall** (London, 2016).*

Непревзойденное мастерство Джека Лондона можно наблюдать в предложениях, включающих целую серию метафорических сравнений:

1. *It is the truth of the sneer, stamped out from the **black iron of the Cosmos** and interwoven with **mighty rhythms of sound** into a **fabric of splendor and beauty**.*
2. *There was **the servant, an unceasing menace**, that appeared noiselessly at his shoulder, **a dire Sphinx** that propounded puzzles and conundrums demanding instantaneous solution.*

3. *The golden year was dying as it had lived, a beautiful and unrepentant voluptuary, and reminiscent rapture and content freighted heavily the air* (London, 2016).

Хочется так же отметить особую метафоричность, построенную на аллюзиях с прецедентными именами и образами. Так, отсылая к Сфинксу и Церберу, писатель усиливает образ таинственности и усиленной охраны:

1. *There was the servant, an unceasing menace, that appeared noiselessly at his shoulder, a dire Sphinx that propounded puzzles and conundrums demanding instantaneous solution.*

2. *But he did not meet that exalted personage, thanks to a Cerberus of an office boy, of tender years and red hair, who guarded the portals* (London, 2016).

Еще одним часто встречающимся выразительным средством лексического уровня является **олицетворение**, которое способствует созданию образности произведения и красочности речи автора:

1. *At the slightest impact of the outside world upon his consciousness, his thoughts, sympathies, and emotions leapt and played like lambent flame.*

2. *<...> he prompted, while to himself he seemed suddenly hungry, and delicious little thrills crawled up and down his spine at the sound of her laughter.*

3. *Her purity smote him like a blow.*

4. *It was only for a moment, but it was a long moment to him, during which his blood turned to wine and sang through his veins.*

5. *He was famished for a sight of the girl whose slender hands had gripped his life with a giant's grasp.*

6. *The golden year was dying as it had lived, a beautiful and unrepentant voluptuary, and reminiscent rapture and content freighted heavily the air* (London, 2016).

Ни единое художественное произведение не может обойтись без такого изобразительного средства, как **эпитет**. Благодаря многообразию и обилию данной языковой фигуры в романе усиливается выразительность авторского стиля и расширяется горизонт восприятия текста читателем. Умение Джека

Лондона за счет не просто общеязыковых, но авторских эпитетов красочно и ярко описать внешность героев, их внутренние переживания и окружающую обстановку помогает читателю более подробно рисовать в воображении изложенное в романе. Большое внимание писателя уделяется внешности героев, особый интерес вызывает описание глаз:

1. *A knock and an answer opened it, and Martin found himself shaking hands with Kreis, a handsome brunette man, with dazzling white teeth, a drooping black mustache, and large, flashing black eyes.*

2. *He glanced across the top of the paper he was reading, showing a pair of dark, insincere, sharp-staring eyes.*

3. *The eyes, weasel-like and cruel, were looking at him complainingly.*

4. *Martin came back and looked at the beady eyes, sneering, truculent, cowardly, and there leaped into his vision, as on a screen, the same eyes when their owner was making a sale in the store below--subservient eyes, smug, and oily, and flattering.*

5. *He wondered if there was soul in those steel-gray eyes that were often quite blue of color and that were strong with the briny airs of the sunwashed deep.*

6. *She looked at him a swift instant, and her eyes were radiant and melting.*

7. *He forgot himself and stared at her with hungry eyes.*

8. *He saw the weak and sickly faces of the girls of the factories, and the simpering, boisterous girls from the south of Market.*

9. *He was content to see his friend's cadaverous face opposite him through the steam rising from a tumbler of toddy.*

10. *Her gaze rested for a moment on the muscular neck, heavy corded, almost bull-like, bronzed by the sun, spilling over with rugged health and strength* (London, 2016).

Особенно тонко при помощи эпитетов Джек Лондон описывает характер героев, их отличительные черты:

1. *He saw the weak and sickly faces of the girls of the factories, and the **simpering, boisterous girls** from the south of Market.*

2. *Jim was a plumber's apprentice whose weak chin and **hedonistic temperament**, coupled with a certain **nervous stupidity**, promised to take him nowhere in the race for bread and butter.*

3. *Mary, **a matronly young blonde**, was washing dishes in the little back room that served for kitchen and dining room.*

4. *Norton's an idealist – a Harvard man. **Prodigious memory** (London, 2016).*

Эпитеты так же добавляют красочности в описании окружающей обстановке, предметов и других отдельных ситуаций:

1. *He stood in front of a **gloomy tenement house**.*

2. *He drew a **bulky manuscript** from his outside coat pocket.*

3. *In the meantime he was making **fresh and alarming discoveries** concerning the magazines (London, 2016).*

Эпитеты также играют важную роль в описании межличностных взаимоотношений между героями, их чувств, внутренних переживаний и эмоциональной обстановке:

1. *A **terrible restlessness** that was akin to hunger afflicted Martin Eden.*

2. *He was afflicted by a **sudden spiritual nausea**.*

3. *Ruth in tears – **passionate, angry tears** – was a revelation to him.*

4. *The books on her father's shelves, the paintings on the walls, the music on the piano – all was just so much **meretricious display**.*

5. *But the bid of the saint's eyes was **mystery, and wonder unthinkable, and eternal life**.*

6. *We can only deeply regret this **unfortunate misunderstanding**, and assure you of our unfailing regard (London, 2016).*

Так как описание занимает ключевую роль в романе, встречается и такой прием, как **метонимия**, при помощи которого автор отражает душу

главных героев. Интересно отметить, что данный прием также неотъемлемо связан с глазами персонажей:

1. *Those bold black eyes he had nothing to offer. But those saint's eyes alongside – they offered all he knew and more than he could.*

2. *Behind those black eye she knew every thought process. It was the clockwork* (London, 2016).

Так же в романе можно встретить **оксюморон**, за счет которого Джек Лондон сочетает противопоставленные друг другу образы, что придает произведению большую выразительность:

1. *It was so cleverly stupid and unoriginal...*

2. *They arrived by achieving the impossible.*

3. *It was as if he had seen the sun fall out of the sky, or had seen worshipped purity polluted* (London, 2016).

Писатель также прибегает к такому приему как **антитеза** для передачи неоднозначности чувств героев или придании еще большего акцента на различии социального статуса персонажей:

1. *“I'm very sick,” was the answer. “With you it is different. You have health and much to live for, and you must be handcuffed to life somehow”.*

2. *Father's a railroad president and many times millionaire, but the son's starving in 'Frisco, editing an anarchist sheet for twenty-five a month.*

3. *The wide rooms seemed too narrow for his rolling gait, and to himself he was in terror lest his broad shoulders should collide with the doorways or sweep the bric-a-brac from the low mantel* (London, 2016).

Произведение Джека Лондона наполнено красочными **сравнениями**, которые добавляют роману выразительность и образность, тем самым помогая читателю вызывать разнообразные ассоциативные ряды и увидеть более наглядно события.

Интересно отметить, что писатель, как и на уровне метафор, проводит различные аналогии с животными, природными явлениями:

1. *He did not know what to do with those arms and hands, and when, to his excited vision, one arm seemed liable to brush against the books on the table, he lurched away **like a frightened horse**, barely missing the piano stool.*

2. *At the slightest impact of the outside world upon his consciousness, **his thoughts, sympathies, and emotions leapt and played like lambent flame**.*

3. ***It was like a thunderbolt**.*

4. *She wanted to lean toward this burning, blazing **man that was like a volcano spouting forth strength, robustness, and health**.*

5. *It was all lighted up an' shining, an' it shun right into me an' **lighted me up inside, like the sun or a searchlight**.*

6. ***I'm as unselfish as a famished hog**.*

7. *He mopped his forehead dry and glanced about him with a controlled face, though in the eyes there was an expression **such as wild animals betray when they fear the trap**.*

8. ***I can hit like a mule** with my arms and shoulders.*

9. *The lift was wire, an' it was **threshin' around like a snake**.*

10. ***He interests me, I suppose, like the bulldog** (London, 2016).*

Нами было замечено, что для индивидуального стиля Джека Лондона характерно употребление сравнений с предлогом *like*:

1. *<...> and through it all, unceasing and faint, **like a silver shuttle**, ran the frail, piping voice of man, a querulous chirp amid the screaming of planets and the crash of systems.*

2. *He dared not go near Ruth's neighborhood in the daytime, but night found him **lurking like a thief** around the Morse home, stealing glimpses at the windows and loving the very walls that sheltered her.*

3. *He was keenly sensitive, hopelessly self-conscious, and **the amused glance that the other stole privily at him over the top of the letter burned into him like a dagger-thrust**.*

4. ***A mind like a steel trap**.*

5. *No lights burned in the upper hall, but **Brissenden threaded** the utter blackness like a familiar ghost.*
6. *Her kiss would be like her hand-shake or the way she looked at one, firm and frank.*
7. *She was behind time, an' around the Puget Sound ports **we worked like niggers**, storing cargo-mixed freight, if you know what that means.*
8. *He saw her hand coming out to his, and she looked him straight in the eyes as **she shook hands, frankly, like a man.***
9. *Kreis seemed to wake up and **flash like some metallic, magnetic thing...***
10. *Their leader was a kind old fellow, pretty far gone, but **he ruled like a king.***
11. *Norton was sensitive and excitable, though he never lost his head, while **Kreis and Hamilton were like a pair of cold-blooded savages**, seeking out tender places to prod and poke (London, 2016).*

Для языка Джека Лондона также свойственно употребление сравнений с союзом *as*, *as if* и сравнительной синтаксической конструкцией с союзами *as...as*, что продиктовано стилистическими особенностями английского языка:

1. *I'm as excited as a child on its first visit to the circus.*
2. *I'm just as good as them, and if they do know lots that I don't, I 23 could learn 'm a few myself, all the same.*
3. *Into his eyes leaped a wistfulness and a yearning as promptly as the yearning leaps into the eyes of a starving man at sight of food.*
4. *Her judgment was as young as she, but her instincts were as old as the race and older.*
5. *It was as good as Poe.*
6. *Her dear flesh was as anybody's flesh, as his flesh.*
7. *Their bid was low pleasure, narrow as the grave, that palled, and the grave was at the end of it.*

8. *Certainly, **just as spies frequent hostile camps.***
9. *He walked at the other's heels with a swing to his shoulders, and his legs spread unwittingly, **as if the level floors were tilting up and sinking down to the heave and lunge of the sea.***
10. *He felt better, and settled back slightly from the edge of the chair, **holding tightly to its arms with his hands, as if it might get away from him and buck him to the floor.***
11. ***It sounded as if you were praying.***
12. *It was a revelation that stunned him. **It was as if he had seen the sun fall out of the sky, or had seen worshipped purity polluted** (London, 2016).*

В романе Джека Лондона встречается и такая стилистическая фигура, как **гипербола**, за счет которой подчеркивается эмоциональное состояние героев, доведенное до предела:

1. ***But she was worked to death.***
2. ***I am down in the dirt at your feet...***
3. *<...> **unless just by loving you, for I loved you hard enough to melt the heart of a stone, much less the heart of the living, breathing woman you are.***
4. *That Longfellow chap most likely had written **countless books of poetry.***
5. *But it was her room--he had learned that; and thereafter he strayed there often, hiding under a dark tree on the opposite side of the street and smoking **countless cigarettes.***
6. *He forgot about them, and, being in love, remembered the **countless lovers in the world.***
7. *<...> **Martin Eden, who, too, had come up in some amazing fashion from out of the ruck and the mire and the countless mistakes and abortions of unending creation.***
8. *Far down there in the orchestra circle was the **one woman in all the world, so different, so terrifically different, from these two girls of his class, that he could feel for them only pity and sorrow.***

9. *Not that I bother my head about their everlasting discussions.*
10. *When it comes down to hard-pan, I can digest scrap-iron.*
11. *He felt that she had become remoter from him by at least a million miles* (London, 2016).

Противоположный гиперболе троп, **литота**, также встречается в романе:

1. *Saints in heaven--how could they be anything but fair and pure.*
2. *The severest toil was child's play compared with this* (London, 2016).

При анализе исключительных черт авторского стиля Джека Лондона, важно уделить особое внимание синтаксическим стилистическим средствам выразительности.

В произведение можно часто встретить **параллелизм**, что добавляет тексту выразительности и делает язык Джека Лондона уникальным. Параллелизм в романе используется автором с предлогами *of*, *by*, *for*, частицей *to* и союзом *and*:

1. *The disappointment of it, the lie of it, the infamy of it, were uppermost in his thoughts.*

2. *Good, as goodness might be measured in their particular class, hard-working for meagre wages and scorning the sale of self for easier ways, nervously desirous for some small pinch of happiness in the desert of existence, and facing a future that was a gamble between the ugliness of unending toil and the black pit of more terrible wretchedness, the way where to being briefer though better paid.*

3. *Five dollars for five thousand words, ten words for a cent, the market price for art.*

4. *Thus, the pair of lovers could be jarred apart by misunderstood motives, by accident of fate, by jealous rivals, by irate parents, by crafty guardians, by scheming relatives, and so forth and so forth.*

5. *They offered books and painting, beauty and repose, and all the fine elegance of higher existence.*

6. *Here was something to live for, to win to, to fight for – ay, and die for* (London, 2016).

В своем произведении писатель применяет и такой стилистический прием, как **перечисление**. Так, используя данный стилистический прием, своим выбором при перечислении лексических единиц определенной семантики Джек Лондон подчеркивает равенство между явлениями и придает образности событиям:

1. *Renunciation, sacrifice, patience, industry, and high endeavor were the principles she thus indirectly preached...*

2. *His mind seemed to turn, on the instant, into a vast camera obscura, and he saw arrayed around his consciousness endless pictures from his life, of stoke-holes and forecastles, camps and beaches, jails and boozing-kens, fever-hospitals and slum streets, wherein the thread of association was the fashion in which he had been addressed in those various situations.*

3. *Everything reached out to hold him down – his sister, his sister's house and family, Jim the apprentice, everybody he knew, every tie of life.*

4. *It was a holy hour for mother and daughter, and their eyes were wet as they talked on in the twilight, Ruth all white innocence and frankness, her mother sympathetic, receptive, yet calmly explaining and guiding.*

5. *Young women and young men, all sorts of young men, clever men, men who have done something or who are doing things, men of her own class, gentlemen* (London, 2016).

Также нами была отмечена отличительная черта в авторском стиле писателя, совмещение параллелизма и перечисления, двух синтаксических приемов, для придания роману большей эмоциональности:

1. *The books on her father's shelves, the paintings on the walls, the music on the piano – all was just so much meretricious display* (London, 2016).

Еще один прием на синтаксическом уровне выразительных средств, **повтор**, играет немаловажную роль в формировании индивидуального авторского стиля Джека Лондона. Данное средство выразительности часто

встречается при описании чувств и переживаний главных героев, что помогает читателю лучше понять эмоциональное состояние персонажей:

1. *I should not care to see **my daughter, my one daughter**, who is so clean and pure, love a man like him.*

2. *“I said that I never loved anybody but you,” he replied. “You are **my first, my very first**”.*

3. *I am amazed at the distance I have come already. When I first tried **to write**, I had nothing **to write** about.*

4. *Surely they don't want me **for myself, for myself** is the same old self they did not want.*

5. *And it makes me feel grown-up, **the thought of it, the very thought of it**» (London, 2016).*

Джек Лондон также употребляет разновидность повтора, **анафору**, что придает тексту и речи героев динамику и передает повышенную эмоциональность высказываний:

1. *“Why didn't you dare it before?” he asked harshly. “**When I** hadn't a job? **When I** was starving? **When I** was just as I am now, as a man, as an artist, the same Martin Eden?”*

2. *But he had stayed! He had stayed with it!*

3. *Oh! **It is degrading! It is not nice! It is nasty!***

4. *You **never** turned me down, **never** passed me out a reward-of-unmerit rejection slip, **never** complained about working overtime (London, 2016).*

Особенность синтаксиса языка Джека Лондона наблюдается в использовании такой стилистической фигуры, как **инверсия**. Часто писатель применяет инверсию сказуемого в **эмфатических конструкциях**, служащих для выделения дополнения или обстоятельства и расставления особого смыслового акцента в тексте.

1. ***Not a line of the great poets can be spared** without impoverishing the world by that much...*

2. <...> **but scarcely had he taken his position on the edge of the sidewalk when the two girls appeared.**

3. **It was because of this that Martin did a daring thing.**

4. **It was the White Mouse that was offering him forty dollars, and the story was.**

5. **Never had he seen such a woman.**

6. **Never had he so loftily framed a lofty thought.**

7. **These thoughts he had tried to share, but never had he found a woman capable of understanding – nor a man.**

8. **Never, since the first meeting, had they seemed so far apart as that day** (London, 2016).

Важную роль в романе занимает стилистический прием **полисиндетон**, также являющийся специфической чертой синтаксиса авторского стиля Джека Лондона. Писатель намеренно увеличивает количество союзов *and*:

1. **There are noble men in the world who are clean and true and manly.**

2. **He had slept a great deal, and spent long hours musing and thinking and doing nothing.**

3. **My prince must be tall, and slender, and dark – a graceful, bewitching prince.**

4. **He merely saw it in operation, and thrilled to it, and thought it fine, and high, and splendid.**

5. **The romance, and beauty, and high vigor of the books were coming true.**

6. **All this plethora of sight, and feeling, and thought occurred on the instant.**

7. **She was a tall, blond woman, slender, and stately, and beautiful** (London, 2016).

Полисиндетон также прослеживается в употреблении союза *or*:

1. **What is the best time to call? The afternoon? – not too close to mealtime? Or the evening? Or Sunday?**

2. *Well, I was whisperin' it'd be a good idea if you could dig up a gentleman friend – for her” (indicating her companion), and then, we could go off an' have ice-cream soda somewhere, or coffee, or anything.*

3. *He'll talk Nietzsche, or Schopenhauer, or Kant, or anything, but the only thing in this world, not excepting Mary, that he really cares for, is his monism (London, 2016).*

Исключительное умение Джека Лондона воссоздать реалистичную картину наблюдается в использовании в речи Мартина Идена, выходца из низов, намеренной **стилистической ошибки**, что подчеркивает необразованность персонажа и помогает читателю глубже понять образ данного героя. При этом писатель употребляет разные виды стилистических ошибок, так, например, в речи Мартина присутствует **эпратив**, намеренно искажается фамилия поэта, чтобы подчеркнуть невежество главного героя:

– *“This man Swineburne,” he began, attempting to put his plan into execution and pronouncing the i long.*

– *“Who?”*

– *“Swineburne,” he repeated, with the same mispronunciation. “The poet.”*

– *“Swinburne,” she corrected (London, 2016).*

Также в речи главного героя часто применяется **эллипсис**, намеренное опущение слов, присущий разговорной речи, что добавляет оживленности речи Мартина Идена. Чаще всего опускаются вспомогательные глаголы и местоимения:

1. *I must 'a' missed 'em.*

2. *Yes, I've read 'm.*

3. *You mean makin' b'lieve you don't care about them?*

4. *Comin' to the dance to-night? (London, 2016).*

Отсутствие образования главного героя подчеркивает такой вид стилистической ошибки, как **анаколуф**, неправильное грамматическое согласование слов:

1. *You was saying that this man Swinburne failed bein' a great poet.*
2. *That's the way it landed on me, but I guess I ain't up much on poetry, miss.*
3. *Yes, I ain't no invalid* (London, 2016).

Проведя лингвистический анализ средств выразительности в языке Джека Лондона, можно отметить, что писатель активно использует стилистические приемы на лексическом и лексическо-синтаксическом уровне, в приоритете применяя метафору, эпитеты и сравнение. Безусловно данные выразительные средства встречаются во всех художественных произведениях, отличительной чертой индивидуального стиля Джека Лондона в этом случае является изобилие образности при описании не только пейзажных зарисовок, но и обыденных обстановок и чувств героев. Также важно отметить, что многие лексические средства выразительности наполнены образами животных и дикой природы, за счет чего раскрывается особая эмоциональность внутреннего мира персонажей.

Также значительную роль в формировании индивидуального почерка писателя играют стилистические приемы на синтаксическом уровне, а именно частое использование параллелизма, полисиндетона, анафор и повторений. Конвергенция данных стилистических приемов и их обилие в романе создает особый синтаксис языка Джека Лондона, делая его стиль узнаваемым среди других писателей.

2.3. Анализ способов передачи стилистических средств языка в романе Дж. Лондона «Martin Eden»

В романе «Мартин Иден» повествуется о тяжелой судьбе человека, отдавшего все силы на то, чтобы превзойти свое происхождение и не уступать в знаниях и образованности представителям высшего слоя общества, которое в последствии потеряет свое очарование. Передать весь этот трудный путь становления и развития Мартина Идена с его

разнообразными чертами характера, живыми мыслями и глубокими внутренними переживаниями оказалось нелегкой задачей для переводчиков.

Исследуя трудности в передаче выразительных средств при переводе, в данной работе будут рассмотрены переводы романа на русский язык С.С. Заяицким и Р.Е. Облонской, опираясь при этом на классификацию переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова.

Перед тем как переходить к практической части исследования, важно отметить, что в данной работе рассматривается узкий контекст сохранения стилистических особенностей идиостиля писателя, так как современный взгляд на перевод не предполагает необходимость сохранять в переводе стилистические приемы зеркально в том предложении, в котором они встретились в оригинале. Переводчик может компенсировать наличие выразительных средств в соседнем предложении, абзаце и т.д.

В настоящей работе анализ начнется с лексического уровня выразительных средств, а точнее с метафор, для чего ниже будет представлена таблицы переводов (см. Таблица 1).

Таблица 1. Фигурирующие в романе «Мартин Иден» случаи употребления метафор и их отражение в переводах

Оригинал	Перевод С.С. Заяицкого	Перевод Р.Е. Облонской
His was the gift of sympathy, understanding	Он был очень чуток и восприимчив	Был у него дар понимания, проникновения
A stream of short stories flowed from his pen	Мелкие рассказы так и текли из-под его пера	Поток рассказов не иссякал
The pages of his mind were blank	Страницы его памяти были пусты	Страницы его разума были чисты
The flood of rough eloquence, enthusiasm, and power	Самобытным красноречием, вдохновением и силой	Потоком буйного красноречия, вдохновения, силы
The phantasmagoria of his brain vanished	Беспорядочные видения, возникшие в его памяти, сразу исчезли	И вихрь призрачных картин растаял

В представленной выше таблице можно наблюдать, что для передачи метафоры с английского языка на русский С.С. Заяицкий и Р.Е. Облонская пользуются различными грамматическими или лексическими трансформациями. Только в одном из представленных примеров оба переводчика сохраняют максимальную эквивалентность текста, используя синтаксическое уподобление и сохраняя лексический состав выразительного средства *The pages of his mind were blank*.

С.С. Заяицкий при переводе метафор использует лексическое опущение (не передает такие лексические единицы, как *gift, stream, flood*) при отсутствии стилистической избыточности в оригинальном тексте, использует грамматическую замену части речи (существительные *sympathy, understanding* переводятся краткими прилагательными *чуток и восприимчив*) и применяет описательный перевод (дополнение *the phantasmagoria of his brain* переводится причастным оборотом *беспорядочные видения, возникшие в его памяти*).

В то время как Р.Е. Облонская при переводе тех же метафор сохраняет лексические единицы, образующие троп в исходном тексте (образы в оригинале *gift, stream, flood* передаются при переводе, как *дар, поток*), но применяет такие переводческие трансформации, как модуляция (сказуемое *flowed* заменяется на *не иссякал*) и прием целостного преобразования (*the phantasmagoria of his brain vanished* переводится, как *вихрь призрачных картин растаял*).

При переводе следующего лексического выразительного средства, эпитета, можно также наблюдать использование различных переводческих трансформаций переводчиками (см. Таблица 2).

Таблица 2. Фигурирующие в романе «Мартин Иден» случаи употребления эпитетов и их отражение в переводах

Оригинал	Перевод С.С. Заяицкого	Перевод Р.Е. Облонской
A pair of dark, insincere, sharp-staring eyes	Темными, пронзительными, хитрыми глазами	Темными лживыми колючими глазами
The eyes, weasel-like and cruel	Злые и хищные глаза	Глазки злобные, точно у хорька
A gloomy tenement house	Огромным мрачным домом в лондонском Ист-Энде	Мрачного многоквартирного дома
A terrible restlessness	Беспокойное томление	Ужасное нетерпенье
Followed his exit with longing eyes	С невольной тоской посмотрел ему вслед	Проводил его тоскующими глазами
Stared at her with hungry eyes	Жадными глазами впился в девушку	Жадно пожирал ее глазами
Weak and sickly faces	Худые, болезненные лица	Вялые нездоровые лица

С.С. Заяицкий и Р.Е. Облонская обильно пользуются такой переводческой трансформацией, как грамматическая замена части речи. С.С. Заяицкий при переводе эпитета *followed with longing eyes* заменяет определение с существительным на глагол с дополнением *с невольной тоской посмотрел*; Р.Е. Облонская при переводе эпитета *stared with hungry eyes* заменяет прилагательное на наречие *жадно пожирал глазами*.

Также при передаче одних и тех же эпитетов, Р.Е. Облонская сохраняет значение лексических единиц оригинала (эпитеты *a gloomy tenement house*, *a terrible restlessness*, *weak and sickly faces* представлены в переводе максимально эквивалентными оригиналу: *мрачного многоквартирного дома*, *ужасное нетерпенье*, *вялые нездоровые лица*), в то время как С.С. Заяицкий для передачи выразительности авторского стиля Джека Лондона применяет различные переводческие трансформации, как лексическое добавление (*огромным мрачным домом в лондонском Ист-Энде*), контекстуальную замену лексической единицы (эпитет *weak faces* переводится, как *худые лица*) и грамматическую замену с контекстуальной (эпитет *a terrible restlessness* в

переводе звучит, как *беспокойное томление*, существительное *restlessness* заменяется прилагательным *беспокойное* и становится определением).

Интересно наблюдать как переводчики подошли к переводу авторского эпитета *the eyes, weasel-like and cruel*. С.С. Заяицкий применяет генерализацию и определение с элементом сравнения с лаской переводит, как *хищные*, в то время как Р.Е. Облонская использует описательный перевод и заменяет эпитет на сравнительную конструкцию *глазки злобные, точно у хорька*, чтобы сохранить авторское сравнение с животным, но при этом использует также контекстуальную замену, меняя оригинальную *ласку* на *хорька*.

Следующее выразительное средство, рассмотренное в нашем анализе, лексико-синтаксический стилистический прием сравнение. Как было отмечено ранее, данное языковое выразительное средство играет важную роль в создании индивидуального авторского стиля Джека Лондона, потому особенно важно проанализировать передачу сравнения при переводе (см. Таблица 3).

Таблица 3. Фигурирующие в романе «Мартин Иден» случаи употребления сравнения и их отражение в переводах

Оригинал	Перевод С.С. Заяицкого	Перевод Р.Е. Облонской
As if the level floors were tilting up and sinking down to the heave and lunge of the sea	Словно пол под ним опускался и поднимался на морской волне	Словно этот ровный пол то, кренясь, взмывал на волне, то ухал вниз
It was like strong drink	Она, точно крепкое вино	Словно алкоголь
He lurched away like a frightened horse	Он, как испуганный конь, прынул в сторону	Отпрынул, точно испуганная лошадь
Glanced about him with a controlled face, though in the eyes there was an expression such as wild animals betray when they fear the trap	Посмотрел кругом более спокойно, хотя в глазах еще оставалась тревога, как у дикого животного, опасющегося западни	Осмотрелся, и теперь лицо уже было спокойно, только взгляд настороженный, словно у дикого зверя, когда он чует ловушку
It was as if he had seen the sun fall out of the sky	Он словно увидел солнце, падающее с неба	Будто у него на глазах солнце упало с неба

Оригинал	Перевод С.С. Заяцкого	Перевод Р.Е. Облонской
His thoughts, sympathies, and emotions leapt and played like lambent flame	Его чувства и мысли вспыхивали и играли, как пламя	И все мысли, представления, чувства тотчас вспыхнут, запляшут, точно трепетное пламя
She shook hands, frankly, like a man	Крепкого, совсем мужского рукопожатия	Просто, будто мужчина, обменялась с ним рукопожатием

При переводе сравнения каждый из переводчиков стремился передать выразительность данного стилистического приема, прибегая при этом к использованию различных лексических и грамматических трансформаций.

В первом приведенном примере С.С. Заяцкий и Р.Е. Облонская используют лексическое опущение образа *the heave and lunge of the sea*, заменяя его на языковую единицу *волна*, так же С.С. Заяцкий опускает определение при переводе словосочетания *the level floors*, оставляя лишь существительное *пол*, в то время как Р.Е. Облонская сохраняет оригинальное выражение *ровный пол*. Кроме того, можно отметить, что С.С. Заяцкий сохраняет структуру предложения, используя синтаксическое уподобление, тогда как Р.Е. Облонская применяет такую грамматическую трансформацию, как перестановка, ставя сравнительный оборот между сказуемыми.

Во втором примере переводчики сохраняют эквивалентность оригинального высказывания, но важно отметить, что С.С. Заяцкий прибегает к лексической трансформации, генерализации, заменяя *strong drink* на *крепкое вино*.

В следующем примере также оба переводчика максимально точно передают сравнение. С.С. Заяцкий использует перестановку, разделяя подлежащее со сказуемым сравнительным оборотом, в то время как Р.Е. Облонская использует синтаксическое уподобление, сохраняя оригинальную структуру высказывания.

При переводе сравнительной конструкции в четвертом примере важно отметить, что Р.Е. Облонская, как и в предыдущем примере, сохраняет

синтаксис выразительного средства, выраженного в сложноподчиненном предложении (оригинальное выражение *in the eyes there was an expression such as wild animals betray when they fear the trap* передается синтаксическим уподоблением при переводе *взгляд настороженный, словно у дикого зверя, когда он чует ловушку*), но при этом заменяя грамматическую основу *in the eyes there was an expression* более емким словосочетанием *взгляд настороженный*. В то время как С.С. Заяцкий объединяет части сложного предложения *such as wild animals betray when they fear the trap* в причастный оборот *как у дикого животного, опасющегося западни* и использует такую лексическую трансформацию, как конкретизация, более точно передавая смысл высказывания (грамматическая основа *in the eyes there was an expression* в переводе на русский звучит, как *в глазах еще оставалась тревога*).

Остальные примеры также переданы максимально эквивалентно их оригиналу с сохранением структуры предложения, но снова прослеживается в переводе С.С. Заяцкого применение лексического опущения при переводе эпитета *lambent flame*, как части сравнения, с стилистической избыточностью на *пламя*, тогда как Р.Е. Облонская сохраняет оригинальность словосочетания и, чтобы также избежать стилистической избыточности, заменяет определение *lambent* на *трепетное*. При этом важно отметить, что Р.Е. Облонская также использует грамматическую замену категории времени глагола, меняя прошедшее время сказуемых *leapt and played* на настоящее время при переводе *вспыхнут, запляшут*.

Далее будут представлены и рассмотрены средства выразительности синтаксического уровня и способы их перевода на русский язык. Синтез данных средств выразительности является важной особенностью идиолекта Джека Лондона (см. Таблица 4).

Таблица 4. Фигурирующие в романе «Мартин Иден» случаи употребления синтаксических приемов и их отражение в переводах

Синтаксические Приемы	Оригинал	Перевод С.С. Заяицкого	Перевод Р.Е. Облонской
Полисиндетон	All this plethora of sight, and feeling, and thought occurred on the instant	Вся эта смена мыслей, видений и чувств заняла одно мгновение	Все это он увидел, почувствовал; подумал в одно мгновенье
	He merely saw it in operation, and thrilled to it, and thought it fine, and high, and splendid	Он только видел перед собой проявления любви, и они казались ему благородными, возвышенными, прекрасными	Лишь увидел ее воочию, и откликнулся на нее, и подумал, как это прекрасно, возвышенно, замечательно
	The romance, and beauty, and high vigor of the books were coming true	Все увлекательное, высокое и прекрасное, о чем он читал в книгах, оказалось правдой	Вот оно необыкновенное, прекрасное, полное благородной силы, про что он читал в книгах
	There are noble men in the world who are clean and true and manly	Ведь есть на свете много людей благородных, порядочных и чистых	На свете есть подлинно достойные мужчины – чистые, преданные мужественные
Анафора	He would make no noise. He would keep his mind upon it all the time	Постарается жевать без шума, все время будет помнить об этом	Чавкать он не будет. Надо быть начеку
Повтор	I should not care to see my daughter, my one daughter, who is so clean and pure, love a man like him.	Я бы не хотела, чтобы моя дочь, моя чистая девочка, полюбила такого человека	Не хотелось бы мне, чтобы моя дочь, моя единственная дочь, воплощение чистоты и добродетели, полюбила такого человека
Перечисление	No, she was a spirit, a divinity, a goddess	Нет, скорей она дух, божество, богиня	Нет, дух, божество, богиня

Ранее нами было отмечено, что особенностью синтаксиса языка Джека Лондона является частое употребление такого стилистического приема, как полисиндетон, при котором писатель намеренно увеличивает количество

союза *and*. Как можно видеть из примеров выше, переводчикам не удается передать дословно данный прием из-за отличительных особенностей синтаксиса английского и русского языка. Таким образом, полисиндетон заменяется на простое перечисление, при этом С.С. Заяцкий и Р.Е. Облонская все же используют в конкретных случаях различные переводческие трансформации. Так, например, Р.Е. Облонская использует грамматическую замену части речи и меняет однородные дополнения *plethora of sight, and feeling, and thought* на однородные сказуемые *увидел, почувствовал, подумал*. Также к грамматической замене части речи прибегают оба переводчика, меняя существительные *the romance, and beauty, and high vigor* на субстантивированные прилагательные *увлекательное, высокое и прекрасное* и «необыкновенное, прекрасное, полное благородной силы», при этом во втором варианте Р.Е. Облонская придерживается при переводе лексических единиц оригинала, в отличие С.С. Заяцкого.

В случаях перевода такого приема, как анафора, переводчики чаще всего использовали синтаксическое уподобление, сохраняя максимально эквивалентный вариант. Но для анализа был приведен пример, в котором прослеживаются различные трансформации разных уровней.

Во-первых, и С.С. Заяцкий, и Р.Е. Облонская преобразуют предложение при переводе так, что сам стилистический прием анафоры опускается. Так, С.С. Заяцкий использует грамматическую трансформацию, объединяя два простых предложения в одно, и конкретизацию при переводе глагола *take* как *жевать*. Р.Е. Облонская в свою очередь сохраняет синтаксическую структуру анафоры, но при переводе второго предложения использует целостное преобразование, меняет предложение *he would keep his mind upon it all the time* на *надо быть начеку*, сохраняя при этом суть высказывания.

При переводе таких синтаксических выразительных средств, как повтор и перечисление, С.С. Заяцкий и Р.Е. Облонская стараются придерживаться дословного перевода, лишь иногда используя грамматическую трансформацию перестановки выразительного средства в

предложении, что не влияет на эквивалентность перевода самих языковых средств.

Последним выразительным средством, рассмотренным в нашей работе, является такой прием, как стилистическая ошибка, а именно эллипсис и анаколупф, которые Джек Лондон часто использует в речи Мартина Идена, для придания диалогу живости и для подчеркивания писателем происхождения главного героя (см. Таблица 5).

Таблица 5. Фигурирующие в романе «Мартин Иден» случаи употребления эллипсиса и анаколупфа и их отражение в переводах

Оригинал	Перевод С.С. Заяицкого	Перевод Р.Е. Облонской
I must 'a' missed 'em	Мне они, верно, не попались	Видать, не попались они мне
Excuse me, miss, for buttin' in that way	Простите меня, мисс, что я к вам полез с разговорами	Прошу прощенья, мисс, зря я встрял
Yes, I ain't no invalid	Да, я вообще здоров, как бык	Верно, я не хилый

Как можно видеть из приведенных выше примеров, передача стилистической ошибки при переводе, является трудной задачей для переводчиков. Во всех случаях С.С. Заяицкий и Р.Е. Облонская используют такую лексическую трансформацию, как компенсация, так как передать эллипсис, намеренное опущение слов, и анаколупф, неправильное грамматическое согласование языковых единиц, в русском языке практически невозможно. Тем не менее каждый из переводчиков по-своему попытались передать контекст использования стилистической ошибки при помощи различных приемов.

Так, в первых двух примерах Р.Е. Облонская использует разговорную лексику *видать*, *встрял* за невозможностью передачи упущения вспомогательного глагола *have* и местоимения *them*, тогда как в переводе С.С. Заяицкого не присутствует какого-либо приема, подчеркивающего невежество главного героя. При этом в последнем примере Р.Е. Облонская

придерживается синтаксического уподобления, заменяя существительное *invalid* на прилагательное *хилый*, в то время как С.С. Заяицкий вместо намеренного искажения вспомогательного глагола *am not* на *ain't* в оригинале, применяет целостное преобразование высказывания с использованием описательного и антонимического перевода, *I ain't no invalid* переводится сравнительным оборотом «Да, я вообще здоров, как бык».

Таким образом, проведенный выше анализ наглядно продемонстрировал разные подходы переводчиков к решению одних задач, что подтверждает наличие определенного стиля в работе у С.С. Заяицкого и Р.Е. Облонской. Для более предметного сравнения был выбран одинаковый отрезок текста в размере первой главы, и были рассмотрены переводческие трансформации, при помощи которых С.С. Заяицкий и Р.Е. Облонская передают языковые выразительные средства, формирующие идиостиль Джека Лондона на данном фрагменте, после чего были сделаны следующие выводы (см. Таблица 6):

Таблица 6. Применение переводческих трансформаций при передаче стилистических особенностей языка Джека Лондона

Переводческие трансформации	С.С. Заяицкий	Р.Е. Облонская
Лексические трансформации	54%	22%
Грамматические трансформации	31%	55%
Лексико-грамматические трансформации	13%	22%

2.4. История создания романа С. Моэма «Christmas holiday» и обзор переводов данного произведения на русский язык

Английский писатель, Вильям Сомерсет Моэм, является значимой фигурой среди выдающихся представителей английской литературы прошлого века, поэтому к его творчеству неоднократно обращались

лингвисты как отечественные, так и зарубежные. Одной из главных особенностей его авторского стиля является простота и лаконичность слога. Сам С. Моэм в своих автобиографических заметках «Подводя итоги» говорит о том, что одним из важных критериев его работ является ясность, простота и благозвучие, писатель стремился создать произведения понятные и доступные любому читателю.

Выбранный для исследования роман «Рождественские каникулы» был написан в 1939 г. и считается одним из самых политических среди всех созданных С. Моэмом произведений. Будучи написанным перед началом Второй мировой войны, роман передает общее настроение и атмосферу, сложившиеся в Европе после русской революции. Также одной из важных черт идиостиля писателя является его глубокий анализ человеческой души со всеми ее пороками и изъянами, поэтому в центре романа «Рождественские каникулы» стоят три разных взгляда на мир, на жизнь богатого сословия и низшего класса. Главный герой, Чарли, выросший в обеспеченной семье и не знающий трудностей жизни, смотрит на мир с удивлением и непониманием. Его лучший друг, Саймон, выросший без родителей и обделенный любовью с детства, будучи хорошо эрудированным, придерживается достаточно радикальных взглядов на жизненные ценности, таких как любовь, благосостояние и место в обществе, и стремится добиться абсолютного контроля над своим телом, душой и окружающими его людьми. Лидия, русская девушка, любящая своего мужа всем сердцем и знающая о собственной родине лишь из произведений русских классиков, наивно закрывает глаза на незаконные действия супруга.

Данный роман был переведен на русский язык впервые в 1992 г. Л. Родичевой и имеет название «Незнакомец в Париже». Позднее в 1993 г. Р. Облонская также представила публике свой перевод, который впоследствии издается и по сей день, поэтому перевод названия романа «Рождественские каникулы» закрепилось среди русских читателей.

2.5. Стилистические доминанты в романе С. Моэма «Christmas holiday»

Избегая лишней эмоциональности, сложных сюжетных линий, замысловатых художественных приемов, С. Моэм придерживается в романе принципа быстрого развития сюжета, что придает роману динамичность и живость. Как уже было отмечено прежде, внимание писателя преимущественно обращено на человека и его внутреннюю сущность, поэтому в своем романе С. Моэм уделяет больше внимания на раскрытие характера персонажей, их внутренние переживания, а среда, обстановка и быт в целом уходят на второй план. А.А. Бурцев в своей статье пишет, что двойственность человека является одним из центральных лейтмотивов в произведениях С. Моэма [Бурцев, 1991].

Рассматривая идиостиль писателя, основной задачей данной работы является рассмотрение совокупности семантических и стилистических особенностей языка автора. Для лингвистического анализа важно увидеть каким языковым единицам писатель отдает предпочтение, какие выразительные языковые средства формируют неповторимость его идиостиля.

Несмотря на то, что в анализируемом романе отсутствует обилие изобразительных языковых средств лексического уровня, как например в идиолекте Джека Лондона, данные средства художественной образности все же играют не мало важную роль в формировании идиостиля Сомерсет Моэма. Редкие, но яркие **метафоры**, построенные на природных образах, служат дополнением к формированию главных героев, а также помогают глубже понять чувства персонажей:

1. *He suddenly felt a wave of affection for them sweep over him.*
2. *Charley was not without a streak of malice and he was not inclined to let Simon put it over on him.*

3. *A **flame of rage** leapt into Simon's tortured eyes and clenching his fist he hit Charley as hard as he could on the chin.*

4. *The red lights held them up at a crossing and in both directions **a great stream of persons** surged over like a panic-stricken mob flying before a police charge.*

5. *Sometimes when Leslie was talking with his usual good sense and intelligence about something interesting, Simon would look at him with a **glimmer of irony** in those great black eyes of his and his sensual lips pursed in a sarcastic pucker.*

6. *Venetia was so moved by the spontaneous generosity of her pretty gesture that she was seized with **a sudden wave of sympathy**.*

7. *Simon, however, made a very good impression on the magnate by **the modesty of his demeanour, his air of energy** and his easy conversation.*

8. *Her consolation had been that Charley had so much **candour of soul** and a disposition of such sweetness that no evil communications could corrupt his good manners.*

9. *They came out of the shadow of the leafless trees as though from the wings of a theatre, passed across the light and then were lost again in another **patch of night**.*

10. *Charley smiled shyly and then **the faintest suspicion of a smile** trembled on her lips.*

11. *Charley had no idea how long he had been sitting at the window, absent-mindedly gazing out into the dark court, when he was called back from **the perplexed welter of his thoughts** by the sound of Lydia's voice.*

12. *He was willing enough to **display the nakedness of his soul** and it never occurred to him that the reserves of others could be due, not to stupidity as he thought, but to modesty.*

13. *She managed, though at a price, to bring out **the tumult of its emotion and the bitterness of its melancholy**.*

14. *Sometimes a gust of wind made women crouch under their umbrellas and their skirts swirled round their legs. His taxi drove furiously, to his prudent English idea, and he gasped whenever with a screeching of brakes it pulled up suddenly to avoid a collision* (Maugham, 1961).

Как было ранее отмечено, в идиостиле Сомерсета Моэма отсутствует обильная метафоричность, при этом такое выразительное средство лексического уровня, как **олицетворение**, встречается в тексте гораздо чаще, придавая атмосфере особую чувственность и напряженность:

1. *The Golden Arrow, powerful, rich and impressive, which stood there waiting for him, was no ordinary train, but a symbol of romance.*

2. *It was cheerless and the cold winter light coming in through the north window added its moroseness to the squalid scene.*

3. *Then a boy sang a canticle; the thin, silvery voice rose in the silence and the notes trickled, with a curious little hesitation at first, as though the singer were not quite sure of himself, trickled like water crystal-clear trickling over the white stones of a brook. Then a boy sang a canticle; the thin, silvery voice rose in the silence and the notes trickled, with a curious little hesitation at first, as though the singer were not quite sure of himself, trickled like water crystal-clear trickling over the white stones of a brook.*

4. *Sometimes a gust of wind made women crouch under their umbrellas and their skirts swirled round their legs. His taxi drove furiously, to his prudent English idea, and he gasped whenever with a screeching of brakes it pulled up suddenly to avoid a collision.*

5. *The steamer backed into the harbour and the sight of the grey, tall, dingy houses of Calais filled him with elation.*

6. *It was a raw day and the wind blew bitter.*

7. *The rain had stopped, but the pavement was still wet and, when the light of a shop window or a street lamp fell upon it, palely glistened.*

8. *Then she sang a sentimental ballad in French, the lament of a girl for her lover who was to be executed next morning, which roused her audience to frenzy.*

9. *The heat of the Pullman had coated the windows with vapour and Charley wiped them a bit clean with his hand to look out.*

10. *A drizzling rain was falling and it gave the streets an exciting mystery.*

11. *The pavements were multitudinous with umbrellas and the water dripping on them glistened dimly under the street lamps.*

12. *It was cheerless and the cold winter light coming in through the north window added its moroseness to the squalid scene* (Maugham, 1961).

Так как внутренний мир человека является центром внимания в произведении, Сомерсет Моэм прибегает к использованию **олицетворения** и при описании внешности, чувств и переживаний главных персонажей:

1. *Injustice roused him to fury.*

2. *Simon stood quite still, his hands behind his back, as though ready and willing to take the chastisement that was coming to him without an effort to defend himself, and on his face was an expression of so much suffering, of such consternation, that Charley's wrath was melted.*

3. *Charley's clear blue eyes twinkled with amusement and a charming smile parting his lips displayed his strong white teeth.*

4. *Lydia's eyes shone with mockery, but, as ever, there was in it a rueful note.*

5. *All his nerves revolted from the idea.*

6. *She could not read, but she had to do something to calm the frightful disquietude that gnawed at her heart-strings.*

7. *The thought flashed through my mind that he'd found his mother's hoard.*

8. *He felt awkward and big, and his radiant health, his sense of well-being, **the high spirits that bubbled inside him**, seemed to himself in an odd way an offence.*

9. *In a raucous voice, at the top of her lungs, she sang a wild, joyless song, and though Charley could not understand the Russian words **a cold feeling ran down his spine**.*

10. *Your blood was stirred and you could not but exult, but at the same time you were moved, for below the bacchanalian merriment was the desolation of futile tears.*

11. *An uncomfortable thought crossed his mind.*

12. *It gave him a grim, horrible, and rather uncanny sensation to think that a vivid, lacerating life could go on when one was sunk in unconsciousness, a life so real that it could cause tears to stream down the face and twist the mouth in woe, and yet when the sleeper woke left no recollection behind.*

13. *Disordered notions flitted across his mind.*

14. *A long silence fell.*

15. *The thought flashed through my mind that he'd found his mother's hoard.*

16. *Its beauty did not shatter him by its strangeness, nor perplex him by its unexpectedness, but filled him with a sense of familiar joy.*

17. *Not even Charley's ardent imagination could invest it with mystery.*

18. *His long face was thinner and paler than ever and his black eyes seemed larger. They were never still. Hard, shining, inquisitive, suspicious, they seemed to indicate the quality of the brain behind.*

19. *Simon's restless eyes darted from his face to his hands, paused for an instant on his new suit and then glanced rapidly at his collar and tie.*

20. *But he smiled, and though his lips grimaced Charley saw in his eyes for a moment that same look of good-humoured affection that he had been accustomed to see in them.*

21. *Platitudes dripped from my mouth.*

22. *The tears rolled down their cheeks.*

23. *Charley smiled shyly and then the faintest suspicion of a smile trembled on her lips.*

24. *Simon's restless eyes darted from his face to his hands, paused for an instant on his new suit and then glanced rapidly at his collar and tie; he felt that Simon was not surrendering himself as he had to him alone in the old days, but was holding back, critical and aloof; he seemed to be taking stock of him as if he were a stranger and he were making up his mind what sort of a person this was (Maugham, 1961).*

Безусловно, ни одно художественное произведение не может обойтись без такого приема, как **эпитет**, но если в анализе идиостиля Джека Лондона нами было отмечена экспрессивность текста, достигнутая за счет обильно встречающихся в тексте образных, авторских определений, то исключительность языка Сомерсет Моэма характеризует не широкое применение эпитета, но лаконичное и меткое использование данного тропа в романе:

1. *Plays which are supposed to be above the comprehension of **plain people**.*

2. *She was a woman of **indomitable courage**.*

3. *He, whose life had been set in pleasant places, had never before seen on a face a look of such **hideous despair**.*

4. *She could not read, but she had to do something to calm **the frightful disquietude that gnawed at her heart-strings**.*

5. *It would only have aroused his **derisive laughter**. He would have looked upon Charley's behaviour as **despicably sentimental**.*

6. *He knew well enough how Simon, with his **insatiable curiosity**, could cause people **profound embarrassment** and was only surprised and scornful when he found that they resented his enquiries.*

7. *A little old woman in voluminous skirts, with her head wrapped in a dirty red muffler, told him in **rasping, angry tones**, as though she violently*

resented his intrusion, where exactly Simon lived, and when Charley asked if he was in bade him go and see.

8. It gave him a **grim, horrible, and rather uncanny** sensation to think that a **vivid, lacerating life** could go on when one was sunk in unconsciousness, a life so real that it could cause tears to stream down the face and twist the mouth in woe, and yet when the sleeper woke left no recollection behind.

9. An **uncomfortable thought** crossed his mind. He could not quite make it explicit, but had he been able to, he would perhaps have asked himself.

10. The only sound that broke the **ominous silence** was the striking of the cuckoo-clock in the passage.

11. He was bent on adventure, and a respectable family hotel, where, according to his parents, nobody went but the French provincial nobility, was hardly the right place for the glorious, wild and romantic experiences with which his imagination for the last month had been distracting his mind.

12. But now they fell **asunder**, and each one, or each group of two or three, regained the **discreet individuality** which for a while had been merged in that of all the others.

13. Strangers once more, they looked at one another with **preoccupied, unseeing eyes**.

14. Each one felt in himself a **vague hostility** to his neighbour.

15. To Charley's excited gaze they seemed quite different from an English crowd, **more alert, more eager**; <...> were unconscious of the **jostling throng**, he thrilled with a **poignant and sympathetic joy**.

16. The room was furnished with **hygienic severity**, and there were two beds in it, but the director assured him that he would only charge him for the use of one.

17. As a boy he was thin and weedy, with a pale face in which his black eyes looked enormous, a great quantity of straight dark hair which was always in need of a brush, and a **large, sensual mouth**.

18. *It was that **wild talk** of his that had put it into the boy's head that he wanted to be an artist.*

19. *At fleeting moments his face had a sort of **tortured beauty**, not a beauty of feature but the beauty of **a restless, striving spirit**.*

20. *But it's not only knowledge of men and books that I want to acquire; that's only an instrument; I want to acquire something much harder to come by and more important: **an unconquerable will**.*

21. *I got them all right. And d'you know, I didn't say a single word that I didn't know was **contemptible balderdash**.*

22. *But brain isn't enough and eloquence, even if it's necessary, is after all a **despicable gift** (Maugham, 1961).*

Особое место в идиалекте Сомерсета Моэма занимают **эпитеты**, используемые для описания **взгляда и глаз**. Важным лейтмотивом в романе является противопоставление жизненного опыта и мироощущения людей из разных сословий. Экспрессивность описания внешних черт, а именно глаз и взгляда, дает более полную картину переживаний во внутреннем мире героев:

1. *They said a few words to one another and the younger of the two gave a **hasty anxious glance behind him**.*

2. *They looked round stealthily, as though to assure themselves that they were safe, and then, the first with **averted eyes**, the other fixing the ground, came up.*

3. *His long face was thinner and paler than ever and **his black eyes** seemed larger. **They were never still. Hard, shining, inquisitive, suspicious**, they seemed to indicate the quality of the brain behind.*

4. *There seemed nothing more to say. Lydia was pensive; and the two men sat limp on their chairs, **their eyes vacant**, like the mechanical dolls they sell on the Boulevard Montparnasse which gyrate, rocking, round and round and then on a sudden stop dead.*

5. *Simon paid no attention. He fixed Charley with his **glittering, passionate eyes** as though he sought to bore into the depths of his being.*

6. *A flame of rage leapt into Simon's **tortured eyes** and clenching his fist he hit Charley as hard as he could on the chin.*

7. *Charley was silent and Simon gave him **a coolly disdainful look**.*

8. *La Marishka was a woman of forty, haggard and sombre, with gaunt, masculine features, a brown skin, and **enormous, blazing eyes under black, heavy, arching brows**.*

9. *In a raucous voice, at the top of her lungs, she sang **a wild, joyless song**, and though Charley could not understand the Russian words a cold feeling ran down his spine.*

10. *She had a broad brow, an open countenance and **a diffident smile**.*

11. *Leslie looked at his son with **kindly eyes**.*

12. *He hadn't shaved and he looked as though he hadn't washed either. His long straight hair was in disorder. By the bleak light that came through the north window **his restless, angry eyes** looked coal-black in his white thin face and there were dark shadows beneath them.*

13. *Simon paid no attention. He fixed Charley with his **glittering, passionate eyes** as though he sought to bore into the depths of his being.*

14. *She turned an **unsmiling glance** on Charley (Maugham, 1961).*

Еще одним часто встречающимся средством выразительности лексического уровня является **гипербола**, на что нам бы хотелось обратить особое внимание, так как частотность использования данного тропа является исключительной чертой идиостиля автора в анализируемом романе. Сомерсет Моэм за счет гиперболы делает акцент на чувствах главных героев, доведенных до крайности:

1. *Ever since I got your letter saying you were coming over **I've been sick with the desire to see you**.*

2. *Well, we'd better go out and get you something to eat. I'll sit with you. **If I know anything about your appetite you could eat a horse**.*

3. *I blushed to the roots of my hair at the idea that he'd stolen it and yet I wasn't surprised.*

4. *She looked at him as though her eyes would start out of her head.*

5. *And yet, deep down in my heart, no, much more than that, in every fibre of my body, I know that I must atone for Robert's sin.*

6. *And yet at that moment he was so breathless with desire of her that he felt he would choke.*

7. *When Charley put in his head at the concierge's lodge he was almost knocked down by the stink of fag, food and human body that assailed his nostrils.*

8. *He was on his feet in a flash and, furious with anger, sprang forward to give Simon the hiding he had often, when driven beyond endurance, given him before.*

9. *Perhaps it was that smoky atmosphere last night. By George! you could have cut it with a knife.*

10. *Then a pause so dramatic that you felt your skin go all goosey.*
(Maugham, 1961).

Говоря о лексико-синтаксических стилистических приемах, используемых Сомерсетом Моэмом, важно отметить такое средство как **сравнение**. Несмотря на лаконичность идиостиля писателя, именно данный троп встречается наиболее часто в тексте:

1. *Perhaps it was that smoky atmosphere last night. By George! you could have cut it with a knife.*

2. *He strode along the platform as though he walked on air.*

3. *If she had an inkling that, like children building castles on the sea sand, they might at any moment be swept away by a tidal wave, she allowed no sign of it to appear on her face.*

4. *I should tear it out of my heart as I'd wrench out of my mouth a rotten tooth.*

5. *She turned a little and looked into his eyes. He, whose life had been set in pleasant places, had never before seen on a face a look of such **hideous despair**. It hardly looked like a human face, but like one of those Japanese masks which an artist has fashioned to portray a certain emotion.*

6. *Paris is singularly well arranged for the satisfaction of the sexual instinct at moderate expense and with the least possible waste of time, and when I find that my appetite is interfering with my work **I have a woman just as when I'm constipated I take a purge**.*

7. *Simon stood quite still, his hands behind his back, as though ready and willing to take the chastisement that was coming to him without an effort to defend himself, and on his face was an expression of so much suffering, of such consternation, that Charley's wrath was melted.*

8. *It gave you the impression of a person talking in a dream.*

9. *The darkness into which the light from the electric globes cut like a bright knife, making the Gothic lines grimmer; the soft brilliance of the altar, with its multitude of candles, with the priests performing actions whose meaning was unknown to him; the silent crowd that seemed not to participate but to wait anxiously like a crowd at a station barrier waiting for the gate to open; the stench of wet clothes and the aromatic perfume of incense; the bitter cold that lowered like a threatening unseen presence: it was not a religious emotion that he got from all this, but the sense of a mystery that had its roots far back in the origins of the human race.*

10. *The thin, silvery voice rose in the silence and the notes trickled, with a curious little hesitation at first, as though the singer were not quite sure of himself, trickled like water crystal-clear trickling over the white stones of a brook; and then, the singer gathering assurance, the sounds were caught up, as though by great dark hands, and borne into the intricate curves of the arches and up to the night of the vaulted roof.*

11. *I saw then that they were both of them as pale as death.*

12. *She looked at him as though her eyes would start out of her head.*

13. *There my humiliation is like a festering wound that nothing can heal.*

14. *There seemed nothing more to say, and Charley was silent. She planted her elbows on the red-and-white-checkered table-cloth and rested her face on her hands. Charley was sitting opposite to her and **she gazed into his eyes with a long reflective look that seemed to bore into the depths of his being.***

15. *You sit there as glum as two mutes at a funeral.*

16. *Charming people are generally weak and irresolute, charm is the weapon nature gives them to cope with their disadvantages; I would never set much trust in anyone who had it.*

17. *Charley was perplexed, which can hardly be considered strange, for he was but twenty-three, and older, wiser men have failed to understand **how a scoundrel can love as purely and disinterestedly as a saint.** And was it possible for Lydia to love her husband even now with an all-forgiving devotion if he were entirely worthless?*

18. *The conversation they had had with the two convicts, the questions Lydia asked, had revived the suspicion which Simon had sown in his mind and which, though he had tried to put it aside, **had since then lurked in his consciousness like the musty smell of a long closed room which no opening of windows can quite dispel.***

19. *Berger saw that Jordan had taken a fancy to him and **he played him like an angler playing a trout.** <...> he tracked him as a hunter day after day tracks a shy and suspicious beast in the jungle, waiting for his opportunity, with the knowledge that, for all its instinctive caution, the brute will at last be delivered into his hands.*

20. *<...> and the two men sat limp on their chairs, **their eyes vacant, like the mechanical dolls they sell on the Boulevard Montparnasse which gyrate, rocking, round and round and then on a sudden stop dead.***

21. *There was another trait they shared: the eyes of both seemed preternaturally large, and when they turned them on you they did not appear to*

look at you, but beyond, with a demented stare, as though they were gazing at something that filled them with horror. It was very painful.

22. *A little old woman in voluminous skirts, with her head wrapped in a dirty red muffler, told him in rasping, angry tones, as though she violently resented his intrusion, where exactly Simon lived, and when Charley asked if he was in bade him go and see (Maugham, 1961).*

В романе сравнения часто построены на аналогиях с природными явлениями или животным миром:

1. *Simon was silent for a space no longer than it takes for an over-ripe fruit to fall from the tree to the ground.*

2. *I should laugh like a hyena if she has.*

3. *But when he came to consider the love that consumed Lydia, a love that was the cause of her every action, the inspiration of her every thought, so that it was like a symphonic accompaniment that gave depth and significance to the melodic line which was her life from day to day, he could only draw back in an almost horrified awe as he might have drawn back, terrified but fascinated, at the sight of a forest on fire or a river in flood.*

4. *Looking into himself, as perhaps he had never looked before, <...>: excitement and at the same time peace, love for others and a desire to do something for them, a wish to be good and a delight in goodness, a pleasant languor and a funny detachment as though he were floating above the world and whatever happened there didn't very much matter; might it not be that in music he found peace from that impelling force and for a while, resting in heavenly acquiescence, saw as though through a rift in the clouds a vision of love and goodness?*

5. *I've got to acquire a spiritual aloofness so complete that if they put me in prison I shall feel myself as free as a bird in the air.*

6. *Simon frowned a little and his restless eyes darted here and there like a hare trying to escape a pursuer.*

7. *The public prosecutor subjected her to a merciless examination; **she fought like a fury.***

8. *Now he was chatty and seemed to talk to the jury as man to man, now he worked up to a flight of impassioned pleading and his voice grew and **grew in volume till it rang through the court-room like the pealing of thunder.***

9. *Democracy is moonshine. **It's an unrealisable ideal which the propagandist dangles before the masses as you dangle a carrot before a donkey.***

10. *Then you'll discover a being of such meanness, of such a trivial nature, of such weakness, of such corruption, that you'd be aghast if you didn't realise that that was his nature and it was just **as stupid to condemn him as to condemn the wolf because he ravens or the cobra because he strikes.***

11. *Well, I don't mind confessing it took me some time before I learnt to like it, but Venetia never had a moment's doubt; with her flair she cottoned on to it **like a flash of lightning.***

12. *A disturbing thing about him was that there was no gaiety in his smile, it was a sardonic grimace, **and when he laughed his face was contorted as though he were suffering from an agony of pain.***

13. *She was certainly not beautiful, she was only prettyish, with rather high cheek-bones, a fleshy little nose and eyes **not set deep in their sockets, not prominent either, but on a level as it were with her face, like windows set flush with a wall. They were large and blue, and their blue, emphasised both by the colour of her turban and by the mascara, was like a flame.** She had a neat, trim, slight figure, and the skin of her body, **pale amber in hue,** had a look of silky softness. Her breasts were small and round, virginal, and the well-shaped nipples were rosy (Maugham, 1961).*

В романе также встречается такой прием как **антитеза**, использование которого обусловлено намерением писателя наиболее тонко раскрыть двойственность и неоднозначность мироощущения главных персонажей. В особенности при передаче чувств Саймона, пытающегося побороть в себе

какие-либо проявления нежности и человеческой слабости, и Лидии, тихой, невзрачной девушки, жертвующей своим телом, чтобы искупить грехи мужа:

1. *Simon was often **bitter and sarcastic**, but with him he could also be **strangely gentle**.*

2. *He could not get out of his head the picture of that **thin creature, his pale face scrubby with a two days' beard, underfed and overworked**, walking up and down in his old dressing-gown **and with a cold-blooded, ruthless malignance delivering himself of his fantastic ideas**. But breaking in upon this, as it were, was the recollection of the little boy with the big dark eyes who seemed to yearn for affection and yet repelled it, the little boy with whom he went to the circus during the Christmas holidays and who got so **wildly excited at the unaccustomed treat**, with whom he bicycled or went for long walks in the country, who was at times so **gay and amusing**, with whom it was **jolly to talk and laugh and rag and play the fool**.*

3. *Charley was perplexed, which can hardly be considered strange, for he was but twenty-three, and older, wiser men have failed to understand **how a scoundrel can love as purely and disinterestedly as a saint**.*

4. ***But I've had to work like a dog to achieve what you can do with a flicker of your long eyelashes**.*

5. *It was not like any of the **civilised** feelings that Charley was familiar with, there was something **wild and brutal** in it, and notwithstanding her high-heeled shoes, her silk stockings, and her coat and skirt, **Lydia did not seem a woman of to-day, but a savage with elemental instincts, who still harboured in the darkest recesses of her soul the ape-like creature from which the human being is descended**.*

6. *When at length the deed was done and the little bookmaker lay dead at his feet, he felt **neither fear nor remorse, but only a thrill** so intense that he was transported.*

7. *Lydia's eyes shone with **mockery**, but, as ever, there was in it **a rueful note**.*

8. *He hadn't shaved and he looked as though he hadn't washed either. His long straight hair was in disorder. By the bleak light that came through the north window **his restless, angry eyes looked coal-black in his white thin face** and there were dark shadows beneath them.*

9. *Men are born unequal; different in character, in vitality, in brain; and no equality of opportunity can offset that. The vast majority are densely stupid. **Credulous, shallow, feckless**, why should they be given equality of opportunity with those who have **character, intelligence, industry and force?** (Maugham, 1961).*

Говоря о синтаксических стилистических приемах, важно отметить, что данные выразительные средства по большей части встречаются в прямой речи персонажей, для того чтобы при передаче эмоциональности высказываний правильно расставить акценты.

Сомерсет Моэм прибегает к использованию такого стилистического приема, как **полисиндетон**, что придает тексту определенную экспрессивность там, где это необходимо. Писатель намеренно увеличивает количество союзов *and, in, of*:

1. *<...> the little boy with whom he went to the circus during the Christmas holidays and who got so wildly excited at the unaccustomed treat, with whom he bicycled or went for long walks in the country, who was at times so gay and amusing, with whom it was jolly **to talk and laugh and rag and play the fool**.*

2. *Men are born unequal; different **in character, in vitality, in brain**; and no equality of opportunity can offset that.*

3. *I **bullied you and ragged you and mocked you and neglected you, but all the time I worshipped you**.*

4. *I knew that was the music to suit you. It's like you, healthy and comfortable and wholesome. **There's fresh air in it and sunshine and the delicious scent of pine trees**.*

5. *<...> then you'll discover **a being of such meanness, of such a trivial nature, of such weakness, of such corruption**, that you'd be aghast if you didn't*

realise that that was his nature and it was just as stupid to condemn him as to condemn the wolf because he ravens or the cobra because he strikes (Maugham, 1961).

Из всех синтаксических стилистических приемов **анафора** встречается в тексте наиболее часто, что придает тексту и речи героев динамику и передает повышенную эмоциональность высказываний:

1. ***It is necessary to** go back a little. **It is necessary** indeed to go back to the middle of the nineteenth century.*

2. ***I've got to train** myself so that I'm indifferent to insult, neglect and ridicule. I've got to acquire a **spiritual aloofness** so complete that if they put me in prison **I shall feel myself as free as a bird in the air.** I've got to make myself so strong that when I make mistakes I am unshaken, but profit by them to act rightly. **I've got to make myself** so hard that not only can I resist the temptation to be pitiful, but I don't even feel pity. **I've got to wring out of my heart the possibility of love.***

3. ***It wasn't** your good looks, though I dare say they had something to do with it; **it wasn't** your intelligence, which is adequate without being remarkable; **it wasn't** your guileless nature or your good temper.*

4. ***When** you work from twelve to sixteen hours a day and sleep on an average six, **when** you content yourself with one meal a day, much as it may surprise you, your desires are much attenuated.*

5. ***I never** thought it was possible for a man to love a woman as he loved me that night. **I never** knew a woman was capable of such adoration as I was filled with. He was insatiable.*

6. *When people first meet me they're antagonistic, **I have to** conquer them by sheer brain-power, **I have to** play on their weaknesses, **I have to** make myself useful to them, **I have to** flatter them.*

7. *And yet, deep down in my heart, no, much more than that, in every fibre of my body, **I know that** I must atone for Robert's sin. **I know that** that is the only way he can gain release from the evil that racks him.*

8. *I welcome the suffering. I welcome the contempt these men have for the instrument of their lust. I welcome their brutality.*

9. *He insisted on the flimsiness of the evidence; he poured contempt on the credibility of the disreputable witnesses; he drew red herrings across the path; he contended that the prosecution hadn't made out a case upon which it was possible to convict.*

10. *By God! it was effective, he reminded them that the man the public prosecutor asked them to sentence to death was the son of a widow, herself the daughter of a soldier who had deserved well of his country, and the son of an officer who had given his life in its defence; he reminded them that he was recently married, and had married for love, and his young wife now bore in her womb the fruits of their union.*

11. *It was all very strange and complicated. It looked as though nothing were quite so simple as it seemed; it looked as though the people we thought we knew best carried secrets that they didn't even know themselves.*

12. *I thought it would be rather a joke. I thought it would be a new experience for you to go to bed with the wife of a notorious murderer. And to tell you the truth, I thought she might fall for you.*

13. *I shall never forgive him that. Never.*

14. *He rises to the top because he has the instinct to lead. He has the will to power. He has audacity and enthusiasm, ability, industry and energy. He fears nothing because to him danger is the salt of life.*

15. *Pity? Pity is womanish. Pity is what the beggar entreats of you because he hasn't the guts, the industry and the brains to make a decent living. Pity is the flattery the failure craves so that he may preserve his self-esteem. Pity is the cheap blackmail that the prosperous pay to the down-and-out so that they may enjoy their own prosperity with a better conscience (Maugham, 1961).*

Также в произведении встречается такое выразительное средство, как **параллелизм**, что добавляет тексту выразительности, а речь героев делает

эмоционально окрашенными. Параллелизм в романе используется автором с предложениями *of*, частицей *to* и союзом *and*:

1. *Simon stood quite still, his hands behind his back, as though ready and willing to take the chastisement that was coming to him without an effort to defend himself, and on his face was an expression of so much suffering, of such consternation, that Charley's wrath was melted. He stopped.*

2. *Looking into himself, as perhaps he had never looked before, to find out what exactly it was he felt when he listened to one of the greater symphonies, it seemed to him that it was a complex of emotions: excitement **and** at the same time peace, love for others **and** a desire to do something for them, a wish to be good **and** a delight in goodness, a pleasant languor **and** a funny detachment as though he were floating above the world and whatever happened there didn't very much matter.*

3. ***There's no logic in it. There's no sense.***

4. *By a look he could express his opinion of a man's character and by a pause the improbability of his statements. I wish you could have seen **the skill with which** he treated the hostile witnesses, **the suavity with which** he inveigled them into contradicting themselves, **the scorn with which** he exposed their baseness, **the ridicule with which** he treated their pretensions.*

5. *There was **the same asceticism, the same indifference to the pleasant things of life, the same power of work, and perhaps the same ruthlessness.***

6. *I knew that was the music to suit you. It's like you, healthy and comfortable and wholesome. There's fresh air in it and sunshine and the delicious scent of pine trees. **It's done me good to listen to it and it's done me good to be with you.***

7. *There's **bound to be** destruction in a revolution and there's **bound to be** killing.*

8. *He rises to the top because **he has the instinct to lead. He has the will to power. He has** audacity and enthusiasm, ability, industry and energy. He fears nothing because to him danger is **the salt of life.***

9. *There's no trick they won't descend to in order to queer a rival's pitch; there's no humiliation they won't accept to obtain a title or an order.*

10. *And the protestations they make, the high-flown humbug that falls from their lips, the shameless lies they tell themselves* (Maugham, 1961).

Также, несмотря на стремлении автора избежать наслоения образности в тексте, в романе встречается такой прием, как **перечисление**, что придает образности при передачи эмоционального состояния персонажей:

1. *If Lydia saw how much of **their good-nature, their kindness, their not unpleasing self-complacency** depended on the long-established and well-ordered prosperity of the country that had given them birth; if she had an inkling that, like children building castles on the sea sand, they might at any moment be swept away by a tidal wave, she allowed no sign of it to appear on her face.*

2. *I bullied you and ragged you and mocked you and neglected you, but all the time I worshipped you.*

3. *All that pain, all that horror and disgrace, were no more to him than an occasion to string clever, flippant words together; and he gave it me to read to see how I would take it. I shall never forgive him that. Never.*

4. *He has **no heart, no conscience, no scruple**, and if the occasion arises he will sacrifice you who are his dearest friend without hesitation and without remorse.*

5. *There'd have been **a lot of kissing under the mistletoe, a lot of fun, a lot of ragging, a lot of laughter**; they were all having a grand time.*

6. *But breaking in upon this, as it were, was the recollection of the little boy with the big dark eyes who seemed to yearn for affection and yet repelled it, the little boy with whom he went to the circus during the Christmas holidays and who got so wildly excited at the unaccustomed treat, with whom he bicycled or went for long walks in the country, who was at times **so gay and amusing, with whom it was jolly to talk and laugh and rag and play the fool** (Maugham, 1961).*

Еще один прием на синтаксическом уровне выразительных средств, **повтор**, формирует образность идиостилия Сомерсета Моэма. Данное

средство выразительности часто встречается при описании чувств и переживаний главных героев, что помогает читателю лучше понять эмоциональное состояние персонажей:

1. *It was to reward the application he had shown during his first year in business that his father was now sending him, with twenty-five pounds in his pocket, to **have a lark** in Paris. And a great **lark** Charley was determined to **have**.*

2. *But when he came to consider **the love** that consumed Lydia, **a love** that was the cause of her every action, the inspiration of her every thought.*

3. *The service reached its close. The organ joined with the orchestra for the voluntary, and an increasing **stream of people**, anxious to get to their cars or to find taxis, **streamed** to the doors. Then it was finished, and a great throng swept down the length of the church. Charley waited till they were alone in the place they had chosen and the last **thick wedge of people** seemed to be present to the doors. He put his hand on her shoulder.*

4. *Might it not be rather that in music he found release from **the devil** that possessed him, **that devil** which was stronger than himself so that he neither could be delivered, nor even wanted to be delivered, from the urge that drove him to crime because it was the expression of his warped nature, because by throwing himself into antagonism with the forces of law and order he realised his personality (Maugham, 1961).*

Простота и лаконичность идиостиля писателя выражается в довольно обильном использовании автором **фразеологизмов и идиом**. Краткость и емкость подобной устойчивой лексики не просто делает текст легкодоступным для понимания, но и позволяет при помощи лаконичности устойчивых выражений передать тонкие смысловые оттенки:

1. *That was what he'd wanted to do, but his mother had **put her foot down**.*

2. *They did this not only because they liked it, but because they felt it right to **keep abreast of the times**.*

3. *It makes one think a bit," said Leslie to his wife, a smile of pride shining in his kindly eyes, "to see two young things like that taking to Matisse **like a duck takes to water.***

4. *"**He was as good as gold,**"- Leslie told his wife afterwards.*

5. *I shan't rest till **I know in my bones** that if it were necessary to put you against a wall and shoot you with my own hands I could do it without a moment's hesitation and without a moment's regret.*

6. *It suddenly occurred to him that Simon had perhaps had to go off somewhere for his paper and in the hurry of an unexpected departure had forgotten to let him know. **His heart sank.***

7. *Charley had always disinterestedly admired him; he was convinced he was a genius so that it seemed quite natural to **play second fiddle to him.***

8. *It took me some time to **find my feet.** You see, I'd never been out of England before.*

9. *If I can't get **a job with the paper,** I shall get some other job; I can always teach English and earn enough to **keep body and soul together.***

10. *I wasn't **born in the purple** and I can do without things.*

11. *Charley grinned. He was beginning to **feel more at his ease.***

12. *One idealises people when they're away, it's true that absence makes **the heart grow fonder,** and when one sees them again one's often surprised that one saw anything in them at all.*

13. ***You've won half your battle before ever you take the field.***

14. *But I've had to **work like a dog** to achieve what you can do with a flicker of your long eyelashes.*

15. *Anyhow she **took the hint** and that's the last I saw of her.*

16. *That was what he'd wanted to do, but his mother had **put her foot down.***

17. *He **hit the nail on the head** and no mistake.*

18. *That didn't seem to bring the solution of the Jordan murder any nearer, but it gave the Commissaire an additional weapon to induce Berger to **spill the beans**.*

19. *Don't look as if the world was coming to an end. You've got no reason to **pull a face** like that. Robert's done nothing that can get him into trouble. I don't know what you suspect.*

20. *He claimed that the fact of the pieces of glass fitting Lydia's watch proved nothing, and she **swore black and blue** that she'd broken the glass herself.*

21. *Charley knew what it was to be in love. He knew that it made you feel friendly to all men, ..., and if you were honest with yourself you were bound to confess that you couldn't **hold a candle to her**.*

22. *Berger **laughed in his sleeve**.*

23. *Leslie Mason **made no bones** at confessing that he preferred new pictures to old.*

24. *He fears nothing because to him danger is **the salt of life**.*

25. *You'd find it convincing enough if not only your **bread and butter** but your life depended on it.*

26. *<...> he **sweats blood** when he has to spend money, and he can make five francs go farther than any old woman in the world.*

27. *I shan't rest till **I know in my bones** that if it were necessary to put you against a wall and shoot you with my own hands I could do it without a moment's hesitation and without a moment's regret (Maugham, 1961).*

Проведя лингвистический анализ средств выразительности языка Сомерсета Моэма в романе «Christmas holiday», можно отметить, что в данном произведении лаконичность слога писателя и отсутствие излишней образности являются характерной чертой идиостиля автора. Выбор используемых выразительных средств автором определяется его иной отличительной чертой – глубоким анализом человеческого внутреннего мира. Стилистические приемы в романе служат проводником к

доподлинному пониманию читателем всей сложности устройства души главных героев, их восприятия реальности.

Поэтому, используя стилистические приемы на лексическом и лексико-синтаксическом уровне, писатель отдает предпочтение таким выразительным средствам, как сравнение, гипербола и антитеза, благодаря которым удастся передать противоречивость чувств героев и накал эмоциональности в романе. Также отличительной чертой идиостиля Сомерсета Моэма является частое использование устойчивых выражений, как в прямой речи героев, так и в слого автора. Использование фразеологических единиц и отсутствие обильной метафоричности в произведении подчеркивает лаконичность идиолекта писателя.

2.6. Приемы передачи стилистических характеристик при переводе романа С. Моэма «Christmas holiday»

В романе «Рождественские каникулы» в центре внимания читателя предстают три разные судьбы, которые по стечению обстоятельств пересеклись в Париже. Эта встреча кардинально изменит мироощущение главного героя, Чарльза, выросшего в любящей, благополучной семье и не знающего боли и страданий бедности. Сомерсету Моэму было важно путем использования лаконичных, но ярких стилистических приемов показать читателю диаметрально противоположные мироощущения главных героев, их поиск, самоанализ и внутреннее метание. Соответственно перед переводчиком стояла задача сохранить данную выразительность идиостиля писателя.

Исследуя трудности в передаче выразительных средств при переводе, в данной бакалаврской работе будет рассмотрен перевод романа на русский язык Р.Е. Облонской, опираясь при этом на классификацию переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова.

Анализ передачи выразительных средств начнется с метафор, для чего ниже будет представлена таблица переводов (см. Таблица 7).

Таблица 7. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления метафор и их отражение в переводе

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
He suddenly felt a wave of affection for them sweep over him	Его вдруг захлестнуло волной любви к ним
A flame of rage leapt into Simon's tortured eyes and clenching his fist he hit Charley as hard as he could on the chin	В измученных глазах Саймона вспыхнула ярость, и, сжав кулак, он изо всех сил ударил Чарли в челюсть
Sometimes when Leslie was talking with his usual good sense and intelligence about something interesting, Simon would look at him with a glimmer of irony in those great black eyes of his and his sensual lips pursed in a sarcastic pucker	Иной раз, когда Лесли толково, с присущим ему здравым смыслом говорил о чем-то интересном, в больших черных глазах Саймона, обращенных к нему, мелькала насмешка , а чувственные губы язвительно морщились
Venetia was so moved by the spontaneous generosity of her pretty gesture that she was seized with a sudden wave of sympathy	Винития так была растрогана собственной неожиданной щедростью, ее даже обдало волной сочувствия
He was willing enough to display the nakedness of his soul and it never occurred to him that the reserves of others could be due, not to stupidity as he thought, but to modesty	Он-то был не прочь обнажить душу, и ему было невдомек, что сдержанность других людей вызвана не тупостью, как он воображал, а скромностью
Charley had no idea how long he had been sitting at the window, absent-mindedly gazing out into the dark court, when he was called back from the perplexed welter of his thoughts by the sound of Lydia's voice	Чарли понятия не имел, сколько времени он просидел так у окна, рассеянно глядя в темный двор, пока в его смятенные, сумбурные мысли не ворвался голос Лидии

В представленной выше таблице можно наблюдать, что для передачи метафоры с английского языка на русский Р.Е. Облонская пользуются различными грамматическими или лексическими трансформациями. Только в первом из представленных примеров переводчица сохраняет максимальную эквивалентность стилистического приема, используя синтаксическое уподобление и сохраняя лексический состав выразительного средства *a wave of affection*.

В остальных примерах Р.Е. Облонская использует грамматическую замену (существительные *flame, glimmer, nakedness* переводчица передает глаголами *вспыхнула, мелькала, обнажит* существительное *welter* передает прилагательным *сумбурные*), а также прибегает к лексическому опущению и не воспроизводит при переводе прилагательное *sudden*, что является частью метафоры в четвертом примере.

При передаче следующего лексического выразительного средства, эпитета, можно также наблюдать использование различных переводческих трансформаций переводчицей (см. Таблица 8).

Таблица 8. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления олицетворения и их отражение в переводе

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Not even Charley's ardent imagination could invest it with mystery	Даже при своем пылком воображении Чарли не находил в ней ничего таинственного
Platitudes dripped from my mouth	Так и сыпал банальностями
The tears rolled down their cheeks	А у них слезы текли ручьем
His mouth for a moment went grim with anger	На миг он гневно сжал губы
Not even Charley's ardent imagination could invest it with mystery	Даже при своем пылком воображении Чарли не находил в ней ничего таинственного
A drizzling rain was falling and it gave the streets an exciting mystery	Моросит дождик, и улицы кажутся волнующе таинственными
It was cheerless and the cold winter light coming in through the north window added its moroseness to the squalid scene	Безрадостный холодный зимний свет, проникавший сквозь северное окошко, делал убогое жилище еще безотрадней
Disordered notions flitted across his mind	Беспорядочные воспоминания проносились в голове
The pavements were multitudinous with umbrellas and the water dripping on them glistened dimly under the street lamps	По тротуарам движется великое множество зонтов, с них капает вода, поблескивает в свете фонарей

В двух первых примерах было замечено, что при переводе теряется выразительное средство, так как переводчица использует лексическое

добавление и упущение, убирая функцию подлежащего с абстрактных существительных *platitudes, imagination*, что и формирует олицетворение.

В остальных примерах сохраняется структура оригинального предложения, а главное сам троп, но при этом можно наблюдать применение Р.Е. Облонской лексической трансформации, а именно конкретизации, при передаче олицетворения на русский язык (существительное *mouth* переводится как *зубы*), грамматической замены (составное именное сказуемое *were multitudinous* переводится глаголом *движется* и существительным с определением *великое множество*), также можно наблюдать контекстуальную замену (вместо дословного перевода *squalid scene* используется *убогое жилище*) и лексическое опущение определения (Основа предложения *A drizzling rain was falling* теряет прилагательное перед подлежащим, но семантика определения сохраняется при переводе в применение стилистического синонима в сказуемом *моросит*).

Следующий выбранный для анализа стилистический прием, сравнение, является одним из самых часто встречающихся в романе, поэтому в данном анализе ему уделено особое внимание (см. Таблица 9).

Таблица 9. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления сравнения и их отражение в переводе

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
She was certainly not beautiful, she was only prettyish, with rather high cheek-bones, a fleshy little nose and eyes not set deep in their sockets, not prominent either, but on a level as it were with her face, like windows set flush with a wall. They were large and blue, and their blue, emphasised both by the colour of her turban and by the mascara, was like a flame	О ней безусловно не скажешь, что она хороша собой, всего лишь миловидна, слишком выдаются скулы, нос небольшой, мясистый, а глаза и не глубоко сидят в глазницах и не навькате, но вровень с лицом, будто окна в стене. Большие глаза, голубые, и голубизна, подчеркнутая и цветом тюрбана и тушью, точно пламя
Democracy is moonshine. It's an unrealisable ideal which the propagandist dangles before the masses as you dangle a carrot before a donkey	Демократия – пустая выдумка. Неосуществимый идеал, которым пропагандист размахивает перед массами, как машут морковкой перед мордой осла

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Now he was chatty and seemed to talk to the jury as man to man, now he worked up to a flight of impassioned pleading and his voice grew and grew in volume till it rang through the court-room like the pealing of thunder	Он то вдруг обращался к судьям запросто, как человек к человеку, то взволнованно взывал к их милосердию, и голос его становился все громче, громче, и скоро уже его речь гремела в зале заседаний, как раскаты грома
The public prosecutor subjected her to a merciless examination; she fought like a fury	Прокурор подверг ее беспощадному допросу, она яростно отбивалась
Simon frowned a little and his restless eyes darted here and there like a hare trying to escape a pursuer	Саймон чуть нахмурился, и его беспокойный взгляд заметался, точно заяц, что пытается улизнуть от преследователя
The conversation they had had with the two convicts, the questions Lydia asked, had revived the suspicion which Simon had sown in his mind and which, though he had tried to put it aside, had since then lurked in his consciousness like the musty smell of a long closed room which no opening of windows can quite dispel	Недавняя беседа с двумя каторжниками, вопросы, которые им задавала Лидия, воскресили подозрения, которые посеял у него в душе Саймон, и хотя он пытался их отместить, они затаились в глубине сознания, точно затхлый запах давно запертой комнаты, который не в силах развеять никакой сквозняк
He strode along the platform as though he walked on air	Он шагал по перрону, будто по воздуху

Во всех приведенных для анализа примерах Р.Е. Облонская очень точно передает сравнение при переводе, сохраняя наличие тропа, стараясь не менять синтаксис предложений оригинального текста. Тем не менее, передача данного средства выразительности на русский язык не обходится без использования следующих трансформаций.

При переводе сравнительного оборота *she fought like a fury* переводчица не сохраняет выразительное средство, используя грамматическую и контекстуальную замену (существительного *fury* заменяется на наречие *яростно*). Также Р.Е. Облонская применяет модуляцию (словосочетание *opening of windows* переводится на русский язык как *сквозняк*), лексическое опущение (вместо двух синонимичных сказуемых *strode along* и *walked* используется глагол *шагал*) и лексическое добавление (в сравнительный оборот *as you dangle a carrot before a donkey*, переводчица добавляет существительное *морда*: *как машут морковкой перед мордой осла*).

Передать следующий анализируемый прием, антитезу, являлось важной задачей для переводчицы, так как именно данный троп раскрывает противоречивость главных героев, что является важным лейтмотивом романа (см. Таблица 10).

Таблица 10. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления антитезы и их отражение в переводе

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Lydia's eyes shone with mockery , but, as ever, there was in it a rueful note	В глазах Лидии сверкнул насмешливый огонек, но, как обычно, не лишенный печали
Simon was often bitter and sarcastic , but with him he could also be strangely gentle	Саймон часто бывал ожесточенным, язвительным, а вот с ним мог быть на удивление мягок
By the bleak light that came through the north window his restless, angry eyes looked coal-black in his white thin face and there were dark shadows beneath them	В тусклом свете, что просачивался в комнату через глядящее на север окно, его беспокойные сердитые глаза на бледном худом лице казались угольно-черными, под глазами залегли густые тени.
It was not like any of the civilised feelings that Charley was familiar with, there was something wild and brutal in it	Любовь Лидии совсем не походила на знакомые Чарли цивилизованные чувства, было в ней что-то жуткое, отталкивающее

В первых трех примерах Р.Е. Облонская воспроизводит при переводе выразительные средства в тексте, но не везде при этом, получается сохранить стилистический прием максимально эквивалентный оригиналу. В первом случае переводчица прибегает одновременно к лексическому дополнению и опущению и грамматической замене при передаче составных частей антитезы (в оригинале текста существительное *mockery* противопоставляется словосочетанию *rueful note*, когда как при переводе в первом случае словосочетание «насмешливый огонек» контрастирует с существительным *печали*).

В последнем примере Р.Е. Облонской не удастся полноценно передать антитезу, так как в оригинале определения *civilised* и *wild, brutal* противопоставлены друг другу, тогда как при переводе путем лексической

замены прилагательные *цивилизованные* и *жуткое, отталкивающее* не являются антонимичными эпитетами.

Среди стилистических приемов синтаксического уровня нельзя выделить какой-то один преобладающий в идиостиле Сомерсета Моэма, но важно отметить, что полисиндетон и анафора встречаются в тексте в основном в прямой речи персонажей, чьи эмоции часто на пределе, а благодаря данным выразительным средствам автору удастся сделать на этом акцент (см. Таблица 11).

Таблица 11. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления синтаксических приемов и их отражение в переводе

Синтаксические приемы	Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Полисиндетон	<...> who was at times so gay and amusing, with whom it was jolly to talk and laugh and rag and play the fool	<...> кто порою бывал весел и забавен, с кем было радостно болтать, и смеяться, и озорничать, и валять дурака
	I bullied you and ragged you and mocked you and neglected you, but all the time I worshipped you	Я тебя изводил и высмеивал, помыкал и пренебрегал тобой, но при этом обожал
Анафора	I welcome the suffering. I welcome the contempt these men have for the instrument of their lust. I welcome their brutality	Я радуюсь страданию. Радуюсь презрению, с каким мужчины относятся к тому, что служит их похоти. Радуюсь их скотству
	I thought it would be rather a joke. I thought it would be a new experience for you to go to bed with the wife of a notorious murderer. And to tell you the truth, I thought she might fall for you	Я думал, это будет забавно. Думал, тебе будет в новинку переспать с женой известного убийцы. И сказать по правде, мне казалось, ты можешь прийти к ней по вкусу
Повтор	It was to reward the application he had shown during his first year in business that his father was now sending him, with twenty-five pounds in his pocket, to have a lark in Paris. And a great lark Charley was determined to have	Чтобы поощрить усердие, с каким сын работал первый год в Компании, Лесли и посылал его теперь в Париж порезвиться, снабдив двадцатью пятью фунтами. И уж Чарли намерен был порезвиться вволю

Синтаксические приемы	Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Перечисление	If Lydia saw how much of their good-nature, their kindness, their not unpleasing self-complacency depended on the long-established and well-ordered prosperity of the country that had given them birth...	Если Лидия и понимала, в какой мере их доброжелательство, доброта, не лишённое приятности самодовольство покоятся на давнем и упорядоченном процветании страны, где им довелось родиться...
	All that pain, all that horror and disgrace , were no more to him than an occasion to string clever, flippant words together	Вся та боль, весь ужас и позор были для него только поводом выстроить в ряд громкие, ничего не значащие слова

В случае полисиндетона Р.Е. Облонская при переводе не утрачивает выразительное средство, передавая троп на русский язык синтаксическим уподоблением, но во втором примере можно заметить, что переводчик может столкнуться с необходимостью использования преобразования текста из-за расхождений в синтаксисе ИЯ и ПЯ (перестановка глаголов *ragged, mocked* при переводе из-за невозможности сохранить оригинальное перечисление лексических единиц в виду разного управления глаголов в русском языке)

При переводе таких синтаксических выразительных средств, как анафора, повтор и перечисление Р.Е. Облонская также старается придерживаться синтаксического уподобления, сохраняя максимально эквивалентный вариант. Тем не менее, использование трансформаций различных уровней все же имеет место быть.

Так, во втором приведенном для анализа примере анафоры, Р.Е. Облонская в последнем случае заменяет оригинальную грамматическую основу предложения *I thought* на *мне казалось*, что не меняет смысл высказывания, но при этом теряется наличие выразительного средства.

Передача следующего стилистического приема на другой язык изначально вызывает много трудностей у переводчиков, так как далеко не во всех случаях можно сохранить наличие фразеологизма в тексте, даже если подобрать эквивалентный с точки зрения семантики перевод. Р.Е. Облонская

по-своему справляется с этой задачей, что можно видеть из примеров ниже (см. Таблица 12).

Таблица 12. Фигурирующие в романе «Рождественские каникулы» случаи употребления фразеологизмов и идиом и их отражение в переводе

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
That was what he'd wanted to do, but his mother had put her foot down	Он хотел лететь, но мать решительно воспротивилась
It makes one think a bit, said Leslie to his wife, a smile of pride shining in his kindly eyes, "to see two young things like that taking to Matisse like a duck takes to water	Поневоле задумаешься, когда видишь, что два таки юных существа чувствуют себя в стихии Матисса, как рыба в воде, говорил Лесли Мейсон жене, и в его добрых глазах сияла гордая улыбка
He was as good as gold , Leslie told his wife afterwards	Он прекрасно держался, говорил потом Лесли жене
It suddenly occurred to him that Simon had perhaps had to go off somewhere for his paper and in the hurry of an unexpected departure had forgotten to let him know. His heart sank	Вдруг ему подумалось, что Саймону, возможно, неожиданно пришлось поехать по делам газеты и в спешке он забыл его известить. Вот незадача...
I shan't rest till I know in my bones that if it were necessary to put you against a wall and shoot you with my own hands I could do it without a moment's hesitation and without a moment's regret	И до тех пор не успокоюсь, пока до мозга костей не проникнусь уверенностью, что, если придет нужда поставить тебя к стенке и расстрелять, я сам без всяких колебаний и сожалений тебя пристрелю
They did this not only because they liked it, but because they felt it right to keep abreast of the times	И не только потому, что им это нравилось, но и потому, что надо же идти в ногу со временем
But I've had to work like a dog to achieve what you can do with a flicker of your long eyelashes	Но чтобы достичь того, для чего тебе довольно одного взмаха твоих длинных ресниц, я должен работать как вол
I wasn't born in the purple and I can do without things	Я родился не в роскоши, как-нибудь перебуюсь
Charley grinned. He was beginning to feel more at his ease	Чарли усмехнулся. Он уже начинал чувствовать себя свободнее
I can always teach English and earn enough to keep body and soul together	Всегда можно преподавать английский, с голоду не помру
It took me some time to find my feet	Я не сразу освоился

Оригинал	Перевод Р.Е. Облонской
Charley had always disinterestedly admired him; he was convinced he was a genius so that it seemed quite natural to play second fiddle to him	Чарли всегда бескорыстно им восхищался; он считал Саймона гением, и ему казалась вполне естественной роль второй скрипки
That didn't seem to bring the solution of the Jordan murder any nearer, but it gave the Commissaire an additional weapon to induce Berger to spill the beans	Это никак не давало ключа к разгадке убийства Джордана, но комиссар обрел еще одну возможность вынудить Берже проговориться

Необходимо отметить, что при переводе устойчивых выражений практически всегда приходится использовать прием целостного преобразования, так как совокупность отдельных лексических единиц рождает особую коннотацию, выходящую за рамки значений ее составляющих элементов. Поэтому встретить схожий набор языковых единиц идиомы с близким значением в разных языках удастся редко.

Таким образом, настоящее исследование начнет анализ с примеров, где Р.Е. Облонская сохраняет наличие выразительного средства при переводе, найдя аналогичный по смыслу фразеологизм в русском языке. К примеру, идиому *play second fiddle* переводчице удастся передать максимально дословно, найдя эквивалентный фразеологизм в русском языке *роль второй скрипки* (соответственно применяется только лексическое добавление существительного *роль* и лексическое опущение глагола *играть*).

Такие идиомы, как *keep abreast of the times*, *like a duck takes to water*, *work like a dog* переводчица путем целостного преобразования сохраняет в тексте устойчивыми выражениями *идти в ногу со временем*, *как рыба в воде* и *работать как вол*.

В остальных приведенных нами для анализа примерах переводчице не удастся сохранить идиому при передаче выразительного средства на русский язык. Поэтому при переводе таких выражений как, *put her foot down*, *to spill the beans*, *born in the purple*, *as good as gold*, *feel more at his ease*, *to find my feet* и *to keep body and soul together*, Р.Е. Облонская сохраняет коннотацию путем целостного преобразования (*решительно воспротивилась*, *проговориться*,

родился в роскоши, прекрасно держался, чувствовать себя свободней, освоился и с голоду не помру). Но хотелось бы обратить внимание, что аналог идиомы некоторых из приведенных выше примеров в русском языке существует. К примеру, *to find my feet* имеет аналог в русском языке *встать на ноги* или *to keep body and soul together* можно перевести идиомой *сводить концы с концами*, тем не менее Р.Е. Облонская в первом случае путем целостного преобразования (*освоился*), а во втором путем модуляции (*с голоду не помру*) сохраняет смысл предложения, но теряет наличие стилистического приема при переводе.

Исключением лишь является пример перевода устойчивого выражения *heart sank*, которое можно было передать на русский язык словосочетанием *сердце оборвалось*, чтобы сохранить выразительность текста. Но Р.Е. Облонская передает данную идиому восклицанием *вот незадача*, в чем теряется изначальный замысел приема, так как Сомерсет Моэм в данном контексте передает переживания главного героя, Чарльза, о его друге Саймоне.

Для более наглядного анализа выбора Р.Е. Облонской переводческих трансформаций при передаче идиостиля Сомерсета Моэма был взят сопоставимый отрезок произведения с рассматриваемым отрезком при передаче идиостиля Джека Лондона, после чего был сделан вывод, что в данном случае переводчица отдает предпочтение лексико-грамматическим трансформациям (см. Таблица 13).

Таблица 13. Применение переводческих трансформаций при передаче стилистических особенностей языка Сомерсета Моэма

Переводческие трансформации	Р.Е. Облонская
Лексические трансформации	32%
Грамматические трансформации	25%
Лексико-грамматические трансформации	43%

Исходя из результатов частотности использования тех или иных переводческих трансформаций Р.Е. Облонской при передачи стилистически

выразительных средств с английского языка на русский при переводе разных произведений, можно сделать вывод, что переводчица не отдает предпочтение конкретным приемам перевода, но прибегает к ним, стремясь передать идиостиль автора максимально эквивалентно на другой язык.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В первой части практической главы данного исследования были проанализированы характерные особенности индивидуального авторского стиля Джека Лондона, который формируется за счет многообразия используемых выразительных средств и стилистических приемов.

Было выявлено, что для идиостиля писателя характерно обширное применение стилистических приемов и средств выразительности на лексическом и лексико-синтаксическом уровне, отличительной чертой которых является их обильное использование автором как при описании внешней обстановки, пейзажей, интерьеров, так и при передаче чувств и переживаний героев. Особенно важно подчеркнуть частое использование образов, построенных на сравнении с животным миром и дикой природой. Так, в произведении представлено многообразие метафор, эпитетов и сравнений, выстроенных на аналогии с животным миром.

Также было отмечено, что для индивидуального авторского стиля Джека Лондона характерно применение конкретных стилистических средств выразительности на синтаксическом уровне. В частности, Джек Лондон прибегает к использованию параллелизма, повторов, анафоры, инверсии. Самыми часто встречающимися стилистическими средствами являются перечисление и полисиндетон, стилистическая конвергенция которых создает особый синтаксис языка писателя, благодаря чему индивидуальный авторский стиль Джека Лондона приобретает свою уникальность и узнаваемость среди других писателей.

Далее, проанализировав способы переводов выразительных средств и стилистических приемов на русский язык и применяемых С.С. Заяицким и Р.Е. Облонской различных трансформаций, мы наглядно увидели те трудности, с которыми столкнулись переводчики при передаче идиостиля автора с английского языка на русский, и способы их решений.

Каждый из рассматриваемых переводчиков придерживался собственной стратегии при передаче исходного текста на русский язык, максимально точно стараясь сохранить индивидуальный стиль Джека Лондона. При этом, С.С. Заяицким и Р.Е. Облонской были использованы отличные друг от друга переводческие трансформации как лексического, так и грамматического уровня, что подтверждает уникальность творческого подхода каждого из переводчиков при передаче художественного произведения с русского языка на английский.

Во второй части второй главы были проанализированы характерные особенности индивидуального авторского стиля Сомерсета Моэма. В отличие от Джека Лондона, творческий стиль которого отличается обильной образностью и метафоричностью, Сомерсет Моэм в своем романе избегает чрезмерной эмоциональности и не придает большого значения внешней обстановке, пейзажу и интерьеру. Его авторский стиль определяется лаконичностью и простотой. Другой отличительной чертой творчества Сомерсета Моэма является глубокий анализ человеческой души, со всеми ее пороками, изъянами, противоречивостями, поэтому в тексте стилистические приемы на разных уровнях служат передачей более тонких, сложных эмоций.

Рассмотрев средства выразительности, формирующие творческий почерк писателя, было отмечено, что для идиостиля Сомерсета Моэма характерно обильное использование антитезы, гиперболы, сравнения и фразеологизмов не только в речи персонажей, но и в самом повествовании. Таким образом, писатель очень точно передает тонкие смысловые значения, избегая чрезмерной образности произведения, но делая персонажей более выразительными. При этом, безусловно в авторском стиле присутствуют стилистические средства языка, такие как метафора, эпитеты, анафора и т.д. Отсутствие обильного использования данных средств выразительности делает их наличие в тексте более яркими и акцентным.

Далее, как и при анализе передачи идиостиля автора при переводе первого произведения, были рассмотрены переводческие трансформации,

используемые Р.Е. Облонской для передачи средств выразительности. Как и в первом случае, Р.Е. Облонская стремилась наиболее точно воспроизвести творческую специфику языка писателя при переводе, но если при передаче идиостиля Джека Лондона переводчица чаще применяла грамматические трансформации, то при переводе романа Сомерсет Моэма Р.Е. Облонская использовала чаще лексические и лексико-грамматические трансформации. Отсюда был сделан вывод, что выбранные переводчиком стратегии, то есть его стиль работы, прежде всего продиктован произведением оригинала.

Тем самым настоящее исследование выявило стилистические особенности текста, формирующие идиостили анализируемых авторов, проанализировало с какими проблемами сталкивается переводчик при передаче стилистических приемов на другой язык и каким образом их преодолевает для сохранения специфики языка автора. Данная работа еще раз подтвердила значимость переводчика, как посредника между автором и читателем, и его существенное влияние на восприятие художественного произведения в переводе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель данной бакалаврской работы заключалась в рассмотрении стилистических средств выразительности, которые формируют индивидуальный стиль писателей и используются в романе Дж. Лондона «Martin Eden» и в романе С. Моэма «Christmas holiday», в анализе способов передачи данных средств на русский язык и в выявлении трудностей их воспроизведения в художественном переводе.

В первой главе данной работы были изучены особенности стилистики художественного текста, присущие ей черты, главной из которых является особая образность художественного языка, продиктованная замыслом автора и формирующаяся за счет использования различных языковых выразительных средств и стилистических приемов. Было рассмотрено влияние использования данных средств и приемов на создание уникального авторского стиля.

Далее была рассмотрена важность сохранения при переводе художественного произведения специфики языка автора. А также были выявлены трудности передачи стилистических приемов при переводе, изучены способы решения данной проблемы за счет использования переводческих трансформаций.

На втором этапе данной работы, результаты которого представлены в практической части исследования, были проанализированы используемые Джеком Лондоном и Сомерсетом Моэмом стилистические приемы и были выявлены особенности их авторского стиля.

Языку Джека Лондона присуща особая метафоричность и образность за счет использования таких выразительных средств, как метафора, эпитет и сравнение, построенных на аналогии с животным миром и дикой природой, а также на синтаксическом уровне применение параллелизма, перечисления, повторов, анафор, инверсий и полисиндетона. Отличительной особенностью в использовании данных выразительных средств и стилистических приемов

автором является их конвергенция и обильное употребление в разных контекстах, что делает роман насыщенным и красочным, а язык писателя уникальным.

Индивидуальный стиль Сомерсета Моэма в свою очередь проявляется напротив в лаконичности языка писателя и отсутствии чрезмерной образности в произведении, а также в отсутствии акцента на внешней среде и быте, так как ключевой характеристикой идиостиля автора является глубокий анализ и раскрытие персонажей. Использование преимущественно таких средств выразительности, как фразеологизмы, метафоры, эпитеты и сравнения, лишь более точно и емко описывают героев, их внутренний мир и противоречивость чувств.

Далее, на основе анализа индивидуального стиля писателей, были выявлены наиболее часто встречающиеся стилистические приемы, перевод которых был рассмотрен и проанализирован на дальнейшем этапе данной работы.

Так, рассмотрев используемые С.С. Заяицким и Р.Е. Облонской переводческие трансформации в процессе передачи выразительных средств и стилистических приемов с английского языка на русский, настоящее исследование наглядно продемонстрировало трудности сохранения специфики языка писателя, а также исключительность результата каждого из переводчиков, выраженной в различных подходах к решению одних проблем.

Целью данной работы не являлось выявление адекватности переводов, так как каждый переводчик применяет свой особый, уникальный подход в выборе определенных переводческих трансформаций, отталкиваясь от личностного восприятия текста оригинала.

Таким образом, практическая часть данного исследования подчеркивает влияние принятых переводчиками решений на процесс передачи художественного текста с английского языка на русский, и значимость роли переводчика, как неотъемлемого звена в процессе

преобразования текста оригинала в итоговый результат и в сохранении особенностей индивидуального авторского стиля.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. М.: Флинта: Наука, 2014. 384 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд., стер. М.: Едиториал УРСС, 2004. 576 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. М.: Междунар. отношения, 1975. 239 с.
4. Будагов Р.А. Человек и его язык. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 262 с.
5. Бузаджи Д.М. Переводчик прозрачный и непрозрачный // Вестник НГЛУ. 2009. Вып. 4. С. 20–29.
6. Бурцев А.А. Поэтика предметной изобразительности в рассказах С. Моэма // Стилистические исследования художественного текста: сб. науч. тр. Якутск: ЯГУ, 1991. С. 92–101.
7. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 654 с.
8. Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961. 613 с.
9. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высш. шк., 1971. 238 с.
10. Гальперин И.Р. О понятиях «стиль» и «стилистика» // Вопросы языкознания. 1973. Вып. 3. С. 14–25.
11. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. М.: Советская Россия, 1981. 335 с.
12. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
13. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. М.: Едиториал УРСС, 2004. 208 с.

14. Идиостиль // Стилистический энциклопедический словарь / Л.М. Алексеева [и др.]; под ред. М.Н. Кожинной. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 95–99.
15. Казакова Т.А. Стратегии решения задач в художественном переводе // Художественный перевод: теория и практика / под ред. Т.А. Казаковой. М.: ИЯЗ, 1988. С. 56–65.
16. Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты. М.: Советский писатель, 1977. 560 с.
17. Кингман Р. Иллюстрированная жизнь Джека Лондона / пер. с англ. В.М. Быкова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 367 с.
18. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. М.: Флинта: Наука, 2008. 462 с.
19. Комиссаров В.Н. Семантика перевода // Лингвистика перевода / под ред. В.Н. Комиссарова. М.: Междунар. отношения, 1980. С. 51–100.
20. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
21. Крингс Х.П. Что происходит в головах переводчиков? Тюбинген: G. Narr, 1986. 570 с.
22. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка. Винница: Новая книга, 2000. 160 с.
23. Леденева В.В. Идиостиль как система отношений // Вестник ТГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2001. Вып. 3–5. С. 12.
24. Леденева В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Вестник МГУ. Серия: Филология. 2001. Вып. 6. С. 36–41.
25. Лушникова Г.И., Осадчая Т.Ю. Английский язык. Стилистика. The Power of Stylistics. М.: ИНФРА-М, 2019. 189 с.
26. Мандель Б.Р. Теория литературы. М.: Директ-Медиа, 2014. 649 с.
27. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта, 2003. 318 с.

28. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 304 с.
29. Плещенко Т.П., Федотова Н.В., Чечет Р.Г. Стилистика и культура речи. Минск: ТетраСистемс, 2001. 339 с.
30. Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высш. шк., 1980. 188 с.
31. Псурцев Д.В. Насколько «прозрачным» может быть «прозрачный» переводчик? (к постановке проблемы идиостиля переводчика художественной литературы) // Вестник МГЛУ. 2012. Вып. 9. С. 187–196.
32. Рецкер Я.И. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М.: Междунар. отношения, 1973. 216 с.
33. Сейфуллина Л.Н. О литературе: Статьи. Заметки. Воспоминания. М.: Сов. писатель, 1958. 300 с.
34. Скороденко В.А. Практическая эстетика Уильяма Сомерсета Моэма, или секреты творчества // Искусство слова: о себе и о других / У.С. Моэм. М.: Художественная литература, 1989. С. 3–22.
35. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка. М.: Астрель: АСТ, 2000. 220 с.
36. Старкова Е.В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях // Вестник ВятГУ. 2015. Вып. 5. С. 75–81.
37. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М.: Изд. дом «филология три», 2002. 416 с.
38. Хафизова А.А., Гараева А.К. Язык и стиль С. Моэма в оценке критиков // Казанский лингвистический журнал. 2018. Т.1. Вып. 2. С. 67–71.
39. Швейцер А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
40. Якобсон Р.В. О лингвистических аспектах перевода. М.: Прогресс, 1986. 361 с.

41. Nord C. Text Analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis. Amsterdam: Rodopy, 2005. 274 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Лондон Д. Мартин Иден / пер. с англ. С.С. Заяицкого. Кишинев: Гос. Издательство Молдавии, 1956. 355 с.
2. Лондон Д. Мартин Иден / пер. с англ. Р.Е. Облонской. М.: Издательство АСТ, 2017. 416 с.
3. Моэм У.С. Рождественские каникулы / пер. с англ. Р.Е. Облонской. М.: АСТ, 2020 г. 285 с.
4. London J. Martin Eden. М.: Издательство Т8, 2016. 392 с.
5. Maugham W.S. Christmas holiday. N.Y.: P.R. Collier & Son, 1961. 328 p.

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 О.В. Магировская

« 20 » июля 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

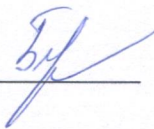
**ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ И СОХРАНЕНИЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ АВТОРА ПРИ ПЕРЕВОДЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА
НА РУССКИЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ ДЖ.
ЛОНДОНА «MARTIN EDEN» И С. МОЭМА «CHRISTMAS
HOLIDAY»)**

Выпускник



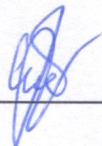
А.С. Веретнова

Научный руководитель



канд. филол. наук,
доц. кафедры ТГРЯиПЛ
Н.Г. Бурмакина

Нормоконтролер



А.С. Сибирская

Красноярск 2024