

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра английской филологии и перевода

РОМАНОВА Анастасия Владимировна

**Конвергенция стилистических приемов в аспекте перевода
(на материале современной британской литературы)**

Магистерская диссертация

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Лекомцева Ирина Алексеевна

Санкт-Петербург

2017 г.

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Перевод художественной литературы всегда имел большое значение, а в современных условиях глобализации, когда расширяется взаимодействие различных культур, интерес к проблемам художественного перевода только возрастает. Благодаря переводам художественных произведений мы имеем возможность приобщиться к литературному наследию других стран, познакомиться с их культурой. Во многом, именно от переводчика зависит, как будет представлено то или иное произведение в принимающей культуре.

Отличительной особенностью литературного произведения является использование всего многообразия языковых средств, доступных в языке: средств художественной выразительности, стилистических фигур и т.д. Автор художественного произведения тщательно подходит к отбору языковых средств, поскольку с их помощью он реализует свой замысел. В некоторых случаях, чтобы наиболее ярко и детально передать образ или ситуацию, автор художественного произведения может задействовать не просто отдельные стилистические приемы, а целый комплекс стилистических приемов, направленных на достижение какой-либо единой цели. Скопление в одном месте совокупности стилистических приемов именуется в научной литературе стилистической конвергенцией. От того, каким образом будет передана конвергенция стилистических приемов при переводе, зависит не только полнота передачи информации, заложенной автором, но и художественная ценность произведения в целом.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом к проблемам художественного перевода.

Научная новизна работы заключается в отсутствии сопоставительно-переводческих исследований переводов современной британской прозы на русский язык.

Теоретическую базу исследования составили работы по стилистике английского языка (Арнольд 1971, 1990, 2005; Гальперин 1958; Лапшина

2016) и теории перевода (Казакова 2000, 2002, 2006; Левый 1974; Тюленев 2004; Baker 2005; Bassnett 2002; Bell 2001).

Теоретическая значимость работы заключается в возможности использовать результаты проведенного исследования при дальнейшем изучении стилистической конвергенции в аспекте перевода.

Практическая значимость заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы при проведении предпереводческого анализа текста.

Цель работы: выявить, как передана стилистическая конвергенция при переводе и каким образом передача конвергенции стилистических приемов при переводе может сказаться на интерпретации текста перевода.

Задачи:

- 1) определить теоретическую базу исследования и описания конвергенции стилистических приемов;
- 2) выявить виды конвергенции стилистических приемов, ее функции и способы передачи при переводе;
- 3) описать особенности функционирования стилистической конвергенции;
- 4) сопоставить представления конвергенции стилистических приемов в тексте источнике и тексте перевода.

Материалом для исследования послужил роман М. Фрейна “Headlong” и его перевод на русский язык (общим объемом 754 страницы). Материал собран методом сплошной выборки. Общий объем материала составил 35 контекстов и их переводов на русский язык. В тексте данной работы представлен анализ наиболее ярких примеров. Однако сделанные выводы основаны на анализе всех 35 контекстов и их переводов.

Объект исследования: конвергенция стилистических приемов.

Предмет исследования: передача конвергенции стилистических приемов при переводе.

Методика исследования включает такие методы анализа, как сопоставительный анализ, метод стилистического анализа, статистический метод, описательно-аналитический метод с его основными компонентами обобщением и интерпретацией.

Работа прошла апробацию на XIX Открытой конференции студентов-филологов (20.04.2016).

Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка литературы и приложений.

Первая глава посвящена теоретическим аспектам конвергенции стилистических приемов. Во второй главе рассмотрены особенности функционирования стилистической конвергенции и представлен сопоставительный анализ оригинального текста и текста перевода. В заключении подводятся итоги проведенного исследования.

Глава 1. Теоретический обзор литературы по проблеме стилистической конвергенции

1. Конвергенция стилистических приемов: понятие, функции, типы

Термин «конвергенция» был введен М. Риффатером, который понимал под этим явлением скопление в одном месте нескольких стилистических приёмов. М. Риффатер считал, что «каждый из них в отдельности является экспрессивным. Когда они стоят вместе, один придаёт другому дополнительную экспрессивность. Эффект, производимый конвергенцией этих стилистических приёмов, создает особую, сильную экспрессивность» [Riffaterre 1959:172].

В настоящий момент, в научной литературе существует несколько определений термина «конвергенция». В результате анализа различных определений данного термина можно заключить, что термин «конвергенция» в лингвистике преимущественно рассматривается с точки зрения стилистики, а в основу рассмотренных нами определений положены два определяющих фактора: во-первых, функциональный фактор (выполнение единой функции несколькими стилистическими приемами), во-вторых, структурный фактор (конвергенция – это сочетание нескольких стилистических приемов). Приведем некоторые определения, подтверждающие наш вывод.

Так, в рамках теории стилистики декодирования И.В. Арнольд вслед за М. Риффатером определяет стилистическую конвергенцию как «схождение в одном месте пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции» [Арнольд 1990:64]. Опираясь на некоторые положения теории информации, И.В. Арнольд утверждает, что «взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга, и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным» [Там же].

Т. Г. Хазагеров и Л. С. Ширина определяют термин «конвергенция» как «средство усиления художественной выразительности, представляющее

собой концентрацию средств художественной выразительности, участвующих в выполнении одной и той же стилистической функции» [Хазагеров 1990:215].

По мнению В.С. Чулковой, существование такого стилистического явления, как конвергенция, обусловлено одинаковой функциональной ориентацией каждого стилистического приема, входящего в конвергенцию, т.е., каждый из стилистических приемов, составляющих конвергенцию, выполняет единую функцию [Чулкова 1978:2-3].

Рассмотрев ряд определений конвергенции стилистических приемов, С. А. Кузьменко делает вывод, что «объединение стилистических средств в конвергенцию представляет собой сложный механизм взаимодействия их стилистических функций, результатом которого является усиление функции одного из приемов, создаваемое заданной автором коммуникативной ситуацией» [Кузьменко 2007:18].

Можно выделить следующие подходы к определению функций стилистических приемов, участвующих в стилистической конвергенции.

В тексте конвергенция стилистических приемов выполняет следующие основные функции: 1) выдвигает на первый план особенно важные черты сообщения; 2) обеспечивает связность и цельность текста, устанавливая связи между его частями; 3) образует эстетический контекст и выполняет функцию экспрессивности [Нелькенбаум 2016:137].

С.А. Кузьменко выделяет несколько прагматических функций стилистической конвергенции, к которым исследователь относит: изобразительную (конкретизация изображаемого), характерологическую (характеристика персонажа или субъекта повествования), эмоционально-выделительную (акцентуация эмоций, чувств, настроения), оценочно-характеристическую (выражение отношений), актуально-выделительную (актуальное выдвижение компонентов), интонационно-ритмическую функции [Кузьменко 2006:3].

Рассмотрим типы стилистической конвергенции. В научной литературе существует несколько классификаций. И.А. Соловейчик-Зильберштейн предлагает классификацию конвергенции стилистических приемов, основанной на нескольких параметрах: качественной характеристике стилистических приемов, образующих конвергенцию; количестве ее компонентов; ее контекстуальной и синтаксической реализации; функций, выполняемых конвергенцией стилистических приемов в художественном тексте.

С точки зрения качественной характеристики стилистических приемов, образующих конвергенцию, исследователь выделяет четыре типа конвергенции:

- а) лексическая конвергенция стилистических приемов;
- б) лексико - синтаксическая конвергенция стилистических приемов;
- в) фоно - лексическая;
- г) смешанный тип конвергенции.

При этом отмечается, что одни из стилистических приемов конвергенции могут быть доминирующими, а другие приемы будут дополнять и усиливать эту функцию.

С точки зрения количества компонентов, стилистическая конвергенция может быть бинарной и многочленной. С точки зрения ее контекстуальной и синтаксической реализации выделяют локальную (актуализируется в контексте на уровне словосочетания, предложения, абзаца) и текстовую (актуализируется в масштабе всего художественного произведения, а также в его части, представленной несколькими главами) конвергенцию. С точки зрения функций, выполняемых конвергенцией стилистических приемов в художественном тексте, выделяется вариантная и инвариантная функции конвергенции стилистических приемов. Наблюдения над функционированием стилистической конвергенции в тексте позволяют выявить инвариантную функцию конвергенции - как функцию усиления

стилистического эффекта, придаваемого компонентами конвергенции [Соловейчик-Зильберштейн 1995:3-4].

А.П. Сквородников выделяет сосредоточенную (осуществляется в пределах одного предложения) и рассредоточенную (осуществляется в пределах нескольких предложений) стилистическую конвергенцию [Сквородников 1981:204-205]. М.Е.Обнорская разделяет конвергенцию на конвергенцию, объединяющую семантически однородные элементы, и конвергенцию, объединяющую семантически неоднородные элементы [Обнорская 1972:79]. Г.А. Копнина предлагает классифицировать конвергенцию по нескольким критериям. По критерию однородности/неоднородности стилистических приемов, выделяются: гомогенная, гетерогенная и смешанная; по наличию/отсутствию отношений субординации между стилистическими фигурами, вступающими во взаимодействие, выделяются: деривационная и эквивалентная; по способу взаимодействия стилистических фигур различаются: наложение, соединение, вставка и синкретизм [Копнина 2001:23].

В практической части, при рассмотрении особенностей функционирования стилистической конвергенции в романе М. Фрейна «Headlong», за основу будут взяты качественная классификация типов стилистической конвергенции, предложенная И.А. Соловейчик-Зильберштейн, и классификация функций стилистической конвергенции, разработанная С.А. Кузьменко.

1.2.Классификация стилистических приемов, участвующих в стилистической конвергенции

В данном разделе будут рассмотрены стилистические приемы, которые могут участвовать в стилистической конвергенции. Стилистические возможности лексики, грамматики, фонетики обширны, большим разнообразием представлены изобразительно-выразительные средства языка.

В задачи исследования не входит полное описание всех стилистических приемов, в данном разделе будет проведен теоретический обзор только тех приемов, которые были обнаружены в результате анализа произведения. Раздел построен на основе работ М.Н. Лапшиной, И.Р. Гальперина и И.В. Арнольд.

1.2.1. Стилистические возможности лексики

Лексическая система английского языка обладает большими стилистическими ресурсами. Стилистический потенциал имеют эмоционально-оценочная лексика, лексическая сочетаемость и многозначность слов. Синонимия, антонимия и фразеологические единицы позволяют выразить различные стилистические нюансы. Также стилистическую функцию могут выполнять иностранные слова, новая лексика.

Использование эмоционально-окрашенной лексики в текст позволяет выразить максимально полное отношение к какому-либо предмету или явлению. Эмоционально-оценочные коннотации придают слову большую выразительность [Лапшина 2013:129]. Для достижения определенного стилистического эффекта может использоваться контрастность между литературно-книжной и разговорной лексикой. Например, это может быть использовано, чтобы подчеркнуть различие в социальном положении героев произведения. [Гальперин 1958:56].

Как уже было отмечено, стилистическим потенциалом обладает многозначность слова. Полисемия может использоваться для создания такого стилистического эффекта, как игра слов (или каламбур). Стилистическая функция каламбура заключается в создании комического эффекта [Лапшина 2013:131].

Лексическая сочетаемость также обладает большим стилистическим потенциалом. Нарушение лексической сочетаемости рассматривается как стилистический прием, а не как речевая ошибка, если оно выполняет

стилистическую функцию. Например, слова с противоположными эмоционально-оценочными значениями не могут сочетаться друг с другом. В результате нарушения данного правила появляется такая стилистическая фигура речи, как оксюморон. Одной из основных функций оксюморона является функция описания противоречивости действительности. Нарушение лексической сочетаемости позволяет высказать парадоксальные мысли [Там же:136].

Большим потенциалом в стилистическом плане обладают синонимы и антонимы. Так, семантические синонимы являются эффективным выразительным средством создания разнообразия в повествовании и позволяют выразить мысль в мельчайших подробностях. Благодаря подобному использованию синонимов, описание становится ярким, выразительным и запоминающимся. Несколько контактно расположенных синонимов могут выполнять экспрессивную функцию, создавая эффект нарастания. Зачастую, использование синонимов в качестве элементов нарастания может выполнять функцию создания комического эффекта [Там же:142]. Стилистический потенциал антонимов заключается в том, что они выполняют функцию создания контраста, что помогает более ярко отразить наиболее важные черты предметов или явлений. Помимо создания контраста и эмфазы антонимы могут создавать также эффект парадоксальности [Там же:154].

Определенным стилистическим потенциалом обладают фразеологизмы. Благодаря использованию фразеологизмов повествование становится более образным и экспрессивным [Там же:172].

Таким образом, можно сделать вывод, что стилистические возможности лексики очень обширны, а использование лексических ресурсов языка определенным образом позволяет достигать различные стилистические эффекты.

1.2.2. Стилистические возможности грамматики

Как и лексический уровень, грамматический уровень языка также обладает определенным стилистическим потенциалом. Грамматические структуры и формы могут создавать определенный стилистический эффект. На морфологическом и синтаксическом уровне выделяются стилистические приемы, придающие высказыванию эмоциональность и экспрессивность.

Употребление слов разных частей речи в необычных лексико-грамматических и грамматически значениях может производить стилистический эффект. Расхождение между традиционно обозначающим и ситуационно обозначающим на уровне морфологии называется транспозицией [Арнольд 2002:100]. Транспозиция может сопровождаться появлением не только новых эмоционально-оценочных и экспрессивных коннотаций, но и функционально-стилистических. Абстрактные существительные при переходе в разряд имен лиц приобретают эмоционально-оценочные и экспрессивные коннотации. В случае, когда абстрактные существительные употребляются во множественном числе, они приобретают конкретное значение, что всегда создает эмфазу. В тех случаях, когда в форме множественного числа употребляется существительное, которое уже содержит указание на множественность в своем денотативно значении (*a lot of money - lots of money; a number of people - numbers of people*), появляется «интенсифицирующая экспрессивность» [Там же:104]. Родительный падеж может создавать двусмысленность, что в свою очередь, способствует выполнению определенной стилистической задачи (*the deception of my friend* может означать либо «обманули моего друга», либо «друг обманул кого-то») [Лапшина 2013:182-183].

Определенным стилистическим потенциалом обладают прилагательные. Прилагательным в английском языке присуща лишь одна грамматическая категория – категория сравнения. По своей сути, категория сравнения связана с категорией экспрессивности [Там же:196]. Категория сравнения охватывает только качественные и количественные прилагательные. В случае, когда

сравнительная и превосходная степень употребляется для прилагательных, которым эта категория несвойственная, прилагательному придается большая экспрессивность [Арнольд 2002:110].

Значительным стилистическим потенциалом обладает глагол, поскольку имеет более развитую систему словообразования и большее число грамматических категорий, чем иные части речи. Стилистический эффект может появляться, когда меняется повествовательное время. При использовании настоящего драматического времени на фоне прошедшего времени повествование становится более оживленным и ярким. Эмоционально – экспрессивный потенциал изначально присущ модальным глаголам. Эмоциональность и экспрессивностью также характеризуется форма повелительного наклонения. Использование ненормативных (просторечных) форм глагола позволяет создать речевую характеристику героя, подобное употребление указывает на необразованность персонажа [Лапшина 2013:202-204].

Можно указать еще одну категорию, обладающую стилистическим потенциалом – это категория отрицания. Категории отрицания присуща возможность нагнетания, что создает сильный эмоциональный эффект [Лапшина 2013:204].

В стилистических целях синтаксис может быть задействован в большей мере, чем морфология, поскольку обладает более широкими экспрессивными возможностями. Синтаксические построения, усиливающие экспрессивность высказывания, именуется риторическими фигурами речи или выразительными средствами [Лапшина 2013; Арнольд 2002].

Синтаксические фигуры могут основываться на отсутствии некоторых элементов. К данной группе относится эллипсис (ellipsis) - стилистическая фигура, заключающаяся в пропуске одного или нескольких членов предложения [Лапшина 2013:206]. Такого рода предложения придают высказыванию напряженно-эмоциональный характер, а также помогают выделять наиболее важные элементы. Номинативные предложения способны

передавать состояние эмоциональной напряженности и эмоционального накала. На отсутствие компонентов высказывания строится апосиопеза апосиопеза, или умолчание (aposiopesis, sudden silence) – стилистическая фигура, заключающаяся в том, что автор высказывания сознательно не до конца выражает мысль, предоставляя читателю или слушателю самому догадаться о недосказанном. Стилистическая функция фигуры заключается в создании эмоциональной напряженности [Лапшина 2013:209]. На опущении союзов основывается асиндетона (asyndeton) – стилистической фигуры, состоящей в намеренном пропуске союзов между членами предложений и предложениями [Там же:210]. Использование данной фигуры придает повествованию более непринужденный характер и динамизм.

Стилистический прием может строиться на повторении одних и тех же элементов. Повторы выполняют, прежде всего, функцию эмфазы. Кроме простого повтора существуют более сложные виды повторов. Например, анадиплозис (anadiplosis) – повтор-подхват, при котором слово или группа слов, заканчивающих предложение, повторяется в начале следующего отрезка речи. Основная стилистическая функция анадиплозиса – это функция усиления и нарастания. Мизодиплозис (mesodiplosis, middle repetition) – повторение слова или слов в середине следующих друг за другом предложений или отрезков речи. Мизодиплозис может создавать комический эффект. Эпанадиплозис (epanadiplosis, encircling, framing) – это повтор – обрамление, когда элемент, стоящий в начале речевого отрезка, повторяется в конце. Функция приема – создание торжественности и экспрессивности. Анафора (anaphora), или единоначалие – это повторение слова, или группы слов, или стилистически тождественных структур в начале отрывков текста [Там же:216]. Стилистическая функция приема – удержать и закрепить внимание, а также усилить звуковую гармонию. Универсальным стилистическим приемом создания экспрессивности является анафорический параллелизм. Используется в тех случаях, когда автор стремится передать торжественный пафос высказывания. Для создания торжественности также

используется полисиндетон (polysyndeton) – многосоюзие, намеренное повторение союзов для логического и интонационного подчеркивания соединительными союзами членов предложения [Лапшина 2013:211]. Еще одной разновидностью повтора является эпифора (epiphora) – повторение лексически тождественных элементов в конце последовательных отрезков речи [Там же:220].

В стилистических целях может быть использована структура вопросительного предложения. Наиболее известным стилистическим приемом является риторический вопрос (rhetorical question) – стилистическая фигура, состоящая в том, что вопрос ставится не с целью получения ответа, а чтобы привлечь внимание к тому или иному явлению, создать эмоционально приподнятую тональность [Там же:221]. Большой эмоциональной нагрузкой обладает эпиплекса (epiplexis) – постановка вопроса не с целью получения ответа, а с целью упрека или убеждения [Там же:222]. Такая разновидность вопроса, как эпилемма - ответ самому себе на свой же вопрос, является эффективным риторическим приемом.

Определенную стилистическую нагрузку несет инверсия. Стилистическая функция инверсии заключается в придании высказыванию «книжности». Кроме того, с помощью инверсии может выделяться наиболее значимый элемент высказывания. Причем, подобное выделение всегда окрашено эмоционально [Там же:225].

1.2.3. Стилистические возможности фонетики

Фонетические средства служат созданию слуховых образов, могут выступать в качестве музыкального сопровождения и оказывать эмоциональное воздействие. К одним из фонетических средств стилистики относится инструментовка – совокупность звуковых средств языка, способствующих усилению эмоционально-экспрессивного содержания данного отрезка речи [Там же:68]. Средствами инструментовки являются эвфония, оноματοпея, аллитерация, ассонанс.

Эвфония (euphony) – благозвучие, красота звучания, подбор звуков, наиболее соответствующих эмоциональному настроению отрезка речи [Лапшина 2013:68]. Использование эвфонии позволяет автору усилить эмоциональное воздействие и наиболее полно раскрыть содержание. Данный стилистический прием рассчитан на достижение определенного ритмико – мелодического эффекта [Гальперин 1958:272].

Аллитерацией (alliteration) именуется особый стилистический прием, целью которого является создание дополнительного музыкально – мелодического высказывания. Сущность приема заключается в повторе одинаковых согласных звуков на относительно близком расстоянии друг от друга [Гальперин 1958, Лапшина 2013]. Подобного рода повтор создает выразительность, определенную атмосферу и тональность, оказывая эмоциональное воздействие на читателя [Лапшина 2013:69].

Прием, заключающийся в повторе гласных звуков в определенном отрезке речи, называется ассонансом (assonance). Благодаря использованию ассонанса появляется интонация настойчивого подчеркивания и более острая ритмическая организация [Там же:74].

В целом можно отметить, что благодаря использованию способов инструментовки тексту придается определенный колорит и экспрессивность. Звуковое подобие может выполнять разные стилистические функции – создавать комический эффект, придавать повествованию колорит абсурда, отражать ироническое отношение к людям, предметам или явлениям [Там же: 88].

1.2.4. Изобразительно-выразительные средства языка

Достижение усиления выразительности может осуществляться различными средствами, однако самым эффективным лексико-семантическим средством создания экспрессивности являются тропы (tropes) [Там же:29].

К тропам относятся метафора, сравнение, эпитет, олицетворение, метонимия, синекдоха, гипербола, мейозис, ирония, парадокс, оксюморон, перифраз, антономасия.

Метафора (metaphor) – это перенос наименования на основе существующего между предметами, явлениями реального или воображаемого сходства [Лапшина 2013:29]. С помощью метафоры автор может создавать яркие запоминающиеся образы.

Сравнение (simili) – это сопоставление двух предметов или явлений с тем, чтобы через общий для них признак более ярко и наглядно охарактеризовать один из этих объектов или явлений. Также как и метафора, сравнение является эффективным изобразительно – выразительным средством создания образности текста. С помощью сравнения изложение приобретает эмотивность и экспрессивность [Там же:43].

Эпитет (epithet) – это определение или обстоятельство выразительного характера, подчеркивающее какое-либо характерное качество предмета или явления и имеющее в своей основе метафорическое переосмысление. Эпитет играет значительную роль в создании словесных образов, а эмоционально – оценочные эпитеты также вносят вклад в создание экспрессивности [Там же: 46].

Метонимия (metonymy) – перенос наименования с одного предмета на другой на основе смежности, сопредельности, то есть реальных связей между двумя предметами или явлениями. Экспрессивная функция является основной стилистической функцией метонимии. Также метонимия придает тексту наглядность, яркость, образность [Там же:53].

Гипербола (hyperbole) – это троп, в основе которого лежит непомерное преувеличение свойств предмета или явления, а также преуменьшение малой вещи до ничтожно малой величины [Там же:54]. Используя данный стилистический прием, усиливается эмфатичность речи.

Мейозис (meiosis) – фигура речи, заключающаяся в преуменьшении величины/качества/значения предмета, явления или действия. Мейозис может

использоваться для создания характеристики героя. Например, чтобы представить говорящего как человека сдержанного, избегающего конфликтов. Разновидностью мейозиса выступает литота (litotes) – утверждение через отрицание противоположного признака. Иногда литота используется для создания комического эффекта [Лапшина 2013:57].

Ирония (irony) – это стилистический прием, заключающийся в том, что слово и выражение употребляется в смысле, обратном буквальному, который таким образом ставится под сомнение или отрицается. Ирония используется, чтобы охарактеризовать персонаж или ситуацию, а также для того, чтобы выразить оценочное отношение к описываемому предмету или явлению [Там же:61].

Парадокс (paradox) – это неожиданное суждение, противоречащее здравому смыслу. Разновидностью парадокса является **оксюморон** (oxymoron) – троп, состоящий в соединении двух понятий, противоречащих друг другу, логически исключаящих одно другое [Там же:61]. Оксюморон обладает большой выразительной силой, он вскрывает внутренние противоречия предметов и явлений действительности.

Для достижения выразительности и экспрессивности текста могут быть использованы различные средства. Ресурсы лексического, грамматического, фонетического уровней располагают обширными стилистическими возможностями, а изобразительно – выразительные средства языка являются самым эффективным лексико-семантическим средством создания экспрессивности.

1.3. Соотношение понятий «стилистический прием» и «стилистический эффект»

Понятие «стилистический прием» является одним из основных понятий стилистики. В отечественной стилистике английского языка теорию стилистических приемов разрабатывал И.Р. Гальперин. Под стилистическим приемом исследователь понимает обобщение, типизацию, сгущение

объективно существующих в языке средств, которые не просто воспроизводятся, а качественно преобразовываются [Гальперин 1958:48]. При этом автор отмечает, что следует различать использование фактов языка в стилистических целях и «выкристаллизовавшийся» стилистический прием. По мнению И.Р. Гальперина, «не всякое стилистическое использование языковых средств создает стилистический прием» [Там же]. Иными словами, повторение слов в эмоционально-возбужденной речи выражает определенное психическое состояние, но не создает какой-либо эффект. Использование же повтора слов в авторской речи создает определенный стилистический эффект. Однако необходимо отличать использование повторения в качестве стилистического приема от повторов, использующихся как средство стилизации.

И.В. Арнольд, рассматривая определение, предложенное И.Р. Гальпериным, с точки зрения стилистики декодирования, считает, что оно не может быть применено в стилистике декодирования, так как у читателя нет данных для того, что определить, намеренно или ненамеренно употреблено то или иное средство. По этой причине, исследователь предлагает использовать термин «прием» условно, понимая под этим типизированность того или иного поэтического оборота, а не его целенаправленность [Арнольд 2002:46].

М.Н. Лапшина определяет «стилистический прием» как «лингвистическую модель создания экспрессивных речевых единиц, которая в зависимости от контекста и целей коммуникации может наполняться любым содержанием» [Лапшина 2013:19].

Некоторые исследователи, в частности Ю.М. Скребнев, определяют стилистические приемы как отклонение от нормы. И.Р. Гальперин с этой точкой зрения не согласен: по мнению автора, сущность стилистического приема не может заключаться в отклонении от норм, поскольку в этом случае он был бы противопоставлен языковой норме. В действительности, стилистические приемы используют норму языка, но берут самые

характерные черты данной нормы, ее сгущают, обобщают и типизируют [Гальперин 1958:46]. И.В. Арнольд считает, что отклонение от нормы, накапливается и создает новую норму с добавленным значением и определенной упорядоченностью, и эта новая норма в дальнейшем может быть вновь изменена [Арнольд 2002:47].

Использование стилистического приема или нескольких стилистических приемов одновременно производит определенный стилистический эффект. В науке о языке не существует общепринятого определения понятия «стилистический эффект». М.Н. Лапшина определяет понятие «стилистический эффект» как «воздействие стилистического приема на получателя информации (читателя/слушателя)» [Лапшина 2013:25]. Согласно определению Т.Г. Винокур, стилистический эффект – это «заложенное в высказывании и реализованное в нем с помощью специальных языковых средств намерение автора речи вызвать у адресата определенную эмоциональную реакцию на это высказывание» [Винокур 1980].

М.Н. Лапшина отмечает, что стилистический прием может выполнять разные стилистические функции и создавать противоположный стилистический эффект в зависимости от контекста. Так, инверсия может быть использована для создания пафоса торжественности, а в некоторых случаях для создания иронического эффекта. Стилистический эффект может использоваться для создания атмосферы торжественности, приподнятости либо быть ироническим, комическим, сатирическим. Многие стилистические приемы применяются для создания эффекта эмфазы или нарастания, определенного колорита [Лапшина 2013:25]. Важным при рассмотрении конвергенции стилистических приемов является то, что один и тот же прием иногда может производить разные эффекты, а один и тот же эффект достигаться разными приемами.

По мнению Ю.М. Скребнева, трудность исследования и определения стилистического эффекта состоит в том, что восприятия текста не является сугубо лингвистической проблемой. Проблемой эмоциональной реакции на

воспринимаемый текст занимается также и психология. Определенную сложность создает и тот факт, что стилистический эффект уникален для каждого человека. Стилистический эффект «представляет собой порождение индивидуальных ассоциаций, индивидуальной языковой компетенции» [Скребнев 1975:26]. В задачи стилистики входит раскрытие лишь общего, коллективно значимого.

В рамках данного исследования будет использовано определение стилистического эффекта, предложенное М.Н. Лапшиной.

1.4. Стилистическая конвергенция в аспекте перевода

В предыдущих разделах понятие стилистической конвергенции было рассмотрено в рамках лингвистики. В данном разделе будут рассмотрены некоторые аспекты передачи стилистической конвергенции при переводе. В связи с этим представляется необходимым рассмотреть перевод с точки зрения интерпретационной модели. На наш взгляд, подходы к интерпретации при переводе должны быть дополнены положениями стилистики декодирования, что, в свою очередь, требует анализа идиостиля М.Фрейна. Далее мы рассмотрим подходы к определению эквивалентности перевода и способы передачи конвергенции стилистических приемов при переводе.

1.4.1. Стилистика декодирования и интерпретация при переводе

Перевод понимается как двуэтапный процесс: процесс интерпретации подлинника и процесс его перевыражения на языке перевода или, согласно С. Баснетт, декодирования и повторного кодирования. В. Вилсс называет эти процессы девербализацией и вербализацией [Wilss 1982], Р. Белл именует их *reception* и *production* [Bell 1993], а И.Левый разделяет перевод на три фазы: постижение подлинника, интерпретация подлинника и перевыражение подлинника [Левый 1974].

По поводу понимания и интерпретации текста существуют различные мнения. Так, Поль Рикер называет понимание искусством постижения значения знаков, которые одно сознание передает другому, а интерпретацию –

толкованием знаков и текстов, зафиксированных в письменном виде [Рикер 2002]. И. В. Арнольд полагает, что процесс понимания, который исследователь именуется «внутренняя интерпретация» заключается в подтверждениях и отклонениях гипотез, неподходящие отбрасываются, а подтвердившиеся разрабатываются в дальнейшем [Арнольд 2002:23]. Т.А. Казакова считает, что «интерпретация – это раскрытие смысла, разъяснение какого-либо текста» [Казакова 2006]. А.Н. Крюков под интерпретацией понимает «понимание, ориентированное на перевыражение понятого» [Крюков 1989:35].

Несмотря на то, что мнения исследователей расходятся, никто не подвергает сомнению тот факт, что восприятие текста не является линейным процессом. Этот процесс предполагает «возвращение, сопоставление и противопоставление элементов» [Арнольд 2002:29], в результате чего происходит осмысление целого.

Некоторые исследователи разграничивают первичную интерпретацию и научную интерпретацию текста. Предполагается, что когда «профессиональный интерпретатор» читает текст в первый раз, он воспринимает его эмоционально и во многом подсознательно. Второе же прочтение более осознанное, так как заключается в применении научного анализа текста с целью его научного истолкования. На данном этапе текст является объектом исследования. Используя весь арсенал методик, интерпретатор проверяет свое первое субъективное впечатление [Есин 1999:163].

Осуществляя свою деятельность, переводчик выступает в роли интерпретатора. И. Левый указывает на необходимость правильной интерпретации подлинника переводчиком. Исследователь отмечает, что интерпретация будет правильной в том случае, если ее исходным пунктом будут основные черты произведения, а целью – сохранение его объективной ценности [Левый 1974]. И. Левый обращает внимание на то, что восприятие произведения переводчиком будет реалистическим только в том случае, если

ему удастся справиться с читательским субъективизмом. По мнению автора, цель переводчика – «свести к минимуму свое субъективное вмешательство в текст и максимально приблизиться к объективной сущности переводимого произведения» [Там же].

Процесс интерпретации неразрывно связан с процессом понимания. Понимание смысла художественного произведения имеет большое значение при переводе. Т.А. Казакова выделяет несколько этапов понимания смысла: 1) распознавание знака, отягощенного художественной функцией путем соотнесения с уже известным; 2) распознавание художественно функции знака путем выведения нового смысла; 3) переводческая оценка художественного текста [Казакова 2002:15]. Как отмечает исследователь, интерпретируя художественную функцию исходного знака на другом языке, «переводчик вынужден выходить за рамки переводимого текста и рассматривать его в связи с литературным процессом, традицией и выразительными возможностями языка оригинала, чтобы на основе этой интерпретации восстановить *художественно-информационную систему* в ее единстве со способами выражения, традициями и выразительными возможностями языка перевода» [Казакова 2006].

В данной работе мы примем точку зрения, согласной которой первый этап перевода, т.е. процессы интерпретации исходного текста, можно рассмотреть с точки зрения стилистики декодирования, которая была разработана И.В. Арнольд. И.В. Арнольд под стилистикой декодирования понимает «направление стилистических исследований, которые рассматривают способы толкования художественного текста, имеющие целью наиболее полное и глубокое понимание его на основе анализа структуры самого текста и взаимоотношений составляющих его элементов» [Арнольд 1971:3].

Стилистика декодирования ориентирована на последний этап процесса автор – книга – читатель, т.е. на то, что и как читатель видит и понимает в тексте. Как и теория информации, стилистика декодирования интересуется

тем, как воздействует литературное произведение на читателя в идейном и эмоциональном планах. Автор, создавая текст литературного произведения, кодирует события, идеи, свое отношение к происходящему средствами языка. Когда данный текст попадает к читателю, он должен восстановить сообщение автора, используя знания кодов и кодовых комбинаций языка и других семиотических систем. Сложность декодирования художественного текста заключается в том, что читатель не владеет кодом автора и, соответственно, ему приходится догадываться о смысле тех или иных частей текста. Весь процесс декодирования состоит в многочисленных перекодировках, так как в художественном произведении много уровней, при этом каждый последующий уровень является содержанием предыдущего [Арнольд 2002:21].

По мнению И.В. Арнольд, стилистика декодирования является основой интерпретации текста.

1.4.2. Эквивалентность перевода

Основным вопросом теории перевода является вопрос соотношения исходного текста и текста перевода, который можно рассмотреть с точки зрения эквивалентности перевода исходному тексту. Известно, что достижение абсолютного равенства между исходным текстом и текстом перевода вряд ли осуществимо на практике - был введен термин «эквивалентность». Считается, что термин «эквивалентность» вошел в употребление в современную теорию перевода сравнительно недавно. Однако в научной литературе нет единого мнения, когда именно это произошло. П.М. Топер высказал предположение, что термин «эквивалент», который изначально применялся по отношению к машинному переводу, к переводу "человеческому" предложил применять Р. Якобсоном в работе "On linguistic aspects of translation" в 1959 году [Jakobson 1959: 113-118; Топер 2002:179].

Рассмотрим различные определения термина «эквивалентность». Если обратиться к энциклопедическим словарям, то можно обнаружить следующие определения понятия «эквивалентность»:

1. Эквивалентный – являющийся эквивалентом, равносильный, равнозначный, равноценный, заменяющий что-либо [Современный словарь иностранных слов 1994].

2. Эквивалентный – нечто равноценное, равнозначащее, равносильное другому, полностью заменяющее его [Словарь современного русского литературного языка 1965].

3. Эквивалентный – равнозначный, равносильный, всецело заменяющий что-нибудь в каком-нибудь отношении [Большой толковый словарь современного русского языка].

Общим для всех представленных определений является то, что они все трактуются через равнозначность.

В переводоведении отношение к понятию «эквивалентность» неоднозначное. Некоторые исследователи отрицают данное понятие. В частности, М. Снелл-Хорнби полагает, что понятие «эквивалентность» нельзя считать базовым понятием переводоведения, так как оно неточно и искажает проблемы перевода, а также создает иллюзию симметрии между языками [Snell-Hornby 1995]. Ван ден Брок считает, что эффект эквивалентности невозможен, так как не существует критериев, с помощью которых можно этот эффект измерить. Также исследователь задается вопросом, будет ли текст производить одинаковый эффект в разных культурах и в разные времена [Вгоек 1978].

Другие исследователи утверждают, что эквивалентность существует, но имеет свою специфику. Так, Ю. Найда полагает, что понятие эквивалентность может изменяться в зависимости от лингвистической ситуации [Nida 1964]. По мнению В.С.Виноградова, эквивалентность перевода подлиннику всегда понятие относительное, так как перевод никогда не будет абсолютно идентичен тексту оригинала. Насколько текст перевода будет приближен к

тексту оригинала зависит от многих факторов: от мастерства переводчика, от особенностей языков и культур сопоставляемых текстов, времени создания оригинала и перевода, способа перевода и т. п. » [Виноградов 2001]. В.С. Виноградов считает, что под эквивалентностью в переводоведении следует понимать «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально - коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе. Более того, эквивалентность оригинала и перевода – это, прежде всего, общность понимания содержащейся в тексте информации, включая и ту, которая воздействует не только на разум, но и на чувства реципиента и которая не только эксплицитно выражена в тексте, но и имплицитно отнесена к подтексту» [Там же]. По мнению Дж. Кэтфорда, определение сущности переводческой эквивалентности, а также условия ее достижения должны стать главной задачей теории перевода. Проведя ряд исследований, Дж. Кэтфорд делает вывод, что эквивалентность не заключается не формальном соответствии или равенстве значений, ее главным условием должно быть взаимозаменяемость оригинального текста и текста перевода [Catford 1965]. М. Хэллидей рассматривал эквивалентность только на уровне текста, высказываний или предложений [Halliday 1964].

В настоящее время, в переводоведении существует три основных подхода к определению понятия «эквивалентность». Согласно первому подходу, задача переводчика заключается в максимально точной передаче текста оригинала на языке перевода. Зачастую, в рамках данного подхода, эквивалентность подменяется тождественностью. Так, А.В. Федоров использует вместо «эквивалентности» понятие «полноценность». Эта полноценность, по мнению автора, включает полную передачу смыслового содержания оригинала [Федоров 2002]. Представленная точка зрения была подвергнута критике. В частности, Л.С. Бархударов отмечает, что потери при переводе неизбежны и, соответственно, текст перевода не может быть абсолютным эквивалентом текста оригинала [Бархударов 1973].

Второй подход заключается в попытке выявить в содержании оригинала инвариантную часть, сохранение которой необходимо для достижения эквивалентности. Как правило, роль такой инвариантной части выполняет какая-либо функция текста оригинала, либо ситуация, описанная в тексте. Однако и этот подход не выдерживает критики, так как на практике достаточно часто встречаются случаи, когда инвариантная часть содержания не сохраняется, но текст обеспечивает межъязыковую коммуникацию и наоборот.

Третий подход называют эмпирическим, он нашел отражение в работах В.Н. Комиссарова. Сравнив большое количество выполненных переводов с их оригиналами, В.Н. Комиссаров делает вывод, что «степень смысловой близости к оригиналу у различных переводов неодинакова, а их эквивалентность основывается на сохранении разных частей содержания оригинала» [Комиссаров 1999].

Подводя итог, отметим, что в настоящее время в литературе нет четкого определения понятия «эквивалентность», большинство определений даются описательно. Однако, исходя из приведенных определений, можно сделать вывод, что основная суть понятия «эквивалентность» может быть определена через равнозначность содержания, равенство информации. Общим для всех определений является то, что в них делается акцент на сохранение и передачу плана содержания оригинала в переводе.

1.4.3. Способы передачи конвергенции стилистических приемов

Сложность передачи стилистической конвергенции при переводе заключается в том, что не всегда можно адекватно передать авторский замысел, используя те же средства выразительности, что и в языке оригинала. Многие исследователи, в частности С.В. Тюленев отмечают, что сохранение как можно большего количества тропов и фигур речи является важным критерием при переводе художественного произведения [Тюленев 2004:257]. Однако, как отмечает Т.А. Казакова, «лишь очень незначительная часть

стилистически отмеченных элементов исходного текста получает при переводе стандартное соответствие» [Казакова 2000:55], в то время как другие либо нуждаются в значительных преобразованиях, либо и вовсе не могут быть переведены. Это связано с особенностями русского словоупотребления, сочетаемостью слов и т.д. При передаче стилистической конвергенции в переводе, в первую очередь, необходимо обращать внимание на функцию того или иного приема, а так же на эффект, который он производит, и исходя из этого, принимать решение, каким образом это отразить в переводе.

Так, характерная для английского языка аллитерация, в определенных случаях, может быть заменена рифмой или ритмическим повтором. Также, преобразование исходного текста может осуществляться с помощью следующих приемов: замены словесного состава, замены образа, замены тропа, изъятия переносного значения, дословного перевода [Там же:56].

На основе системы стилистических сдвигов, предложенной А. Поповичем, Е.В. Ивановой были разработаны пять моделей передачи конвергенции стилистических приемов:

1) конвергенция стилистических приемов оригинала полностью восстановлена в переводе;

2) конвергенция стилистических приемов оригинала лишь частично сохранена в переводе, так как некоторые стилистические приемы оригинала в переводе заменены другими стилистическими приемами;

3) конвергенция стилистических приемов оригинала передается частично, так как в переводе лишена некоторых стилистических приемов;

4) конвергенция стилистических приемов оригинала в переводе не только полностью сохраняется, но помимо имеющихся приемов, приобретает дополнительные стилистические приемы;

5) конвергенция стилистических приемов оригинала в переводе подвергается изменениям, так как помимо сохраненных стилистических приемов, в переводе происходит замещение некоторых стилистических

приемов другими, утрата некоторых стилистических приемов и появление новых стилистических приемов, ранее не наблюдавшихся в оригинале [Иванова 2006:17].

Данная классификация будет применена при сопоставительном анализе оригинального текста и текста перевода.

1.5. Особенности прозы М.Фрейна

Выбора романа М.Фрейна «Headlong» («Одержимый») обусловлен тем, что в нем представлен широкий спектр различных стилистических приемов в самых разнообразных сочетаниях. Стилистическая конвергенция является разновидностью индивидуализированного повествования, в котором с помощью большого разнообразия средств выразительности отражается уникальность авторского изложения. Стилистическая конвергенция является действенным средством выражения авторских чувств и эмоций [Нелькенбаум 2016:136,138].

Майкл Фрейн (Fraun, Michael) – английский журналист, драматург, романист и переводчик. М. Фрейн опубликовал более 40 работ (романы, пьесы сборники эссе, переводы), стал лауреатом свыше двадцати пяти литературных премий и занял видное место в современной литературе Великобритании. Анализ творчество писателя чаще всего проводился в свете сопоставления работ автора с произведениями его современников [Ананьевская 2010, Хабибуллина 2010], либо анализ текстов М. Фрейна, включался в работы по выявлению особенностей поэтики прозы писателя [Гопман 2012]. В частности, В.Л. Гопман говорит о “подключенности” творчества Фрейна к классической традиции сатиры в английской литературе. Исследователь отмечает, что «наиболее ощутимо в книгах Фрейна следование урокам Дж. Остен и У. Теккерея» [Гопман 2012:393]. Произведения Фрейна характеризуются использованием различных форм осмеяния и отрицания изображаемого, таких как ирония, сарказм, сатира. Несмотря на кажущуюся обыкновенность и традиционность повествования,

читатель нередко сталкивается в произведениях Фрейна с парадоксальными сюжетными ситуациями [Гопман 2012:390]. Исследователи отмечают специфическое отражение истории в драматических работах писателя, как правило, оно представлено через восприятие одного из героев. В произведениях важное значение приобретает взаимодействие прошлого и настоящего, а также то, как повествователь интерпретирует их. Для Фрейна попытка беспристрастно объяснить причины своих поступков и поведения представляется такой же невероятной, как и попытка историка объяснить причины исторических событий. [Колесникова 2016:3].

Выводы по первой главе

1. Проанализировав большое количество определений термина «стилистическая конвергенция», мы пришли к выводу, что общим для всех определений является то, все они основываются на двух факторах: функциональном (выполнение единой функции) и структурном (состоит из нескольких стилистических приемов).
2. В научной литературе существует несколько классификаций видов стилистической конвергенции, целям работы отвечает классификация, предложенная И.А. Соловейчик – Зильберштейн. Исследователь выделяет четыре типа конвергенции стилистических приемов: лексический, лексико-синтаксический, фоно-лексический и смешанный.
3. В тексте стилистическая конвергенция может выполнять множество функций. При анализе примеров в практической главе будет использована классификация, разработанная С.А. Кузьменко. Согласно данной классификации, стилистическая конвергенция выполняет изобразительную, характерологическую, эмоционально-выделительную, оценочно-характеристическую, актуально-выделительную и интонационно-ритмическую функции.
4. В стилистической конвергенции могут принимать участие как лексические, синтаксические, фонетические стилистические приемы, так и изобразительно-выразительные средства языка.
5. Стилистический прием – это «лингвистическую модель создания экспрессивных речевых единиц, которая в зависимости от контекста и целей коммуникации может наполняться любым содержанием» [Лапшина 2013:19], а стилистический эффект – «воздействие стилистического приема на получателя информации (читателя/слушателя)» [Лапшина 2013:25]. Один стилистический прием может производить различные стилистические эффекты, а один и тот

же стилистический эффект, в свою очередь, может достигаться различными стилистическими приемами.

6. Процессы интерпретации оригинального текста можно рассмотреть с позиции стилистики декодирования. Предметом стилистики декодирования является изучение того, как воздействует литературное произведение на читателя. Выполняя перевод, переводчик выступает в роли интерпретатора, при этом его задача - свести свое субъективное вмешательство в текст и приблизиться к объективной сущности текста оригинала.

7. Проблеме эквивалентности перевода посвящено достаточно много работ, одна среди ученых нет единства мнений относительно определения данного термина. В тоже время, следует отметить, что все рассмотренные определения трактовались через равнозначность содержания, равенство информации.

8. При передаче стилистически отмеченных элементов, стандартное соответствие получает лишь их незначительная часть, остальные либо значительно преобразуются, либо и вовсе не могут быть переведены [Казакова 2000:55]. На основе системы стилистических сдвигов, предложенной А. Поповичем, Е.В. Ивановой были разработаны пять моделей передачи конвергенции стилистических приемов.

9. Выбора романа М.Фрейна «Headlong» («Одержимый») обусловлен тем, что в нем представлен широкий спектр различных стилистических приемов и формирующиеся на их основе примеры стилистической конвергенции.

Глава 2. Конвергенция стилистических приемов при переводе с английского языка на русский язык: сопоставительный анализ оригинального и переводного текстов

Данная глава состоит из двух разделов: в первом разделе рассмотрены языковые особенности организации и функционирования конвергенции стилистических приемов в романе М.Фрейна «Headlong», а во втором разделе проанализированы некоторые аспекты передачи стилистической конвергенции при переводе в сопоставительно-переводческом аспекте.

2.1. Особенности организации и функционирования конвергенции стилистических приемов в романе М. Фрейна «Headlong»

В данном разделе будут рассмотрены особенности организации и функционирования конвергенции стилистических приемов в романе «Headlong». При анализе стилистической конвергенции, представленной в романе, будет использована классификация И.А. Соловейчик-Зильберштейн. Исследователь выделяет несколько видов конвергенции, а именно: лексическую конвергенцию стилистических приемов, лексико-синтаксическую конвергенция стилистических приемов, фоно-лексическую конвергенцию стилистических приемов и смешанный тип конвергенции стилистических приемов. Рассмотрим каждый из видов более подробно.

2.1.1. Лексическая конвергенция стилистических приемов

Конвергенция собственно стилистических приемов представлена в романе крайне редко. В качестве примера лексической конвергенции стилистических приемов можно рассмотреть следующий отрывок:

'Well', I say once again, and once again I hesitate. I've spent my entire life up to this point hugging the shores of fact, paddling in the safe shallows of honesty. Now the moment has come when I have to launch out into the open sea of fiction. I have to cut free from the literal and start painting the picture, just as Bruegel did. [Frayn 1999:99]

Главному герою Мартину предстоит разговор с владельцем картины, в связи с чем он пытается придумать, как построить беседу так, чтобы не раскрыть своего замысла: обманным путем заполучить бесценное произведение искусства. Однако ценность данного произведения вызывает сомнения, поскольку нет никаких объективных доказательств подлинности картины. Главный герой ранее не оказывался в положении, когда ему нужно было откровенно лгать, соответственно он не знает, как себя вести в данной ситуации. Для того чтобы передать состояния героя, автор романа задействует целый набор стилистических приемов.

Так, **повтор** (*I say once again, and once again I hesitate*) выполняет функцию усиления образа замкнутого круга: он сомневается во всем, что говорит.) Прием подхватывается **гиперболой** (*my entire life*), и далее **метафорой** (*hugging the shores of fact, paddling in the safe shallows of honesty; to launch out into the open sea of fiction*). Благодаря метафоре возникает образ моря - отсылки к данному образу довольно часто встречаются в романе. Можно предположить, что авантюра героя представляет собой открытое море, и он не может себе позволить просто наблюдать всего происходящего с берега, пришло время для решительных действий. Однако ему не хватает смелости и сил, чтобы сделать шаг вперед. **Метафора** (*painting the picture*) подразумевает ложь, которую ему нужно придумать также мастерски, как Брейгель писал свои картины. **Сравнение** (*just as Bruegel did*) отсылает читателя к манере живописи художника, на картинах которого очень много деталей, и они все очень запутаны и сложны для интерпретации.

Конвергенция в данном отрывке помимо реализации характерологической, изобразительной и эмоционально-выделительной функций, также устанавливает связи между частями всего произведения. Идея поиска, путешествия, открытия красной лентой проходят через весь роман, и данный отрывок является одним из ключевых в развитии сюжета романа.

2.1.2. Лексико-синтаксическая конвергенция стилистических приемов

Данный вид стилистической конвергенции наиболее часто встречается в романе. Рассмотрим, например, следующий отрывок:

The fact is that I'm still thinking fast. And what I'm thinking now is that I can't simply burst out with the amazing news. Not even to Kate. Least of all to her. She won't believe it. No one would. Not the most credulous of art lovers, not the most trusting of wives. And Kate's not the most credulous of art lovers or the most trusting of wives. As a specialist in the subject, she committed to caution; as a wife, she's already skeptical of what she sees as my prosperity to sudden wild enthusiasms [Frayn 1999:50].

В данном отрывке говорится о том, как главный герой обнаружил картину, которая, по его мнению, является пропавшей картиной Брейгеля. Он переполнен эмоциями, ему хочется поделиться своим открытием с женой, но его одолевают сомнения. Динамика и обрывочность мыслей главного героя задается с помощью **эллиптических предложений** (*not even to Kate, least of all to her; She won't believe it. No one would*), они же создают эмоционально-напряженную атмосферу. Эмоциональность и напряженность подчеркивается употреблением слов с модальным значением: *not even, least of all, won't*. Усилению эмоциональности служат и выбранные эмоционально-экспрессивные лексические единицы (*burst out with, amazing news, sudden wild enthusiasms*). Использование **контекстуальных синонимов** с одной стороны, усиливает образность и эмоциональность, а с другой стороны, позволяет показать многогранность отношений между главным героем и его женой (*specialist in the subject, as a wife; the most credulous of art lovers, the most trusting of wives*). Размышляя, герой пытается убедить себя, что не стоит рассказывать о своем «открытии» жене. Применение такого стилистического приема, как **градация** (*not even to Kate, least of all to her; She won't believe it. No one would*) позволяет показать развитие мысли героя, а **стилистический**

повтор (*not the most credulous of art lovers, not the most trusting of wives*) не только реализует экспрессивную функцию отрицания, но и придает динамичность и ритмичность. Таким образом, представленные стилистические приемы служат единой цели, а именно призваны передать быстроту смены одной мысли другой, сомнения главного героя в правдоподобность его открытия пропавшей картины Брейгеля, его состояние, когда его кидает из одной стороны в другую, т.е. стилистическая конвергенция, в данном случае, выполняет оценочно-характеризующую и эмоционально – выделительные функции.

2.1.3. Фоно-лексическая конвергенция стилистических приемов

Интересно было найти в романе и примеры фоно-лексической конвергенция стилистических приемов.

Yes, the sun's still shining. We're coming to the end of a warm spring day, well down the green hillsides towards that happy blue town besides the sea, where the ship's just spreading its sails [Frayn 1999:355].

Мартин решительно намерен заполучить картину и в этом ему помогает жена владельца картины. Автор снова возвращается к теме путешествия, плавания в море. Главный герой проводит параллель между собой, своей задумкой и кораблем, отправляющимся в плавание. В романе не раз проводилось сравнение между чувствами главного героя и природными явлениями, что не случайно, поскольку это было одной из основных тем картин Брейгеля. Отрывок построен на **аллитерации**: звуки [s], [ʃ] создают ощущение дуновения ветра, шелеста листьев, плеск волны (в данном отрывке наблюдается созвучие с такими звукоподражательными словами, как *hiss, gust, swish, squirt*). **Метафора** (*towards that happy blue town besides the sea, where the ship's just spreading its sails*) оживляет образ. Несомненно, Мартин верит в успех своего предприятия и преисполнен радужных ожиданий. В данном отрывке преобладают изобразительная и эмоционально-выделительная функции стилистической конвергенции.

2.1.4. Смешанный тип конвергенции стилистических приемов

В смешанном типе конвергенции могут быть задействованы как лексические, синтаксические, так и фонетические стилистические приемы. Одним из примеров смешанного типа конвергенции в романе является следующий отрывок:

I'm not Saul but Icarus, in the Musée des Beaux-Arts in Brussels, who has flown too near the sun, and who has fallen as unnoticed by the world as Saul, as irrelevant; but fallen not to rise again in glory – to disappear ignominiously beneath the waves for ever [Frayn 1999:130].

В данном отрывке присутствует **аллюзия**, а именно: отсылка к древнегреческому мифу об Икаре. Картина Брейгеля «Падение Икара» – это своего рода размышление о смысле жизни, оничтожности человека [Львов 1988: 171]. Художник изображает только ноги Икара, тем самым показывая насколько этот эпизод незначителен в суеде дней. Мартин проводит параллель между Икаром и собой. Подобно Икару он взлетел слишком высоко и пал, и ему не суждено воскреснуть во славе, его участь – исчезнуть в пучине обыденности навсегда. Примечателен тот факт, что главный герой сравнивает себя именно с Икаром, изображенным на этой картине, поскольку его «падение» также пройдет незаметно для всех остальных.

Следует отметить выбор книжной лексики в данном отрывке (*irrelevant* - not connected with or relevant to something; *ignominiously* - deserving or causing public disgrace or shame.). Выбор книжной лексики и сложного предложения с элементами подчинительной и сочинительной связи создает возвышенный эффект. Помимо всего прочего, с помощью перечисленных средств создается речевая характеристика героя повествования, показывается его образованность и эрудированность. Использование **противопоставлений** (*fallen not to rise again in glory – to disappear, I'm not Saul but Icarus*) не только передает метания, беспокойный характер героя, но и его противоречивое состояние. В данном отрывке конвергенция

стилистических приемов выполняет оценочно-характеризующую и эмоционально-выделительную функции.

В целом можно отметить, что наиболее распространенным видом конвергенции стилистических приемов в романе является лексико-синтаксическая конвергенция. Среди приемов, образующих стилистическую конвергенцию, преобладают: метафора, сравнение, книжная лексика и эллиптические предложения. Наиболее частотны комбинации следующих стилистических приемов: метафора+сравнение+противоставление; метафора+повтор+противопоставление. Как правило, с помощью данных комбинации реализовывались изобразительная и эмоционально-выделительная и характерологические функции стилистической конвергенции.

2.2. Передача стилистической конвергенции при переводе: сопоставительный анализ оригинального текста и текста перевода

Сложность передачи стилистической конвергенции при переводе заключается в том, что не всегда можно адекватно передать информацию оригинала, используя те же средства выразительности и сохраняя функции стилистических приемов, что и в языке оригинала. Это обусловлено многими факторами: особенностями русского словоупотребления, сочетаемостью слов и т.д. Поэтому, при передаче стилистической конвергенции в переводе, в первую очередь, необходимо обращать внимание на стилистическую функцию того или иного приема, а так же на стилистический эффект, который он производит, и исходя из этого, принимать решение, каким образом стилистический прием/приемы отразить в переводе.

При анализе переводного текста была использована классификация способов передачи стилистической конвергенции, разработанной Е.В. Ивановой. Исследователь выделяет пять способов: 1) полное сохранение конвергенции стилистических приемов оригинала при переводе; 2) частичное сохранение конвергенция стилистических приемов оригинала в виду замены

некоторых стилистических приемов в конвергенции при переводе; 3) частичное сохранение стилистических приемов в конвергенции в виду опущения некоторых стилистических приемов в конвергенции при переводе; 4) сохранение конвергенции стилистических приемов оригинала при добавлении стилистических приемов при переводе; 5) изменение стилистических приемов в конвергенции с частичным сохранением, замещением, потерей и добавлением стилистических приемов при переводе.

В результате проведенного анализа было выявлено, что при передаче стилистической конвергенции романа М. Фрейна “Headlong” на русский язык, преобладают два способа: 1) частичное сохранение конвергенция стилистических приемов оригинала в виду опущения некоторых стилистических приемов в конвергенции при переводе (55%); 2) изменение стилистических приемов в конвергенции с частичным сохранением, замещением, потерей и добавлением стилистических приемов при переводе (45%) (Приложение, рис.3).

2.2.1. Частичное сохранение конвергенция стилистических приемов оригинала в виду опущения некоторых стилистических приемов в конвергенции при переводе

Под частичным сохранением стилистической конвергенции понимается неполное сохранение стилистических приемов оригинального текста в тексте перевода. В качестве примера данного способа стилистической конвергенции может служить следующий отрывок:

“What is that detail? The first one I see? I don’t know. Perhaps the highlights on the new green leaves where they lie in the track of the sun. Perhaps the figure caught for all eternity just off-balance, with his foot ridiculously raised to stamp the ground. Perhaps just the foot itself. But already my eye’s doing what the human eye always has to do to take in the world in front of it. It’s flickering and jumping in indescribably complex patterns, back and forth, up and down, round and round, moving over and over again each second, assembling patch after patch into a first approximation of a whole; amending the approximation; amending it again. For a picture this size, some four feet high by five feet long, even the most cursory scan must take a matter of seconds.” [Frayn 1999:42]

Что это за деталь? Что первым бросается в глаза? Ну может быть, блики от солнечных лучей на молодой зеленой листе. Может быть, человеческая фигурка, застывшая в вечности с комично поднятой ногой, которая так никогда и не опустится на землю. Может быть, сама эта нога. Так или иначе, мой глаз уже проделывает то, что необходимо для зрительного восприятия. Совершает мельчайшие, неопикуемой сложности движения вверх-вниз, влево-вправо и во все стороны пятьдесят, шестьдесят, семьдесят раз в секунду, собирая цветовые пятна в некое подобие целостной картины, затем подправляя и изменяя что-то снова и снова. Глазу требуется как минимум несколько секунд, чтобы даже в самом общем виде воспринять картину таких размеров — примерно четыре фута по вертикали на пять по горизонтали [Фрейн 2002].

В данном отрывке конвергенция представлена разнообразными стилистическими приемами. Используются как лексические, так и грамматические средства, которые находятся в сложном и многогранном взаимодействии друг с другом и выполняют единую стилистическую функцию: передать внутреннее напряженное состояние героя, который никак не может найти ответы на свои вопросы. Внутренний диалог автора, его беспокойство, его размышления передает **эпилемма**, риторический прием, который заключается в том, что задающий вопрос сам на него и отвечает. (*What is that detail? The first one I see? I don’t know.*). С одной стороны, эффективность приема заключается в мгновенном привлечении внимания читателей с помощью грамматической конструкции вопросительного предложения, а, с другой стороны, в лаконичной форме ответа. Повторение вопросных конструкций передает беспокойство героя, ищущий характер его

размышлений и неспособность вспомнить эту деталь. Напряженный поиск ответа передается и с помощью синтаксических повторов, например, **анафора**, которая также задает особый ритм повествованию (*Perhaps the highlights on the new green leaves..., Perhaps the figure caught for all eternity..., Perhaps just the foot itself; или amending the approximation; amending it again, round and round, over and over*). Интересен и выбор автором длины предложений, которые объединены синтаксическими повторами: во-первых, обращает на себя внимание тот факт, что они все неполные, эллиптические предложения, а, во-вторых, пик языковой компрессии достигается в последнем предложении из серии предложений, построенных на повторах – оно максимально компактное и краткое из всех других предложений-повторов, что передает динамизм развертывания логики поиска ответа на вопросы, с одной стороны, а, с другой стороны, благодаря тому, что в нем представлена одна какая-либо деталь (*just a foot*), выраженная лексически одним простым словом, в отличие от других описаний, более богатых и развернутых, создается эффект обманутого ожидания.

Усилению и нарастанию напряженности при поиске ответа на вопрос способствует **сочетание эпифоры и анафоры** (*assembling patch after patch into a first approximation of a whole; amending the approximation; amending it again*),

Антитеза также передает напряженность поиска, более того, привносит в повествование эффект максимального контраста семантического движения, с одной стороны, а с другой стороны, повтор параллельных конструкций, основанных на антитезе, создает впечатление цикличности, то расширяющихся, то сужающихся кругов развертывания мысли автора. (*back and forth, up and down*). В конце отрывка ритм все еще удерживается за счет того, что используется усилители (For a picture *this* size ... even *the most cursory scan*) и вдруг он обрывается, т.к. применено **контекстуальное противопоставление** (must take a *matter of seconds*). Благодаря этому создается вышеупомянутый эффект обманутого ожидания.

Отметим еще раз, что для данного отрывка характерны **эллиптические предложения** (*The first one I see? For a picture this size... Perhaps just the foot itself*), что подчеркивает напряженно-эмоциональный характер.

Помимо собственно синтаксических средств, в приведенном отрывке обращают на себя внимание и выбор лексических средств. Во-первых, ритмичность и динамизм создается и выбором лексических средств, например, глаголом *to jump* в значении *to pass quickly or abruptly from one idea, subject, or state to another*. Во-вторых, на фоне стилистически нейтральной лексики, которая представлена односложными простыми словами, передающими динамизм и ритмичность, используются книжные слова, которые наиболее полно передают смысловые нюансы и оттенки (*amending, approximation, indescribably complex patterns*). В-третьих, небезынтересен выбор контекстуальных синонимов, т.е. слов, сближение которых по значению происходит только в условиях этого контекста: *flickering* и *jumping, assembling* и *amending* контекстуальных антонимов: *eternity* и *off-balance, ridiculously*. С одной стороны, они более точно и всесторонне передают мысли героя, с другой стороны, вместе с синтаксическими повторами создают эффект нарастания.

Таким образом, в данном отрывке конвергенция представлена целым набором самых разнообразных стилистических приемов. В совокупности все эти приемы воссоздают ищущий характер поиска ответа на поставленный вопрос, напряженный и динамичный, который подобен то сужающимся, то расширяющимся кругам хода мысли героя, что читатель ощущает вполне интуитивно.

Рассмотрим, как данный отрывок представлен в переводе. **Эпилемма** в переводе заменена простыми вопросительными предложениями (*Что это за деталь? Что первым бросается в глаза?*). Несмотря на то, что функция привлечения внимания была реализована, опущение ответной реплики при переводе приводит к утрате идеи поиска ответа на вопросы, которые мучают главного героя, пропадает диалогичность, близость с читателем. Следует

отметить некоторую неточность в переводе второго предложения (*Что первым бросается в глаза?*), поскольку выражение *the first one* выполняет функцию предметного дейксиса и указывает на предшествующий фрагмент текста. Представляется необоснованным добавление частицы «ну» при переводе предложения *Perhaps the highlights on the new green leaves where they lie in the track of the sun*, что приводит к понижению регистра речи. Герой романа – образованный человек, а подобного рода добавление вносит некоторые неточности в речевую характеристику героя. В переводе **анафора** сохраняется частично (*Может быть, человеческая фигурка, застывшая в вечности с комично поднятой ногой, которая так никогда и не опустится на землю. Может быть, сама эта нога.*), что приводит к тому, что ритм повествования, заданный в тексте оригинала, утрачен. Некоторое напряжение вызывает перевод предложения *«But already my eye's doing what the human eye always has to do to take in the world in front of it»* как *«Так или иначе, мой глаз уже проделывает то, что необходимо для зрительного восприятия»*, так как предложение звучит неблагозвучно и неестественно. В переводе не сохраняется сочетание **анафоры** и **эпифоры** *«... собирая цветочные пятна в некое подобие целостной картины, затем подправляя и изменяя что-то снова и снова»*, в результате чего предложение становится более нейтральным, нет того усиления нарастания и напряжения, которое присутствует в тексте оригинала. Расположение элементов предложения следующим образом: *«Глазу требуется как минимум несколько секунд, чтобы даже в самом общем виде воспринять картину таких размеров — примерно четыре фута по вертикали на пять по горизонтали»* приводит к тому, что утрачивается эффект обманутого ожидания, что достаточно сильно влияет на восприятие всего отрывка в целом.

Итак, при переводе конвергенция стилистических приемов была передана частично. Текст перевода не передает динамизм и ритмичность текста оригинала, не передает идею поиска ответа на поставленные вопросы. Иными словами, информация, которую можно декодировать в результате

процесса интерпретации исходного текста, а именно: ищущий характер поиска ответа на поставленный вопрос, в переводе либо опущена, либо передается неравноценными стилистическими средствами. Более того, в переводе появляются добавочные смыслы, которых нет в исходном тексте. Также отметим, что при переводе происходит нарушение норм русского языка, что проявляется в нетипичных фразах, нетипичных сочетаниях слов.

Ярким примеров неполного воспроизведения стилистических приемов оригинального текста в переводе может служить следующий пример. В данном отрывке описывается момент, когда Мартин впервые увидел картину. Все участники сцены находятся в ожидании: хозяин картины и его жена ждут оценки, жена главного героя ожидает его, чтобы пойти домой. И только Мартин, будто выпал из реальности на какое-то время.

<p>So it's there, in the freezing breakfast-room, among the indifferent chairs, with Laura still holding the filthy newspaper she's just been scrubbing away with, and Tony looking over my shoulder, still hoping for a valuation, and Kate in the doorway, still patiently rocking the carry-cot back and forth, that I first set eyes on it. On my fate. On my triumph and torment and downfall [Fraysn 1999:41].</p>	<p>Так я впервые увидел ее, в холодной столовой для завтраков, между хранившими безразличие стульями. Лора по-прежнему держала в руке грязную газету, которой стирала сажу. Тони заглядывал мне через плечо в ожидании оценки, а Кейт стояла в дверях, терпеливо покачивая взад-вперед люльку с Тильдой. Так я впервые увидел ее — мою муку и судьбу, причину моего триумфа и падения [Фрейн 2002].</p>
--	---

Благодаря использованию Present Participle - *holding, looking, rocking, hoping* показывается длительность действий, ситуации, придается напряженность. **Повторы и многосоюзие** (*On my fate. On my triumph and torment and downfall*) придают ритмичность повествованию, а использование эллипсиса (*On my fate. On my triumph and torment and downfall.*) позволяет передать напряженно-эмоциональный характер ситуации. Многосоюзие передает также значимость каждого выражения. Синтаксическая структура

предложения, осложненная однородными конструкциями Prepositional Absolute Participle Constructions (*So it's there, in the freezing breakfast-room, among the indifferent chairs, with Laura still holding the filthy newspaper she's just been scrubbing away with, and Tony looking over my shoulder, still hoping for a valuation, and Kate in the doorway, still patiently rocking the carry-cot back and forth,*), создает впечатление, что повествование напоминает картину, нарисованную мазками. Также, за счет разрыва конструкции ***So it's there ... that I first set eyes on it*** создается эффект обманутого ожидания.

Следует отметить, что в переводе утрачивается эффект обманутого ожидания, так как отрывок начинается со слов (*Так я впервые увидел ее*), а в конце отрывка эти слова вновь повторяются. Прилагательное *freezing* в значении *extremely cold* переводится как «холодный», что несколько снижает эмоциональность, как и в случае с *filthy (disgustingly dirty)*, которое переводится как «грязную». Несколько эллиптических предложений оригинального текста передаются одним предложением в тексте перевода, что отрицательно сказывается на передаче эффекта динамизма.

В целом можно отметить, что в данном отрывке большинство из стилистических приемов оригинала либо не были переданы, либо переданы не в полном объеме. Помимо того, что все это привело к снижению эмоциональности, напряженности и динамичности, также не позволило реализовать в полной мере идею автора произведения – показать напряженность ситуации и важность данной находки для героя. Момент, описываемый в отрывке, является одним из ключевых в развитие сюжета: во-первых, дается информация о начале всего предприятия, а во-вторых, здесь же сообщается о его результате. Читателю только предстоит узнать, что будет происходить между этими двумя событиями. Средства, использованные в оригинальном тексте, были призваны подчеркнуть важность этого события в жизни героя, а также показать всю напряженность ситуации. В тексте же перевода, за счет вышеперечисленных опущений и изменений, данная задача не была решена в полной мере.

Частичная передача стилистических приемов при переводе может сопровождаться не только утратой тех или иных смыслов, но и смысловыми приращениями. В данном отрывке главный герой описывает чувства, которые он испытал, увидев картину. Несмотря на то, что у главного героя нет никаких объективных доказательств того, что это картина действительно принадлежит кисти Брейгеля, он абсолютно уверен в ее подлинности. Единственное доказательство, которым располагает Мартин – интуиция.

<p>And already, somewhere in those first instants, something has begun to stir inside me. In my head, in the pit of my stomach. It's as if the sun's emerging from the clouds, and the world's changing in front of my eyes, from grey to golden. I can feel the warmth of the sunlight spreading over my skin, passing like a wave of beneficence through my entire body [Frayn 1999:43].</p>	<p>И почти сразу во мне просыпается удивительное ощущение. В голове и под ложечкой. Как будто солнце внезапно выглядывает из-за туч, и серый мир меняется прямо на моих глазах, наполняясь золотистым светом. Я чувствую, как благотворное солнечное тепло распространяется по коже и вскоре покрывает меня волной [Фрейн 2002].</p>
--	--

Чтобы передать весь спектр чувств, которые одолевает героя, автор применяет следующие стилистические средства. Так, **гипербола** – (*world's changing in front of my eyes*) усиливает выразительность и подчеркивает, насколько сильное впечатление произвела картина на героя. **Сравнение** (*as if the sun's emerging from the clouds, like as a wave of beneficence*) служит для образного описание состояния героя. **Контекстуальное противопоставление** (*from grey to golden*) придает выразительность описанию.

В переводе сохраняется сравнение (*Как будто солнце внезапно выглядывает из-за туч*), однако глагол «выглядывать» представляется не совсем удачным выбором из синонимичного ряда, поскольку он больше тяготеет к разговорному стилю. В словосочетании «*солнечное тепло распространяется*» нарушена лексическая сочетаемость. Также, не было передано сравнение (*passing like a wave of beneficence*), кроме того, в

результате перевода данного словосочетания как (*и вскоре накрывает меня волной*) происходит смещение образа.

Несмотря на некоторые неточности, при передаче стилистической конвергенции удалось частично сохранить стилистический эффект, заложенный в оригинальном тексте – передать чувства главного героя. Однако следует указать на ряд приращений, появившихся в тексте перевода. Так, «something has begun to stir» передается как «во мне просыпается удивительное ощущение»; «as if the sun's emerging from the clouds» - «Как будто солнце внезапно выглядывает из-за туч»; «from grey to golden» - «серый мир... наполняясь золотистым светом» (данное сравнение передает переход от ночи к утру, а за счет приращения создается образ мира как чего-то серого, неинтересного); «passing like a wave of beneficence through my entire body» - «как благотворное солнечное тепло распространяется по коже и вскоре накрывает меня волной». В результате данных приращений была затруднена передача стилистического эффекта оригинального текста.

Рассмотрим, как передана стилистическая конвергенция с элементами аллюзий. В этом примере представлены рассуждения главного героя по поводу значимости его поисков. Жена главного героя, утверждает, что Брейгель не является автором картины. Однако Мартин отказывается в это верить, несмотря на то, что единственный аргумент в пользу того, что это все-таки та самая картина – его собственная интуиция.

<p>I'm so isolated as Saul, in the great <i>Conversion</i> on the left-hand wall of the Kunsthistorisches. I'm lying at the side of the Damascus road, felled and blinded by the narrow laser beam from heaven that has sought out me and no one else. All around me the great army flows on, upwards and onwards into the mountains. That river of men is Kate and the rest of mankind, going about the settled business of their river. I'm the small, unnoticed anomaly, the prostrate drunk, the collapsed down and out, the minor embarrassment at the periphery of their vision. What none of them knows is that I shall arise as Paul, and my awkward little fit will have changed the world [Frayn 1999:128].</p>	<p>Я чувствую себя таким же одиноким, как и Савл, персонаж потрясающей брейгелевской картины «Обращение Савла», которая висит на левой стене в том самом зале венского Художественно-исторического музея. Я лежу на краю дороги, ведущей в Дамаск, сбитый с ног и ослепленный тонким, будто лазерным, небесным лучом, нацеленным только на меня и ни на кого больше. Мимо меня по дороге движется огромная армия. Эта людская река олицетворяет для меня Кейт и все остальное человечество, которые сосредоточены только на своих маленьких, предсказуемых жизнях. Для них я жалкий, не заслуживающий внимания отщепенец, растянувшийся на дороге пьяница, которого они замечают лишь краем глаза, стараясь не отвлекаться по пустякам. И никто не знает, что я поднимусь из праха и стану Павлом. И окажется, что моему неловкому падению было суждено изменить мир [Фрейн 2002].</p>
---	--

Главный герой сравнивает себя с Савлом. Интересный момент в данном сравнении заключается в том, что согласно «Деяниям Святых Апостолов», Павел был одним из учеников Иисуса, который его не видел, он просто уверовал в его существование. Наблюдается определенная параллель с самим главным героем: он «верит» в «свою» картину, несмотря на то, что нет никаких доказательств ее подлинности, кроме того, даже неизвестно, существовала ли она когда-либо. Картина его «ведет», он единственный, кто слышит ее «зов», остальные просто не понимают этого. Развернутая **метафора** (*I'm lying at the side of the Damascus road, felled and blinded by the narrow laser beam from heaven; All around me the great army flows on, upwards and onwards into the mountains; That river of men is Kate and the rest of mankind,*

going about the settled business of their river) дополняет образ, созданный **сравнением** (*I'm so isolated as Saul; I shall arise as Paul*). Сравнение, метафора направлены на создание образа потока, в котором находится главный герой. Он пытается идти против течения, оставляя людей позади заниматься своей размеренной жизнью. Через весь роман проходит идея избранности, Мартин считает, что ему уготована великая миссия, он буквально одержим этой идеей и готов отдать многое за ее реализацию.

Попытка сохранить образ, заложенный в **метафоре**, не совсем была удачна, поскольку словосочетание «*людская река*» звучит неестественно. Также следует отметить несколько неточностей при переводе, в частности, в словосочетании «*потрясающей брейгелевской картины*» добавление прилагательного «*брейгелевской*» понижает регистра.

В целом можно отметить, что в переводе частично сохраняется метафора, передается идея избранности.

Следующий пример интересен тем, что темой сюжета становится связь природы и человека, что является основной темой картин Брейгеля. В данном отрывке раскрывается, как изменения в природе влияют на чувства главного героя.

<p>Then in the gloomy days of early spring my feelings changed again – changed back and forth between one view and the other with each shift in the weather. And I realized that what I and the world would have to live with was something than the certainty that the picture was lost for ever. It was uncertainty. It was the anguish of the doubt that could never be resolved, of an endless shifting back and forth between light and darkness [Frayne 1999:393].</p>	<p>В сумрачные дни ранней весны мои чувства менялись с каждой сменой погоды. И я понял, что если бы мне вместе с миром пришлось жить в уверенности, что навеки утрачен настоящий шедевр живописи, это было бы еще полбеда. Хуже всего то, что нам придется жить в полной неопределенности, что меня будут одолевать неразрешимые сомнения, что я так и буду вечно метаться между светом и тьмой [Фрейн 2002].</p>
--	---

Благодаря **противопоставлениям** (*back and forth between one view and the other with each shift in the weather. an endless shifting back and forth between light and darkness*) передаются метания героя, его неопределенность. Как день сменяет ночь, так и чувства героя сменяют друг друга. **Метафора** (*the anguish of the doubt*) создает образность и передает, насколько сильны переживания героя. **Синтаксический параллелизм** (*It was uncertainty. It was the anguish of the doubt*) задает динамику.

В переводе противопоставления передаются не в полном объеме. Предложение (*Then in the gloomy days of early spring my feelings changed again – changed back and forth between one view and the other with each shift in the weather*) переведено частично, в результате уходит элемент поиска, противоречивости. В переводе имеет место удлинение предложения, например, предложение (*It was uncertainty*) переводится как (*Хуже всего то, что нам придется жить в полной неопределенности*), что приводит к нарушению ритма. Также хотелось бы обратить внимание на передачу метафоры *the anguish of the doubt*. В тексте перевода метафора не сохраняется (*будут одолевать неразрешимые сомнения*), более того, *anguish* - *agonizing physical or mental pain; torment*, т.е. по семантике, данное слово намного сильнее, нежели «одолевать». Опускание метафоры приводит к потере образности.

Главная идея, заложенная в данном отрывке - все течет, все изменяется. Картину потеряна для мира навсегда, но Мартина расстраивает не столько это, а то, что не возможно с точностью определить – была ли она подлинной. Это так и останется неразрешимой загадкой.

Рассмотрев вышперечисленные примеры, можно сделать вывод, что в результате применения данного способа передачи конвергенции стилистических приемов, реализуются не все функции стилистической конвергенции, представленной в оригинале, не в полной мере передается стилистических эффект, заложенный в оригинально тексте.

2.2.2. Изменение стилистических приемов в конвергенции с частичным сохранением, замещением, потерей и добавлением стилистических приемов при переводе

Примером данного способа передачи стилистической конвергенции может служить перевод следующего отрывка:

<p>The whole world has become the negative of itself. All the shining whites have become black, all the blacks transparent white. The picture itself has turned inside out. Everything that I thought was good about it now seems a manifest weakness, all the signs of its authenticity proof of its falsity. All my secret cleverness has turned into public foolishness, my absolute conviction into universal distrust. Yes, when I think of that flash of certainty in the moment that I first saw it, when I think how I've run from library to library, from step to step in the identification, following the false clues that my supposed victim has left for me, winding myself deeper and deeper into self-deception at every turn, I feel the hot burn of shame in my flesh [Frayn 1999:197].</p>	<p>Весь мир у меня перед глазами вдруг переворачивается с ног на голову. Все, что раньше казалось ослепительно белым, теперь стало черным, и наоборот. До неузнаваемости изменилась даже сама картина. Все, что мне так нравилось в ней, теперь воспринимается как недостатки, а все ее детали, которые, как мне чудилось, доказывают, что автор картины — Брейгель, отныне свидетельствуют как раз о обратном. Моя тайная сообразительность сделала меня всеобщим посмешищем, моя абсолютная уверенность в своей правоте превратилась в недоверие ко всему и вся. Стыд сжигает меня изнутри, особенно когда я вспоминаю, как меня ослепила вспышка узнавания при первом взгляде на картину, как я с утра до вечера носился по библиотекам, шаг за шагом собирая доказательства своей правоты, и шаг за шагом увязал в самообмане, попавшись на удочку человека, которого я считал жертвой своего изощренного ума [Фрейн 2002].</p>
---	---

Мартина настаивает мысль, что «его» картина может быть всего лишь подделкой. Отчаяние героя передается читателю за счет использования целого комплекса стилистических средств. Так, **гипербола**(*The whole world*

has become the negative of itself) усиливает эмфатичность; **метафора** (*I feel the hot burn of shame in my flesh*) придает образность повествованию. За счет **противопоставлений** (*shining whites have become black, all the blacks transparent white, all the signs of its authenticity proof of its falsity, secret cleverness has turned into public foolishness, my absolute conviction into universal distrust*) передается контраст чувств героя, их противоречивость. **Повторы** (*from library to library, from step to step, deeper and deeper*) помимо создания эффекта эмфазы, также дают представление о характере поиска ответов на вопросы.

Рассмотрим, каким образом представленная конвергенция стилистических приемов была передана в переводе. Сохраняется **гипербола** (*Весь мир у меня перед глазами вдруг переворачивается с ног на голову*), однако выбор слов в переводе стилистически не точный. Стилистические **противопоставления** переданы частично, некоторые из них замещены словами (*и наоборот, об обратном*), что ведет к снижению эмоциональности и образности. Вопрос вызывает следующие выражения: «ослепила вспышка узнавания», «тайная сообразительность», поскольку они звучат довольно неестественно, и как следствие, нарушают связность и естественность повествования. Перевод глагола «*seem*» как «*чудилось*» представляется неоправданным, поскольку слово выбивается из общего ряда и несколько понижает регистр речи. В результате неправильного представления тематических отношений в предложении (*Стыд сжигает меня изнутри, особенно когда я вспоминаю...*) ведет к смещению акцентов.

Таким образом, в данном отрывке не были переданы в полном объеме средства, представленные в оригинале. В переводе, в некоторой степени, удалось передать идею автора – показать отчаяние героя, его неуверенность в себе и успехе своего предприятия. Однако стоит отметить, что опущение стилистических прием, а также некоторые добавления, несколько меняют ритмическую картинку повествования, что не только приводит к снижению эмоциональности и экспрессивности, но и смысловым сдвигам.

Рассмотрим, как в переводе появляются добавочные смыслы, которых не было в оригинале. В следующем отрывке главный герой описывает свои поиски. Мартин продолжает искать доказательства подлинности картины. Вновь появляется тема путешествия, приключения.

<p>I feel the terrible exhaustion that comes with having some great enterprise under way, of being on some great journey through unpathed lands, across unbridged rivers. I'm overwhelmed by the perpetual preoccupation, the perpetual anxiety, the perpetual load of decisions and judgements to be made, swaying and teetering like the piled chairs and china on the tightrope walker's head [Frayn 1999:213].</p>	<p>Я чувствую невероятную усталость от своих бесплодных поисков, как будто я действительно долго скитался по нехоженому, дикому краю, то и дело переправляясь через глубокие, быстрые реки. Я изнемогаю от постоянного напряжения, волнения, от необходимости то и дело оценивать ситуацию и принимать важнейшие решения. Я напоминаю самому себе канатоходца, пытающегося пройти по канату с шаткой пирамидой из стульев и тарелок на голове [Фрейн 2002].</p>
--	---

В отрывке используется характерная для этих тем лексика (*enterprise, journey, unpathed lands, unbridged rivers*). Весь роман, по сути, это описание поиска главного героя, и чтобы передать это ищущий характер повествования, авторов производится соответствующий отбор лексики из семантического поля «путешествие». В тексте используются **эпитеты** (*terrible exhaustion, great enterprise, great journey*), которые придают повествованию эмоциональную окраску. **Анафора** (*the perpetual preoccupation, the perpetual anxiety, the perpetual load of decisions and judgements*) усиливает звуковую гармонию, а также удерживает внимание читателей. **Сравнение** (*like the piled chairs and china on the tightrope walker's head*) придает образность повествованию.

Рассмотрим текст перевода. В силу того, что «*great enterprise*» было переведено как «*бесплодных поисков*» меняется смысл, заложенный в оригинале. Также как и в случае со словосочетанием «*great journey*», которое

переводится как «долго скитался». Кроме того, был не передан повтор (*great enterprise, great journey*). Также хотелось бы отметить добавление при переводе существительного «*decisions*» как «*важнейшие решения*» подобное добавление несколько изменяет то, что было сказано в оригинале. Мартин принимает ряд решений – от менее важных до наиболее значимых, каждое из этих решений влияет на дальнейший ход событий. Если ограничиться только «важнейшими» решениями, то отрицается роль менее важных решений. Особенностью романов М. Фрейна является то, что цепь событий в жизни героя не является случайной, каждое решение, действие имеет свои последствия. Казалось бы, маленькая деталь, однако она имеет ключевое значение при передаче идеи автора. А идея в том, что ему приходится постоянно принимать массу решений (*load of decisions*). Также представляется неоправданным добавление «*то и дело*», так как оно не только отсутствует в тексте оригинала, но и несколько понижает регистр речи. Помимо всего прочего, при переводе утрачивается анафора, что отрицательно сказывается на ритмике повествования.

В результате опущения некоторых стилистических приемов оригинала, переводной текст не обладает той образностью и ритмом, который присущ оригинальному тексту, стилистический эффект в переводном тексте не был передан в полной мере, а за счет добавлений появляются дополнительные смыслы.

На примере перевода следующего отрывка можно наблюдать, каким образом добавления могут сказаться на языковой характеристике персонажа. Данный отрывок вновь посвящен параллели между чувствами главного героя и природой.

The spring sunshine comes and goes as I drive down the hill, lighting our quit valley with hope and plunging it into despair as bewilderingly often as my own moods change in the shifting circumstances of my quest. It fades as I make the turn into our track, and I bump along in gloom and anguish. But then, as I make the second turn beyond the elders, a flood of sunshine blesses our cottage with the glowing colours of a Book of Hours. The front door's as green as the new season, the daffodils we planted around it last autumn as yellow as the sun, the blossom fallen from the crab-apple trees as white as the sun's innocent light, Tilda's carry-cot on the stump of the old maple tree as blue as a distant sea [Frayne 1999:204].

Пока я еду вниз по склону, весеннее солнце то появляется из-за облаков, то снова исчезает, и в результате наша маленькая долина то упивается светом надежды, то погружается во тьму отчаяния. Солнце как будто вторит на удивление частым колебаниям моего настроения, столь зависимого от постоянно меняющихся обстоятельств моего предприятия. Когда я съезжаю с дороги к нашему коттеджу, солнце как раз исчезает, и я трясусь по колдобинам в сумраке душевных мучений. Однако к тому момент, как я проезжаю мимо кустов бузины, окружающий пейзаж уже заливают щедрые потоки солнечного света, и наш коттедж становится похож на красочную иллюстрацию из старинного часослова. Выкрашенная в зеленый цвет входная дверь успешно соперничает в яркости с природой вокруг, нарциссы, которые мы высадили перед домом прошлой осенью, не уступают желтизной солнцу, а белизна цветов дикой яблони напоминает невинные солнечные блики. Люлька Тильды, поставленная на пенек, оставшийся от старого клена, своей голубишной вызывает в памяти далекое море брейгелевских картин [Фрейн 2002].

На протяжении всего романа довольно часто проводится параллель между природой, природными явлениями и состоянием персонажей. Возможно, это объясняется тем, что серия картин Брейгель, тоже посвящена временам года и тому, чем занимаются люди в конкретный из периодов и как их жизнь зависит от сменяющихся времен года. В данном отрывке конвергенция представлена следующими приемами: развернутая **метафора** (*The spring sunshine comes and goes lighting our quit valley with hope and plunging it into despair; a flood of sunshine blesses our cottage with the glowing*

colours of a Book of Hours. I bump along in gloom and anguish), благодаря которой создается яркий образ. За счет **противопоставления** (*lighting our quit valley with hope and plunging it into despair*) создается контраст, что позволяет передать чувства главного героя, их противоречивость, его переходы из крайности в крайность. Интересным представляется предложение (*I bump along in gloom and anguish*), поскольку сочетает в себе разговорный элемент *I bump along* и метафорическое сочетание *in gloom and anguish*, что опять же создает контраст. В отрывке содержится ряд **сравнений**, примечательно то, что начинается он с (*The front door's as green as the new season*) и заканчивается (*Tilda's carry-cot as blue as a distant sea*), что может свидетельствовать о важности семьи и дома для главного героя, в то же время присутствует сравнение с морем, возможно, это отсылка к чему-то далекому и несбыточному. Сравнения (*the daffodils ... as yellow as the sun; the blossom fallen from the crab-apple trees as white as the sun's innocent light*) придают повествованию живость и яркую образность.

Рассмотрим, как данный отрывок представлен в переводе. В первую очередь обращают на себя внимание некоторые неточности в переводе, например в данном случае можно наблюдать неверный подбор слова из синонимического ряда (и в результате наша маленькая долина то упивается), поскольку словосочетание (и в результате) несколько неуместно, так как больше характерно для научного или научно-публицистического текста. Подобное нарушение можно наблюдать еще в нескольких случаях. Например, (частым колебаниям моего настроения; Однако к тому моменту, как я проезжаю мимо кустов бузины), что больше характерно для официального стиля. Также, необходимо отметить несколько моментов, когда понижался регистр речи. Например, словосочетание (*The front door's as green as the new season*) переводится как (*Выкрашенная в зеленый цвет входная дверь*), страдательное причастие «Выкрашенная» понижает регистр речи, кроме того, не было передано сравнение, что несомненно сказалось на образности.

В переводе сохраняется метафора (*наша маленькая долина то упивается светом надежды, то погружается во тьму отчаяния; я трясусь по колдобинам в сумраке душевных мучений; пейзаж уже заливают щедрые потоки солнечного света, и наш коттедж становится похож на красочную иллюстрацию из старинного часослова*).

Также, в переводе, в той или иной мере, сохраняется сравнение (*успешно соперничает в яркости с природой вокруг, нарциссы, которые мы высадили перед домом прошлой осенью, не уступают желтизной солнцу, а белизна цветов дикой яблони напоминает невинные солнечные блики. Люлька Тильды, поставленная на пенек, оставшийся от старого клена, своей голубизной вызывает в памяти далекое море брейгелевских картин*). Добавление прилагательного «*брейгелевских*» представляется необоснованным, поскольку нарушает благозвучие.

Таким образом, можно отметить, что в переводе имели место некоторые добавления и опущения, которые не позволили передать стилистический эффект, производимый оригиналом.

На примере следующего отрывка может быть проиллюстрировано, каким образом небольшие неточности при передаче стилистических приемов могут привести к смысловым потерям. В следующем отрывке главный герой рассуждает о своем предприятии в контексте времени.

I find a place at the edge of the woods to wait. I think it's roughly where I waited to watch the door one damp morning all those weeks ago... No, *one* week – less than a week – five days ago. It seems like a lifetime. A *second* lifetime, because I remember I felt then that I'd already spent my entire life waiting outside that same front door [Frayne 1999:377].

Я выбираю место у кромки леса и жду. Кажется, где-то здесь я наблюдал за той же дверью одним дождливым утром несколько недель назад... Нет, всего неделю назад, и даже меньше недели — пять дней. Но у меня такое чувство, будто прошла целая вечность. Для меня это уже вторая вечность, потому что я помню, что у меня было подобное ощущение, когда я стоял здесь в прошлый раз [Фрейн 2002].

Мартину кажется, что вся его затея слишком затянулась, но когда он пытается вспомнить, сколько дней прошло, оказалось, что не так уж и много, однако для Мартина все эти дни показались вечностью.

Развитие мысли героя передается с помощью **градации** (*all those weeks ago... No, one week – less than a week – five days ago*), которая, в данном случае, выполняет эмоционально-усилительную функцию. С помощью **гиперболы** (*It seems like a lifetime. A second lifetime, spent my entire life*) передается отношение главного героя к происходящему. **Анафора** (*It seems like a lifetime. A second lifetime*) выполняет функцию привлечения внимания, а акцент на числительном *second*, свидетельствует о том, что Мартин разделяет свою жизнь на «до» и «после».

Следует отметить некоторые неточности при переводе данного отрывка. Перевод словосочетания (*all those weeks ago*) как (несколько недель назад) уменьшает масштабность. Предложение (*It seems like a lifetime*) в переводе неоправданно удлинено (*Но у меня такое чувство, будто прошла целая вечность*), что сказывается на ритмичности. В результате, в тексте перевода информация, заложенная автором произведения, не была передана в полной мере.

Следующий пример представляется интересным, поскольку при переводе данного отрывка имели место не только добавления и опущения, но и нарушения языковой нормы русского языка, а также межъязыковой нормы. Более подробно вопрос нарушения межъязыковой нормы на примере перевода романа М. Фрейна «Headlong» был освещен в статье И.А. Лекомцевой [Лекомцева 2016]. Проанализировав ряд примеров, исследователь делает вывод, что текст перевода не соответствует «по своим свойствам и художественным достоинствам исходному тексту», именно «вследствие несоблюдения привил межъязыковых норм» [Там же: 121].

Перейдем к рассмотрению примера. Эпизод посвящен рассуждениям главного героя на тему подлинности «своей» картины.

<p>I should be the man who'd finally solved the mystery of Bruegel. I should have lifted the veil, revealed the hidden figure behind the canvas. I should have found the thunder [Frayn 1999:182].</p>	<p>А значит, я сделаюсь человеком, который раскрыл тайну Брейгеля. Я покажу миру художника, долгое время прятавшегося за холстом. Я ткну пальцем в тот самый загадочный гром [Фрейн 2002].</p>
--	--

В ходе анализа материалов, Мартин делает вывод, что деталью, свидетельствующей о том, что картина принадлежит Брейгелю, может быть фигурка человека. По его предположению, эта деталь является знаком, с помощью которого он разгадает тайну картины. Мартин убежден в своей избранности, он считает, что именно ему отведена роль человека, который откроет для мира эту картину. **Синтаксический параллелизм** задает ритм повествованию, выделение местоимения *I* подчеркивает сосредоточенность героя на себе. Грамматическая конструкция **should have + Past Participle** передает гипотетический характер изысканий Мартина. **Метафора** (*lifted the veil, revealed the hidden figure behind the canvas. I should have found the thunder*) придает живость и образность повествованию. Взаимодействуя, приведенные стилистические приемы создают эффект пафоса и торжественности, передают чувства героя, его уверенность в своей избранности.

В переводе не передается синтаксический параллелизм, к тому же, добавление (*А значит*) необоснованно и только ведет к нарушению ритма. В предложении (*я сделаюсь человеком, который раскрыл тайну Брейгеля*) глагол «сделаюсь» не подходит, поскольку нарушается лексическая сочетаемость, что ведет к понижению регистра, внося тем самым некоторые несоответствия в речевую характеристику главного героя. Еще одним примером понижения регистра является перевод словосочетания (*found the thunder*) как (*ткну пальцем*). В переводе не отражен гипотетический характер ситуации, что искажает смысл оригинального текста. Все рассмотренные опущения и замены привели к тому, что не только не был передан

стилистический эффект пафоса и торжественности, но и была утрачена часть информации, заложенной автором в отрывок.

Как и в случае с первым способом передачи конвергенции стилистической конвергенции, при ее передаче данным способом, также утрачивается часть функций стилистической конвергенции, что не позволяет сохранить стилистический эффект, присущий оригиналу, в полной мере.

Выводы по второй главе

1. Стилистическая конвергенция выполняет в романе несколько функций: изобразительную, характерологическую, эмоционально-выделительную, оценочно-характеристическую, актуально-выделительную, интонационно-ритмическую функции; однако превалирует эмоционально-выделительная, изобразительная и характерологическая функции стилистической конвергенции.

2. Среди типов конвергенции, наиболее большим количеством примеров представлена лексико – стилистическая конвергенция (54% от общего числа). Меньше всего примеров фоно-лексического типа конвергенции стилистических приемов (6% от общего количества).

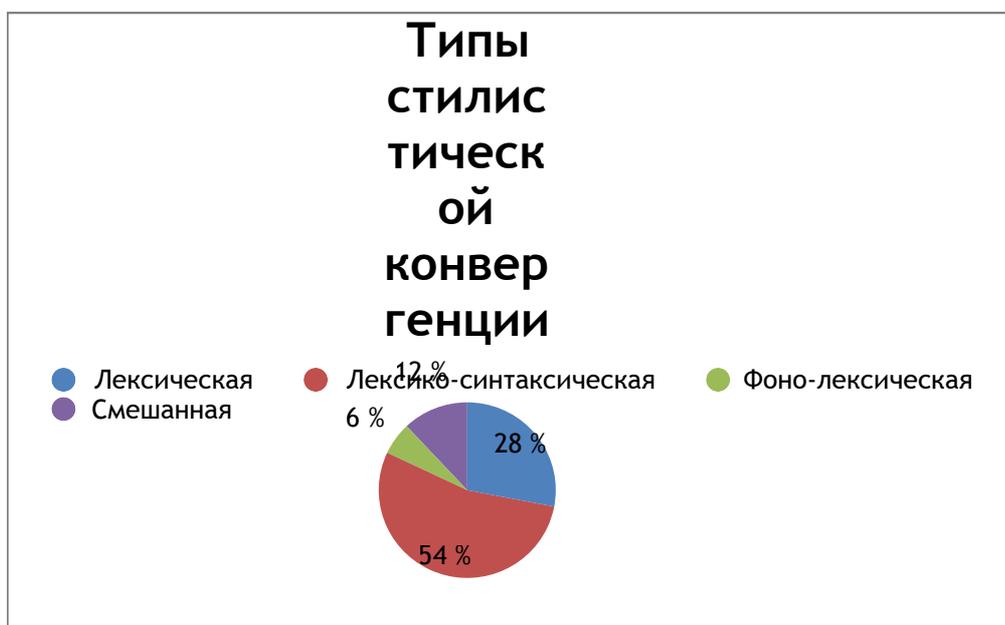


Рисунок 1.

3. В среднем, стилистическая конвергенция состоит из пяти элементов. В состав конвергенции стилистической входит широкий ряд стилистических приемов. Наиболее частотны следующие стилистические приемы: метафора, сравнение, книжная лексика и эллиптические предложения. Перечисленные приемы в составе стилистической конвергенции, как правило, выполняют

изобразительную и эмоционально-выделительную и характерологическую функции.



Рисунок 2.

4. При передаче стилистической конвергенции преобладает способ частичного сохранения стилистических приемов в виду опущения некоторых стилистических приемов (55% случаев). Следует отметить, что в некоторых случаях, несмотря на имеющиеся опущения, сохранялась стилистическая функция, но все же утрачивался стилистический эффект, что в результате затрудняло передачу информации, заложенной автором произведения.

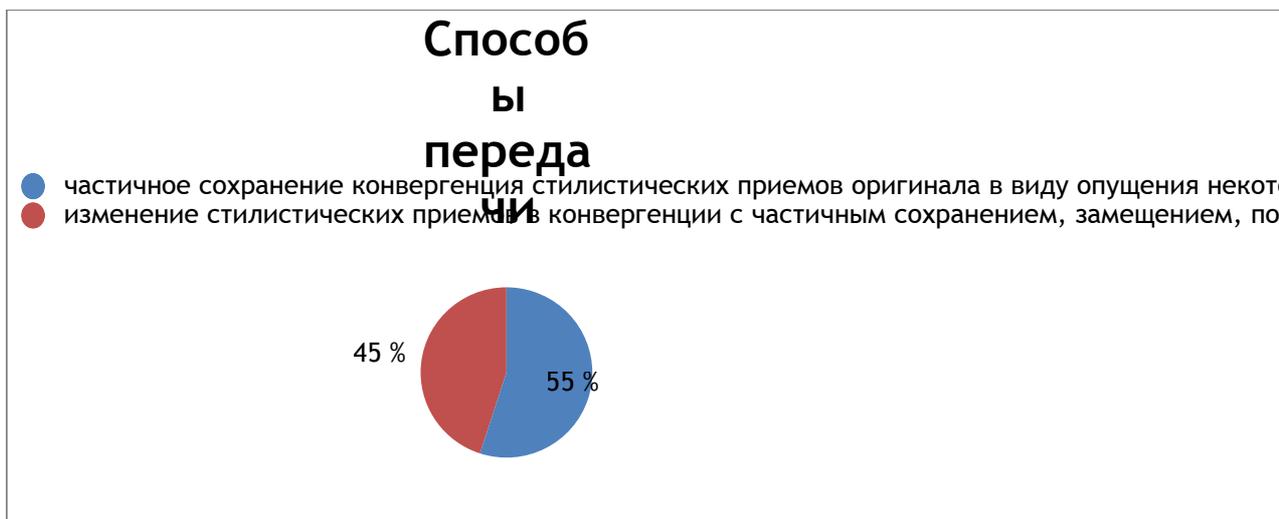


Рисунок 3.

5. Следует отметить, что передача конвергенции стилистических приемов может приводить как к смысловым потерям, так и смысловым приращениям.

Заключение

Стилистическая конвергенция давно привлекала внимание исследователей в области литературоведения и стилистики языка. В последнее время стали появляться работы, в которых конвергенция стилистических приемов рассматривается с позиций когнитивной лингвистики (Иванова 2006; Коваленко 2013), однако данная проблема практически не рассматривалась в переводческом аспекте. Цель нашего исследования была выяснить, как передается стилистическая конвергенция при переводе и каким образом передача конвергенции стилистических приемов может сказаться на тексте перевода. По мнению некоторых исследователей, в частности Э.Фрейна [Freu 1970], стилистическая конвергенция выделяет наиболее значимые элементы текста. Авторы художественных произведений используют стилистическую конвергенцию, чтобы донести свои мысли и идеи до читателя. Именно поэтому, ее передача при переводе так важна. Когда обычный читатель, знакомится с переводным произведением, он не задумывается, что перед ним перевод, так как воспринимает текст, как если бы он был написан на его родном языке. Задача переводчика – воссоздать текст, идентичный по своим художественным свойствам тексту оригинала. В достижении данной цели, адекватная передача конвергенции стилистических приемов играет одну из ключевых ролей.

В ходе проведенного исследования было выяснено, что стилистическая конвергенция в романе М.Фрейна «Headlong» в основном выполняет изобразительную, эмоционально-выделительную и характерологическую функции. Обращает на себя внимание тот факт, что стилистическая конвергенция была задействована в ключевых для сюжета моментах. Благодаря концентрации «пучка стилистических средств» [Арнольд 2002] автору удавалось передать оттенки чувств персонажа и детали возникающих ситуаций, что, к сожалению, не всегда удавалось передать в переводе.

В переводе стилистическая конвергенция была передана не в полном объеме. Причиной тому могло быть несколько факторов: это и неверная

интерпретация подлинника, и невозможность сохранения некоторых приемов в силу различности языковых систем, в некоторых случаях тому могло послужить личное решение переводчика при подборе варианта перевода. Неадекватная передача стилистической конвергенции способствовала тому, что текст оригинала значительно уступает по своим художественным свойствам оригиналу. Текст перевода характеризуется либо смысловыми потерями, либо смысловыми приращениями. Частичная передача конвергенции стилистических приемов зачастую приводила к потере стилистического эффекта, заложенного в тексте оригинала, что, в свою очередь, не только приводило к потерям в стилистическом плане, но и усложняло передачу информации, содержащейся в оригинале. Все перечисленное доказывает важность проведения качественного предпереводческого анализа, особенно анализа стилистической конвергенции. При переводе, в особенности при переводе художественных произведений, передача стилистического эффекта, создаваемого набором стилистических приемов, имеет важное значение, и от того, насколько качественно будет это сделано, зависит художественная ценность произведения.

Список научной литературы

1. *Ананьевская И. В.* Современные естественно-научные теории и художественное своеобразие пьес Т. Стоппарда "Хэпгуд" и "Аркадия" и М. Фрейна "Копенгаген": автореферат дис. ... кандидата филологических наук. - Воронеж, 2011. – 22 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dslib.net/literatura-mira/sovremennye-estestvenno-nauchnye-teorii-i-hudozhestvennoe-svoeobrazie-pes-t.html> (дата обращения: 12.10.2016)
2. *Арнольд И. В.* Стилистика декодирования: курс лекций – Ленинград.: 1971. – 76 с.
3. *Арнольд И. В.* Стилистика. Современный английский язык - М.: 2002. – 384 с.
4. *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования): Учеб.пособие.-3-е изд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
5. *Бархударов Л. С.* Язык и перевод / Л. С. Бархударов. - М.: 1973. – 240 с.
6. *Белов П.Н.* Сопоставительный анализ функционирования выразительных средств в английском и русском художественном тексте // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2007. – №1. – с. 343-362 [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=14809376> (дата обращения: 04.01.2017)
7. *Виноградов В.С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) - М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/w/wagarow_a_s/vinogradovdoc.shtml (дата обращения: 19.01.2016)
8. *Винокур Т.Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц. М.: 1980. [Электронный ресурс]. URL:<http://stylistics.academic.ru> (дата обращения: 14.11.2016)

9. *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка. - Москва: Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. - 459 с.
10. *Гопман В.Л.* Золотая пыль: Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX-XX вв. - М.: РГГУ, 2012. - 488 с.
11. *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения : Учеб. пособие для студентов и преподавателей филол. фак., учителей-словесников / А.Б. Есин. - 2-е изд., испр. – М.: Флинта Наука, 1999. - 247 с.
12. *Иванова Е.В.* Когнитивный аспект перевода стилистической конвергенции: автореф. дис. канд. фил. наук. – Уфа, 2006. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/kognitivnyi-aspekt-perevoda-stilisticheskoi-konvergensii> (дата обращения: 10.01.2016)
13. *Измайлов А.З.* Стилистические трансформации при переводе с английского на русский // Вестник МГОУ. Лингвистика. – М.: 2010. - №1. – с. 140 – 145. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/1275> (дата обращения: 23.12.2016)
14. *Казакова Т.А.* Практические основы перевода. English – Russian. – Серия: Изучаем иностранные языки. – Спб.: «Издательство Союз», 2000. - 320 с.
15. *Казакова Т.А.* Художественный перевод: теория и практика: учебник / Т.А. Казакова. - Санкт-Петербург: ИнЪязиздат, 2006. - 535 с.
16. *Казакова Т.А.* Художественный перевод: учебное пособие. – Спб.: ИВЭСЭП, Знание, 2002. – 112 с.
17. *Колесникова О.В.* Концепция истории в романах Майкла Фрейна “Одержимый” и “Шпионы»: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2016. – 18 с. [Электронный ресурс]. URL: http://cdo.mpgu.edu/wp-content/uploads/2016/03/Kolesnikova_dissertatsiya.pdf (дата обращения: 23.03.2016)

18. *Комиссаров В. Н.* Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. - М., 1999. – 187 с.
19. *Коваленко Г.Ф.* Стилистическая конвергенция в интерпретации текста: когнитивный и прагматические аспекты/ Г.Ф. Коваленко. – Хабаровск: изд-во Тихоокеанского государственного университета, 2013. – 114 с.
20. *Копнина Г.А.* Конвергенция стилистических фигур в современном русском литературном языке: На материале художественных и газетно-публицистических текстов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Красноярск, 2001. [Электронный ресурс]. URL.: <http://cheloveknauka.com/konvergenziya-stilisticheskikh-figur-v-sovremennom-russkom-literaturnom-yazyke> (дата обращения: 12.05.2016)
21. *Крюков А.Н.* Методологические основы интерпретативной концепции перевода: автореф. дис-и на соиск. учен. степ, д-ра филол. наук. М., 1989. - 42 с.
22. *Кузьменко С. А.* Конвергенция стилистических средств: к проблеме определения и типологизации в современном языкознании//Lingua – universum. – 2007. - №4. - с. 18. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/lingvopragmaticheskie-svoistva-konvergenziistilisticheskikh-sredstv> (дата обращения: 12.02.2016)
23. *Кузьменко С.А.* Лингвопрагматические свойства конвергенции стилистических средств: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.А. Кузьменко. – Ставрополь, 2006. – 24 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/lingvopragmaticheskie-svoistva-konvergenziistilisticheskikh-sredstv> (дата обращения: 10.12.2016)
24. *Лапшина М.Н.* Стилистика современного английского языка = English Stylistics: учеб. пособие для студ. Учреждений высш. Проф. Образования/ М.Н. Лапшина. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 272 с.
25. *Левый И.* Искусство перевода. Издательство “Прогресс”, М.: 1974. - 396 с.

26. *Лекомцева И.А.* Нарушение межъязыковой нормы при переводе // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. № 4(58): в 3-х ч. Ч. 2. С. 119-122. [Электронный ресурс]. URL: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2016_4-2_33.pdf (дата обращения: 10.10.2016)
27. *Львов С.Л.* Питер Брейгель Старший. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 1998. — 304 с.
28. *Нелькенбаум В.М.* Особенности стилистической конвергенции в художественном тексте // Вестник Башкирского университета. - 2016. -Т. 21. - №1. С. 136-139. [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27672819> (дата обращения: 11.09.2016)
29. *Обнорская М.Е.* Синтаксические конвергенции // Стилистика романогерманских языков (Материалы семинара) // Ученые записки ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т.491. Л., 1972. - С. 76-86.
30. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит, ст. И. Вдовиной. - М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. — 624 с.
31. *Сдобников В.В.* Теория перевода: [учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков] / В.В. Сдобников, О.В. Петрова. — М.: АСТ: Восток—Запад, 2007. — 448 с.
32. *Сковородников А.П.* Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Томск, 1981. — 254 с.
33. *Скребнев Ю.М.* Очерк теории стилистики. Горький, 1975. — 240 с.
34. *Соловейчик-Зильберштейн И. А.* Стилистическая конвергенция в ранней прозе Бориса Пастернака. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — М., 1995. [электронный ресурс] URL.: <http://cheloveknauka.com/stilisticheskaya-konvergenziya-v-ranney-proze-borisa-pasternaka> (дата обращения: 12.03.2016)
35. *Тонер П.М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: 2000. — 252 с.

36. *Тюленев С.В.* Теория перевода. М.: Гардарики, 2004. - 334 с.
37. *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие для ин-тов и факультетов иностр. языков / А. В. Федоров. - 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 303 с.
38. *Хабибуллина Л.Ф.* Национальный миф в английской литературе второй половины XX века: автореферат дис. ... докторв филологических наук. – Казань, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/natsionalnyi-mif-v-angliiskoi-literature-vtoroi-poloviny-khkh-veka> (дата обращения: 03.02.2017)
39. *Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С.* Общая риторика: курс лекций. Словарь риторических приемов / отв. ред. Е. И. Ши-ряев. Ростов н/Д., 1999. - 320 с.
40. *Чулкова В.С.* Многочленный стилистический прием как одно из средств интеграции текста: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1978.
41. *Baker M.* In other words: a course book on translation. London; New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2005. 305 p.
42. *Bassnett S.* Translation studies. London; New York: Routledge, Taylor&Francis Group, 2002. 176 p.
43. *Bell R.* Translation and translating: Theory and Practice. London; New York: Longman, 1993. 298 p.
44. *Broeck R. van den* The concept of equivalence in translation theory: Some critical reflections/ R. van den Broeck// Literature and Translation / Ed. By J.S. Holmes, J. Lambert and R. van den Broeck. – Leuven: Academic, 1978. – P.29 – 47
45. *Catford J.* A Linguistic Theory of Translation. London: Oxford university press, 1965. 103 p.
46. *Frey E.* Franz Kafkas Erzählstil. Eine Demonstration neuer stilanalytischer Methoden an Kafkas Erzählung «Ein Hungerkünstler». – Bern, 1970.

47. *Halliday M.A.K.* Comparison and Translation. In: M.A.K. Halliday, A.McInloch, P,Stevens. «The Linguistic Sciences and Language Teaching». London, 1964.
48. *Jakobson R.* On linguistic aspects of translation [Text] / R. Jakobson // The Translation Studies Reader / Ed. By L. Venuti. – New York: Routledge, 1959/2000. – p.113-118
49. *Nida E.* Toward a Science of Translating [Text] / E. Nida. – Leiden, 1964a. – 331 p.
50. *Riffaterre M.* Criteria for style analysis, 1959. p. 154-174
51. *Snell-Hornby M.* Translation Studies. An integrated approach [Text] / M. Snell-Hornby. – John Benjamins publishing company, Amsterdam/ Philadelphia, 1995. – 238 p.
52. *Wilss W.* The science of translation: problems and methods. Tübingen, 1982. 292 p.

Список источников и справочных материалов

1. Словарь современного русского литературного языка, 1965. – 960 с.
2. Современный словарь иностранных слов, 1994. – 740 с.
3. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ushakov-term-85360.htm> (дата обращения: 11.01.2016)
4. Oxford Dictionary of English [Электронный ресурс]. URL: <http://oxforddictionaries.com> (дата обращения: 01.03.2017)
5. *Фрейн М.* Одержимый [Электронный ресурс] / пер. с англ. К. М. Корсакова. URL: <http://www.e-reading.link/book.php?book=1003292> (дата обращения: 12.04.2017)
6. *Frayn M.* Headlong. London: Faber and Faber, 1999. 394 p.

Приложение

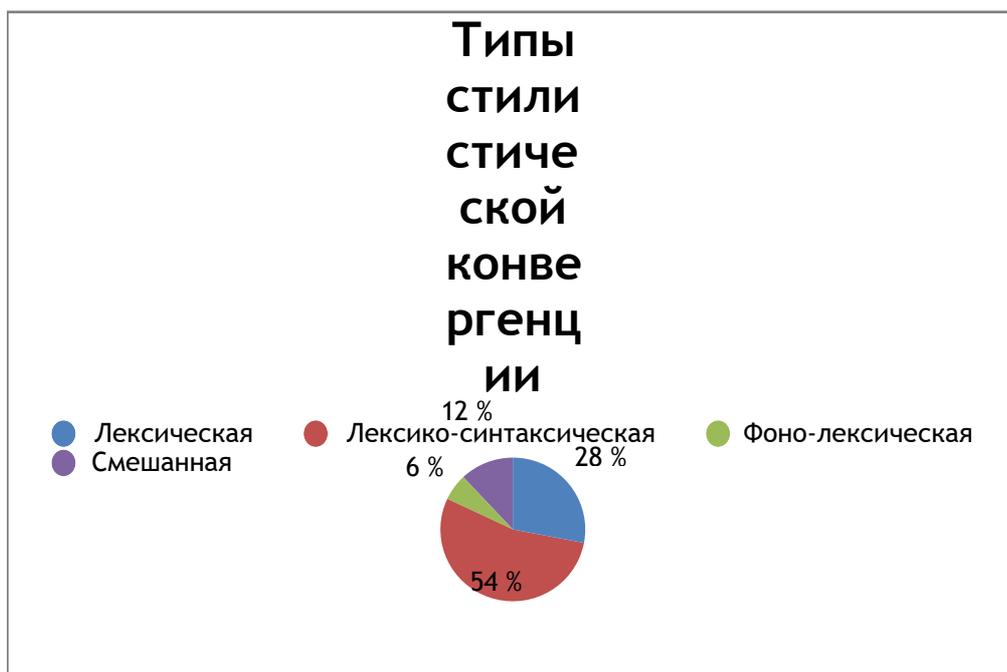


Рисунок 1.



Рисунок 2.



Рисунок 3.