

**Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

**Гуманитарный институт
Кафедра теории и практики перевода**

Утверждена распоряжением
по институту от 26.12.2019 №
95у/16.00-р

Выполнена по заявке
предприятия ЧУОДО «Инглиш
Хаус»

Допущена к защите «16»
июня 2020 г.

Зав. кафедрой теории и
практики перевода, доктор
филологических наук,
профессор

**Серебрякова Светлана
Васильевна**

(подпись зав. кафедрой)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Полевое моделирование и лингвопереводческий анализ концептосферы психологического триллера

Рецензент:
Хачмафова Зайнета
Руслановна, доктор
филологических наук,
профессор, заведующий
кафедрой немецкой филологии
Адыгейского государственного
университета

Выполнила:
Кравцова Анна Вадимовна
магистрант 2 курса, группы
ЛИН-м-о-18
направления подготовки
45.04.02 Лингвистика,
направленность (профиль)
«Перевод и переводоведение»
очной формы обучения

(подпись)

Нормоконтролер:
Серебрякова Светлана
Васильевна
доктор филологических наук,
профессор, зав. кафедрой
теории
и практики перевода

Руководитель:
Серебрякова Светлана
Васильевна
доктор филологических наук,
профессор, зав. кафедрой теории
и практики перевода

(подпись)

(подпись)

Дата защиты
«26» июня 2020 г.

Оценка _____

Ставрополь, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	...
...3	
I. Теоретические основы изучения психологической прозы.....
.....9	

1.1 Психологический триллер как объект филологического анализа: подходы к изучению.	9
1.2 К определению понятий «концептосфера художественного текста», «художественный концепт»	17
1.3 Принципы полевого моделирования лексики в семантическом пространстве художественного текста.	22
ВЫВОДЫ	26
II. Лингвопереводческий анализ концептосферы немецкого психологического триллера.	28
2.1 Современные подходы к исследованию художественного перевода	2
2.2 Классификационная презентация исследовательской картотеки.	40
2.3 Лингвопереводческий анализ концептосферы психологического триллера.	48
2.3.1 Базовые концепты и особенности их сохранения при переводе на русский язык.	48
2.3.2 Переводческая специфика периферийных концептов.	56

ВЫВОДЫ.....	
63	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	
65	
СПИСОК	
ЛИТЕРАТУРЫ.....	69

Введение

Психологические триллеры очень популярны в современном мире и потому заслуживают исследовательского внимания как составляющие массовой культуры, занимающей срединное положение между обыденной и элитарной типами культуры. Психологические триллеры представляют интерес для адвокатов, психологов-криминалистов или патологоанатомов, для которых важными являются чувства и ход мыслей преступников. Перевод художественных текстов, в частности психологических триллеров, является сложным, однако очень востребованным в современном социуме видом посреднической деятельности.

Общее развитие художественной коммуникации XX века характеризуется несколькими ведущими тенденциями: имплицитно-подтекстовым способом повествования, интересом к проблемам «внутренней» жизни человека, выдвиганием на первый план читателя-интерпретатора, а также его активным включением в процесс познания

текстовых смыслов. Эволюция композиционной организации и содержательной глубины психологического триллера напрямую соотносится с динамикой культурного и социального развития общества, в частности, с традициями психологической прозы.

Когнитивный подход является одним из наиболее востребованных направлений в изучении художественного текста как сложно организованного семантического единства. При лингвокогнитивном анализе содержание художественного текста рассматривается как функциональное поле смыслов разной значимости, реализованных различными языковыми единицами. Возможность описать суммарное значение текстового знака появляется благодаря исследованию варьирования смыслов одного и того же языкового знака в рамках одного или некоторого множества текстов. Таким образом, можно говорить о существовании определенных текстовых концептов. В когнитивной лингвистике язык рассматривается как особая когнитивная способность человека, а языковые формы изучаются с позиций концептуализации и категоризации мира, способов отражения в них определенного видения мира человеком. Мир репрезентируется в сознании в виде определенных структур мнения, знания и оценки. В связи с этим важно выяснить, какими структурами знания обладают читатели популярных психологических триллеров, когда речь идёт об определённых ментальных репрезентациях, об определенной картине мира в их сознании. Важной также является задача рассмотреть с использованием полевого моделирования особенности сохранения в переводе системы эксплицитно и

имплицитно связанных между собой единиц, формирующих текстовые авторские концепты. Востребованным представляется также лингвопереводческий анализ психологического триллера как особого явления и жанрового феномена массовой литературы. Названные выше положения определяют **актуальность** диссертационной работы.

Объектом исследования являются лексические единицы, формирующие концептосферу оригинала и перевода психологического триллера.

Предметом исследования являются способы сохранения концептосферы в немецко-русском переводе психологического триллера.

Цель работы состоит в выявлении, описании, систематизации и лингвопереводческом анализе концептов психологического триллера, формирующих его авторскую концептосферу.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) рассмотрение подходов к изучению психологического триллера как объекта филологического анализа;

2) уточнение понятий «концептосфера художественного текста», «художественный концепт»;

3) изучение принципов полевого моделирования лексики в художественном тексте;

4) рассмотрение современных подходов к исследованию художественного перевода;

5) полевое моделирование базовых и периферийных концептов в исходном тексте;

б) исследование переводческой специфики и выявление способов передачи базовых и периферийных концептов.

Теоретической основой исследования послужили:

1) исследования в области психологической прозы и семантики художественного текста Г. А. Анджапаридзе (1990), О. Ю. Анциферовой (1994), Б. Брехта (1988), Я. К. Маркулан (1975), А. М. Зверева (2013), О. М. Малахова и А. В. Василенко (2000), Дж. Кавелти (1996), Т. Чечельницкой (2011), Б. Райнова (1975), Т. В. Дьяковой (2013);

2) работы по теории перевода И. Р. Гальперина (1981), В. А. Федорова (2002, 2010), В. Н. Ярцевой (1998), Л. Л. Нелюбина (2003), С. В. Тюленева (2004), А. А. Богатырева (2004), В. В. Сдобникова, О. В. Петровой (2007), Ф. А. Багринцева (1999), Т. А. Казаковой (2005), Л. К. Латышева (2001), Я. И. Рецкера (2010), В. В. Виноградова (2001), В. Н. Комиссарова (1982), И. С. Алексеевой (2000);

3) исследования в области художественного перевода С. В. Серебряковой (2007, 2008, 2013, 20014, 2018), М. П. Алексеева (1931), Е. Б. Борисовой (1999), В. С. Виноградова (1978), Г. Р. Гачечиладзе (1964), В. Я. Задорновой (1984), Т. А. Казаковой (2006), И. А. Кашкина (1955), В. Н. Комиссарова (1990), А.В.Фёдорова (1983), Ю. М. Лотмана (1970), А. И. Лилова (1985);

4) работы по концептологии В. И. Карасика (1996), Л. В. Миллер (2000), З. Д. Поповой и И. А. Стернина (2001), А. Вежбицкой (1997), В. В. Колесниковой (2008), И. А. Тарасовой (2003), В. Н. Телии (1981), А. В. Рудаковой (2000)

Материалом исследования послужил оригинал популярного в Германии психологического триллера

Себастьяна Фитцека «Die Therapie» (2006) и его перевод на русский язык Галины Анатольевны Чередниченко (2008).

Комплексный подход к предмету исследования предполагает использование следующих **методов**: сопоставительно-типологического, концептуального, контекстологического. При рассмотрении двуязычного материала применяются анализ словарных дефиниций, сопоставительный и контекстуальный анализ и метод сплошной выборки примеров из текстов оригинала и перевода. Также в исследовании применяется методика полевого моделирования. Общий принцип работы данного метода заключается в выделении ядра и периферии исследуемого множества языковых средств, его можно считать плодотворным при выявлении системных отношений в сфере лексики. Он оптимальным образом соответствует задачам освещения объекта изучения в его универсальных и конкретно-языковых характеристиках с равноправным учетом дискретности составляющих его «единиц» и континуальности языковой системы.

Научная новизна работы заключается в проведении комплексного лингвопереводческого анализа психологического триллера с акцентом на системе концептуально значимых лексических единиц, отражающих закономерности вербальной репрезентации работы сознания автора триллера и читателей. Уточнены понятия «концептосфера художественного текста» и «художественный концепт»; определены особенности психологического триллера как объекта филологического анализа, изучены современные подходы к исследованию художественного перевода; проведено полевое

моделирование базовых и периферийных концептов в исходном тексте; исследована переводческая специфика и способы передачи данных концептов с немецкого языка на русский. Выявлены, описаны и систематизированы в лингвопереводческом плане концепты психологического триллера, формирующие индивидуально-авторскую концептосферу.

Теоретическая значимость исследования заключается в изучении когнитивных основ структурирования знаний о мире в сознании человека и в художественной индивидуально-авторской картине. Анализ когнитивных способностей человека осуществляется на примере формирования художественной картины мира автора триллера, её реализации в рамках художественной картины мира текста и особенностей восприятия этого текста читателем. Важным для теории художественного перевода является рассмотрение подходов к изучению психологического триллера как объекта лингвопереводческого анализа, критический анализ современных подходов к исследованию художественного перевода.

Положения, выносимые на защиту.

1. Психологический триллер представляет собой контаминированный жанр, бытующий «на стыке» психологического и детективного дискурсов. Психологизм триллера заключается в художественном изображении внутреннего мира противодействующих героев, их чувств и переживаний. Характерной чертой триллера является амбивалентность (композиционно-смысловая двойственность), обуславливающая специфику двойного

восприятия содержания: фабула преступления и фабула его раскрытия, которые влияют на структуру авторской концептосферы.

2. Анализ психологических и нравственных характеристик главных героев, мотивов и причин преступления позволил осуществить моделирование индивидуально-авторской концептосферы триллера, представляющей собой совокупность художественных концептов авторского сознания, которые образуют иерархически организованной поле, состоящее из 22 наиболее значимых взаимосвязанных концептов, в структуру которых были включены 90 субконцептов.

3. Сохранение в переводе семантики и прагматики авторской концептосферы обеспечивается в результате концептуального анализа произведения, сопоставления переводчиком двух языковых картин мира, передачи образности, тематического содержания и идеи оригинала, бережного отношения к идиолекту переводимого писателя. Адекватность перевода психологического триллера с акцентом на характеристике психологии персонажей достигнута с помощью таких трансформаций, как лексическая замена, смысловое развитие, опущение информации, антонимический перевод, генерализация, замена части речи. В некоторых случаях отмечено изменение уровня экспрессии и вариативность в передаче образности, хотя главная идея текста оригинала передана верно.

Практическая значимость работы состоит в том, что поля лексических единиц, свойственных психологическому триллеру, которые выделяются и систематизируются в данной работе, могут быть использованы в качестве

вспомогательного материала для переводчиков художественной литературы, а также в учебном процессе на занятиях по таким дисциплинам, как практический курс художественного перевода, теория художественного перевода, психология, криминология.

Апробация. Результаты исследования регулярно докладывались на заседаниях кафедры теории и практики перевода, а также на международных (Киев, 2019) и региональных (Ставрополь, 2019; Владикавказ, 2019) конференциях. По теме работы опубликовано 4 научных статьи.

Структура работы. Магистерская диссертация состоит из следующих разделов: введение, основная часть (первая и вторая глава), выводы по главам, заключение и список использованной научной литературы.

I. Теоретические основы изучения психологической прозы

1.1 Психологический триллер как объект

филологического анализа: подходы к изучению

Как показал анализ научной литературы, «триллер принадлежит к той разновидности прозы, которая достаточно долго оставалась без внимания и серьезного филологического анализа» (Дьякова, 2013: 33). В связи с этим актуальным является детальное рассмотрение вопросов филологического анализа триллеров, в частности психологического триллера с целью дальнейшего применения теоретических знаний на практике.

В настоящем исследовании мы будем опираться на определение текста И. Р. Гальперина: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную установку» (Гальперин, 1981: 18). Только тексту присуща категория информативности, которая является важнейшей в ряду других текстовых категорий. Ученый выделяет следующие типы информации, которая содержится в тексте: содержательно-концептуальная, содержательно-подтекстная и содержательно-фактуальная (Гальперин, 1981: 27-28). Содержательно-концептуальная информация представляет собой замысел автора и его содержательную интерпретацию.

Она раскрывает авторское понимание отношений между явлениями, фактами, событиями. Содержательно-подтекстная информация обнаруживает скрытый смысл, который извлекается из описания данных фактов, явлений, событий. Содержательно-фактуальная информация содержит сообщения о них.

Важнейшими текстовыми категориями являются целостность и связность. Согласно С. В. Серебряковой, текст обладает упорядоченностью, целостностью, завершенностью, а, следовательно, определенными стабильными свойствами, главным из которых является наличие у текста содержания и смысла (Серебрякова, 2002: 78). Все коммуникативные элементы текста должны быть сцеплены, связаны между собой. В каждом тексте, как правило, содержатся внешние, формальные связи между отдельными частями текста, которые поддаются наблюдению и описанию. «Это особые виды связи, обеспечивающие... логическую последовательность (темпоральную и/или пространственную), взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр.», (Гальперин, 1981: 74). Категории интеграции и завершенности текста тесно примыкают к категориям цельности и связности. Категория интеграции объединяет, спаивает части текста в целях достижения его целостности. Результат интегрирования реализуется в категории завершенности, непосредственно соотносящейся с названием текста. Через семантическое и прагматическое единство текста на концептуальном уровне проявляется смысловая целостность текста. Аксиоматично, что художественный текст обладает подтекстом или глубинным смыслом, создающим индивидуально-

художественную ценность произведения и его коммуникативно-прагматическую значимость. Поэтому изображенные в тексте картины манифестируют «вторичную действительность», составляя интерпретационный, подтекстовый функциональный план.

Заглавие выполняет особую прагматическую функцию в психологическом триллере. Ведущее свойство названия – «ограничивать текст и наделять его завершенностью» (Гальперин, 1981: 134). Под названием понимают представленную в сжатом виде содержательно-концептуальную информацию, которая распрямляется в процессе развертывания текста, линейно организуется, интегрирует и завершается в концовке текста. Заголовок является вполне самостоятельным концептом, несущим информацию, способную предопределить читательское впечатление о содержании, а также создать условия для соответствующего восприятия последнего» (Серебрякова, 2008: 242).

Посредством ключевых слов, взаимодействующих в текстовом пространстве, раскрывается широкая семантика заглавия психологического триллера. Они актуализируют эстетическую значимость слова, рождают многогранные словообразы. Ключевые единицы значимы в плане текстообразования. К ним относятся намеренно актуализированные автором в тексте слова и сверхсловные образования, важные для выражения его темы и идеи, служащие своеобразной «точкой контакта» между автором и читателем. Ключевые лексические единицы составляют основу текста, являются узловыми звеньями в его смысловом развертывании (Болотнова, 2016: 520).

Психологические триллеры являются компонентом массовой культуры. Массовая литература консервативна и традиционна, ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, так как обращена к огромной зрительской, читательской и слушательской аудитории (Жаринов, 1991: 56). Массовую литературу принято называть неклассической, или литературой второго ряда, которая, с одной стороны, упрощает и стандартизирует информацию, а с другой – обладает неоспоримыми достоинствами, отличающими её от так называемого «чтива», или литературы низов.

Чтобы понять популярность психологического триллера следует выделить и такую его характерную черту, как амбивалентность – композиционно-смысловую двойственность, цель которой заключается в двойной специфике восприятия, при этом одна из фабул – фабула преступления, строится по законам драматического повествования и обусловлена причинно-следственной связью, а вторая – фабула раскрытия преступления, которая конструируется как ребус, задача или математическое уравнение и имеет явно игровой характер. Все, что связано с преступлением отличается яркими эмоциональными красками, этот материал апеллирует к психике читателя, органам чувств. Волны тайны, которые излучает рассказ, страх перед опасностью, недосказанность, мистическая непонятность происходящего, действуют на человека системой эмоциональных сигналов, возбуждающих воображение и обостряющих ощущения (Дьякова, 2013: 54).

Такая амбивалентность триллера объясняет то, почему им может зачитываться широкий круг людей разных

возрастов, профессий и жизненных приоритетов. Каждый находит в психологическом триллере то, что ему нужно и удовлетворяет свои психические и интеллектуальные потребности. Для одних убийство и все, что с ним связано, это лишь абстракция, для других – острые ощущения. Повседневная жизнь, которая становится все более напряженной и монотонной, пробуждает насущную потребность повторно отвлечься от этой реальности. Психологический триллер, несомненно, погружает читателя в другой мир, который, конечно же, должен быть захватывающим. Таким образом, детективы читаются как из-за напряжения, так и для расслабления (Drobez, 2014: 111). Амбивалентность триллера объясняет и популярность жанра, и традиционное отношение к нему как к развлечению, и вечный вопрос о том, каким ему быть, какие функции выполнять, и чего в нем больше – вреда или пользы (Дьякова, 2013: 55).

К триллерам часто относят детективно-приключенческие истории, где акцент смещен на подготовку к какому-то уникальному преступлению» (Анциферова, 1994: 36). И хотя детектив и триллер во многом похожи, основной их отличительной чертой является композиция сюжета: в детективе действие во времени движется назад, к разгадке, тогда как в триллере – вперед, к катастрофе. К триллерам также часто относят литературу ужасов, однако триллер менее ориентирован на актуализацию страха, садизма, кровопролития. Жанрово психологический триллер близок к приключенческой литературе, но его сюжет еще острее: читатель все время напряженно ожидает внезапного решения конфликта или неожиданного поворота событий.

Сюжет психологического триллера опирается на расследование преступления, воспроизведение его четкой, логически выстроенной картины и изобличение преступника (Бритиков, 1976: 192)

История психологического триллера как жанра прослеживается с глубокой древности: его элементы можно найти в Библии (Каин коварно убивает своего брата Авеля), в эпических поэмах, как, например, «Одиссея» Гомера, в сказках «Книги тысячи и одной ночи», в средневековой китайской новеллистике, такой как, например, «хуабэнь» (Тугушева, 1991: 24). Психологический триллер возник путем скрещивания многих литературных форм, объединяющих в себе архаичные жанры и новые структуры. Проследившая более современную историю этого жанра, ученые анализируют его морфологию, проводят исследования контактных и типологических схождений в произведениях разных авторов. В частности, Г. Анджапаридзе (1990), О. Ю. Анциферова (1994), Б. Брехт (1988), Я. К. Маркулан (1975) анализируют триллер и смежные с ним жанры, отводя определенное место исследованию лингвистических основ психологического триллера. А. М. Зверев (2013) анализирует популярность психологического триллера как жанра массовой литературы. О. М. Малахов и А. В. Василенко (2000), изучая литературу ужасов, не оставляют без внимания и психологический триллер. Дж. Кавелти (1996) занимается изучением литературных формул, в своих работах затрагивает проблему психологического триллера как объекта лингвистического анализа, описывает жанровые особенности триллера, его композиционную и функциональную специфику. Все современные исследования

объединяет одно: психологический триллер в них рассматривается как явление, связанное преимущественно с массовой литературой, ведь характерными признаками этого жанра являются напряженные ситуации и борьба со злом.

В настоящее время существует много видов триллеров: юридический, шпионский, приключенческий, медицинский, романтический, политический, исторический, религиозный, мистический, психологический, техно-триллер, триллер-катастрофа (Дьякова, 2013: 33). На самом деле эта открытость расширения жанровых границ является устойчивой характеристикой триллера. Основным фундаментом вариативности триллеров является накал эмоций, которые они создают: мрачные предчувствия и приятное возбуждение, волнение. По определению, если триллер не волнует и не возбуждает, он не выполняет своей основной функции (Жогова, 2014: 363). Различные виды триллера отличаются по тематике, но все они имеют общие черты: «действие постоянно находится между настоящим и будущим; ход событий предсказать невозможно, из-за этого у читателей возникает чувство тревожного ожидания; личностные качества, знания и умения главного героя определяют финал произведения; художественное оформление задается определенной тематикой; для создания определенной атмосферы в произведениях часто используются элементы других жанров»(Жогова, 2014: 368).

Современный психологический триллер имеет целью вызвать у человека состояние аффекта, страха, удивления, что достигается благодаря психологическому описанию демонических существ, преступников, безумных, которые являются воплощением коварства, подлости, жестокости,

насилия. Дж. Паттерсон в книге «Триллер» пишет: «Если триллер не в состоянии щекотать нервы, значит, он не справляется со своей работой», (Patterson, 2006: 111). Д. Кер считает, что триллер является по преимуществу жанром американским, ему «свойственны непосредственность и сила воздействия, которые редко встречаются в европейском (искусстве), – прощупывание физических и эмоциональных пределов жизни, упоение опасностью, осознание её роковой притягательной силы» (Kehr, 2011: 175).

Композиционную структуру психологического триллера составляют следующие элементы: постановка проблемы, борьба главного героя против зла, наказание преступника, победа добра над злом. Иными словами, внешний мир подвергается опасности, и герои попадают в мир лжи, коварства и страха. Развертывание сюжета ведет к вовлечению положительного персонажа в опасность. Подчеркивается сила и хладнокровие преступника, ощущение неизбежности совершения им чего-то ужасного, что психологически воздействует на читателя. Кульминация рассказа держит в постоянном напряжении, трепете, волнении, граничащим со страхом. И, наконец, поражение зла знаменуют финал триллера (хотя иногда он остается открытым) (Дьякова, 2013: 65).

Структурно-композиционные особенности триллера – это особый механизм действия автора на читателя. С этими вопросами тесно связана проблема саспенса (напряжения), без которой невозможно рассматривать изучаемый нами жанр. Уже начиная с выбора лица, от которого будет вестись повествование в триллере, автор определяет атмосферу своего произведения. Если рассказ ведется от лица жертвы,

то речь идет, как правило, о саспенсе с элементами мистики. Основной акцент ставится на постепенное и неуклонное нагнетание психического напряжения, в результате которого жертва впадает в так называемый «стазис» – психологический ступор, который парализует ее при приближении преступника. Здесь атмосферу формирует жертва как пассивная сторона (Кобозева, 2000: 265).

Композиционный стандарт свидетельствует о тяге триллера к одним и тем же законам построения независимо от авторского идиостиля. Этот консерватизм формы объясняется таким же консерватизмом восприятия, склонностью потребителя к привычным и знакомым стереотипам, облегчающим понимание текста и соответствующим читательским жанровым ожиданиям. Если традиционная наука считает детективную литературу исчерпанной, как в том смысле, что она статична, так и в том смысле, что она не нуждается в систематическом анализе и интерпретации, то есть также другая точка зрения, которая делает жанр мобильным в том смысле, что он постоянно меняется на уровне отдельного текста и на уровне жанра (Gulddal, 2016: 40 (Перевод наш. – К. А.). Творческая практика может ставить перед собой более высокие цели, чем просто копирование установленных формул. В конечном счете, концепция критически-творческой связи прокладывает путь для совершенно другого взгляда на детективную беллетристику. То же самое касается и стиля психологического триллера. Система функциональных стилей находится в состоянии непрерывного развития, поскольку стиль «творится и выражается в речевой

деятельности, в процессе употребления языка и запечатлевается в тексте» (Кожина, 2011: 511).

Психологический триллер является контаминированным жанром, так как он находится «на стыке» психологического и детективного дискурса. Психологизация (стремление к глубокому описанию чувств и мыслей героев художественного произведения) воздействует на классическую детективную схему повествования. В произведении появляется большее количество размышлений и рассуждений, исследуются психологические и эмоциональные проявления личности человека. В восприятии читателя иллюзия присутствия персонажа психологического текста вытесняет реального автора. «Проявлениями психологизма в триллере можно считать художественное изображение внутреннего мира противодействующих героев, описание их душевного мира и различных психологических состояний и переживаний» (Есин, 2004: 211).

Характерной особенностью любого детектива является противостояние добра и зла. «Что касается психологических триллеров, то здесь психология наделяет это противостояние особым смыслом» (Юнг, 2000: 116). Специфика детектива как романа заключается в его психологизме с акцентом на характер героев с учетом места, времени и мотива преступления. Ведущим в психологическом триллере становится анализ психологических и нравственных сторон главного героя, он же определяет его функциональную направленность. Задачей психологического триллера является анализ мотивов и причин преступления. Психологический триллер «наполнен живым кипением

жизни» и является плодотворным путем развития детектива (Адамов, 1974: 5). Самым главным в психологическом триллере является внутренний мир персонажей. Огромное внимание уделяется также описанию макромира, пейзажей, природы, что в свою очередь способствует созданию атмосферности произведения. Погода часто является отражением сюжета и внутреннего мира персонажа. Объединение в персонаже психологического триллера множества коммуникативно-прагматических функций ставит его в центр иерархии художественных образов. Выбор сюжета, композиция текста, его лексическая составляющая направлены на раскрытие «внутреннего мира» персонажа. Над рационально-логической информацией доминирует эмоциональная информация, много места занимает при этом описание эмоций главного героя (Есин, 2004: 212).

Таким образом, с лингвистической точки зрения психологический триллер – популярный жанр беллетристики, в котором герои выступают против преступников или темных сил, несущих опасность, значительная часть увлекательности этого жанра литературы создается за счет исследования психологии главных героев.

1.2 К определению понятий «концептосфера художественного текста», «художественный концепт»

Художественный текст – это процесс лингвокреативной деятельности личности автора, который означает интенциональную обусловленность выбора языковых средств в целях формирования доминантных концептуально значимых смыслов. Художественный текст представляет собой иерархию семантических слагаемых, вершину которой

образует индивидуально-авторская концепция мира (Постовалова 1988: 48). Индивидуально-авторская картина мира формируется на концептуальном и индивидуально-речевом уровне. Ведущее значение концептуального уровня обусловлено тем, что своеобразием художественной картины мира мы обязаны не столько языковым формам, сколько уникальности и избирательности авторского «зрения». Текст как произведение искусства – это моделирующее образование, которое творит свою реальность, эксплицируя индивидуально-авторский способ восприятия. Довольно редко авторское отношение к изображаемому проявляется в прямых оценках, вместо этого оно выражается чаще всего имплицитно на разных уровнях текста. Посредством семантических доминант, которые реализуются ключевыми словами, способными формировать текстовые ассоциативные поля, эксплицируется авторское отношение на содержательном уровне (Николина 2003: 167). Таким образом, выделяются поверхностный и глубинный смыслы текста. Поверхностный смысл текста связан с усвоением языковой информации, а глубинный смысл текста – с постижением его главной идеи (концепта).

В данном исследовании интерес представляет индивидуально-авторская концептосфера триллера, формируемая художественными концептами как «универсальными элементами смысла» (Колесникова, 2008: 18), свойственными только авторскому мировидению и восприятию действительности. Важным и необходимым для осознания идейного смысла художественного текста и для понимания менталитета литературной личности является изучение языковой репрезентации художественного

концепта. Художественный концепт – это эстетическая и смысловая категория, которая содержит в себе универсальный опыт литературной личности, ее систему ценностей, мировоззрение и способствует формированию новых художественных смыслов. Художественный концепт рассматривается, прежде всего, как единица авторской концептосферы, индивидуального сознания, вербализованная в едином тексте творчества писателя (Тарасова, 2003: 100). Под художественным концептом понимается уникальный опыт творца произведения, а под функционированием художественного концепта – формирование новых ассоциаций и смыслов. Эти взаимообусловленные смыслы составляют уникальную индивидуально-авторскую картину мира.

Существуют различные трактовки термина «концепт». Информация, которая заключена в концепте, чрезвычайно многогранна: она со всех сторон дает сведения об обозначаемом объекте. Это объясняет такой разносторонний взгляд на данный феномен. Лишь сочетание различных подходов, дополняющих друг друга, может обеспечить наиболее полное раскрытие содержания концепта. Согласно Л. В. Миллер, художественный концепт – это «сложное ментальное образование, принадлежащее индивидуальному сознанию, а также психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», «универсальный художественный опыт, который зафиксирован в культурной памяти и способен выступать в качестве строительного материала и фермента при формировании новых художественных смыслов» (Миллер 2000: 41). Согласно В. И. Карасику, концепты – это первичные культурные

образования, транслирующиеся в различные сферы бытия человека, в частности в искусство, науку и обыденную жизнь (Карасик 1996: 38). И. А. Стернин и З. Д. Попова считают, что «концепт – это глобальная мыслительная единица, которая представляет собой квант структурированного знания» (Попова, 2001: 176).

Содержание концепта включает в себя сведения об объектах и их свойствах, о том, что человек думает, воображает, знает, предполагает об объектах мира. Человек мыслит концептами, формируя новые концепты в ходе мышления, комбинируя их. Концепт, возникший как чувственный образ, в процессе своего формирования приобретает новые признаки, называемые концептуальными и включающие всю коммуникативно-значимую информацию о предмете, который лежит в основе формирования концепта. С помощью лексических средств языка осуществляется обмен концептами в коммуникативных актах. Поэтому путем анализа структуры значения слова концепта наиболее эффективно осуществляется раскрытие содержания, которое представлено на содержательном уровне – семемой, а на формальном уровне – лексемой.

И.А. Стернин и З.Д. Попова предлагают полевою модель структуры концепта. Концепт имеет многокомпонентную и многослойную структуру, которая может быть выявлена через анализ языковых средств ее репрезентации (Попова, 2001: 183). В терминах периферии и ядра концепт получает полевое описание. Слои с наиболее чувственно-наглядной конкретностью, наиболее яркие образы относятся к ядру; периферию концепта составляют более абстрактные слои.

Периферийный статус концептуального признака не свидетельствует о его малозначности в поле концепта, на степень удаленности от ядра по признаку наглядности и конкретности образного представления указывает статус этого признака.

Необходимо различать языковое значение и концепт. Понятие концепта шире, чем понятийно-языковое или языковое. В фокус последнего попадают не все признаки, которые отображены в соответствующем понятии, а только отражающие свойства, вычлененные в объекте при его назывании. Этим объясняется несовпадение значения и понятия не только по объему, но и по качеству содержания (Телия, 1981: 242). Мир мыслей никогда не находит полного выражения в языковой системе, поэтому содержание концепта не может быть представлено полностью всей совокупностью сем при семантическом анализе. «Концепт значительно шире, чем лексическое значение» (Карасик, 1996: 23).

Концепты, которые сформированы носителями языка и хранятся в памяти людей, образуют концептосферу языка. Термин «концептосфера» был введен в отечественной науке Д.С. Лихачевым, который понимал под ним «совокупность концептов нации, образованной всеми потенциями концептов носителей языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче концептосфера национального языка» (цит. по: Вежбицкая, 1997: 144). Согласно И. А. Стернину и З. Д. Поповой, «концептосфера – это область единиц универсально-предметного кода, мыслительных образов, которые представляют собой структурированное

знание людей». Она достаточно упорядочена. Концепты, образующие концептосферу, могут находиться по отдельным своим признакам в отношениях сходства или различия с другими концептам, либо в иерархических отношениях (Попова, 2001: 182).

Семантическое пространство языка, которое необходимо разграничивать с концептосферой, образует вся совокупность значений, которые передаются языковыми знаками. По своей природе семантическое пространство языка и концептосфера однородны, это мыслительные сущности (Рудакова, 2000: 90). Разница заключается в том, что концептосфера – это мыслительная область, которая состоит из концептов, то есть элементов, не связанных с конкретным языковым знаком. Концепт может выражаться совокупностью многих языковых знаков, а может и не иметь представленности в системе языка, существовать на основе альтернативных знаковых систем, таких как мимика, жесты, живопись, музыка, культура, танец и т.д. (Попова, 2001: 137). Семантическое пространство языка – это только часть концептосферы, получившая выражение при помощи языковых знаков. Это не набор, концептов, а сложная система, образованная пересечениями многочисленных структурных объединений групп концептов, которые «упакованы» в циклы и конструируются как поля с центром и периферией. Вся эта сложная система структурированных в поля, циклы, цепи и другие структуры конструкций и образует семантическое пространство данного конкретного языка (Попова, 2001: 139). Получить знания о какой-либо части концептосферы можно только при изучении соответствующей части семантического пространства языка,

что и является предметом исследования когнитивной лингвистики.

Таким образом, индивидуально-авторская концептосфера триллера формируется художественными концептами как «универсальными элементами смысла», содержащими в себе сведения об объектах, их свойствах, о системе ценностей, мировоззрении человека, о том, что он думает, знает, предполагает, воображает об объектах мира. Концептосфера является областью мыслительных образов, единиц универсально-предметного кода, представляющих собой структурированное знание людей, в котором находят отражение культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия.

1.3 Принципы полевого моделирования иерархической структуры концептосферы художественного текста

Художественный текст – это многоуровневый канал передачи информации от поколения к поколению, представленный в виде совокупности моделей номинативных полей когнитивных структур различного уровня сложности, то есть номинативных полей концептов, субконцептов, концептов-элементов (Огнева, 2013: 88). Одним из значимых направлений современной когнитивной лингвистики является изучение единиц художественного текста как компонентов номинативного поля контекстуальных концептов, которые формируют концептосферу художественного текста. Художественный текст является частью концептуальной картины мира и фиксирует семантические модификации концепта. Номинативное поле

«имеет комплексный характер, представляя собой выявленную и упорядоченную исследователем совокупность номинативных единиц» (Попова, 2001: 47). Как когнитивная единица концепт чаще всего репрезентируется лексемой, которая приравнивается к концепту, поэтому изучение структуры номинативного поля концепта основывается на исследовании лексической системы языка. Мы разделяем мнение И.А. Стернина о необходимости изучения языковых репрезентаций концепта в качестве номинантов, образующих номинативное поле (Попова, 2001: 53).

Поле представляет собой совокупность языковых единиц, которые объединены общностью содержания и отражают предметное, понятийное, или функциональное сходство обозначаемых явлений (ЛЭС 1990: 380). К наиболее общим характеристикам различных семантических полей относятся: понятийная однородность; концептуальная общность; системная связность; гетерогенный характер; специфическая иерархичность строения; относительная автономность; неравномерность поля; асимметричность; непрерывность смыслового пространства (см. работы: Уфимцева 2002; Вердиева 1986; Залевская 2005; Караулов 1976). Для поля характерна системность, которая позволяет комплексно выявить заданные фрагменты индивидуально-авторской и языковой картин мира. Системная организация поля заключается в том, что значения его компонентов, объединенные одним понятием, взаимозависимы и взаимосвязаны. В семантическое поле входят «единицы соотносительного значения», поэтому это своего рода сеть семантических отношений различной силы (Hartmann, Stork 1972: 84). Принято также выделять следующие сегменты

номинативного поля концепта: совокупность однокоренных слов (словообразовательный сегмент); грамматическая характеристика единиц концептуального поля (формообразовательный сегмент); типичные для единиц данного поля синтаксическая сочетаемость и функции в предложении(синтаксический сегмент); синонимические, тематические, антонимические связи концептуального понятия (системный сегмент); ассоциативные связи с другими концептуальными полями (ассоциативный сегмент); культурный и литературный фон (символический сегмент); знания экстралингвистического контекста о знаковых событиях в жизни автора (экстралингвистический сегмент) (Богатова 2006: 445).

По мнению Д. С. Лихачева, «концепт представляет собой особое поле» (цит. по: Вежбицкая, 1997: 144). Часть концепта, вербализованная посредством лексических единиц, имеет полевою структуру – ядро, периферию, и функционирует в языке посредством лексических единиц, образующих поле. Поля – это системные образования, которые обладают специфическими чертами, а также отношениями и связями, характерными для любой системы. Поле представляет собой совокупность языковых единиц, которые объединены общностью содержания и отражают понятийное сходство обозначаемых явлений. По мере удаления от ядра количество ассоциаций уменьшается, так как четких границ концепт не имеет. Полевая иерархическая структура концепта состоит из следующих элементов:

1. Ядро концепта – это «базовая когнитивно-пропозициональная структура» (Попова, 2001: 66), выражающая существенные знания о концепте. Те

лексемы, семемы которых равны архисеме поля, синонимы, антонимы группируются вокруг ключевого слова в ядре поля.

2. Приядерная зона – это наиболее регулярные и типичные лексико-синтаксические репрезентации концепта, которые в полной мере показывают денотативную структуру ситуации, отражаемой концептом.
3. «Ближайшая периферия – это лексемы, семемы которых содержат яркую дифференциальную сему имени поля» (Попова, Хорошунова 2003: 34).
4. Дальняя периферия – лексико-синтаксические репрезентации концепта, которые осложнены совокупностью различных субъектно-модальных смыслов, включенных в концептуальное поле. Дальнюю периферию образуют лексемы, семемы которых содержат слабую дифференциальную сему имени поля.
5. Крайняя периферия – лексемы, в семемах которых есть скрытые семы, которые указывают на некоторое отношение к имени поля. Одна и та же лексема по разным семемам может входить в разные поля, а также в разные зоны поля (Попова, Хорошунова 2003: 35).

Изучение полевой организации концепта направлено на описание и выявление когнитивных признаков, которые составляют ядро, ближнюю, дальнюю и крайнюю периферию концепта; установление максимально полного состава языковых средств, которые репрезентируют концепт (Попова, 2001: 95). Определить значимость художественного текста в системе речевых реализаций концепта позволяет представление содержания концепта в виде полевой структуры. Это также создает возможность для

моделирования концептосферы, представленной в виде поля в художественных произведениях.

В данном исследовании полевое моделирование концептосферы будет реализовываться в 7 этапов:

1. Изучение выбранного произведения и выявление значимых для исследования концептов.
2. Группировка концептов по частотности их употребления в изучаемом художественном тексте и акцентирование дальнейшего исследования на более частотных.
3. Формирование перечня концептов, которые составляют изучаемую концептосферу.
4. Расположение, на основе принципа частотности употребления в исследуемых текстах, концептов из перечня по следующей шкале:
 - ядерный концепт,
 - концепт приядерной зоны
 - концепт ближайшей периферии,
 - концепт дальней периферии,
 - концепт крайней периферии.
5. Графическое моделирование номинативного поля концептосферы, расположение концептов по степени удаленности от центра к периферии в соответствии со шкалой из пункта 5.
6. Выделение в структуре каждого концепта субконцептов (элементов, составляющих единство концепта), составление их перечня.
7. Определение частотности употребления субконцептов в текстах и их расположение по степени удаленности от центра к периферии.

Таким образом, поле представляет собой совокупность языковых единиц, которые объединены общностью содержания и отражают предметное, понятийное, или функциональное сходство обозначаемых явлений. Полевая иерархическая структура концепта включает в себя ядро концепта, приядерную зону, ближайшую периферию, дальнюю периферию и крайнюю периферию. Полевое моделирование концептосферы в данном исследовании будет реализовываться путем исследования произведения, определения самых частотных концептов, а также их группировки и графического изображения на общей схеме.

Выводы

С лингвистической точки зрения психологический триллер – жанр беллетристики, в котором герои выступают против преступников или темных сил, несущих опасность, при этом значительная часть увлекательности этого жанра литературы создается за счет исследования психологии главных героев. Композиционную структуру психологического триллера составляют следующие элементы: постановка проблемы, борьба главного героя против зла, наказание преступника, победа добра над злом. Психологический триллер является контаминированным жанром, так как он находится «на стыке» психологического и детективного дискурсов. В произведении появляется большее количество размышлений и рассуждений, исследуются психологические и эмоциональные проявления личности человека.

Художественный концепт – это эстетическая и смысловая категория, которая содержит в себе универсальный опыт литературной личности, ее систему

ценностей, мировоззрение и способствует формированию новых художественных смыслов. Человек мыслит концептами, комбинирует их, формирует новые концепты в ходе мышления. Концепт имеет многослойную и многокомпонентную структуру, которая может быть выявлена через анализ языковых средств ее репрезентации.

Индивидуально-авторская концептосфера триллера – это совокупность художественных концептов, которые содержат в себе сведения об объектах, их свойствах, о системе ценностей, мировоззрении человека, о том, что он думает, знает, предполагает, воображает об объектах мира. Концептосфера – это область мыслительных образов, единиц универсально-предметного кода, представляющих собой структурированное знание людей, в котором находят отражение культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия.

Поле представляет собой совокупность языковых единиц, которые объединены общностью содержания и отражают предметное, понятийное, или функциональное сходство обозначаемых явлений. Теория поля базируется на идее иерархической семантической связи слов друг с другом в языке в границах определенной подсистемы. Полевая иерархическая структура концепта включает в себя ядро концепта, приядерную зону, ближайшую периферию, дальнюю периферию и крайнюю периферию.

II. Лингвопереводческий анализ концептосферы немецкого психологического триллера

2.1. Современные подходы к исследованию художественного перевода как творческой деятельности

Проблемы перевода текстов художественных произведений исследуются теорией художественного перевода. Современная теория художественного перевода основывается на ряде положений, согласно главному из них, «при формальной непередаваемости отдельного языкового элемента подлинника может быть воспроизведена его эстетическая функция в системе целого и на основе этого целого, и что передача функции при переводе постоянно требует изменения в формальном характере элемента, являющегося ее носителем» (Федоров, 2002: 334). Основной принцип теории художественного перевода заключается в том, что каждое предложение необходимо рассматривать как часть целого, передавать не только то, что в нем говорится, но и работать над созданием общего настроения, художественного образа, характеристики персонажей, атмосферы и т. п. Выбор синтаксической структуры, отдельного слова, и других элементов также имеют большое значение (Комиссаров, 1999: 60).

Всем текстам нехудожественного характера может быть типологически противопоставлен текст художественного произведения, поэтому возможно выделение теории художественного перевода как отдельного культурно значимого научного направления. Художественный текст – это «сверхфразовое единство, которое характеризуется общностью эстетического воздействия на читателя и идейно-

тематического содержания, а также своей основной функцией» (Солодуб, 2005: 160). Эта функция реализуется на основе эстетизации автором текста изображаемой им действительности с помощью художественных приемов, наиболее адекватно подходящих для достижения задаваемого эмоционального эффекта (Солодуб, 2005:21). Однако художественный текст также выполняет коммуникативную и когнитивную функции, поэтому в целом он полифункционален.

О.В. Петрова и В.В. Сдобников выделяют ряд отличительных характеристик художественных текстов, значимых для перевода. Сравнивая художественные тексты с любыми другими, можно выделить следующие отличия:

1. Цель создания художественного текста – формирование отношения читателя к содержанию художественного произведения, эстетическое воздействие на читателя.

2. Художественный текст отличается способом описания действительности, которая представлена в виде образа.

3. Художественный текст предполагает «сотворчество» читателя при создании произведения, определенную степень «домысливания».

4. Художественный текст отличается высокой степенью образности, также часть информации художественного текста может быть представлена имплицитно, за счет особого свойства художественной литературы, называемого «смысловой емкостью». В пределах художественного текста язык также становится носителем информации, поэтому произведение художественной литературы представляет собой многократно закодированный текст, что обуславливает

его множественность прочтений и истолкований (Назин, 2007: 38).

5. Художественный текст отличается композиционным разнообразием.

6. Образ автора и авторская позиция создают внутреннее единство художественного текста.

7. Художественный текст отличается самодостаточностью, поскольку любое художественное произведение можно рассматривать как произведение искусства.

8. Художественный текст отличается высокой степенью временной и национально-культурной обусловленности (Сдобников, 2007: 410).

Обозначенные особенности, которые свойственны художественным произведениям, позволяют выявить индивидуальную манеру писателя, передача и сохранение которой являются главной задачей при переводе. Однако любой перевод неизбежно ведет к замене тех или иных выразительных средств другими, принятыми в литературной традиции языка перевода, а выбор варианта перевода имеет субъективный характер, обусловленный личностью переводчика. Неизбежно возникает противоречие: с одной стороны, переводчик сам должен обладать литературным талантом, чтобы осуществлять художественный перевод. С другой стороны, для этого нужно иметь свое эстетическое видение мира, свою манеру письма и стиль, которые могут не совпадать с авторскими. Переводчик должен вжиться в образ мыслей автора, способ их выражения, авторскую эстетику. Перевод текста является не только актом и продуктом межкультурной и межъязыковой коммуникации, но и отсроченным в пространстве и времени творческим

взаимодействием автора оригинала и переводчика как языковых личностей своей культурно-исторической эпохи на уровне их индивидуальных когнитивных систем (Серебрякова, 2013: 274). Для полноценного перевода требуется глубокое знание творчества писателя и обстоятельств создания переводимого произведения (Сдобников, 2007: 410).

При переводе художественного текста также могут возникать стилистические проблемы. Перевод художественного текста прежде всего является интерпретацией, поэтому возникают стилистические сдвиги. Согласно А. Поповичу, существуют следующие типы стилистических изменений оригинала: стилистическая субституция, стилистическое соответствие, стилистическая нивелировка, инверсия стилистическая или замена, стилистическое усиление, стилистическая типизация, стилистическая индивидуализация, стилистическое ослабление, и стилистическая утрата (Попович, 1980: 7). Сдвиги стилистического характера отражают творческую индивидуальность переводчика, под которой понимается «система отклонений от текста подлинника, восходящая к определенным творческим принципам, к определенному подходу к задачам перевода и, стало быть, к определенному методу» (Гачечиладзе, 1980: 160). Согласно А.С. Назину, текст перевода содержит своего рода маркеры, основываясь на которых делается вывод о личностных особенностях переводчика (Назин, 2007: 114).

При переводе художественного текста также нужно учитывать прагматическую задачу перевода, которая заключается в достижении заданного коммуникативного

эффекта. После прочтения переведенного художественного произведения предполагается, что читатель почувствует силу литературного таланта автора оригинала. Если переводчику удалось достичь этого, можно говорить об адекватном воспроизведении коммуникативного эффекта оригинала. В связи с этим к коммуникативному переводу может быть приравнен художественный перевод. «Литературный и, в частности, художественный перевод, на самом деле представляет собой коммуникативный перевод, который учитывает прагматику получателя» (Казакова, 2002: 15). С. В. Серебрякова отмечает, что для психологического повествования характерно наличие «различных способов и возможностей модификации значения и прагматики как слова/сочетания, так и целого высказывания» (Серебрякова, 2014: 261). Их исследование и детальный анализ являются важным звеном в сохранении прагматики художественного перевода. Учитывая прагматический аспект перевода художественного текста, мы будем понимать под художественным переводом вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на языке перевода текста, который способен оказывать художественно-эстетическое воздействие на рецептора перевода, равное воздействию данного художественного произведения на исходном языке.

Художественный перевод отличается тем, что здесь имеет место столкновение двух этнокультурных систем, которое неизбежно порождает смешивание культурных тенденций. Каждый перевод, в большей или меньшей степени, отражает это противоречие, обозначаемое в рамках переводческой коммуникации термином

«межпространственный фактор в переводе» (Попович, 1980: 131). Задача переводчика – выравнять этот фактор. Поэтому «важное место при подготовке лингвиста-переводчика занимает формирование способности быть посредником между родной и чужой культурами, что предполагает, наряду с развитием умений сбора, систематизации и интерпретации культуроведческой информации, овладение социокультурными нормами коммуникации» (Серебрякова, 2007: 30).

Для воссоздания исходного текста на языке перевода переводчик сопоставляет языковую картину мира с концептосферой произведения, перекодируя при этом исходный текст в текст перевода. Важным этапом переводческого анализа текста оригинала становится сопоставление переводчиком двух языковых картин мира для того, чтобы оценить универсальные и этноспецифические категории с точки зрения возможности их языковой репрезентации в тексте перевода. Помимо этого необходимо учитывать внешние и внутренние сдвиги в характере и функционировании всей системы языка. Исследование этих сдвигов и изменений предполагает изучение преобразований многочисленных вариантов на всех уровнях путем преодоления многовариантности форм в результате длительного и сложного отбора, специфический характер которого определялся политическими, экономическими, культурными и языковыми особенностями страны (Серебрякова, Серебряков, 2014: 50). Таким образом, благодаря правильно выбранной литературной норме перевод будет соответствовать узуальным нормам переводящего

языка

Исследование переводчиком совместимости концептосферы текста оригинала и двух языковых картин мира – это сложный процесс. Чем более осознанным становится для переводчика концептуальный анализ художественного произведения, тем более определенной становится вырабатываемая интерпретационная позиция переводчика, на основе которой осуществляется перекодирование исходного текста. С учетом результатов концептуального анализа переводчик интерпретирует содержание художественного произведения, под которым подразумевается сопоставление и сравнение всех релевантных для данного произведения концептов. Концептуальный анализ способствует некоторому смещению границ переводческой аналитики и переводческого творчества. При всех его требованиях к развитию творческих компетенций переводчика художественный перевод приобретает все более явные черты аналитико-исследовательской работы, позволяет упростить процесс принятия переводческих решений по перекодированию тех или иных репрезентантов концептов.

Чрезвычайно трудным является вопрос о достоинствах и недостатках художественного перевода. Чтобы хорошо переводить, недостаточно простого манипулирования словами, качество переводческой деятельности поддерживается профессиональным умением перейти от языковой формы к выраженной с ее помощью смысловой структуре, чтобы затем с максимально возможной степенью полноты и адекватности воплотить эту многослойную смысловую структуру средствами переводящего языка

(Серебрякова, Серебряков, 2012: 5). Перевод всегда можно подвергнуть критике, и эта критика будет обоснованной, поскольку «перевод – это всегда лишь одно из возможных решений и не бывает идеального перевода» (Назин, 2007: 116). Однако при оценке качества переводов нужно исходить из соответствия образов оригинала образам перевода. Согласно А. Акоповой, «критерий верности перевода подлиннику должен быть заключен в целостном образе художественного бытия оригинала, причем критерий верности каждого отдельного образа перевода – соответствующий ему образ в оригинале» (Акопова, 1985: 87). Т. А. Казакова считает, что точный перевод невозможен в силу того, что существует различие культур, разные языки отличаются по количеству слов и грамматическому строю (Казакова, 2002: 78). Поэтому переводчикам нужно все время помнить об обеспечении эквивалентности переводов, а также об их адекватности.

Следует отметить, что «адекватность художественного перевода предполагает исчерпывающее, насколько это возможно, понимание авторской идеи, выраженной в оригинальном произведении, определение художественно-эстетической направленности текста произведения, оценку возможных реакций на него со стороны получателей, которые принадлежат к той же культуре, к которой принадлежит автор» (Сдобников, 2007: 134). Т. А. Казакова считает, что при переводе художественной литературы переводчику нужно соблюдать три основных условия: понимать систему образов художественного текста в совокупности со способами их выражения; передавать не только языковые знаки, составляющие текст оригинала, но и

отдельные художественные функции оригинала; следовать переводческой установке (Казакова, 2002: 16). В следующих случаях возможен эстетически адекватный художественный перевод: при бережном отношении к образности художественного произведения; при понимании тематического содержания и идеи оригинала; при бережном отношении к идиолекту переводимого писателя (Солодуб, 2005: 126). Понятие «адекватность» равнозначно в переводе понятию «полноценность», поскольку оно предполагает оправданность выбора средств в переводе и полноценное соответствие текста перевода тексту оригинала по функциям. «Полная ценность переводов означает наличие полного функционально-стилистического соответствия оригиналу, а также точность в передаче смысловых содержаний подлинников» (Фёдоров, 2002: 84).

В. Н. Комиссаров считает, что эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов перевода и оригинала (Комиссаров, 1990: 54). Эквивалентность переводов первого типа представляет собой сохранение только части содержания оригинала, составляющей цель коммуникации. Второй тип эквивалентности достигается при условии, что общая часть содержания перевода и оригинала отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию, а также передает одинаковую цель коммуникации. В третьем типе, помимо вышеперечисленного, сохраняется также способ описания ситуации. В четвертом типе эквивалентности, наряду с тремя компонентами содержания, которые сохраняются в третьем типе, в переводе воспроизводится и значительная часть значений синтаксических структур оригинала. В последнем, пятом типе эквивалентности достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках (Комиссаров, 1990: 64). Одной из главных задач художественного перевода является эквивалентная передача художественного образа главного героя. Для эквивалентной и адекватной передачи образа главного героя с одного языка на другой в рамках художественного перевода необходимо переносить в язык перевода все нюансы художественного портрета персонажа (Бахтин, 1979: 26). Помимо внешнего портрета, при передаче художественно образа героя необходимо учитывать отражение писателем психологических и характерологических черт его персонажа.

При переводе лексических единиц художественного произведения требуются специальные приемы преобразования. В данном исследовании анализ переводческих решений будет производиться с опорой на концепцию трансформаций В. Н. Комиссарова. К лексическим трансформациям он относит транскрибирование, транслитерацию, калькирование и лексико-семантические замены, такие как конкретизация, модуляция и генерализация. К грамматическим трансформациям, согласно его концепции, относятся синтаксическое уподобление, грамматические замены и членение предложения. Лексико-грамматические трансформации – это экспликация, антонимический перевод и компенсация (Комиссаров, 1990: 172).

Для того чтобы повысить качество переводимых текстов и устранить переводческие ошибки, рекомендуется осуществить предпереводческий анализ переводимых материалов. В нашем исследовании для проведения предпереводческого анализа художественного текста используется поэтапная структура И.С. Алексеевой, которая состоит из следующих пунктов:

1. Сбор внешних сведений о тексте.
2. Автор текста.
3. Время создания и публикации текста.
4. Источник (интернет-сайт, книга, газета или журнал).
5. Реципиент текста.
6. Определение состава информации (И.С. Алексеева выделяет когнитивную, оперативную, эмоциональную и эстетическую информацию) и ее плотности (И.С. Алексеева

выделяет три вида плотности информации – высокую, среднюю и низкую).

7. Коммуникативная цель или коммуникативное задание текста..

8. Речевой жанр (Алексеева, 2004: 247).

Достоинствами представленной схемы является ее целостный характер, когда учитываются все аспекты анализируемого текста, помогая избежать переводческих ошибок и повысить качество переводимых текстов.

Анализируемый в данном исследовании художественный текст – это популярный в Германии психологический триллер «Die Therapie». Он был создан и опубликован в 2006 г. в издательстве Droemer Knauer Verlag. В 2007 г. роман был номинирован на получение премии Фридриха Глаузера в номинации «Лучший дебютный роман». Главным героем триллера является Виктор Ларенц, известный берлинский психиатр, который расследует таинственное исчезновение его двенадцатилетней дочери. Автором текста является Себастьян Фитцек. Он родился 13 октября 1971 г. в Берлине, работал в качестве шеф-редактора и программного директора в различных радиостанциях Германии. С 2006 г. Фитцек пишет психотриллеры, каждый из которых становится бестселлером. Книги Себастьяна Фитцека переведены на 20 языков мира. Книга ориентирована на огромную читательскую аудиторию, на людей, которые хотят отвлечься от проблем, возникающих в реальной жизни, желают испытать острые ощущения. Психологические триллеры вызывают сильные эмоции у читателей, способствуют выбросу адреналина. Людям нравятся эти ощущения, они чувствуют себя живыми, причастными.

В данном тексте содержатся следующие виды информации: когнитивная, эмоциональная, эстетическая. Когнитивная информация представлена главным образом на уровне слов. В тексте присутствуют термины, которые несут однозначность и эмоциональную нейтральность, среди них большая часть медицинской тематики. Примеры: *Der Meteorologe* – метеоролог; *der Krampf* – судорога, *der Krebs* – рак, *die Hepatitis* – гепатит, *die Schuppenflechte* – чешуйчатый лишай, *die Metastase* – метастаз.

Эстетическая и эмоциональная информация является однозначно доминантой. В тексте много эмоционально окрашенных слов и конструкций, которые выражают различные эмоции автора и героев, усиливают эмоциональное воздействие текста на читателя. Примеры: *Zu jung!* (Fitzek, 2006: 79) – Слишком маленькая! (Фитцек, 2008: 67); *Charlotte wurde natürlich vergiftet!* (Fitzek, 2006: 175) – Конечно же, ее отравили! (Фитцек, 2008: 168) Важную роль играют также вопросы, которые главный герой задает сам себе. Читатель невольно пытается сам ответить на заданный вопрос, больше погружается в события произведения. Примеры: *Was war das?* (Fitzek, 2006: 31) – Что это было? (Фитцек, 2008: 28).

В анализируемом романе часто используется такой экспрессивный прием, как парцелляция, которая придает повествованию живость, яркость и выразительность. Парцеллируемые слова отделяются друг от друга точками или восклицательными знаками. Пример: **Da. Wieder.** *Wie eine Münze, die auf Stein gekratzt wird. Noch mal* (Fitzek, 2006: 31). – **Вот опять.** *Словно монетой по камню. И опять* (Фитцек, 2008: 28).

В исследуемом тексте часто наблюдается разговорная лексика. Просторечные слова используются в литературном языке как стилистическое средство для придания речи оттенков шутливого, пренебрежительного, иронического, грубоватого оттенка. Часто эти слова являются экспрессивными синонимами слов нейтральной лексики. Примеры: *verdammt vorsichtig* – черт, осторожно; *verdammte Tabletten* – чертовы таблетки; *das ist doch alles Scheiße* – да это все чушь собачья; *der Papi* – папочка; *verdammt der Kumpel* – дружище. Средствами выражения эмоций в художественном тексте также являются междометия. Примеры: *hm* – хм; *Ach* – ах; *Ach so* – вот как; *Aha* – ага; *Mist* – блин; *Oh* – оу; *na gut* – ну ладно; *Bravo!* – Bravo! При этом идентификация значения и распрямление эмотивной составляющей, которая кроется в глубинной семантике междометной конструкции, в письменном тексте часто оказываются затруднены. «И переводчик художественного, прежде всего, эмотивного текста обязан решить данную проблему, иначе невозможным окажется повторное опредмечивание и реализация прагматической составляющей в переводящем языке» (Серебрякова, Яковлева, 2015: 1138).

Для украшения речи (как средство художественной выразительности) в большом количестве используются сравнения, помогающие реализовать интенцию автора и усиливающие образность. Сравнения выполняют различные функции: текстообразующую, характерологическую, оценочную, изобразительную, концептуальную, эстетическую и эмотивно-экспрессивную составляющие. Все они способствуют передаче индивидуального стиля автора.

Рассмотрим некоторые примеры сравнений:

So unwiederbringlich wie ein einzelner Wassertropfen im Abfluss (Fitzek, 2006: 18). – *Безвозвратно, как капля воды в песке* (Фитцек, 2008: 14). Здесь мы можем наблюдать изобразительную составляющую образной функции сравнения. Читатель представляет картину, как капля воды растворяется в песке, и понимает, что это действительно безвозвратно.

Es war Ende November, und der Winter beeilte sich, mit seinen Freunden Schnee und Kälte auf die Insel zu kommen. Wieder Tod, dachte Viktor (Fitzek, 2006: 28). – *Был конец ноября, и зима торопилась к острову со своими друзьями – снегом и холодом. «Как смерть», – подумал Виктор* (Фитцек, 2008: 19). В данном примере мы видим, как реализуется эмотивно-экспрессивная составляющая образного сравнения. Зима сравнивается со смертью. Читатель ощущает страх и предчувствие чего-то нехорошего.

В рассказах встречается множество эпитетов, которые усиливают образность и выразительность произведений, придают им художественную яркость, а также помогают увидеть авторское понимание окружающего мира. Примеры: *merkwürdiger Zufall* – поразительный случай; *schmerzhaft* Erinnerung – болезненное воспоминание; *schöner Winternachmittag* – прекрасный зимний день; *schreckliche Wahrheit* – ужасающая правда; *ein schreckliches Erlebnis* – ужасный опыт; *schöne Fremde* – прекрасная незнакомка.

Автор создал данный текст для того, чтобы донести содержание триллера до реципиента в художественной форме. Литературно-художественный стиль воздействует на воображение, психику и чувства читателя, передаёт мысли и

чувства автора, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей. Через символы и образы автор стремится выразить свои мысли, чувства и эмоции. При этом рассказ ведется от третьего лица. Данный повествовательный метод «кинематографичен»: сцены с диалогами главных героев строятся в технике «показа», разворачиваются на глазах читателя. Функции нарратора выполняет не только собственно повествователь, но и персонажи, с точки зрения которых изображается происходящее, в данном случае можно наблюдать феномен «одновременного звучания в тексте «голосов» автора исходного текста, повествователя-нарратора» и персонажей (Серебрякова, Милостивая, 2017: 48).

Таким образом, художественный текст имеет ряд отличительных свойств, которые влияют на качество и процесс перевода. Перевод художественного текста представляет собой многогранный и творческий вид человеческой деятельности, в процессе которого сталкиваются разные личности, различные культуры, разные традиции и установки. В основе перевода художественного текста лежит передача мысли, содержания оригинала, которое перекодируется в переводе, но уже с помощью других средств, образующих другую систему знаков со своими собственными законами.

При переводе художественного текста необходимо обеспечить должный уровень эквивалентности перевода и коммуникативно обусловленную адекватность. Понятие «адекватность» равнозначно в переводе понятию «полноценность», поскольку оно предполагает полноценное соответствие текста перевода тексту оригинала по функциям

и оправданность выбора средств в переводе. Эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода, при этом одной из главных задач художественного перевода является эквивалентная передача художественного образа главного героя.

Предпереводческий анализ исследуемого психологического триллера показал, что эстетическая и эмоциональная информация в данном тексте является доминирующей. Разговорная лексика применяется для придания речи различных оттенков. Средствами для выражения эмоций в художественном тексте также являются междометия. Использование парцелляции придаёт анализируемому тексту живость, яркость и выразительность. Прагматически значимым можно считать большое количество сравнений, эпитетов.

2.2 Классификационная презентация исследовательской картотеки

Психологический триллер С. Фитцека содержит 22 наиболее важных концепта. Концепт «преступление» образует глубинную структуру психологического триллера, так как объединяет всех действующих лиц: Виктора, Анну и Жози. Таким образом, этот концепт является ядром моделируемой концептосферы. Концепт «преступление» представляет собой динамическую структуру с признаками движения, развития. В отличие от детективов, в которых преступление совершается в самом начале произведения, в данном психологическом триллере преступление носит проспективно-динамичный характер. Главный герой

совершает преступление на протяжении всего хода повествования: он заставляет свою дочь принимать таблетки, опасные для ее здоровья, медленно отравляя ее. Подчеркнем текстообразующую функцию «персонажа как базовой категории и эстетического центра моделируемого мира» (Серебрякова, 2018: 138).

Приядерная зона содержит 6 наиболее регулярно реализуемых концептов. Типичным для данного жанра концептом является «жертва»: автор постоянно описывает ее страдания жертвы, заставляя читателя сочувствовать ей, и тем самым усиливает его эмоциональную вовлеченность. Концепт «тайна» также является типичным для психологического триллера. Интерес читателя возрастает, когда он пытается разгадать какую-то загадку. Особую прагматическую значимость имеет концепт «подозреваемый». Читатель точно не знает, является ли на самом деле преступником Анна, которую Виктор Ларенц подозревает в похищении своей дочери, благодаря чему сохраняется интрига и напряжение. Концепт «сыщик» характеризуется чертами, свойственными обычному человеку. Он также пытается разобраться в психологии подозреваемого, понять его мотивы, для него это жизненно важно. Концепт «расследование» очень тесно взаимосвязан с концептом «сыщик», так как именно сыщик ведет расследование, размышляет и раскрывает преступление. Концепт «наказание» относится сразу к нескольким персонажам. Виктор наказывает сам себя, когда уговаривает доктора дать ему таблетки, опасные для жизни. А Изабель наказывает доктор Рот, когда раскрывает ее план и вызывает полицию. Все концепты периферии связаны с ядром

концептосферы и приядерной зоной, но по направлению к дальней периферии эта связь слабеет.

Ближайшая периферия содержит 6 концептов: «обман», «напарник», «одержимость», «преследование», «место преступления», «метод преступления».

Дальняя периферия содержит 4 концепта: «состояние здоровья», «терапия», «подозрение», «утрата». Крайняя периферия состоит из 5 концептов: «лечение», «врач», «пациент», «погода», «болезнь». На основании этих данных было проведено полевое моделирование концептосферы

психологического триллера (см. схему 1).

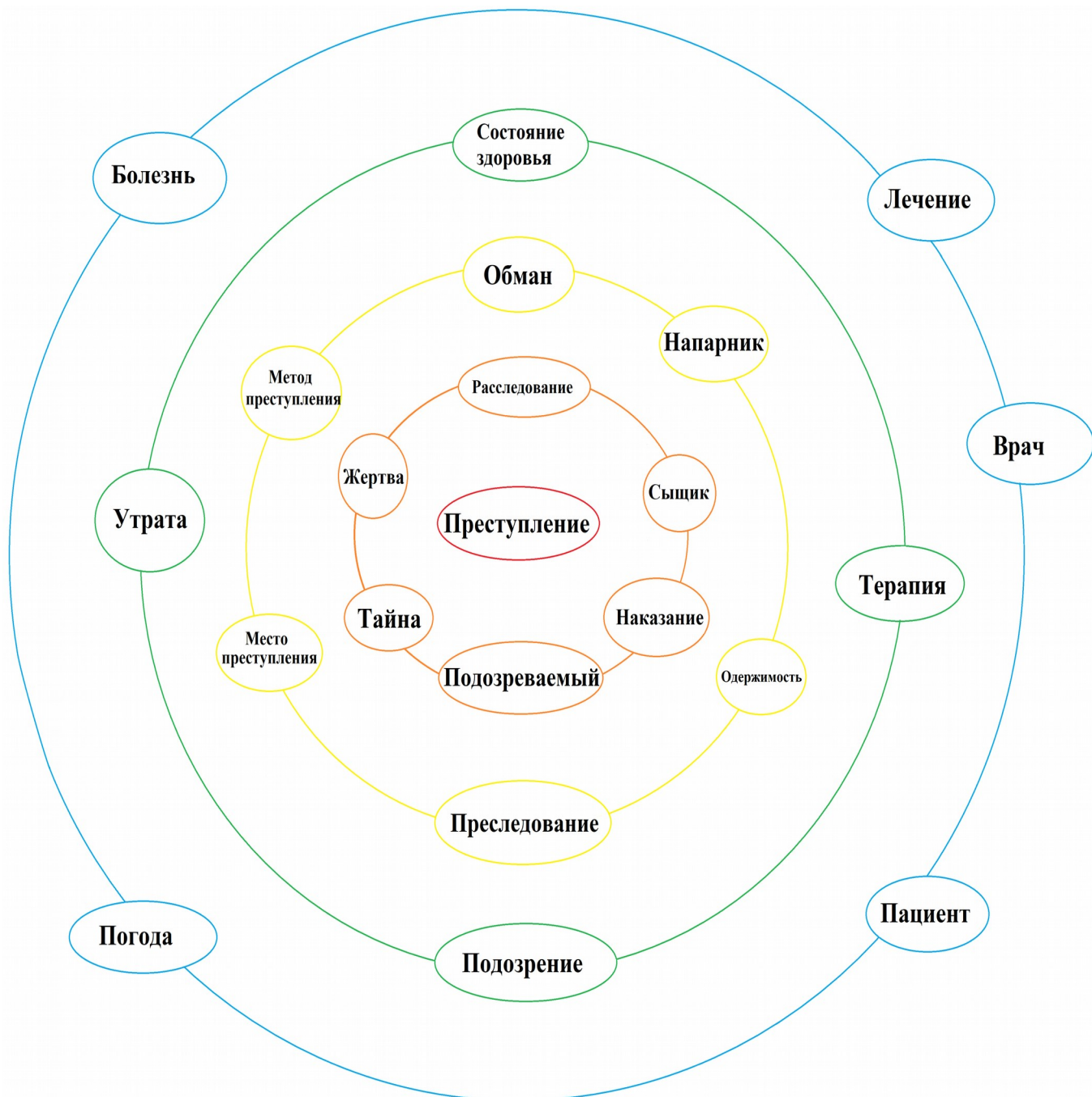


Схема 1. Концептосфера психологического триллера
«Die Therapie»

Ядро концептосферы «преступление» включает в себя 4 субконцепта: «исчезновение», «безумие», «шизофрения», «предательство» (см. схему 2). Каждый субконцепт состоит из концептов-элементов, которые будут использоваться в данном исследовании для проведения лингвопереводческого анализа. Так, например, субконцепт «исчезновение» состоит из следующих элементов: тоска, мучение, боль, страх, воспоминания. Концепты-элементы субконцепта «безумие»: гнев, потеря рассудка, галлюцинация, паранойя. Концепты-элементы субконцепта «шизофрения»: галлюцинация, кататонический ступор, делирий, бред. Концепты-элементы субконцепта «предательство»: хитрость, ложь, отрицание.

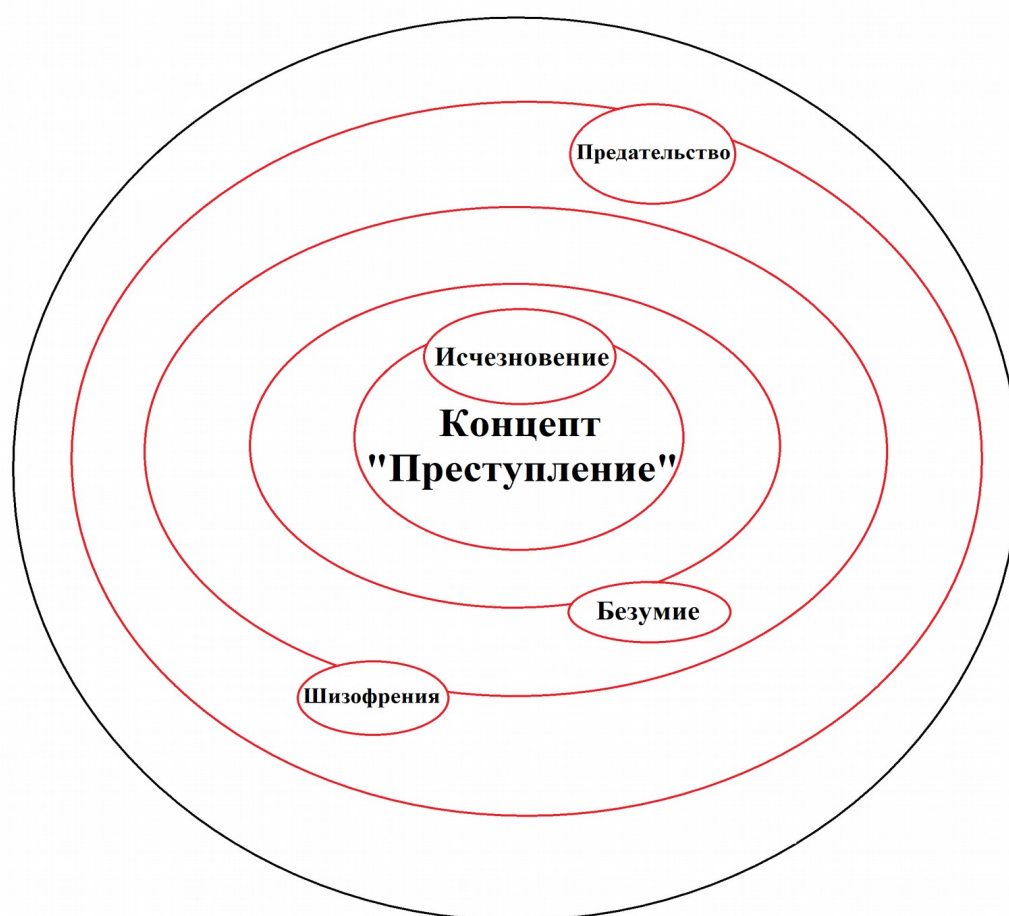


Схема 2. Ядро концептосферы психологического триллера «Die Therapie»

Приядерная зона концептосферы состоит из 23 субконцептов (см. схему 3). Каждый субконцепт также состоит из концептов-элементов, которые выборочно будут анализироваться при проведении лингвопереводческого анализа.

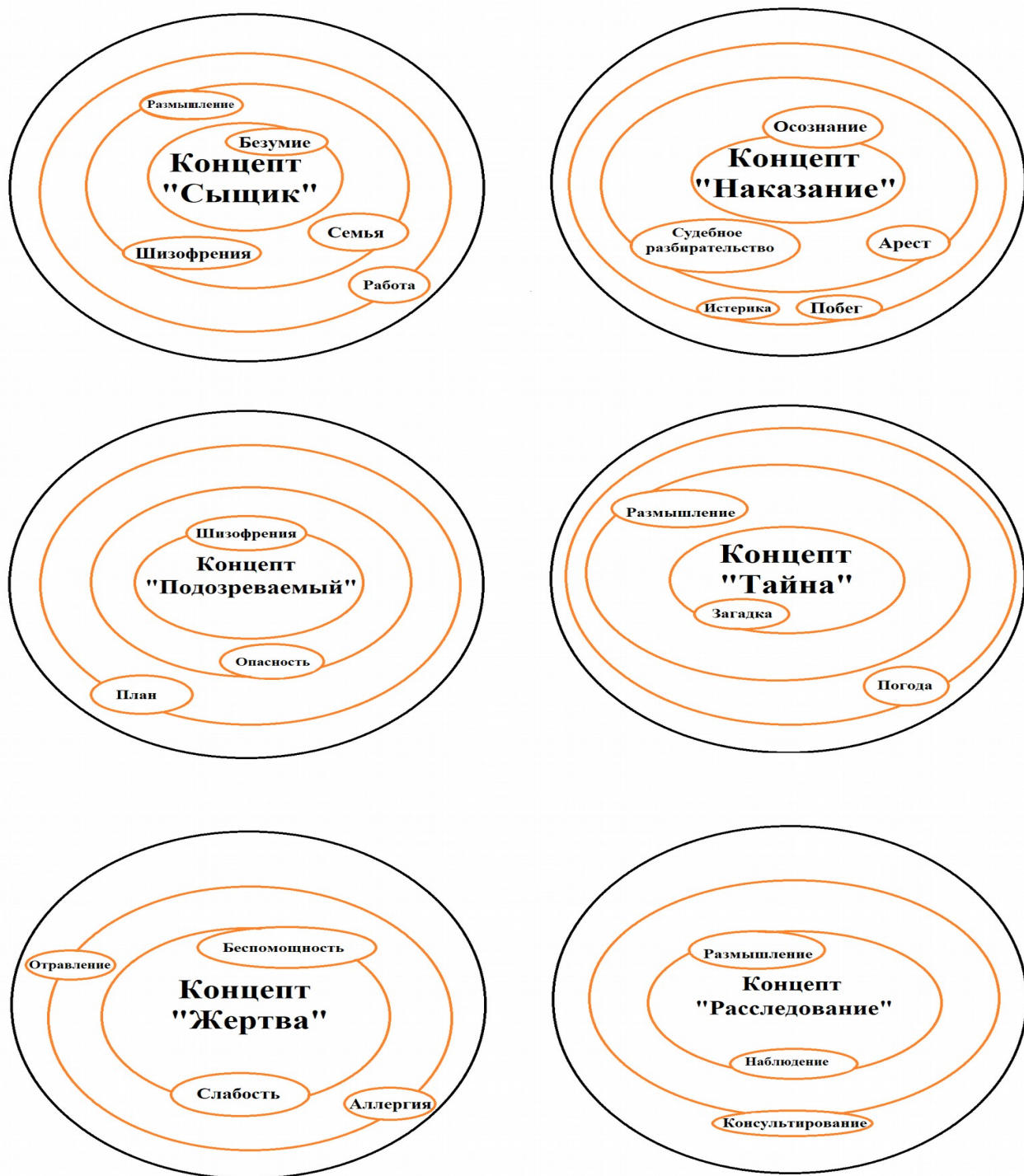


Схема 3. Приядерная зона концептосферы психологического триллера «Die Therapie»

Зона ближайшей периферии состоит из 22 субконцептов, включающих в себя концепты-элементы (см. схему 4).

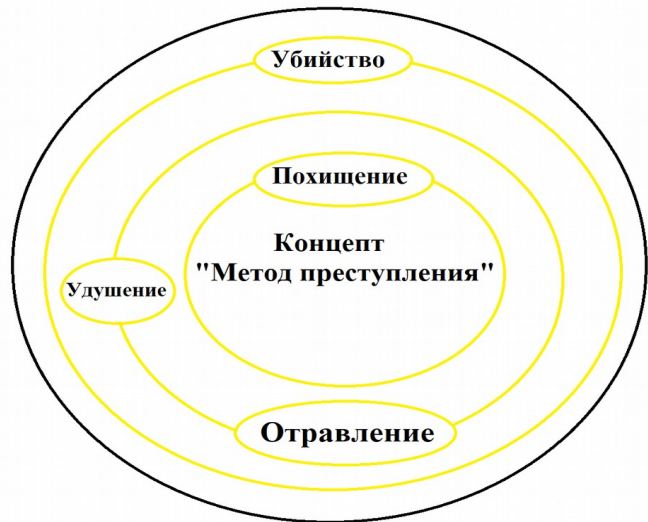
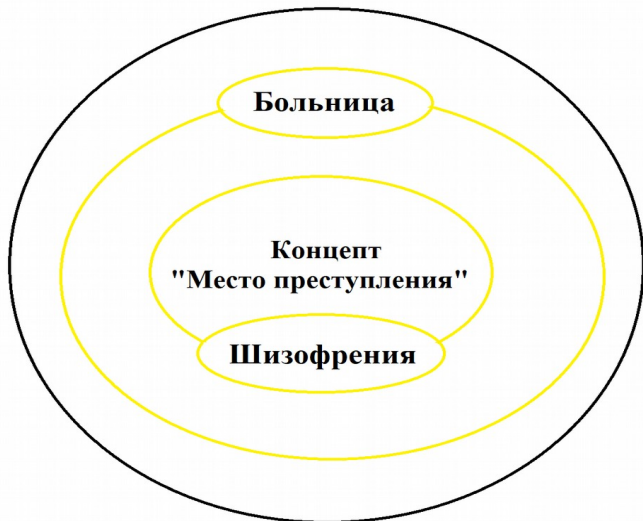
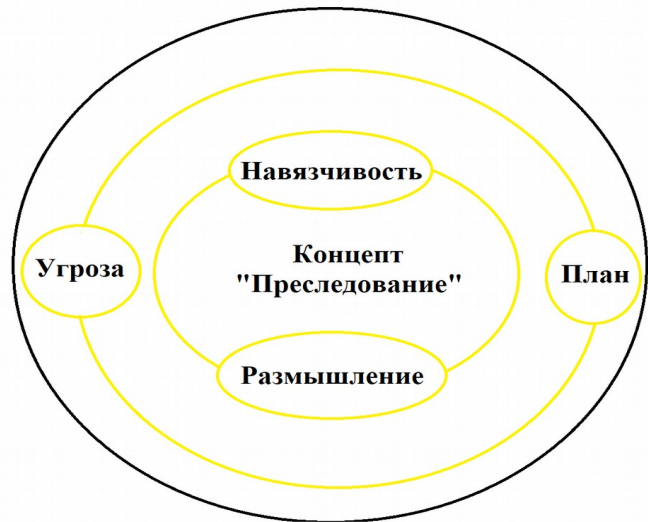
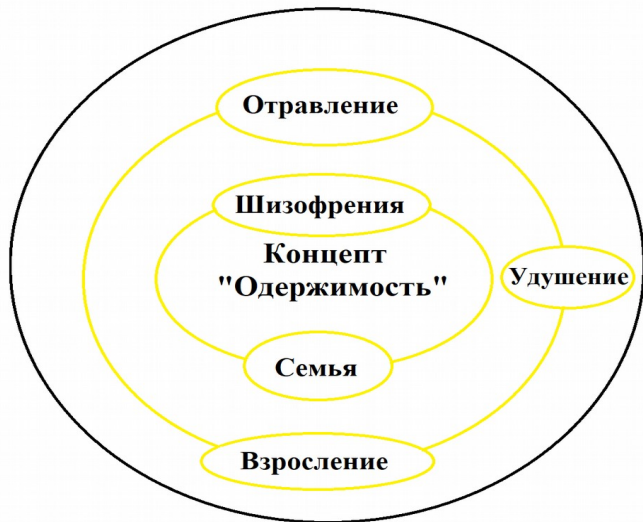
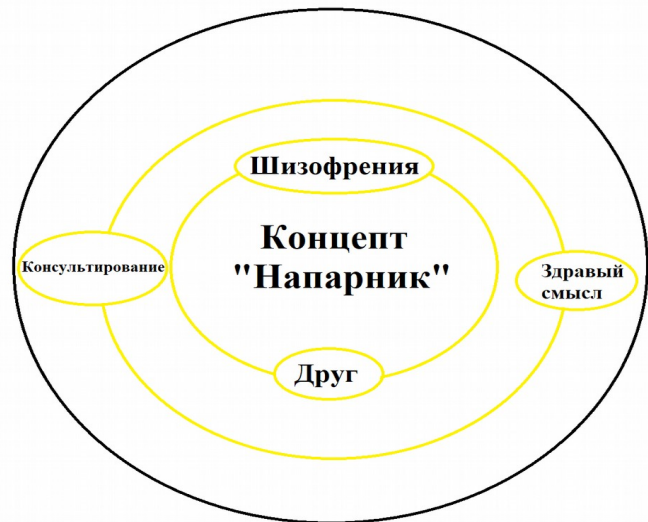


Схема 4. Зона ближайшей периферии концептосферы психологического триллера «Die Therapie»

Зона дальней периферии состоит из 14 субконцептов, включающих в себя соответствующие концепты-элементы, которые выборочно будут анализироваться при проведении лингвопереводческого анализа (см. схему 5).

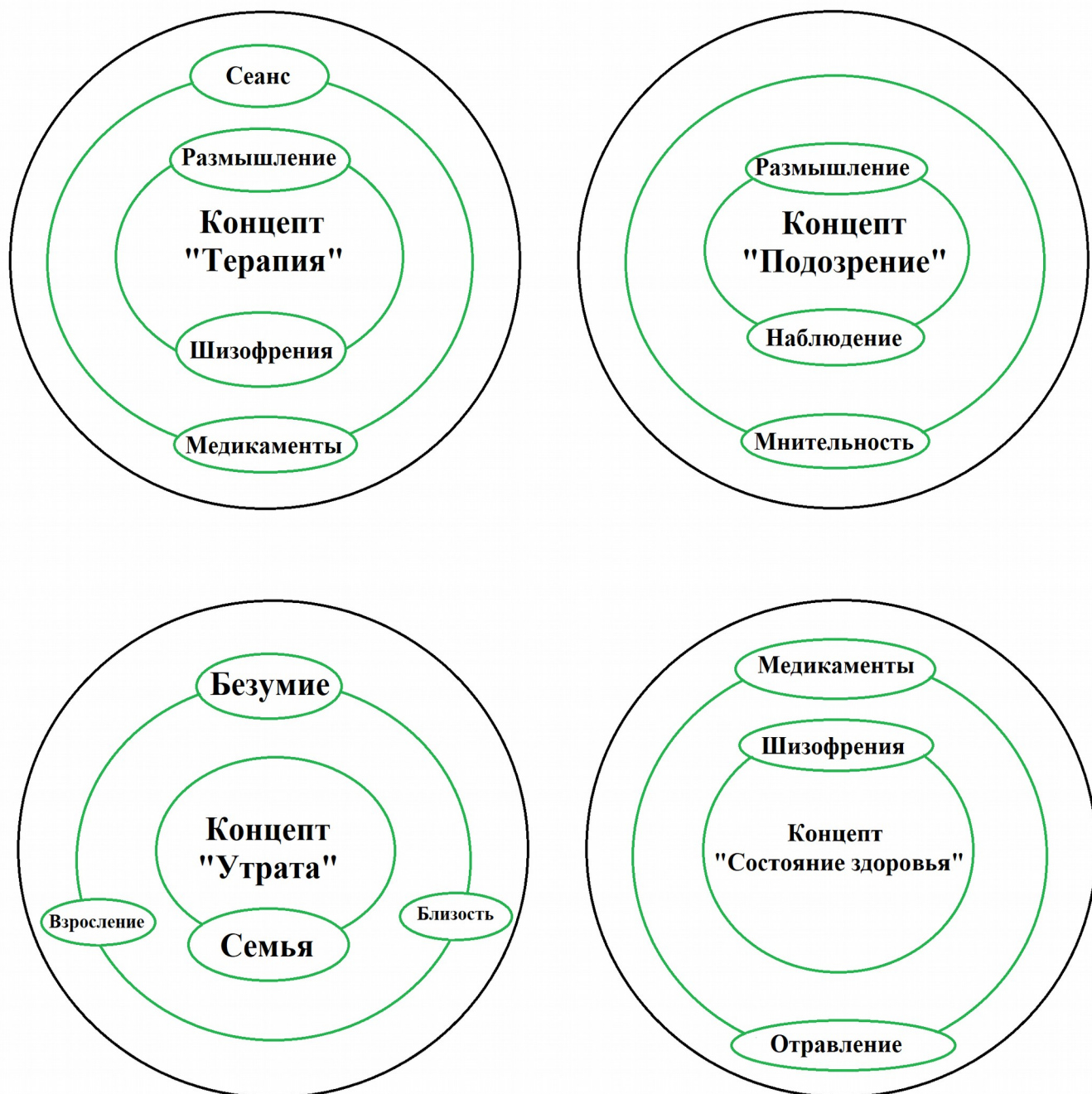


Схема 5. Зона дальней периферии концептосферы психологического триллера «Die Therapie»

Некоторые субконцепты повторяются, это говорит о взаимосвязи концептов. Так, например, чаще всего повторяются субконцепты «шизофрения» и «размышление». Это объясняется тем, что главный герой тяжело болен. Почти все происходящее вызвано его галлюцинациями. В произведении появляется большее количество размышлений и рассуждений, так как психологический триллер является контаминированным жанром и находится «на стыке» психологического и детективного дискурса. Таким образом, в данном исследовании было выделено 22 наиболее значимых концепта, которые состоят из 90 субконцептов. На основании этих данных определены частотные характеристики субконцептов, которые будут рассмотрены в качестве концептов-элементов структурной организации концептосферы романа. Это позволит произвести лингвопереводческий анализ концептосферы рассматриваемого психологического триллера.

2.3 Лингвопереводческий анализ концептосферы психологического триллера

2.3.1 Базовые концепты и особенности их сохранения при переводе на русский язык

В психологическом триллере «Die Therapie» было выделено 7 базовых концептов: «преступление», «жертва», «тайна», «расследование», «сыщик», «наказание», «подозреваемый». Эти концепты состоят из 22 субконцептов, некоторые из которых повторяются: «исчезновение», «безумие», «шизофрения», «предательство», «семья», «работа», «осознание», «судебное разбирательство», «арест»,

«истерика», «побег», «план», «опасность», «загадка», «погода», «отравление», «беспомощность», «слабость», «аллергия», «размышление», «наблюдение», «консультирование».

Рассмотрим на примерах лингвопереводческие особенности перечисленных субконцептов.

*Viktor trat **wütend** gegen die verschlossene Metalltür* (Fitzek, 2006: 210). – **В гневе** он ударил ногой по металлической двери (Фитцек, 2008: 198).

В данном примере вербализован элемент-концепт «гнев» субконцепта «безумие». По мере того, как прогрессировала болезнь Виктора, у него появлялись все новые признаки безумия, среди них был и неконтролируемый гнев. В грамматической структуре исследуемого номинанта в тексте на русском языке использована морфологическая трансформация, что не исказило план содержания. Грамматическая единица в оригинале преобразуется в единицу переводящего языка с другим грамматическим значением. Таким образом, наречие *wütend* преобразуется в существительное *гнев*.

«*Eigentlich war es ein sehr **geschickter Plan**, Frau Larenz*», sagte Dr. Roth, während er ihr hinterherlief, als Isabell nach draußen geführt wurde (Fitzek, 2006: 209). – Вообще-то это был чрезвычайно **хитрый план**, госпожа Ларенц, – говорил доктор Рот, шагая рядом с Изабель и полицейским (Фитцек, 2008: 197).

Концепт-элемент «хитрость» субконцепта «предательство» репрезентирован номинантом *geschickter Plan*. На примере этого же номинанта также можно наблюдать и репрезентацию субконцепта «план».

Сопоставительный анализ структуры номинанта-инварианта и его переводного варианта показал, что план содержания репрезентанта передан симметрично, а план выражения трансформирован (применена лексическая замена) при переводе на русский язык: немецкое словосочетание *geschickter Plan* (букв. искусный план) заменено на словосочетание *хитрый план*. При этом слово *хитрый* носит скорее негативный оттенок, так как речь идет о преступнице, которая обманула мужа и воспользовалась его болезнью в своих корыстных целях.

*Sie wollen mir helfen? Sie? Wo Sie doch schon bei Ihrer eigenen **Familie** alles verpfuscht haben? **Ihr Kind, Ihre Frau, Ihr Leben*** (Fitzek, 2006: 166). – *Вы хотите мне помочь? Вы? Который по своей вине потерял **все? Ребенка, жену, жизнь*** (Фитцек, 2008: 156).

В приведенном примере субконцепт «семья» представлен номинативом *Familie*. При этом перевод недостаточно адекватно передает специфику оригинала, субконцепт передан посредством генерализации. В данном фрагменте также можно наблюдать реализацию сразу трех концепт-элементов субконцепта «семья»: «ребенок», «жена», «жизнь». Семья очень важна для главного героя, это для него смысл жизни. Поэтому, когда он потерял дочь и жену, ему больше незачем было жить. Все три концепт-элемента переводятся полными эквивалентами, таким образом, можно говорить о достижении максимальной переводческой эквивалентности.

*Nein, natürlich hast du nichts mit ihr. Sie ist einfach so in unserem Strandhaus aufgetaucht. Obwohl du gar keine Patienten mehr behandelst. Und obwohl **sie gar nicht wissen***

kann, dass du dich zur Zeit auf Parkum aufhältst (Fitzek, 2006: 202). – *Разумеется, между вами ничего нет. Она сама собой появилась в нашем доме на острове. Притом, что ты уже давно не практикуешь. И никто **знать не знает**, что ты уехал на Паркум* (Фитцек, 2008: 192).

В представленном отрывке также вербализируется концепт «семья». У Виктора и его жены плохие отношения. Она ревнует его к пациентке и ругается с ним по этому поводу. В третьем предложении мы можем наблюдать усиление экспрессивности в переводе за счет использования при переводе устойчивого словосочетания *знать не знает*, представляющего собой по синтаксической роли простое сказуемое и имеющее особенность – усложнение за счет повторения лексемы с отрицательной частицей *не*. Словосочетание *знать не знает* тождественно выражению «ведать не ведает» со значением «незнание, непонимание, неизвестность». Таким образом, Изабель подчеркивает, что не только Анна не может знать, где Виктор, но и вообще никто не имеет малейшего понятия, где он находится.

*Josy war paralysiert vor Angst, was **es mir einfacher machte**. So konnte ich sie problemlos hochheben und in den Tank hinabgleiten lassen* (Fitzek, 2006: 199). – *Жози парализовало от страха, что было мне **на руку**. Я подняла ее и опустила в цистерну* (Фитцек, 2008: 189).

Когда Жози поняла, какую опасность представляет Анна, ее парализовало от страха, она была беспомощна. В приведенном выше отрывке реализован субконцепт «беспомощность». В переводе на русский язык были найдены неточности. Так, в первом предложении была повышена экспрессивность за счет того, что при переводе было

использовано выразительное предложно-именное сочетание *на руку*. Во втором предложении применяется такая комплексная лексико-грамматическая трансформация, как смысловое развитие. Из текста оригинала следует, что Анна могла без проблем опустить Жози в цистерну, потому что девочка была парализована. А в переводе мы видим результат этого, Анна опускает Жози в цистерну.

*Josy ging schon seit einem halben Jahr nicht mehr zur Schule. Die Krämpfe kamen meistens so unvermittelt und unregelmäßig, dass **sie es in keinem Klassenzimmer lange ausgehalten hätte** (Fitzek, 2006: 11). – Жози уже полгода не ходила в школу. Судороги у нее начинались так непредсказуемо, что ее **нельзя было отдавать ни в какое учебное заведение** (Фитцек, 2008: 7).*

В данном предложении реализуется субконцепт «слабость». Из-за болезни Жози стала настолько слаба, что была не в силах посещать школу. Во втором предложении при переводе применяется смысловое развитие. Из оригинала следует, что Жози не смогла бы долго сидеть в классе из-за того, что у нее были судороги. А в переводе мы видим следствие этого: Жози *нельзя было отдавать ни в какое учебное заведение*.

*Was hatten Kais Informationen zu bedeuten? Die Tür, die erst vor kurzem aufgebrochen worden war. Das Zimmer, das nicht dem eines Teenagers entsprach? Er kam nicht weiter dazu, über diese Fragen **nachzudenken**, da Kai sich, wie versprochen, zurückmeldete, wenn auch früher als erwartet (Fitzek, 2006: 116). – Какие выводы можно сделать из слов Кая? Окно разбито совсем недавно. Комната совершенно не похожа на*

подростковую. Ему так и не удалось **поразмислить**, потому что Кай перезвонил, как и обещал, хотя и чересчур быстро (Фитцек, 2008: 106).

В данном фрагменте мы видим, как Виктор начал анализировать слова Кая. Таким образом, в данном предложении реализуется субконцепт «размышление». При переводе была допущена неточность. В оригинале написано, что когда Кай осматривал загородный дом, он обнаружил, что дверь была разбита. А согласно переводу, было разбито окно. Также третье предложение в оригинале является вопросительным, Виктор задает вопрос сам себе. Это усиливает эмоциональное воздействие и привлекает читателя к предмету речи. При переводе было использовано повествовательное предложение, что в некоторой степени понижает экспрессивность текста.

*Viktor nahm wieder an seinem Schreibtisch Platz und **musterte die schöne Fremde**, während sie sich setzte, ohne vorher ihren **Cashmere-Mantel** ausgezogen zu haben* (Fitzek, 2006: 42). – Виктор сел у стола, **изучая посетительницу**. Она так и не сняла **пальто** (Фитцек, 2008: 31).

В данном примере также представлен субконцепт «наблюдение». Виктор наблюдает за Анной на одном из сеансов терапии. При переводе на русский язык применяется генерализация. Согласно оригиналу, Виктор наблюдал за прекрасной незнакомкой в тот момент, когда она присаживалась: *Viktor ... musterte die schöne Fremde, während sie sich setzte*. В переводе эта информация опущена – Виктор изучал посетительницу. При этом опущение эпитета *die schöne Fremde* ведет к понижению экспрессивности и художественной яркости текста. Посредством генерализации

опускается еще одна важная деталь: *Cashmere-Mantel* (кашемировое пальто) переводится как *пальто*. Такая замена тоже ведет к понижению экспрессивности, потому что кашемировое пальто – статусная и роскошная вещь, которая подчеркивает элегантность Анны.

*Denn Josy hatte ihn hierher begleitet, auch wenn **die Krankheit** ihr in jenen letzten Oktober-Tagen bereits **alle Kraft geraubt hatte*** (Fitzek, 2006: 29). – Он приезжал сюда с Жози, хотя в те последние октябрьские дни **она совсем ослабела из-за болезни** (Фитцек, 2008: 18).

В данном предложении также реализуется субконцепт «слабость». Мы понимаем, насколько Жози была слаба. При переводе применяется смысловое развитие. Согласно тексту оригинала, болезнь украла все силы Жози. А в переводе мы видим результат: Жози *ослабела из-за болезни*. При этом в оригинале используется олицетворение *die Krankheit ... alle Kraft geraubt hatte* (болезнь украла все силы). Этот прием создает образность, придает речи выразительность. Но переводчик отказывается от использования этого приема, поэтому можно говорить о понижении экспрессивности.

«Vor mir stand ... Die Bedeutung war plötzlich klar: Anna. Vorwärts wie

*rückwärts gelesen. **Spiegelverkehrt**. Vor mir stand ... Vor mir stand ... ich selbst!»*

(Fitzek, 2006: 205). – «Передо мной... была... был... Анна! Это зеркало! Передо мной было **отражение!** **РОТКИВ-ВИКТОР**». «Передо мной... Передо мной был... я сам!» (Фитцек, 2008: 196).

В данном предложении репрезентируется субконцепт «размышление», а также субконцепт «осознание». Виктор

начинает догадываться, что он сам причинил своей дочери вред, совершив тяжкое преступление. В оригинале у Анны фамилия *Spiegel*, что переводится на русский язык как *зеркало*. Анна является галлюцинацией Виктора и его зеркальным отражением. Шпигель – фамилия немецкого происхождения, если бы она была сохранена при переводе, реципиент бы не понял скрытого подтекста. Узуальным для переводящего языка вариантом является фамилия Роткив. Переводчик передает концепцию зеркального за счет анаграммы: он пишет имя Виктора наоборот. За счет этого при переводе была достигнута адекватность.

*Isabell Larenz lag auf einer Liege am Rand des Wassers und genoss die Vorzüge des 24-Stunden-Zimmerservices. Sie hatte sich **ein Filetsteak mit italienischen Kartoffeln** bestellt, dazu ein Glas Champagner. Das Gericht wurde in diesem Moment von einem Kellner in weißer Livree vor ihren Augen **auf einem schweren Porzellanteller** angerichtet (Fitzek, 2006: 180).* – *Изабель Ларенц лежала в шезлонге около воды, наслаждаясь всеми благами круглосуточного обслуживания. Она заказала **филе с итальянскими травами** и бокал шампанского. В данный момент официант в белой ливрее сервировал блюдо **на черной фарфоровой тарелке** (Фитцек, 2008: 170).*

В приведенном примере реализуется субконцепт «хитрость». Изабель предала Виктора и увезла в тайне дочь. Она сняла все деньги с его счета, пока он находился на лечении в больнице. В переводе было замечено несколько неточностей: *Filetsteak mit italienischen Kartoffeln* было переведено как *филе с итальянскими травами*, а *auf einem schweren Porzellanteller angerichtet* как *на черной*

фарфоровой тарелке. Однако эти лексические замены не влияют ни на степень адекватности перевода, ни на уровень экспрессивности. Общая мысль при переводе была передана верно, эстетическое воздействие на читателя сохранено.

*Viktor erwachte immer in jener Sekunde, kurz bevor der Wagen auf der Wasseroberfläche aufschlug. Das, was er dort sah, ließ ihn jedes Mal aufschreien, und der Schrei weckte regelmäßig ihn und alle, die sich in seiner Nähe befanden. Es war seine **schlimmste Horrorvision** (Fitzek, 2006: 161). – Виктор просыпался всегда в последнюю секунду, перед тем как машина врезалась в поверхность воды. То, что он там видел, заставляло его всякий раз невольно вскрикивать, и этот крик будил его и всех, кто находился поблизости. **Это было очень страшно** (Фитцек, 2008: 151).*

В данном примере описан кошмар Виктора. Ему снилось, что он вместе с дочерью едет в машине и теряет управление. Это была своего рода проекция его болезни, из-за которой он потерял самоконтроль и придушил собственного ребенка. Поэтому реализуется субконцепт «шизофрения». В последнем предложении при переводе была допущена неточность, которая привела к снижению экспрессивности. В результате лексической замены суперлативное словосочетание *schlimmste Horrorvision* (худший кошмар) заменяется на словосочетание *очень страшно*.

*So lange Viktor sich zurückerinnern konnte, hatte er noch nie **eine solche Beklemmung gefühlt, wie sie jetzt sein gesamtes Leben im Würgegriff hielt**. Es war nicht das erste Mal, dass eine Patientin Grenzen überschritt und **ihn belästigte**. Aber allen bisherigen Einmischungen in sein Privatleben lag ein pathologisches, aber dennoch erkennbares*

Muster zu Grunde. Bei Anna jedoch kam die Bedrohung aus dem Verborgenen, dem Unerklärlichen (Fitzek, 2006: 136). – Еще ни разу Виктор не чувствовал себя столь подавленно. Вся его жизнь рушилась. Вообще-то уже случалось, что пациенты вторгались в его частную жизнь. Но все предыдущие вмешательства протекали по типовому, хотя и патологическому образцу. А в случае с Анной угроза исходила из темноты, из необъяснимого (Фитцек, 2008: 126).

В этом примере речь идет о негативном влиянии Анны на жизнь Виктора. Анна пугала его, преследовала, из-за нее он чувствовал себя в опасности. Таким образом, в этом фрагменте реализуется субконцепт «опасность». В первом предложении в оригинале используется олицитворение: *Beklemmung hielt sein gesamtes Leben im Würgegriff*. При переводе этот прием не сохранен. Во втором предложении опущено слово *belästigen* (беспокоить, приставать). На наш взгляд, оно играет важную роль в реализации рассматриваемого субконцепта «опасность», потому что эта лексическая единица еще раз подчеркивает, что Анна преследовала Виктора. В последнем предложении также наблюдается лексическая замена: *die Bedrohung kam aus dem Verborgenen* переводится как *угроза исходила из темноты*. Слово *темнота* характеризует Анну как негативного персонажа, внутри которой темнота. Поэтому можно говорить о повышении экспрессии.

Таким образом, нами были рассмотрены примеры основных субконцептов концептосферы произведения «Die Therapie». Проанализированные отрывки перевода отражают психологические и характерологические черты персонажей,

а также процессы размышления и наблюдения. Представление композиционно-речевой формы «рассуждение», главным образом, идет за счет речевых партий сыщика, в которых он анализирует собранные улики и проводит логические параллели между событиями явными и предполагаемыми. Все аналитические рассуждения Виктора подчиняются поиску истины. В большинстве примеров были выявлены лексические и грамматические трансформации, использованные при переводе, которые привели к понижению или повышению экспрессивности текста. Часто были использованы такие приемы, как лексическая замена, смысловое развитие, а также опущение информации. Эстетическая адекватность художественного перевода достигнута не во всех случаях. Идея оригинала была передана верно, но образность художественного произведения отражалась по-разному.

2.3.2 Переводческая специфика периферийных концептов

В рассматриваемом произведении было выделено 15 периферийных концептов: «обман», «напарник», «одержимость», «преследование», «место преступления», «метод преступления», «терапия», «подозрение», «утрата», «состояние здоровья», «врач», «пациент», «лечение», «болезнь», «погода». Эти концепты состоят из 63 субконцептов, некоторые из них повторяются.

Рассмотрим на примерах лингвопереводческие особенности субконцептов психологического триллера.

*Auf einmal nahm er die Gestalt von Anna nur verschwommen wahr und sah ihre Konturen **wie durch ein***

gefülltes Wasserglas (Fitzek, 2006: 79). – Фигура *Анны* вдруг потеряла четкие очертания, **словно он смотрел на нее сквозь стакан с водой** (Фитцек, 2008:67).

В приведенном примере реализуется концепт-элемент «отравление» субконцепта «болезнь». Виктор считал, что он чем-то отравился, так как состояние его здоровья постепенно ухудшалось. На сеансе терапии Виктору резко стало плохо. В приведенном предложении мы можем наблюдать изобразительную и концептуальную составляющую образной функции сравнения. Концептуальная составляющая реализуется в том, что размытость образа описана через достаточно простое по структуре и семантике сравнение, которые в целом сохранены в переводе, однако опущено, на наш взгляд, важное определение – **gefüllt**.

*Hatte Anna die Wahrheit gesagt? Oder hatte sie gelogen und ihn die letzten Tage **schleichend vergiftet*** (Fitzek, 2006: 200)? – *Говорила ли Анна правду? Или солгала и на самом деле незаметно **подмешивала ему яд** последние дни* (Фитцек, 2008:190)?

В приведенном примере также реализуется концепт-элемент «отравление», но он уже является составной частью субконцепта «одержимость». У Виктора стали возникать мысли, что Анна его отравила, что было бы вполне логично, ведь она его постоянно преследовала. При переводе было применено смысловое развитие: переводчик заменил словосочетание *schleichend vergiftet* исходного языка словосочетанием *подмешивала яд* переводящего языка. Таким образом, следствие заменяется причинной.

*Der **Wind** hielt sich in dieser Nacht weiterhin an die Unwetterwarnungen vom Wetter-Kanal und peitschte **immer***

heftigere Sturmböen von der Nordsee her über die kleine Insel. Er trieb die Wellen zu meterhohen Bergen hoch, schob sie mit Urgewalt bis an die Küste und fegte dann, ohne sich abzuschwächen, die Dünen hinauf (Fitzek, 2006: 170). – Той ночью ветер исправно следовал предсказаниям метеостанций, насылая на островок бури с Северного моря. Он бросал волны на прибрежные скалы, песчаный берег, сдувал дюны (Фитцек, 2008: 18).

Представленный фрагмент описывает погоду в тот день, когда Виктору снились кошмары, связанные с дочерью. В данном предложении вербализуется концепт-элемент «ветер» субконцепта «погода». В первом предложении при переводе на русский язык можно наблюдать повышение экспрессивности текста. *Immer heftigere Sturmböen* (все более сильные шквальные порывы ветра) переводится как бури. Бури представляют собой сильный, разрушительный ветер, обычно вместе с дождем, градом или снегом. Шквальные порывы ветра напротив не всегда сопровождаются градом, снегом или дождем. Во втором предложении экспрессивность при переводе понижена: при переводе опускается *mit Urgewalt* (с могучей силой), а также *ohne sich abzuschwächen* (не стихая). Эти лексические единицы подчеркивают, насколько сильным и разрушительным был ветер.

Viktor runzelte die Stirn. Spazieren gegangen? Selbst Hundebesitzer nahmen bei diesem Wetter nur ungern einen längeren Fußweg auf sich (Fitzek, 2006: 70). – Он нахмурился. Прогуляться? В такую погоду даже собаку никто не будет долго выгуливать (Фитцек, 2008: 60).

Здесь также реализуется субконцепт «погода». Виктор

считает плохой идеей идти гулять, потому что погода очень плохая. В третьем предложении наблюдается комплексная лексико-грамматическая трансформация – антонимический перевод. Утвердительная конструкция текста оригинала заменяется на отрицательную конструкцию, при этом все предложение перестраивается для сохранения плана содержания.

*Auf gar keinen Fall wollte er das Leben der Notärzte bei diesem **Jahrhundertsturm** riskieren* (Fitzek, 2006: 200). – Он не мог просить врачей «скорой помощи» рисковать жизнью и лететь к нему в такой **шторм** (Фитцек, 2008:190).

В рассматриваемом примере мы можем наблюдать реализацию концепт-элемента «шторм» субконцепта «погода». Когда Виктор заболел, у него возникла идея вызвать на остров врачей. При переводе наблюдается использование лексической трансформации замены: сложное существительное *Jahrhundertsturm* (шторм века) заменяется на словосочетание *такой шторм*. Экспрессивность при этом понижается.

*Als Übelkeit, Durchfall und später noch Sehstörungen hinzukamen, hätte Viktor erkennen müssen, dass es sich hier nicht um eine normale Grippe handelte. Weder Aspirin plus C noch Kamillosan-Halsspray zeigten ihre sonst so wohltuende Wirkung. Und auch der Assam- Tee, der früher immer seine Kehle besänftigt hatte, schien jetzt genau das Gegenteil zu bewirken. Mit jeder Tasse schmeckte er etwas bitterer, so als ob Viktor **die Teeblätter viel zu spät der Teekanne entnommen hätte*** (Fitzek, 2006: 184). – Когда к тошноте и поносу добавилось расстройство зрения, Виктору стало ясно, что это не просто грипп. Не помогли ни аспирин с витамином

*С, ни спрей для горла «Камиллозан». Даже чай «Ассам», который раньше смягчал горло, теперь с каждой чашкой казался все более горьким, как будто он заваривался **дольше обычного*** (Фитцек, 2008: 174).

В этом примере вербализуется субконцепт «болезнь». Когда Виктору становилось все хуже, он начинал понимать, что болеет не гриппом, а чем-то более серьезным, при этом ему не помогали обычные лекарства. В последнем предложении при переводе применяется комплексная лексико-грамматическая трансформация «смысловое развитие». В оригинале сказано, что чай казался более горьким, как будто Виктор доставал чайные листья позже обычного. А в переводе мы видим следствие этого: *чай заваривался дольше обычного*.

*Viktor wählte im Ankleidezimmer eine alte **501-Jeans** und schlüpfte in seinen blauen Polo-Pullover. Er wusste zwar, dass Anna heute vorbeikommen würde, und hofftemes sogar, um den Fortgang der Geschichte erzählt zu bekommen. Vielleicht sogar das Ende. Aber heute fühlte er sich dermaßen schlecht, dass Anna wohl mit ihm in seiner Freizeitkleidung vorlieb nehmen musste* (Fitzek, 2006: 125). – *В гардеробной он выбрал старые джинсы «**Levi's 501**» и синий джемпер. Он догадывался, что скоро придет Анна, даже надеялся на это, чтобы узнать продолжение истории. Или ее конец. Но сегодня ему очень плохо, так что пусть Анна будет с ним помягче, увидев его в домашней одежде* (Фитцек, 2008: 115).

В представленном фрагменте реализуется субконцепт «сеанс». Виктор готовится к встрече с пациенткой. На прошлом сеансе она не хотела рассказывать историю про Шарлотту и была напряжена. Но Виктору было очень важно

узнать продолжение рассказа Анны, потому что ее история во многом была похожа на случай с Жози. Поэтому он решил сделать обстановку более неформальной и стал подбирать подходящую одежду. Виктор выбрал повседневную одежду – джинсы и джемпер, для того чтобы Анна чувствовала себя более комфортно. При переводе одежды применяется описательный перевод: *501-Jeans* переводится как джинсы «Levi's 501». Автор поясняет, какой бренд производит модель джинсов 501, потому что в России эти джинсы менее популярны, чем в Германии, реципиент может не сразу понять, о каких джинсах идет речь.

Das Öl umschloss uns wie ein Mantel des Todes. Ich unterdrückte meinen Lebenserhaltungstrieb, presste Josys Kopf nach unten und stieg selbst nicht auf, obwohl meine Lungen nach Sauerstoff schrien (Fitzek, 2006: 192). – Он облепил нас как **саван**. Борясь с инстинктом самосохранения, я прижимала к себе голову Жози и не выныривала, хотя **мои легкие готовы были взорваться**. (Фитцек, 2008: 182).

В приведенном примере рассказывается, как Анна пыталась спасти Жози. При этом реализуется субконцепт «навязчивость», а также субконцепт «шизофрения». Жози была не нужна помощь, ей ничего не угрожало. Опасность для нее представляла лишь сама Анна, которая в приступе шизофрении думала, что спасает Жози. В первом предложении при переводе применяется такой прием, как конкретизация. Словосочетание *ein Mantel des Todes* заменяется лексической единицей *саван*. В последнем предложении также произведена лексическая замена: *Meine Lungen nach Sauerstoff schrien* заменяется на *мои легкие готовы были взорваться*. Причиной отклонения от

словарных соответствий в этом случае является стремление к соблюдению узуса ПЯ.

*Nun, wie ich schon sagte: Tatsache ist, dass Larenz seine Tochter niemals töten wollte. Dafür liebte er sie viel zu sehr. Als ihm bewusst wurde, was er im Bootshaus getan hatte, stürzte er in eine weitere schizophrene Halluzination. Er wollte **alles wieder rückgängig machen** (Fitzek, 2006: 212). – Как я уже говорил, очевидно, что доктор Ларенц, никоим образом не собирался убивать дочь, потому что очень сильно любил ее. Когда он осознал, что наделал, у него начались новые приступы шизофрении. Ему захотелось повернуть **время вспять** и все изменить (Фитцек, 2008: 202).*

В анализируемом фрагменте также реализуется субконцепт «осознание». Виктор очень любил свою дочь, и когда он понял, что произошло, его состояние ухудшилось. Ему очень сильно хотелось все вернуть, как было. В последнем предложении переводчик повышает экспрессивность, используя фразеологизм *повернуть время вспять*. Это позволяет усилить наглядность и образность текста, а также более ярко выразить отношение Виктору к произошедшему.

*Sie klang so, als habe sie **das Unwetter** persönlich arrangiert, nur um ihn weiter von der Arbeit und seiner damit verbundenen Vergangenheitsbewältigung abzuhalten. Und sie erweckte den Eindruck, als ob sie ihm etwas zu erzählen hätte. Etwas so Wichtiges, dass sie bereit gewesen war, dafür die Strapazen und Kosten einer Fahrt von Berlin hierher auf sich zu nehmen. Und das sie ihm gestern aus irgendeinem Grund noch nicht anvertraut hatte. Viktor wusste nicht, was es war, aber er wusste, dass sie die Insel nicht eher verlassen würde, **bevor sie***

ihre Geschichte losgeworden war (Fitzek, 2006: 66). – Анна говорила так, будто самолично устроила **грозу** ради того, чтобы мешать его работе, мешать его прощанию с прошлым. Она, очевидно, хотела что-то ему рассказать. Что-то важное, ради чего она совершила непростое путешествие из Берлина на Паркум. Но почему-то она не рассказала это вчера. Виктор не знал, что это, но был уверен, что Анна не покинет остров, **не облегчив душу** (Фитцек, 2008: 56).

У Виктора не всегда получалось полноценно проводить сеансы с Анной, она часто прерывалась и не рассказывала какие-то важные детали исчезновения ее дочери. В этом примере реализуется субконцепт «сеанс». В первом предложении применяется трансформация конкретизация. Переводчик заменяет слово *Unwetter* на лексическую единицу *гроза*. У читателя появляется более отчетливая картина происходящего, у него возникает более яркий образ. В последнем предложении в переводе повышена экспрессивность, так как переводчиком используется фразеологизм *облегчить душу*. Этот фразеологизм употребляется в значении находить утешение, успокоение, испытывать радостное чувство избавления от тяжёлого нравственного переживания вследствие откровенного разговора, признания. Фразеологизм представляет собой не просто словосочетание, он используется для придания высказыванию яркости и выразительности, а также служит средством создания образности. С. В. Серебрякова отмечает, что фразеологизм – это «переосмысленное в процессе вторичной номинации конкретное словосочетание или предложение» (Серебрякова, 2002: 195).

Weißt du was, Viktor? Hoffnung ist wie eine Glasscherbe im Fuß. Solange sie im Fleisch steckt, tut es weh bei jedem Schritt, den man geht. Doch wenn sie herausgezogen wird, blutet es zwar für eine kurze Zeit, und es dauert eine Weile, bis alles verheilt ist, aber schließlich kann man weiterlaufen (Fitzek, 2006: 85). – *Знаешь, что я тебе скажу, Виктор? Надежда – это осколок в пятке. Пока он торчит там, тебе больно при каждом шаге. А если его вытащить, потечет кровь, но через какое-то время все заживет и ты сможешь нормально ходить* (Фитцек, 2008: 24).

В этом фрагменте реализуется субконцепт «друг». Кай очень хорошо относится к Виктору, он поддерживает его и желает скорейшего выздоровления. В тексте к средствам художественной изобразительности относится сравнение: *Hoffnung ist wie eine Glasscherbe im Fuß* переводится как *надежда — это осколок в пятке*. Данное сравнение является эпическим, так как оно переходит в самостоятельную картину. Первоначально сравнение представлено метафорой (*осколок в пятке*), затем начинается рассуждения, раскрывающие смысл данного сравнения. Сравнение является оценочным, так как друг Виктора Кай выражает свое личное мнение по поводу определения надежды. Реализуется как изобразительная составляющая образного сравнения, так и концептуальная составляющая – Виктор объясняет, что чувствует человек, когда у него в пятке застревает осколок. Экспрессия при переводе сохраняется в полной мере, поэтому можно говорить об адекватности перевода.

Таким образом, нами были рассмотрены в переводческом аспекте наиболее показательные примеры

периферийных субконцептов концептосферы произведения «Die Therapie». Проанализированные отрывки оригинала и перевода отражают психологические и характерологические черты персонажей, а также характеризуют погоду как важную составляющую психологического триллера. Значительную часть описания в тексте психологического триллера занимают пейзажи, погода, обстановка, потому что именно они способствуют созданию атмосферности и тональности произведения. Яркие детали, ощущения, видения либо звучания способствуют возникновению у рецептора чувства присутствия и сопричастности. Они словно являются связующими звеньями между реальным миром и вымышленным миром. В большинстве примеров были выявлены лексические трансформации, использованные при переводе, которые привели к понижению или повышению экспрессивности текста. Чаще всего были использованы такие приемы, как лексическая замена, смысловое развитие, а также опущение информации. Слова в составе словосочетаний «теряли» в какой-то мере свой обобщающий характер, приобретая конкретное значение, и представляли собой «своего рода переходную ступень от виртуальных словесных знаков к их абсолютной семантической реализации в речевых актах» (Серебрякова 2002: 72). Часто при переводе изменялся уровень экспрессии, хотя главная идея текста оригинала была передана верно.

Выводы

Под художественным переводом понимается творческий и многогранный вид человеческой деятельности, подразумевающий столкновение различных культур, традиций и установок. При переводе художественного текста

переводчику необходимо обеспечить должный уровень адекватности и эквивалентности перевода, при этом одной из главных задач художественного перевода является эквивалентная передача художественного образа главного героя.

Предпереводческий анализ исследуемого психологического триллера «Die Therapie» показал, что эстетическая и эмоциональная информация в данном тексте является доминирующей. В анализируемом тексте было выделено 22 наиболее значимых концепта, которые состоят из 90 субконцептов. Некоторые субконцепты повторяются, что говорит о взаимосвязи концептов. Чаще всего повторяются субконцепты «шизофрения» и «размышление», что можно объяснить тем, что главный герой тяжело болен. С учетом иерархии выделенных концептов было произведено полевое моделирование концептосферы произведения.

На иллюстративных примерах из произведения «Die Therapie» и его перевода на русский язык были проанализированы психологические и характерологические черты персонажей, а также процессы размышления и наблюдения разных героев. Анализ основных субконцептов показал, что представление композиционно-речевой формы «рассуждение» происходило за счет речевых партий сыщика, в которых он проводит логические параллели между событиями явными и предполагаемыми. В процессе анализа периферийных субконцептов была также рассмотрена погода, являющаяся важной составляющей психологического триллера, способствующей созданию атмосферности и тональности произведения. В большинстве примеров были выявлены лексические и грамматические трансформации,

использованные при переводе, которые в некоторых случаях приводили к понижению или повышению экспрессивности текста. Слова в составе словосочетаний «теряли» в какой-то мере свой обобщающий характер, приобретая конкретное значение. Идея оригинала была передана верно, но образность художественного произведения отражалась по-разному.

Заключение

Психологический триллер представляет собой жанр беллетристики, в котором герои выступают против преступников или темных сил, несущих опасность, при этом значительная часть увлекательности этого жанра литературы создается за счет исследования психологии главных героев. Психологический триллер является контаминированным жанром, так как он находится «на стыке» психологического и детективного дискурсов. Проявлениями психологизма в триллере можно считать художественное изображение внутреннего мира противодействующих героев, описание их душевного мира и различных психологических состояний и переживаний. Композиционную структуру психологического триллера составляют следующие элементы: постановка проблемы, борьба главного героя против зла, наказание преступника, победа добра над злом. Психологические триллеры являются компонентом массовой культуры. Массовая литература консервативна и традиционна, ориентирована на среднюю языковую семиотическую норму, так как обращена к огромной зрительской, читательской и слушательской аудитории.

Художественный концепт является эстетической и смысловой категорией, которая содержит в себе универсальный опыт литературной личности, ее систему ценностей, мировоззрение и способствует формированию новых художественных смыслов. Человек мыслит концептами, комбинирует их, формирует новые концепты в процессе мыслительной деятельности. Концепт имеет многослойную и многокомпонентную структуру, которая

может быть выявлена через анализ языковых средств ее репрезентации.

Концептосфера – это область мыслительных образов, единиц универсально-предметного кода, представляющих собой структурированное знание людей, в котором находят отражение культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия. Индивидуально-авторская концептосфера триллера представляет собой совокупность художественных концептов, которые содержат в себе сведения об объектах, их свойствах, о системе ценностей, мировоззрении человека, о том, что он думает, знает, предполагает, воображает об объектах мира. Сохранение в переводе семантики и прагматики авторской концептосферы обеспечивается в результате концептуального анализа произведения, сопоставления переводчиком двух языковых картин мира, передачи образности, тематического содержания и идеи оригинала, бережного отношения к идиолекту переводимого писателя.

Поле – это совокупность языковых единиц, которые объединены общностью содержания и отражают предметное, понятийное, или функциональное сходство обозначаемых явлений. Полевая иерархическая структура концепта включает в себя ядро концепта, приядерную зону, ближайшую периферию, дальнюю периферию и крайнюю периферию. Полевое моделирование концептосферы в данном исследовании было реализовано путем исследования произведения, определения самых частотных концептов, а также их группировки и графического изображения на общей схеме.

Под художественным переводом понимается творческий и многогранный вид человеческой деятельности, подразумевающий столкновение различных культур, традиций и установок. В основе перевода художественного текста лежит передача содержания оригинала, которое перекодируется в переводе с помощью средств, образующих другую систему знаков. При переводе художественного текста переводчику необходимо обеспечить должный уровень адекватности и эквивалентности перевода при этом одной из главных задач художественного перевода является эквивалентная передача художественного образа главного героя. Понятие «адекватность» равнозначно в переводе понятию «полноценность», так как оно предполагает полноценное соответствие текста перевода тексту оригинала по функциям и оправданность выбора средств в переводе. Эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода.

Предпереводческий анализ исследуемого психологического триллера «Die Therapie» показал, что эстетическая и эмоциональная информация в данном тексте является доминирующей. Разговорная лексика применяется для придания речи различных оттенков. Средством выражения эмоций в художественном тексте также являются междометия. Использование парцелляции придаёт анализируемому тексту выразительность. В анализируемом тексте было выделено 22 наиболее значимых концепта, которые состоят из 90 субконцептов. Некоторые субконцепты повторяются, что говорит о взаимосвязи концептов. Чаще всего повторяются субконцепты «шизофрения» и

«размышление». Это объясняется тем, что главный герой тяжело болен.

На иллюстративных примерах из произведения «Die Therapie» и его перевода на русский язык были проанализированы психологические и характерологические черты персонажей, а также процессы размышления и наблюдения разных героев. Анализ основных субконцептов показал, что представление композиционно-речевой формы «рассуждение» происходило за счет речевых партий сыщика, в которых он проводит логические параллели между событиями явными и предполагаемыми. В процессе анализа периферийных субконцептов была также рассмотрена погода, являющаяся важной составляющей психологического триллера, способствующей созданию атмосферности и тональности произведения. Яркие детали, ощущения, видения либо звучания способствуют возникновению у рецептора чувства присутствия и сопричастности. Слова в составе словосочетаний «теряли» в какой-то мере свой обобщающий характер, приобретая конкретное значение. В большинстве примеров были выявлены лексические и грамматические трансформации, использованные при переводе. Адекватность перевода психологического триллера с акцентом на характеристике психологии персонажей достигнута с помощью таких трансформаций, как лексическая замена, смысловое развитие, опущение информации, антонимический перевод, генерализация, замена части речи. В некоторых случаях отмечено изменение уровня экспрессии и вариативность в передаче образности, хотя главная идея текста оригинала передана верно.

Список литературы

1. Адамов, А. Г. Мой любимый жанр – детектив / А. Г. Адамов – М.: «Советский писатель», 1980 – 312 с.
2. Акопова, А. А. Образ и художественный перевод / А. А. Акопова. – Ереван: Издательство Академии наук Арм. ССР, 1985. – 149 с.
3. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение / И.С. Алексеева. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
4. Анджапаридзе, Г. Жестокость канона и вечная новизна / Г. Анджапаридзе // Как сделать детектив (пер. с англ., франц., нем., исп.; сост. А. Строев; ред. Н. Португимова). – Москва: Радуга, 1990. – С. 279-292.
5. Анциферова, О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система / О. Ю. Анциферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков – Иваново: Издательство ЛИСТОС, 1994. – С. 21-36.
6. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 318 с.
8. Богатова, И. Ю. Концепт как полевая структура / И.Ю. Богатова // Междунар. конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. материалов 26-28 сентября 2006 года / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им Г.Р. Державина, 2006. – С. 445-447.

9. Болотнова, Н. С., Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. – М.: Флинта, 2016. – 520 с.
10. Брехт, Б. О литературе / Б. Брехт. – М.: Художественная литература, 1988. – 285 с.
11. Бритиков, А.Ф. Детективная повесть в контексте приключенческих жанров / А.Ф. Бритиков // Русская советская повесть 20-30-х годов. – Л.: Наука, 1976. – С. 179-196.
12. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1997. – 411 с.
13. Вердиева, З.Н. Семантические поля в современном английском языке / З.Н. Вендина. – М.: Высшая школа, 1986. – 106 с.
14. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – Изд. 2-е. – М.: УРСС, 2004. – 139 с.
15. Гачечиладзе, Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. изд. 2-е. / Г. Р.Гачечиладзе. – М: Радуга, 1980. – 160 с.
16. Дьякова, Т. В. Характеристика жанра «Триллер» и его поджанры / Т. В. Дьякова // Linguamobilis. – М.: Наука. – Выпуск №5. – 2013. – С. 31-68
17. Есин, А. Б. Психологизм / А.Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 211-223
18. Жаринов, Е. В. Мир приключений. – М.: Знание, 1991. – 63 с.
19. Жогова И. Г., Кузина Е. В. Языковые средства создания атмосферы напряжения в произведениях

- жанра триллер (на примере романов Дж. Гришэма и М. Стюарт) // МНКО – Горно-Алтайск: Изд. ГАГУ. – Выпуск №6. – 2014. – С. 358-369
20. Жолковский, А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
 21. Залевская, А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды / А.А. Залевская. – М.: Гнозис, 2005. – 543 с.
 22. Зверев, А. М. Лекции. Статьи (ред., предисл. Н.Д. Старосельской) / А. М.Зверев. – М.: Изд-во РГГУ, 2013. – 503 с.
 23. Кавелти, Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти // Новое литературное обозрение. – Москва: Радуга. – Выпуск № 22. – 1996. – С. 33-64.
 24. Казакова, Т. А, Практические основы перевода English ↔ Russian / Т. А. Казакова. – СПб.: Лениздат; Издательство «Союз», 2002. – 320 с.
 25. Казакова, Т. А. Художественный перевод: учебное пособие / Т. А. Казакова – СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2002. – 112 с.
 26. Карасик, В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград. – М.: ИНИОН РАН, 1996. – С. 37-64
 27. Караулов, Ю.Н. Общая и русская идеография / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1976. – 356 с.
 28. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева – Москва: Радуга, 2000. – 352 с.
 29. Кожиная, М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной; члены

- редколлегии: Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сквородников. – М.: Флинта, 2011. – 696 с.
30. Колесникова, В. В. Художественный концепт «Душа» и его языковая репрезентация (на материале произведений Б. Пастернака). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / В. В. Колесникова. – Краснодар: КГУ, 2008. 21 с.
31. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых. Учебное пособие / В. Н. Комиссаров. – М.: ЧеРо, 1999. – 134 с.
32. Комиссаров, В. Н. Практикум по переводу с английского языка на русский / В. Н. Комиссаров, А. Л. Кораллова. – М.: Высшая школа, 1990. – 124 с.
33. Комиссаров, В. Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты) / В. Н. Комиссаров – М.: Высшая школа, 1990. - 252 с.
34. Лингвистический энциклопедический словарь; гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
35. Лосев, А. Ф. О понятии языковой валентности / А. Ф. Лосев // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981. – С. 403-413.
36. Малахов, О. М. Литература ужасов/ О. М. Малахов, А. В. Василенко. –Москва: Радуга, 2000. – 402 с.
37. Маркулан, Я. К. Зарубежный кинодетектив / Я. К. Маркулан – Москва: Искусство, 1975. – 168 с.
38. Миллер, Л. В. Концепт как смысловая и эстетическая категория /Л.В. Миллер // Мир русского слова. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 39-45.
39. Назин, А. С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и

- обратно» и его переводах на русский язык: дис.... канд. фил. наук / А. С. Назин. – Екатеринбург 2007. – 201с.
40. Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
41. Огнева, Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста / Е. А. Огнева. – М.: Эдитус, 2013– 282 с.
42. Попова, З.Д. Построение лексико-семантического поля ключевого слова концепта / З.Д. Попова, И.В. Хорошунова // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы международного симпозиума. Волгоград, 22-24 мая 2003г. В 2 ч.. Ч.2 Тезисы докладов. – Волгоград: Перемена, 2003. –С. 34-35.
43. Попова, З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: «Истоки», 2001. – 191 с.
44. Попович, А. К. Проблемы художественного перевода / А. К. Попович – М.: Высшая школа, 1980. – 198 с.
45. Постовалова, В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. – С. 8-69
46. Рудакова, А. В. Экспериментальное изучение концепта «быт» в русском языковом сознании / А. В. Рудакова // Культура общения и ее формирование. – Воронеж: Подъем, 2000. – С. 88-94.
47. Серебрякова С. В. Когнитивный диссонанс как интерпретационная рамка межличностных отношений персонажей / С. В. Серебрякова // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов: Российская организация

- лингвистов-когнитологов. – Выпуск № 1. – 2018. – С. 137-143
48. Серебрякова С. В. Семантическая эмерджентность как переводческая проблема / С. В. Серебрякова, А. И. Милостивая // Вестник волгоградского государственного университета. Серия 2: языкознание, т. 16, № 3 – Волгоград: Изд-во Вол ГУ, 2017. – С. 48-57.
49. Серебрякова, С. В. Коммуникативно-прагматические особенности реализации категории отрицания в рассказах Юдит Германн / С. В. Серебрякова // Вестник Северо-Кавказского федерального университета. – 2014. – Выпуск № 3. – С. 259-263.
50. Серебрякова, С. В. Дистрибутивность семантики лексических параметров знака. Автореф. дисс. ... доктор филологических наук / С. В. Серебрякова. – Краснодар, 2002. – 41 с.
51. Серебрякова, С. В. Семантические параметры лексических единиц в языке и речи / С. В. Серебрякова. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2002. – 132 с.
52. Серебрякова, С. В. Дистрибутивные аспекты семантических инноваций слова / С. В. Серебрякова // Вестник Ставропольского государственного университета. Выпуск 30. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2002. – С. 77-84.
53. Серебрякова С. В. Вариативность как маркер динамики нормализационных процессов в литературном языке / С.В. Серебрякова, А. А. Серебряков // Вестник Калмыцкого университета. – Элиста: Изд-во: КалмГУ имени Б.Б. Городовикова. – Выпуск № 4. – 2014. – С. 49-

- 56.
54. Серебрякова С. В. К проблеме формирования языковой личности лингвиста-переводчика / С. В. Серебрякова, А. А. Серебряков // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – Выпуск № 3. – 2012. – С. 95-100.
55. Серебрякова, С. В. Концептуальная значимость заглавия в переводческом аспекте / С. В. Серебрякова // Язык. Текст. Дискурс. – Ставрополь: Изд-во СГУ. – Выпуск № 6. – 2008. – С. 240-245.
56. Серебрякова, С. В. Лингвокультурная адаптация ключевого слова в разновременных переводах художественного текста / С. В. Серебрякова // Индустрия перевода. – Пермь: Пермский национальный исследовательский политехнический университет. – Выпуск № 1. – 2013. – С. 274-278
57. Серебрякова, С. В. Подходы к переводу междометий и релятивов как лингвокультурных компонентов общения текста / С. В. Серебрякова, Е. В. Яковлева // Рефлексия. – Пенза: Издательский Дом «Академия Естествознания», 2015. – С. 1137-1146.
58. Серебрякова, С. В. Формирование языковой личности переводчика как посредника между двумя культурами / С. В. Серебрякова // Рефлексия. – Ставрополь: Пилигрим. – Выпуск № 3. – 2007. – С. 29-30.
59. 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.

60. Солодуб, Ю.П. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студ. лингв, фак. высш. учеб. заведений / Ю. П. Солодуб. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.
61. Тарасова, И. А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект /И.А. Тарасова. – Саратов: СГУ, 2003. 120 с.
62. Телия, В. Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке / В. Н. Телия – М.: Наука, 1981. – 269 с.
63. Тугушева, М. Под знаком четырех: О судьбе произведений Эдгара По, Артура Конан Дойла, Агаты Кристи, Жоржа Сименона / М. Тугушева –М.: Книга, 1991. – 288 с.
64. Уфимцева, А. А. Слово в лексической системе языка / А.А. Уфимцева. – М.: Наука, 1968. – 272 с.
65. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / А. В. Федоров. – М.: Филология три, 2002. – 415 с.
66. Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество (фрагменты) / К. Г. Юнг // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. Сб. (Отв. ред. и сост. тома Р. А. Гальцева) – СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 114-130
67. Drobez, S. Der Kriminalroman und sein gesellschaftlicher Stellenwert. Wie literarische Verbrechen im Wandel der Zeit zu Bestsellern wurden / S. Drobez – Wien: , 2014. – 217 S.
68. Gulddal, J. Detective Fiction and the Critical-Creative Nexus / J. Gulddal, A. Rolls // Interdisciplinary Journal for

- the Study of Discourse. - Newcastle: University of Newcastle, 2016 - P. 28-42.
69. Hartmann, R. R. K., Stork, F.C. Dictionary of Language and Linguistics / R.R.K. Hartmann, F.C. Stork. - London: Applied Science Publishers, 1972. - 231 P.
70. Kehr, D. When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade / D. Kehr - Chicago: University of Chicago Press, 2011. - P. 173-175.
71. Savory, Th. Threat of Translation / Th. Savory. - London: Hutchinson, 1957. - 120 p

Материал исследования

1. Fitzek, S. Die Therapie - Ein Unternehmen der Droemerschens Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf. - München: GmbH & Co. KG, 2006. - 335 S.
2. Фитцек, С. Терапия (Перевод на русский Г. А. Чередниченко) - М.: Мир книги, 2008 / С. Фитцек - 224 с.