

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет филологии и журналистики

Кафедра теории и практики перевода

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Направление подготовки 45.03.02 – Лингвистика

Речевая характеристика персонажа в переводе

ОГУ 45.03.02. 1318.010 ОО

И.о. заведующего кафедрой
д-р филол. наук

подпись, дата

И.А. Солодилова

Руководитель
канд. филол. наук, доцент

подпись, дата

Е.Д. Андреева

Студент

подпись, дата

Н.В. Михайлова

Оренбург 2018

Утверждаю
и.о. заведующего кафедрой
теории и практики перевода
_____ Андреева Е.Д.
« _____ » _____ 20 _____ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение выпускной квалификационной работы

студенту Михайловой Надежде Владимировне
по направлению подготовки 45.03.02 Лингвистика (профиль «Перевод и переводоведение
(английский язык, второй иностранный язык)»)

1 Тема ВКР

«Речевая характеристика персонажа в переводе»

2 Срок сдачи студентом законченной ВКР «4» июня 2018 г.

3 Цель и задачи ВКР. Цель ВКР: выявление особенностей передачи речевой характеристики персонажа художественного текста при переводе с русского на английский язык.

Задачи: 1) определить понятия «персонаж», «речевая характеристика»; 2) выявить особенности стилизации устной речи в художественном тексте; 3) проанализировать приемы и стратегии, которые применяют переводчики для воссоздания речевой характеристики персонажа при переводе с русского на английский язык; 4) разработать рекомендации переводчикам по переводе речевой характеристики персонажа.

4 Исходные данные к ВКР:

1) понятия «художественный образ», «персонаж», «речь», «стилизация», «речевая характеристика» в трудах отечественных и зарубежных лингвистов;

2) исследования современной лингвистики по проблеме стилизации устной речи в художественном тексте и перевода речи персонажа художественного текста;

3) приемы и стратегии перевода;

4) текст романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его переводы на английский язык.

5 Перечень вопросов, подлежащих разработке:

1) понятие персонажа как художественного образа;

2) принципы стилизации устной речи в художественном тексте и создания речевой характеристики персонажа;

3) анализ перевода речи главных и второстепенных персонажей.

Дата выдачи и получения задания

Руководитель ВКР « _____ » _____ 20 _____ г. _____ Е.Д. Андреева
Студент « _____ » _____ 20 _____ г. _____ Н.В. Михайлова

Аннотация

Выпускная квалификационная работа посвящена особенностям передачи речевой характеристики персонажа художественного текста при переводе с русского на английский язык.

Структура работы выглядит следующим образом.

В первой главе определяются понятия «художественный образ», «речевая характеристика», выявляются средства передачи художественного образа и реализации речевой характеристики в произведении, упомянуты трудности, с которыми может столкнуться переводчик в ходе работы с речевыми характеристиками.

Во второй главе проанализированы приемы и стратегии, которые применяют переводчики для воссоздания речевой характеристики персонажа при переводе с русского на английский язык, даны примерные рекомендации для переводчика по работе с речевыми характеристиками.

Работа выполнена на 41 странице с использованием 46 источников, содержит 1 приложение.

Annotation

The graduation thesis focuses on transferring peculiarities of characters' speech characteristics in the literary text while translating from Russian into English.

The structure of the thesis is the following.

The first chapter clarifies the scope of notions "artistic image", "speech characteristic", identifies means of artistic image transfer and realization of speech characteristics in the work, and mentions the difficulties that a translator may encounter while working with speech characteristics.

The second chapter analyzes the techniques and strategies that are used by translators to recreate the speech characteristics of the character in the translation from Russian into English, gives approximate recommendations for a translator to deal with speech characteristics.

The work is printed on 41 pages, has 46 sources of reference and contains 1 Appendix.

Содержание

Введение	5
1 Теоретические аспекты речевой характеристики персонажа	7
1.1 Художественный образ персонажа	7
1.2 Речь в художественном тексте	12
2 Передача особенностей речи персонажа в переводе	19
2.1 Речевая характеристика главных персонажей	19
2.2 Речевая характеристика второстепенных персонажей	27
Заключение	36
Список использованных источников	38
Приложение А	42

Введение

Речевая характеристика героя является одной из важнейших составных частей художественного образа персонажа. Наряду с портретом, авторской характеристикой, взаимной характеристикой персонажей и некоторыми другими средствами, она служит средством реализации образа того или иного героя в произведении и выступает связующим звеном между идеями, которые заложил автор и восприятием читателей.

Передачу особенностей речи героя можно рассматривать в аспекте передачи устной речи как таковой, т.е. ее стилизации на письме. Например, множество исследований посвящено стилизации фонетической стороны устной речи. Ученых интересовали способы, виды и функции преобразования графической формы слова с целью передачи на письме фонетических отклонений от нормы и особенностей устной речи (Ивушкина 1987, Емельянова 1977, Чечет 1989, Чижевская 1986 и многие другие).

Перевод художественной литературы – это развитая индустрия, каждый год выпускается все больше и больше книг, поэтому теоретическое обоснование проблем художественного перевода, в том числе вопроса речевой характеристики персонажа, необходимо для более полноценных художественных переводов. При этом, речевая характеристика персонажа – это многоплановое явление, имеющее свои особенности передачи при переводе с одного языка на другой, однако до сих пор не разработано четких указаний для переводчика по работе с ней, в связи с чем, рассмотрение стратегий работы переводчика находим важным, а наше исследование **актуальным**.

Объектом исследования выступает речевая характеристика персонажа.

Предметом исследования послужили особенности передачи речевой характеристики персонажа при переводе.

Цель – выявление особенностей передачи речевой характеристики персонажа художественного текста при переводе с русского на английский язык. Для достижения цели исследования были поставлены следующие **задачи**:

- 1) определить понятия «художественный образ», «речевая характеристика»;
- 2) выявить особенности стилизации устной речи в художественном тексте;
- 3) проанализировать приемы и стратегии, которые применяют переводчики для воссоздания речевой характеристики главных персонажей, для выработки примерных рекомендаций для переводчика по работе с речевыми характеристиками;
- 4) проанализировать приемы и стратегии, которые применяют переводчики для воссоздания речевой характеристики второстепенных персонажей, для выработки примерных рекомендаций для переводчика по работе с речевыми характеристиками.

Материалом для нашего исследования послужил роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также три его перевода на английский язык, выпол-

ненные М. Гинзбург (1967), М. Гленни (1967), Р. Пивером и Л. Волохонской (1995). Выбор именно этого произведения обусловлен его значимостью в мировой культуре и наличием в нем развитой системы персонажей с различными речевыми характеристиками. Роман М.А. Булгакова переводился на английский язык неоднократно. Перевод М. Гинзбург выполнен с подвергнувшегося цензуре текста романа, поэтому в нем присутствуют купюры, вследствие чего мы также рассматривали полнотекстовый перевод М. Гленни и более поздний перевод Р. Пивера и Л. Волохонской.

Методы, посредством которых, мы реализуем поставленные задачи:

- 1) метод сплошной выборки;
- 2) сопоставительный анализ;
- 3) метод обобщения.

Методологическую основу данной работы составили исследования ученых в области литературоведения, затрагивающие проблему художественного образа, таких как: Л.В. Чернец, М.Н. Эпштейн, Э. Лайош, А.И. Николаев, труды, посвященные проблеме речевой характеристики и стилизации речи, Л.Я. Гинзбург, К. Куглера, Е.Н. Гривенной, Л.Н. Козловой, М.Н. Куликовой, И. Бехта, работы исследователей в области переводоведения: В.В. Сдобникова, Ю.И. Владимировой, В.К. Ланчикова, А.Ю. Фетисова и др.

Научная новизна работы заключается в рассмотрении переводческих решений, избранных переводчиками для воссоздания речевой характеристики главных и второстепенных персонажей при переводе с русского на английский язык романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Теоретическая значимость – в исследовании осуществлено разграничение понятий «речевая характеристика», «речевой портрет», «речевая личность», «языковая личность», «персонажный дискурс», а также выявлены стратегии работы переводчика с разными речевыми характеристиками.

Практическая значимость. Данное исследование может быть использовано при подготовке студентов и преподавателей к занятиям по художественному переводу, в переводческой практике, а также оно будет полезно для будущих писателей и всех тех, кто интересуется художественной литературой и художественным переводом.

Работа прошла **апробацию** на международной научно-практической конференции «Филологические чтения», состоявшейся 14-15 декабря 2017 года (г. Оренбург) в форме статьи «Речевая характеристика персонажа в переводе», а также на международной научно-практической конференции «European Scientific Conference» в форме статьи «Передача регистра речи персонажа при переводе с русского на английский язык» (7 июня 2018 года, г. Пенза).

Структура работы традиционна. Она включает введение, две главы, заключение, список использованных источников и приложение.

1 Теоретические аспекты речевой характеристики персонажа

1.1 Художественный образ персонажа

Образ – это омонимичный термин, он используется во многих областях научного знания. Так, например, в теории познания образ – это как понятийное, так и чувственное отражение действительности; в психологии под образом подразумевается представление, т. е. мысленное созерцание предмета в его целостности; в эстетике образ – это воспроизведение целостности предмета в определенной системе знаков. В художественной литературе мы встречаемся с носителем образности, в качестве которого выступает слово, речь.

Истоки теории образа можно проследить в античности в учении о мимесисе. Мимесис (от греч. *mimesis* – подражание, воспроизведение) – принцип, выражающий основу творческой деятельности художника. Понятие мимесис является важнейшим для понимания природы и специфики художественной выразительности, отношений реального мира и мира художественного [40].

Однако подробное обоснование понятия, близкое к современному, дается и в немецкой классической эстетике, в частности у Г.В.Ф. Гегеля. Философ считал искусство чувственным воплощением идеи: «От теоретического, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие» [10, с. 44]. При этом единичное, индивидуальное в искусстве может ярко, осязаемо, зримо передать общее. Г.В.Ф. Гегель сравнивает художественное произведение с глазами-зеркалом души: «<...> об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души <...> Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем их протяжении и всех условиях их проявления <...>» [10, с. 162]. Художественный образ, по Г.В.Ф. Гегелю, – результат «очищения» явления от всего случайного, затемняющего сущность, результат его «идеализации».

Выделенные положения эстетики Г.В.Ф. Гегеля оказались долговечнее своего методологического контекста, и они входят – в трансформированном виде – в современное литературоведение, где образ трактуется как неразложимое единство общего, особенного, единичного, как воспроизведение предметов в их целостности, каковой они обладают в первичной реальности [1].

Итак, художественный образ – категория эстетики, характеризующая результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов, частей (так, литературное произведение-образ может включать в себя систему образов персонажей; скульптурная композиция, будучи целостным образом, нередко состоит из галереи пластических образов) [7, с. 23].

Художественный образ характеризуется следующими основными чертами: 1) содержащееся в нем обобщение, полученное в ходе творческой типизации, 2) экспрессивность, 3) самодостаточность и многозначность. Раскроем эти понятия. Работая над произведением, автор перерабатывает материал, который он встречает жизни, отбрасывая частности, он выбирает наиболее типичные черты людей, быта и воплощает их в своих произведениях. Таким образом, мы получаем «знакомых незнакомцев». Например, Маша Миронова из повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» – собирательный образ, таких капитанских дочек было много по всей России во времена восстания Емельяна Пугачева. При типизации автор может так подчеркнуть эти типичные черты, настолько гиперболизировать их, что происходит нарушение жизнеподобия. Мы находим смелую гиперболу, гротеск, фантастику в следующих произведениях: роман «Шагреневая кожа» О. Бальзака, повесть «Нос» Гоголя, театр абсурда Э. Ионеско, в частности его комедия «Носорог».

Под экспрессивностью художественного образа понимается выражение идейно-эмоционального отношения автора к предмету. Подтверждением выражения оценки автора может послужить традиция деления героев на «положительных», «отрицательных», «противоречивых» и т.д. Автор может героизировать явления общественной жизни, людей или напротив, показывать комические противоречия, трагизм происходящих событий, он также может быть ироничным. Писатель это или поэт, он вооружен всем арсеналом художественных приемов, с помощью которых он выражает свою оценку.

Самодостаточность художественного образа заключается в том, что он является основной формой выражения в искусстве. Мы можем заметить это на примере образов в составе научного труда, иллюстрирующих те или иные положения, а также на примере образов в публицистике или в документальных жанрах, где авторские рассуждения стоят параллельно к рассматриваемым явлениям. Из самодостаточности художественного образа вытекает его многозначность, т.е. возможность различных его пониманий. У образа нет четких сентенций, даже если они даны самим автором, например, «мораль» в басне, из которой каждый читатель может вывести свое собственное нравоучение.

Существуют различные классификации художественного образа. М.Н. Эпштейн, советский и американский философ, культуролог и литературовед, лингвист, эссеист классифицировал художественный образ [26]:

- 1) по предметности (детали, предметные образы, образы мысли и переживания, звуковые образы, зрительные образы, вкусовые образы, образы-запахи, тактильные образы, образы-события, образы-характеры, образ мира);
- 2) по смысловой обобщенности (индивидуальные, характерные, типичные, образы-мотивы, образы-топосы, образы-архетипы);
- 3) по структуре, т.е. по соотношению предметного и смыслового планов (автологические, металогические, символические).

С позиции родовой специфики литературы можно выделить лирические, эпические и драматические образы. Используя стилизованный подход к проблеме классификации художественных образов, мы можем говорить о реалистиче-

ских, романтических, сюрреалистических и других образах. Хотя все классификации художественного образа важны, хотя они и дополняют друг друга, но в нашем исследовании нам бы хотелось представить более подробно семиотическую классификацию, предложенную А.И. Николаевым. Она исходит из того, что художественный образ – это знак. Таким образом, по степени сложности знака выделяют [25]:

1) элементарный уровень (словесная образность). К этому уровню относятся различные наращения значения значений, стилистические фигуры, тропы;

2) образы-детали. Они зачастую состоят из множества словесных образов, находятся на более сложном уровне с точки зрения формальной организации. Например, платок с синей каемочкой, который каждую ночь кладут на столик Фриде, череп Берлиоза, послуживший на балу Воланда чашей;

3) пейзаж, натюрморт, интерьер. Эти образы имеют более сложную структуру, чем предыдущие; строятся из словесных образов и образов-деталей. Пейзаж, натюрморт и интерьер иногда не являются самостоятельным элементом художественного произведения, а служат частью образа человека, помогая лучше его раскрыть. Так в романе М.А. Булгакова встречаем описание дома Грибоедова, где происходящее в ресторане напоминает ад, кабинет в клинике Стравинского Иван Бездомный окрещивает «фабрикой-кухней»;

4) образ человека. Упоминание человека в произведении еще не делает его образом. Человек предстает по-настоящему сложной знаковой системой, если занимает центральное положение в произведении; так было не всегда, в древности присутствие человека в художественном произведении было косвенным, но постепенно более древняя традиция в литературе заменилась антропоцентризмом. В прозе образ человека называют персонажем или литературным героем. Четких границ между этими двумя понятиями не существует. Считается, что литературный герой – это центральный образ произведения, а «персонаж» – понятие более универсальное, в качестве него выступает любой рассказчик или действующее лицо;

5) уровень образных гиперсистем. На этом уровне речь идет о сложных образных системах, выходящих за пределы одного произведения; примером образной гиперсистемы может послужить образ Москвы в творчестве М.А. Булгакова и в целом образ мира того или иного автора, который состоит из сочетания всех образов всех произведений.

Перейдем к образу персонажа, рассмотрим более подробно, из чего он складывается, какие средства создания образа персонажа имеет автор в своем арсенале.

Джеймс Н. Фрэй, американский писатель и педагог, автор художественных и нехудожественных произведений, в своем труде «Как написать гениальный роман» подразделяет персонажей (*homofictus*, т.е. человек вымышленный) на два типа [41]. Первый тип – это простой тип, автор называет его также «плоским», «картонным» или «одномерным». К нему относятся «персонажи-статисты», которые исчезают со страниц произведения после пары произнесенных фраз. Читатель не испытывает к таким персонажам особого интереса, зача-

стью они шаблонны. Второй тип – это «полный», «многомерный» или «трехгранный» персонаж. К этому типу относятся все главные персонажи произведения. У них есть своя история, они многогранны и неоднозначны, у читателя складывается впечатление, что персонаж живой человек со своими сомнениями, страданиями, радостями и т.д.

Лайош Эгри в своей известной работе «Искусство драматургии» выделяет у многомерных персонажей три измерения: физиологическое, социологическое и психологическое.

К физиологическому измерению относятся физические данные персонажа: его вес, рост, возраст, пол, расовая принадлежность, состояние здоровья и др. Действующее лицо в произведении может быть высоким, а может быть худым, может отличаться отменным здоровьем, а может страдать от какого-нибудь недуга. Физические данные играют значительную роль в становлении характера персонажа, так же как и в реальной жизни.

В социологическое измерение персонажа по Лайошу Эгри входит социальный слой, к которому принадлежит персонаж, место рождения, политические предпочтения, религиозные убеждения, установки родителей, социальные контакты и др. Характер человека формируется средой обитания, тем социальным климатом, в котором он растет. Для художественного произведения это утверждение тоже верно. Если автор не может отследить развитие характера персонажа, он не сможет понять мотивов его поступков, а ведь именно мотивы героев приводят к появлению конфликта, напряжения в произведении, привлекающих внимание читателей.

Третьим, психологическим измерением, Лайош Эгри считает результат взаимодействия физиологического и социального измерений. К нему относятся фобии, мании, комплексы, страхи, страсти, фантазии, чувство вины и т.п. Оно включает в себя интеллект, привычки, эмоции, таланты, склонности и др. [18]

Передать все три измерения персонажа автору помогают художественные средства создания образа. Т.В. Надозирная и Л.А. Скубачевская [35] выделяют следующие художественные средства:

1) речевая характеристика героя, включающая в себя монолог и диалог. Монолог – это речь одного из литературных героев, обращенная либо к себе, либо к окружающим, либо к публике, обособленная от реплик других героев, имеющая самостоятельное значение [23]. Чаще всего монологи характерны для драматургических произведений. Например, наиболее известный монолог Чацкого в «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Диалог – это обмен репликами, сообщениями, живой речью двух или более лиц [13]. Он также служит способом характеристики персонажа и способствует развитию сюжета. В некоторых произведениях герой сам повествует о себе в форме записок, дневников или писем. Таким приемом, например, воспользовался Л.Н. Толстой в рассказе «После бала»;

2) взаимохарактеристика, когда один персонаж рассказывает о другом. Например, Иван Николаевич Бездомный обличает другого литератора Рюхина: «Типичный кулачок по своей психологии <...> и притом кулачок, тщательно

маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, которые он сочинил к первому числу!» [6, с. 377];

3) авторская характеристика, когда сам автор рассказывает о своем герое. Когда мы читаем какое-либо произведение, мы зачастую чувствуем отношение автора к своим героям и к происходящим событиям. Оно отражается и в портретах персонажей, и непосредственно в оценках-характеристиках, и в авторской интонации. Например, «Беллетрист Бескудников – тихий, прилично одетый человек с внимательными и в то же время неуловимыми глазами – вынул часы» [6, с. 366];

4) портрет – это изображение в литературном произведении внешности героя, т.е. черт лица, фигуры, одежды, позы, мимики, жестов, манеры держаться. В литературе мы часто сталкиваемся с психологическим портретом, в котором через внешность героя писатель стремится раскрыть его внутренний мир. Например, портрет Мастера: «С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми» [6, с. 447];

5) пейзаж – изображение картин природы в литературном произведении. Он также характеризует героя и его настроение в зависимости от обстоятельств, помогает раскрыть душевные переживания персонажа. Например, в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгаков описывает три грозы (две в Москве и одну в Ершалаиме), и каждый раз гроза сопутствует перелому в судьбах героев, их переживаниям и переходу повествования в новое качество.

Говоря о художественном образе в более широком смысле, не понимая под ним только художественный образ персонажа, В.В. Сдобников вслед за П.Г. Пустовойт относил слово к средствам создания художественного образа. «Слово, выполняя свою эстетическую роль, является важнейшим средством создания художественного образа... Иначе говоря, слово, будучи средством создания художественного образа, обнаруживает свою стилистическую способность – образность» [27, с. 114]. Эту способность слова можно ярко проиллюстрировать примером из романа: «Вы расстроены смертью всеми нами любимого Михаила Александровича... нет, просто Миши Берлиоза» [6, с. 373]. Этими словами «ласковое мясистое лицо, бритое и упитанное, в роговых очках» пытается успокоить Ивана Николаевича, когда он пришел в Грибоедов. Говорящий меняет полное имя председателя МАССОЛИТа, на ласковое «Миша», и этим уже вместо официального создается более интимный образ героя.

Другим средством создания художественного образа, по мнению В.В. Сдобникова, служит ритмическая организация текста. В зависимости от количества слогов, синтаксической структуры может передаваться либо состояние задумчивости героя, либо складываться впечатление, что герой спешит куда-то и др.

В.В. Сдобников отмечает, что композиция произведения также вносит значительный вклад в создание художественного образа, т.к. «последовательность подачи информации влияет на то, как читатель воспринимает события,

как формируется его отношение к персонажам» [34, с. 388]. Он подчеркивает, что «в отличие от реальной жизни, в художественном тексте нет случайностей, есть лишь средства создания образа» [34, с. 389]. Задача переводчика сводится к сохранению созданных автором произведения образов. К этому мы обратимся далее в нашей работе.

1.2 Речь в художественном тексте

Как ранее нами было упомянуто, речь героя относится к средствам формирования художественного образа. Прежде чем рассматривать речевую характеристику остановимся на понятии «речь» в более широком смысле.

Понятие «речь» находит отражение во многих областях научного знания. Так, с точки зрения психологии речь – «это исторически сложившаяся форма общения людей посредством языка» [22, с. 428]. В переводоведческом словаре встречаем следующее определение: речь – это «функционирование языка в процессе коммуникации для передачи информации» [24, с. 185]. В рамках педагогики и психолингвистики рассматривается обучение речи детей, различные речевые отклонения и др.

Речевое общение проходит в соответствии с законами определенного языка, который является системой фонетических, лексических, грамматических и стилистических средств и правил общения. Речь и язык представляют собой сложное диалектическое единство, заключающееся в том, что речь подчиняется правилам языка, но под действием требований общественной практики, развития науки, взаимных влияний языков и т.д. она изменяет и развивает язык. Историческая преемственность опыта человечества возможна благодаря речи, преимущественно речи в письменной форме. Речь неотделима от формирования сознания и процесса мышления, она также тесно связана и со всеми другими психическими процессами. Так, входя в процесс восприятия, она делает его более обобщенным и дифференцированным; вербализация запоминаемого материала помогает лучше запомнить и воспроизвести его впоследствии; речь играет важную роль для воображения, при регулировании своего поведения и т.п. Понимая под речью процесс общения людей и механизм мыслительной деятельности, психологи называют две взаимосвязанные функции речи – коммуникативную функцию и функцию мышления [22, с. 428].

Речи также присущи следующие свойства: содержательность, понятность, выразительность и действенность.

Содержательность речи представляет собой количество выраженных в ней мыслей, чувств и побуждений, их важность и соответствие действительности. Речь можно считать содержательной, если в ней обстоятельно изложена некоторая проблема, если представленные в ней мысли и чувства являются серьезными и глубокими.

Понятность речи в первую очередь определяется компетенцией слушателей в той сфере, к которой относится речь, а также способностью говорящего строить синтаксически верные конструкции, соблюдать логику изложения и др.

Выразительность речи предполагает эмоциональную насыщенность, т.е. речь может быть яркой, энергичной или же наоборот вялой. К выразительности речи также относят отчетливость произношения, правильное акцентирование и интонацию, использование метафор, сравнений, эпитетов, гипербол и т.д.

Действенность речи заключается в ее влиянии на мысли, чувства и волю других людей, их убеждения и поведение, зачастую основной задачей речи выступает создание у слушающего определенного отношения к каким-либо фактам, событиям, людям [38].

Существуют различные виды речи: речь жестов и звуковая речь, письменная и устная, внешняя речь (громкая устная речь) и речь внутренняя, которой мы по преимуществу пользуемся, когда, мысля про себя, отливаем наши мысли в словесные формулировки [32, с. 317].

Отметим, что, по мнению Л. Гинзбург, внешняя и внутренняя речь действующих лиц занимает особое место среди всех средств изображения персонажей, т.к. «только строя речь человека, писатель пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда предмету изображения (слово, изображенное словом)» [11, с. 150]. Однако в литературных произведениях герои не говорят точно так же как в жизни, потому что литературная прямая речь организована. Она выступает художественной структурой, подчиненной задачам, которых не знает подлинная разговорная речь. Любое – даже самое натуралистическое – изображение прямой речи в большей или меньшей мере условно. Писатели используют некоторые признаки устной речи, например, отрывочность, повторения, инверсии, пропуски смысловых звеньев, отклонения от грамматических правил, чтобы показать читателю, что действующие лица разговаривают как в жизни. Но различия между литературным диалогом и подлинной разговорной речью становятся особенно очевидны при сравнении этих двух структур (пример письменной записи живой устной речи см. в Приложении А). «Мемуарная и документальная литература, а тем более литература вымысла не воспроизводит устную речь – она ее моделирует. И конечно, не только ее синтаксический строй и лексическую окраску, но и смысловую направленность – ее целевые установки и психологические мотивы» [11, с. 158].

В этом случае можно говорить о стилизации устной речи. В художественной литературе под стилизацией понимают «последовательное и целенаправленное воспроизведение существенных черт стиля писателя, литературного течения, разговорного стиля какой-либо общественной или этнографической группы и т.д.» [37, с. 373]. По мнению Е.Н. Гривенной, характеристика разговорной речи в литературе сигналами, своеобразными знаками, создающими определенную стилистическую отмеченность повествования, является очевидной [12]. Такими сигналами и своеобразными знаками могут выступать различные явления, например, распространенность уменьшительных суффиксов (для придания непринужденности и фамильярности устной речи), увеличение числа частиц, союзов, междометий за счет уменьшения числа существительных и прилагательных (объясняется спонтанностью и необдуманностью речи, исполь-

зуется для усиления экспрессии, поддержания контакта, заполнения паузы), эллиптичность реплик (отражает языковую экономию), особый порядок слов (подсказывает интонацию речи) и др. [16].

Л.Н. Козлова считает, что «характерной особенностью разговорных синтаксических конструкций в художественном тексте является также присутствие модально-экспрессивного значения, которое может быть выражено в парцелляции, сегментации, лексическом повторе с синтаксическим распространением, номинативных предложениях, вставных конструкциях и др.» [15, с. 111]. Таким образом, по мнению исследователя, синтаксическими средствами создания разговорности выступают сегментность/расчлененность структур, синтаксическая компрессия и редукция, уже упомянутый нами выше эллипсис, структурно незавершенные высказывания (усечение), пояснительные, уточняющие и вставные конструкции, отказ от начатого повествования, поиск подходящего слова [15].

Одним из центральных понятий исследования М.Н. Куликовой выступает понятие фонографической стилизации, которую автор определяет как «использование фонографических средств с целью создания речевой характеристики персонажа. Она предполагает отбор наиболее типичных коллективных или, напротив, индивидуальных фонетических особенностей речи и использование фонографических способов изображения этих особенностей в письменной речи с целью их художественного воплощения» [17]. Это понятие включает в себя как «художественную репрезентацию социолектов и диалектов, так и отклонения от фонетической нормы, обусловленные тем, что персонаж говорит на неродном языке (акцент), возрастной несформированностью речи (детская речь), эмоциональным и физическим состоянием» [17].

Речевая характеристика имеет множество определений. В словаре лингвистических терминов встречаем следующее определение: речевая характеристика или речевой портрет – это «подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений как средство художественного изображения персонажей» [31, с. 238]. Согласно терминологическому словарю-тезаурусу по литературоведению речевая характеристика – это «составляющая характеристики героя или персонажа», к которой относятся «его манера говорить, излюбленные интонации и словечки, обороты речи, словарный запас», т.е. она формируется непосредственно из речи героя и из описания ее особенностей автором [33]. В справочнике литератора под речевой характеристикой понимается «раскрытие отличительных черт и свойств действующих лиц произведения в их собственно-прямой речи, а также в описании её особенностей автором» [42].

Отметим, что в научной литературе встречается целый ряд смежных понятий, отражающий в той или иной степени концепт, заложенный в понятии «речевая характеристика». Это заметно и на примере приведенных выше определений. Так, согласно словарю лингвистических терминов понятие «речевой портрет» выступает синонимичным понятию «речевая характеристика». Однако под речевым портретом также понимается «совокупность языковых и рече-

вых характеристик коммуникативной личности или определённого социума в отдельно взятый период существования» [36, с. 8] и «набор речевых предпочтений говорящего в конкретных обстоятельствах для актуализации определенных намерений и стратегий воздействия на слушающего» [21, с.14]. Мы считаем, что понятия «речевой портрет» и «речевая характеристика» синонимичны только в рамках исследования персонажа или героя художественного произведения, т.е. только тогда, когда речь идет о созданной автором вымышленной речи героев и вымышленной ситуации общения, при этом понятие «речевой портрет» несколько шире понятия «речевая характеристика». А.С. Гафарова различает естественные, живые речевые контакты (*oratio naturalis*) и вымышленную речь персонажей художественных произведений (*oratio fictionalis*). В *oratio fictionalis* некоторые параметры речи, естественные для *oratio naturalis*, не могут найти равноценного языкового отражения. Под ними А.С. Гафарова понимает просодические параметры «говорения» (высоту тона, мелодию, интонацию), жестикуляцию, мимику, выражение лица. По ее мнению одним из средств восполняющих эту «ущербность» вымышленной речи могут послужить глаголы говорения [9, с. 8].

В определениях некоторых авторов понятия «речевой портрет» и «речевая личность» отождествляются. Речевая личность – это языковая личность в момент реальной коммуникации. В это понятие включается социальный образ, который человек принимает на себя во время общения с окружающими в зависимости от ситуации [30]. С.В. Леорда считает, что «речевой портрет – это воплощенная в речи языковая личность» [20, с. 6], а проблема речевого портрета выступает частным направлением исследования языковой личности.

В свою очередь под языковой личностью понимают «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности; б) глубиной и точностью отражения действительности; в) определенной целевой направленностью» [14, с. 132].

В последнее время в лингвистических кругах особым вниманием пользуется понятие «дискурс», относительно нашего исследования нас интересует понятие «персонажный дискурс». Персонажный дискурс (речь) – языковое, общелингвистическое явление, образующее единую систему средств языка для передачи информации, внутренних мыслей, состояния, чувств [4, с. 144].

Ввиду обширного терминологического аппарата находим целесообразным отметить, что в дальнейшем мы будем опираться на определение, данное в терминологическом словаре-тезаурусе по литературоведению, а именно «речевая характеристика – это составляющая характеристики героя или персонажа; (она) включает в себя его манеру говорить, излюбленные интонации и словечки, обороты речи, словарный запас, т.е. складывается из самой речи героя и из описания ее особенностей автором» [33].

Вслед за И. Бехта мы считаем, что «персонажная» речь, а, следовательно, и ее особенности, т.е. речевая характеристика, реализуется в прямой речи, дословно передающей «персонажную» речь, в косвенной речи, содержащей пара-

фразу «персонажного» высказывания или мысли, а также допускающей их модификацию, и в несобственно-прямой речи, которая обладает признаками и прямой, и косвенной речи. Все три типа речи выражаются в тексте в форме монологов, диалогов и полилогов [4, с. 143].

Согласно В.В. Бабайцевой и Л.Ю. Максиму предложению с прямой речью являются «бессоюзным (интонационным и смысловым) объединением частей, в одной из которых – авторских словах – устанавливается самый факт чужой речи и называется ее источник, а в другой – прямой речи – воспроизводится сама чужая речь» [3, с. 239]. Например: «Каифа склонил голову в знак того, что вопрос ему ясен, и ответил: – Синедрион просит отпустить Вар-раввана» [6, с. 341]. Прямая речь используется для точной передачи формы чужой речи. Она может состоять из одного или нескольких предложений различных по своему строению, интонации, модальности, временному плану. В прямой речи воспроизводятся конструкции живой разговорной речи, включающие в себя междометия, обращения, вводные слова и др. [3, с. 241].

Предложения с косвенной речью – это «сложноподчиненные предложения с придаточными изъяснительно-объектными» [3, с. 242]. Например: «Пилат сказал, что он разобрал дело Иешуа Га-Ноцри и утвердил смертный приговор» [6, с. 340]. Такие предложения при помощи различных союзов (что, будто, чтобы), союзных слов (вопросительно-относительные местоимения) и частицы-союза «ли» передают содержание различных по своей модальности типов чужой речи (утверждение, отрицание, предположение, побуждение, вопрос) [3, с. 243].

Несобственно-прямая речь – это «отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача текста повествователя не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводными словами (или их эквивалентами)» [43, с. 224]. В ней в большей или меньшей степени находят отражение лексические и синтаксические особенности чужой речи, эмоциональная окраска, характерная для прямой речи, однако передается она от имени автора-рассказчика, который в данном случае показывает мысли и чувства своего героя, сливает его речь со своей речью. Близость несобственно-прямой речи с косвенной речью заключается в том, что в ней также заменяются лица глагола и местоимения, и что она может иметь форму придаточного предложения. Синтаксически несобственно-прямая речь может быть организована в форме сложного предложения или как независимое самостоятельное предложение [31, с. 135]. Например, внутренняя речь поэта Ивана Бездомного выражается в виде несобственно-прямой речи: «Винovat! Да ведь он же сказал, что заседание не состоится, потому что Аннушка разлила масло. И, будьте любезны, оно не состоится! Этого мало: он прямо сказал, что Берлиозу отрежет голову женщина?! Да, да, да! Ведь вожатая-то была женщина! Что же это такое? А?» [6, с. 355]. «Иван Николаевич смутился, но ненадолго, потому что вдруг сообразил, что профессор непременно должен оказаться в доме № 13 и обязательно в квартире 47» [6, с. 359].

Речевую характеристику персонажа можно анализировать и с позиции речевых регистров. В научной литературе «речевой регистр» трактуется по-разному. Например, М. Джус («The Five Clocks») рассматривает регистр как масштаб формальности [29], нередко понятие регистр и языковая подсистема отождествляются. Речевые регистры выделяются на основе языковой организации текстов и коммуникативной интенции говорящего [5]. Отметим, что обычно выделяют три регистра: официальный, нейтральный и неофициальный [28].

При работе с речевыми характеристиками переводчик может столкнуться с различными трудностями. По мнению А.Ю. Фетисова, перевод речи персонажей представляет проблему по нескольким причинам. Во-первых, речь каждого персонажа индивидуальна. Во-вторых, при переводе диалога переводчику необходимо не только передать художественные особенности речи героев, но и сохранить узус устного дискурса переводящего языка [39].

Воспроизводя в переводе речь автора, переводчик «играет» автора, делится с читателем его словесной пластикой, передает его интонации. Но при работе с диалогом переводчик уже имеет дело с «многоголосием» персонажей, при этом необходимо сделать так, чтобы каждый герой был узнаваем, полновочувствен и выразителен на переводящем языке в той же мере, что и на языке оригинала [19].

К проблеме передачи особенностей речевой характеристики персонажа долгое время относились как к своеобразному «отклонению от нормы». В труде С. Влахова и С. Флорина «Непереводимое в переводе» уделялось внимание лексической составляющей речи, а именно, диалекту, жаргону, профессионализмам, аргю, сленгу, которые находятся вне рамок нормы и относятся к лексике, употребляемой той или иной группой людей, отличающейся по конкретным признакам. Однако необходимо упомянуть и «индивидуальные» отклонения от нормы, к которым исследователи причисляют не только лексические особенности, но и «вольности» устной речи, детский язык, ломаную речь, речь на неродном языке, фонетические отклонения, например, шепелявость, косноязычие, заикание и т.п. [39]. Подобным отклонениям всегда уделялось мало внимания, и для них нет готовой системы приемов перевода, несмотря на то, что при работе с ними требуются значительные преобразования текста [8, с. 25].

Кроме того, каждый носитель языка имеет свой собственный неповторимый идиолект, то есть особенную манеру построения речи. К индивидуальным особенностям можно отнести, например, увеличенное число тех или иных морфологических единиц, лексических единиц, синтаксических штампов, клише, использование каламбуров, склонность к смешению стилей, индивидуальное построение предложений. Согласно С.А. Арутюнову, подобные отклонения могут быть сугубо индивидуальными, а могут являться частью разговорной практики членов семьи, компании друзей или другой социальной группы [2].

Итак, вслед за Л.В. Чернец под художественным образом мы понимаем «категорию эстетики, характеризующую результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированный в форме произведения как целого

или его отдельных фрагментов, частей. Согласно Лайошу Эгри образ персонажа складывается из трех измерений (физиологического, социологического, психологического). Передать все три измерения персонажа автору помогают речевая характеристика героя, взаимохарактеристика персонажей, авторская характеристика, портрет, пейзаж (Т.В. Надозирная и Л.А. Скубачевская). В.В. Сдобников говорил о роли слова, ритмической организации текста и композиции в создании художественного образа. Вслед за Л. Гинзбург мы считаем, что внешняя и внутренняя речь действующих лиц занимает особое место среди всех средств изображения персонажей, однако в литературных произведениях герои не говорят точно так же как в жизни, потому что литературная прямая речь организована. При даже самом натуралистическом изображении речи персонажей некоторые ее особенности (высота тона, мелодия, интонация) не находят равноценного отражения на письме. Речь персонажей, а, следовательно, и речевая характеристика, реализуется в прямой, косвенной и в несобственно-прямой речи. Все три типа речи выражаются в тексте в форме монологов, диалогов и полилогов (И. Бехта). Речевую характеристику персонажа можно анализировать и с позиции речевых регистров (официальный, нейтральный и неофициальный). При работе с речевыми характеристиками переводчик может столкнуться с различными трудностями, обусловленными индивидуальностью речи каждого персонажа и необходимостью сохранения узуса устного дискурса ПЯ (А.Ю. Фетисов).

2 Передача особенностей речи персонажа в переводе

2.1 Речевая характеристика главных персонажей

Отметим, что в рамках исследования мы анализируем речевую характеристику одного главного персонажа и одного второстепенного, т.к. объем работы не позволяет рассмотреть речь всех персонажей. Для анализа были выбраны образы Воланда и Ивана Бездомного – по нашему мнению, речь этих героев наиболее выразительна и показательна.

В романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгаков создает неоднозначный образ сатаны. Амбивалентность Воланда заключается в том, что он не предстает перед читателем чистым злом, которое совершает только плохое, соблазняет, искушает, подталкивает людей к пропасти греха, но в лице Воланда мы видим и справедливость. Мессир возвращает Мастера Маргарите, наказывает порочных москвичей и литераторов, но также признает и добродетель. Он появляется на первых страницах романа, представляясь консультантом, специалистом по черной магии. Берлиоз и Иван Бездомный принимают его за иностранца, что отражается в речевой характеристике персонажа в основном посредством авторских слов:

– Извините меня, пожалуйста, – *заговорил подошедший с иностранным акцентом, но не коверкая слов*, – что я, не будучи знаком, позволяю себе... но предмет вашей ученой беседы настолько интересен, что... [6, с. 314]

"Excuse me, please," *the man began, speaking with a foreign accent, but in correct Russian*, "for taking the liberty... although we have not met... But the topic of your learned discourse is so interesting that..." (Мирпа Гинзбург) [44, с. 8]

"Excuse me, please," *said the stranger with a foreign accent, although in correct Russian*, "for permitting myself, without an introduction ... but the subject of your learned conversation was so interesting that..." (Майкл Гленни) [45, с. 13]

'Excuse me, please,' *the approaching man began speaking, with a foreign accent but without distorting the words*, 'if, not being your acquaintance, I allow myself... but the subject of your learned conversation is so interesting that...' (Ричард Пивер и Лариса Волохонская) [46, с. 22]

Как мы видим, все три переводчика оставляют указания на иностранный акцент и отсутствие коверкания слов. Однако находим различия в передаче слов автора. «Но не коверкая слов» первый и второй переводчик переводят, используя смысловое развитие, в то время как конструкция, взятая в третьем переводе повторяет структуру исходной фразы полностью, передается также посредством расширения подлежащее «подошедший» – «the approaching man».

Рассмотрим следующий пример.

Те наклонились к нему с обеих сторон, и *он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, черт знает почему, то пропал, то появлялся* [6, с. 350].

They bent toward him from either side, and *he said, without any accent – which for some strange reason now appeared, now disappeared* (Гин.) [44, с. 45].

They bent toward him from both sides, and *he began, this time without a trace of his accent which seemed to come and go without rhyme or reason* (Гл.) [45, с. 45].

They leaned towards him from both sides, and *he said, but again without any accent, which with him, devil knows why, now appeared, now disappeared* (П.,В.) [46, с. 55].

Для передачи «без всякого акцента» и в первом, и в третьем переводе переводчики использовали дословный перевод «without any accent», в то время как во втором переводе было осуществлено добавление «without a trace of his accent». «Trace» – «след», «отпечаток» придает некоторую образность фразе, подчеркивая отсутствие акцента. При переводе части «который у него, черт знает почему, то пропадал, то появлялся» были использованы различные решения. «Which for some strange reason now appeared, now disappeared» – устойчивое выражение в русском «черт знает почему» заменяется на более нейтральное «for some strange reason». Во втором переводе переводчик использовал английскую идиому «without rhyme or reason», означающую что-то без цели, порядка или причины. В третьем наблюдаем калькированный перевод устойчивого сочетания «devil knows why», и в целом третий перевод отличается значительным параллелизмом с текстом оригинала. Отметим, что, по нашему мнению, слово «черт» может выступать своеобразным намеком со стороны автора на сущность говорящего, поэтому сохранение ассоциаций с потусторонним является важным.

Кроме авторских слов, указывающих на акцент героя, в произведении встречаются реплики Воланда, имитирующие речь иностранца.

– *О нет! Это может кто подтвердить!* – начиная говорить ломаным языком, чрезвычайно уверенно ответил профессор и неожиданно таинственно поманил обоих приятелей к себе поближе [6, с. 350].

"Oh, no! This one can confirm!" the professor said with utmost assurance, *but suddenly in broken Russian*. And he mysteriously motioned the two friends to come nearer (Гин.) [44, с. 45].

"Oh, yes! I can easily confirm it!" rejoined the professor with great confidence, *lapsing into his foreign accent* and mysteriously beckoning the two friends closer (Гл.) [45, с. 45].

'Oh, yes! That there is one who can!' the professor, *beginning to speak in broken language*, said with great assurance, and with unexpected mysteriousness he motioned the two friends to move closer (П.,В.) [46, с. 55].

В первом и третьем переводе сохраняется неправильность речи героя, выражающаяся в несогласованности подлежащего со сказуемым. «This one can confirm» – хотя предложение грамматически верно, необходимо указание на конкретное лицо, которое могло бы подтвердить, что все происходящее с

Иешуа и Понтием Пилатом случилось на самом деле. «*That there is one who can!*» – «*that*» здесь не имеет никакой функции и с точки зрения грамматики английского языка является лишним. Таким образом, речь иностранца на ПЯ передается лексической неоднозначностью и грамматическим плеоназмом. Кроме этого, указание на неправильность речи передается и словами автора: «ломанным языком» – «*in broken Russian*», «*in broken language*». Во втором переводе указание на то, что Воланд выдает себя за иностранца сохраняется только в авторской речи («*lapsing into his foreign accent*»), т.к. переводчик воспроизводит подразумеваемое, не передавая формы высказывания, ведь именно Воланд был свидетелем происходящих событий, однако указание на неправильность речи исчезает также и из слов автора.

В эпизоде, когда Иван Бездомный, будучи свидетелем смерти Берлиоза, возвращается к скамейке, где сидит Воланд, и спрашивает его, кто он такой, дьявол продолжает играть роль иностранца.

Иностранец насупился, глянул так, как будто впервые видит поэта, и ответил неприязненно:

– *He не понимает... русский говорить...* [6, с. 356]

The foreigner scowled, looked up as though he was seeing the poet for the first time, and answered in a hostile tone, "*No understand... no speak Russian...*" (Гин.) [44, с. 52]

The stranger frowned, looked at the poet as if seeing him for the first time and answered disagreeably. "*No understand... no speak Russian...*" (Гл.) [45, с. 50]

The foreigner scowled, looked at the poet as if he were seeing him for the first time, and answered inimically:

'*No understand ... no speak Russian. ..*' (П.,В.) [46, с. 60]

Во всех трех переводах было использовано одно и то же переводческое решение, а именно неверное построение отрицания в английском языке, передающее такую особенность речевой характеристики персонажа, как неправильность речи. В русском языке ломаный характер речи героя выражается в неправильной форме глаголов (императив вместо глагола настоящего времени, несовершенного вида, первого лица «не понимай» – «не понимаю»), в целом более грамотно эта фраза могла звучать так: «я не понимаю, когда говорят по-русски».

К речевой характеристике героя относится также и тон голоса. На протяжении всего романа мы неоднократно сталкиваемся с тем, что автор характеризует его как бас: «произнесся *низким, тяжелым голосом* и с иностранным акцентом следующие слова [6, с. 387], «*saying in a low, heavy voice with a foreign accent*» (Гин.) [44, с. 85], «*who said gravely, in a low voice with a foreign accent*» (Гл.) [45, с. 79], «*who said in a low, heavy voice, and with a foreign accent, the following words*» (П.,В.) [46, с. 90], «*медленно говорил маг тяжелым басом*» [6, с. 436], данный отрывок текста в переводе М. Гинзбург отсутствует, «*drawled the magician in a deep bass*», (Гл.) [45, с. 124], «*the magician spoke slow-*

ly in a heavy bass» (П.,В.) [46, с. 134], «ошеломленный буфетчик неожиданно слышал *тяжелый бас*» [6, с. 526], «the stunned bar manager suddenly heard *a low bass voice asking*» (Гин.) [44, с. 221], «suddenly the confused bartender heard *a deep bass voice*» (Гл.) [45, с.201], «the astounded barman unexpectedly heard *a heavy bass*» (П.,В.) [46, с. 216]. В переводе наблюдаем прямые соответствия этой характеристике: «низким, тяжелым голосом» – «in a low, heavy voice» (Гин.), «in a low, heavy voice» (П.,В.). В переводе М. Гленни видим конверсию с перестановкой, прилагательное «тяжелым» перешло в наречие «gravely» и поменялось местами с другой характеристикой голоса персонажа, а именно «низкий». Перевод М. Гинзбург был выполнен с текста романа, опубликованного в журнале «Москва» в 1966-1967 годах и подвергнутого цензуре, поэтому перевод также выполнен с купюрами. Во втором примере «медленно говорил» – «drawled» происходит стяжение. Переводя «тяжелый голос» как «heavy voice», по нашему мнению, переводчики впадают в некий буквализм, т.к. на переводящем языке «heavy» имеет семы веса, количества/степени, необходимости физических усилий, необходимости умственных усилий, эту лексическую единицу используют, когда говорят об оружии/оборудовании, одежде, еде, уставших глазах и т.п., но не о голосе. В данном контексте «deep voice» более употребителен.

Речь Воланда отличает некоторая книжность, он говорит грамотно, иногда использует устаревшую лексику.

– *Если я не ослышался, вы изволили говорить*, что Иисуса не было на свете? – спросил иностранец, обращая к Берлиозу свой левый зеленый глаз [6, с. 314].

"If I heard correctly, you said that Jesus never existed?" he asked, turning his green left eye to Berlioz (Гин.) [44, с. 8].

"If I'm not mistaken, you were saying that Jesus never existed, were you not?" he asked, turning his green left eye on Berlioz (Гл.) [45, с. 13].

'Unless I heard wrong, you were pleased to say that Jesus never existed?' the foreigner asked, turning his green left eye to Berlioz (П.,В.) [46, с. 22].

В первом переводе «если я не ослышался» передается антонимическим переводом «if I heard correctly», во втором заменяется на общеупотребительную фразу «if I'm not mistaken», в третьем переводится дословно «unless I heard wrong». Стиль фразы «изволили говорить» не передается ни в первом, ни во втором переводе, т.к. мы видим нейтральное «said» – «сказали», «were saying» – «говорили». Третий перевод наиболее близок высказыванию Воланда в оригинале, т.к. в переводе мы видим старомодное «pleased to say». Отметим, что в первых двух переводах исчезает торжественность речи персонажа.

– Но, позвольте вас спросить, – после тревожного раздумья спросил заграничный гость, – как же быть с доказательствами бытия божия, *коих*, как известно, существует ровно пять? [6, с. 315]

"But permit me to ask you," the foreign guest resumed after a troubled silence, "what about the proofs of God's existence? As we know, there are exactly five of them." (Гин.) [44, с. 9]

"But might I inquire," began the visitor from abroad after some worried reflection, "how you account for the proofs of the existence of God, of *which* there are, as you know, five?" (Гл.) [45, с. 14]

'But, allow me to ask you,' the foreign visitor spoke after some anxious reflection, 'what, then, about the proofs of God's existence, of *which*, as is known, there are exactly five?' (П.,В.) [46, с. 24]

Устаревшее союзное слово «коих» в первом переводе опускается, во втором и третьем мы встречаем вполне обиходное «which». Однако, в общем настроение и официальный тон героя передан верно. Схожую ситуацию наблюдаем в следующем примере.

– Одиннадцать! И ровно час, как я дожидаюсь вашего пробуждения, *ибо* вы назначили мне быть у вас в десять. Вот и я! [6, с. 388]

"Eleven. I have waited for your awakening exactly an hour, for you asked me to come at ten. And here I am!" (Гин.) [44, с. 85]

"Eleven. I have been waiting exactly an hour for you to wake up. You gave me an appointment to see you at your apartment at ten, so here I am!" (Гл.) [45, с. 79]

'Eleven. And for exactly an hour I've been waiting for you to wake up, *since* you made an appointment for me to come to your place at ten. Here I am!' (П.,В.) [46, с. 90]

Книжный союз «ибо» не находит своего отражения ни в первом, ни во втором переводе. В третьем переводе переводчик использует нейтральное «since». Таким образом, оттенок книжности утрачивается во всех переводах.

У Воланда в речи встречаются интересные обращения к другим персонажам, что отражает его отношение к ним. В примере, данном ниже, это скорее насмешка, чем почтительное обращение.

Я, *почтеннейший*, проходил вчера мимо вашей стойки и до сих пор не могу забыть ни осетрины, ни брынзы. *Драгоценный мой!* Брынза не бывает зеленого цвета, это вас кто-то обманул. Ей полагается быть белой. <...> Нет, *милейший*, так невозможно! [6, с. 527]

My most esteemed sir, I passed your bar the other day, and I still cannot forget your sturgeon or your brynza cheese! *My precious soul!* Brynza is never green, someone is swindling you. It must be white. <...> Oh, no, *my dearest man*, that's impossible!" (Гин.) [44, с. 221]

I went past your counter the other day, *my dear sir*, and I shall never forget the sight of that smoked sturgeon and that cheese! *My dear fellow*, cheese isn't supposed to be green, you know-someone must have given you the wrong idea. It's meant to be white. <...> No, *my dear fellow*, that's not the way to do it!" (Гл.) [45, с. 201]

I, *my esteemed sir*, walked past your stand yesterday, and even now I am unable to forget either the sturgeon or the feta cheese! *My precious man!* Feta cheese is never green in colour, someone has tricked you. It ought to be white. <...> No, *my dear*, it's impossible!' (П.,В.) [46, с. 216]

«Почтеннейший» – «My most esteemed sir» (Гин.), «my dear sir» (Гл.), «my esteemed sir» (П.,В.). Как мы видим, только в первом переводе сохраняется превосходная форма прилагательного. «Драгоценный мой!» – «My precious soul!» (Гин.), «My dear fellow» (Гл.), «My precious man!» (П.,В.) – в первом переводе обращение звучит более патетично, чем в двух других переводах за счет употребления «soul». «Милейший» – «my dearest man» (Гин.), «my dear fellow» (Гл.), «my dear» (П.,В.) – превосходная степень прилагательного сохраняется только первым переводчиком, второй переводчик на протяжении всего отрывка не показал градацию обращений, и «драгоценный мой», и «милейший» в переводе находят одинаковое отражение: «my dear fellow».

– Скажи мне, *любезный Фагот*, – осведомился Воланд у клетчатого гаера, носившего, по-видимому, и другое наименование, кроме «Коровьев», – как потвоему, ведь московское *народонаселение* значительно изменилось? [6, с. 435]

Данный отрывок текста в переводе М. Гинзбург отсутствует.

"Tell me, *my dear Faggot*," Woland inquired of the check-clad buffoon, who apparently had another name besides "Koroviev," "do you find *the people of Moscow* much changed?" (Гл.) [45, с. 123]

'Tell me, *my gentle Faggot*,' Woland inquired of the checkered clown, who evidently had another appellation than Koroviev, 'what do you think, *the Moscow populace* has changed significantly, hasn't it?' (П.,В.) [46, с. 133]

«Народонаселение» – это демографический термин, он придает официальность речи Воланда наряду с обращением «любезный Фагот». В переводе М. Гленни словосочетанию «московское народонаселение» соответствует более нейтральное «the people of Moscow», в то время как в последнем переводе оттенок официальности сохраняется благодаря официальному «populace». Возможна некоторая компенсация потери «официальности» в переводе через использование слова более официального регистра «buffoon» в переводе М. Гленни, т.к. соответствующее ему «checkered clown» в переводе Р. Пивера и Л. Волохонской менее официально.

Речь мессира отличает упоминание будущих событий без какой-либо модальности сомнения и предположительности, приведем один из примеров:

– Кирпич *ни с того ни с сего*, – внушительно перебил неизвестный, – никому и никогда на голову не свалится. В частности же, уверяю вас, вам он ни в коем случае не угрожает. *Вы умрете другой смертью* [6, с. 319].

"a brick," the stranger interrupted with a magisterial air, will never drop on anyone's head *just out of the blue*. And specifically, I can assure you that you are in no danger of it. *You shall die another death* (Гин.) [44, с. 12].

"A brick is *neither here nor there*," the stranger interrupted persuasively. "A brick never falls on anyone's head. You in particular, I assure you, are in no danger from that. *Your death will be different*." (Гл.) [45, с. 17]

'No brick,' the stranger interrupted imposingly, 'will ever fall on anyone's head *just out of the blue*. In this particular case, I assure you, you are not in danger of that at all. *You will die a different death*.' (П.,В.) [46, с. 26]

Устойчивое сочетание «ни с того ни с сего» в первом и третьем переводе передается фразеологизмом неформального регистра «out of the blue», это в некоторой степени снижает официальность тона Воланда, однако, на наш взгляд, этот перевод лучше, чем вариант, использованный М. Гленни, т.к. переводчик немного отходит от первоначального смысла фразы, кирпич становится «неважен», он «никогда не падает на чью-либо голову». «Вы умрете другой смертью» – в первом и третьем переводе видим параллелизм конструкции с конструкцией оригинала, во втором переводе используется прием смыслового развития. Отсутствие сомнений или предположительности передается грамматически, будущим простым временем («will», «shall»), при этом «shall» также используется, чтобы подчеркнуть, что что-то обязательно случится.

Воланд насмешлив.

<...> тут иностранец сладко усмехнулся, как будто *мысль о саркоме легкого* доставила ему удовольствие, – *да, саркома, – жмурясь, как кот*, повторил он *звучное слово*, – и вот ваше управление закончилось! [6, с. 317]

The foreigner smiled sweetly, as though *the idea of cancer of the lung* gave him intense pleasure. "*Yes, cancer ...*" he relished the word, closing his eyes like a tom cat. "And all your management is done with! (Гин.) [44, с. 11]

At this the foreigner smiled sweetly, as though *the thought of a heart attack* gave him pleasure. "*Yes, a heart attack,*" he repeated the word sonorously, grinning like a cat, "and that's the end of you as an organizer! (Гл.) [45, с. 15]

<...> here the foreigner smiled sweetly, *and if the thought of lung cancer* gave him pleasure – '*yes, cancer*' – *narrowing his eyes like a cat, he repeated the sonorous word* – 'and so your governing is over! (П.,В.) [46, с. 25]

«Саркома» на английский язык может быть переведена как «sarcoma», это медицинский термин, таким образом М.А. Булгаков, врач по образованию, показывает, что Воланд – человек широких познаний. В связи с тем, что слово не относится к общеупотребительному словарю, переводчики в первом и третьем переводе использовали описательное, исходящее из сущности явления название: «cancer of the lung» (Гин.), «lung cancer» (П.,В.). Однако во втором переводе замечаем неточность: рак легких или саркома заменяется на сердечный приступ «a heart attack». Воланд смакует это словечко, автор сравнивает его с ко-

том, находим интересным, что в первом переводе переводчик оставляет указание на пол животного, в переводе видим «tom cat», т.е. кот, а не кошка.

Речь героя меняется в зависимости от того, с кем он говорит: при разговоре с Мастером и Маргаритой его речь отличает торжественный регистр, в то время как при разговоре со свитой характерен приказной тон, подчеркивающий, что Воланд – повелитель.

– Приветствую вас, королева, и прошу меня извинить за мой домашний наряд [6, с. 579].

"I welcome you, Queen, and beg to be excused for my domestic attire." (Гин.) [44, с. 271]

"Greetings, my queen. Please excuse my homely garb." (Гл.) [45, с. 251]

‘Greetings to you, Queen, and I beg you to excuse my homely attire.’ (П.,В.) [46, с. 265]

Первый и третий перевод выглядят более торжественно на наш взгляд в силу использования глагола «beg», при этом следует отметить, что и «garb», и «attire» являются официальными.

– Ах, мошенник, мошенник, – качая головой, говорил Воланд, – каждый раз, как партия его в безнадежном положении, он начинает *заговаривать зубы*, подобно самому последнему шарлатану на мосту. *Садись немедленно и прекрати эту словесную пачкотню* [6, с. 581].

"Oh, you swindler, you swindler," Woland said, shaking his head. "Every time he is about to lose a game, *he'll try to pull the wool over your eyes*, like the worst charlatan. *Sit down at once and stop your jabbering.*" (Гин.) [44, с. 273]

"Ah, the rogue, the sly rogue," said Woland, shaking his head. "Whenever he's losing a game *he starts a spiel like a quack doctor at a fair. Sit down and stop all this hot air.*" (Гл.) [45, с. 252]

‘Ah, the cheat, the cheat,’ said Woland, shaking his head. ‘Each time his game is in a hopeless situation, he starts *addling your pate like the crudest mountebank on a street corner. Sit down at once and stop slinging this verbal muck.*’ (П.,В.) [46, с. 267]

«Заговаривать зубы» – «to pull the wool over your eyes» (Гин.), «starts a spiel like a quack doctor at a fair» (что-то расхваливать, как шарлатан на ярмарке) (Гл.), «addling your pate like the crudest mountebank on a street corner» (путать вашу верхушку головы, как самый жестокий обманщик на углу) (П.,В.). Наблюдаем образное воспроизведение фразеологической единицы на ПЯ. Яркое выражение «словесная пачкотня» переводчики воспроизводят следующим образом: «jabbering» – «болтовня, трескотня» (Гин.), «all this hot air» – «пустословие» (Гл.), «this verbal muck» – «словесная грязь» (П.,В.). Хотя третий перевод ближе к форме оригинала, мы считаем первые два переводческих решения более удачными, т.к. они не отходят от словоупотребления ПЯ, воспроизводят ту же окраску и то же значение, что и в оригинале. Императив «садись немед-

ленно» переводится императивом «sit down» во всех трех случаях, единственное отличие заключается в том, что в переводе М. Гленни «немедленно» – «at once» опускается, что не представляется существенным.

Таким образом, речевая характеристика Воланда заключается:

1) в эпизодической имитации речи иностранца, что на ПЯ передавалось лексической неоднозначностью, грамматическим плеоназмом, неверным построением отрицания, а также неправильной формой глаголов;

2) у Воланда низкий, тяжелый голос – отражение этой стороны речевой характеристики героя находим в словах автора. В этом аспекте переводчики находили прямые соответствия использованным автором определениям, однако не удалось избежать и некоторого буквализма («тяжелый голос» – «heavy voice»);

3) книжность, заключающаяся, во-первых, в употреблении устаревшей лексики, при переводе которой использовалась нейтрализация, замена на общепотребительные выражения («коих» – «which»), во-вторых, в наличии терминов в речи героя, отраженных в переводе либо посредством описания сути явления, т.е. менее официальным эквивалентом, либо лексической единицей того же регистра, либо в целом заменой образа («народонаселение», «саркома»);

4) упоминание событий будущего без всякой модальности сомнения или предположительности – в переводе воспроизведение этой особенности речевой характеристики героя достигается при помощи будущего простого времени («will», «shall»), при этом «shall» имеет также семантику действия, которое обязательно случится;

5) образность, подчеркивающаяся наличием фразеологических единиц. Для передачи данной особенности речевой характеристики героя переводчики использовали фразеологические единицы ПЯ, однако с разной стилистической окрашенностью.

В целом образ Воланда, возникающий в тексте оригинала при помощи речевой характеристики, несмотря на некоторые потери, соответствует образам, созданным в рассмотренных нами переводах.

2.2 Речевая характеристика второстепенных персонажей

Иван Николаевич Поньрев, пишущий под псевдонимом Бездомный – известный поэт. Ему 23 года, «плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылок клетчатой кепке», с бойкими зелеными глазами. М.А. Булгаков дает нам этот образ в развитии. Из задиристого невежественного пролетарского поэта, своеобразного ученика Берлиоза Иван Бездомный перерастает в Ивана Поньрева, профессора кафедры истории и философии. Эта метаморфоза отражается и в речевой характеристике персонажа. Рассмотрим некоторые примеры:

Речь героя в начале произведения отличает обилие просторечий и разговорных выражений.

– А вы соглашались с вашим собеседником? – осведомился неизвестный, повернувшись вправо к Бездомному.

– *На все сто!* – подтвердил тот, *любя выражаться вычурно и фигурально* [6, с. 314].

"And did you agree with your friend?" inquired the stranger, turning right, toward Homeless. "*One hundred per cent!*" said the poet, *who liked fanciful and figurative expressions* (Гин.) [44, с. 8].

"And do you agree with your friend?" inquired the unknown man, turning to Bezdomny on his right. "*A hundred percent!*" affirmed the poet, *who loved to use pretentious numerical expressions* (Гл.) [45, с. 13].

'And you were agreeing with your interlocutor?' inquired the stranger, turning to Homeless on his right. '*A hundred per cent!*' confirmed the man, *who was fond of whimsical and figurative expressions* (П.,В.) [46, с. 22].

Просторечное и экспрессивное выражение «на все сто» имеет эквивалент на ПЯ – «a/one hundred percent», которым переводчики и воспользовались. Ирония, заключающаяся в словах автора в форме деепричастного оборота «любя выражаться вычурно и фигурально», передается в форме придаточного определительного во всех вариантах перевода.

"Где это он так наловчился говорить по-русски, вот что интересно!" – и опять нахмурился [6, с. 315].

And Homeless thought, frowning again, "*I'd like to know where he picked up his Russian.*" (Гин.) [44, с. 9]

"*What I'd like to know is, where did he manage to pick up such good Russian?*" and frowned again. (Гл.) [45, с. 14]

'*Where'd he pick up his Russian, that's the interesting thing!*' and frowned again (П.,В.) [46, с. 24].

Разговорное «наловчился говорить» в лексическом плане передается всеми переводчиками одинаково, а именно глаголом «pick up», однако, в целом конструкции отличаются. Перевод М. Гинзбург менее выразителен, чем перевод М. Гленни, т.к. последний использует эмфатическую конструкцию «what I'd like to know is», также в этом переводе есть указание на то, что у Воланда очень хороший русский «such good Russian», чего не встречается в двух других переводах. В третьем переводе присутствует значительный параллелизм с конструкцией оригинала.

– То-то фамилия! – в тоске крикнул Иван, – *кабы я знал фамилию!* [6, с. 372]

"That's just the trouble-the name!" Ivan cried in anguish. "*If I only knew the name!*" (Гин.) [44, с. 69]

"That's just the trouble!" cried Ivan in frustration. "*If only I knew his name!*" (Гл.) [45, с. 65]

That's just it – his name!' Ivan cried in anguish. *'If only I knew his name!* (П.,В.) [46, с. 75]

Разговорный и устаревший союз «кабы» передается при помощи разговорной и вполне современной конструкции «if only», выражающей сильное желание, чтобы что-то случилось, когда вы знаете, что это невозможно.

Оказавшись в клинике профессора Стравинского, Иван иронично подмечает при виде «прекрасно оборудованной уборной»:

– *Ишь ты!* Как в «Метрополе»! [6, с. 397]

"Just look at it! As good as at the Metropole!" (Гин.) [44, с. 95]

"Look at that! Just like in the Metropole!" (Гл.) [45, с. 87]

'Looky there! Just like the Metropol!...' (П.,В.) [46, с. 99]

Разговорная частица «ишь», употребляемая для выражения удивления, укоризны, недоумения и возмущения заменяется в переводе на конструкцию «вы только посмотрите» – «look at that», имеющую сходное значение. Отметим, что третий перевод выглядит еще более неформально за счет добавления суффикса «у» к слову «look» и опущения предлога «at». В следующем примере аналогичная частица переводится по-другому, что обусловлено описываемой ситуацией.

– Я знаю пять языков, кроме родного, – ответил гость, – английский, французский, немецкий, латинский и греческий. Ну, немножко еще читаю по-итальянски.

– *Ишь ты!* – завистливо шепнул Иван. [6, с. 453]

"I know five languages besides my own," replied the guest. "English, French, German, Latin, and Greek. And then, I can read Italian a little." "Oh!" Ivan whispered enviously (Гин.) [44, с. 154].

"I know five languages beside my own," replied the visitor. "English, French, German, Latin and Greek. And I read Italian a little." "Phew!" Ivan whistled with envy (Гл.) [45, с. 138].

'I know five languages besides my own,' replied the guest, 'English, French, German, Latin and Greek. Well, I can also read Italian a little.' 'Oh, my!' Ivan whispered enviously (П.,В.) [46, с. 149].

В первом переводе «ишь ты» заменяется на междометие «oh», во втором переводе переводчик меняет ситуацию, что мы считаем неправомерным. Иван не шепчет, а присвистывает от зависти, вследствие чего «ишь ты» заменяется на междометие «phew», имитирующее звук свиста. В третьем переводе видим «oh, my», возможно, это усеченная конструкция от «oh, my God».

Прямой и внутренней речи Ивана Бездомного также присущи оценочные суждения, через которые прослеживается некоторая беспардонность персонажа:

– Да, мы – атеисты, – улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: «*Вот прицепился, заграничный гусь!*» [6, с. 315]

"Yes, we are atheists," Berlioz answered, smiling, and Homeless thought angrily, "*Latched onto us, the foreign goose!*" (Гин.) [44, с. 9]

"Yes, we're atheists," replied Berlioz, smiling, and Bezdomy thought angrily, "*Trying to pick an argument, damn foreigner!*" (Гл.) [45, с.14]

Yes, we're atheists,' Berlioz smilingly replied, and Homeless thought, getting angry: '*Latched on to us, the foreign goose!*' (П.,В.) [46, с. 23]

В первом и третьем переводе были использованы одинаковые переводческие решения. «Вот прицепился» передано фразовым глаголом «latch onto us», а «заграничный гусь» – дословным «the foreign goose», в то время как в переводе М. Гленни был использован другой фразовый глагол, а именно «to pick an argument», сравнение Воланда с гусем также уходит, в переводе наблюдаем «damn foreigner», что значит «чертов иностранец».

В речи Ивана встречаются реалии того времени. По его высказываниям можно заключить, что он пролетарский поэт. Например, «интуристы» – «foreign tourists» (Гин.), (Гл.), (П.,В.), «кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария» [6, с.377] – «a little kulak who carefully pretends to be a proletarian» (Гин.) [44, с.75], «a peasant masquerading as a proletarian» (Гл.) [45, с.70], «a little kulak carefully disguising himself as a proletarian» (П.,В.) [46, с.81], «вредитель» – «saboteur» (Гин.), (П.,В.), «quack» (Гл.).

– *Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!* – совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич [6, с. 316].

"*This Kant ought to be sent to Solovki for three years for such arguments!*" Ivan Nikolayevich burst out suddenly (Гин.) [44, с. 10].

"*Kant ought to have been arrested and given three years in Solovki asylum for that 'proof' of his!*" (Гл.) [45, с. 15]

They ought to take this Kant and give him a three-year stretch in Solovki for such proofs!' Ivan Nikolaevich plumped quite unexpectedly (П.,В.) [46, с. 24].

В оригинале категоричность героя подчеркивается динамичностью фразы, усиленной эллиптической конструкцией во второй части предложения. Для англоязычного получателя необходима экспликация действия «отправить»/«сослать», что мы и наблюдаем в переводах: «ought to be sent to» – «должен быть отослан», «ought to have been arrested and given» – «должен быть арестован и ему должны дать», в первом и втором переводе экспликация осуществляется через страдательную конструкцию, в третьем переводе – через безличное «they» – «They ought to take this Kant and give him» – «они должны отправить этого Канта и дать ему». «Соловки» находит прямое отражение во всех трех переводах «Solovki», однако, М. Гинзбург никак не комментирует это название, во втором переводе замечаем описательное «asylum» – «убежище» или «сумасшедший дом», что несколько не соответствует истинному назначению этого заведения. На Соловецких островах находился всем тогда известный

исправительно-трудовой лагерь. Возможно, переводчик сам не понял, что это было за место и добавлением «asylum» только путает получателя. В переводе Р. Пивера и Л. Волохонской присутствует переводческий комментарий, вследствие чего первоначальная интенция персонажа передана верно.

Перелом в восприятии ситуации героем осуществляется в клинике Стравинского, Иван Бездомный беседует сам с собой, при этом сохраняются просторечия и разговорность, но становится меньше эмоций, видим обилие риторических вопросов.

– Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? – рассуждал поэт. – *В конечном счете, ну его в болото! Кто я, в самом деле, кум ему или сват? Если как следует провентилировать этот вопрос, выходит, что я, в сущности, даже и не знал как следует покойника. В самом деле, что мне о нем было известно? Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса.* И далее, граждане, – продолжал свою речь Иван, обращаясь к кому-то, – разберемся вот в чем: *чего это я, объясните, взбесился на этого загадочного консультанта, мага и профессора с пустым и черным глазом? К чему вся нелепая погоня за ним в подштанниках и со свечкой в руках, а затем и дикая Петрушка в ресторане?* [6, с. 430]

"Properly speaking, why did I get so upset when Berlioz fell under the street-car?" the poet argued. *"In the final analysis, to blazes with him! What am I to him kith or kin? If we take a close look at the question, what do we see? I did not really know him very well. In fact, what did I know about him? Nothing, except that he was bald and frightfully eloquent.* And to go on with it, citizens," Ivan continued his speech, addressing an unseen audience, 'let us examine this: *why, if you please, did I fly into such a rage over this enigmatic consultant, magician and professor with the empty black eye? What was that preposterous chase after him in underwear and with a candle in hand, and then the wild performance in the restaurant?"* "Oh, no, no, no!" the former Ivan suddenly spoke up (Гин.) [44, с. 131].

"I wonder why I got so excited about Berlioz falling under that streetcar?" the poet reasoned. *"After all he's dead, and we all die sometime. It's not as if I were a relation or even a really close friend. When you come to think of it, I didn't even know the man very well. What did I really know about him? Nothing, except that he was bald and horribly talkative.* So, gentlemen," went on Ivan, addressing an imaginary audience, "let us consider the following problem : *why, I should like to know, did I get into such a rage with that mysterious professor or magician with his empty, black eye? Why did I chase after him like a fool in those undershorts and holding a candle? Why the ridiculous scene in the restaurant?"* (Гл.) [45, с. 118]

'Why, actually, did I get so excited about Berlioz falling under a tramcar?' the poet reasoned. *'In the final analysis, let him sink! What am I, in fact, his chum or in-law? If we air the question properly, it turns out that, in essence, I really did not even know the deceased. What, indeed, did I know about him? Nothing except that he was bald and terribly eloquent.* And furthermore, citizens,' Ivan continued his speech, addressing someone or other, 'let's sort this out: *why, tell me, did I get furious at this*

mysterious consultant, magician and professor with the black and empty eye? Why all this absurd chase after him in underpants and with a candle in my hand, and then *those wild shenanigans* in the restaurant?' (П.,В.) [46, с. 128]

Бранное выражение «ну его в болото» переводится неформальным и устаревшим – «to blazes with him» (Гин.). В переводе М. Гленни мы видим «after all he's dead, and we all die sometime». Эта фраза больше подходит герою, который пересматривает свои жизненные позиции, т.к. интенсивность раздражения меньше и высказывание звучит философски. «Let him sink» (П.,В.) – при схожести значения сохраняется намек на воду. «Если как следует провентилировать этот вопрос» – «if we take a close look at the question, what do we see» (Гин.), «when you come to think of it» (Гл.), «if we air the question properly» (П.,В.) – только в последнем переводе сохраняется образность разговорного выражения оригинала. «Дикая Петрушка» – «the wild performance» (Гин.), «the ridiculous scene» (Гл.), «those wild shenanigans» (П.,В.) – находим третий перевод более удачным за счет использования переводчиком неформального слова «shenanigans», означающего плохое поведение.

Когда Мастер с Маргаритой пришли попрощаться с Иваном, бывший поэт уже принял новую судьбу, он отрешивается от своего прошлого, уничижительно говоря о стихотворениях, даже не «стих», а «стишки», что передается переводчиками по-разному:

– Это хорошо, что вы сюда залетели. Я ведь слово свое сдержу, *стишков больше писать не буду*. Меня другое теперь интересует, – Иванушка улыбнулся и безумными глазами поглядел куда-то мимо мастера, – я другое хочу написать. Я тут пока лежал, знаете ли, очень многое понял [6, с. 710].

"How good it is that you have come here. I will keep my word, you know, *I will write no more poems*. Something else interests me now." Ivanushka smiled and looked with demented eyes somewhere past the Master. "I want to write something else." (Гин.) [44, с. 379]

"I'm so glad you came. You see, I'm going to keep my word, *I shan't write any more stupid poetry*. Something else interests me now-" Ivan smiled and stared crazily past the figure of the master-"I want to write something quite different. I have come to understand a lot of things since I've been lying here." (Гл.) [45, с. 361]

'It's good that you stopped off here. I'll keep my word, *I won't write any more poems*. I'm interested in something else now,' Ivanushka smiled and with mad eyes looked somewhere past the master. 'I want to write something else. You know, while I lay here, a lot became clear to me.' (П.,В.) [46, с. 380]

В переводе М. Гинзбург, а также в переводе Р. Пивера и Л. Волохонской уничижительность по отношению к «стишкам» никак не выражена, в то время как М. Гленни сделал попытку передать насмешливое отношения героя к своему творчеству посредством добавления определения «stupid».

Полное перевоплощение героя наблюдается в эпилоге: предложения длиннее, нет уничижительной лексики, регистр выше, просторечия и явная разговорность отсутствуют.

– Лжет он, лжет! О, боги, как он лжет! – бормочет, уходя от решетки, Иван Николаевич, – вовсе не воздух влечет его в сад, он что-то видит в это весеннее полнолуние на луне и в саду, в высоте. Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее? [6, с.732]

"He is lying, lying! Oh, gods, how he is lying!" Ivan Nikolayevich mutters, walking away from the fence. "It's not the air that draws him to the garden, there is something that he sees this spring night on the moon and in the garden, in the sky over it! How much I'd give to fathom his secret, to know what Venus he has lost and now vainly tries to capture, waving his hands in the air! ... "(Гин.) [44, с. 400]

"He's lying, he's lying! Oh, God, how he's lying!" mumbles Ivan Nikolayich as he walks away from the fence. "He doesn't come down to the garden for the fresh air- he sees something in that springtime sky, something high above the garden! What wouldn't I give to find out his secret, to know who the Venus is that he lost and now tries vainly to catch by waving his arms in the air." (Гл.) [45, с. 389]

'Lying, he's lying! Oh, gods, how he's lying!' Ivan Nikolaevich mutters as he leaves the fence. 'It's not the air that draws him to the garden, he sees something at the time of this spring full moon, in the garden, up there! Ah, I'd pay dearly to penetrate his mystery, to know who this Venus is that he's lost and now fruitlessly feels for in the air, trying to catch her! ...' (П.,В.) [46, с. 401]

Иносказательное «бесплодно» в первом и втором переводе передается нейтральным «vainly», в то время как в третьем переводе видим дословное «fruitlessly». «Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну» в первом и втором случае переведено при помощи смыслового развития, а в третьем случае видим параллелизм конструкции, переводчики обходятся без вопросительных слов.

Итак, особенности речевой характеристики Ивана Бездомного мы видим в следующем:

1) обилие просторечий, разговорных выражений, экспрессивно оценочной лексики, реализующихся в переводе посредством эквивалентов с преобразованием или без преобразования исходной синтаксической структуры (эмфатические конструкции);

2) использование разговорной частицы «ишь», которая переводится разговорной конструкцией или междометием, в зависимости от ситуации;

3) по речи героя можно заключить, что он пролетарский поэт. Иван Бездомный активно использует в своих высказываниях реалии того времени, например, «кулачок», для которых уже есть устоявшиеся переводческие решения;

4) в становлении героя, а, следовательно, и в его речи, можно выделить три стадии развития, а именно а) Иван Бездомный – пролетарский поэт и последо-

ватель Берлиоза, сюда относятся особенности из первых трех пунктов, б) Иватушка – на этой стадии происходит перелом в восприятии произошедшего героем, что находит отражение в обилии риторических вопросов, однако при этом сохраняются просторечия и разговорность, в) Иван Николаевич Поньрев – профессор кафедры истории и философии – предложения удлиняются, отсутствует уничижительная лексика и просторечия, регистр выше.

По нашему мнению, образ Ивана Бездомного, возникающий в тексте оригинала при помощи речевой характеристики соответствует образам, созданным переводчиками на ПЯ.

Основываясь на проведенном исследовании, сформулируем примерные рекомендации переводчику при работе с речевыми характеристиками:

1) в ходе предпереводческого анализа текста переводчик должен основательно ознакомиться с системой персонажей произведения, провести предварительный анализ героев, выявить их отличительные черты, опираясь на три измерения многомерных персонажей, выделенных Л. Эгри (физиологическое, социологическое, психологическое), подумать, как они могут реализовываться в речи;

2) при передаче речевой характеристики того или иного персонажа переводчику следует помнить, что она воспроизводится, как в прямой, в косвенной, так и в несобственно-прямой речи, а также находит отражение в авторских комментариях, т.е. переводчику следует быть внимательным ко всем видам речи в произведении;

3) при переводе разговорных выражений, фразеологических единиц, речи иностранца, терминов, реалий, признаков времени, иронии, насмешки, регистров переводчик должен руководствоваться разработанными в теории перевода приемами (антонимический перевод, смысловое развитие, описательный перевод и др.), переводческой интуицией, а также соображениями целесообразности. Например, если в высказывании героя теряется официальный оттенок какого-либо компонента высказывания, то его можно компенсировать другим средством или в другом компоненте.

Таким образом, во второй главе нашего исследования мы рассмотрели особенности речевой характеристики одного из главных персонажей романа М.А. Булгакова: Воланда (эпизодическая имитация речи иностранца, низкий, тяжелый голос, книжность, упоминание событий будущего без модальности сомнения, образность), особенности речевой характеристики одного из второстепенных персонажей романа М.А. Булгакова: Ивана Бездомного (обилие просторечий, наличие реалий, характеризующих его как пролетарского поэта, наличие трех стадий развития), а также стратегии, которые использовали переводчики для их передачи. Наличие купюр в переводе Мирры Гинзбург никак не влияет на качество воспроизведения речевых характеристик персонажей. Однако в высказываниях героев встречается опущение намеков на потустороннее, что, по нашему мнению, является недопустимым, т.к. они способствуют развитию образов, в частности образа Воланда. Перевод М. Гленни отличается переработкой некоторых ситуаций, так, например, вместо того, чтобы умереть от

саркомы легкого, «внезапно смертный человек» умирает от сердечного приступа, что в целом не влияет на качество передачи речевых характеристик персонажей в переводе. В ходе анализа было отмечено, что перевод Ричарда Пивера и Ларисы Волохонской отличается значительным параллелизмом с конструкциями оригинала, такой результат кроется в подходе, который переводчики используют в своей работе. В общем и целом работа переводчика с речевыми характеристиками заключается в балансировании между следованием разговорному узусу ПЯ и сохранением особенностей речевой характеристики персонажа.

Заключение

Целью данной работы являлось выявление особенностей передачи речевой характеристики персонажа художественного текста при переводе с русского на английский язык.

В ходе исследования определены понятия «художественный образ» и «речевая характеристика». Вслед за Л.В. Чернец под художественным образом понимается такая категория эстетики, которая характеризует результат осмысления автором какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами. Он объективирован в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов, частей. Согласно терминологическому словарю-тезаурусу по литературоведению речевая характеристика – это составляющая характеристики героя или персонажа, включающая в себя его манеру говорить, излюбленные интонации и словечки, обороты речи, словарный запас, т.е. это явление, складывающееся из самой речи героя и из описания ее особенностей автором.

Выявлены особенности стилизации устной речи в художественном тексте. К ним отнесены различные явления, например, распространенность уменьшительных суффиксов, увеличение числа частиц, союзов, междометий за счет уменьшения числа существительных и прилагательных, эллиптичность реплик, особый порядок слов и др. Синтаксическими средствами создания разговорности выступают сегментность/расчлененность структур, синтаксическая компрессия и редукция, эллипсис, структурно незавершенные высказывания, пояснительные, уточняющие и вставные конструкции, отказ от начатого повествования, поиск подходящего слова.

Проанализированы приемы и стратегии, которые применяют переводчики для воссоздания речевой характеристики персонажа при переводе с русского на английский язык. Так, эпизодическая имитация речи иностранца в высказываниях Воланда передавалась лексической неоднозначностью, грамматическим плеоназмом, неверным построением отрицания, а также неправильной формой глаголов, низкий, тяжелый голос – прямыми соответствиями использованным автором определениям. При передаче книжности использована нейтрализация, замена на общеупотребительные выражения устаревших слов и описательного перевода терминов и др. Обилие просторечий, разговорных выражений, экспрессивно оценочной лексики, реализовались в переводе посредством эквивалентов с преобразованием или без преобразования исходной синтаксической структуры. Разговорная частица «ишь» переводилась разговорной конструкцией или междометием, в зависимости от ситуации. По нашему мнению, несмотря на некоторые потери образы героев, возникающие в тексте оригинала при помощи речевой характеристики, соответствуют образам, созданным переводчиками на ПЯ.

Предложены примерные рекомендации для переводчика по работе с речевыми характеристиками. При выявлении отличительных черт речевых характеристик персонажей можно опираться на физиологическое, социологическое,

психологическое измерения персонажей, выделенных Л. Эгри, переводчику следует быть внимательным ко всем видам речи в произведении (прямой, косвенной, несобственно-прямой речи), а также к авторским комментариям, при переводе особенностей переводчик должен руководствоваться разработанными в теории перевода приемами (антонимический перевод, смысловое развитие, описательный перевод и др.), переводческой интуицией, а также соображениями целесообразности. Дана характеристика анализируемым переводам: наличие купюр в переводе Мирры Гинзбург никак не влияет на качество воспроизведения речевых характеристик персонажей, перевод М. Гленни отличается переработкой некоторых ситуаций, перевод Р. Пивера и Л. Волохонской отличает значительный параллелизм с конструкциями оригинала, объясняемый их подходом к работе.

Таким образом, задачи исследования решены, его цель достигнута.

Список использованных источников

- 1 А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. : Сборник статей в память об Александре Ивановиче Ревякине (1900-1983) [Электронный ресурс] / Редколл.: Ревякина А.А. (отв. ред., сост.), Ревякина И.А. (ред.-сост.) и др. – Москва : Intrada, 2003. – 608 с. – Режим доступа: http://kostromka.ru/revyakin/literature/458.php#kostroma_r1 – 01.05.2018.
- 2 Арутюнов, С.А. Язык – культура – этнос : учебник [Электронный ресурс] / С.А. Арутюнов, А.Р. Багдасаров, В.Н. Белоусов и др. – Москва : Наука, 1994. – 233 с. – Режим доступа: http://inslav.ru/images/stories/pdf/1994_Jazyk_kultura_etnos.pdf. – 01.05.2018.
- 3 Бабайцева, В.В. Современный русский язык : учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» : В 3 ч. Ч. 3. Синтаксис. Пунктуация / В.В. Бабайцева, Л.Ю. Максимов. – Москва : Просвещение, 1987. – 256 с.
- 4 Бехта, И. Персональный дискурс в структуре текстовой коммуникации [Электронный ресурс] / И. Бехта // Материалы докладов Международной научной конференции «Форма, значение и функции единиц языка и речи» в трех частях. Ч. 2. – Минск, 2002. – С. 143-145. – Режим доступа: www.academia.edu/29542103/ПЕРСОНАЖНЫЙ_ДИСКУРС_В_СТРУКТУРЕ_ТЕКСТОВОЙ_КОММУНИКАЦИИ. – 01.08.2018.
- 5 Брусенская, Л.А. Учебный словарь лингвистических терминов / Л.А. Брусенская, Г.Ф. Гаврилова, Н.В. Малычева. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 256 с.
- 6 Булгаков, М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита : Романы / М.А. Булгаков. – Москва : Эксмо, 2004. – 813 с.
- 7 Введение в литературоведение : учеб. пособие /Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л.В. Чернец. – Москва : Высшая школа, 2004. – 680 с.
- 8 Владимирова, Ю.И. Особенности речевого поведения персонажа художественного произведения и перевод [Электронный ресурс] / Ю.И. Владимирова // Известия Российского гос. пед. ун-та. им. А.И. Герцена. Аспирантские тетради. Общественные и гуманитарные науки. Прикладное языкознание. – 2006. – № 5 (23). – С. 25-28. – Режим доступа: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/5\(23\)/vladimirova_5_23_25_28.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/5(23)/vladimirova_5_23_25_28.pdf). – 01.05.2018.
- 9 Гафарова, А.С. Речевой портрет: социолингвистические характеристики: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.С. Гафарова. – Тверь, 2006. – 20 с.
- 10 Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – Москва : Искусство, 1968. – Т. 1 : Лекции по эстетике. – 330 с.
- 11 Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Ленинград : Советский писатель, 1979. – 224 с.
- 12 Гривенная, Е.Н. Стилизация разговорной речи в художественной прозе: культурно-исторический и лингвостилистический аспекты (на материале

произведений А. Ремизова): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.Н. Гривенная. – Краснодар, 2005. – 32 с.

13 Диалог. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/dialog/?q=458&n=62>. – 01.05.2018.

14 Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность : учебник / Ю.Н. Караулов. – Москва : Наука, 1987. – 257 с.

15 Козлова, Л.Н. Синтаксические средства создания разговорности (на материале произведений Л. Улицкой) [Электронный ресурс] / Л.Н. Козлова // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2, Языкозн. – 2009. – № 2 (10). – С. 110-113. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintaksicheskie-sredstva-sozdaniya-razgovornosti-na-materiale-proizvedeniya-l-ulitskoj>. – 01.05.2018.

16 Куглер, К. Некоторые особенности стилизации устной речи (на основе анализа рассказа В. Шукшина «Раскас») : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / К. Куглер. – Венгрия, Сегедский университет, Сегед, 1987. – 15 с. – Режим доступа: http://acta.bibl.u-szeged.hu/1270/1/dissert_slav_ling_018_019_209-223.pdf. – 01.05.2018.

17 Куликова, М.Н. Фонографическая стилизация речи (на материале перевода англоязычной литературы на русский язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.Н. Куликова. – Санкт-Петербург, 2011. – 21 с.

18 Лайош, Э.Н. Искусство драматургии / Э.Н. Лайош. – Нью-Йорк : Саймон и Шустер, 1972. – 99 с.

19 Ланчиков, В.К. Монолог о диалоге [Электронный ресурс] / В.К. Ланчиков. – Режим доступа : <https://www.trpub.ru/articles/monolog-o-dialoge/> – 01.05.2018.

20 Леорда, С.В. Речевой портрет современного студента : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.В. Леорда. – Саратов, 2006. – 19 с.

21 Матвеева, Г.Г. Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета») говорящего : дис. ... д-ра филол. наук / Г.Г. Матвеева. – СПб., 1993.

22 Мещеряков, Б.Г. Большой психологический словарь / Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. – Санкт-Петербург : Прайм Еврозона, 2003. – 632 с.

23 Монолог. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.textologia.ru/slovari/literaturovedcheskie-terminy/monolog/?q=458&n=133>. – 01.05.2018.

24 Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – Москва : Флинта : Наука, 2003. – 320 с.

25 Николаев, А.И. Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов филологических специальностей / А.И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

26 Основные виды классификации художественных образов (по М. Эпштейну) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.myfilology.ru/137/osnovnye-vidy-klassifikaczii-xudozhestvennykh-obrazov-po-m-epshtejnu/> – 01.05.2018.

- 27 Пустовойт, П. Г. Слово, стиль, образ : учебное пособие / П. Г. Пустовойт. – Москва : Просвещение, 1965. – 260 с.
- 28 Регистр. Словари и энциклопедии на Академикe.Ру. Словарь социолингвистических терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sociolinguistics.academic.ru/582>Регистр. – 31.05.2018.
- 29 Регистр (социолингвистика) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.knowledgr.com/00839525/> Регистр(социолингвистика). – 31.05.2018.
- 30 Речь как средство характеристики литературного героя. Речевые характеристики героев романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://studbooks.net/743266/literatura/rech_sredstvo_harakteristiki_literaturnogo_geroia. – 01.05.2018.
- 31 Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : пособие для учителя / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. – Москва : Просвещение, 1985. – 399 с.
- 32 Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии : учебник / С.Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2000. – 712 с.
- 33 Русова, Н.Ю. От аллегории до ямба [Электронный ресурс] / Н.Ю. Русова // ерминологический словарь-тезаурус по литературоведению. – Москва : Флинта, Наука, 2004. – 304 с. – Режим доступа: <https://literaturologiya.academic.ru/591>речевая. – 01.05.2018.
- 34 Сдобников, В.В. Теория перевода : учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языко] / В.В. Сдобников, О.В. Петрова. – Москва : АСТ, Восток-Запад, 2006.– 448 с.
- 35 Скубачевская Л.А. ЕГЭ 2009. Литература: универсальный справочник [Электронный ресурс] / Л.А. Скубачевская [и др.]. – Москва : Эксмо, 2010. – 400 с. – Режим доступа: http://a4format.ru/pdf_files_slovari/4b823128.pdf. – 01.05.2018.
- 36 Тарасенко, Т.П. Языковая личность старшеклассника в аспекте ее речевых реализаций (на материале данных ассоциативного эксперимента и социолекта школьников Краснодара): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.П. Тарасенко. – Краснодар, 2007. – 26 с.
- 37 Тимофеев, Л.И. Словарь литературоведческих терминов / Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – Москва : Просвещение, 1974. – 509 с.
- 38 Толстопятых, И.А. Психологическая характеристика речи. [Электронный ресурс] / И.А. Толстопятых – Режим доступа: <https://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/library/2013/12/09/psikhologicheskaya-kharakteristika-rechi>. – 01.05.2018.
- 39 Фетисов, А.Ю. Особенности речи персонажа художественного произведения как проблема перевода / А.Ю. Фетисов // Перевод. Язык. Культура : материалы VI международной научно-практической конференции. – 15 апреля 2015 г. / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена; ЛГУ им. А.С. Пушкина. – СПб., 2015. – 248 с.

- 40 Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – Москва : Гардарики, 2004. – 1072 с.
- 41 Фрэй, Д.Н. Как написать гениальный роман [Электронный ресурс] / Д.Н. Фрэй [пер. с англ. Н. Буля]. – СПб. : Амфора, 2005. – 239 с. – Режим доступа : <https://www.e-reading.club/book.php?book=1015229>. – 01.05.2018.
- 42 Характеристика речевая. Справочник литератора [Электронный ресурс]. : определение термина. – Электрон. текстовые, граф. дан. – Москва : Портал Лит100.Ру. LIT100.RU, 2011-2018. – Режим доступа : <http://lit100.ru/text.php?t=2203>. – 01.05.2018.
- 43 Шмид, В. Нарратология : учебник / В. Шмид. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
- 44 Bulgakov, M. The Master and Margarita / M. Bulgakov [Translated from the Russian by Mirra Ginsburg]. – New York. : Grove Press, Inc., 1995. – 418 p.
- 45 Bulgakov, M. The Master and Margarita / M. Bulgakov [Translated from the Russian by Michael Glenny]. – New York. : The New American Library, Inc., 1967. – 384 p.
- 46 Bulgakov, M. The Master and Margarita / M. Bulgakov [English translation by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky]. – London. : Penguin Books, 1997. – 419 p.

Приложение А

(справочное)

Фрагмент магнитофонной записи разговора за обедом в семье научного работника

Речь идет о грибах, которыми угощают обедающих.

«– А это что /другие районы/ да?

– Да-а//

– Другие наверно//

– Они сюда... к Неве/

– Да//

– а мы-ы... к Ладоге//

– Ну и они к Ла...

– Они у Ладоги/ и мы у Ладоги//

– Тоже к Ладоге... у Ладоги// Да// Только не с того конца//

– Да/ но разные мес... разные концы Ладоги//

– Ну так что/ берите хлеба / берите..

– (Я вот еще немножко грибочков?)//

– Есть надо конечно//

– Очень вкусные грибы//

– Копчен(ое?) (нрзбр.) (что-то предлагает гостям)

– Это еще надо знать еще как делать наверно.../ да?

– Ой и еще Кирилл надо знать места// Вот с Романом идешь/ и говорит иди туда/ там белые/ точно//

– Да?

– Приходишь белые// Иди туда/ там рыжики/ приходишь там рыжики//»

Далее разговор переходит на тему защиты диссертации одним из присутствующих.

«– А мне ничего не говорили// Не-не-не// Мне как раз наши.../ наш весь Совет все наши/ ну кто что-то...разбирался/ говорил что защищайся...

– И мне так в секторе-то говорили// А это уже (проглатывает кусок) по другим каналам//

– Ну и (что?)/ он написал чего?

– На восьми страницах через один этот самый...

– Интервал//

– через один пережат/ мел... мелким шрифтом// на машинке//

– О/ у меня на пятнадцати страницах// (смех) Ах мелким/ да? (оживление)

– Ну... ну через один пережат// м-м в общем...

– Ну значит вот так же как у меня//

– всё он там/

– Да это конечно// Нервотрепки много// Потом уж как-то забывается наверно//»
(«Русская разговорная речь Тексты», под ред. Е Л, и Л А. Капанадзе. М, 1978, с. 161, 163)