

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«БАШКИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ФАКУЛЬТЕТ РОМАНО-GERMANСКОЙ ФИЛОЛОГИИ  
КАФЕДРА ЛИНГВОДИДАКТИКИ И ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
ПО ПРОГРАММЕ МАГИСТРАТУРЫ

ГАБДУЛЛИНА АККОШ РАФФАСОВНА

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ДЕФОРМАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Выполнил:

Студентка 2 курса очной формы обучения

Направление подготовки (специальность)  
45.04.02 Лингвистика

Направленность (профиль) Перевод и  
переводоведение

*А. Таф. / Габдуллина А.Р.*

Руководитель

доктор филологических наук, профессор

Е.А. Морозкина

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1 Теоретические основы исследования переводческих деформаций в художественном тексте.....	8
1.1 Художественный перевод. Особенности перевода художественных текстов.....	8
1.2 Коммуникативно-прагматический подход к переводу: установки и возможности скопос-теории.....	13
1.3 Понятие переводческой деформации. Отличие деформаций от трансформаций и переводческих ошибок.....	15
1.4 Мотивы использования переводческих деформаций.....	18
Выводы по главе 1.....	20
Глава 2 Классификации деформаций. Виды деформаций.....	23
2.1 Классификации А.А. Кретова, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой.....	23
2.2 «Общая классификация деформаций» Н.В. Белозерцевой, О.П. Алексеевой и Ю.А. Парфеновой.....	25
2.3 Классификация Н.К. Гарбовского, основанная на переводческом приеме ....	27
2.4 Деформации синтаксического уровня и стилистические деформации.....	31
2.5 Деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями.....	34
Выводы по главе 2.....	36
Глава 3. Использование переводческих деформаций в переводе произведения «Ночь нежна» Ф. С. Фицджеральда (1934), осуществленном С.Б. Ильиным (2016).....	38
3.1 Деформации добавлением.....	39
3.2 Деформации опущением.....	42
3.3 Деформации эстетической функции.....	46
3.4 Стилистические деформации.....	47

3.5 Деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями .....	50
3.6 Семантические деформации.....	54
3.7 Деформации синтаксического уровня .....	57
Выводы по главе 3.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	66

## ВВЕДЕНИЕ

Художественный перевод занимает особое место среди других типов перевода. Произведения художественной литературы нередко противопоставляются другим произведениям благодаря тому, что эстетические функции играют в них доминантную роль по отношению ко всем остальным коммуникативным функциям. Такой перевод может рассматриваться как особый вид коммуникативной деятельности; как инструмент культурного освоения; фактор самой культуры. Поэтому качественный перевод художественного текста в профессиональной среде считается высшей степенью мастерства и проблема художественного перевода является одной из актуальнейших проблем в современной лингвистике.

Адекватный перевод нередко не может быть осуществлен при помощи использования одних только указанных в словаре слов и выражений; это просто невозможно в силу существования различий систем исходного языка и языка перевода. Он должен осуществляться на уровне необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания при соблюдении соответствующего плана выражения, т. е. норм переводящего языка. Для этого служат всевозможные переводческие трансформации, осуществляемые на всех уровнях языка.

Между тем, считаем, что наряду с трансформациями в силу расхождения в способах описания предметной ситуации, стилистических факторов, расхождения в структурах исходного и переводящего языков; а также вследствие межкультурной и межъязыковой асимметрии, для адекватного перевода художественного произведения служат и переводческие деформации. К теме переводческих деформаций обращались многие переводоведы, однако на современном этапе нет ни единого определения переводческой деформации, ни единой классификации переводческих деформаций. Именно это и определяет актуальность проблемы переводческих деформаций, которой посвящается данное исследование.

Итак, *актуальность исследования* определяется недостаточной разработанностью проблемы деформации текста на современном этапе.

*Предметом* исследования являются переводческие деформации, возникающие при переводе художественного текста с английского на русский язык.

*Объектом* данного исследования является оригинал художественного текста Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» (англ. “Tender is the Night”, 1934) и его перевод на русский язык, осуществленный С.Б. Ильиным (2016), в аспекте исследования деформаций, внесенных переводчиком в процессе перевода.

*Гипотезой исследования* выступило предположение о том, что деформации неизбежно существуют в тексте перевода и могут касаться как формы, так и содержания оригинального текста, являясь, главным образом, воплощением определенной переводческой стратегии.

*Целью данной работы* является исследование переводческих деформаций, использованных при переводе художественного текста, как проявления переводческой стратегии.

Сформулированная цель предполагает решение следующих *задач*:

1. Определить сущность и особенности перевода художественных текстов, а также изучить коммуникативно-прагматический подход к переводу и, в частности, основы скопос-теории, предложенной Катариной Райс и Хансом Вермеером;
2. Изучить понятие переводческих деформаций, их отличие от трансформаций и переводческих ошибок; а также мотивы использования переводческих деформаций;
3. Рассмотреть виды деформаций, их функции и существующие классификации деформаций;
4. Проанализировать различные переводческие деформации, выявленные в переводе произведения Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» с точки зрения проявления переводческой стратегии в рамках коммуникативно-прагматического подхода к переводу, а также сделать выводы относительно

целесообразности использования выявленных деформаций как приема при переводе; основных стратегий применения тех или иных деформаций и соотношения видов деформаций в исследуемом тексте.

*Теоретическая база* исследования построена на классификациях А.А. Кротова, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой, Н.К. Гарбовского, на обобщающей исследования данных ученых классификации Н.В. Белозерцевой, О.П. Алексеевой и Ю.А. Парфеновой, а также на работах ученых, которые занимались исследованием переводческих преобразований: О.И. Костиковой, В.Н. Комиссарова, В.Ю. Розенцвейга, А.Д. Швейцера, Р.О. Якобсона, В.В. Сдобникова, О.В. Петровой, К. Райс, Г. Вермеера, Th. Savory и др.

В качестве *материалов исследования* были использованы оригинал художественного текста Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» (1934) и русскоязычная версия его перевода, осуществленная С.Б. Ильиным (2016). Фактический материал исследования состоит из примеров, проанализированных в третьей главе данной работы.

Основными *методами* при осуществлении данного исследования выступили: общенаучные методы анализа и синтеза, метод сплошной выборки, сравнительно-сопоставительный анализ и метод систематизации.

*Новизна исследования* связана с анализом художественного текста Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» в аспекте переводческих деформаций.

*Теоретическая и практическая значимость исследования* определяются тем, что материалы работы могут использоваться студентами переводческих и лингвистических специальностей для подготовки к семинарским занятиям по «Теории перевода», а также в переводческой практике.

*Структура работы:* работа состоит из введения, трех глав (включая выводы по ним), заключения, списка использованной литературы. *Во введении* формулируются цели и задачи, обосновывается выбор темы исследования, определяемый актуальностью проблемы, определяется теоретическая и практическая значимость исследования. *В первой главе* излагаются общие

проблемы перевода художественного текста, рассматривается понятие переводческой деформации и его отличие от понятий переводческой трансформации и переводческой ошибки, также рассматривается коммуникативно-прагматический подход к переводу и основы скопос-теории, предложенной Катариной Райс и Хансом Вермеером. *Во второй главе* приведены некоторые классификации переводческих деформаций, а также виды переводческих деформаций, примеры которых будут рассмотрены в практической части исследования. *В третьей главе* осуществляется анализ деформаций, выявленных путем сопоставления текста перевода с текстом оригинала с точки зрения изменения семантики и структуры оригинального текста, а также анализируются стратегии их использования. *В заключении* подводятся итоги проведенной работы.

# Глава 1 Теоретические основы исследования переводческих деформаций в художественном тексте

## 1.1 Художественный перевод. Особенности перевода художественных текстов

Прежде всего, хотелось бы отметить тот факт, что художественный текст является результатом творческого процесса; воплощением творческого замысла. Художественные произведения отличаются высокой информационной насыщенностью; в них читатель может найти разные виды информации — фактуальную, концептуальную, эмотивно-побудительную. Художественные тексты отражают языковую и национальную картину мира и являются отражением как отдельного человека (автора), так и народа, говорящего на данном языке, в целом. Традиционный художественный перевод считается одним из самых сложных видов человеческой деятельности, поскольку переводчику необходимо обладать глубокими знаниями не только соответствующих языков, но и обладать глубокими культурными, историческими, философскими знаниями, а также навыками творческого мышления и понимания исторических традиций и особенностей развития стран, языки которых представлены в оригинале и переводе.

Проблемы перевода текстов художественных произведений исследуются особой лингвистической наукой – теорией художественного перевода. У истоков данной науки стоит А.М. Горький, кто основал издательство «Всемирная литература». В 1919 году оно выпустило первое пособие по переводу – брошюру «Принципы художественного перевода», в которую вошли статьи А.М. Горького, К.И. Чуковского, Н.С.Гумилева. В современной теории художественного перевода выдающийся отечественный ученый В.Н. Комиссаров выделял следующие важные тенденции: 1) основная ориентация переносится с оригинала на текст перевода; 2) оценочный подход заменяется дескриптивным; 3) от текста как единицы языка теория идет к функции перевода как части культуры языка перевода [Комиссаров 1999: 27].



Существует ряд положений, на которых базируется современная теория художественного перевода. Суть одного из главных среди них заключается в том, что многие лингвисты признают проблему непереводаемости отдельных элементов языка оригинала, что, собственно, вполне закономерно, поскольку народы, которым принадлежат конкретные языки, имеют, как правило, свою мировоззренческую систему. При переводе художественного текста, как справедливо отмечают ученые, необходимо, прежде всего, сохранить эстетическую функцию текста в переводе. Еще одной важной задачей переводчика, обратившегося к переводу художественного текста, является необходимость рассматривать каждый фрагмент текста как часть всего произведения с тем, чтобы сохранить общую смысловую тенденцию, как можно более точно передать особенности художественных образов и характер персонажей. При этом переводчик обязан стремиться к сохранению структурных особенностей текста, его стилистики и языковых особенностей, использованных автором.

Согласно В.Н. Комиссарову, художественным переводом называется перевод произведений художественной литературы [Комиссаров 1990: 75]. Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для них доминантными являются поэтическая или художественно-эстетическая функция языка. Из этого и следует выделение теории художественного перевода как отдельного научного направления. В соответствии с вышеописанным, художественным текстом можно назвать некое смысловое единство общетематического содержания, оказывающего определенное эстетическое воздействие на читателя. Чтобы в переводе достигнуть эстетического воздействия на реципиента, подобного тому, которое создано в оригинале, переводчику необходимо подобрать целый ряд переводческих трансформаций, которые обеспечат создание подобного эстетического эффекта на читателя. Ряд исследователей, впрочем, отмечают полифункциональность художественного текста, выполняющего коммуникативную и когнитивную функции.

Посредством сравнения художественного текста с техническими, юридическими и иными типами текстов, можно выделить ряд отличий художественных текстов, на которые указали В.В. Сдобников и О.В. Петрова. Художественные тексты отличаются: способом описания действительности; целью создания художественного текста, призванного осуществить эстетическое воздействие на читателя; а также характером и способом сообщаемой информации.

Художественный текст характеризуется высокой степенью образности; более того, часть информации в художественном тексте может быть передана имплицитно, за счет так называемой смысловой емкости. Часть информации, заключенной в тексте, не изображена с помощью лингвистических средств, а заключена в контексте произведения, который может быть либо раскрыт, либо не раскрыт читателем. И, наконец, в пределах художественного текста язык также является носителем информации, поэтому произведения художественной литературы часто представляет собой многократно закодированный текст, что делает возможным множество прочтений и истолкований данного текста.

При анализе художественного текста необходимо учесть возможность активного отношения читателя к содержанию, когда читатель может стать своего рода соавтором произведения и до определенной степени изменить авторские смыслы, добавив в текст свои собственные.

По отношению ко всем этим особенностям выявляется индивидуальная манера писателя, сохранение и передача которой являются первоочередными задачами переводчика. Однако эти задачи – не из легких, поскольку любой перевод неизбежно ведет к замене тех или иных выразительных средств другими традициями языка перевода, а выбор инварианта перевода имеет субъективный характер и, зачастую, зависит от личности переводчика. И здесь возможно возникновение противоречия: с одной стороны, для того, чтобы осуществлять художественный перевод, переводчику самому нужно обладать определенным талантом. С другой стороны, переводчику необходимо сохранить стиль и манеру письма автора оригинала. В некоторых случаях может получиться так,

что переводчик не принимает авторской позиции. В таком случае может произойти столкновение двух творческих личностей. Для того чтобы достичь сотрудничества между переводчиком и автором оригинала, необходимо положительно отнестись к авторской позиции, глубоко исследовать все творчество автора оригинала и познакомиться с некоторыми особенностями мировоззрения народа, на языке которого написан оригинал.

Трудности передачи идиостиля писателя непосредственно связаны со стилистическими проблемами перевода художественного текста. Так как перевод художественного текста, прежде всего, является интерпретацией, неизбежны стилистические сдвиги, которые могут иметь как объективный, так и субъективный характер. Стилистические особенности текста оригинала крайне многообразны. Чтобы передать их, переводчику необходимо найти стилистические соответствия и произвести стилистическую замену соответствующих лексических единиц. Такие сдвиги стилистического характера являются воплощениями определенных тенденций, в которых переводчик проявляет себя как творческая личность, и которые в совокупности отражают творческую индивидуальность переводчика, которая трактуется как допустимая возможность некоторых отклонений от текста оригинала при обязательном сохранении основных задач перевода и его эстетической ценности. Как подчеркивает А.С. Назин, «текст перевода содержит своего рода маркеры, основываясь на которых, можно сделать вывод о личностных особенностях человека, переведившего текст. У любого переводчика художественного текста существуют свои, «любимые», наиболее частотные для него приемы. Одна и та же метафора может быть переведена по-разному, и это вовсе не обязательно сказывается на качестве перевода» [Назин 2007: 113].

Немаловажно отметить, что при переводе художественного текста необходимо учитывать прагматическую задачу перевода, которая заключается в оказании желаемого коммуникативного эффекта на читателя. Если по прочтении художественного произведения в переводе читатель почувствовал силу литературного таланта автора оригинала, если переводчику удалось этого

добиться, значит можно говорить об адекватном воспроизведении коммуникативного эффекта оригинала. Следовательно, данный художественный перевод может быть приравнен к коммуникативному переводу. Этот термин иногда используется в переводоведении, чтобы отметить особый тип художественного перевода, который учитывает прагматический аспект восприятия перевода реципиентом.

Принимая во внимание прагматический аспект перевода художественного текста, художественный перевод можно определить как вид переводческой деятельности, основная задача которого состоит в порождении на языке перевода речевого произведения, которое способно оказывать художественно-эстетическое воздействие на рецептора перевода, равное тому воздействию, которое оказывает данное художественное произведение на исходном языке. Однако особенностью художественного перевода является факт столкновения двух культурных систем, которое порой ведет к смешиванию культурных тенденций. В любом переводе, в той или иной степени, отражается это противоречие. Задача переводчика – постараться снять это противоречие, поскольку перевод должен быть максимально близок к оригиналу. Эта задача представляется наиболее важной и должна быть выполненной переводчиком при выборе переводческих решений.

Перевод всегда можно подвергнуть критике, поскольку может существовать несколько версий перевода одного и того же текста. При оценке качества переводов нужно исходить из соответствия образов оригинала образам перевода. Некоторые ученые определяют критерий верности перевода подлиннику как основной, связанный с целостной системой художественных образов, сохранение перипетий сюжета и, главное, лингвистических и стилистических особенностей текста оригинала.

Обобщая вышесказанное, отметим, что художественный текст как объект перевода имеет ряд отличительных свойств, которые, в той или иной степени, влияют на процесс и качество перевода. Основу перевода художественного текста составляет передача мысли, содержания оригинала, которое в переводе

выражается с помощью других средств, нежели в тексте оригинала; средств, образующих другую систему знаков, имеющих свои собственные законы.

Общепризнан тот факт, что сохранению целостности художественного текста при переводе в широкой степени служат переводческие трансформации; однако отметим, что наряду с ними при переводе широко используются и переводческие деформации. Именно поэтому исследование всевозможных переводческих деформаций кажется нам не только интересным, но необходимым для дальнейшего развития в области перевода художественных текстов. При этом, при анализе всевозможных деформаций в рамках художественного произведения, считаем необходимым исходить из прагматического аспекта перевода, изучению которого посвящен следующий параграф.

## **1.2 Коммуникативно-прагматический подход к переводу: установки и возможности скопос-теории**

В данной работе будет предпринята попытка рассмотрения переводческих деформаций с точки зрения коммуникативно-функционального подхода. В основе данного подхода лежат многие концепции и теории, вклад в разработку которых внесли как отечественные (М.Я. Цвиллинг, З.Д. Львовская, А.Д. Швейцер), так и зарубежные переводоведы (Ю. Найда, А. Нойберт, О. Каде, К. Норд, Г. Вермеер, К. Райс). При этом особая роль в изучении переводческих проблем коммуникативно-функционального подхода принадлежит К. Райс и Г. Вермееру, которые стали основоположниками так называемой скопос-теории, последователем которой также является Кристиане Норд [Сдобников 2013: 29].

Трудно переоценить важность данной теории для развития современного переводоведения. Приведем слова В.Н. Комиссарова, который писал, что скопос-теория «открывает новое направление исследований, охватывает весь спектр функций, выполняемых переводчиком, ставит задачу описания различных целей переводческой деятельности, подчеркивает важность и престижность работы переводчика» [Комиссаров 1999: 83].

Скопос-теория относится функциональному направлению (functionalist approach), что проявляется в особом внимании к цели осуществления перевода, в

установлении связи между целью перевода и функцией переводного текста. К. Райс и Г. Вермеер писали, что основным фактором каждого переводческого акта является его цель. Сущность скопос-теории также отражает следующее утверждение Г. Вермеера: «Каждый текст создается с определенной целью и должен служить этой цели. Правило *skopos* формулируется следующим образом: переводи/говори/пиши так, чтобы созданный тобою текст мог быть использован в той ситуации, в которой он был создан, людьми, которые хотят его использовать и именно таким образом, каким они хотят его использовать» [Цит. по: Рун 2010: 45]. Таким образом, согласно скопос-теории и коммуникативно-функциональному направлению в переводоведении в целом, в качестве приоритета выступает цель, ради которой создается текст перевода. Вермеер поднимает вопрос о возможных деформациях художественного текста в семантическом и структурном отношении, если такую задачу ставит заказчик перевода или в случае необходимости оформить перевод текста в соответствии с ожиданиями реципиента. Особенно глубокие деформации, по Г. Вермееру, могут быть связаны с переводом поэтических текстов, поскольку в этом случае либо нарушается структура текста ради сохранения его содержания, либо изменяются смыслы текста перевода ради сохранения его поэтической структуры.

Особого внимания заслуживает представленная в рамках скопос-теории иная трактовка понятий «адекватность/эквивалентность перевода». Под эквивалентностью К. Райс и Г. Вермеер понимают функциональное соответствие исходного и переводного текстов: эквивалентность означает отношение между исходным и целевым текстами, которые могут выполнять в соответствующей культуре на аналогичном уровне одинаковую функцию. Успех же перевода зависит от адекватности избранных переводчиком стратегии и средств перевода: адекватность в переводе текста (как и его элемента) обозначает отношение между исходным и целевым текстами при последовательном достижении цели, преследуемой данным переводом. Так, вместо общепринятых постулатов эквивалентности в скопос-теории актуальным является «требование адекватности, соответствия использованных в тексте перевода языковых средств

цели перевода» [Цит. по: Митягина 2009: 9]. Тексты могут быть неэквивалентными, но адекватными цели. Это относится, прежде всего, к формированию субтитров при переводе видеофильмов с целью достижения синхронизации движения губ при дубляже. Подобное отношение к проблеме перевода возникает также в случаях переговоров при последовательном переводе, когда перевод каждой реплики партнеров, участвующих в переговорном процессе, должен соответствовать общей цели, заявленной заказчиком. Таким образом, исходя из постулатов скопос-теории, отклонение от оригинального текста может быть оправданным тогда, когда выбранные средства и стратегии адекватны и соответствуют цели перевода. Проецируя основы скопос-теории на проблему художественного перевода, полагаем, что переводчику необходимо иметь в виду прагматический эффект перевода, его равнозначность оригинальному тексту и аккуратность в выборе переводческих трансформаций.

### **1.3 Понятие переводческой деформации. Отличие деформаций от трансформаций и переводческих ошибок**

Как уже упоминалось ранее, несмотря на всесторонний интерес ученых к проблеме переводческих деформаций, к единому пониманию термина «переводческая деформация» они так и не пришли.

Деформации, безусловно, связаны с проблемами переводческих потерь. Под переводческими деформациями подразумевается такое использование текста перевода, при котором наблюдается частичная потеря смыслового или структурного исполнения текста.

При этом многие ученые подчеркивают разную сущность деформаций и переводческих ошибок. Различая данные понятия, О.И. Костикова пишет, что деформации представляют собой результат стратегии перевода и обусловлены замыслом переводчика, который намеренно вносит либо смысловые, либо формальные изменения в текст исходного произведения [Костикова 2002: 18]. Н.К. Гарбовский же считает, что переводческие ошибки, в отличие от переводческих деформаций, совершаются неосознанно. И.В. Войнич, в свою

очередь, указывает, что деформации могут возникать вследствие культурных и языковых различий текста оригинала и перевода и «необходимости “вписывания” оригинала в чуждую ему языковую и культурную среду» [Войнич 2010: 7].

Также ученые говорят о необходимости разграничивать понятия деформации и трансформации. Для этого О.И. Костикова, предлагает взглянуть на переводческие преобразования с точки зрения «критика», который, посредством сравнения исходного и переводного текстов, может дать оценку результату перевода. При этом данное преобразование текста оригинала рассматривается им в качестве трансформации, в случае согласования декодированной им концепции перевода с концепцией переводчика [Костикова 2002: 169]. В обратном случае, переводческое преобразование текста можно рассматривать как его деформацию.

Н.К. Гарбовский, говоря о различиях трансформаций и деформаций, предлагает обратиться к этимологии данных терминов, утверждая, что термин «трансформация» восходит к латинскому слову “transformatio” (преображение), в котором ярко проявляется положительная коннотация термина. Совершенно иное значение, по мнению автора, у латинского слова “deformatio”, лексемы, которая соответствует в латинском языке двум омонимам, первый из которых означает «обезобразивание, искажение»; второй – «обрисовывание, придание вида, формирование». Автор подчеркивает, что очевидна отрицательная коннотация первого из этих омонимов, и именно его значения закрепились в некоторых современных языках.

Исходя из этого, Н.К. Гарбовский делает вывод, что трансформации – это «положительные», а деформации – «отрицательные» преобразования исходного текста [Гарбовский 2007: 360], что, с нашей точки зрения, не совсем правомерно, поскольку приемы трансформации специально разработаны в переводоведении, и фактически представляют собой определенную область текстовых деформаций. Так, понятие деформации, в нашем понимании, шире, нежели понятие трансформации, и, помимо трансформаций, включает в себя



отдельные субъективные авторские оценки переводчика, изменения текста, обусловленные цензурой, а также прагматическую составляющую (изменение некоторых смыслов и объема текста в зависимости от типа аудитории). Кроме того, многие исследователи используют слово «трансформация» для описания понятия деформации, что, с нашей точки зрения, также указывает на смежность данных явлений, в корне которых лежат изменения, преобразования исходного текста.

Например, О.В. Игнатъева в своем исследовании говорит о деформациях, как трансформациях, ведущих к изменению смысла исходного текста [Игнатъева 2010: 7], а И.А. Баранцова пишет, что деформацию можно определить как «комплексное явление в системе переводческих трансформаций», которое охватывает, наряду с объективным процессом языковых изменений на разных уровнях текстовой организации, субъективный аспект преобразований переводчика, «обусловленный многозначностью семантики и прагматики определенных единиц оригинала» [Баранцова 2015: 78], творческим выбором автора и его индивидуальностью как языковой личности.

Наиболее уместной считаем трактовку понятия деформации как воплощения определенной стратегии переводчика, приведенную в трудах ряда авторов, о том, что деформации представляют собой результат стратегии, направленной на сохранение смысла оригинала или же его формы.

Развивая мысль соответствия текста перевода его цели, приведем слова И.А. Баранцовой, которая, выделяя объективные и субъективные деформации, определяет субъективную деформацию в качестве результата такого рода «субъективно-переводческих преобразований» [Баранцова 2015: 78] исходного текста, которые могут быть не только связаны с изменениями основной художественной задачи автора, но и нарушениями языковых норм и прагматического эффекта.

Однако нельзя не признать, что деформации могут быть результатом не до конца осознанных действий переводчика, создающего свой виртуальный объект, в котором в качестве деформаций можно рассматривать и

трансформации, неоправданно искажающие заданную исходным текстом систему смыслов; эти «неоправданные трансформации» [Костикова 2002: 19] связаны с ошибочными действиями переводчика либо на этапе восприятия оригинального текста, либо на этапе выбора форм и средств выражения в процессе создания текста перевода.

Итак, подводя итоги, отметим, что под деформациями могут пониматься «неизбежные потери» при переводе, связанные с межъязыковой и межкультурной асимметрией; сознательные семантические, стилистические и иные искажения оригинального текста, проявляющиеся в виде субъективно-переводческих преобразований текста оригинала; или же «неоправданные трансформации», которые связаны с ошибочными действиями переводчика либо на этапе восприятия исходного текста деформации, либо на этапе выбора средств и форм выражения в процессе создания текста перевода.

#### **1.4 Мотивы использования переводческих деформаций**

В статье «К вопросу о мотивах использования переводческих деформаций» Н.В. Белозерцева и И.А. Мишурова пишут, что деформируя переводной текст, переводчик руководствуется определенной переводческой концепцией, которая, в свою очередь, предполагает выбор определенной стратегии перевода в соответствии с поставленной целью. Выбор стратегии обусловлен совокупностью тесно взаимосвязанных факторов: объективных, субъективных и социально-регламентированных.

Рассмотрим основные мотивы использования переводческих деформаций, опираясь на три вида деформаций, традиционно выделяемых в современной теории перевода (согласно классификации Н.К. Гарбовского, различающего деформацию эстетической функции текста, деформацию добавлением и деформацию опущением). Один из основных мотивов деформации эстетической функции текста (которая нередко возникает при переводе стихов прозой), выражается в стремлении переводчика сохранить красоту и ценность определенной идеи, по сравнению с которой сохранение стихотворной формы произведения отступает на второй план. В качестве причины неадекватного

перевода текста оригинала, который также порой рассматривается в качестве подтипа эстетических деформаций, лежит несоответствие стиля оригинального текста эстетическим представлениям, бытующим в культуре языка перевода, стилю переводчика и его вкусам. Так, например, В.А. Жуковский при переводе трагедии Шиллера «Орлеанская дева» сделал из «чертовки» – «чародейку», а из «чертовой девки» — «коварную отступницу» [Белозерцева, Мишурова 2017: 202].

Деформация добавлением может быть вызвана как стремлением переводчика показать красоту переводящего языка, так и его стремлением сделать текст максимально понятным читателю, не знакомому с культурой данной страны. Среди переводчиков, руководствовавшихся этим принципом, можно назвать Жака Амио, кто, с помощью таких сочетаний, как «иначе говоря» и «так сказать» обильно вносил разъяснения заимствованных, непереведенных греческих слов. Второй причиной использования деформаций добавлением приводится намерение вписать текст перевода в существующие литературные нормы (что типично для работ XVII - начала XVIII вв., «исправительных переводов»). Третья причина деформаций добавлением отражает стремление переводчиков больше заработать на своих переводах, так как труд переводчиков оплачивается постранично. Так, в «Приключениях Тома Сойера» М. Твена в переводе А.С. Суворина добавления составляли треть переведенного текста.

Деформация опущением может также быть вызвана стремлением переводчика соответствовать нормам художественного творчества определенного периода. Другой причиной использования деформации опущением может стать невозможность передать средствами языка перевода игру слов; а также стилистические приемы и интертекстуализмы. Наконец, еще одной причиной такой деформации может стать цензура. Например, при переводе сказки «Снежная королева» Г.Х. Андерсена советская цензура отредактировала текст, опустив все, что связано с религией и верой в Бога: в переводе отсутствует псалом, который поют Кай и Герда; не представлено упоминание о молитве Господней, которая помогла Герде утихомирить ледяные

ветры и добраться до Кая; не приводится упоминание Христа: «... - им чудилось, что с него глядел на них Сам Младенец Христос» [47].

Таким образом, деформации являются продуктом знания асимметрии культурных, лингвистических, идейных, исторических и других факторов, которые проявляются при столкновении текстов в переводе; они порождаются различными причинами, среди которых могут быть конкретная переводческая стратегия, политическая цензура, господствующие на данный момент эстетические воззрения и литературные нормы, и даже меркантильные интересы.

### **Выводы по главе 1**

Художественный перевод занимает особое место среди других типов перевода. Качественный перевод художественного текста в профессиональной среде считается высшей степенью мастерства. В переводе сталкиваются разные культуры, разные литературы, разные эпохи, разные личности, разные складывания мышления, разные уровни развития, разные традиции.

Проблемы перевода текстов художественных произведений исследуются особой лингвистической наукой – теорией художественного перевода. Они противопоставляются всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для них доминантными являются художественно-эстетическая, или поэтическая функция языка. В.В. Сдобников и О.В. Петрова приводят ряд отличий художественных текстов от других посредством сравнения художественных текстов с логическими (текстами нехудожественного характера).

Основной принцип современной теории художественного перевода состоит в том, что нужно рассматривать каждое предложение как часть целого, работать над созданием художественного образа, настроения, атмосферы, персонажей и т. п. Здесь важен и выбор как отдельного слова, так и синтаксической структуры, и других элементов. Также, согласно коммуникативно-прагматическому подходу к переводу, и, в частности, скопос-теории, предложенной Катариной Райс и Гансом Вермеером, важным в переводе является требование адекватности, а также соответствие использованных в тексте перевода языковых средств цели перевода. Согласно скопос-теории и

коммуникативно-функциональному направлению в переводоведении, в качестве приоритета выступает текст перевода, создаваемый с определенной целью. Именно на этот подход мы будем опираться при анализе деформаций в рассматриваемом нами произведении.

Исходя из работ изученных нами авторов, деформирующее преобразование текста в переводе связано с категорией переводческой потери. Ученые говорят о необходимости четко разграничивать понятия «переводческие деформации», «переводческие трансформации» и «переводческие ошибки»: отмечается, что в отличие от переводческих ошибок, переводческие деформации носят «осознанный» характер, и, как правило, являются результатом определенной стратегии, направленной на достижение глобальной цели при переводе; проводя различие между деформациями и трансформациями, ученые определяют трансформации как «положительные», а деформации как «отрицательные» изменения в тексте, что, по нашему мнению, не совсем правомерно, поскольку приемы трансформации специально разработаны в переводоведении, и фактически представляют собой определенную область текстовых деформаций. Так, понятие деформации, полагаем, шире, нежели понятие трансформации, и, помимо трансформаций, включает в себя отдельные субъективные авторские оценки переводчика, изменения текста, обусловленные цензурой, а также прагматическую составляющую.

Таким образом, под деформациями могут пониматься «неизбежные потери» при переводе, связанные с межъязыковой и межкультурной асимметрией; сознательные семантические, стилистические и иные искажения оригинального текста, проявляющиеся в виде субъективно-переводческих преобразований текста оригинала; или же «неоправданные трансформации», которые связаны с ошибочными действиями переводчика либо на этапе восприятия исходного текста деформации, либо на этапе выбора средств и форм выражения в процессе создания текста перевода.

Существуют многочисленные причины, побуждающие переводчиков прибегать к деформациям. Среди них могут быть: стремление

продемонстрировать красоту и богатство переводящего языка; сделать текст максимально понятным читателю, не знакомому с культурой другой страны; создать текст, соответствующий господствующей в художественном творчестве догме или вкусам публики; невозможность передать средствами языка перевода фрагменты оригинального текста, заключающие в себе игру слов и т.п.

## Глава 2 Классификации деформаций. Виды деформаций

Как было указано выше, единой классификации переводческих деформаций на данном этапе не существует. В данной главе рассмотрены классификации переводческих деформаций А.А. Кретьова, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой; также классификация авторов Н.В. Белозерцевой, О.П. Алексеевой и Ю.А. Парфеновой, созданная посредством анализа и синтеза классификаций отечественных ученых. Более подробно изучена классификация Н.К. Гарбовского, которая будет взята за основу при рассмотрении переводческих деформаций в практической главе данного исследования. Кроме того, в ней представлена информация относительно таких видов деформаций, как деформации синтаксического уровня и деформации стиля; а также деформаций, обусловленных метафорами и идиоматическими выражениями.

### 2.1 Классификации А.А. Кретьова, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой

Согласно классификации А.А. Кретьова, деформация текста оригинала при переводе рассматривается на основе проявления количественных различий единиц в тексте оригинала и перевода. В процессе сравнения произведений с помощью метода количественного подсчета А.А. Кретьов приходит к выводу, что деформации может подлежать длина текста в символах, словах; количество предложений и символов в предложении, а также отношение между количеством абзацев в тексте оригинала и тексте перевода. Таким образом, автор пишет о наличии не только качественной, но и количественной деформации. Также в статье «Деформация текста при переводе» [Кретьов 2002: 89] автор отмечает, что, как правило, такие естественные членения текста оригинала, как количество книг (томов), частей (разделов), глав (параграфов), в переводе остаются неизменными.

В классификации И.М. Михайловой, изучавшей переводы нидерландской поэзии на русский язык, находим следующие типы деформаций : деформации в

области формы и деформации в области содержания. Деформации в области формы могут обуславливаться упрощением, усложнением или изменением стихотворного размера и системы рифм; и в наиболее радикальном варианте представлять собой перевод стихов прозой. Деформации в области содержания, по мнению автора, также могут быть связаны с заменами, опущениями и добавлениями, и быть обусловленными потребностями формы (например, необходимости уложиться в стихотворный размер), или же потребностями содержания. Однако необходимо отметить, что в качестве предмета исследования в работе И.М. Михайловой предстает перевод поэтических текстов, тогда как переводческие деформации возможны при переводе текстов любого жанра и стиля [Михайлова 2008: 29-30].

В классификации А.Ю. Исаевой представлены два типа деформаций: стилистические и семантические. Автор иллюстрирует следующий случай стилистической деформации: “*Gun Appreciation Day: Five injured at three gun shows*” [58]. / «*Погуляли, постреляли – пятеро раненых*» [51]. А.Ю. Исаева утверждает, что переводчик изменил стиль повествования, в результате чего «сообщение о серьезном происшествии ... стало звучать иронично» [Исаева 2014: 310]. Действительно, стиль может очень сильно влиять на восприятие произведения, об этом говорил еще В.Н. Комиссаров, указывая, что важную роль играет не только знание переводчиком языка оригинала, но и язык и стиль самого перевода, приводя в качестве примера следующую цитату из статьи «Как не следует переводить Маркса» Энгельса: «Выразительный немецкий язык следует передавать выразительным английским языком; нужно использовать лучшие ресурсы языка» [Цит. по: Комиссаров 1990: 9]. В качестве примера семантической деформации А.Ю. Исаева приводит перевод следующего заголовка: “*More babies were named Apple, Mac and Siri in 2012*” [62]. / «*Apple подбирается к младенцам*» [45]. Автор отмечает, что вследствие необоснованного опущения переводчиком практически всех компонентов оригинала, семантика сообщения изменилась, что вылилось в смысловую деформацию.



В классификации О.В. Игнатъевой, основанной на сопоставлении оригиналов текстов удмуртских сказок и их переводов, приведены такие виды переводческих деформаций, как деформации на лексико-семантическом уровне и деформации на уровне текста. Среди деформаций на лексико-семантическом уровне, по мнению автора, могут быть: замены лексических единиц оригинала на иные лексические единицы в переводе (ср. *játék* «игрушка» — *эш* «друг», *has* «живот» — *ым* «рот», *bácsi* «дядя» — *атай* «отец»); введения новых образов-героев в текст перевода (ср. *толэзь* «месяц», *нюлэскузё* «леший»); искажения образов-героев в тексте перевода (ср. *Пурысь вал* «Серая лошадь», *Сыр люкись нычы* «Лиса, делящая сыр», *Чабей тысь* «Пшеничное зерно»). Говоря о деформациях на уровне текста, автор различает следующие подвиды: деформации композиции текста, такие как опущение зачина сказки (*Тымылэн кык полэс улонэз* «Двойная жизнь дуба»), добавление зачина сказки (*Малы адыми пурысьта?* «Почему человек седеет?»), а также добавление развязки (*Ньыль вын-агайёс* «Четыре брата»); деформации в виде добавлений-объяснений в тексте перевода (*Кикы но атас* «Кукушка и петух», *Гондыр музыкант* «Медведь музыкант») [Игнатъева 2010: 15-16].

## **2.2 «Общая классификация деформаций» Н.В. Белозерцевой, О.П.**

### **Алексеевой и Ю.А. Парфеновой**

В статье «К вопросу о классификации переводческих деформаций» авторы Н.В. Белозерцева, О.П. Алексеева и Ю.А. Парфенова приводят так называемую «Общую классификацию деформаций» [Белозерцева, Алексеева, Парфенова 2017: 73], отобразив ее в виде таблицы (табл. 1). Из данной классификации следует, что существуют количественные и качественные деформации; деформации формы и содержания; также в ней перечислены переводческие приемы, которые приводят к деформирующим результатам.

### **Общая классификация деформаций**

Таблица 1

Критерий	Деформация				
	Качественная			Количественная	
Область	Содержание Семантическая деформация		Форма Стилистическая Деформация		Содержание
	Лексическая единица	Предложение	Текст		Текст Предложение
Уровень	Лексическая единица	Предложение	Текст		Текст Предложение
Прием	Замена, Искажение	Изменение Модальности	Изменение актуального членения	Изменение жанрово-стилистических характеристик	Добавления и опущения

[Белозерцева, Алексеева, Парфенова 2017: 73].

Наряду с видами деформаций, перечисленными в вышеописанных классификациях отечественных ученых, авторы Н.В. Белозерцева, О.П. Алексеева и Ю.А. Парфенова предлагают рассмотреть вопросы изменения модальности и изменения актуального членения.

В понимании авторов, изменение модели актуального членения тесно связано как со спецификой построения английских и русских предложений и текста, так и стремлением переводчика выделить особо важную, по его мнению, информацию: “*Mr. Putin may not be able to count on the complicity of his citizens* (тема) *if more young men come home in body bags*” [63]. / «*Если все больше молодых людей станет возвращаться домой в пластиковых пакетах* (тема), Путин уже не сможет рассчитывать на то, что его сограждане будут соучастниками», – полагает издание» [41]. Анализируя приведенные предложения, несложно заметить, что переводчик делает акцент на том, что погибают люди, тем самым изменив коммуникативную ценность данной части предложения. На передний план выходят пагубные последствия военного участия с целью произвести большее впечатление на читателя и оказать

большее давление, тогда как автор, в первую очередь, говорит о намерениях президента России.

В качестве примера изменения модальности исследователи приводят следующий: “On Dec. 1, he raised the prospect of Russia *becoming* “bogged down in an inconclusive and paralyzing civil conflict” [64]. / «1 декабря он предположил, что Россия *прочно застряла* в конфликте, не поддающемся решению и парализующем участников» [50]. Отмечается, что в отличие от текста оригинала, где фигурирует глагол *becoming* (означающий процесс становления), в переводе использована фраза прошедшего времени *прочно застряла* (свершившееся действие), что определяет оттенок смены модальности как деформации. Также указывается, что изменение модальности и актуального членения происходят, главным образом при переводе газетно-публицистических текстов.

### **2.3 Классификация Н.К. Гарбовского, основанная на переводческом приеме**

Данная классификация уже была упомянута в параграфе главы 1, посвященном мотивам использования переводческих деформаций. Рассмотрим данную классификацию более подробно. Итак, Н.К. Гарбовский выделяет три типа деформаций: деформацию добавлением, деформацию опущением и деформацию эстетической функции текста.

*Деформация эстетической функции* связана с потерями, которые претерпевают при переводе, главным образом, произведения стихотворной формы. При этом переводчику приходится жертвовать либо формой, либо содержанием авторского текста. Например, переводчица Анн Лефебр-Дасье в разгар эпохи в Европе переводческой идеологии концепции «прекрасных неверных» (в XVII в.) отстаивала собственную идеологию и перевела прозой поэтические труды таких известных авторов, как Гомер, Плавт, Аристофан, и была убеждена, что только проза в полной мере передает образное наполнение и идейное содержание философа или поэта. Противоположной представляется ситуация, когда речь идет о переводе поэтического произведения, положенного

на музыку; тогда форма сохраняется, но деформации могут подвергнуться идеи и образы, задуманные автором. В качестве примера такой переводческой деформации песенного текста автор приводит русский перевод арии «Belle» из широко известного мюзикла «Notre-Dame de Paris», либретто к которому написал Люк Пламондон на основе одноименного произведения Виктора Гюго. Если в оригинале этой арии содержится три различных рефрена, в каждом из которых заложен характер каждого героя и сущность его отношения к Эсмеральде, поэт-переводчик деформирует оригинальный текст и сводит три разных рефрена к одному.

В таблице, приведенной ниже, мы видим, что оригинальный рефрен Квазимодо отражает не только любовь, но и его застенчивость. В последней строке он просит у Люцифера разрешения всего лишь «прикоснуться пальцами к волосам Эсмеральды». Тайно влюбленный в Эсмеральду священник Фроло мечется между плотской страстью и верностью духовному предназначению. Он просит у собора разрешения «приоткрыть дверь в сад Эсмеральды» (выражение является эвфемистической метафорой). Обрученный с Флёрделис Красавец Феб признается невесте в неверности и жажде «сорвать цветок любви Эсмеральды» [Цит. по: Гарбовский 2007: 509]. В русском же тексте, копирующем слоговый размер оригинала, три совершенно разные стиха деформируются в один рефрен, в котором все три персонажа, не забывая о страданиях в загробной жизни, мечтают об одном: провести ночь с обворожительной цыганкой (табл.2).

Текст арии «Belle» из мюзикла «Нотр-Дам» и его русский перевод

*Таблица 2*

О /Lu/ci/fer/! Oh!/ Laisse/-moi/ rien/ qu'u/ne/ fois (2) Gli/sser/ mes/ doigts/ dans/ les/ che/veux/ d'Es/mé/ral/da	2 2	И /пос/ле/ смер/ти/ мне/ не/ об/рес/ти/ по/кой За/ ночь/ с то/бой/ я/ ду/шу/ дья/во/лу/ про/дам	2 2
--	-----	--	-----

O/ Not/re/-Dame/! Oh/! Laisse/ -moi/ rien/ qu'u/ne/ fois (2) Pou/sser/ la/ porte/ du / jar/din/ d'Es/mé/ral/da	2 2	И /пос/ле/ смер/ти/ мне/ не/ об/рес/ти/ по/кой За/ ночь/ с то/бой/ я/ ду/шу/ дья/во/лу/ про/дам	2 2
O/ Fleur/-de/-Lys/, je/ ne/ suis/ pa/s hom/me/ de/ foi (2) J'i/rai/ cuei/lir/ la/ fleur/ d'a/mour/ d'Es/mé/ral/da	2 2	И /пос/ле/ смер/ти/ мне/ не/ об/рес/ти/ по/кой За/ ночь/ с то/бой/ я/ ду/шу/ дья/во/лу/ про/дам	2 2

[Гарбовский 2007: 509].

*Деформация добавлением* связана с проявлением переводческого Я. Переводчик принимает решение добавить что-то к оригинальному тексту, намеренно деформируя систему значений авторского текста. Данное явление далеко не ново: еще в XVII в. Де Мезириак, один из первых членов Французской академии, критиковал известного переводчика Жака Амио, указывая, что последний привносит в текст недопустимые добавления. Частые добавления в виде синонимов, с его точки зрения, были непростительными, и даже вероломными. В частности, Де Мезириак считал, что они вели к формированию у читателя неправильного представления относительно произведений Плутарха, греческий текст которых отличался сжатым, строгим стилем. Среди других примеров использования деформации добавлением можно привести первый перевод шекспировского «Гамлета» на русский язык, который был осуществлен А.П. Сумароковым в 1745 г. Переводчик сознательно деформировал текст трагедии, ставя перед собой задачу вписать его в рамки господствовавшего в тот период в литературе направления – классицизма. В частности, переводчиком были введены множество дополнительных персонажей, так как, согласно нормам классицизма XVII—XVIII вв., в трагедии у каждого героя/героини должен был быть наперсник или наперсница. Так у Офелии появляется мамка.

*Деформация опущением* состоит в изъятии некоторых фрагментов исходного текста. Причины такой деформации могут быть различными. В упоминавшемся ранее переводе «Гамлета» Сумароков, руководствуясь нормами классицизма, которые требовали жанровой строгости и отделения комедии от трагедии, исключил из текста сцену с могильщиками, поскольку в ней присутствовали элементы комедии, и написана она была не белым стихом, а прозой. Основанием для исключения данного фрагмента оригинального текста из перевода послужило и то, что сцена нарушала правило трех единств; к тому же комедийность персонажей и разговорный характер диалога могильщиков соответствовали не трагедии, а скорее низкому стилю.

Кроме того, автор указывает, что деформация опущением может также быть вызвана трудностями передачи средствами языка перевода так называемой игры слов. Исследователь приводит любопытный случай из собственной переводческой практики, когда ему пришлось прибегнуть к деформации опущением при переводе пародийного романа Фредерика Дара «История Франции, пересказанная Сан-Антонио», где есть описание осады галлами римской крепости на Капитолийском холме (крепости, где находились священные гуси богини Юноны). В отрывке герой романа рассказывает своему малообразованному собеседнику историю о попытке взятия галлами Капитолия – крепости, где забаррикадировались римляне; когда все спали, галлы подобралась к крепости, однако гуси, что жили в ней, почуяли неладное и начали кричать. Реплика собеседника «C'étaient des zouaves pontificaux? — Это были папские зуавы?» [Гарбовский 2007: 512] приводит переводчика в недоумение: во французском тексте наблюдается игра слов, основанная на фонетической близости форм *les oies* (гуси) [le: zwa] и *des zouaves* (зуавы) [de: zwav]. Среди тактик перевода в подобных случаях часто используется прием компенсации, однако помимо омофонии слов здесь задействована географическая привязанность описываемой сцены (Рим), что и вызывают у собеседника эту ответную реплику. Таким образом, выходит, что в данном случае подобная компенсация недопустима, ведь в исходном тексте игра слов

связана с легендой о том, что гуси спасли Рим, и с известным фактом, что папу римского охраняют зуавы. Переводчику только и остается, что исключить из текста игровую реплику в месте со следующей, где автор снимает эффект омофонии: «Je ne parle pas de zouaves, mais d'oies! Des oies: coïn-coïn! — Я говорю не о зуавах, а о гусях! Гуси! Га-га-га!» [Цит. по: Гарбовский 2007: 513], чтобы избежать абсурдности в переводе. В результате деформации текст перевода становится более бедным, нежели текст оригинала; ведь он лишается одной весьма примечательной игры слов, однако переводчик сознательно прибегает к такой деформации, с целью целостно передать остальной текст, сделать его доступным читателю.

#### **2.4 Деформации синтаксического уровня и стилистические деформации**

Видом деформаций, не включенным в приведенные выше классификации, но интересным с точки зрения рассмотрения, нам видится *деформация синтаксического уровня*. Упоминание о деформациях синтаксического уровня находим в исследовании О.И. Костиковой, которая приводит их наряду с некоторыми другими перечисленными выше деформациями. Автор утверждает, что они «затрагивают как характер логических отношений между частями сложных высказываний, так и связи между отдельными словами внутри словосочетаний», а иногда и «касаются дистантных связей между теми или иными фрагментами текста» [Костикова 2002: 23]. Для иллюстрации деформаций логико-смысловой структуры высказывания исследователь приводит следующие варианты перевода предложения из произведения Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»:

«Человек он деловой и занятый, и спешит теперь в Петербург, так что дорожит каждой минутой» [Цит. по: Костикова 2002: 24].

"C'est un homme d'entreprise, très occupé et, en ce moment il est pressé de se rendre à Pétersbourg *au point que* chaque minute lui est chère" [Цит. по: Костикова 2002: 24] (Пер. Марковича).

"C'est un homme occupé et dans les affaires, et maintenant il doit rentrer vite à Pétersbourg, *parce que* chaque minute lui est précieuse" [Цит. по: Костикова 2002: 24] (Пер. Паскаля).

Как видно из указанных выше примеров, в отличие от оригинала, где союз «так что» служит для соединения двух частей высказывания причинно-следственными отношениями (при этом вторая часть высказывания является следствием первой), в переводе Марковича причинно-следственные отношения заменены обстоятельственными, а в переводе Паскаля инвертированы.

Обобщая полученные результаты, автор пишет, что деформации на семантическом и синтаксическом уровнях, главным образом, отражают «не переводческую стратегию, а "переводческие заблуждения" при построении виртуального объекта» [Костикова 2002: 24] и определяются трудностями глубокого осознания всех смыслов, вложенных в оригинальный текст. Также автор замечает, что порой деформации могут состоять и в приписывании смыслов, отсутствующих в исходном тексте.

Кроме деформации синтаксического уровня, особого рассмотрения, с нашей точки зрения, требуют *переводческие деформации стилистики*. Многие ученые рассматривают стилистические деформации, но одним из наиболее интересных аспектов нам кажется изучение переводческих деформаций как результата стилистического расслоения лексики. Стилистическое расслоение лексики определяется принадлежностью лексических единиц к различным пластам, обусловленной наличием или отсутствием стилистической окраски у отдельных слов. Несовпадение регистра слов языка оригинала и языка перевода может расцениваться как деформация и происходит в силу прагматических, культурных и других причин.

В статье «Переводческие деформации стилистики романа Дж. Д. Сэлинджера «The Catcher in the Rye» И.А. Баранцова поднимает проблему перевода сленга, подчеркивая разную роль сленга в американской речи и в русскоязычной рецептивной культуре. Исследователь отмечает, что американский сленг богаче, он развивается быстрее, активно адаптируясь в



повседневной речи. Автор приводит мнение А.Н. Колесниченко о том, что разговорная лексика романа Дж. Д. Сэлинджера имеет особенность изменения статуса, то есть переход в распространенную и понятную социально-культурную микросистему, которая может терять признаки табуированности [Колесниченко 2008: 11], выполняя только лишь эмотивную функцию.

Полную противоположность этому автор находит в переводе М. Немцова, где переизбыток бранной лексики оказывает деформирующее влияние на стилистику и прагматику оригинала [39]. В качестве примера рассматривается лексико-семантическое единство *rear end*, обозначающая часть тела животного. В исходном тексте значение грубости отсутствует: «The other one, the brown one, was in his goddam cave and would not come out. All you could see was his rear end» [Wales 1989: 241]. Эпитеты-сленгизмы *goddam* и *rear (end)* в речи Голдена вполне естественно вписываются в контекст, теряя статус лексики ненормативного характера. Переводчик же заменяет стилистический статус указанных единиц вульгаризмом *пердак* и жаргонизмом *нафиг*, искажая, таким образом, социально-культурный код оригинала: «Другой, бурый, сидел в своей, нафиг, берлоге и вылезать не хотел. Только пердак видать» [Salinger 2011: 201-202]. Переводчик Р. Райт-Ковалева же, в свою очередь, не включает данный фрагмент в текст перевода, таким образом, прибегнув к фрагментарной деформации; отметим, что вследствие накопления, такой вид деформации также может значительно сказываться на восприятии текста перевода.

Приводя еще один пример, исследователь находит, что эпитеты-сленгизмы в речи Голдена Колфилда снова теряют оттенок ненормативной лексики, и звучат скорее иронично, придавая характеру героя скорее нотки раздражительности, нежели вульгарности: «Well, you could see he really felt pretty lousy about flunking me. So I shot the bull for a while. I told him I was a real moron, and all that stuff» [Wales 1989: 16]. Комментируя варианты перевода данного фрагмента, автор пишет, что переводчики сохранили подтекст автора, представив его, тем не менее, по-разному: в противовес облагороженной речевой характеристики Голдена в интерпретации Р. Райт-Ковалевой, которую

автор создает, перемежая разговорные выражения и книжную лексику, в трактовке М. Немцова она скорее приобретает характер вульгарный, вследствие злоупотребления переводчиком сниженным сленгом, а также грамматическими ошибками: «Да, видно, ему было здорово не по себе оттого, что он меня провалил. Здесь, конечно, я принялся наворачивать. Говорил, что я умственно отсталый, вообще кретин ...» [Цит. по: Есо 1984: 17], «Ну чего, видно же: ему вполне себя паршиво от того, что меня провалил. Поэтому я немного туфты ему погонял. Сказал, что я настоящая дубина, и всякую такую хреноту» [Цит. по: Salinger 2011: 20].

Таким образом, проблема стилистического расслоения лексики нередко становится причиной стилистических деформаций. Когда креативность переводчика приобретает негативный привкус, это может негативно сказаться на коммуникативных и когнитивных характеристиках оригинального текста. При этом среди важнейших принципов адекватного художественного перевода необходимо назвать сведение к минимуму «функциональных признаков субъективной деформации» [39] для более верного определения и передачи стилистической, смысловой, прагматической, социально- культурной и других функций оригинала.

## **2.5 Деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями**

Наряду со стилистическими деформациями, связанными с разными слоями лексики в тексте перевода и тексте оригинала, рассмотрим деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями, также в определенной мере воплощающие стилистические характеристики произведения. Ж.Е. Гостева в статье «Деформации при переводе романа К. Гамсуна «Голод» на русский и английский языки» [Гостева 2018: 171] приводит примеры деформаций при переводе метафор и идиом, выявленные вследствие анализа деформаций в переводе первого романа норвежского писателя, лауреата Нобелевской премии по литературе Кнута Гамсуна, «Голод».

Перевод был осуществлен с норвежского на английский язык Робертом Блайем в 1967 г. При этом Ж.Е. Гостева приводит следующие случаи деформаций при переводе идиом (примеры представлены в следующем порядке: перевод Р. Блайя – уточненное значение выражения (перевод С. Люнгстада) – выражение на языке оригинала):

“– heathen savage – total stranger – vild fremmed Menneske” [Цит. по: Гостева 2018: 171];

“– The truth is the truth – By the way / Come to think of it – Det er sandt!” [Цит. по: Гостева 2018: 171];

“– make some honest nest for myself – explain myself in all honesty – gjøre ærlig Rede for mig” [Цит. по: Гостева 2018: 171];

“– What would this day bring? – How late in the day was it? I wondered – Hvad mon det led på Dagen?” [Цит. по: Гостева 2018: 171]

Также автор приводит следующий пример буквального перевода метафоры: “– You’ll have to turn blue in the face from waiting then – But you won’t get your way – Men det skal De være blå for” [Гостева 2018: 171].

Таким образом, деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями, являются нередким явлением в переводе. Белозерцева Н.В., Алексеева О.П. и Парфенова Ю.А. в статье «К вопросу о классификации переводческих деформаций» также отмечают, что переводчики, наряду со стилистическими деформациями, осуществляемыми посредством поиска в языке перевода форм, позволяющих с помощью других языковых средств передать объективное содержание с соответствующим стилистическим значением, также используют нейтрализацию стилистической окраски с целью сохранения объективного содержания текста, что также может считаться переводческой деформацией [Белозерцева, Алексеева, Парфенова 2017: 73].

Подводя итоги, отметим, что деформации действительно в состоянии несколько исказить исходный текст. Нередко вследствие использования деформаций «в переводе теряются многообразные смысловые оттенки, заложенные в оригинал автором» [Морозкина 2018: 244], либо искажается

форма единиц перевода. Однако отметим, что использование деформаций может также быть необходимым приемом с точки зрения сохранения объективного содержания текста.

## **Выводы по главе 2**

В данной главе рассмотрены классификации переводческих деформаций А.А. Кретьева, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой; классификация авторов Н.В. Белозерцевой, О.П. Алексеевой и Ю.А. Парфеновой, созданная посредством анализа и синтеза классификаций отечественных ученых. Более подробно изучена классификация Н.К. Гарбовского, которая будет взята за основу при рассмотрении переводческих деформаций в практической главе данного исследования. Кроме того, в ней представлена информация относительно таких видов деформаций, как деформации синтаксического уровня и деформации стиля; а также деформаций, обусловленных метафорами и идиоматическими выражениями.

Согласно классификации А.А. Кретьева, существует два основных вида деформаций: количественная и качественная.

В классификации И.М. Михайловой рассматриваются деформации в области формы и деформации в области содержания.

А.Ю. Исаева в своей классификации выделяет два типа деформаций: стилистические и семантические.

В классификации О.В. Игнатъевой указывается, что существуют деформации на лексико-семантическом уровне (которые включают замены лексических единиц оригинала на иные лексические единицы в переводе, введения новых образов-героев в текст перевода и искажения образов-героев в тексте перевода) и деформации на уровне текста (среди которых деформации композиции текста, такие как опущение зачина сказки, добавление зачина сказки, а также добавление развязки; а также деформации в виде добавлений-объяснений в тексте перевода).

В своей классификации Н.В. Белозерцева, О.П. Алексеева и Ю.А. Парфенова, наряду с видами деформаций, перечисленными в вышеописанных

классификациях отечественных ученых, предлагают рассмотреть вопросы изменения модальности и изменения актуального членения.

Наконец, в классификации Н.К. Гарбовского представлено три типа деформаций: деформация добавлением, деформация опущением и деформация эстетической функции.

Кроме описанных в классификациях видов деформаций, в данной главе изучена деформация синтаксического уровня, приведенная в исследовании О.И. Костиковой; а также более детально рассмотрен тип стилистических деформаций, связанный с стилистическим расслоением лексики, представленный в исследовании И.А. Баранцовой, и деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями, описанные в работе Ж.Е. Гостевой.

### **Глава 3. Использование переводческих деформаций в переводе произведения «Ночь нежна» Ф. С. Фицджеральда (1934), осуществленном С.Б. Ильиным (2016)**

Данная глава посвящена анализу переводческих деформаций в тексте классического романа американского писателя Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» (англ. “Tender is the Night”), опубликованного в 1934 году. Для анализа переводческих деформаций мы опирались на оригинал художественного текста Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» (1934) и русскоязычную версию его перевода, осуществленную С.Б. Ильиным (2016). Основным методом при осуществлении данного исследования выступил сравнительно-сопоставительный анализ.

С целью исследования переводческих деформаций, использованных при переводе художественного текста для достижения глобальных стратегических задач в переводе, в ходе работы было рассмотрено около ста деформаций. Из них было отобрано пятьдесят деформаций, которые были распределены согласно принадлежности к тем или иным видам деформаций. Опирались мы, главным образом, на классификацию Н.К. Гарбовского, в которой выделяются деформации добавлением, деформации опущением и деформация эстетической функции; наряду с этим, при анализе текстов были выявлены некоторые другие виды деформаций, изученные в теоретической части исследования; которые также были приняты к рассмотрению. Речь идет о стилистических деформациях (которые изучила в своей работе И.А. Баранцова), семантических деформациях (приведенных в классификации А.Ю. Исаевой), деформациях синтаксического уровня (описанных в своем исследовании О.И. Костиковой), а также деформациях, обусловленных метафорами и идиоматическими выражениями (представленными в работе Ж.Е. Гостевой). Рассмотрим примеры данных деформаций более подробно.

### 3.1 Деформации добавлением

Добавление, пожалуй, один из самых частотных видов деформаций, используемых при переводе с английского на русский язык. По сравнению с английским языком, в русском языке мысль принято выражать более точно и конкретно, исключая двусмысленность; однако данная тенденция может также привести к известным деформациям оригинального текста, когда автор добавляет собственные, не выраженные в оригинале пояснения.

Рассмотренные нами деформации добавлением можно условно разделить на две группы. К первой группе можно отнести «добавления-пояснения», когда вместо одной лексической единицы, приведенной в оригинале, в переводе представлены две очень близкие по значению лексемы, и одна как бы дополняет другую:

“Tired of friends. The thing is to have sycophants” [Fitzgerald 2018:95]. / «— И от друзей устал. Хорошо бы льстецами обзавестись, *подхалимами*» [Фицджеральд 2017: 67].

“My dear, we don’t KNOW,” said Mrs. Abrams, with a convulsive, stout woman’s chuckle. “We’re not in it. We’re the gallery.” [Fitzgerald 2018: 7]. /

«— Дорогая моя, мы не знаем, — с судорожным смешком дородной женщины ответила миссис Адамс. — Мы-то в нем не участвуем. Мы — *зрители*, галерка» [Фицджеральд 2017: 11]. Несмотря на наличие в данных примерах количественной деформации (вместо одной лексемы используется две), с точки зрения адекватности данные добавления вполне мотивированы и отражают стратегию переводчика — добавить точности мысли в переводе, ведь использование в нем только одного из указанных синонимов радикально бы изменило аспект восприятия, сделало бы его неполным.

Рассмотрим также деформацию структуры, возникшую при «восстановлении» полного предложения из неполного:

“— devote my life to her?” [Fitzgerald 2018: 159] / «— *К примеру, идея насчет того, чтобы посвятить ей всю мою жизнь?*» [Фицджеральд 2017: 110].

Несмотря на количественное несоответствие текста перевода и оригинала, коммуникативная цель выполнена, читатель получил необходимую информацию, а значит, деформация здесь выступает в роли адекватного средства при переводе и отражает переводческую стратегию.

Наряду с вышеприведенными, встречаются случаи, когда деформации добавлением приносят в текст перевода «кванты» информации, не представленные в оригинальном тексте. В данном случае, по нашему мнению, отчасти происходит смысловая деформация: “Rosemary stood up and leaned down and said her most sincere thing to him: /“Oh, we’re such ACTORS— you and I” [Fitzgerald 2018:121]. / «Розмари встала, склонилась над ним и произнесла самые искренние ее за весь этот день слова: /– Ох, мы такие актеры – ты и я» [Фицджеральд 2017: 85]. В оригинале автор не уточняет временные рамки данного «проявления искренности»; так, вследствие указанного добавления в переводе смысл претерпевает некие изменения; которые, признаем, также вызваны асимметрией двух языковых систем, так как в отсутствие данного сочетания в русском переводе вызвало бы эффект незаконченности.

Еще один пример подобной деформации находим в забавной сцене, описывающий отель в утренние часы: “Chasseurs tore through the corridors, liberated and disembodied, moving for the moment in pure space” [Fitzgerald 2018: 117]. / «Свободные, не обремененные никакими делами лакеи сновали по коридорам отеля, радуясь движению в пустом пространстве» [Фицджеральд 2017: 82]. Бесспорно, радость лакеев, уставших от толп посетителей, в данном контексте не исключается, однако этот факт никак не отражен в исходном тексте. Вместе с тем, с точки зрения воплощения текста как художественного произведения, нельзя не признать, что данное добавление как бы «оживляет» картину происходящего, отображает авторский стиль переводчика.

Также можно упомянуть в этом отношении романтическую сцену, в которую переводчик включил тему биения сердца, не отраженную в оригинале: “The voice fell low, sank into her breast and stretched the tight bodice over her heart as she came up close” [Fitzgerald 2018: 178]. / «Произнесено это было негромко,



голос Николь словно тонул в ее груди, растягивая тесный корсаж платья, под которым Дик *услышал*, когда она подступила вплотную к нему, *удары сердца*» [Фицджеральд 2017: 121]. Несмотря на легкий семантический сдвиг, деформация добавлением, послужившая ему причинной, может расцениваться как адекватное средство перевода, которое позволило переводчику передать всю трепетность ситуации; выступило как творческое решение.

“The best I can wish you, my child,” so said the Fairy Blackstick in Thackeray’s *The Rose and the Ring*, “is a little misfortune” [Fitzgerald 2018: 134]. «*Бедное дитя!* – говорит в Теккереевом «Кольце и розе» фея Черная Палочка. – Лучшим подарком тебе будет капелька невзгод» [Фицджеральд 2017: 92]. Переводчик добавил слово «бедное», хотя, с нашей точки зрения, вполне можно было использовать сочетание «дитя моё». В целом, конечно, данное добавление вполне вписывается в контекст, поэтому значительного изменения смысла не наблюдаем.

“Don’t bother — we can get a cab” [Fitzgerald 2018: 278]. / « – Да к чему такие хлопоты – мы возьмем такси» [Фицджеральд 2019: 389]. При передаче лаконичного “don’t bother” (не беспокойся) переводчик прибегает, помимо грамматической замены (глагол “to bother” заменяется существительным «хлопоты»); к деформации добавлением «да к чему», что также приводит к некоторому искажению смысла исходного предложения.

Также иногда можно наблюдать не представленное в исходном тексте смещение с общей констатации ситуации на ситуацию в восприятии главного героя:

“Life was gathered near the hotel” [Fitzgerald 2018: 177]. / «*Дик*у казалось, что все живое стеснилось к отелю» [Фицджеральд 2017: 120].

“It was exciting up on the mountain, like a ship at sea” [Fitzgerald 2018: 174]. / « *Диком* владело волнение, охватившее его, едва он поднялся сюда, на вершину горы, и ощутил себя одиноким кораблем в океане» [Фицджеральд 2017: 119]. В указанных примерах добавления *Дик*у и *Диком* придают тексту более личный характер, нежели в оригинале; однако читатель получает

возможность «видеть глазами героя», в чем, с нашей точки зрения, также проявляется творческий подход переводчика.

Таким образом, несмотря на количественное несоответствие текста перевода и текста оригинала, исходя из анализа приведенных деформаций, можно сделать вывод о том, что переводчик, используя данные деформации, руководствовался соответствующей стратегией: сделать текст перевода более близким и понятным читателю.

### 3.2 Деформации опущением

Наряду с деформациями добавлением, среди часто употребляемых деформаций фигурируют деформации опущением. Они проявляются там, где переводчик, считая некоторые детали несущественными, опускает их, тем самым, деформируя исходный текст; либо когда переводчик оказывается, в силу тех или иных обстоятельств, не в состоянии передать в переводе те или иные элементы оригинала. Приведем примеры деформации опущением, встречающиеся в анализируемом нами произведении; отметим, что применение этих деформаций также нередко ведет к изменению семантических оттенков.

Например, в представленном ниже фрагменте перевода упущена, с нашей точки зрения, важная деталь: во время нервного припадка Николь (свидетелем которого невольно оказалась Розмари), случившегося после совершенного в их гостинице убийства Жюля Петерсона, героиня оказалась в *ванной*, которую она называла «единственным местом, где она может побыть одна». И именно этот элемент опущен в переводе, хотя речь явно идет о подобной ситуации на вилле «Диана», свидетельницей которой стала Виолетта Мак-Киско: “Rosemary, back in the salon, heard the bathroom door bang, and stood trembling: now she knew what Violet McKisco had seen *in the bathroom* at Villa Diana” [Fitzgerald 2018: 130]. / «Вернувшись в гостиную, Розмари услышала, как захлопнулась дверь ванной, и замерла, дрожа: теперь она знала, что увидела на вилле «Диана» Виолетта Мак-Киско» [Фицджеральд 2017: 90].

“A dozen cabbies slept in their hacks outside the Cannes station” [Fitzgerald 2018: 14]. / «У каннского вокзала спали в своих машинах таксисты»

[Фицджеральд 2017: 15]. В переводе автор опускает слово *dozen* (дюжина), и это, в определенной мере, влияет на семантику: предложение становится менее конкретным.

Деформация опущением присутствует и в следующем примере, где опущено сочетание *built on*: «Mountain-climbing cars are *built on* a slant similar to the angle of a hat-brim of a man who doesn't want to be recognized» [Fitzgerald 2018: 170]. / “Пол у вагонетки канатной дороги наклонен примерно под тем углом, какой придает своей шляпе не желающий быть узанным мужчина” [Фицджеральд 2017: 116]. Считаем, что, несмотря на деформацию, сохранить образ переводчику в целом удалось, поскольку результат не искажает восприятия.

Некоторые другие случаи применения деформации опущением: “Nicole was up in her head now, cool as cool, *trying* to collate the sentimentalities of her childhood, as deliberate as a man getting drunk after battle” [Fitzgerald 2018: 179]. / «Голова Николь прояснилась, совершеннейшее хладнокровие вернулось к ней, она мысленно перебирала сантименты своего детства – так же неторопливо, как напивается после боя солдат» [Фицджеральд 2017: 122]. Если в переводе действие воспринимается как реальное, то в оригинале героиня всего лишь «пыталась представить» сантименты своего детства. Однако на русском языке данное сочетание кажется немного нелепым, и решение переводчика представляется выигрышным в аспекте адекватности.

“*He was early*; he looked from left to right with his eyes only; it would have taken nervous forces out of his control to use any other part of his body” [Fitzgerald 2018: 93]. / «Он оглядывал зал ожидания, ведя глазами справа налево – только глазами, для управления любой другой частью тела требовались нервные силы, которых у него не было» [Фицджеральд 2017: 66]. Опущение сочетания *he was early* кажется не совсем оправданным и является «небольшой потерей» для текста перевода. Но, поскольку опущение данного элемента конфликта смыслов не вызывает, в силу возможности его восстановления из контекста, такой вариант перевода считаем допустимым.

“The total value of this effort was to make him realize once more how far his emotions were involved; *thenceforth* he resolutely provided antidotes” [Fitzgerald 2018: 168]. / «Суммарная ценность всей затеи свелась к тому, что он еще раз понял, насколько сильно разбередила история с Николь его душу, – и самым решительным образом взялся за поиски противоядия» [Фицджеральд 2017: 115]. В данном примере переводчик опускает архаичное наречие *thenceforth* (с тех пор), восстановление которого в контексте, тем не менее, для читателя также не представит больших проблем.

Кроме того, деформация опущением встречается в случаях, когда переводчик сталкивается с труднопереводимыми элементами текста оригинала. Ввиду того, что перевод таких сочетаний скорее привел бы к абсурдным результатам в тексте перевода, считаем такого рода опущения адекватными; например в следующем примере опущено латинское слово *undulati* (обозначающее разновидность облаков): “The conductor shut a door; he telephoned his confrere among the *undulati*, and with a jerk the car was pulled upward, heading for a pinpoint on an emerald hill above” [Fitzgerald 2018: 170]. / «Кондуктор захлопнул дверцу, позвонил по телефону коллеге, и вагонетка, рывком снявшись с места, поползла к малой соринке на вершине изумрудной горы» [Фицджеральд 2017: 116]. Однако в целом мысль автора сохранена – ведь этот «коллега в небе» и есть такой же кондуктор вагонетки.

Опущение “Jew-uls-НОО-ОО!” делает текст перевода чуть менее эмоционально окрашенным, но представляется наиболее разумным приемом при переводе следующего отрывка: “New-looking baggage went past him; presently prospective passengers, with dark little bodies, were calling: “Jew-uls-НОО-ОО!” in dark piercing voices” [Fitzgerald 2018: 93]. / «Мимо провезли новенькие чемоданы; хозяева их, будущие пассажиры, маленькие и смуглые, перекликались пронзительными мрачными голосами» [Фицджеральд 2017: 66].

Наконец, опущение наречий образа действия скрадывает сопутствующие смысловые оттенки соответствующих действий (как они были совершены), также приводя к деформации текста:

“Nicole pulled her dressing-gown closer around her and dismissed him *briskly*” [Fitzgerald 2018: 112]. / «Николь потуже запахнула халат, попрощалась с полицейским» [Фицджеральд 2017: 78]. Слово *briskly* в переводе не представлено, при этом оно отражает оттенок взаимоотношений Николь с полицейским, который начал засматриваться на ее красоту; что Николь, очевидно, находит не вполне приемлемым.

“His fingers trembled so *violently* that it took four matches to light a cigarette; it seemed absolutely necessary to make his way into the buffet for a drink, but immediately Nicole returned” [Fitzgerald 2018: 95]. / «Пальцы дрожали так, что раскурить сигарету удалось лишь с четвертой спички; он понял: ему попросту необходимо добраться до буфета и выпить, но тут вернулась Николь» [Фицджеральд 2017: 67]. В переводе данной сцены, в которой Николь приходит проводить Эйба, опущена лексема *violently*, указывающая на нервозность героя; впрочем, также читатель может восстановить ее, исходя из контекста.

“Rosemary and Mary North came in sight, walking slowly and searching for Abe, and Nicole burst forth *grossly* with “Hey! Hi! Hey!” and laughed and waved the package of handkerchiefs she had bought for Abe” [Fitzgerald 2018: 96]. / «Показались Розмари и Мэри Норт, они шли медленно, отыскивая Эйба, и Николь бросилась к ним с криками: «Эй! Привет! Эй!», и засмеялась, размахивая пакетом купленных ею для Эйба носовых платков» [Фицджеральд 2017: 67]. Здесь в переводе опущено наречие *grossly*, использованное автором оригинального текста, чтобы показать, что героиня приветствовала Розмари и Мэри Норт нарочито громко, стараясь суматохой прикрыть неловкость ситуации и, возможно, радуясь, что не придется продолжать этот разговор с Эйбом, который не клеился.

“He was not sure — last night at the theatre she had referred *pointedly* to Rosemary as a child” [Fitzgerald 2018: 115]. / «Однако уверен ни в чем не был, — прошлой ночью в театре она заговорила вдруг об этой девушке, назвав ее ребенком» [Фицджеральд 2017: 80]. Автор неслучайно здесь употребил слово *pointedly* (подчеркнуто), чтобы показать, что Николь не допускает мысли,

чтобы Дик относился к Розмари иначе, как ни к ребенку; возможно, это связано с зарождающимся пониманием Николь, что Дик проявляет интерес к последней; и она старается таким образом его «образумить».

Итак, использование деформации опущением также, главным образом, определяется стратегией переводчика. Результат таких деформаций для потенциального читателя может быть как приемлемыми (когда опущенные единицы могут быть восстановлены, исходя из контекста), так и не вполне желательными (когда теряются «кванты» информации, заложенные автором в те или иные фрагменты). Также деформации опущением служат инструментом «нивелирования» различий между двумя языками, приемом, позволяющим избежать абсурдности при передаче определенных элементов оригинала.

### **3.3 Деформации эстетической функции**

Деформации эстетической функции, пожалуй, могут нанести наиболее существенный урон тем или иным отрывкам художественного текста. При анализе текста Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна» в переводе С.Б. Ильина было выявлено, что в целом деформация эстетической функции для него нехарактерна; что считаем вполне позитивным показателем качества перевода. Однако один ярко выраженный пример деформации эстетической функции все же находим в тексте перевода песенки, которую Николь спела Дику, упомянув кухарку, которая научила ее этой песне: “A woman never knows/ What a good man she’s got/Till after she turns him down . . .” [Fitzgerald 2018: 157]. / «Баба, она ж не знает,/ Какой у нее классный мужик,/ Пока его не прогоняет» [Фицджеральд 2017: 107]. С одной стороны, данное решение кажется вполне логичным, учитывая социальное положение той женщины, которая обучила Николь этой песне. Однако, принимая во внимание контекст ситуации, – прогулку героев, когда только начинали полноценно зарождаться их чувства, а Николь пела Дику песни с пластинок, которые ей присылала сестра, и которые приносили ей утешение во время пребывания в клинике (причем все остальные песни настраивали на романтический лад), – перевод этой песни кажется несколько неуместным. В нашем понимании, рассматриваемая песенка скорее

носила характер «жизненной мудрости», нежели грубоватой присказки, как это получилось в переводе. К тому же слово «классный», с нашей точки зрения, не вписывается во временные рамки той эпохи. В данном примере наблюдаем деформацию, когда «цель не оправдывает средства», так как данная трактовка фрагмента, с большей долей вероятности, негативно скажется на восприятии читателя. Возможно, целесообразнее в данном случае использовать прямой перенос (оставить версию оригинала), что было сделано переводчиком в отношении некоторых других фрагментов стихотворной формы данного произведения.

Исходя из вышеперечисленного, подчеркнем, что, во избежание эстетических деформаций, являющихся явлением крайне нежелательным при переводе художественных текстов, переводчику следует очень тонко интерпретировать стиль и интенции автора, стремясь сохранить в переводе всю красоту идей, смыслов, а также культурную подоплеку оригинала, передача которых и является основной целью при переводе такого рода произведений.

### 3.4 Стилистические деформации

В данной работе, главным образом, рассмотрены стилистические деформации как результат стилистического расслоения лексики, к проблеме которых обращалась в своем исследовании И.А. Баранцова. При анализе такого рода деформаций, с нашей точки зрения, наиболее пристальное внимание должно уделяться прагматике перевода: ведь, как упоминалось в теоретической части нашего исследования, привычные регистры двух языков для описания тех же ситуаций могут варьироваться.

Итак, среди деформаций данного уровня, прежде всего, назовем замену нейтральных лексических единиц стилистически окрашенными единицами:

“He said the conductor had insulted Rosemary and he wanted him to *fight*, but that conductor could have made trouble — and believe me I had an awful time smoothing it over” [Fitzgerald 2018: 102]. / «Заявил, что проводник оскорбил Розмари, что он ему сейчас *морду набьет*, но проводник же мог бог знает какой шум поднять, пришлось мне их всех успокаивать, и, поверьте, с меня семь

потов сошло» [Фицджеральд 2017: 72]. В оригинале использовано нейтральное слово *fight*, а в переводе стилистически окрашенное выражение *набить морду* (простореч. вульг.) [43]. Однако, учитывая аспект восприятия русскоязычным реципиентом, использование нейтрального сочетания «хотел драться с ним» выглядело бы менее реалистично относительно предлагаемой ситуации, поэтому считаем данную деформацию адекватным, и даже выигрышным решением переводчика в данном контексте.

“It was fun *spending money* in the sunlight of the foreign city with healthy bodies under them that sent streams of color up to their faces; with arms and hands, legs and ankles that they stretched out confidently, reaching or stepping with the confidence of women lovely to men” [Fitzgerald 2018: 113]. / «Так весело было *сорить деньгами* в залитом солнечным светом чужеземном городе, ощущая здоровье своих тел и румянец лиц; ощущая предплечья и кисти рук, ощущая ступни и лодыжки, простирая первые и переступая вторыми с уверенностью женщин, которыми любят мужчины» [Фицджеральд 2017: 79]. В этом примере вместо нейтрального выражения *spend money* (тратить деньги) переводчик использовал сочетание *сорить деньгами* (разг.) [36]. Но, принимая во внимание контекст, считаем данную деформацию адекватной, так как речь идет о радости, которую героиням приносила эта «трата денег»: они не просто тратили деньги на что-то, что им необходимо, а скорее наслаждались процессом происходящего, красовались и развлекались.

“He’s in a *terrible situation* and it’s my fault,” said Abe. “We need some good advice” [Fitzgerald 2018: 122]. / « – Из-за меня он *попал в жуткий переплет*, – сказал Эйб. – Нам нужен хороший совет» [Фицджеральд 2017: 85]. В переводе использовано выражение *попасть в переплет* (разг. экспрес.) [36], что, безусловно, отражает деформацию стиля. Однако русскоязычному читателю было бы странно наблюдать, как герой в критической жизненной ситуации (в которой оказался Эйб) выражается в рамках нейтральных выражений («он попал в ужасную ситуацию»); поэтому, данную деформацию считаем уместной, и даже необходимой с точки зрения адекватности.



“I’m sorry for the poor man,” Nicole said. “Course that’s why she talked so strange to me — she was getting ready to open fire” [Fitzgerald 2018: 99]. / « – Мне жалко бедного англичанина, – сказала Николь. – Потому она и говорила со мной так странно – пальбу собиралась открыть» [Фицджеральд 2017: 69]. *Open fire* – нейтральный стиль, *открыть пальбу* – разговорный [40]. В данном случае, так же, для передачи эмоциональности, которой русскоязычный читатель ждет от фрагментов, содержащих описания чрезвычайных происшествий, переводчик использует вполне уместную, с точки зрения цели, деформацию стиля.

“The afternoon you took me to that funny ball — you know, St. Genevieve’s —” he began [Fitzgerald 2018: 94]. / Вечер, когда вы *затащили* меня на тот странный бал – помните, в день святой Женевьевы... – начал он [Фицджеральд 2017: 66]. *Take* – нейтральный стиль, *затащить* – разговорный [40]. Несмотря на несоответствие стиля перевода стилю оригинала, считаем данную деформацию обоснованной, так как она передает настроение героя, исходя из того, что далее по тексту получается, что герою на балу «на этот раз было невесело»; и он говорит Николь: «Устал я от вас обоих» [Фицджеральд 2017: 66].

“Baby had certain spinsters’ characteristics — she was alien from touch, she started if she was touched suddenly, and such lingering touches as kisses and embraces slipped directly through the flesh into the forefront of her consciousness” [Fitzgerald 2018: 198]. / «Бэйби уже обзавелась кое-какими стародевичьими чертами – она *чуралась* прикосновений, от неожиданных испуганно вздрагивала, а затяжные, вроде поцелуев и объятий, пронизав тело Бэйби, попадали прямоком на передний край обороны, организованной ее сознанием» [Фицджеральд 2017: 135]. Выражая приобретенную особенность Бэйби избегать прикосновений, вместо нейтрального сочетания *was alien from touch* переводчик использует *чуралась* (разг.) [48], что, с нашей точки зрения, вполне можно было бы заменить нейтральным словом «сторонилась», однако

признаем, что в выборе переводчика, возможно, проявляется его собственный авторский стиль.

Приведем также примеры обратного характера: когда лексические единицы более низкого стиля заменяются лексическими единицами более высокого стиля:

“Well, he’s a *rotten* musician” [Fitzgerald 2018: 9]. / «– Хороший пловец, но *плохой* музыкант» [Фицджеральд 2019: 12]. Вместо эмоционально окрашенного *rotten (informal)* [59], при переводе автор использует нейтральное прилагательное *плохой*.

“Lucky Dick, *you big stiff*,” he would whisper to himself, walking around the last sticks of flame in his room. “You hit it, my boy. Nobody knew it was there before you came along” [Fitzgerald 2018: 133]. – Ты *большой человек*, счастливчик Дик, – шептал он себе, расхаживая по комнате среди последних брикетов тепла и света. – Ты попал в самую точку, мой мальчик. А до тебя никто о ее существовании и не ведал [Фицджеральд 2017: 91]. Жаргонизм *big stiff* [37] в переводе становится разговорным *большой человек* [40]. Отметим, что в контексте оригинала данная лексическая единица отрицательной коннотации не несет, поэтому такая деформация стиля с точки зрения цели здесь вполне уместна.

Таким образом, стилистические деформации возникают там, где переводчик выбирает слова другого, нежели в оригинале, слоя лексики, что приводит к изменению коннотации соответствующих сочетаний. Отметим, что, принимая во внимание особенности восприятия потенциальным читателем текста перевода, данные деформации могут быть вполне оправданы, так как восприятие лексических единиц может обуславливаться культурными и языковыми особенностями языка перевода.

### **3.5 Деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями**

Помимо приведенных выше стилистических деформаций нами были выявлены деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими

выражениями, также в определенной мере воплощающие стилистические характеристики произведения (напомним, что проблему таких деформаций затрагивала в своем исследовании Ж.Е. Гостева).

Деформации метафор мотивируются отсутствием в языке соответствий, вследствие чего переводчику зачастую приходится «нейтрализовать» данный прием, с целью передачи основного смысла в переводе:

“Dick had rung off at this point — perhaps that was a piece of ingratitude for he *needed grist for the grinding activity* of his mind” [Fitzgerald 2018: 114]. / «Тут Дик положил трубку, может, это и было нехорошо, но ему требовалось дать передышку мозгам» [Фицджеральд 2017: 80]. В переводе наблюдаем вынужденную потерю метафоры, задуманной автором, который сравнил деятельность мозга Дика с механизмом, перемалывающим зерна.

“An instinct made Dick *suck back* the grave derision that formed on his tongue; he asked the waiter to find out who they were” [Fitzgerald 2018: 116]. / «Инстинкт заставил Дика воздержаться от насмешливого замечания, которое уже завертелось у него на языке, и спросить у официанта – кто это» [Фицджеральд 2017: 81]. Метафора *suck back*, указывающая, что Дик как бы «втянул обратно» слова, которые готовы были слететь с его языка, заменяется на нейтральное «воздержаться от насмешливого замечания».

“There was a *rough nap on Nicole’s velvet gloves as she slapped him back*: “Seems rather foolish to be unpleasant, Abe. Anyhow you don’t mean that. I can’t see why you’ve given up about everything” [Fitzgerald 2018: 94]. / «Обыкновенно мягкая, Николь оцетинилась: /– По-моему, говорить гадости глупо, Эйб. Тем более что ничего такого вы в виду не имеете. Не понимаю, с какой стати вы махнули рукой на все сразу» [Фицджеральд 2017: 66]. Автор очень тонко намекнул на неприсущий Николь жесткий ответ, используя образ вельветовых перчаток, неожиданно «покрывшихся жестким ворсом», когда она ответила Эйбу «пощечиной» (то есть таким же жестким ответом); образом, который, к сожалению, в переводе был передан лишь отчасти.

“The young woman with the helmet-like hair to whom Nicole had spoken made an *odd dodging little run away* from the man to whom she was talking and plunged a frantic hand into her purse; then the sound of two revolver shots cracked the narrow air of the platform” [Fitzgerald 2018: 96]. / «Молодая женщина со шлемом волос на голове, – это к ней подходила Николь, – как-то странно, бочком, отскочила на несколько шагов от мужчины, с которым разговаривала, и торопливо сунула руку в сумочку, а следом в узком воздушном пространстве перрона сухо щелкнули два револьверных выстрела» [Фицджеральд 2017: 68]. Употребив сочетание *odd dodging*, автор сравнил движение женщины с приемом в боксе, намек на который в переводе удалось воплотить лишь отчасти.

“All the time Warren was talking to the dried *old package* of Doctor Dohmler, one section of the latter’s mind kept thinking intermittently of Chicago” [Fitzgerald 2018: 147]. / «Пока Уоррен распространялся перед старым, сухим доктором Домлером, какая-то часть мыслей последнего раз за разом обращалась к Чикаго» [Фицджеральд 2017: 101]. Во фрагменте, по нашему мнению, делается намек на отдельное существование тела и разума Домлера: тогда, как «старая оболочка» (eng. *old package*) доктора «слушала» Уоррена, часть мыслей покинула ее в попытке разобраться, что к чему (по-видимому, доктор не в полной мере доверяет словам этого человека и ищет ответы на свои вопросы не в его словах, а где-то за пределами реальности).

“Noon dominated sea and sky — even the white line of Cannes, five miles off, had faded to a mirage of what was fresh and cool; a *robin-breasted* sailing boat pulled in behind it a strand from the outer, darker sea” [Fitzgerald 2018: 10]. / «Полдень царил в небе и в море – даже белая линия стоявших в пяти милях отсюда Канн выцвела, обратившись в мираж прохлады и свежести; красный парусник тянул за собой прядку открытого, более темного моря» [Фицджеральд 2017: 13]. В переводе данного отрывка вместо метафоры, использованной автором для описания парусника, *robin-breasted*, использовано слово

«красный», что, безусловно, является потерей для текста перевода, но сохраняет основной смысл высказывания.

Рассмотрим также деформации, обусловленные идиоматическими выражениями:

“Only no one would tell me everything — they would just tell me half and I was already too muddled to *put two and two together*” [Fitzgerald 2018: 140]. / «Да только никто не говорил мне всего – говорили лишь половину, а я уже слишком запуталась, чтобы сообразить, что к чему» [Фицджеральд 2017: 97]. В переводе идиоматичность выражения *put two and two together* [61] была потеряна, хотя смысл высказывания сохранился. С нашей точки зрения, данное идиоматическое выражение можно было также сохранить, употребив выражение «сложить два и два», однако решение автора также видится нам адекватным.

“And now, when I know and have paid such a price for knowing, they sit there with their *dogs lives* and say I should believe what I did believe” [Fitzgerald 2018: 142]. / «И теперь, когда я знаю, когда заплатила за знание такую цену, они сидят здесь, ничтожные люди, и говорят, что мне следует верить в то, во что я верила прежде» [Фицджеральд 2017: 98]. Идиоматическое выражение *dog's live* [61] не получило воплощения в переводе. Считаем, что такая деформация вполне оправдана: несмотря на наличие в русском языке эквивалента (собачья жизнь), его употребление, с нашей точки зрения, нанесло бы урон эстетической функции текста, заставило выражение звучать вульгарно.

“Nicole sat quiet. Dick wished she would speak so that he could play the easy rôle of *wet blanket*, but now she sat quiet” [Fitzgerald 2018: 165]. / «Николь притихла. Дику хотелось, чтобы она продолжала говорить, это позволило бы ему с большей легкостью изображать занудное равнодушие, однако Николь молчала» [Фицджеральд 2017: 113]. Идиома *wet blanket* [61] (разг. человек, отравляющий другим удовольствие, радость и т.п.[37]), в переводе также не представлена. Идиоматическое выражение опущено, по всей видимости, вследствие невозможности подобрать эквивалент в русском языке.

Интересным, по нашему мнению, кажется пример деформации идиомы *red tape*, история возникновения которой связана с традицией использования во многих европейских странах красной ленты, которой перевязывали документы, подлежащие рассмотрению в первую очередь (так значение сочетания закрепилось в качестве символа бюрократии): “I don’t want any French *red tape* just because I discovered the man.” [Fitzgerald 2018: 128]. / «Мне вовсе не хочется, чтобы французские бюрократы вцепились в меня мертвой хваткой лишь потому, что это я обнаружил тело» [Фицджеральд 2017: 89]. В указанном примере утрачивается идиома *red tape* [65] как символ французской бюрократии, но при этом сохранена основная мысль высказывания.

Данные деформации, безусловно, приводят к определенным потерям в тексте перевода, однако, по большей части, они бывают вызваны вынужденным решением автора сохранить основной смысл при невозможности передачи отдельных элементов оригинала. Таким образом, потеря (нейтрализация) идиоматических выражений, метафор и других стилистических средств может быть оправдана с точки зрения сохранения адекватности перевода, так как в результате использования таких деформаций сохраняется общий смысл, вложенный в оригинал автором; удается избежать абсурдности в переводе.

### **3.6 Семантические деформации**

В какой-то мере, мы уже сталкивались с семантическими деформациями, когда приводили примеры деформации добавлением. Рассмотрим же семантические деформации, не столько связанные с количественным изменением оригинального текста, сколько с «искажением» значений представленных единиц, а порой и их заменой на другие лексические единицы.

Ниже представлены примеры искажений оригинального смысла:

“There was only one real seat in back, because the Shah must ride alone, so they took turns riding in it and sitting on the marten fur that covered the floor” [Fitzgerald 2018: 89]. / «Сиденье сзади наличествовало только одно, поскольку шах должен ездить в одиночестве, и гости катались в этой машине по очереди – *впрочем, некоторые предпочитали сидеть на устилавшем ее пол куньем меху*»

[Фицджеральд 2017: 63]. С нашей точки зрения, о предпочтениях в оригинале не говорится; автор лишь указывает на тот факт, что, вследствие наличия всего одного сидения сзади, на месте шаха героям приходилось ездить по очереди.

“It was one of the most extraordinary telephone conversations I’ve ever held.” [Fitzgerald 2018: 113]. / «– Такого удивительного разговора у меня еще *не было*» [Фицджеральд 2017: 79]. Перефразировав фразу, переводчик несколько исказил ее: если в оригинале допускается, что было еще несколько столь же необыкновенных телефонных разговоров, то в переводе такой вариант исключается.

“At the minute when he wondered whether or not he *had time* for a drink at the buffet, and began clutching at the soggy wad of thousand-franc notes in his pocket, one end of his pendulous glance came to rest upon the apparition of Nicole at the stairhead” [Fitzgerald 2018: 93]. / « И в ту минуту, когда он начал прикидывать, не пойти ли ему в вокзальный буфет и не выпить ли, и пальцы его уже сжали в кармане волглый ком тысячефранковых купюр, маятник его взгляда, дойдя до точки возврата, уткнулся в призрак поднимавшейся в зал по лестнице Николь» [Фицджеральд 2017: 66]. Если в оригинале герой размышлял, было ли у него *достаточно времени* на поход в буфет, то в переводе аспект ограниченности времени опущен.

Как видно из предложенных ниже примеров, к смысловым деформациям также могут вести замены одних лексических единиц другими:

“Anxiously she *confided* to Rosemary: / “I’ve got to get Abe home” [Fitzgerald 2018: 90]. / «И она озабоченно повернулась к Розмари:– Мне нужно затащить Эйба домой» [Фицджеральд 2017: 64]. Оттенок особого расположения к собеседнику в переводе был утерян за счет замены слова *confide*, означающего «поделиться, довериться», на *повернуться*. Именно это особое, доверительное отношение Мэри Норт, в нашем понимании, способствовало тому, что героиня согласилась помочь, хотя Розмари очень хотелось уйти с Диком и Николь.

“With Elkins, second secretary at the Embassy, he shared an apartment, and there were two nice girl visitors — which was that and not too much of it, nor too

much of the Embassy either” [Fitzgerald 2018: 133]. / «Квартирку он делил с Элкинсом, вторым секретарем посольства, к ним часто заходили две милые гости – ну и довольно об этом, много будете знать, скоро состаритесь (последнее относилось к посольству)» [Фицджеральд 2017: 92]. В переводе данного фрагмента, помимо деформации добавлением (последнее относилось к посольству) наблюдаем коренным образом измененное выражение: *which was that and not too much of it, nor too much of the Embassy either* (досл. что было тем самым, и не то, чтобы тем самым, и не вполне связанным с посольством) [60], которое заменяется на «– ну и довольно об этом, много будете знать, скоро состаритесь». Замена не в полной мере отразила суть оригинала: семантика его была искажена; но, тем не менее, она достаточно гармонично вписалась в текст.

“Nicole took advantage of this to stand up and the impression of her youth and beauty grew on Dick until it *welled up inside him in a compact paroxysm* of emotion” [Фицджеральд 2017: 155]. / «Николь воспользовалась этим, чтобы встать, в полной мере явив Дику свою молодость и красоту, и сердце его судорожно сжалось, омытое всплеском эмоций» [Fitzgerald 2018: 106]. Автор имел в виду, что *впечатление* от молодости и красоты Николь все разрасталось внутри Дика, пока не сжалось в пароксизм эмоций; однако переводчик предпочел заменить этот образ на более понятный потенциальному читателю образ сердца, «судорожно сжавшегося» от красоты Николь и «омытого всплеском эмоций». Таким образом, произошла семантическая деформация, которая, однако, может быть воспринята адекватным средством перевода с прагматической точки зрения.

Таким образом, семантические деформации ведут к искажению смысла определенных элементов перевода по отношению к тексту оригинала. Они могут быть вызваны неверной интерпретацией идей автора переводчиком, определяться культурными, языковыми и другими различиями, а также быть воплощением стратегии переводчика, стремящегося сделать идеи и образы произведения более близкими и понятными читателю.



### 3.7 Деформации синтаксического уровня

Рассматривая деформации синтаксического уровня, мы опирались на исследование О.И. Костиковой, которая описывала их как деформации, затрагивающие «как характер логических отношений между частями сложных высказываний, так и связи между отдельными словами внутри словосочетаний» [Костикова 2002: 23]. Приведем выявленные нами примеры деформаций синтаксического уровня:

“That’s going to be the belle of your boat — that one with all the men to say good-by — you see why she bought that dress?” Nicole talked faster and faster” [Fitzgerald 2018: 93]. / « – Вот эта дама будет на вашем судне первой красавицей – *вон сколько мужчин ее провожает*, – теперь вы понимаете, почему она купила такое платье? — Николь говорила все быстрее и быстрее» [Фицджеральд 2017: 66]. В оригинале речь идет о женщине, которую провожают мужчины, а в переводе акцент также делается на количество мужчин, которые ее провожают; то есть наблюдается изменение логических отношений внутри сложного предложения. При этом предложение, в нашем понимании, вполне можно было перевести с сохранением логических отношений оригинала: «– Вон та дама будет на вашем судне первой красавицей – *та, которую провожают все эти мужчины...*» (перевод наш – А.Г.).

Вспомогательные слова, такие как союзы, могут также повлиять на логические отношения слов в составе словосочетаний или простых предложений внутри сложного:

“He considered. He was an ill-smelling, handsome man” [Fitzgerald 2018:111]. / «Пахло от него не очень приятно, *однако* он был довольно хорош собой» [Фицджеральд 2017: 78]. Как ни странно, в оригинале противопоставления красоты и запаха, исходившего от мужчины, не чувствуется, тогда как в переводе оно введено посредством союза *однако*.

“She’s very — very pretty,” Nicole said in a detached, emphatic way, “and I thought she was very good in the picture.” [Fitzgerald 2018: 193]. / «– Она прелестна – совершенно прелестна, – отрешенно, *однако* с напором сказала

Николь, – и так хороша была в картине» [Фицджеральд 2017:131]. В оригинале слова *detached* (объективно, невозмутимо) и *emphatic* (подчеркнуто, выразительно) не противопоставляются, тогда как в переводе это ярко выражено.

Считаем целесообразным заметить, что такие деформации вызваны особенностями русского языка, где редко можно встретить два слова с противоположно заряженными коннотациями без противопоставления. Именно поэтому, считаем приведенные деформации адекватными. При этом такого рода деформации также могут быть вызваны недопониманием автором логических отношений; тогда такие деформации могут рассматриваться как необоснованные.

Таким образом, в данной главе были проанализированы деформации добавлением, деформации опущением, деформации эстетической функции, стилистические деформации, деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями, а также семантические деформации и деформации синтаксического уровня, выявленные в тексте перевода произведения Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна». В результате исследования подтверждено, что использование большинства деформаций обуславливается определенными переводческими стратегиями, направленными на достижение адекватности в переводе, связанными с приведением текста перевода в соответствие со вкусами и особенностями восприятия потенциальных читателей. Это доказывает, что переводческие деформации могут служить в качестве адекватного приема при переводе, при условии соответствия внесенных изменений цели перевода. Их использование определяется употребительными, структурными, культурными и другими различиями двух языков.

Однако признаем, что наряду с указанными выше деформациями, в художественном тексте неизбежно существуют деформации (часто они являются деформации эстетической функции, а также семантические деформации и деформации на синтаксическом уровне), которые не столько

выражают переводческую стратегию, сколько "переводческие заблуждения", и вызваны невозможностью глубокого понимания всех смыслов, заключенных в произведении.

### **Выводы по главе 3**

В ходе исследовательской работы нами проанализировано порядка ста деформаций, использованных профессиональным переводчиком С.Б Ильиным при переводе произведения Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна» (англ. F.S. Fitzgerald "Tender is the night") на русский язык. Для практической части данного исследования нами было отобрано пятьдесят деформаций разного характера, которые были распределены согласно принадлежности к анализируемым нами видам деформаций. В ходе анализа мы опирались, главным образом, на классификацию Н.К. Гарбовского, в которой выделяются деформации добавлением, опущением и деформация эстетической функции; однако при анализе текстов также были обнаружены стилистические деформации, семантические деформации и деформации синтаксического уровня, также приведенные в теоретической части данного исследования.

Полученные данные помогают сделать следующие выводы:

- Использование переводческих деформаций неизбежно при переводе художественного произведения.
- При переводе произведения «Ночь нежна» Ф.С. Фицджеральда переводчиком С.Б. Ильиным были использованы деформации добавлением, деформации опущением, стилистические деформации, деформации эстетической функции текста, а также стилистические деформации, семантические деформации и деформации синтаксического уровня.
- Соотношение деформаций в тексте перевода выглядит следующим образом (табл. 3):

Соотношение переводческих деформаций

*Таблица 3*

№	Название	Соотношение
---	----------	-------------

1	Деформации добавлением	20%
2	Деформации опущением	24%
3	Деформации эстетической функции	2%
4	Стилистические деформации	16%
5	Деформации, обусловленные метафорами	12%
6	Деформации, обусловленные идиоматическими выражениями	8%
7	Семантические деформации	12%
8	Деформации синтаксического уровня	6%

Для наглядности выведем результаты в диаграмму:



Исходные данные показывают, что наиболее используемыми деформациями при переводе художественного текста явились деформации опущением, деформации добавлением, а также стилистические деформации. Также отметим, что:

- Использование большинства деформаций обуславливается определенными переводческими стратегиями, направленными на достижение

адекватности в переводе и связанными с приведением текста перевода в соответствие с особенностями восприятия потенциальных читателей.

- Наряду с указанными выше деформациями, в художественном тексте неизбежно представлены деформации, которые «характеризуют не переводческую стратегию, а "переводческие заблуждения", причиной которых является невозможность глубокого понимания всех смыслов, заключенных в оригинальном тексте.

- В качестве деформаций, вызванных «переводческими заблуждениями» фигурируют, прежде всего, деформации эстетической функции, а также семантические деформации и деформации на синтаксическом уровне. Они иногда приводят к приписыванию новых смыслов, отсутствующих в тексте; либо искажают мысль или интенции автора произведения.

- Наиболее негативно на целостности художественных текстов, в силу их специфики, сказываются деформации эстетической функции.

- Деформации могут рассматриваться в качестве нужного приема при переводе, при условии соответствия внесенных изменений цели перевода.

- Кроме того, результаты исследования позволяют сделать следующие выводы относительно основных стратегий использования рассмотренных видов деформаций:

- Использование деформации добавлением было вызвано стремлением переводчика сделать текст перевода более близким и понятным читателю.

- Деформации опущением служили инструментом «нивелирования» различий между двумя языками; приемом, позволяющим избежать абсурдности при передаче определенных элементов оригинала.

- Деформация эстетической функции, в нашем понимании, не определялась переводческой стратегией. Она возникает в тексте перевода как результат несоответствия стиля текста оригинала эстетическим представлениям, доминирующим в культуре языка перевода, либо ошибочной

интерпретацией переводчиком стиля и интенций автора исходного текста. Поскольку такие деформации представляются крайне нежелательными при переводе художественных текстов и влияют не только на смысл соответствующего фрагмента, но и на качество перевода в целом, нехарактерность таких деформаций для исследуемого текста считаем явлением положительным.

➤ Деформации как результат стилистического расслоения лексики могут быть оправданы как особенностями языка перевода, так и особенностями восприятия реципиента. Нейтрализация идиоматических выражений, метафор и других стилистических средств также представляется целесообразным приемом в случае, когда это мотивировано стремлением избежать абсурдности в переводе, но при этом передать общий смысл, вложенный в оригинал автором.

➤ Семантические деформации могут быть как явлением вынужденным, связанным с культурными, языковыми и другими различиями, так и проявляться как результат индивидуальной интерпретации переводчиком смыслов оригинала в процессе построения виртуального объекта на основе заданной идеи.

➤ В основе деформаций синтаксического уровня могут лежать различия структур и особенностей двух языковых систем; либо недопонимание автором логических отношений (во втором случае речь идет уже не о стратегии, а о причине возникновения деформации).

Таким образом, анализ стратегий использования переводчиком С.Б. Ильиным переводческих деформаций вполне соответствуют теоретическому аспекту нашего исследования. Считаем, что большинство деформаций, использованных переводчиком, являются обоснованными и способствуют адекватной передаче содержания художественного произведения, не умаляя, в целом, его эстетической значимости и художественной оформленности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема переводческих деформаций, в силу недостаточной разработанности, является одной из наиболее актуальных проблем современного переводоведения. При этом использование переводческих деформаций в качестве приема при переводе может быть вполне обоснованным и служить средством достижения адекватности в тексте перевода. Именно с точки зрения адекватности и соответствия цели были проанализированы примеры деформаций, представленные в данной работе.

Данная работа имела своей целью исследование переводческих деформаций, использованных при переводе художественного текста, как проявления переводческой стратегии.

В теоретической части исследования было изучено понятие художественного перевода (перевода художественных текстов); рассмотрены основы коммуникативно-прагматического подхода к переводу, а в частности, скопос-теории, предложенной Катариной Райс и Гансом Вермеером, основные виды переводческих деформаций и их классификации; в практической части были проанализированы различные переводческие деформации, выявленные в переводе произведения Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна», как проявления переводческой стратегии и с опорой на коммуникативно-прагматический подход к переводу и основные постулаты скопос-теории.

Особенностью произведений художественной литературы является то, что для них доминантными являются художественно-эстетическая, или поэтическая функция языка. С учетом данной составляющей и осуществляется художественный перевод. Адекватный перевод художественных произведений определяется, прежде всего, целью перевода и немислим без переводческих деформаций. Именно «требование адекватности, соответствия использованных в тексте перевода языковых средств цели перевода» является актуальным в скопос-теории. Исходя из постулатов скопос-теории, отклонение от

оригинального текста может быть оправданным тогда, когда выбранные средства и стратегии адекватны и соответствуют цели перевода.

В ходе исследования рассмотрено понятие «деформации», а также его отличие от понятий «трансформация» и «переводческая ошибка». Рассмотрены классификации переводческих деформаций, разработанные А.А. Кретовым, И.М. Михайловой, А.Ю. Исаевой, О.В. Игнатъевой, а также «Общая классификация деформаций», предложенная Н.В. Белозерцевой, О.П. Алексеевой и Ю.А. Парфеновой, созданная путем синтеза классификаций отечественных ученых. Более подробно рассмотрена классификация Н.К. Гарбовского, которая, главным образом, взята за основу при анализе переводческих деформаций в практической главе исследования. Кроме того, изучены деформации синтаксического уровня и деформации стиля; а также деформации, обусловленные метафорами и идиоматическими выражениями.

Для выполнения практической части исследования, было проанализировано порядка ста деформаций, из которых было отобрано пятьдесят наиболее ярких примера переводческих деформаций. Полученные в результате исследования данные позволяют сделать вывод о том, что переводческие деформации действительно приводят к определенным потерям в переводе, однако анализ перевода с точки зрения адекватности в рамках коммуникативно-прагматического подхода, и, в частности, скопос-теории, помогает осознать, что в процессе перевода изучаемого произведения переводчик действительно следовал определенным стратегиям, и, порой «принося в жертву» отдельные элементы, сохранял совокупное смысловое единство текста как художественного произведения.

Таким образом, гипотеза о том, что деформации неизбежно существуют в тексте перевода; что они могут касаться как формы, так и содержания оригинального текста, являясь, главным образом, воплощением определенной переводческой стратегии, с нашей точки зрения, полностью подтвердилась.

Помимо решения общелингвистических проблем в процессе перевода посредством использования переводческих деформаций, переводчику удалось



привести перевод в соответствие с общепринятыми нормами переводящего языка и в итоге получить художественное произведение, в наибольшей степени передающее содержание, стиль и эстетику исходного художественного текста, а также соответствующее вкусам и ожиданиям публики.

Я подтверждаю, что настоящая  
работа написана мною лично  
и не нарушает интеллектуальные  
права третьих лиц.

А.Тадж - | А.Р. Табдуллина

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азимов Э.Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: ИКАР, 2009. 448 с.
2. Акопова А.А. Образ и художественный перевод. Ереван: Издательство Академии наук АрмССР, 1985. 149 с.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М.: Международные отношения, 2005. 240 с.
4. Белозерцева Н. В., Алексеева О. П., Зарипова Н. Р. Переводческие деформации как средство для манипуляции сознанием // Mind Technologies: Science: International Scientific-Practical Congress of Pedagogues, Psychologists and Medics (the 31st of March, 2017, Geneva (Switzerland)). Geneva: Publishing Center of the European Association of Pedagogues, Psychologists and Medics "Science", 2017. P. 144-147.
5. Белозерцева Н.В., Алексеева О.П., Парфенова Ю.А. К вопросу о классификации переводческих деформаций // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 10(76): в 3-х ч. Ч. 3. С. 69-74.
6. Белозерцева Н.В., Мишурова И.А. К вопросу о мотивах использования переводческих деформаций // Наука, образование и инновации: сборник статей Международной научно-практической конференции (г. Волгоград, 5 марта 2017 г.): в 3-х ч. Уфа: АЭТЕРНА, 2017. Ч. 2. С. 199-206.
7. Бреева Л.В., Бутенко А.А. Лексико-стилистические трансформации при переводе. М.: 1999. 99 с.
8. Бубнова Г.И. Влияние канала порождения на реализацию дискурсивных стратегий. // Новые технологии в филологическом образовании. Якутск: материалы конференции, 2002. С. 8-19.
9. Бутакова Л.О. Интерпретация художественного текста: поэтика с «человеческим лицом», «усреднённым» сознанием или поэтика без «лица» и «сознания»? // Вопросы психолонгвистики. 2003. No1. С. 57-63.

10. Войнич И. В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: автореф. дисс. ... к. филол. н. Пермь, 2010. 19 с.
11. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.
12. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. изд. 2-е. М., 1980. 160 с.
13. Гостева Ж.Е. Деформации при переводе романа К. Гамсуна «Голод» на русский и английский языки // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 8. С. 169-171.
14. Игнатьева О. В. Лингвостилистические аспекты художественного перевода (на материале венгерско-удмуртских переводов А. Уварова): автореф. дисс. ... д. филол. н. Будапешт, 2010. 18 с.
15. Исаева А. Ю. Переводческие трансформации и деформации в процессе перевода газетного заголовка (на материале английского и русского языков) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. Вып. 2. С. 298-308.
16. Казакова Т. А. Практические основы перевода. English – Russian. Учебное пособие. СПб.: Лениздат; Издательство «Союз», 2002. 320 с.
17. Каширина Н. А. Критерии оценки качества письменных переводов как методическая проблема // Лингводидактические основы преподавания языков и культур: сб. статей / под ред. И.А. Цатуровой. Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2005. С. 50.
18. Колесниченко А.Н. Сленг в английском и русском языках: структурно-семантический, этимологический, функциональный и стилистический аспекты (на материале произведений Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и Д. Гуцко «Русскоговорящий»): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка», 10.02.04 «Германские языки». Ростов-на-Дону, 2008. 27 с.

19. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых: Учебное пособие. М.: ЧеРо, 1999. 134 с.
20. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2002. 424 с.
21. Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
22. Копанев П.И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск: БГУ им. В.И. Ленина, 1972. 294 с.
23. Костикова О. И. Трансформации и деформации как категории переводческой критики: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2002. 25 с.
24. Костикова О.И. Трансформации и деформации как категории переводческой критики: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 212 с.
25. Кретов А. А. Деформация текста при переводе // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. трудов. Воронеж: ВГУ, 2002. Вып. 5. С. 89-91.
26. Лосев А. Ф. О понятии языковой валентности // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1981. Т. 40. Вып. 5. С. 403-413.
27. Львовская З.Д. Современные проблемы перевода: Пер. с исп. Изд. Стереотип. М.: Издательство ЛКИ, 2014. 224 с.
28. Морозкина Е. А. Вариативность перевода «текстовой аномалии» // Сопоставительно-типологический ракурс в исследовании разноструктурных языков: Материалы Международной научно-практической конференции 23-24 апреля 2018 г. Уфа, 2018. С. 242-247.
29. Назин А. С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» и его переводах на русский язык: дис.... канд. фил. наук. Екатеринбург 2007. 201с.
30. Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высшая школа, 1980. 198 с.

31. Сдобников В.В. Теория перевода: (учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков). М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 448 с.
32. Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студ. лингв, фак. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 304 с.
33. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М.: Филология три, 2002. 415 с.
34. Фицджеральд Ф.С. Ночь нежна [Текст]: [роман] / Фрэнсис Скотт Фицджеральд ; [пер. с англ.: С. Б. Ильин]. Москва: Эксмо, 2017. 239 с.
35. Чуковский К.И. Высокое искусство. Спб.: Азбука - классика, Авалонь, 2008. 448 с.
36. Академик [Электронный ресурс]. URL: <https://phraseology.academic.ru> (дата обращения: 10.05.2020).
37. Академик [Электронный ресурс]. URL: <https://translate.academic.ru> (дата обращения: 15.05.2020).
38. Алимова М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста [Электронный ресурс] // Русский язык. 2012. №2. С.47-52. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D1%88/Downloads/osobennosti-i-osnovn-e-kriterii-perevoda-hudojestvennogo-teksta.pdf> (дата обращения: 6.11.2019).
39. Баранцова И.А. Переводческие деформации стилистики романа Дж. Д. Сэлинджера "The Catcher In The Rye" [Электронный ресурс] // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2015. № 1 (9). С. 76 – 83. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_26378467\\_88362405.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_26378467_88362405.pdf) (дата обращения: 15.05.2020).
40. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Гл. ред. С. А. Кузнецов. Первое издание: СПб.: Норинт, 1998. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/> (дата обращения: 10.05.2020).

41. Владимир Путин скрывает правду [Электронный ресурс]. URL: <https://www.inopressa.ru/article/03jun2015/nytimes/secret.html> (дата обращения: 26.08.2017).

42. Джабраилова В.С., Безух А.Э. Скопос-теория как фактор прагматической адаптации при переводе слоганов коммерческой рекламы с английского языка на русский [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 4(70): в 2-х ч. Ч. 2. С. 92-95. URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-2911\\_2017\\_4-2\\_26.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2017_4-2_26.pdf) (дата обращения: 19.05.2020).

43. Картаслов. ру [Электронный ресурс]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/набить%20морду> (дата обращения: 10.05.2020).

44. Митягина В.А. Коммуникативно-прагматический подход к переводу: установки и возможности скопос-теории [Электронный ресурс] // Homo Loquens: (Вопросы лингвистики и транслятологии): сб. ст. Вып. 4 / Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Волгоградский государственный университет», Каф. теории и практики перевода ; ред. кол. : Р. Л. Ковалевский (отв. ред.) [и др.]. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2009. С. 3-14. URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-2911\\_2017\\_4-2\\_26.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2017_4-2_26.pdf) (дата обращения: 19.05.2020).

45. Родригес С. Apple подбирается к младенцам [Электронный ресурс]. URL: <http://inosmi.ru/usa/20121201/202856852.html> (дата обращения: 26.08.2017).

46. Сдобников В.В. Скопос-теория как основа развития коммуникативно-функционального подхода к переводу [Электронный ресурс] // Индустрия перевода. 2013. № 1. С. 28-32. URL: [https://elibrary.ru/download/elibrary\\_20465777\\_72800271.pdf](https://elibrary.ru/download/elibrary_20465777_72800271.pdf) (дата обращения: 19.05.2020).

47. Сказки Андерсена [Электронный ресурс] // URL: [http://andersen.com.ua / ru \\_snezhnaya \\_ koroleva \\_ compared.html](http://andersen.com.ua / ru _snezhnaya _ koroleva _ compared.html) (дата обращения: 01.03 2017).
48. Словарь русского языка: В 4-х т. [Электронный ресурс] / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/24/ma469411.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 15.05.2020).
49. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. Д. Н. Ушакова (1935-1940). URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/14/us230202.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 10.05.2020).
50. Уитни М. Западные СМИ игнорируют успехи Путина в Сирии [Электронный ресурс]. URL: <http://inosmi.ru/politic/20160201/235224180.html> (дата обращения: 26.08.2017).
51. Хури Э. Погуляли, постреляли – пятеро раненых [Электронный ресурс]. URL: <http://inosmi.ru/usa/20130120/204852321.html> (дата обращения: 26.08.2017).
52. Eco U. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts / Umberto Eco / ed. by Thomas Sebeok. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 278 p.
53. Рум А. Exploring Translation Theories. London: New York: Routledge, 2010. 186 p.
54. Salinger J.D. The Catcher in the Rye: English Modern Prose. СПб.: Антология, КАРО, 2011. 288 с.
55. Savory Th. Threat of Translation. London, 1957. 120 p.
56. Wales K. A Dictionary of Stylistics. Longman Group UK Limited, 1989. 504 p.
57. Fitzgerald F. Tender is the Night [Электронный ресурс]. URL: <https://www.globalgreyebooks.com/content/books/ebooks/tender-is-the-night.pdf> (дата обращения: 5.11.2019).

58. Khouri A. Gun Appreciation Day: Five Injured at Three Gun Shows [Электронный ресурс] // Los Angeles Times. 2013. January 19. URL: <http://articles.latimes.com/2013/jan/19/nation/la-na-nn-gun-appreciation-day-five-injured-at-three-different-gun-shows-20130119> (дата обращения: 26.08.2017).
59. Lexico. com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lexico.com/en/definition/rotten> (дата обращения: 15.05.2020).
60. Macmillan dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.macmillandictionary.com> (дата обращения: 7.05.2020).
61. Merriam-Webster.com [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com> (дата обращения: 20.05.2020).
62. Rodriguez S. More Babies Were Named Apple, Mac and Siri in 2012 [Электронный ресурс] // Los Angeles Times. 2012. November 30. URL: <http://articles.latimes.com/print/2012/nov/30/business/la-fi-tn-apple-baby-names-mac-siri-20121130> (дата обращения: 26.08.2017).
63. Vladimir Putin Hides the Truth [Электронный ресурс] // The New York Times. 2015. June 2. URL: <https://www.nytimes.com/2015/06/02/opinion/vladimir-putin-hides-the-truth.html> (дата обращения: 26.08.2017).
64. Whitney M. Western Media Ignores Putin's Progress in Syria [Электронный ресурс] // CounterPunch Magazine. 2016. January 29. URL: <https://www.counterpunch.org/2016/01/29/western-media-ignores-putins-progress-in-syria/> (дата обращения: 26.08.2017).
65. Wikipedia: интернет-энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Red\\_tape](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_tape) (дата обращения: 20.05.2020).

*А.Тад / Табдуллина А.Р.*