

ЧАСТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГИЙ
УПРАВЛЕНИЯ
И ЭКОНОМИКИ»

Институт гуманитарных и социальных наук
Кафедра педагогики, психологии и переводоведения

Допустить к защите

Заведующий кафедрой

_____ Ткачева

И.А.

«__» _____ 2020 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
на тему: «Особенности передачи эпитетов, метафор и сравнений
при переводе произведений В. Вулф»

Направление подготовки 45.03.02 Лингвистика

Направленность Перевод и переводоведение

Выполнила студентка:

Д.В. Сивкова

Руководитель:

к. фил. н., доцент кафедры ППП

А.С. Герасимова

Санкт-Петербург

2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Пространство художественного текста.....	6
1.1 Художественный текст как тип текста.....	6
1.2 Языковые средства создания художественного образа..	18
1.3 Определение, классификация и строение эпитета, сравнения и метафоры.....	22
1.4 Перевод художественного текста.....	34
1.5 Творчество Вирджинии Вулф.....	41
Выводы по главе 1.....	47
Глава 2. Эпитет, сравнение, метафора в переводах произведений В. Вулф.....	49
2.1 Анализ способов передачи эпитета.....	49
2.2 Анализ способов передачи сравнения.....	55
2.3 Анализ способов передачи метафоры.....	66
Выводы по главе 2.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	79
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	81
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Отобранные эпитеты и их перевод.....	86
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Отобранные сравнения и их перевод.....	90
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Отобранные метафоры и их перевод.....	95

ВВЕДЕНИЕ

В современной лингвистике сохраняется интерес к изучению передачи эпитета, сравнения и метафоры с одного языка на другой. В центре внимания данного исследования находится изучение способов передачи эпитета, сравнения и метафоры в художественных текстах. Авторы в своих произведениях используют данные выразительно-изобразительные средства для того, чтобы ярче выразить мысль и придать тексту более образный характер.

Исследованием эпитета, сравнения и метафоры занимались многие лингвисты (В.С. Андреев, А.Н. Баранов, А.Н. Веселовский, Н.В. Головина, С.В. Постникова, Ю.М. Скребнев), но до сих пор не существует единого мнения по ряду вопросов, связанных с данными стилистическими приемами. Так, разные лингвисты (Н.Д. Арутюнова, В.В. Вомперский, И.Р. Гальперин, И.Б. Голуб, М.Н. Крылова, Е.А. Кучинская, О.В. Уарова, Дж. Лакофф, М. Джонсон и др.) предлагают различные классификации эпитета, сравнения и метафоры в зависимости от признаков, положенных в их основы. Также, не существует единых

способов передачи данных изобразительно-выразительных средств на русский язык. В художественном произведении данные тропы выполняют различные функции: помогают автору выразить свою точку зрения, описать различные предметы и явления, дать оценку персонажам, а также отразить авторский художественный замысел.

Актуальность данной работы обусловлена большим интересом ученых к изобразительно-выразительным средствам эпитету, сравнению и метафоре, и принципам их функционирования в художественной литературе, а также необходимостью исследования способов передачи эпитета, сравнения и метафоры с английского на русский язык.

Объектом исследования выступают изобразительно-выразительные средства – эпитеты, сравнения и метафоры – в произведениях В. Вулф.

Предметом исследования являются способы передачи данных эпитетов, сравнений и метафор с английского на русский язык в переводах Е.А. Суриц.

В качестве **материала исследования** в данной работе используются 50 эпитетов, 50 сравнений и 50 метафор, отобранных методом сплошной выборки из романов В. Вулф «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй», а также их варианты передачи на русский язык в переводах Е.А. Суриц.

Цель исследования – выявить наиболее частотные способы передачи эпитетов, сравнений и метафор с английского языка на русский в романах В. Вулф «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй».

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд конкретных **задач**:

1. Выявить особенности художественного текста.

2. Дать определение понятию «художественный образ» и выявить способы его создания.

3. Дать определения эпитету, сравнению и метафоре, рассмотреть классификации и особенности строения данных стилистических приемов.

4. Рассмотреть особенности перевода художественных текстов и классификации переводческих трансформаций.

5. Выделить особенности стиля творчества Вирджинии Вулф, в частности особенности рассматриваемых произведений.

6. Проанализировать способы передачи эпитетов, сравнений и метафор в переводах романов В. Вулф «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» на русский язык, выполненных Е.А. Суриц.

Теоретическую базу исследования составляют работы, посвященные теории пространства художественного текста, понятию эпитета, сравнения и метафоры, а также художественному переводу (И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, Л.С. Бархударов, Н.С. Валгина, В.В. Виноградов, В.В. Вомперский, И.Р. Гальперин, Н.В. Головина, Т.А. Казакова, В.Н. Комиссаров, Ю.М. Лотман, Ю.М. Скребнев, Б.В. Томашевский).

В работе используются следующие **методы**:

1. метод сопоставительного анализа;
2. метод концептуального анализа;
3. метод сплошной выборки.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения результатов исследования в курсе стилистики английского текста и на практических занятиях по курсу перевода. Результаты исследования

также могут найти применение при решении проблем, связанных с переводом художественных текстов.

Научная новизна исследования состоит в том, что в работе впервые проанализированы способы передачи концептуальных метафор с английского на русский язык в романах В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк».

В первой главе «Пространство художественного текста» рассматриваются особенности художественного текста, понятие художественного образа и средства его создания, определения, классификации и структурные особенности эпитета, сравнения и метафоры, проблемы перевода художественного текста, виды переводческих трансформаций, а также особенности творчества Вирджинии Вулф.

Вторая глава «Эпитет, сравнение, метафора в переводах произведений В. Вулф» посвящена анализу основных способов передачи эпитетов, сравнений и метафор с английского языка на русский.

Глава 1. Пространство художественного текста

1.1 Художественный текст как тип текста

Самое общее понятие текста в лингвистике имеет такое определение: текст – это «... некоторая законченная последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора» [1, С. 43]. Текст является целостным связным речевым произведением и отличается многослойностью структурной, коммуникативной и содержательной организации. Это обуславливает множественность его квалификации. Одна из самых распространенных классификаций текстов по функционально-стилевому параметру осуществляется с учетом целей и сферы общения и соответствует основным функционально-стилистическим типам речи: выделяются научные тексты, публицистические, официально-деловые, разговорные, художественные.

Художественное произведение целиком может быть названо текстом, так как является авторским единством. Хотя художественный текст может обладать неоднородной организацией, элементами, способами высказывания, все же он представляет собой единство, движущую мысль автора.

Согласно Т.А. Казаковой, художественные тексты противопоставляются всем прочим типам текста благодаря тому, что для всех них доминантной является художественно-эстетическая или поэтическая функция [2, С. 52]. В.Н Комиссаров считал, что основная цель любого художественного текста заключается в «достижении определенного эстетического воздействия, создании художественного образа» [3, С. 95].

Художественный текст обладает особенностями, отличающими его от других типов текста. Основными характеристиками художественного текста являются его структура, композиция, наличие сюжета и фабулы, членимость, интертекстуальность, наличие образа автора, подтекстовый смысл и эстетической функции.

Ход событий большинства художественных сюжетов в разной степени соответствуют жизненной логике развития событий. Основой произведения, как правило, является конфликт, поэтому в сюжете взаимосвязь и расположение событий определяются развитием конфликта.

Сюжет, основанный на конфликте, может включать следующие компоненты: экспозиция, завязка действия, развитие действия, кульминация и развязку действия.

Цель экспозиции заключается в представлении персонажей и обстановки действия, ситуации вокруг которой возникает конфликт. В экспозиции основное действие еще не начато, она лишь мотивирует действия, которые произойдут в последующих эпизодах. В целом экспозиция изображает обстоятельства, которые являются фоном действия.

Развитие действия начинается с завязки. Именно завязка ставит героев в такое положение, когда они вынуждены бороться за решение конфликта и действовать, между ними могут возникать противоречия. Именно характер завязки действия предопределяет особенности дальнейшего развития сюжета. Резкое появление противоречий, споры героев определяют конфликтные отношения.

В момент, когда действие достигает наивысшего напряжения, начинается развитие действия. В развитии события реализуется конфликт, поэтому это наиболее сложный компонент для анализа произведения. В развитии события раскрываются персонажи, выявляются связи и противоречия между персонажами.

Последней стадией развития конфликта и высшей точкой развития действия, когда конфликт достигает наибольшего напряжения, называют кульминацией. После кульминации действие идет на спад, так как конфликт оказывается исчерпанным. Кульминация является поворотным моментом в конфликте противоборствующих сторон.

Развязка действия является завершающей частью сюжета, где обычно выясняется, какие последствия имел конфликт, как он изменил отношение между противоборствующими сторонами. Нередко авторы вообще опускают развязку, чтобы разрушить стереотип ожидания. Иногда развязка действия представляет собой дальнейшую историю персонажей.

В литературном произведении все элементы и самостоятельны, и взаимосвязаны, система этих элементов и принципы их взаимосвязей называются композицией. Композиция создает целое из отдельных частей, выражает художественный смысл самим расположением и соотношением художественных образов. С помощью архитектоники автор указывает читателю на объединение или расчленение текста. К элементам композиции литературного произведения относят прологи, эпиграфы, главы, акты, эпиграфы, и т.д., а также композиционными

компонентами являются все описания: пейзажи, портреты. Традиционно к сильным позициям текста относят те позиции, которые наиболее значимы для понимания произведения и его структуры, – заглавия, эпиграфы, начало и конец. При создании произведения, писатель сам выбирает принципы компоновки, последовательности и взаимодействия этих элементов, используя при этом особые композиционные приемы, что способствует созданию у читателя нужного настроения, впечатления, нужных эмоций и помогает подготовить читателя к восприятию дальнейших событий как чего-то ожидаемого или, наоборот, неожиданного.

Например, существует обратная композиция, когда действие начинается с конца событий и последующие эпизоды восстанавливают временной ход действия и разъясняют причины происходящего. Автор может использовать кольцевую композицию, при которой, например, может повторяться первая и последняя строфы лирического произведения, или события начала и конца в прозаическом тексте могут происходить в одном и том же месте, в них могут участвовать одни и те же герои и т.д. Писатель может использовать прием ретроспекции, то есть возвращать повествование в прошлое, в момент, когда закладывались причины происходящего в настоящий момент действия. Часто при использовании ретроспекции в произведении появляется вставной рассказ героя, такой вид композиции будет называться «рассказ в рассказе».

Нередко какой-либо художественный образ становится организатором композиции, например, образ дороги в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» превращается в

ведущий структурообразующий элемент произведения. Писатель также может предпослать основному действию экспозицию, а может начать действие резко, как это делает М.А. Булгаков в «Мастере и Маргарите».

Случается и так, что авторы используют прием композиционного «разрыва» событий, при котором повествование обрывается на самом захватывающем моменте в конце главы, а новая глава начинается с рассказа о другом событии. До определенного момента писатель также может сознательно «утаивать» какую-то информацию, специально создавать некоторую двусмысленность.

Таким образом, композиция представляет собой сложное единство компонентов с многосторонними связями. Все компоненты текста всегда взаимосвязаны. На протяжении всего повествования сохраняется один ракурс и выдерживается определенная точка зрения (автора, персонажа).

Сюжет является одним из основных принципов организации художественного текста. Им называют ход действия, разворачивающегося в рамках художественного времени и пространства. Сюжет обладает собственной логикой развития, которая раскрывает смежные аспекты художественного мира литературного произведения: предметные образы, художественное время и пространства, системы персонажей.

В основе эпического произведения лежит событие. Согласно Ю.М. Лотману, «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [4, С. 147]. Согласно Н.Д. Тamarченко, в основе

эпического сюжета лежит ситуация, которая представляет собой «неустойчивое равновесие мировых сил» [5, С. 291]. В понятие ситуацию включены как внутренние конфликты в сознании героев, так и конфликты между персонажами. Согласно Б. В. Томашевскому, даже типичная ситуация в художественном произведении связана с противоречием, разные герои пытаются изменить ситуацию своими способами [6, С. 180]. Когда выявлено противоречие и стало очевидно, что оно приведет к новому событию, это означает, что ситуация превратилась в конфликт.

Под конфликтом понимают острое противоречие в произведении, которое появляется в столкновении и борьбе героев, а также борьбу в сознании самого героя. В каждом художественном произведении своя система конфликтов, которая может быть многоуровневой, что значительно усложняет сюжет произведения. Похожие конфликты могут совершенно по-разному воплощаться в сюжете, потому что постоянно появляются новые возможности его разрешения.

Таким образом, событие, ситуация и конфликт являются основными источниками развития сюжета. Данные элементы организуют художественное произведение, посредством их автор способен раскрыть героев, их личность, характер и мировоззрение.

Согласно концепции таких теоретиков, как Б.В. Томашевский и Р. Якобсон, фабула является основным событийным рядом произведения в его условно-жизнеподобной последовательности. А сюжет – весь событийный ряд в той последовательности, как он представлен в произведении [7-8].

Советский литературовед Б.В. Томашевский заметил, что в произведении есть события, без которых сюжетная логика рухнет – связанные мотивы. А есть такие события, которые можно убрать, не нарушив целостность причинно-временного хода событий – свободные мотивы. По Б.В. Томашевскому, для фабулы важны только связанные мотивы, в сюжете наоборот, очень много свободных мотивов, в литературе новейшего времени они играют важную роль [6, С. 183].

Структурность художественного текста строится на членимости. Для анализа текста членимость очень важна, она дает исследователю возможность рассматривать отдельные текстовые фрагменты разной протяженности как относительно автосемантические единицы.

И.Р. Гальперин предложил выделить два типа членения текста: объемно-прагматическое и контекстно-вариативное [8, С. 52]. К первому типу лингвист относит членение художественного текста на тома, книги, главы, части, главы, главки, отбивки, абзацы и сверхфразовые единства. К второму типу членения И.Р. Гальперин относит следующие формы речевых актов:

1. речь автора (повествование, описание и рассуждение автора);
2. чужую речь (диалог, цитацию, несобственно-прямую речь).

На первый взгляд объемно-прагматический тип может быть обусловлен стремлением автора облегчить текст – графически отделить части, выделить текстовой фрагмент, обозначить том, раздел, главу и т.д. Однако, как отмечает

И.Р. Гальперин, если бы это было обусловлено только данным фактором, все тексты имели бы сходное объемно-прагматическое членение. При анализе художественных произведений мы видим обратное, уникальность объемно-прагматического членения в стиле различных авторов. Например, когда автор графически выделяет отдельную фразу в самостоятельный абзац. Такая графическая интерпретация выделяет фразы крупным планом, замедляя чтение текста и заставляя читателя задуматься над смыслом.

Согласно контекстно-вариативному типу, в художественном произведении существуют точка зрения автора и точка зрения персонажа, которые формируют две базовые композиционно-речевые формы изложения – авторскую речь и речь персонажа. Высказывания персонажа и автора расположены горизонтально по всему тексту, и, чтобы выявить эти партии, необходимо осуществить вертикальное членение текста, с целью найти вертикальный контекст для каждого «голоса».

Основным конструктивным компонентом структуры образа персонажа является чужая речь в художественном тексте. Выбор формы речевого воплощения может быть субъективным и зависеть не только от творческого автора, но и от характера самого персонажа. Тем самым можно сказать, что формы речевого воплощения многообразны.

В настоящее время принято разграничивать внешнюю и внутреннюю речь персонажа, а также формы их воплощения. Внешняя речь персонажа представляет собой совокупность произнесенных вслух высказываний, которые выполняют функцию речевой характеристики. Различаются

следующие конструктивные разновидности внешней речи: полилог, диалог, монолог, несобственно-прямая речь, конструкции с прямой речью, конструкции с косвенной речью. Полилог представляет собой поток речи различных персонажей, причем лица, участвующие в полилоге, не всегда указываются. Диалог – форма речевого общения между двумя персонажами, которая также может представлять собой совокупность реплик без указания лиц. Монолог — форма внешней речи персонажа, которая позволяет автору более полно выразить точку зрения, знания о мире, убеждения персонажа. Основные функции диалога и полилога в художественном тексте – создание полифоничности, введение множества точек зрения, выражение различных оценочных позиций.

Самой необычной разновидностью внешней речи является несобственно-прямая речь. Термин «несобственно-прямая речь» был введен лингвистом В.В. Волошиновым [9]. Особенность этой формы – объединение голоса персонажа и автора. Пунктуационно границы авторской и прямой речи персонажа никак не отмечаются. Авторский текст доминирует, а сигналами речи персонажа является смена интонации на эмоциональную и интенсивную.

Конструкции с прямой речью содержат указания на участников разговора, характеризуют процесс говорения, произнесения, поэтому данная разновидность внешней речи наиболее адекватно выражает структуру речевых актов.

В несобственно-прямой речи появляются экспрессивные синтаксические конструкции, которые

показывают внутренние переживания персонажа [9, С. 161]. Конструкции с косвенной речью менее выразительны, так как они отражают прежде всего содержание высказывания в литературно обработанной форме и не подчеркивают особенности произношения.

Речевую партию, наряду с внешней речью, составляет и внутренняя. В лингвистике в качестве особенностей внутренней речи выделяют ассоциативность, усеченность, редукцию конструкций, семантическую свернутость, неопределенность. В художественной литературе прежде всего данный тип используется для психологического анализа внутреннего мира персонажа, для описание его эмоционального мира, души. В.А. Кухаренко предложила следующую типологию внутренней речи: «поток сознания», внутренний монолог, аутодиалог, малые вкрапления внутренней речи [10, С. 161].

«Поток сознания» означает отображение внутренней речи персонажа в форме, наиболее приближенной к работе сознания. Данный способ чрезвычайно сложен для писателя и труден для восприятия читателем.

Внутренний монолог содержит размышления о каких-то проблемах, чаще всего трудных и неразрешимых и представлять собой анализ, оценку прошлого, размышления о целях, планах будущего.

Аутодиалог, то есть разговор персонажа самим с собой, указывает на разлад во внутреннем мире персонажа и его дисгармонию. На лексико-грамматическом уровне в аутодиалоге используются оценочная лексика, вопросительные конструкции, редуцированные высказывания.

Функция малых вкраплений внутренней речи – фиксация мгновенных эмоциональных реакций персонажа на события внешнего мира.

Таким образом, следует отметить, что в литературном произведении все рассмотренные выше формы контекстно-вариативного членения текста взаимодействуют, сопрягаются, дополняют друг друга.

Художественное произведение несет на себе отпечаток личности, создавшей этот текст, образ автора является признаком художественного текста. Согласно советскому лингвисту В.В. Виноградову, «образ автора» является «индивидуальной словесно-речевой структурой, пронизывающей строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [11, С. 151]. Художественный текст не может быть объективным, без авторской позиции, отношения к персонажам и событиям. Но стоит разграничивать образ автора и образ рассказчика. Даже когда повествование ведется от лица одного из персонажей, за спиной у него всегда стоит автор со своим отношением к героям и к происходящему, который и ведет разговор с читателем, зачастую этот скрытый разговор оказывается важнее событий.

Для каждого произведения, как и для художественной литературы в целом, образ автора является центральной стилевой характеристикой. Образ автора проявляется в отборе и употреблении языковых и стилистических единиц. Стилистическая манера изложения содержания, которую выбрал автор, и является репрезентацией образа автора в тексте. Образ автора уникален, он погружен в текст,

спрятан в нём, лишь иногда автор позволяет себе открыто выражать своё отношение к событиям в повествовании.

Форма повествования определяется позицией повествователя, которая может быть реализована следующим образом:

1. Повествователь находится «над» миром персонажей и знает все об их чувствах, мыслях, поступках; он идеологически не противопоставлен автору. Форма повествования при этом – третье лицо.

2. Повествователь – активный участник, рассказчик и свидетель событий; он может быть отдалён от автора, а может быть близок к нему. Форма повествования – первое лицо.

3. Повествователь отдален от автора, форма повествования – сказ.

Как правило, в тексте предстает целая система точек зрения. Проблема установления их – одна из центральных при анализе литературного произведения. Авторская точка зрения может быть выражена независимо от точки зрения повествователя и персонажей. Иногда их позиции совпадают, и тогда персонаж становится средством самовыражения автора.

Образу автора свойственна многоплановость ролей: это и манера повествования в тексте, и отбор лексики, и структура, композиция текста, и способы характеристики действующих лиц и т.д. Средства и приемы художественной выразительности обусловлены содержанием, авторской идеей, его намерениями. Образ автора коррелирует с образом читателя, и они становятся равноправными и

активными соисполнителями, сотворцами художественного произведения.

Еще одной особенностью художественного текста является интертекстуальность. Под ней понимается взаимодействие различных текстов друг с другом в рамках одного произведения, которое выступает по отношению к этим текстам как целое к части. Интертекстуальность в художественных текстах может проявляться по-разному, например, с помощью цитат, аллюзий, афоризмов. Каждая упомянутая форма выполняет в произведении определенные функции: характеризует интеллектуальное и социальное положение героев, описывает событийную ситуацию, повышает образную выразительность речи, намекает на какую-либо характеристику персонажа или стилистически изменяет текст.

Авторский замысел является существенным и необходимым признаком всякого текста. Это экстралингвистический фактор, который входит в ядро текста и определяет его структуру. Особенностью художественного текста является разнообразие тематики, внимание к человеку во времени и пространстве, к его внутреннему миру, его деятельности, психике. Тема – основной вопрос, который освещается в художественном произведении. Она проявляется в произведении через развертывание сюжета, события, воплощается в характерах и поступках героев.

Идея – общий вывод, логически вытекающий из всего описанного в произведении. Она зависит от мировоззрения и гражданской позиции автора. Обычно писатель не высказывает идею прямо, она проявляется в

эмоциональности изображения и раскрытии характеров. Художественная идея автора заключается в интерпретации и оценке автором определенных жизненных ситуаций и воплощении его философского взгляда на мир.

В совокупности тема и идея составляют идейно-тематическую основу произведения. Тема и идея связаны с двумя категориями – содержанием и формой.

Понятие содержание включает как явления и процессы, изображенные в произведении (тема), так и выводы, проистекающие из них (идея). В содержании проявляется единство темы и идеи.

Форма – внутренняя организация, структура литературного произведения, созданная при помощи изобразительных средств. Форма – способ проявления содержания. К форме относятся литературные роды и жанры, сюжет и композиция, язык, тропы и фигуры. Содержание первично по отношению к форме, но и формы без содержания быть не может. Гармоничное единство формы и содержания, их неразрывная связь – неперенное условие создания целостного, эстетически и художественно совершенного произведения.

Таким образом, любое художественное произведение характеризуется идейно-тематическим единством, основой которого выступает авторский замысел. Результатом его претворения в жизнь становится сюжет произведения, характеры его персонажей и композиция.

Также для художественного произведения характерен подтекстовый смысл, благодаря которому наиболее активно работают коммуникативные асимметрии: говорится меньше, чем сообщается; понимается больше, чем

говорится. Так как художественный смысл текста всегда имплицитен и создаётся на основе концептуального содержания, подтекста, фоновых знаний, энциклопедических знаний, то прочтение текста только на уровне фактуального содержания, не даёт понимания художественного смысла.

Каждый художественный текст носит эстетическую ценность. Эстетическая функция в художественном тексте заключается в том, чтобы разбудить эмоции в читателе и побудить его к переживанию персонажам. Данная функция позволяет читателю полностью погрузиться в художественное произведение и стать частью этого вымышленного мира. Эстетическая функция позволяет ментальности и языковому сознанию автора реализоваться в языке. Благодаря этой функции, художественный текст превращается в произведение искусства, которое рождается в результате творческого акта автора.

Посредством эстетической функции преобразуется язык. Художественным текстам, которые более эстетически направлены, свойственны переносные употребления слов, метафоры, метонимии и другие стилистические приемы. Так как языковой строй художественного произведения является частью содержания, лексический строй художественного произведения обладает большой информативностью, каждое слово является частью общего. Благодаря этому читатель улавливает не только то, что написано автором, но и то, что находится «за строками». Обладая художественно-эстетическими качествами, язык художественной литературы использует определенную

систему средств словесно-художественной выразительности.

Таким образом, на основе проведенного анализа особенностей художественного текста можно выделить его главные характеристики: наличие сюжета и фабулы, экспрессивная функция, наличие композиции, членимость и наличие образа автора. Стоит отметить, что именно эстетическая функция позволяет противопоставить художественный текст другим видам текстов. Художественное произведение отличается от них и своей субъективностью, которая ярко представлена в личных предпочтениях автора. Кроме того, художественный текст обладает системами художественных образов. О том, что такое художественный образ и какими средствами языка создаются словесные образы в художественном тексте и пойдет далее речь.

1.2 Языковые средства создания художественного образа

Основной единицей художественной формы является образ. Образ – это, прежде всего, категория эстетики, которая характеризует способ преобразования и познания мира. До сих пор нет единого определения терминам «образ» и «образность», однако эти понятия являются основными для понимания языка художественной литературы.

Согласно Е.Б Борисовой, образ – это «перекрещивание предметного и смыслового рядов, словесно-обозначенного и подразумеваемого» [12, С. 4]. В художественном образе с

помощью языковых средств один предмет показывается через другой. Образ может усложнять и облегчать понимание какого-либо предмета, давать объяснение неизвестному.

Цель образа заключается в перевоплощении предмета, превращении одной вещи в другую, более простую или же наоборот в более сложную. В результате такого перевоплощения достигается наивысший смысловой накал и раскрывается влияние самых различных планов бытия.

Если рассматривать художественное произведение как некую структурную модель, то необходимо задуматься о более глубоком понимании образности. Имея только словесный материал, произведение представляет из себя просто текст без художественного смысла. Произведение становится художественно значимо, только когда структурная «оболочка» приобретает знаковый характер, раскрывая заключенную в себе духовную информацию.

В современном значении термин «художественный образ» получил определение в эстетике Гегеля: «Искусство изображает истинно всеобщее, или идею, в форме чувственного существования, образа» [13, С. 412]. Философ выдвигает на первый план не выразительно-созидательный аспект, связанный с творческой активностью автора. Понятие художественного образа закрепляется в качестве некоего уникального способа и результата взаимодействия и разрешения противоречий между духовным и чувственным, идеальным и реальным началами.

Согласно Н.С. Валгиной, художественный образ - это способ конкретно-чувственного воспроизведения

действительности в соответствии с избранным эстетическим идеалом [14, С. 79].

Согласно советскому литературоведу М. Б. Храпченко художественный образ - «это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного "я" человека, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного, идеала, красоты». Для данной работы было выбрано это понятие, так как в основу его образа Храпченко кладет единство аналитического и синтетического, обобщающего начала воплощения характерных явлений действительности. При этом автор уделяет особое внимание художественной выразительности, определяющей социально-эстетическое значение произведения [15, С. 67].

По мнению П. В. Палиевского, художественный образ не сводится к образности языка, он представляет собой более сложное и более емкое явление, включающее в себя наряду с языком и другие средства и выполняющее особую, собственно художественную функцию. Так, литературовед П. В. Палиевский рассматривает художественный образ как сложную взаимосвязь деталей конкретно-чувственной формы, как систему образных деталей, находящихся в сложном взаимоотражении, благодаря которому создается нечто существенно новое, обладающее колоссальной содержательной емкостью [16].

По мнению Л.И. Тимофеева, «образ - понятие конкретное, но не исключает картины человеческой жизни в целом, которая создается при помощи вымысла автора и наделена эстетическим значением» [17, С. 60].

Художественный образ обладает особыми свойствами, присущими только ему одному: типичностью, органичностью, ценностной ориентацией и недосказанностью.

Типичность возникает на связи художественного образа с жизнью и предполагает адекватность отражения реального мира. Художественный образ должен моделировать подлинный, а не надуманный оттиск реальной действительности. Благодаря типичности художественных образов авторы делают далеко идущие выводы, трезво оценивают историческую ситуацию и даже заглядывают в будущее.

Органичность образа определяют естественность его воплощения и простота выражения. Образ становится органичным, когда используется по назначению и стоит на своем месте, когда обретает заданный ему смысл; когда с его помощью начинает функционировать сложнейший организм художественного произведения. Органика образа заключается в его живости, эмоциональности, интимности.

Ценностную ориентацию художественному образу навязывают мировоззрение автора и оценочная функция произведения. Практически каждый образ что-то утверждает или отрицает и оказывается ценностно ориентированным.

Художественный образ может иметь разную философскую или религиозную «подкладку». И почти всегда она служит передаче смысла и способствует построению ценностных структур произведения. Благодаря ценностной ориентации художественный образ приобретает особую остроту и динамичность.

Недосказанность – это лаконизм художественного образа. Недосказанность возникает в атмосфере психологического, социального или духовного напряжения. Недосказанность придает художественному образу таинственность и наделяет его смысловой глубиной. Писатели рассчитывают уже не на художественное слово, но на читателя, который приглашается к диалогу, настраивается на сотворчество.

Как разновидность художественных образов можно выделить речевые образы, то есть изобразительные средства языка: красочные выражения, сравнения, тропы и др. Однако художественный текст не всегда наполнен большим количеством речевых образов, ведь они приобретают художественную значимость только тогда, когда они воплощают художественное содержание, в частности характеры героев. Но ни одно художественное произведение не обходится без тропов, поскольку они употребляются для создания художественных образов и достижения выразительности. К тропам относят такие приемы как эпитет, сравнение, метафору, олицетворение, метонимию, иногда к ним относят гиперболу и литоту. В дальнейшем эпитет, сравнение и метафора будут рассмотрены подробнее.

Итак, художественный образ – сложное и многогранное явление, которое обладает специфическими свойствами и определяется в первую очередь личностью своего создателя, его мироощущением. Художественный образ осуществляет те функции в произведении, которые позволяют автору наделять образ глубинным смыслом. Языковые средства, которыми создается образ, также

многообразны и сложны, они играют важную роль и позволяют автору выделить особенности художественного образа.

Правильное их использование, помогает писателю в полной мере передать тот образ, который возник в его сознании.

1.3 Определение, классификация и строение эпитета, сравнения и метафоры

К наиболее распространенным стилистическим приемам в художественном произведении можно отнести эпитет, чья специфика позволяет писателям создавать новые по смыслу и по форме эмоционально-оценочные единицы. Эпитет как вид тропа являлся предметом изучения многих лингвистов (А.А. Потебня, В.М. Жирмунский, И.Р. Гальперин и др.), тем не менее, в современной лингвистике не существует теории эпитета ввиду отсутствия единой системы понятий, необходимой для его характеристики и классификации [18-20], также, мнения ученых не сошлись в вопросе о принадлежности эпитета к тропам.

Лингвисты А.А. Потебня и Ю.М. Скребнев считают, что эпитет является не тропом, а лишь фигурой речи. Ю.М. Скребнев называет эпитетом «слово или словосочетание, содержащее экспрессивную характеристику предмета речи, прилагаемую к наименованию последнего». Он также считает, что эпитет имеет синтаксические ограничения, что значит, что подлежащее, дополнение и предикатив не могут быть эпитетами [20-21].

Данному подходу о принадлежности эпитета можно противопоставить мнение других ученых (А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, И.Р. Гальперина, и др.), согласно которым эпитет является тропом [18-19, 22]. По мнению А.Н. Веселовского эпитетом можно считать определение, которое либо «подновляет нарицательное значение слова», либо усиливает, выделяет характерное качество предмета. А.Н. Веселовский подчеркивает важность эпитета, приравнивая историю эпитета к истории поэзии [22, С. 91].

И.Р. Гальперин подчеркивает наличие в эпитете эмоциональной окраски и его субъективность. Экспрессивное значение эпитета, наряду с предметно-логическим, может существовать в качестве единственного и второстепенного значения слова [18, С. 138].

Для повышения производительности художественного текста писатели насыщают художественный текст различными коннотациями посредством общеязыковых и авторских эпитетов. Основное назначение эпитета – выделение признака описываемого явления. Эпитет всегда имеет эмоциональную окраску. Его главная характеристика – субъективность.

Благодаря способности эпитета выражать различные коннотации, авторы могут использовать его для манипулирования сознанием читателя и также для выражения субъективного отношения к описываемому предмету или явлению. Следовательно, эпитет является одним из основных способов создания эстетической реальности, то есть реальности восприятия писателя, в которую он стремится привлечь читателя.

В лингвистике существуют различные классификации эпитетов. Остановимся подробнее на классификации эпитетов в английском языке, предлагаемой лингвистом И.Р. Гальпериным. Исследователь выделяет группы эпитетов согласно трем принципам:

1. принцип закреплённости-незакреплённости;
2. морфолого-синтаксический принцип;
3. семантический принцип [18, С. 140].

По принципу закреплённости-незакреплённости И.Р. Гальперин выделяет языковые и речевые эпитеты. К языковым он относит эпитеты в словосочетаниях, ставших литературными клише, так называемые фиксированные (fixed) эпитеты, например, "deep feeling" – «глубокое чувство». Речевыми эпитетами И.Р. Гальперин называет оригинальные эпитеты, созданные для конкретного произведения. В качестве примера И.Р. Гальперин приводит словосочетание "slavish knees" – «раболепные колени».

Согласно морфолого-синтаксическому принципу классификации ученый выделяет структурные модели эпитета в современном английском языке:

1. Наиболее частая структурная модель эпитета выражена прилагательным в препозиции. Прилагательное может быть простым (состоящим из одного слова) и сложным (состоящим из нескольких слов). Эпитеты, которые выражены сложными прилагательными, обычно называют сложными эпитетами.

2. Следующая по распространенности представляется модель эпитета, в которой эпитет выражен причастием. Эпитет может быть выражен причастием настоящего и прошедшего времени.

3. Эпитет также может быть выражен существительным, которое выполняет функцию определения. Такой эпитет может быть выражен существительным в общем падеже, в родительном или существительным of-phrase (обратный эпитет). Эпитет может быть выражен именем собственным в общем или родительном падеже.

4. И.Р. Гальперин выделяет, что в качестве эпитета могут употребляться словосочетания и предложения, которые стягиваются в одно слово с помощью дефиса. Для этой модели он вводит понятие фразовый эпитет (phrase epithet), например, "how-dare-you look". Стоит заметить, что фразовые эпитеты почти всегда создаются для конкретного контекста, то есть являются речевыми. Писатель создает такую модель эпитета, когда ему необходимо точно определить признак, для обозначения которого в языке нет отдельного слова.

5. Еще одной моделью, характерной для языка художественной литературы, является эпитет, выраженный наречием при прилагательным.

С точки зрения семантического признака И.Р. Гальперин выделяет ассоциированные и неассоциированные эпитеты. Ассоциированные эпитеты

выделяют признаки предмета или явления, иногда второстепенные, но свойственные данному предмету или явлению по его природе. Неассоциированными эпитетами лингвист называет те эпитеты, которые наделяют описываемое явление какой-нибудь несвойственной чертой. Они характеризуют предмет, добавляя ему признак, который может быть присущ ему только в определенных обстоятельствах.

Классификация эпитета в русском языке И.Б. Голуб построена на изучении данного тропа согласно семантическому подходу и позволяет выделить усилительные, уточнительные и контрастные эпитеты:

1. Усилительные эпитеты указывают на признак, содержащийся в определяемом слове («холодное равнодушие»), также таким эпитетам относятся и тавтологические («горе горькое»).

2. Уточнительные эпитеты выделяют отличительные признаки самого предмета (цвет, форму, и т.д.). Выразительная сила таких эпитетов нередко подкрепляется другими тропами, особенно сравнениями. Не всегда можно различить усилительные и уточнительные эпитеты.

3. Контрастные эпитеты – это эпитеты, образующие с определяемыми существительными сочетания противоположных по смыслу слов – оксюмороны [23, С. 106].

Таким образом, эпитет – экспрессивная оценочная характеристика какого-либо явления, лица или предмета. Посредством эпитета достигается желаемая реакция на

высказывание со стороны читателя. Эпитеты изучаются в зависимости от их семантики и структуры. Структура эпитета может быть очень разнообразна, и представление о том, что эпитет выражается только наречием или прилагательным, ошибочно.

В художественной литературе сравнение как стилистический прием является одним из самых распространенных средств образности и выразительности.

В лингвистике понятие «сравнение» используется для номинации стилистического приема отражения процесса сравнения двух предметов или явлений в речи. В английском языке существуют два понятия, обозначающих сравнение. Согласно И.Р. Гальперину и С.М. Мезенину, под термином «образное сравнение», который соответствует понятию “simile” в английском языке, понимается стилистический прием, который по одному из признаков сравнивает два понятия, относящихся к разным классам и явлениям. Особенностью образного сравнения является наличие служебных слов “like”, “as”, “as if”. Понятие «необразное сравнение», которое соответствует термину “comparision”, имеет широкое значение, поскольку оно сравнивает два предмета, которые принадлежат к одной категории. [18, 24].

И.Р. Гальперин определяет сравнение как стилистический троп следующим образом: «два понятия, обычно относящиеся к разным классам явлений, сравниваются между собой по какой-либо одной из черт, причем это сравнение получает формальное выражение». Согласно И.Р. Гальперину, важнейшим условием для

сравнения является сходство одной черты при расхождении других черт [18, С. 167-168].

Французский философ М. Фуко считает сравнение самым универсальным и очевидным из всех стилистических тропов [25, С. 66].

В своем определении И.Б. Голуб выделяет цель сравнения. Согласно ученому, сравнение – это «сопоставление одного предмета с другим с целью художественного описания первого» [23, С. 106].

Все авторы указанных определений согласны с тем, что сравнение как стилистический троп всегда предполагает сопоставление одного предмета с другим на основе одного признака. При этом И.Б. Голуб обращает внимание на художественную образность, а И.Р. Гальперин указывает на формальное выражение сравнения.

Сравнение, использующееся в художественной литературе, выполняет ряд функций. Так, С.В. Постникова выделяет функцию создания образа персонажа в сознании читателя. Согласно данной функции, сравнение может наделять персонажа определенными характеристиками. В этой функции сравнение предстает стилистическим приемом, который способен отразить в своей структуре всю гамму оценочных признаков и характеристик, чтобы создать в сознании читателя полноценный образ [26, С. 238-240].

Н.В. Головина считает оригинальность и неожиданность важными функциями сравнения в художественной литературе. С ее точки зрения, только новизна в сравнении позволяет ему представлять

стилистическое разнообразие и выражать сущность объекта [27, С. 102].

По мнению В.С. Андреева, структура образного сравнения включает три элемента: «предмет сравнения», то, что сравнивается; «образ», то, с чем сравнивается и «признак сравнения», то, на основании чего происходит сравнение [28, С. 5].

Исследователь О.В. Уарова предлагает выделить следующие функции сравнения в художественной литературе:

1. изобразительная функция – создает описания, характеристики;

2. оценочная функция – отражает авторскую точку зрения на описываемые события;

3. функция создания сатирического эффекта, то есть возникновение сатиры при помощи сравнения;

4. функция афористической формы изложения, то есть интертекстуальные включения в текст [29, С. 10].

Главной особенностью сравнения в художественном произведении является его сравнительный признак. Как утверждает С.В. Постникова, сравнения тождества и неравенства, использующиеся в художественном тексте, не выполняют какой-либо стилистической функции, поскольку могут отражать лишь параметрические данные признака. Поэтому в художественной литературе чаще всего применяется сравнения сходства, которые потенциально склонны к осуществлению образной и эмоциональной функции. Автор использует разноуровневые средства сравнения сходства с целью повысить художественную

ценность своего произведения и оставить в сознании читателя яркие впечатления от прочитанного [26, С. 72].

М.Н. Крылова разделяет все художественные сравнения согласно семантическим особенностям на две группы: традиционные и новые сравнения [30, С. 36].

Согласно М.Н. Крыловой, традиционные сравнения опираются на семантику мистических и религиозных образов, образов мира природы, эмоционально сильных образов, устойчивых объектов сравнения; стихийных образов, экзотических образов, при помощи которых писатели имеют возможность привлечь внимание и создать романтический настрой.

М.Н. Крылова выделяет два вида новых сравнений в художественной литературе:

1. Названия новых предметов и явлений, научных новинок. М.Н. Крылова расценивает использование таких сравнений отрицательно, поскольку писатель, использующий неологизмы, зачастую не владеет точной информацией о новом предмете.

2. Вульгарные объекты. Сравнение с вульгарными объектами чаще говорит о желании автора стать ближе к читателю, реализовать творческий потенциал в понятном читателю языковом поле [30, С. 38].

Можно сделать вывод, что сравнение осуществляет в художественном тексте вполне определенные функции, среди которых были выделены функция создания художественного образа, функция оригинальности и неожиданности, изобразительная функция, функция афористической формы изложения, функция повышения художественной образности.

Существует несколько классификаций сравнений. Так, в классификации, предложенной Е.А. Кучинской, выделяются следующие виды сравнений в художественной литературе:

1. Сравнение-аналогия подразумевает полное сходство по всей совокупности признаков. Сравниваются одушевлённое с одушевленным.

2. Сравнение-равенство предполагает наименьшее сходство раскрываемых отношений.

3. Под сравнением-тождеством понимается сравнение мыслей, чувств, реальности, переживаний.

4. Сравнение-соответствие придает оттенок оценочности при сравнении двух неодушевленных предметов. Маркерами данного сравнения являются глаголы оценки, например, "to regard", "to resemble", "to consider" [31].

Классификация сравнения по его структуре предложена также В.В. Вомперским, который предлагает выделять пять видов данного стилистического приема:

1. распространённое сравнение (выражается несколькими членами предложения);

2. нераспространённое сравнение (выражается одним членом предложения);

3. сравнение с причастным, деепричастным оборотом или придаточными предложениями;

4. сравнение с повтором;

5. сравнение с параллелизмом [32].

Структура сравнения в английском и русских языках имеет свои особенности. В обоих языках чаще всего сравнение образуется с помощью различных союзов,

например, «как», «точно», «будто», “like”, “such as”, “as”, “as if”. Сравнения могут вводиться через глаголы и другие части речи: «похож», «напоминает», «подобен», “seem”, “resemble”, “look like”.

У сравнения в английском языке наблюдаются свои морфологические особенности. Английское сравнение может образовываться таким морфологическим средством, как суффиксы, например, “-ish”, “-some”, “-like”, “-y”. Словосложение является еще одним морфологическим средством сравнения в английском языке, которое является способом образования авторских неологизмов. Например, “sloeblack” – «терново-черный» [33, С. 117].

В данном разделе было проанализировано несколько классификаций сравнительных конструкций: по структуре и семантически особенностям. Сравнение в английском и русском языках имеют сходства: морфологические средства образования, различные союзы и словосложения. В художественной литературе сравнение выполняет множество различных функций. Авторы могут создавать художественно богатые образы, делать свое произведение оригинальным, повышать художественную образность посредством использования сравнительных конструкций.

Все вышесказанное позволяет заключить, что под сравнением нужно понимать стилистический прием, который строится на сопоставлении двух предметов или явлений при помощи формального признака. Частое использование сравнительных конструкций в художественной литературе вызвано его универсальностью и гибкостью.

Исследование метафоры – одна из самых популярных тем в современной лингвистике. Метафора является одним из важнейших средств выражения экспрессии. Данный стилистический прием рассматривают с разных точек зрения из-за неоднозначного отношения к нему с момента его возникновения. В лингвистике одно из самых распространенных определений метафоры принадлежит И.Р. Гальперину. По его мнению, метафора – это «отношение предметно-логического и контекстуального значений, которое основано на сходстве признаков двух понятий» [18, С. 125]. По его словам, чем очевиднее сходство, тем менее необходима расшифровка слов в контексте.

И.В. Арнольд определяет метафору, как скрытое сравнение, которое осуществляется путем применения названия одного предмета к другому и выявления таким образом важной черты второго [33, С. 384].

А.Н. Баранов определяет метафору с точки зрения когнитивной теории как «сложный когнитивный феномен, возникающий в результате взаимодействия двух смысловых комплексов – содержания/фокуса/источника и оболочки/фрейма/цели» [34, С. 369]. Данное определение опирается на терминологию М. Блэка, который «фокусом» (focus) называет слово в выражении, используемое в переносном смысле, а «рамой» (frame) слова или слова окружающие «фокус», употребляемые в обычном смысле [34].

Существует несколько подходов к классификации метафоры. Н.Д. Арутюнова выделяет следующие типы метафоры:

1. Номинативная метафора (перенос названия) состоит в замене одного описательного значения. Это также средство создания новых терминов. Данный тип метафоры предназначен для образования имен предметов, еще не имеющих собственного наименования. Такой перенос обычно опирается на сходство предметов либо по каким-либо внешним признакам, либо по функциям: «глазное яблоко», «спутник Земли». Метафора этого типа большей частью наглядна.

2. Образная метафора состоит в переходе описательного значения в предикатное и служит развитию фигуральных значений и синонимических средств языка. Метафора этого типа не наглядна, она обращается к интуиции и оставляет читателю возможность творческой интерпретации. Из метафорического имени могут быть извлечены только те признаки, которые совместимы с денотатом. Микроконтекст, в данном случае, дает ключ к смыслу метафоры. Например, - «Экий кулак!» - сказал про себя Чичиков (Н. В. Гоголь, «Мертвые Души»).

3. Когнитивная метафора возникает в результате переноса значения и создает полисемию. По этой функции метафоры делятся на базисные и второстепенные. Первые определяют представление о конкретном объекте (представление о совести как о «когтистом звере»), а вторые определяют способ мышления о мире, в пример можно привести всемирно известную фразу — «Весь мир театр, и мы его актёры».

4. Генерализирующая метафора стирает в лексическом значении слова границы между логическими порядками и,

тем самым, стимулирует возникновение логической полисемии [35, С. 366].

По мнению Н.Д. Арутюновой, рано или поздно значение метафоры выравнивается, и она теряет образность и исчезает. Особенно к этому склонны номинативная и генерализирующая метафоры. Функция метафоры заключается в том, чтобы вызвать образ, представление, а не сообщить информацию. Метафора, по мнению лингвиста, может выжить только в крылатых фразах, фразеологизмах и т.д.

Также существует классификация по степени внезапности метафор, предложенная И.Р. Гальпериным. Исследователь выделяет авторские и стереотипные метафоры. Обычно авторские или живые (*genuine metaphors*) метафоры являются следствием воображения автора и всегда оригинальны. Например, «*Life's but a walking shadow, a poor player*» (Shakespeare, "Macbeth"). Стереотипные метафоры (*trite metaphors*) широко используются в речи и иногда встречаются в словарях, например, "in floods of tears" («заливаясь слезами»). Употребление стереотипных метафор привычно, они часто употребляются в стиле публицистики, газетах.

Функциональная классификация метафор считается одной из самых спорных, у разных ученых насчитывается от двух до пятнадцати метафорических функций. В данной исследовательской работе будут рассмотрены основные параметры, которые указываются В.П. Москвиным. В данном случае можно говорить о том, что по функциональным особенностям метафоры делятся на:

1. номинативную (в том случае, когда не существует названия для появившегося явления, например, «застежка-молния»);

2. оценочную (чаще всего применяется для характеристики человеческих качеств, например, «эта женщина настоящая змея»);

3. декоративную (украшает речь, например, «алмазная роса»);

4. когнитивную (такая особенность метафоры более характерна для научного стиля, она может связывать научный и бытовой миры («магнитные волны») или два раздела одной дисциплины) [36, С. 60-70].

Еще одной классификацией метафоры является классификация, предложенная Дж. Лакоффом и М. Джонсоном. Их работа «Метафоры, которыми мы живём» (1980) является основой для большинства исследователей метафоры. По их мнению, метафоризация основана на взаимодействии структуры «источника» (опыт человека) и структуры «цели» (знание), то есть на опыте взаимодействия человека и окружающего мира [37, С. 35]. Этот подход к изучению метафоры оказался достаточно эффективным, так как позволял рассматривать метафору как мыслительное явление, а не только как лингвистическое. Лингвисты выделяют следующие разновидности метафоры:

1. Ориентационные метафоры связаны с ориентацией в пространстве: «верх – низ», «внутри – снаружи» и т.д. Ориентационные метафоры типа «верх – низ» базируются

на том представлении, что ощущение счастья сравнимо со стремлением вверх (to feel up), а ощущение несчастья сравнивается с падением (in low spirits). Так, всякий прогресс или положительное изменение человек воспринимает как движение вверх по аналогии с ростом, которые также имеет вертикальную направленность.

2. Онтологические метафоры опираются на проецирование свойств предметов окружающей действительности на абстрактные сущности. Примерами данного типа метафор являются: "My mind is not operating today", "I'm going to pieces." Онтологические метафоры основываются на данных индивидуального человеческого опыта, связанных с физическими объектами, в частности, с человеческим телом.

3. Структурные метафоры позволяют использовать средства одной понятийной сферы для описания другой и являются концептуализацией абстрактных сущностей посредством конкретных, известных элементов человеческого опыта. Например, "Time is a resource". Основываясь на структурированных и прозрачных элементах опыта, человек упорядочивает и конкретизирует абстрактные области знания.

Изучением метафоры занимаются многие лингвисты, они рассматривают метафору с разных точек зрения и дают свои определения. В целом, можно сказать, что метафора – это стилистический прием, который используется при описании человека, объекта или ситуации, для сравнения

их с явлением, имеющим похожие черты. Метафора активно воздействует на воображение и эмоции читателя. Она обращает внимание читателя на определенный признак описываемого явления и скрыто отражает мнение автора к тому, о чем он пишет.

1.4 Перевод художественного текста

Перевод художественного текста является сложным и многогранным видом человеческой деятельности. В переводе сталкиваются разные культуры, разные складывания мышления, разные личности, разные эпохи, разные традиции. Теоретические работы в области перевода весьма многочисленны, несмотря на то что эта наука достаточно молода.

Большая часть определений художественного перевода представляет собой сочетание общих понятий, таких как перевод — это естественный сплав научного и творческого аспекта. Научный аспект художественного перевода составляет знания широкого спектра проблем, связанных с понятием художественного текста, знания в области использованных языков, культурных и литературных традиций, осведомленность о личном мире и литературном творчестве переводимого автора. Творческий аспект состоит из личного литературного мастерства самого переводчика, его способностей, умению отвечать на неявные вопросы в межлитературном и шире - в межкультурном общении [38, С. 5].

Между исходным художественным произведением и его художественным переводом переводчик устанавливает равновесие на основе своего личного языкового и культурного опыта, индивидуального видения мира. Переводчик создает подобие оригинала, особый вид текста, который представляет оригинальное художественное произведение в иноязычной культуре. Это обеспечивает дополнительную аудиторию исходному тексту, развитие межкультурной художественной коммуникации в соответствии с требованиями времени, характером литературных процессов и потребностями читателей. Для этого переводчик следует некоей переводческой стратегии, обусловленной отчасти возможностями переводящего языка, переводящей культуры, а отчасти личными свойствами и предпочтениями переводчика. Последнее необходимо в переводе, так как именно присутствие личности переводчика придает этому тексту творческий характер и делает его художественным переводом.

Требования читающего общества, могут меняться в зависимости от времени, уровня литературных представлений, возможностей переводящего языка и иных исторических обстоятельств. При весьма значительных изменениях таких требований возникают условия для новых переводов художественных произведений.

Итак, художественный перевод представляет собой подобие исходного художественного текста в иноязычной культуре, которое отвечает литературно-коммуникативным требованиям и представлениям общества на определенном историческом этапе. Художественный перевод есть особый

жанр литературы со своими структурными, содержательными и эмоционально-оценочными свойствами.

Под основными характеристиками, требующим сохранения при переводе, понимаются: характерные черты эпохи, национальная и социальная специфика, авторская индивидуальность; особенности жанра; единство содержания и формы и соблюдение соотношения частей и целого. При этом конечной целью является достижение тождественного оригиналу художественного впечатления в целом, а также правильная передача общей интонации произведения [39].

При художественном переводе вполне возможны отклонения от передачи смысловой точности для сохранения художественности текста. Для этого переводчик очень часто прибегает к использованию переводческих трансформаций, позволяющих сохранить адекватность перевода на уровне целого текста. Эти трансформации основываются на замене одной формы на другую в процессе перевода, то есть это операции по перевыражению смысла.

В настоящее время в теории перевода описано большое количество переводческих трансформаций. По мнению В.Г. Гака, общая типологическая классификация всех языковых преобразований сможет обеспечить решение трех задач: дать в руки переводчику все средства, способные выразить данное значение; оправдать существующую практику перевода, поскольку в своей работе переводчики прибегают к преобразованиям, часто весьма сложным; дать лингвистическое объяснение любому виду расхождений при процессе перевода [40]. Кроме того, знание

переводчиком «правил, приемов и стереотипов» обеспечивает большую объективность и надежность результатов перевода и помогает быстрее найти вариант перевода в условиях нехватки времени [41, С. 46].

Существуют различные подходы к классификации переводческих трансформаций, рассмотрим лишь две из наиболее известных – типологии В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова.

Л.С. Бархударов сводил все виды трансформаций, осуществляемых в процессе перевода, к четырем элементарным типам: перестановки, замены, добавления и опущения [42, С. 189]. При этом Л.С. Бархударов подчеркивал, что такое деление приблизительно и условно, объясняя это тем, что в некоторых случаях какое-либо преобразование может трактоваться и как один, и как другой вид трансформации.

Согласно Л.С. Бархударову, перестановка заключается в изменении последовательности элементов перевода по сравнению с оригинальным текстом. Перестановки обусловлены рядом причин, основной из которых является различие в строе предложения в английском и русском языках. Английское предложение обычно начинается с подлежащего, за которым следует сказуемое, то есть рема стоит на первом месте. Тема – обстоятельства чаще всего располагаются в конце предложения. Порядок слов русского предложения другой: в начале предложения зачастую стоят второстепенные члены, за ними идет сказуемое и лишь в конце – подлежащее. Такое явление известно под названием «коммуникативное членение предложения» [42, С. 192].

Перестановке могут подвергаться слова, словосочетания, а также самостоятельные предложения. Лингвист замечает, что наиболее распространенным случаем в процессе перевода является перестановка слов и словосочетаний. При переводе также нередко встречаются перестановка частей сложного предложения, то есть главной и придаточной. Нередко перестановки сопровождаются другими видами переводческих трансформаций [42, С. 192-193].

Согласно Л.С. Бархударову, замены являются наиболее многообразным и распространенным видом переводческих трансформаций, так, как и лексические и грамматические единицы могут подвергаться замене.

Ученый выделяет такие виды замен как:

1. Замены форм слова (время глаголов, число существительных и т.д.)

2. Замена частей речи является распространенным типом морфологической трансформации. Это обусловлено различными нормами сочетаемости в русском и английском языках, а иногда отсутствием части речи с соответствующим значением в русском языке (замена существительного на местоимение и обратно и т.д.).

3. Замена членов предложения чаще всего вызваны необходимостью передачи «коммуникативного членения» предложения. Самый частый пример данной конструкции – замена страдательного залога в английском языке на действительный в русском, при котором английское подлежащее заменяется дополнением. Во многих случаях перестройка синтаксической структуры вызвана соображениями стилистического порядка.

4. Синтаксические замены в сложном предложении. Выделяются наиболее распространенные виды данной трансформации: замена простого предложения сложным, замена сложного предложения простым, замена главного предложения придаточным и наоборот, замена подчинения сочинением и наоборот.

5. Под лексическими заменами понимаются замены отдельных единиц иностранного языка единицами языка перевода. Л.С. Бархударов подразделяет лексические замены на генерализацию, конкретизацию и замены, основанные на причинно-следственных отношениях. Генерализация предполагает замену видового понятия родовым, а также замену частного общим. При переводе с английского на русский данный прием используется достаточно редко. Это связано с тем, что слова английского языка имеют более абстрактный характер. Конкретизация является противоположностью генерализации и заключается в замене широкого значения на более узкое. Замены, основанные на причинно-следственных отношениях, предполагают замену словом или словосочетанием, которое логически обозначает причину действия или состояния, обозначенного в оригинале.

6. Антонимический перевод предполагает замену какого-либо понятия в оригинальном тексте на противоположное понятие в переводе с перестройкой содержания.

7. Компенсация заключается в передаче элементов смысла, утраченных при переводе оригинала, каким-либо другим средством на переводящем языке, но при этом

необязательно в том же самом месте текста, что и в оригинале.

Согласно Л.С. Бархударову, добавление — это восстановление опущенных в иностранном языке «уместных слов». Ученый приводит в пример сочетание “I began the book”, в переводе в качестве добавления может выступать либо “to read”, если в контексте речь идет о читателе, либо “to write”, если речь идет об авторе.

Опущение является полной противоположностью добавления. При переводе чаще всего опускаются те слова, которые являются семантически избыточными с точки зрения их содержания [42, С. 225].

Также существует классификация переводческих трансформаций по В.Н. Комиссарову, в зависимости от характера преобразований он выделял: лексические, грамматические, лексико-грамматические трансформации [3, С. 209]

Согласно ученому, лексические трансформации описывают формальные и содержательные отношения между словами в оригинальном тексте и переводе. К формальным преобразованиям В.Н. Комиссаров относит транскрипцию, транслитерацию и калькирование. Транскрипция заключается в том, что при переводе воспроизводится звуковая форма исходного слова (имена собственные и т.д.) При транслитерации воспроизводится графическая форма слова, то есть буквенный состав. Прием калькирование предполагает перевод с помощью замены составных частей слова их лексическими соответствиями в переводящем языке (cyber store - интернет магазин).

К лексико-семантическим заменам В.Н. Комиссаров относит конкретизацию, генерализацию и модуляцию. Определение первых двух трансформаций было описано выше. Что касается приема модуляции, то этот прием заключается в замене слова или словосочетания на иностранном языке единицей на языке перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы.

В.Н. Комиссаров называет дословный перевод (синтаксическое уподобление), членение предложений, объединение предложений наиболее частыми приемами замены среди грамматических трансформаций. Дословный перевод подразумевает замену синтаксической структуры на иностранном языке на схожую структуру на языке перевода.

Наиболее распространенными лексико-грамматическими трансформациями В.Н. Комиссаров называет прием антонимического перевода, прием описательного перевода (экспликации) и прием компенсации. Под описательным переводом предполагается замена лексической единицы на иностранном языке словосочетанием, раскрывающим ее значение на языке перевода [3, С. 210].

Рассмотрев всего лишь две классификации трансформаций, можно прийти к выводу о том, что единой системы трансформаций не существует.

У классификаций В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова отличается сам подход к разделению трансформаций на типы: В.Н. Комиссаров разделяет все трансформации на лексические, грамматические и комплексные лексико-

грамматические, а Л.С. Бархударов – на замены, добавления, опущения и перестановки. В.Н. Комиссаров включает в свою классификацию транскрибирование, транслитерацию, калькирование в качестве лексических трансформаций, Л.С. Бархударов их не включает. Прием, определяемый Л.С. Бархударовым как замена следствия причиной, В.Н. Комиссаров трактует как модуляцию.

Приемы добавления и опущения Л.С. Бархударов относит к основным типам своей системы трансформаций. В.Н. Комиссаров эти два приема не включает в свою общую классификацию трансформаций, а только рассматривает их как технические приемы перевода вместе с приемом перемещения лексических единиц, который в классификации Л.С. Бархударова называется перестановками.

Стоит отметить, что в указанных классификациях обнаруживаются и сходства. Приемы антонимического перевода, конкретизации и генерализации присутствуют как в типологии В.Н. Комиссарова, так и в типологии Л.С. Бархударова.

На практике в большинстве случаев вышеописанные переводческие трансформации взаимосвязаны и переплетаются между собой. Вышеизложенные типологии переводческих трансформаций являются условными и не могут охватить все приемы, в действительности, используемые переводчиком при работе с художественным текстом.

Основными причинами использования переводческих трансформаций являются различия в лексическом составе исходного и переводного языков, а именно в понятийной

сфере и смысловом объеме их слов. Грамматическая система языков также отличается сочетаемостью и порядком слов, структурой самих предложений, их использованием и видами. Все вышеперечисленное обязывает переводчика максимально полно передать информацию, заложенную в языке оригинала, с соблюдением всех норм языка перевода, используя переводческие трансформации.

1.5 Творчество Вирджинии Вулф

Вирджиния Вулф (1882-1941) считается одной из величайших романистов двадцатого века и авторов коротких рассказов, а также одной из первых среди писателей, использующих «поток сознания» в качестве способа повествования. В. Вулф являлась членом кружка Блумсбери и была значительной фигурой в Лондонском литературном обществе. К наиболее известным её произведениям относят романы: «Миссис Дэллоуэй» (1925), «На маяк» (1927), «Орландо» (1928) и «Своя комната» (1929).

В 1970-х годах произведения Вирджинии Вулф получили много внимания и распространённые отзывы. В. Вулф стала одной из центральных фигур феминизма. Её работы широко известны во всём мире, они также переведены на более чем пятьдесят языков. На протяжении всей своей жизни Вирджиния Вулф страдала от приступов психической болезни и покончила с собой в 1941 году, в возрасте 59 лет.

В своих работах В. Вулф обычно использует приемы внутреннего монолога, чтобы привлечь внимание читателя на сознание главного героя, а не на то, что происходит извне. Она позволяет читателю увидеть самые сокровенные мысли своих героев и извлекает мыслей историю и развитие характера. Этот стиль отличается от всех ранее виденных тем, что все остальные писатели развивали образы своих персонажей за счет межличностного взаимодействия и мотивации извне.

В. Вулф является новатором техники «потока сознания», и ее работы можно считать одними из лучших примеров такого письма. «Поток сознания» рассматривается как подмножество внутреннего монолога, он виден изнутри сознания персонажей. Этот стиль письма наиболее известен своим потоком мыслей и образов, которые не имеют никакой особой связности. «Поток сознания» работает подобно человеческому мыслительному процессу, слова и образы движутся так, что имитируют этот процесс и позволяют писателю манипулировать не только сознательной мыслью своих читателей, но и бессознательной. Этот стиль письма больше фокусируется на эмоциональных и психологических процессах внутри персонажа, чем на взаимодействии героев с физическим миром или другими персонажами. Для более точного выражения эмоциональных и психологических процессах В. Вулф насыщает свои произведения множеством изобразительно-выразительных средств. В произведении для автора главным становится субъективный элемент – монологи персонажей, которые представляют собой их бессвязный «поток сознания».

Одним из самых выдающихся достижений Вирджинии Вулф является то, что она представляет собой поэтизацию английского романа. Об этом говорил английский критик Роджер Фрай, называя произведения В. Вулф «прозаической лирикой». Также, английский писатель Литтон Стрейчи называл романы В. Вулф «стихотворениями в прозе» [43, С. 193]. С точки зрения владения лирическим стилем она занимает первое место среди английских романистов. Писательница вечно находилась в поиске той формы, через которую могла бы передать одновременно картину жизни и нравов и соответствующий образ мыслей. Вирджиния Вулф стремилась передать внутреннюю жизнь, и лучше всего это можно было сделать в лирической манере. Для обогащения своего языка она использовала яркие метафоры, сравнения и символы, свойственные поэзии. Ее язык – это язык поэзии, ее прозаический стиль имеет ассонансы, рефрены, ритм. Лирическое повествование Вирджинии Вулф основано на сопоставлении различного содержания сознания. Баланс между лирическим и повествовательным показывает, как Вирджиния Вулф блестяще смогла совместить лирического поэта и всезнающей точки зрения автора. В ее произведениях присутствует единая чувственность, то есть смешение объективного и субъективного, которое считается лучшей формой поэзии.

Так как в творчестве Вирджинии Вулф присутствует много от лирического образа, ее произведения насыщены художественными образами. Например, один из главных произведений писательницы, роман «На маяк» построен на образе одинокого маяка. Окружающее его море — символ

жизненной материи, зыбкой и пребывающей в вечном становлении [44]. Для создания художественных образов Вирджиния Вулф использует языковые средства: символизм, метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения.

В практической части данного исследования будут рассмотрены такие произведения В. Вулф как «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк». Творчество Вирджинии Вулф перенасыщено метафорами, сравнениями, нередко самыми неожиданными. Помимо этого, произведения писательницы обращают на себя внимание большим количеством антропоморфизмов, которые достаточно свойственны поэтическому тексту В. Вулф. Также, произведения «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» содержат непривычные сопряжения фраз, мыслей, ассоциаций. Выбор именно этих романов для исследования обусловлен тем, что они содержат множество примеров ассоциативной прозы, и иногда такие ассоциации возникают у персонажей самые непредсказуемые. Охарактеризуем подробнее каждый из этих романов.

Роман «Миссис Дэллоуэй» повествует об одном дне вымышленной героини Клариссы Дэллоуэй, светской дамы Англии, живущей в послевоенное время. До войны она была влюблена в Питера Уолша, но вышла замуж за более спокойного и надежного Ричарда Дэллоуэя, ставшего известным политиком. После войны Кларисса готовит прием, где надеется увидеть красивых, элегантных и воспитанных людей. Накануне приема из Индии приезжает Питер Уолш, который там влюбился в замужнюю даму. Также, в романе существует трагическая линия о потерявшем рассудок солдате, Септимусе Смите, который

совершает самоубийство, потому что психиатры хотели положить его в больницу. После того, как увидел своего товарища, разорванного на части миной, он считал свое участие в войне преступлением и грехом. Действие постоянно переносится из довоенных времен, когда все были так счастливы, молоды и невинны, в 1923 год, и можно увидеть, какая пропасть разделяет тех, кто был на смертоносных полях той страшной войны, и тех, кто благополучно читал о ней в газетах.

Роман построен на антитезе, контрастном сопоставлении, повествование в романе сменяется «светлыми» эпизодами, где действует богатая, благополучная, олицетворяющая собой радости Кларисса Дэллоуэй, и «темными» с участием тревожного, подавленного, «суицидального» Септимуса Смита, противоположностью главной героини. Септимус Смит слышит голоса, которые убеждают его, что только он один способен познать смысл вещей, видеть людей насквозь, а Кларисса Дэллоуэй любит жизнь, не слишком задумываясь о ее смысле любит успех, любит нравиться.

В конце романа пути Клариссы и Септимуса все-таки пересекаются. Главная героиня, узнав о смерти военного, задумывается о своей жизни: Септимус бросил жизни вызов, а ей, стареющей, не слишком здоровой, останется одиночество, которое Септимус избежал. Кларисса считает, что ему теперь ему не понадобится то, чем ежеминутно вынуждена заниматься она — «сладить с жизнью, вытерпеть, прожить ее до конца» [45, С. 182]. Этот роман является одним из самых известных работ Вирджинии Вулф

и занимает важное место в европейской и мировой литературе.

Роман «На маяк», повествует о двух визитах семьи Рэмзи в свой загородный дом на острове Скай в Шотландии в 1910 и 1920 годах. Книга разделена на три части: «У окна», «Проходит время» и «Маяк». Первая часть «У окна», как и роман «Миссис Дэллоуэй», повествует лишь об одном дне семейного отдыха Рэмзи на острове Скай. Шестилетний Джеймс Рэмзи отчаянно хочет пойти на маяк, и Мистер Рэмзи говорит ему, что они отправятся туда на следующий день, если позволит погода. Но он отменяет поездку, что расстроило Джеймса. Джеймс ненавидит своего отца и считает, что ему нравится жестоко относиться к Джеймсу и его братьям и сестрам. В доме Рэмзи находится множество гостей, в том числе суровый Чарльз Тэнсли, который восхищается работой Мистера Рэмзи. Лили Бриско — художница, Уильям Бэнкс пытался ухаживать за ней, хотя годится ей в отцы. Все были уверены, что они поженятся. Но этого не произошло.

Вторая глава «Проходит время» проходит во время войны, несколько персонажей романа – в том числе и сама миссис Рэмзи умирают, и в повествовании известие об их смерти упоминается мельком. Семья больше не отдыхает в своем летнем домике: сад зарастает сорняками, а в доме гнездятся пауки. Проходит десять лет, прежде чем семья возвращается. Миссис Макнаб, экономка, нанимает еще несколько женщин, чтобы помочь привести дом в порядок. Они спасают дом от забвения и разложения, и все в порядке, когда Лили Бриско возвращается.

В последней главе, «Маяк», Джеймс – теперь уже взрослый молодой человек, спустя десять лет наконец отправляется в путешествие к маяку. Но дети совсем не рады. Маяк больше не привлекает их так, как прежде. Они ненавидят отца за то, что он всегда делает все так, как хочется ему. И все же, когда лодка подходит к месту назначения, дети испытывают к нему нежность. Мистер Рэмзи похвалил Джеймса за то, как он правил лодку, чего сын совсем не ожидал и был приятно поражен. Приехав на маяк, они высадились на берег и выгрузили свёртки для смотрителей маяка. В данной работе также использовалась техника «потока сознания», как и в других произведениях, в романе «На маяк» сюжет отходит на второй план, уступая место философскому анализу.

Данные произведения являются примером использования «потока сознания» как способа повествования. В. Вулф позволяет читателям глубже понять персонажей с помощью этого стиля письма. Непрерывный поток мыслей является одним из способов, как читатель может увидеть точку зрения нескольких персонажей, а не только одного. Таким образом, раскрываются их личности, эмоции, мнения на определенные темы. Читатели также могут предсказать, как персонаж отреагирует на различные ситуации. События в произведении не отсутствуют, как таковые, а описываются не в динамике. Автор просто сообщает о них, а основное внимание уделяется интерпретации событий, их восприятию людьми и преломлению событий в сознании персонажей.

Несмотря на всю необычную форму романов, в них все же есть закономерное и логичное движение сюжета. Хотя

сам этот сюжет сведен к минимуму, он не разделен на отдельные, не связанные между собой части. Акцент просто смещается на мимолетные впечатления от окружающего мира, на уникальные моменты, из которых состоит жизнь. Все внешнее, материальное для В. Вулф не имеет для нее никакого значения. Своими произведениями она дает понять, что любое внешнее событие, которое относится к ней, по сути, является внутренним. Писательница практически отказывается от роли рассказчика: повествование ведется от первого лица или переходит во внутренний монолог.

В. Вулф обладала своей уникальной манерой письма, способностью глубоко проникать во внутренний мир персонажей, улавливать малейшие движения души. Лирический стиль изложения Вирджинии Вулф изобилует блестящим психологическим анализом персонажей, раскрывает сложные эмоции, которые лежат в основе кажущихся «обычных» событий. Данный стиль изложения позволял писательнице создавать множество художественных образов, насыщать произведения большим количеством стилистических приемов.

В практической части данного исследования будет рассмотрена репрезентация эпитета, сравнения и метафоры в произведениях «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй». Выбор именно этих стилистических приемов обусловлен тем, что большинство художественных образов в романах построено именно с помощью них.

Выводы по главе 1

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что художественный текст имеет большое количество особенностей, отличающих его от других типов текста: сюжет и фабулу, композицию, тематичность, субъективность, образ автора, подтекстовый смысл. Главным отличием художественного текста являются его доминирующая художественно-эстетическая функция и наличие образов, которые являются основой художественной формы.

Художественный образ – следствие особого осмысления автором реалий мира, воплощение его творческого познания. Средства, которыми выражается образ, сложны и многогранны. Среди их огромного количества выделяются эпитет, метафора и сравнение, которые являются одними из главных средств образности, посредством этих изобразительно-выразительных средств автор способен активно воздействовать на воображение и эмоции читателя и привлекать его внимание.

Для передачи данных стилистических приемов с одного языка на другой необходимо учитывать особенности художественного перевода. В художественном переводе очень важно сохранить эстетическое воздействие оригинального текста, а также его форму, структуру и содержание. В частности, для передачи выразительно-образительных средств переводчик прибегает к переводческим трансформациям, которые позволяют сохранить адекватность перевода. В исследовании были рассмотрены типологии переводческих трансформаций по В.Н. Комиссарову и Л.С. Бархударову. Они включают в себя лексические и грамматические замены, добавления,

опущения, перестановки. При переводе важно адаптировать исходный текст к нормам родного языка, используя переводческие трансформации, так как именно они обеспечивают большую степень эквивалентности, чем любое из возможных регулярных соответствий.

Творчество Вирджинии Вулф имеет свои особенности. Писательница безусловно владеет лирическим стилем, язык ее письма можно назвать языком поэзии, ее проза содержит большое количество ассоциаций, символов, рефренов. Произведения В. Вулф насыщены художественными образами, которые создаются изобразительно-выразительными средствами, в частности эпитетами, сравнениями и метафорами. Более подробно особенности данных стилистических приемов в произведениях В. Вулф будут рассмотрены во второй главе.

Глава 2. Эпитет, сравнение, метафора в переводах произведений В. Вулф

2.1 Анализ способов передачи эпитета

Для анализа передачи эпитетов, сравнений и метафор с английского языка на русский в художественном тексте были использованы произведения В. Вулф «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй», а также их перевод, выполненный Е.А. Суриц. Из романов на английском языке методом сплошной выборки было отобрано 50 эпитетов, 50 сравнений и 50 метафор. Стоит отметить, что анализ способов передачи

всех стилистических приемов был проведен на основе классификаций переводческих трансформаций, предложенных Л.С. Бархударовым и В.Н. Комиссаровым. Обратимся к детальному анализу способов передачи данных изобразительно-выразительных средств.

Для выявления трудностей, возникающих в процессе передачи эпитетов из-за разной структуры данного стилистического приема в английском и русском языках, был проведен анализ структуры эпитетов на основе морфолого-синтаксического принципа классификации И.Р. Гальперина. Выбор данной классификации обусловлен тем, что данная систематизация наиболее полно раскрывает структурные особенности эпитетов в английском языке. Также, проведение анализа вызвано необходимостью учета структурно-семантических особенностей эпитетов при разработке адекватных стратегий перевода, поскольку отнесенность тропа к тому или иному типу во многом определяет способ его перевода.

Все отобранные эпитеты из романов «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» и их переводы представлены в приложении А. При анализе эпитетов в оригинальном источнике был сделан следующий вывод — из 50 эпитетов в таблице 82% (41 шт.) построены по структурной модели эпитетов, выраженной прилагательным в препозиции. Из них наибольшую часть занимают простые эпитеты — 32 шт., что составляет 78%, а процент сложных эпитетов, выраженных прилагательными, составляет 22% (9 шт.). Следующий по распространенности является тип эпитета, выраженный причастием в настоящем или прошедшем времени — 12% (6 шт.). Обратные эпитеты, выраженные

существительным, встречаются достаточно редко, только 2 шт., что составляет 4%. Эпитет, выраженный именем собственным, встречается только один раз, 2%. Фразовые эпитеты обнаружены не были.

Данный анализ позволяет сделать вывод, что в своих романах Вирджиния Вулф преимущественно использует простой эпитет, выраженный прилагательным, что также должно сохраниться в переводе произведений. Соотношение переводческих трансформаций, используемых для передачи эпитета, приводится в следующей диаграмме:

Способы передачи эпитетов

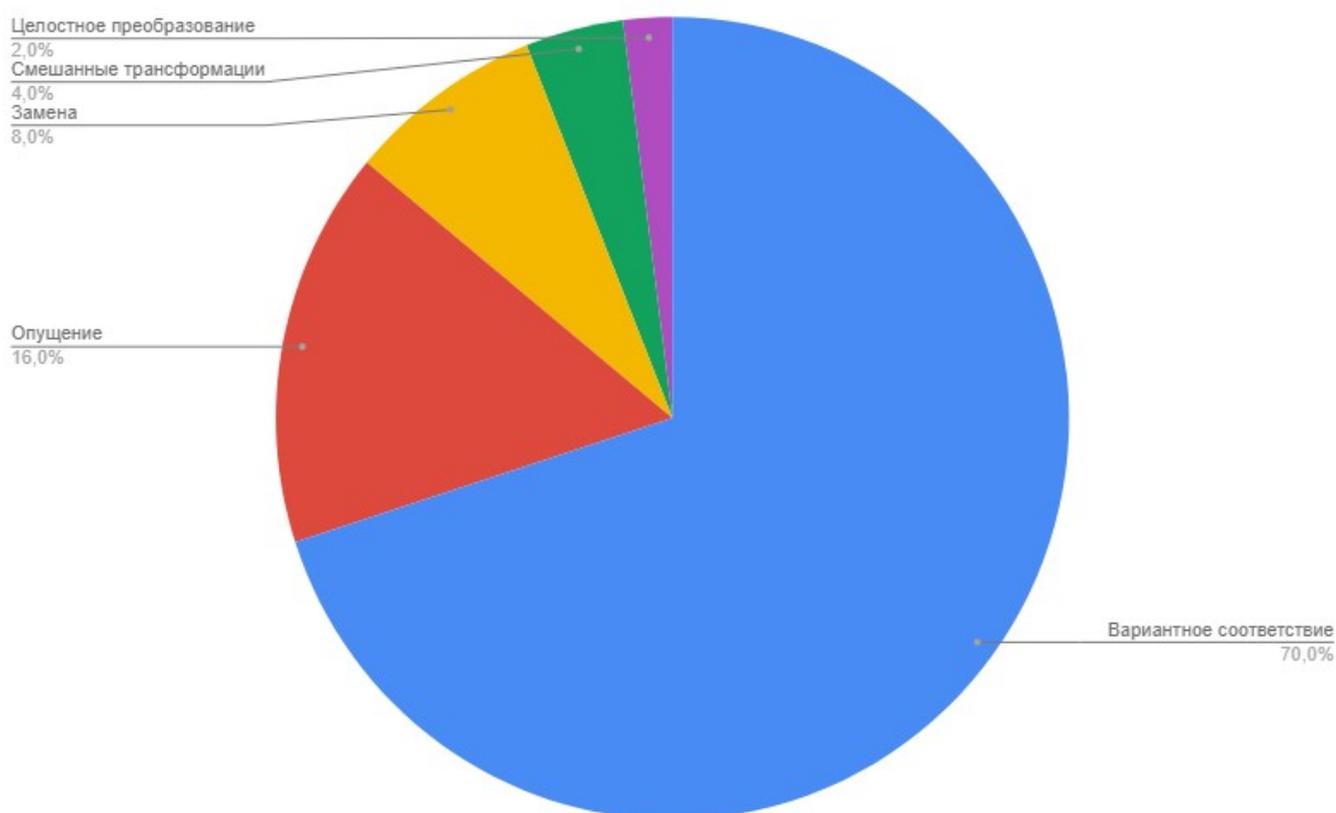


Диаграмма 1 - соотношение способов передачи эпитетов в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй»

Согласно проведенному анализу способов передачи эпитетов с английского на русский язык, было установлено, что большинство эпитетов, 70% (35 шт.), были переданы с

помощью вариантного соответствия, следующая по распространенности переводческая трансформация — частичное или полное опущение, его применяли при переводе 16% эпитетов (8 шт.). Всего 8% эпитетов (4 шт.) были переданы на русский язык через замену. Также было обнаружено два эпитета, 4%, который переводчик передал, используя сразу несколько переводческих трансформаций (перестановка, грамматические замены, добавление, гипогиперонимический перевод). Процент эпитетов, переданных с помощью целостного преобразования, составляет всего 2% (1 шт.).

Сопоставительный анализ текста оригинала и текста перевода показал, что простые эпитеты практически не вызывают сложностей при передаче ввиду наличия в русском и английском языках аналогичных структур: «прилагательное + существительное», «существительное + существительное». Так, словосочетания “an admirable idea”, “insatiable hunger for sympathy” и “spirit of truth” были переведены соответственно «восхитительная мысль», «неутолимую жажду сочувствия», «духом правдолюбия».

При анализе эпитетов в исходном тексте и в тексте перевода также было обнаружено, что переводчик прибегает к такой переводческой трансформации как замена грамматической единицы, например:

“glittering stars” – «сверкание звезд»

В данном случае эпитет, выраженный причастием в оригинальном высказывании “glittering” («сверкающий», «мерцающий»), переводится в качестве существительного «сверкание». Данную трансформацию можно объяснить тем, что в русском языке конструкция «причастие +

существительное» иногда может утяжелять предложение, и чтобы этого избежать, переводчик может прибегнуть к замене части речи, что и сделала Е.А. Суриц. Также, можно сказать, что переводчику удалось применить трансформацию, сохранив семантику эпитета.

“an insufferable bore” – «нудный донельзя»

Данный пример интересен тем, что переводчик использует двойную грамматическую замену частей речи и их перестановку. Е.А. Суриц заменяет часть речи существительного “bore” («скука») на прилагательное в русском языке «нудный», и прилагательное “insufferable” («невыносимый») на наречие «донельзя». Также, переводчик меняет их местами, поставив прилагательное на первое место, что характерно для русского языка. Благодаря этим заменам переводчику удастся полностью передать смысл высказывания без как-либо потерь.

“spike-leaved, withered-looking plants” – «чахли в кадках остролистые пальмы»

При передаче данного словосочетания переводчик применяет такие переводческие трансформации как две грамматические замены, гипо-гиперонимического перевод и добавление. Первый эпитет, “spike-leaved” переводчик передает с применением грамматической замены. Эпитет, выраженным причастием в английском языке, передан на русский прилагательным «остролистые», что можно связать с тем, что в русском языке эпитеты чаще всего выражаются прилагательными. Из-за норм сочетаемости в русском языке Е.А. Суриц решает не переводить “withered-looking” (дословно «выглядящие увядшими») в качестве эпитета и, чтобы сохранить семантику конструкции, меняет причастие

на глагол «чахнуть», который обладает похожей семантикой «усыхать». Также, переводчик прибегает к гипо-гиперонимическому переводу при передаче существительного “plants”, изменив данный гипероним на гипоним «пальмы», тем самым, заменив род на вид. Стоит отметить, что данный прием не представлен в классификациях Л.С. Бархударова и В.Н. Комиссарова, но он существует. Лингвист В.С. Виноградов выделял его как способ перевода реалий [50, С. 118]. Вместе с этим, Е.А. Суриц добавляет обстоятельство места «в кадках». Чтобы проанализировать данную трансформацию, следует взглянуть на контекст: “He had reached his hotel. He crossed the hall, with its mounds of reddish chairs and sofas, its spike-leaved, withered-looking plants”. Становится понятно, что «пальмы» находятся в холле гостиницы. Если бы переводчик не добавил обстоятельство место, то у читателя возникла бы другая картина, так как «пальмы» чаще всего представляют большими деревьями. Цель переводчика заключалась в том, чтобы дать понять читателю, что данные растения являются частью декора гостиницы. Е.А. Суриц удачно применяет три переводческие трансформации, передавая главные значения эпитетов.

При анализе передачи сложных эпитетов можно увидеть, что переводчик часто прибегает к опущению, например:

“astonishing and rather solemn progress” – «поразительном шествии»

В данном примере переводчик сознательно опускает эпитет “rather solemn”, но компенсирует его потерю при переводе главного слова и вместо лексики «развитие»

выбирает существительное «шество», которое стилистически схоже со прилагательным “solemn” – «торжественный», так как обе лексемы означают что-то «возвышенное».

“the hot and turbulent feelings” – «горькие чувства»

“an irrepressible, exquisite delight” – «захлестывающий восторг»

В данных случаях опущение прилагательных “turbulent” и “exquisite” объясняется тем, что дословные переводы «бурный» и «восхитительный» соответственно усложняют словосочетания, в то время как пропуск слова не искажает смысла эпитета. Стоит отметить, что опущенные прилагательные добавляют оттенки смысла, которые переводчик не сохраняет при передаче.

“the usual interminable talk” – «вечный разговор»

При переводе этого эпитета Е.А. Суриц также использует переводческую трансформацию опущение, никак не передав смысл прилагательного “usual” – «обычный». Данное высказывание встречается в «Миссис Дэллоуэй», в отрывке, когда Кларисса выбирает книгу в качестве подарка для своей подруги, которую нужно навестить в больнице. С ней она планирует «пуститься в вечный разговор о женских болезнях» [45, С. 10]. При переводе этого высказывания необходимо было передать эпитет “usual”, чтобы показать, что Кларисса навещает и беседует со своей подругой довольно часто.

“odious little man” – «противный молокосос»

В данном примере переводчик применяет переводческую трансформацию опущение, не переводя эпитет “little”. Но, учитывая, что “little man” в буквальном

переводе означает «маленький человек», переводчик компенсирует потерю, используя существительное «молокосос», которое имеет схожее значение с “little man”. Также, переводчик принимает во внимание негативное значение эпитета “odious” («отвратительный», «гнусный»), и выбирает лексему «молокосос», которое в русском языке имеет отрицательную коннотацию. Таким образом, переводчик смог сохранить семантику конструкции, опустив часть эпитета.

“an unknown garden” – «сад»

В данном примере происходит опущение эпитета, выраженного прилагательным “unknown” – «неизвестный». Переводчик решает никак не передавать эпитет, возможно из-за неуверенности в том, как будут сочетаться эпитет и существительное в русском языке. Переводчику стоило передать данный эпитет прилагательным, буквальным переводом, например, «неизведанный».

“in irrepressible irritation” – «совершенно теряя терпение»

При передаче данного примера переводчик использует такой прием как целостное преобразование, полностью меняя структуру высказывания. Данная трансформация отсутствует в классификациях Л.С. Бархударова и В.Н. Комиссарова, но она существует. Российский лингвист Я.И. Рецкер выделяет ее как одну из лексических трансформаций [51, С. 45]. Оригинал и перевод примера не имеют общих семантических компонентов, обладают различной внутренней формой и в тоже время передают одно и тоже содержание средствами английского и русского языков. Е.А. Суриц опускает эпитет и при

переводе использует конструкцию с деепричастным оборотом. Чтобы объяснить применение данной переводческой трансформации, необходимо взглянуть на целое предложение – “she cried to herself in irrepressible irritation” [49, С. 45]. В русском языке, в отличие от английского, при описании образа действия обычно используют деепричастные обороты или наречия. Таким образом, использование переводческой трансформации здесь обусловлено разницей в нормах английского и русского языков.

По итогам проведенного исследования позволяет сделать вывод о том, что большая часть эпитетов, выраженных прилагательными и существительным, требовали использования вариативного соответствия при переводе. В то время как из-за различий в структуре предложения в английском и русском языках при переводе сложных эпитетов было оправдано применение опущений и замен. В таблице были найдены примеры, которые были переданы несколькими трансформациями, что указывает на сложность перевода некоторых эпитетов. Также, разница в нормах сочетаемости в английском и русском языках привела к применению таких приемов как целостное преобразование и гипо-гиперонимический перевод.

2.2 Анализ способов передачи сравнения

Структура сравнения играет большую роль при выборе того или иного способа передачи. В связи с этим рассмотрим основные структурные типы сравнений, используемые В. Вулф.

Все отобранные сравнения из романов «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» и их переводы представлены в приложении Б. Согласно проведенному анализу, все отобранные сравнения можно разделить на пять групп:

1. сравнения, вводимые при помощи служебных слов. Данная группа сравнений самая распространенная и включает в себя 37 шт., 74%.

2. сравнения, имеющие морфологические показатели. В таблице представлены только 6 примеров сравнений данной группы, что составляет 12%.

3. сравнения, вводимые при помощи знаменательных слов. Сравнения этой группы встречаются значительно реже, в таблице представлены только 3 примера, что составляет 6%.

4. сравнения с повтором. Данную группу сравнений можно назвать нераспространенной, так как из 50 единиц только 2 сравнения, 4%, относятся к этому типу.

5. цепочки сравнений. Сравнения, относящиеся к данной группе, встречаются также редко, в таблице представлены только 2 примера таких сравнительных конструкций, 4%.

1. Сравнения, вводимые при помощи служебных слов.

Как уже отмечено выше, служебные слова (т.е. предлоги и союзы) являются одними из самых распространенных маркеров стилистического приема сравнения в рамках письменного текста. В. Вулф использует следующие служебные слова для построения сравнений:

Предлог “like”. Данный предлог обозначает нечто подобное, равное, одинаковое [46]: “like a child exploring a tower”.

Союз “as”, который используется для передачи значения «будто», «словно», «как», например, “cool as a vault”.

Сравнительная конструкция “as... as” используется для сравнения и отождествления предметов: “as stealthily as stags”.

Союз “as though” со значением «как будто», «как будто бы», как правило, связывает части сложного предложения. В связи с этим можно утверждать, что сравнительный оборот, вводимый при помощи союза “as though”, является распространенным сравнением, например, “as though he had been cut out of wood”.

Союз “as if” может отражать сравнительные значения, такие как «словно», «как если бы», «будто», «как будто», «вроде бы». В пример можно привести данное высказывание: “as if to be caught happy in a world of misery”.

2. Сравнения, имеющие морфологические показатели.

Морфологическая структурная форма стилистического приема сравнения присуща только английскому языку, в русском языке она не используется. В связи с этим такие сравнения очень сложны для перевода на русский язык. Прежде всего, следует отметить суффиксы -like и -ish, которые присоединяется к существительному и создают новое слово со сравнительной семантикой, например: “with the bird-like freshness of the very aged”; “old-maidish movements”.

3. Сравнения, вводимые при помощи знаменательных слов.

Знаменательные части речи вводят сравнительный оборот в романах В. Вулф значительно реже. В таблице представлено только три примера такого сравнения. Два из них представлены глаголом “seem”, который имеет значение «казаться», «представляться»:

1) “and seemed ready to attend their Sovereign, if need be, to the cannon's mouth”;

2) “the mind seems about to blow from its holding”.

Помимо глаголов, в группе сравнений, вводимых посредством знаменательных слов, было выделено существительное “semblance”, которое имеет значение «сходство»: “semblance of geniality”.

4. Сравнение с повтором – это использование однотипных сравнительных оборотов в узком контексте (т.е. в пределах одного предложения или одной фразы). Как известно, стилистический прием повтора сам по себе имеет большой потенциал, привлекая к себе внимание читателя. Добавление сравнительной семантики позволяет писателю по-новому выразить мысль. Например: “as if indeed there were a monster grubbing at the roots, as if the whole panoply of content were nothing but self love”.

5. Цепочки сравнений.

Под цепочками сравнений в данной работе понимается использование двух и более сравнений в узком контексте, которые, в отличие от сравнения-повтора, не вводятся аналогичными языковыми средствами. Например: “Clarissa came up, with her perfect manners, like a real hostess, and

wanted to introduce him to some one — spoke as if they had never met before, which enraged him”.

Основными функциями цепочки сравнения являются усиление чувства или впечатления читателя, увеличение эмоциональности текста и добавление иллюстративности [30, С. 37].

При выборе способа передачи сравнения важно обращать внимание на его тип. Стоит отметить, что при передаче цепочек сравнений и сравнений с повтором задачей переводчика является создание не только аналогичной сравнительной конструкции, но и передача типологических черт повтора. Также, в силу отсутствия в русском языке морфологически выраженных сравнений, перевод такого типа сравнений значительно затрудняется.

При анализе способов передачи английских сравнений в переводе Е.А. Суриц было обнаружено, что большинство сравнительных конструкций переведены с помощью синтаксического уподобления – 52% (26 шт.). С помощью модуляции было переведено только 12% сравнительных конструкций (6 шт.). Следующим по распространенности способом передачи сравнения является добавление — 10% (5 шт.). С помощью опущения было переведено 8% сравнений (4 шт.). Стоит отметить, что встречается два примера перевода сравнения, 4%, которые были переданы с помощью нескольких переводческих трансформаций (целостное преобразование, добавления, перестановка). В таблице представлено два примера сравнительных конструкций, которые были переданы с использованием перестановки, 4%. Такие лексико-грамматические трансформации как генерализация и конкретизация

использовались для перевода сравнительных конструкций значительно реже, только по одному разу, 2% каждая. Также в таблице встречается всего один пример перевода сравнения с помощью экспликации, что составляет 2% из всего числа сравнений. В таблице обнаружен один пример сравнительной конструкции, который передается приемом метафоризации — 2%. Один пример сравнительной конструкции был передан приемом целостного преобразования, 2%.

Соотношение переводческих трансформаций приводится в следующей диаграмме:

Способы передачи сравнений

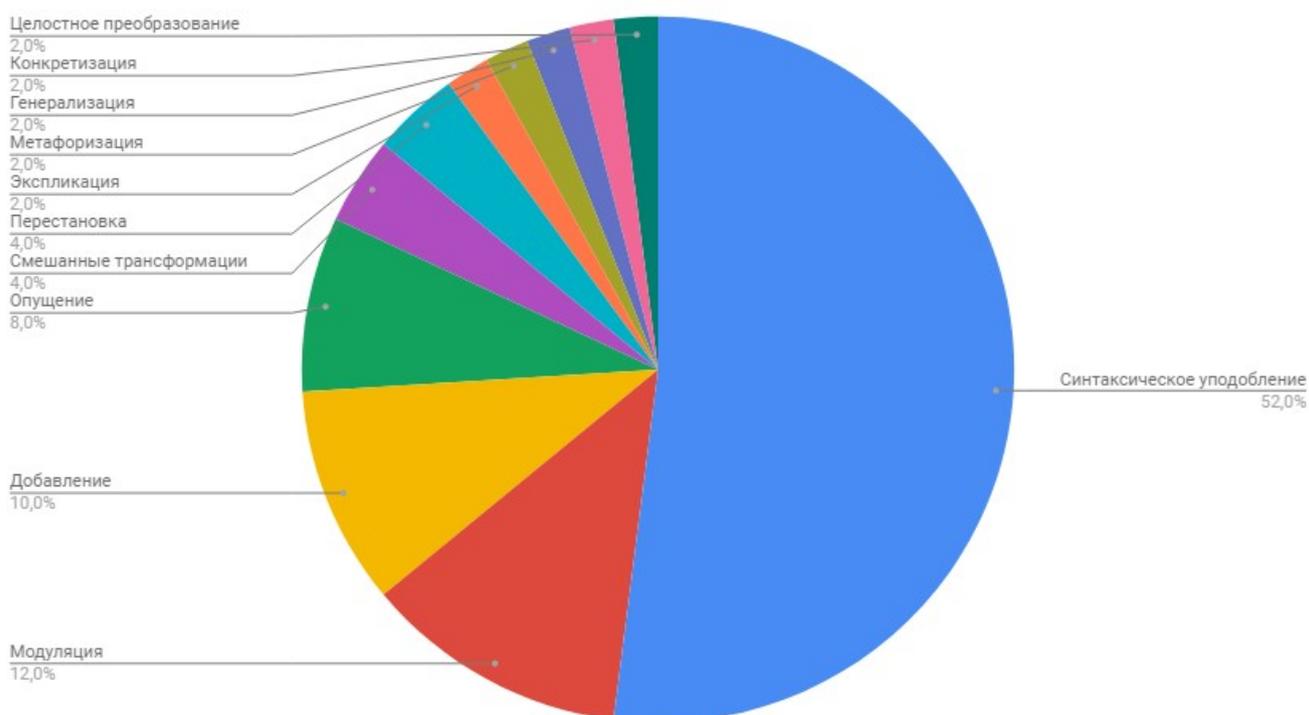


Диаграмма 2 - соотношение способов передачи сравнений в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй»

При передаче сравнения Е.А. Суриц чаще всего прибегает к такой трансформации как синтаксическое уподобление:

“like the treasures in the tombs of kings” — «как сокровища в царских гробницах»

“the kiss of a wave” — «как шепоток волны»

“like the reflection of a light” — «как отблеск света»

Переводчик полностью сохраняет основные структуры высказываний, которые переданы с помощью аналогичной русской структурой. Е.А. Суриц сохраняет одинаковый набор членов предложения и последовательность в тексте. Данные примеры перевода можно назвать удачными, так как удалось сохранить и стилистический прием, и семантику высказываний.

Для перевода различных типов сравнений русская сравнительная конструкция часто строится на основе глаголов с соответствующей семантикой. Следует отметить, что не всегда введение знаменательных слов означает их присутствие в оригинале. Очень часто при помощи сравнительных знаменательных маркеров переводятся сравнения, которые в английском языке вводятся служебными словами. Рассмотрим данный способ передачи сравнений на примере:

“like a phantom net floating there to mark something which had sunk” — «казались призрачной сетью, огораживающей место кораблекрушения».

При переводе данной сравнительной конструкции переводчик прибегает к приему целостного преобразования и к трансформации добавлению. Прием целостного преобразования не описан в классификациях В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, но он существует. Лингвист Я.И. Рецкер выделяет его как одну из лексических трансформаций [51, С. 45]. Е.А. Суриц решает

добавить знаменательное слово «казаться» и опустить союз «как». Данная трансформация может быть обусловлена различиями в строе предложений в английском и русском языках. Если бы переводчик передал сравнительный маркер предлогом «как», это бы утяжеляло конструкцию предложения. Переводчик посчитал, что создание грамматической основы путем введения глагола «казаться» облегчит текст для читателя. Использование данного приема можно связать с тем, что перевод с применением синтаксического уподобления, который привел бы к появлению еще одной грамматической основы в предложении, мог усложнить текст для читателя. Также, стоит обратить внимание на перевод второй части сравнения: “floating there to mark something which had sunk” — «огораживающей место кораблекрушения». При переводе данного словосочетания переводчик использует целостное преобразование, так как оригинал и перевод не обладают общими семантическими компонентами, имеют различную внутреннюю форму, но при этом передают одно и то же содержание.

“semblance of geniality” – «подобие доброжелательства»

В данном примере основным средством создания сравнительного оборота является существительное “semblance”, обозначающее процесс сравнения двух предметов и состояние схожести предметов и явлений. Слово “semblance” в русском языке имеет эквивалент «подобие», который и используется в переводе. Можно сделать вывод, что в данном случае для перевода стилистического приема сравнения используется синтаксическое уподобление.

В русском языке отсутствуют морфологические показатели сравнения в рамках имен существительных, что вызывает сложности при переводе. Например: “his own child-like resentment of interruption” – «свою детскую обиду на непрошеное вторжение».

Данное сравнение, выраженное добавлением суффикса -like к предмету сравнения в английском языке, не может быть без потерь передано на русский язык. Потерей в данном случае является грамматическая структура слова с конечным компонентом – “like”, которому нет соответствия в русском языке. Поэтому в данном случае переводчик применяет модуляцию, логически выведенное из сравнительного оборота прилагательное «детскую», которое в контексте предложения полностью передает семантику оригинального сравнительного оборота.

Также, в переводах романов В. Вулф сравнение с морфологическими показателями передаются с помощью экспликации, то есть описательным переводом. С его помощью сравнительная конструкция английского языка заменяется русским словосочетанием, дающим более или менее полное объяснение или определение оригинальному значению. Например: “and she was childlike now” – «она вдруг превратилась в ребенка».

В оригинале сравнение передается посредством имени существительного с морфологическим показателем – суффиксом -like. При передаче на русский язык слово “childlike” подвергается описательному переводу, поскольку оно становится многокомпонентным (содержит три единицы) и вводится глаголом «превратиться» и существительным с предлогом «в ребенка». Переводчик,

используя описательный перевод, смог сохранить семантику конструкции, не потеряв образности, чему также способствует наличие обстоятельства «вдруг».

Еще одним способом передачи сравнений с морфологическим показателем является замена части речи, например: “old-maidish movements” – «постародевичьи аккуратно поставила».

В данном случае морфологический показатель – суффикс -ish, который позволяет придать основе слова (в данном случае, существительному “maid”) оттенок подобия, сопоставления. При передаче данного сравнения Е.А. Суриц применяет грамматическую замену части речи и переводит прилагательное “old-maidish” наречием «постародевичьи». Данную трансформацию можно назвать удачной, поскольку переводчику удалось сохранить семантику и образ высказывания.

“as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like a bee with honey, laden with the moment” – «будто звон этот давным-давно залетел в комнату, где они сидели вдвоем, залетел в минуту их немыслимой близости, подрожал над ним и над нею и, как добывшая меда пчела, улетел, отягченный минутой»

В приведенном примере в оригинале наблюдается цепочка сравнений, то есть наличие в узком контексте сразу нескольких сравнений, которые помогают создать наиболее полный художественный образ. В приведенном примере перевода предложения переводчику удастся полностью воссоздать цепочку сравнений. Е.А. Суриц применяет разные маркеры сравнения – служебные слова

«как» и «будто». Цепочка сравнений в языке перевода полностью передает замысел писателя. Стоит отдельно упомянуть перевод сравнительной конструкции “like a bee with honey” – «как добывшая меда пчела». Автор применяет такую переводческую трансформацию как добавление, используя причастие совершенного вида «добывшая», и тем самым раскрывает смысл сравнения. Использование переводческой трансформации обусловлено тем, что при переводе английские предложения требуют в русском языке более развернутого выражения мысли.

“Clarissa came up, with her perfect manners, like a real hostess, and wanted to introduce him to some one — spoke as if they had never met before” – «Кларисса вошла – светская, безукоризненная, безупречная хозяйка, – хотела его кому-то представить, обращалась с ним так, будто они едва знакомы»

При передаче данной цепочки сравнительных конструкций Е.А. Суриц применяет модуляцию. В английском предложении в данном случае сравнение вводится посредством предлога “like”. В русском же языке сравнительный оборот преобразуется в словосочетание «прилагательное + существительное» без предлога “like”. Модуляция в данном примере выражается в том, что сравнительный оборот переосмысливается и приобретает вид утверждения, констатации факта вместо сравнения. Второй маркер сравнения “as if” Е.А. Суриц передает синтаксическим уподоблением, союзом «будто», Переводчик не сохраняет первую сравнительную конструкцию, и тем самым теряется цепочка сравнений. Несмотря на то, что переводчик не передает цепочку

сравнений, этот перевод можно назвать удачным, так как и в оригинале, и в переводе делается акцент на динамику событий, которые в конце концов приводят в ярость Клариссу Дэллоуэй. При помощи цепочки однородных прилагательных переводчик добивается динамичного эффекта, эмоциональности высказывания.

“leaves like nets through the depths of the air” – «по глуби воздуха сетью листвы»

В оригинале используется одно из самых распространенных сравнений, вводимых при помощи предлога “like”. В переводе на русский язык сравнительная конструкция трансформируется, благодаря чему в переводном предложении возникает метафора, выраженная при помощи двух существительных – одно из них в творительном падеже, а другое в родительном «сетью листвы». Данный прием можно назвать метафоризацией, он заключается в замене неметафорического выражения метафорическим. Эта трансформация не представлена в классификациях В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, но она существует. Этот прием выделял А.Д. Швейцер [52, С. 136]. Данный перевод можно считать удачным, так как стилистический прием сравнение был передан метафорой, которая также характерна для творчества В. Вулф.

Распространенным способом передачи сравнительных конструкций в романах В. Вулф является опущение стилистического приема. Рассмотрим данный способ перевода на примере:

“like a rake, or a mowing-machine” — «какие-нибудь грабли, косилку»

При переводе данного примера Е.А. Суриц решает опустить служебное слово “like” («как», «будто»), тем самым лишая высказывания образности. Однако, использование данной переводческой трансформации не повлияло на семантику данного высказывания.

“like the movement of a trout” – «как трепет форели»

В данном примере Е.А. Суриц применяет такую переводческую трансформацию как конкретизация. Так как существительное “movement” имеет достаточно широкое значение – «движение», переводчик решает использовать существительное с более узким значением – «трепет». Трансформацию можно объяснить тем, что переводчик стремился придать высказыванию больше образности.

“disappearing as stealthily as stags from the dinner-table”
– «крадучись, как холостяки после званого обеда»

При передаче данного сравнения Е.А. Суриц применяет трансформацию грамматической замены части речи. Таким образом, в переводе вместо наречия “stealthily” – «украдкой» появляется деепричастие «крадучись». Кроме того, Е.А. Суриц опускает английскую лексему “disappearing”, подразумевая, что семантический компонент данного слова включен в русское деепричастие. Данный перевод можно считать удачным, так как образность и семантические компоненты были переданы практически без потерь.

“as though he had been cut out of wood” – «как истукан»

В данном случае в английском предложении сравнение вводится посредством союза “as though” и представляет из себя целое предложение с грамматической основой. В русском же языке сравнительный оборот преобразуется в

словосочетание «как + существительное». При передаче данной сравнительной конструкции Е.А. Суриц применяет модуляцию, используя в качестве признака сравнения существительное «истукан». Данную трансформацию можно назвать удачной, так как значения слов в оригинале и переводе связаны логическими причинно-следственными отношениями: произошла замена процесса (“cut out of wood”) результатом («истукан»).

Таким образом, основные способы передачи сравнений на русский язык в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» сводятся к одиннадцати вариантам: синтаксическое уподобление, модуляция, добавление, опущение, использование нескольких трансформаций (целостное преобразование и добавление), перестановка, целостное преобразование, генерализация, конкретизация, экспликация и метафоризация. Согласно проведенному исследованию, можно сказать, что однотипные сравнения со служебными маркерами чаще всего переводятся синтаксическим уподоблением. Также необходимо отметить особенность перевода цепочек сравнений и сравнений с повтором. Стилистический потенциал данных сравнений значительно повышен, что связано с использованием сразу двух и более сравнений в узком контексте. В большинстве случаев переводчик выполнил свою задачу, заключающуюся в сохранении стилистического потенциала сравнительных оборотов. Согласно проведенному исследованию, можно сделать вывод, что использование описательного перевода, модуляции и целостного преобразования были обусловлены

типологическими различиями английского и русского языков.

Однако сохранить структуру сравнений, их последовательность и количество в контексте бывает довольно сложно, в связи с чем переводчик мог прибегнуть к опущению, иначе говоря, просто не переводить данное средство.

2.3 Анализ способов передачи метафоры

Перед началом анализа способов передачи метафор в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» были выделены все типы метафор, встречающиеся в отобранных примерах. Основой классификации метафор, использованных в данных романах, является типология Н.Д. Арутюновой. Все отобранные метафоры из романов «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» и их переводы представлены в приложении В.

Согласно проведенному исследованию, все найденные метафоры можно разделить на два типа: образные и концептуальные. Самым распространенным типом метафоры является образная метафора – 76% (38 шт.). Процент концептуальных метафор составляет 24% (12 шт.). В примерах не было обнаружено ни одной номинативной или генерализирующей метафоры. Полученные данные позволяют сделать вывод о том, что при передаче приема переводчику необходимо сохранить полисемию метафор (в случае с концептуальными) и скрытое сравнение.

Соотношение приемов передачи метафор приводится в следующей диаграмме:

Способы передачи метафор

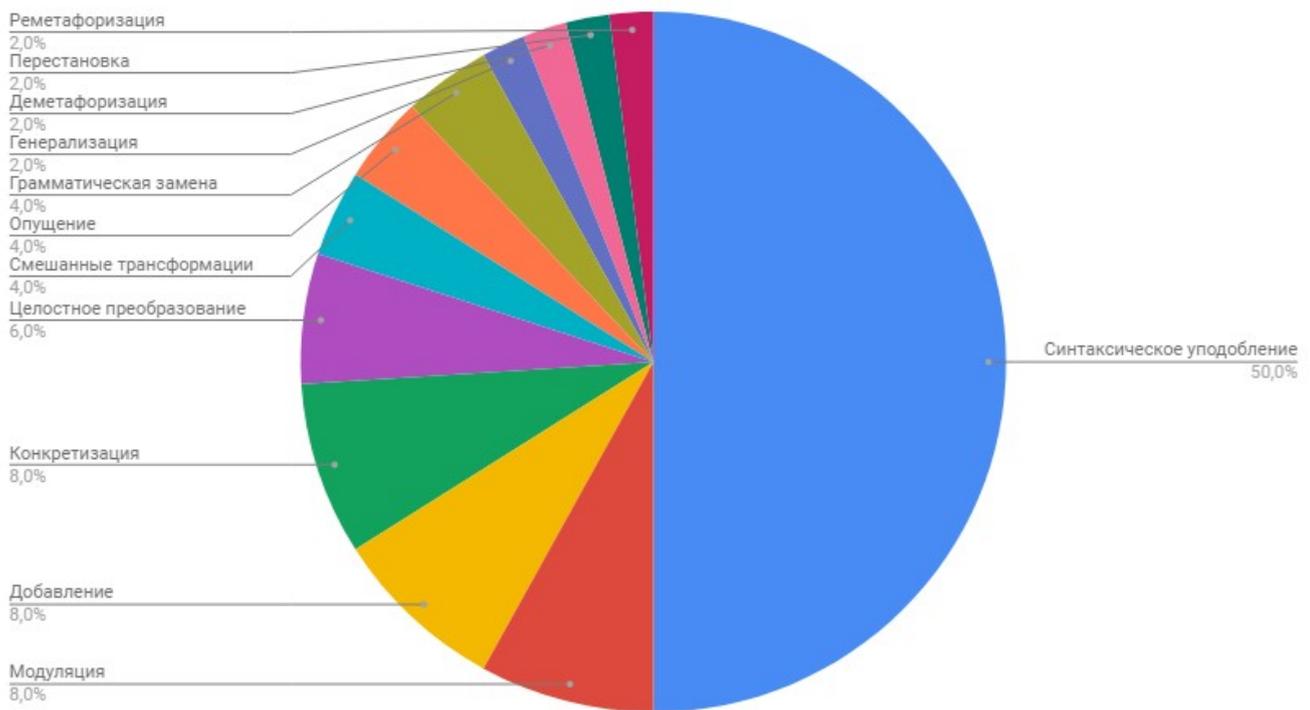


Диаграмма 3 - соотношение способов передачи метафор в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй»

Согласно проведенному исследованию, было обнаружено что самой распространенной переводческой трансформацией является синтаксическое уподобление, данным способом были переведены 50% метафор (25 шт.). Следующая по распространенности переводческая трансформация — модуляция, конкретизация и добавления. В таблице было найдено по 4 примера таких трансформаций, каждая из которых составляют 8%. В таблице обнаружено 6% (3 шт.) примеров, которые были переданы с помощью приема целостного преобразования. Для передачи метафоры на русский язык также использовалась грамматическая замена, в таблице такие примеры составляют 4% (2 шт.). Среди примеров были обнаружены только две метафоры, 4%, переведенные с

помощью опущения. Стоит отметить, что для передачи 2 метафор, 4%, использовалось несколько переводческих трансформаций (добавление, перестановка, целостное преобразование, опущение, грамматическая замена). Метафоры, переведенные при помощи перестановки, встречаются значительно реже - в таблице присутствует только 1 пример, 2%. Среди примеров только один, 2%, был переведен с использованием деметафоризации и один с помощью реметафоризации, 2%. Из всех метафор, представленных в таблице, только 2% (1 шт.), передается при помощи генерализации.

Для исследования способов передачи концептуальных метафор, необходимо сначала провести их анализ. Концептуальные метафоры, составляющие повествовательную структуру романа «Миссис Дэллоуэй», основаны на символах моря и волн. Рассмотрим следующие примеры, которые дают начало двум концептуальным метафорам:

1. "But who was Peter to make out that life was all plain sailing?"

2. "this vow; this van; this life; this procession; would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, ... and rolls them on".

3. "She belonged to a different age, but being so entire, so complete, would always stand up on the horizon, stone white, eminent, like a lighthouse marking some past stage on this adventurous, long, long, voyage, this interminable life".

4. "But even Holmes himself could not tough this last relic straying on the edge of the world, ... who gazed back at the

inhabited regions, who lay, like a drowned sailor, on the shore of the world”.

5. “the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor; ... the Lord who had gone from life to death, to Septimus Warren Smith”.

Эти примеры раскрывают две концептуальные метафоры:

1. Жизнь как морское путешествие.

2. Смерть как конец морского путешествия.

В этих двух концептах целью метафоры являются жизнь и смерть, а содержанием – морское путешествие и его конец. В первом примере предполагается, что морское путешествие – не просто плавание, оно полно трудностей и препятствий, и нужно бороться, чтобы добиться успеха. Во втором примере морской поток несет вперед все, что находится в пределах его досягаемости; в третьем примере идея заключается в том, что жизнь – авантюрное и долгое морское путешествие, и, чтобы плавно проплыть, требуется маяк. В последних двух примерах говорится о том, что многие люди тонут во время путешествия. При переносе этих понятий на цель метафоры (жизнь), становится ясно, что жизнь – это трудное морское путешествие, что жизнь подхватывает и несет в своем течении все, что попадает ей, что жизнь бесконечна, что в жизни необходим маяк, чтобы достичь нужного берега, а те, кто его не находят, умирают, исчезают из жизни.

В третьем примере, маяк олицетворяет Клариссу Дэллоуэй, которая стоит на горизонте, она – путеводный свет. Она устраивает прием, чтобы «зажечь огни» жизни [45, С. 7]. Утонувший моряк – это Септимус Уоррен Смит,

который не смог завершить свое жизненное путешествие, и поэтому решил покончить жизнь самоубийством.

Эти два события в романе – прием Миссис Дэллоуэй и самоубийство Септимуса – составляют структуру повествования романа, показывают меру художественного единства, которой наделяет роман В. Вулф.

Анализ использования концептуальных метафор в романе «Миссис Дэллоуэй» облегчает выявление их структурных / семантических особенностей, а также процесс анализа способов передачи данных стилистических приемов с английского на русский язык.

“life was all plain sailing” – «жизнь простая, понятная вещь»

При передаче данной метафоры Е.А. Суриц применяет лексическую замену, а именно генерализацию. Переводчик заменяет существительное с узким значением “sailing” («плавание»), на существительное с более широким – «вещь». Стоит отметить, что Е.А. Суриц не передает метафоричность высказывания, в переводе нет скрытого сравнения жизни с морским путешествием. Это приводит к потере концептуальной метафоры, которая составляет структуру романа.

“like a drowned sailor, on the shore of the world” – «утонувшего матроса, выброшенного на берег мира».

При передаче данной метафоры Е.А. Суриц прибегает к использованию добавления причастия «выброшенного». Благодаря использованию данной переводческой трансформации переводчик раскрывает смысл метафоры, подчеркивая то, что люди, которые не выдерживают такое трудное морское путешествие как жизнь, оказываются на

его берегу. Стоит подчеркнуть, что при передаче данного высказывания переводчику удается сохранить концептуальную метафору.

Остальные примеры переводчик передает с сохранением концептуальности метафоры:

“the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor” – «жертва, вознесенная к небесам; странник; утонувший матрос»;

“like a lighthouse marking some past stage on this adventurous, long, long, voyage, this interminable life” — «как маяк, отмечающий пройденный этап увлекательной и долгой-долгой дороги, этой нескончаемой ... жизни».

Данные примеры переданы на русский язык с помощью синтаксического уподобления. Переводчику удается передать скрытое сравнение смерти с концом морского путешествия. Е.А. Суриц сохраняет концептуальную метафору и художественное единство произведения.

Для анализа передачи метафоры “the few twigs of knowledge”, сначала следует проанализировать саму метафору в оригинальном контексте: “How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not think”.

Кларисс Дэллоуэй анализирует свои неудачи, используя понятие “knowledge” (дословно «знания»). Она признает, что прошла по жизни с “few twigs of knowledge” (дословно «с небольшим количеством ветвей знаний»), сравнивая знания с огромным деревом. В образе дерева соединяются содержание («знание») и цель («ветки»)

метафоры, таким образом, знание подобно огромному дереву со множеством ветвей.

Е.А. Суриц передает данное высказывание как «крохами познаний», сохранив при этом метафоричность. Однако, используя слово «крохи», переводчик не сохраняет семантику существительного “twigs”. Тем самым переводчик создает совершенно другую метафору, которая никак не передает созданный писательницей образ дерева. Данный прием можно назвать реметафоризацией, заменой одной метафоры другой, он не включен в классификации В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, но он существует. А.Д. Швейцер относит его к переводческим трансформациям [52, С. 138]. Переводчику необходимо было сохранить данный образ, приблизив вариант перевода к оригиналу.

“the stroke of the Lighthouse” – «луч маяка»

Данный пример был переведен с помощью приема деметафоризации. Этот прием заключается в замещении метафорического выражения в исходном тексте, в данном примере “stroke”, неметафорическим при переводе – с помощью непереносных значений слов, существительным «луч». Это лексико-грамматическая трансформация. Она не представлена в классификациях В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударов, но она существует. Этот прием выделял А.Д. Швейцер [52, С. 139]. Переводчику стоило передать метафоричность в примере, так как данный стилистический прием достаточно характерен для творчества Вирджинии Вулф.

Роман «На маяк» Вирджинии Вулф также насыщен концептами, один из таких концептов – концепт жизни. В

произведении он является сложным образованием, его содержание представлено целым набором семантических признаков. Один из способов создания концепта «жизнь» в романе – образный компонент, который актуализируется за счет метафорического употребления многих сочетаний со словом «жизнь». В пример можно привести случаи с персонификацией жизни: “the top of human life”, “the heart of life”. В основе этих метафор лежит такая понятийная сфера как «органы, тело человека» (“heart” – «самый жизнедеятельный орган человека», “top” – в значении «макушка»).

При передаче первого примера, “the top of the human life”, Е.А. Суриц применяет такую переводческую трансформацию как опущение – «на человеческой жизни». Нулевой перевод существительного “top” приводит к потере метафоричности в переводе. Второй пример “the heart of life” передается с помощью модуляции – «кипение жизни», что отчасти сохраняет образность. Значение слова «кипение» логически выводится из значения существительного “heart” («сердце»). Оба примера в переводе не передают персонификацию жизни, что приводит к потере истинной образности метафор романа, которые становятся когнитивно-художественными единицами в пространстве оригинального произведения.

В романе «На маяк» существует еще одна концептуальная метафора, которая показывает жизнь в качестве ресурса, энергии: “the fountain and spray of life”, “the circle of life”. В переводе на русский данные метафоры звучат так: «плещущий источник жизни», «жизненный круг». При передаче первого примера используется такая

трансформация как модуляция: существительные “fountain and spray” были трансформированы в «плещущий источник». В данном случае переводчик развивает смысл слова “fountain”. В связи с тем, что вода в фонтане может плескаться, такая трансформация считается корректной. Также, переводчик развивает смысл существительного “spray”, которое в русском языке означает «брызги, распыление». Переводчик делает акцент на «фонтанировании жизни», сохраняя образ жизни как источника энергии, ресурса, питающей своей силой человека.

При передаче второго примера, “the circle of life” – «жизненный круг» применяется грамматическая замена части речи. Е.А. Суриц решает заменить существительное “life” на эпитет «жизненный». При рассмотрении контекста: «чтобы его уверили в его гениальности, а затем ввели в жизненный круг, утешили, ублаготворили», можно увидеть, что переводчик сохраняет метафоричность высказывания и, тем самым, передает важную концептуальную метафору романа.

Среди примеров, представленных в таблице, присутствует еще один пример метафоры-концепта «жизнь-земля»: “life spread beneath her”, которую Е.А. Суриц передает как «стлавшуюся под ноги жизнь». В данном случае применяются такие переводческие трансформации как перестановка слов, грамматическая замена и прием целостного преобразования – в оригинале высказывание представляет из себя целое предложение с грамматической основой, которое начинается с подлежащего “life”. Перевод же представляет из себя существительное с причастием и

обстоятельством места, причем существительное в переводе, в отличие от оригинала, стоит в конце. Перестановка слов в данном примере обусловлена желанием переводчика использовать инверсию для эмфазы и сохранения сочетаемости в русском языке. Грамматическую замену – замену глагола “spread” на причастие «стлавшуюся» – можно объяснить тем, что грамматическая основа в русском языке могла бы утяжелить предложение, и что замена глаголов на причастие облегчает текст для читателя. С помощью целостного преобразования вместо предлога “beneath” («внизу, ниже») переводчик использует существительное с предлогом «под ноги», сохраняя содержание оригинала и текста. Это вызвано тем, что при дословном переводе высказывание на русском языке звучало бы неестественно. Данный прием не представлен в классификациях В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, но российский лингвист Я.И. Рецкер выделяет его как одну из лексических трансформаций [51, С. 45]. Переводчику удалось применить три переводческие трансформации, благодаря которым сохраняется метафоричность и практически без потерь передается смысл высказывания исходного текста.

Еще одним примером передачи с помощью приема перестановки можно назвать следующее высказывание: “all India lay behind him” – «за плечами – целая Индия»

Пример на английском языке начинается с подлежащего и заканчивается обстоятельством места. В варианте на русском языке все наоборот – сначала использовано обстоятельство места, а затем подлежащее. Это связано с различиями в строе предложения в

английском и русском языках. Для английского языка характерно начинать предложения с самого главного, с ремы, в русском же наоборот – с темы. Переводчик удачно применяет переводческую трансформацию, учитывая правила коммуникативного членения предложения. При этом ему удалось сохранить метафору и ее семантику.

При сопоставительном анализе метафор, представленных в английском тексте и русском переводе, были обнаружены метафоры, которые передаются с помощью такой переводческой трансформации как опущение:

“the pageant of the universe” – «праздник»

Во первом примере переводчик опускает содержание метафоры –существительное “universe”, тем самым лишая высказывание какой-либо метафоричности. Переводчику стоило передать элемент метафоричности, чтобы сохранить характерный для творчества Вирджинии Вулф стилистический прием.

“moving with an indescribable air of expectation” – «странно устремляясь вперед»

При передаче данного примера Е.А. Суриц прибегает к использованию целостного преобразования. Данная трансформация не описана в классификациях В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова, но она существует. Лингвист Я.И. Рецкер выделяет ее как одну из лексических трансформаций [51, С. 45]. В оригинале и переводе отсутствуют общие семантические компоненты и общая внутренняя структура, но при этом Е.А. Суриц передала содержание высказывания. Данный пример перевода можно считать неудачным, так как важный для романов

Вирджинии Вулф стилистический прием, метафору, необходимо пытаться передать на русский язык как можно ближе к оригиналу.

“an odd illumination in to his heart” – «странное озарение было тогда в сердце»

При переводе данного высказывания Е.А. Суриц применяет переводческую трансформацию добавление. В английском языке метафора построена с помощью прилагательного с существительным “odd illumination” и обстоятельства места “in to his heart”, при переводе на русский язык добавляются глагол «было» и наречие времени «тогда». Таким образом, высказывание становится уже целым предложением. Это обусловлено необходимостью перестроить синтаксическую структуру предложения при переводе на русский язык, так как без грамматической основы данное словосочетание звучало бы неполноценно для русского читателя. Также, при передаче метафоры переводчик прибегает к опущению местоимения “his” («его»). Если взглянуть на контекст — “an odd illumination in to his heart, Bankes had thought it, which showed his simplicity, his sympathy with humble things” — можно предположить, что переводчик решил опустить местоимение, так как в контексте понятно, что речь идет о «сердце» Уильяма Бэнкса. В данном случае, трансформация опущение никак не повлияла на метафоричность или семантику высказывания.

“the lake of one’s being” – «над прудом души»

“the floor of the mind” – «со дна души»

“the minds of men, in those pools of uneasy water” – «в людских душах, в этих всполошенных лужах»

“opened doors’ in one’s mind” – «толкал какую-то дверцу в душе»

Для передачи данных высказываний используется такая переводческая трансформация как конкретизация. Существительное “being” в английском языке имеет значение «существо, существование», а “mind” имеет значение «разум». Эти значения являются слишком широкими для передачи на русский язык. Вследствие этого Е.А. Суриц решает применить конкретизацию и сузить значение содержания метафор, выбрав для обоих лексем – “being” и “mind” – вариант передачи через существительное «душа». Выбор этого слова обусловлен его близкой семантикой к семантике существительных в оригинале, также использование слова «душа» практически без потерь передает семантику высказываний. Данную переводческую трансформацию можно объяснить более частым использованием в английском языке абстрактных понятий. Также стоит отметить, что данным приемом в своем переводе Е.А. Суриц создает концепт «души», которого нет в оригинальном тексте. Данные переводы можно считать удачными, так как Е.А. Суриц удается создать концептуальную метафору, которая характерна для произведений Вирджинии Вулф.

По итогам проведенного исследования способов передачи метафоры в произведениях В. Вулф, можно сделать вывод о том, что не существует единой универсальной модели передачи, способной решить все проблемы, стоящие перед переводчиком. Это подтверждается разнообразием переводческих трансформаций, использованных Е.А. Суриц при переводе

метафор. Данные трансформации включали: модуляцию, конкретизацию, добавление, замены, генерализацию и т.д. В каждом случае перед переводчиком возникала необходимость творческого поиска выхода из языковой ситуации с наименьшими потерями в плане сохранения стилистики и содержания оригинала. Наличие примеров передачи метафоры при помощи нескольких переводческих трансформаций подтверждает сложность работы с данным тропом.

Согласно исследованию, можно сделать вывод, что при переводе наибольшую сложность вызвала передача концептуальных метафор. Они создают полисемию в художественном произведении, составляют его структуру. Поэтому передача образности, скрытого сравнения в концептуальных метафорах играет важную роль. Переводчику не всегда удавалось сохранить метафоричность высказываний, что связано с типологическими различиями английского и русского языков.

Выводы по главе 2

В результате проведенного анализа, были сделаны следующие выводы:

При исследовании способов передачи эпитета, был сделан вывод, что для передачи данного тропа чаще всего использовался прием вариативного соответствия. Из-за типологических различий в английском и русском языках переводчик использовал замену, добавление, опущение. Однако, такие примеры встречались достаточно редко.

Можно заключить, что эпитеты из произведений «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» не представляли сложности для перевода, и переводчику в большинстве случаев удалось сохранить их образность и семантику.

Большая часть сравнительных конструкций была передана синтаксическим уподоблением, что также не вызывало сложностей при переводе. Также, к одним из самых распространенных способов передачи сравнения можно отнести модуляцию, добавление, опущение, целостное преобразование. Перевод цепочек сравнений или сравнений с повтором был осложнен необходимостью сохранить типологические черты повтора. Сложности в переводе были связаны с отсутствием в русском языке морфологически выраженных сравнений. Можно сделать вывод, что переводчик смог удачно передать большую часть сравнительных конструкций, но все же в некоторых случаях не удалось сохранить структуру, последовательность, количество или образность сравнений.

По итогам исследования было установлено, что при передаче метафоры чаще всего использовался прием синтаксического уподобления, но встречался он реже, чем при передаче эпитета и сравнения. Это связано с отсутствием единой модели способов передачи метафоры, что также объясняет частое использование различных переводческих трансформаций, по итогам исследования способов передачи метафоры было выявлено в сумме 12 трансформаций. Перевод метафор в романах «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» был осложнен наличием в произведениях концептуальных метафор, которые характерны для творчества В. Вулф, и которые лежат в

структуре ее романов. По итогу, переводчик при передаче метафор мог потерять образность или семантику высказывания. При передаче метафор возникали трудности из-за отсутствия адекватного эквивалента в переводящем языке или множества концептов в оригинальном произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для достижения цели исследования, которая заключалась в выявлении наиболее частотных способов передачи эпитетов, сравнений и метафор при переводе художественного текста с английского на русский язык, был выполнен ряд поставленных задач, который позволил сделать следующие выводы.

1. Основная функция художественного текста заключается в эстетическом воздействии на читателя. С целью вызвать у читателя определенные чувства, эмоции, ассоциации автором художественного произведения

широко используются различные изобразительно-выразительные средства языка.

2. Одними из наиболее ярких и распространенных средств выразительности и образности являются эпитет, сравнение и метафора. С помощью данных стилистических приемов автор может создавать художественно богатые образы, делать свое произведение оригинальным и повышать образность текста. Посредством этих приемов автор также может воздействовать на воображение и эмоции читателя и скрыто отражать свое отношение к тому, о чем он пишет.

3. При художественном переводе важно сохранить такие особенности оригинального произведения, как индивидуальный стиль автора, особенности жанра, временной колорит, единство содержания и формы. В данном исследовании было выяснено, что для сохранения данных особенностей, а также для адекватной передачи изобразительно-выразительных средств произведения переводчик нередко прибегает к переводческим трансформациям.

4. По итогам проведенного исследования можно сделать вывод о том, что наиболее распространёнными способами передачи эпитета, сравнения и метафоры в романах В. Вулф «На маяк» и «Миссис Дэллоуэй» являлись вариантное соответствие и синтаксическое уподобление. Это обусловлено сходством структур стилистических приемов в английском и русском языках. Стоит отметить разнообразие используемых переводческих трансформаций: добавление, опущение, лексико-грамматические замены, перестановка, модуляция, целостное преобразование,

деметафоризация и т.д. Основные трудности возникали при передаче метафоры, что было вызвано отсутствием единой модели для перевода. Вследствие этого при передаче данного тропа переводчик использовал множество переводческих трансформаций. Также, передача метафоры была осложнена наличием в произведениях различных концептуальных метафор, которые характерны для творчества В. Вулф.

5. В целом, благодаря своему индивидуальному мастерству и использованию переводческих трансформаций переводчику удалось передать образность и семантику большинства изобразительно-выразительных средств. Тем не менее, в некоторых случаях выявленные трудности вынуждали переводчика опускать образность стилистических приемов. Это сохраняло семантику высказывания, но приводило к потере экспрессивности и эмоциональности, которые составляют дух произведений.

Проведенный анализ еще раз подтверждает положение о том, что эпитет, сравнение и метафора являются основными средствами, с помощью которых создается образность, экспрессивность текста, осуществляется воздействие на эмоции читателя, выявляется индивидуально-оценочное отношение автора к предмету мысли. Очень важным является изучение способов передачи данных изобразительно-выразительных средств с одного языка на другой, поскольку они также определяют высокую художественную значимость произведения и отражают художественный замысел писателя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Николаева, Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. - М., 1978. - 489 с.
2. Казакова, Т. А. Теория перевода (лингвистические аспекты). - СПб.: Союз, 2001. - 142 с.
3. Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высш. шк., 1990. - 253 с.
4. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. - М., 1970. - 282 с.
5. Тamarченко, Н.Д. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. Т.1. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. - 512 с.
6. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие/Вступ. статья Н.Д. Тamarченко; Комм. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тamarченко. - М.: Аспект Пресс, 1996. - 334 с.
7. Якобсон, Р. Работы по поэтике. - М.: Прогресс, 1987. - 464 с.
8. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: КомКнига, 2007. - 148 с.
9. Волошинов, В.Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. - М.: Лабиринт, 1993. - 196 с.
10. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.». — 2-е изд., перераб. - М.: Просвещение, 1988. - 192 с.

11. Виноградов, В.В. О теории художественной речи. - М.: Высшая школа, 1971. - 240 с.
12. Борисова, Е.Б. О содержании понятий 'художественный образ' и 'образность' в литературоведении и лингвистике. - Челябинск: Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). - Филология. Искусствоведение. Вып. 37., 2009. - 26 с.
13. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика., т. 4. - М.: Искусство, 1973. - 667 с.
14. Валгина, Н.С. Теория текста. - М.: Логос, 2003. - 173 с.
15. Храпченко, М.Б. Горизонты художественного образа. - М.: Художественная литература, 1986. - 441 с.
16. Палиевский, П. В. Литература и теория. - М.: Сов. Россия, 1979. - 288 с.
17. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. - М.: Просвещение, 1976. - 448 с.
18. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка. - М.: Литература на иностранных языках, 1958. - 462 с.
19. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - М.: Либроком, 2009. - 464 с.
20. Потенция, А.А. Теоретическая поэтика. - М.: Высшая школа, 1990. - 344 с.
21. Скребнев, Ю.М. Основы стилистики английского языка. - М.: АСТ, 2003. - 244 с.
22. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. - Ленинград: Художественная литература, 1989. - 652 с.
23. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка. - 4-е изд. - М.: АйрисПресс, 2010. - 314 с.

24. Мезенин, С.М. Образные средства языка (на материале произведений Шекспира). - Тюмень: Изд-во: ТюмГУ, 2002. - 123 с.

25. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. - СПб.: Асад, 1994. - 407 с.

26. Постникова, С.В. Сравнение как способ создания образности в немецкой художественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. - 2013. - №1-2. - 240 с.

27. Головина, Н.В. Характер сравнений в индивидуально-авторской картине мира М.Ю. Лермонтова (гендерный аспект) // Вестник Томского государственного педагогического университета. - 2011. - №11. - 102-108 с.

28. Андреев, В. С. Признаковая парадигма метафоры Г. Лонгфелло // Актуальные проблемы лингвистики и лингводидактики: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (г. Смоленск, 25 мая 2016 г.). Смоленск: ВА ВПВО ВС РФ, 2016. Вып. 3. - 3-8 с.

29. Уарова, О.В. Дискурсивные стратегии интерпретации стилистического приема сравнения (на материале английской художественной литературы XIX-XX вв.): автореф. дис.... канд.филол. наук.: 10.02.04./Уарова Ольга Васильевна - М., 2006. - 149 с.

30. Крылова, М.Н. Сравнительная конструкция в пространстве современного художественного текста // Вестник Кемеровского государственного университета Культуры и искусств. - 2013. - №22-2. - 42 с.

31. Кучинская, Е.А. Макрополе компаративности в научном стиле в современном английском языке: автореф

дис.... канд. филол. наук: 10.02.04/Кучинская, Елизавета Александровна - Минск, 1992. - 24 с.

32. Вомперский, В.В. К характеристике стиля М.Ю.Лермонтова: стилистические функции сравнения// Русский язык в школе. 1964. - №5. - 25-32 с.

33. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. - 9-е изд. - М.: Флинт, 2009. - 384 с.

34. Баранов, А.Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. М., 1991. - 190 с.

35. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека (изд. 2-е, исправленное). - М.: Языки русской культуры, 1999. - 896 с.

36. Москвин, В.П. Русская метафора: параметры классификации // Филологические науки. 2000. № 2. - 66-73 с.

37. Лакофф, Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - 256 с.

38. Казакова, Т.А. Художественный перевод: учебное пособие/Т.А. Казакова. - СПб., 2002. - 113 с.

39. Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. - М.: Сов. писатель, 1972. - 264 с.

40. Гак, В. Г. Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод. — М.: Наука, 1988. - 63-75 с.

41. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода. Учебное пособие. - М., 1999. - 136 с.

42. Бархударов, Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. - М., «Междунар. отношения», 1975. - 240 с.

43. Ливергант, А.Я. Вирджиния Вулф — «моменты бытия». - М.: АСТ, 2018. - 445 с.

44. Graham, J. W. A Negative note on Bergson and Virginia Woolf. - 1960. - 313-318 с.

45. Вулф, В. Миссис Дэллоуэй. Пер. с англ. Е.А. Суриц - М.: Азбука, 2010. - 224 с.

46. Мюллер В.К. Англо-русский словарь. - 24-е изд. - М.: Русский язык, 1995; Электронная версия: "Палек", 1998. - 2106 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://gufo.me/dict/enru_muller.

47. Вулф, В. На маяк. Пер. с англ. Е.А. Суриц. - М.: Азбука, 2019. - 416 с.

48. Woolf, V. To the Lighthouse [на английском языке] - СПб: ООО «Издательство Пальмира», 2017. - 238 с.

49. Woolf, V. Mrs. Dalloway [на английском языке] - М: Т8 Издательские Технологии, 2014. - 214 с.

50. Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. - 224 с.

51. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода/Дополнения и комментарии Д. И. Ермоловича. — 3-е изд., стереотип. - М.: «Р. Валент», 2007. — 244 с.

52. Швейцер, А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты - М.: Наука, 1988. - 215 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Отобранные эпитеты и их перевод

№	Оригинал	Перевод Е.Суриц
1	an admirable idea	восхитительная мысль
2	the most sublime reflections	возвышеннейшие чувства
3	her quick decisive stroke	ее беглый след
4	passion flowers	пылкие страстоцветы
5	heavenly bliss	небесное блаженство

6	a lacerated heart	истерзанное сердце
7	concentrated woe	лютое горе
8	exquisite plaint	нежные стенания
9	an insufferable bore	нудный донельзя
10	odious little man	противный молокосос
11	spirit of truth	духом правдолюбия
12	immense darkness	низвержение тьмы
13	feather-light fingers	перисто-легким перстам
14	bleak eminence	холодной высоте
15	an unknown garden	сад
16	deep emotion	глубокого чувства
17	unrelated passions	скрытые страсти
18	James (certainly the Sullen)	Джеймс (без сомнения, Хмурый)
19	sympathetic expansion	болтливой отзывчивости
20	extremely handsome ... body	красивым телом
21	the rubicund, drowsy, entirely contented figure	на румяного, сонливого, безмятежного мистера

22	insatiable hunger for sympathy	неутолимую жажду сочувствия
23	enormous flood of grief	бездонный поток тоски
24	a sickly look	страдающим взором
25	extreme decrepitude	немошной дряхлости
26	a delightful home	превосходный загородный дом
27	an unguarded flame	разгулявшимся пламенем
28	spike-leaved, withered-looking plants	чахли в кадках остролистые пальмы
29	the earthy garden sweet smell	земляной, сладкий запах сада
30	the usual interminable talk	вечный разговор
31	fleshly desires	плотские помыслы
32	astonishing and rather solemn progress	поразительном шествии
33	brutal monster	злое чудище
34	inscrutable reserve	загадочной непроницаемостью
35	glittering stars	сверкание ... звезд

36	interminable life	нескончаемой жизни
37	exquisite beauty	божественная красота
38	inexhaustible charity	неизреченной своей благодати
39	unimaginable beauty	немыслимой красоты
40	a marvellous discovery	удивительное открытие
41	eternal loneliness	вечное одиночество
42	the hot and turbulent feelings	горькие чувства
43	the indomitable egotism	неукротимый эгоизм
44	in irrepressible irritation	совершенно теряя терпение
45	silly unconventionality	дурацкая невоспитанность
46	uncontrollable forces	неуловимыми силами
47	an extraordinarily clear, yet puzzling, recollection	удивительно четкого, но загадочного воспоминания
48	sensual pleasure	сердечных забав
49	an irrepressible, exquisite delight	захлестывающий восторг

50	indomitable vitality	неукротимой энергией
----	----------------------	----------------------

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Отобранные сравнения и их перевод

№	Оригинал	Перевод Е. Суриц
1	like the treasures in the tombs of kings	как сокровища в царских гробницах
2	like the kiss of a wave	как шепоток волны
3	as if she accepted what they could not say: their tribute to her beauty	словно принимая то, чего не могли они выразить; дань ее красоте.
4	cool as a vault	прохлада склепа
5	as if he guarded her	будто Питер тут как тут
6	the mind ... seems about to blow from its holding	дух ... вот-вот сорвется с опор
7	narrow as the blade of one	острый, как лезвие

8	like the movement of a trout	как трепет форели
9	solitary like a pool at evening	одинокая, как вечером пруд
10	like the flap of a wave	как шлепок волны
11	semblance of geniality	подобие доброжелательства
12	leaves like nets through the depths of the air	по глуби воздуха сетью листвы
13	as if this bell had come into the room years ago, where they sat at some moment of great intimacy, and had gone from one to the other and had left, like a bee with honey, laden with the moment.	будто звон этот давным-давно залетел в комнату, где они сидели вдвоем, залетел в минуту их немыслимой близости, подрожал над ним и над нею и, как добывшая меда пчела, улетел, отягченный минутой.
14	like children picking up shells	как детишек, собирающих ракушки на пляже
15	disappearing as stealthily as stags from the dinner-table	крадучись, как холостяки после званого обеда
16	as though he had been cut out of wood	как истукан
17	as if to be caught happy in a world of misery	как будто попасться с поличным на радости в нашем многострадальном мире
18	as if he were acting a clown at the music hall	будто клоуна изображал в мюзик-холле

19	as if he begged them to withhold for a moment what he knew to be inevitable	словно он умолял их секунду повременить с тем, что, он знал, неизбежно
20	with the bird-like freshness of the very aged	старчески щебечущее
21	like a light stealing under water	так крадется луч под водой
22	as if before her eyes, the innumerable miseries of his life	будто собственными глазами увидела бесконечную цепь его унижений
23	old-maidish movements	по-стародевичьи аккуратно поставила
24	as if they were scraps of paper on which one scribbles notes in the rush of reading	как попавшие под руку в угаре чтенья клочки бумаги хранят наши записи
25	as if her beauty bored her	словно ей надоела ее красота
26	and seemed ready to attend their Sovereign, if need be, to the cannon's mouth	казалось, вот-вот они бросятся на жерла вражеских пушек во имя своего властелина
27	as if some lovely rose had blossomed for her eyes only	будто только ради ее глаз расцвел сейчас сказочной красоты роза
28	as if the result of the others, an irrepressible, exquisite delight; as if inside his brain by another hand strings were pulled, shutters moved	как их результат - захлестывающий восторг, будто кто-то в мозгу его дернул веревки, открыл шторы

29	like something mounting in ecstasy, in pure delight	как в восторге, как в забытьи
30	like pampas grass in a tropic gale in her breast	как трепет травы под тропическим ветром
31	Clarissa came up, with her perfect manners, like a real hostess, and wanted to introduce him to some one--spoke as if they had never met before, which enraged him.	Кларисса вошла - светская, безукоризненная, безупречная хозяйка, - хотела его кому-то представить, обращалась с ним так, будто они едва знакомы
32	as if he would have liked to reply kindly to these blandishments	словно и рад бы ответить любезно на ее угожденья
33	like something alive which wants to confide itself, to disperse itself, to be, with a tremor of delight	как что-то живое, чтобы довериться, раствориться и успокоиться в дрожи восторга
34	like a rake, or a mowing-machine	какие-нибудь грабли, косилку
35	as if it had been a dial cut in impassive stone	будто на высеченном по бесчувственному камню циферблате
36	whose virtue seems to have been laid bare by years of muscular integrity	что словно кичатся своей прямоотой и твердостью
37	like a child exploring a tower	как девочка, исследующая башню
38	like pale faces	как лица, как бледные нежные лица
39	and she was childlike now	она вдруг превратилась в ребенка

40	as if to catch the falling drop	словно спеша поймать на ладонь падающую каплю
41	like the body of a young man laid up in peat for a century	как тело юноши пролежало столетье в торфянике
42	as if indeed there were a monster grubbing at the roots, as if the whole panoply of content were nothing but self love	будто и впрямь чудище подкапывается под корень, и вся эта сень довольства оборачивается сплошным эгоизмом
43	as if there rolled down to him, vigorous, unending, his future	словно могучее, бесконечное, под ноги ему скатывалось его будущее
44	as if one will worked legs and arms uniformly	будто единая воля двигала в лад руки и ноги
45	as if the result of the others, an irrepressible, exquisite delight	как их результат - захлестывающий восторг
46	his own child-like resentment of interruption	свою детскую обиду на непрошеное
47	as if all this fever of living were simplicity itself;	будто вся эта горячка жизни - сплошная наивность
48	like a blush which one tried to check	будто краснеешь, и хочешь это скрыть
49	like the reflection of a light	как отблеск света
50	like a phantom net	казались призрачной

	floating there to mark something which had sun	сетью, огораживающей место кораблекрушения
--	--	--

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Отобранные метафоры и их перевод

№	Оригинал	Перевод Е.Суриц
1	a reflection in which things waved and vanished, waterily	отображенье, где все струисто качалось и таяло
2	the chambers of the mind and heart	в покоях сердца и ума
3	the few twigs of knowledge	крохами познаний
4	floods of blood	реки крови
5	life was all plain sailing	жизнь простая, понятная вещь
6	the body of friendship	тело дружбы
7	a mere cinder of ice	к заледенелому пеплу
8	she laid her hoary and immensely aged head on the earth	она припадет старой-старой, седой головою к земле
9	the last rays of the last sun caressed	последней лаской последнего солнца
10	the pageant of the universe	праздник
11	the fever of living	горячка жизни

12	spirit of truth	духом правдолюбия
13	pulse... which two different notes, one high one low	пульс, сливаясь, два разные - один высокий, один низкий - струнные голоса
14	'the swaying mantle of silence which ... wove (the sounds) ... and folded them	качающийся намет тишины, который вплетал в себя падучие крики птиц и укутывал дом в тишину
15	tree of life	почки на дереве жизни
16	flowers of darkness	цветение тьмы
17	brandishing her sword at life	размахивая мечом перед носом у жизни
18	the wheel of sensation	поворотом чувства
19	the kiss of a wave	шепоток волны
20	the circle of life	жизненный круг
21	the drone and hum of the fields	жужжанье и шелест полей
22	death was defiance	смерть была вызовом
23	all India lay behind him	За плечами - целая Индия
24	She belonged to a different age, but being so entire, so complete, would always stand up on the horizon, stone white, eminent, like a lighthouse marking some	Она человек другого поколения, но до того цельная, законченная, что навеки останется на горизонте, белокаменно высокая, как маяк, отмечающий пройденный

	past stage on this adventurous, long, long, voyage, this interminable life.	этап увлекательной и долгой-долгой дороги, этой нескончаемой ... жизни
25	veils in her hair	тайна у нее в волосах
26	the heart of life	кипения жизни
27	time had laid down upon his brain	время складывало в памяти
28	the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor; ... the Lord who had gone from life to death, to Septimus Warren Smith.	жертва, вознесенная к небесам; странник; утонувший матрос; творец бессмертной оды; Господь, смертью жизнь поправший; Септимус Уоррен-Смит
29	But even Holmes himself could not touch this last relic straying on the edge of the world, ... who gazed back at the inhabited regions, who lay, like a drowned sailor, on the shore of the world.	Но даже и Доуму не добраться до этих останков на краю света, до изгнанника, который озирается с тоской на пустую землю, до утонувшего матроса, выброшенного на берег мира.
30	a little strip of time	отрезок времени
31	life spread beneath her	стлавшуюся под ноги жизнь
32	the valley of death	долиной смерти

33	tunneling her way ... into the past	углублялась в свое прошлое
34	the fountain and spray of life	плещущий источник жизни
35	the house positively dripped with wet	он буквально насквозь промокает
36	life .., became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach	жизнь ... вдруг вздувается неделимой волной, и она подхватывает тебя, и несет, и с разгона выплескивает на берег.
37	opened doors' in one's mind	толкал какую-то дверцу в душе
38	this vow; this van; this life; this procession; would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, ... and rolls them on.	этот обет; этот фургон; жизнь; это шествие; все он подхватывает и несет, как плывущий ледник подхватывает кость, и голубой лепесток, и дубы подхватывает и несет
39	the heart of house	сердце дома
40	an odd illumination in to his heart	странное озарение было тогда в сердце
41	Lily Briscoe watched her drifting into that strange no-man's land	Лили Бриско смотрела, как ее относило на странную ничейную землю

42	death's enormous sickle had swept those tremendous hills	смерть ужасным серпом скосила безмерные горы
43	moving with an indescribable air of expectation	странно устремляясь вперед
44	the top of human life	на человеческой жизни
45	like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life	роковым барабаном отбивал такт жизни
46	the stroke of the Lighthouse	луч маяка
47	throb of this pulse	удар этого пульса
48	the lake of one's being	над прудом души
49	the minds of men, in those pools of uneasy water	в людских душах, в этих всполошенных лужах
50	the floor of her mind	со дна души