

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английской филологии и методики преподавания английского языка

**Средства выражения авторской оценки в
художественном стиле: проблема перевода
(на материале произведений Дж. Фаулза)**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущен к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Стародубцева
Полина Михайловна,
обучающийся ЛПП 1501-Z группы

подпись

Научный руководитель:
Шехтман Наталия Георгиевна
канд. филол. наук., доцент

подпись

Екатеринбург 2020

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы исследования художественного текста и авторской позиции.....	6
1.1. Сущность понятия «художественный текст»	6
1.2. Понятие авторской позиции	11
1.3. Средства выражения авторской оценки.....	14
1.4. Художественный перевод и перевод художественного текста. Проблемы перевода художественного текста.....	18
Выводы по главе 1	24
Глава 2. Специфика передачи средств выражения авторской оценки в произведениях Дж. Фаулза на русский язык.....	25
2.1. Авторская оценка в романе «Любовница французского лейтенанта»	25
2.1.1. Способы выражения оценки	26
2.1.2. Приемы перевода оценки	34
2.2. Авторская оценка в романе «Коллекционер»	40
2.2.1. Способы выражения оценки	41
2.2.2. Приемы перевода оценки	50
Выводы по главе 2	58
Заключение	59
Библиографический список	61

Введение

Несмотря на тот факт, что понятие авторской оценки в современной науке (причем как лингвистике, так и литературоведении) достаточно размыто, данное явление все еще является предметом многих научных исследований, а значит, представляет определенный интерес для изучения.

Наличие авторской оценки в произведении способствует более глубокому и точному восприятию его идейного содержания за счет более полного раскрытия отдельных персонажей, поскольку посредством использования тех или иных средств оценки автор стремится продемонстрировать читателю собственное отношение к характерам героев или к описываемым событиям в целом.

Кроме того, средства выражения авторской позиции способствуют, прежде всего, рассмотрению лингвистических механизмов формирования оценки автора.

Актуальность исследования, прежде всего, вызвана условиями растущего объема научной литературы, посвященной стилистике текста, лингвистическим средствам создания экспрессии и эмоциональных образов. В связи с этим существует потребность в определении лексико-семантических и сверхфразовых средств выражения авторской позиции и тенденций развития данного феномена в художественных текстах.

Несмотря на подробное освещение самых разных аспектов «проблемы автора» в многочисленных трудах советских ученых, относящихся, как правило, к области литературоведения, психологии восприятия и (реже) лингвистики [Бахтин; Корман; Лотман; Потебня], в науке отсутствует системное описание способов выражения авторской оценки в художественном тексте. Данный факт обусловил **новизну** исследования.

Объектом исследования выступают лексические средства выражения оценки автора в художественном тексте.

Предметом исследования служат способы передачи лексических

средств выражения авторской оценки в художественном переводе на русский язык.

Целью работы является выявление и исследование способов перевода различных средств выражения авторской оценки в художественном типе текста.

Исходя из предмета и цели исследования, необходимо решить следующие **задачи**:

1. изучить научную и справочную литературу, а также электронные источники по теме работы;
2. уточнить определение понятий «художественный текст», «авторская позиция», «авторская оценка», «художественный перевод»;
3. рассмотреть особенности художественного текста;
4. выявить средства выражения авторской оценки в художественном тексте;
5. описать проблемы перевода художественного текста с английского на русский язык;
6. провести выборку примеров различных способов выражения оценки и способов их перевода на русский язык на материале исследования;
7. проанализировать отобранные примеры с точки зрения количественного соотношения;
8. сделать выводы по работе и подвести итоги исследования.

При решении поставленных задач были использованы следующие **методы**: метод научного описания, метод сплошной выборки, а также метод качественного соотношения и сравнительного анализа.

Материалом исследования служат тексты романов Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» (англ. “The French Lieutenant’s Woman”) и «Коллекционер» (англ. “The Collector”) на английском языке и их переводы на русский язык, выполненный М. Беккер и К. Комаровой, а также И.М. Бессмертной соответственно.

Теоретическая значимость работы заключается в систематизации

данных о средствах выражения авторской оценки в тексте художественного произведения, а также проблемах и способах их перевода.

Практическая значимость данной работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы на теоретических и практических занятиях по переводоведению, в контексте выявления особенностей перевода художественных текстов.

Структура работы определяется целью и задачами исследования и включает введение, первую и вторую главы, заключение и библиографический список.

Во введении определяются актуальность и новизна исследования, его теоретическая и практическая значимость, а также объект, предмет, цель, задачи и методы исследования.

В первой главе конкретизируются понятия «художественный текст», «авторская позиция», «авторская оценка», «художественный перевод», перечисляются основные средства выражения авторской оценки, а также приводятся ключевые проблемы художественного перевода с точки зрения отечественных и зарубежных исследователей.

Во второй главе проведен количественный анализ употребления различных средств авторской оценки на материале текстов романов Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» (“The French Lieutenant’s Woman”) и «Коллекционер» (“The Collector”) на английском языке. Кроме того, здесь также исследуются способы передачи данных средств на русский язык, использованные переводчиками указанных произведений.

В заключении обобщаются теоретический материал и данные, полученные в ходе анализа перевода средств авторской оценки, а также приводятся основные выводы по работе.

Библиографический список насчитывает 50 наименований, включая научную и справочную литературу на русском и английском языках, а также материал фактического исследования.

Глава 1. Теоретические основы исследования художественного текста и авторской позиции

1.1. Сущность понятия «художественный текст»

Прежде всего, стоит сказать о том, что, будучи одной из разновидностей текста как такового, художественный текст содержит в себе образ, некую модель окружающей действительности, - что и отличает его от любого другого текста.

При этом, несмотря на обилие исследований в области художественного текста, его общепринятое определение до сих пор отсутствует, поскольку данные исследования проводятся в рамках различных подходов и опираются на положения тех или иных областей научного знания. Это, в свою очередь, приводит к размытости терминологических границ термина «художественный текст».

В рамках данного исследования целесообразно обратиться к существующим трактовкам указанного понятия в лингвистике. Так, например, Ю.В. Казарин, опираясь на исследования Л.Г. Бабенко и С.Н. Бройтмана представил понятие художественного текста в контексте лингвистических классификаций. При этом ученый характеризовал текст с точки зрения ряда параметров:

- 1) по параметру структуры (сложный или комплексный текст);
- 2) по функционально-стилевому параметру (произведения художественного стиля;
- 3) по параметру подготовленности (подготовленный текст);
- 4) по параметру алгоритмизации (нефиксированный текст);
- 5) по параметру экспликации замысла (мягкий текст);
- 6) по функционально-прагматическому параметру (дескриптивный текст, текст, имеющий элементы деонтического и аксиологического текстов);
- 7) целостный и связный текст [Бабенко 2004: 55].

Согласно Ю.М. Лотману, художественный текст – это «определенная модель мира, некоторое сообщение на языке искусства, обладающее свойством превращаться в моделирующие системы» [Лотман 1992: 129-132]. Отголоски этого подхода можно обнаружить и в работе Л.Я. Гинзбурга, который говорит о том, что художественный текст формируется образом автора, его точкой зрения на объект изображения [Гинзбург 1981: 106]. Отсюда следует, что посредством текста художественного произведения его автор выражает собственное восприятие окружающего его мира, давая оценку действительности.

В связи с этим стоит также упомянуть и психолингвистическую точку зрения на понимание рассматриваемого термина, которая заключается в характеристике этого понятия в субъективном аспекте. Так, например, в трудах В.П. Белянина [Белянин: 1988] художественный текст рассматривается в качестве личностной авторской интерпретации действительности.

В теории коммуникации рассмотрение сущности художественного текста происходит в той же плоскости его субъективных характеристик и процесса вербализации авторского замысла: например, В.Г. Адмони определяет художественный текст как «возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» [Адмони 1994: 120]. Об этом же пишет и Н.С. Валгина: «в художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора» [Валгина 2003: 86].

Как видно из вышеприведенных определений, большинство ученых делает акцент на роли личности автора в художественном тексте, влиянии его восприятия и убеждений на содержание такого текста. По этой причине можно выделить ряд основных категорий художественного текста, представляющих собой его ключевые свойства. Рассмотрим их более подробно:

1) Информативность

Согласно Н.С, Валгиной, под этим понятием следует понимать степень так называемой смыслодержательной новизны художественного текста для читателя, которая, в свою очередь, заключена в теме и авторской концепции, системе авторских оценок предмета мысли [Валгина 2003: 175]. Любой художественный текст априори информативен, так как, с одной стороны, сообщает читателю сведения о конкретных событиях сюжета, а с другой – дает представление о внутреннем мире его автора.

2) Когезия

Данный термин И.Р.Гальперин определяет как «формы связи – грамматические, семантические, лексические – между отдельными частями текста, определяющие переход от одного контекстно-вариативного членения текста к другому» [Гальперин 2007: 53]. Со стороны автора когезия обусловлена его способностью логическим и последовательным образом разворачивать свой концептуальный замысел, а со стороны читателя – способностью воспринимать данную последовательность художественного изложения.

3) Когерентность

Под когерентностью в современной науке принято понимать некое глобальное единство, которое реализуется в тексте путем его разворачивания, т.е. процесса перехода от «исходных абстрактных символов до конкретного воплощения» [Николаева 1997: 33]. Средства создания текста в своей совокупности образуют семантическую систему, при восприятии которой реципиент (читатель) интегрирует последовательно воспринимаемые фрагменты в единую целостную, смысловую связь.

4) Целостность

По мнению Ю.С.Сорокина, целостность – это «латентное (концептуальное) состояние текста, возникающее в процессе взаимодействия реципиента и текста» [Сорокин 1982: 65]. Данный параметр художественного текста, ориентированный на план содержания, носит психолингвистический

характер: он обусловлен законами восприятия текста, стремлением читателя, как пишет Л.Г. Бабенко, соединить все компоненты текста в единое целое» [Бабенко 2004: 56]. С одной стороны, целостность, присуща тексту с самого момента его появления в сознании автора, а с другой стороны – возникает, развивается и осознается читателем уже в процессе его восприятия (чтения).

5) Антропоцентричность

Как пишет по этому поводу Е.А. Гончарова, у художественного текста существует три центра: автор (как создатель), читатель (как «сотворец») и действующие лица [Гончарова 1984: 3]. Автор (в процессе создания художественного произведения) и читатель (в процессе восприятия данного произведения) воспринимают созданные образы и отношения между ними, тем самым коммуницируя сами с собой, вживаясь в те или иные роли, отождествляя себя с определенными персонажами.

6) Социологичность

На этом аспекте художественного текста акцентирует внимание М.М.Бахтин, который отмечает, что любое литературное произведение внутренне имманентно социологично, поскольку «в нем скрещиваются живые социальные силы, а каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками» [Бахтин 1974: 182]. Кроме того, художественный текст, так или иначе, связан с определенным временем, - а значит, и с определенным социальным устройством общества, - что также обуславливает его социологичность.

7) Диалогичность

Как отмечает в своей диссертации А.Ю. Арутюнова, диалогичность представляет собой особую форму взаимодействия между когнициями участников диалога, проявляющаяся в формировании языкового состава высказывания адресанта под влиянием адресата» [Арутюнова 2007: 7]. Отсюда следует, что в рамках художественного дискурса в целом и художественного произведения в частности автор и читатель находятся в диалоге друг с другом. Эту же точку зрения поддерживает и М.М. Бахтин,

который небезосновательно указывает на то обстоятельство, что каждый текст – это своего рода ответная реакция на другие тексты, поскольку «всякое понимание текста есть соотнесение его с другими текстами» [Бахтин 1979: 364].

8) Интерпретируемость

Что касается такой черты художественного текста, как интерпретируемость, то, согласно В.З. Демьянкову, она реализуется в том, что, с одной стороны, такой текст носит субъективный характер и создается автором с целью выражения своих индивидуально-авторских представлений и знаний о мире с помощью структурированной системы языковых средств, а с другой стороны, он предназначается для читателя, который также субъективен [Демьянков 1999].

9) Эстетичность

Под эстетичностью как свойством художественного текста Н.С. Болотнова понимает «способность вызывать эстетический эффект (качество, создаваемое всей системой художественного произведения) и эстетически ориентированную концептуальность, т.е. свойство, отражающее неповторимость творческой индивидуальности автора и его эстетического отношения к действительности» [Болотнова 2003: 202]. Здесь стоит заметить, что эстетичность определяется также и уровнем развития способности художественной рецепции (восприятия) читателя, а также уровнем развития его творческих способностей, от которых зависит то, насколько глубоко и тонко он сможет понять художественный замысел автора.

Все вышерассмотренные параметры позволяют прийти к выводу, что художественный текст является не только самым сложным типом текста, но и наиболее значимым с культурном контексте, поскольку посредством наиболее ярких и выдающихся художественных произведений осуществляется общение как отдельных народов, так и всего человечества в целом. Что же касается лингвистического понимания текста, то различие исходных позиций в его толковании не дает возможности сформулировать единое определение

данного понятия. Тем не менее, становится ясно, что лингвистический анализ художественного текста должен носить комплексный характер, рассматривающий его особенности на всех языковых уровнях.

1.2. Понятие авторской позиции

Как уже было сказано, любой художественный текст представляет собой отражение субъективного восприятия его автором окружающей действительности, в рамках которого он, так или иначе, дает свою оценку происходящему. По этой причине изучение художественного текста не может не принимать во внимание авторскую позицию, особенности которой, в свою очередь, определяют особенности всего текста в целом.

Говоря о сущности понятия «авторская позиция», целесообразно обратиться сначала к трактовке термина «автор» как такового.

В современных литературных источниках обнаруживается несколько значений данного понятия. Так, например, в рамках литературоведения «автор» обозначает писателя, т.е. реально существующего или существовавшего ранее человека. В таком качестве данный термин встречается в трудах З.Я. Тураевой, В.В. Виноградова, Н.А. Кожевниковой, М.Г. Брандес и других ученых. Об авторе как особой литературоведческой категории пишет и Т.А. Сухомлина, подчеркивая, что автор отражается в тексте как «творческая личность в построении сюжета, подборе лексических и грамматических средств, в выборе темы», поэтому образ автора - это отражение в тексте самого автора [Сухомлина 2014: 138].

Кроме того, в литературоведческой литературе встречаются также термины «образ автора», «голос автора», «рассказчик», которые нередко отождествляются, - причем не только в работах отечественных, но и зарубежных исследователей. Однако это не совсем корректно: как отмечает Т.А. Сухомлина, понятие «образ автора» необходимо трактовать как создаваемую читателем в процессе чтения «ментальную конструкцию»

[Сухомлина 2014: 140], тогда как повествователь или рассказчик представляет собой всего лишь художественный образ, созданный автором в ходе работы над произведением.

Понятие «позиция», неразрывно связанное с понятием «автор» в контексте исследования художественного произведения, также имеет ряд различных трактовок. В общем смысле – это некая точка зрения по какому-либо вопросу, определенная оценка того или иного факта, т.е. составляющая часть мировоззрения. С другой стороны, позиция может означать целостное образование личности, в каждой точке существования которой возникает необходимость о принятии решения и выбора собственной позиции: «позиция – это структурно-личностное образование, которое отражает характер взаимоотношений личности и общества, определяет социальную активность личности и ее направленность на общественно значимые цели» [Степанчук 2018: 22].

Что касается термина «авторская позиция», то здесь, прежде всего, необходимо сказать, что авторская позиция представляет собой неотъемлемую часть любого художественного текста. Терминологические границы данного понятия также носят довольно размытый характер, однако в большинстве источников авторы ссылаются на трактовку В.Е. Хализева, который понимает под ним «выраженный в произведении комплекс мыслей и чувств, принадлежащих его создателю» [Хализев 2002: 64].

При этом авторская позиция может быть выражена либо прямо, недвусмысленно, в прямой оценочной форме, либо косвенно, когда автор старается избегать прямых суждений и оценок. Как отмечает В.А. Кухаренко, отдельные писатели используют для выражения своего отношения к событиям сюжета и персонажам специальных героев – так называемых «резонеров», близких по духу им самим; примечательно, что иногда облик таких людей может противоречить их же собственным высказываниям [Кухаренко 2019: 39].

В рамках изучения художественного текста в целом и авторской

позиции в частности необходимо также упомянуть и персонажа как одно из центральных понятий. Так, в ряде исследований разговор об авторе-повествователе ведется с разных точек зрения: например, о собственно авторе, лирическом герое и герое ролевой лирики [Корман 1992], или о лирическом «я» и в целом о «лирическом субъекте» [Бройтман 2000].

Тем не менее, выражение авторской позиции осуществляется, как отмечает Е.В. Андреева, через соотношение разных субъектно-речевых планов героя и двусубъектного повествования, в котором персонаж выступает в качестве субъекта речи и восприятия, а также через взаимодействие субъектно-речевых планов разных персонажей. При этом она также добавляет, что при сближении позиций говорящего героя и автора-повествователя происходит выражение косвенной оценки высказываний другого персонажа [Андреева 2004: 6].

Стоит также упомянуть, что формы выражения авторской позиции связаны с организацией художественного пространства произведения: так, например, в художественном тексте с элементами документалистики авторская позиция будет выражаться посредством отбора материала, а в автобиографии – посредством интерпретации собственных чувств и ощущений.

Интересную точку зрения по поводу авторской позиции можно найти у А.И. Горшкова, считающего, что факт наличия прямого авторского вмешательства в слова и действия персонажей, а также непосредственное выражение автором симпатии или антипатии способствует не только затруднению объективации действительности, но и подрыву у читателей самой веры в реальность изображенного в произведении мира, снижению искренности эмоциональных переживаний [Горшков 2006].

Тем не менее, в большинстве работ, посвященных исследованию роли автора в художественном тексте и влияния авторской позиции на его содержание, ученые приходят к выводу, что в процессе творческого выражения, автор, вне зависимости от своего желания, отражает в своем

тексте какие-то конкретные черты личности. О неизбежности такого отражения пишет, в том числе, и Т.А. Сухомлина, которая указывает на то, что набор определенных языковых средств выражения представляет собой уникальный и свойственный конкретному автору вариант, отражающий его душевное состояние [Сухомлина 2014: 140].

Таким образом, авторская позиция, являясь неотъемлемой составляющей любого художественного текста, может выражаться прямо (т.е. от лица самого автора, как, например, это происходит в автобиографиях и мемуарах) или косвенно (от лица рассказчика произведения, которым может быть как сам автор, так и один из персонажей). Кроме того, важно подчеркнуть, что с этой точки зрения происходит общение персонажа с самим собой, что естественным образом приводит к выводу, что в его повествовании не должно быть каких бы то ни было недосказанностей или намеков.

1.3. Средства выражения авторской оценки

Говоря об авторской позиции и ее роли в художественном тексте, нельзя не остановиться на авторской оценке событий, персонажей и прочих элементов повествования. Учитывая тот неоспоримый факт, что оценка в том или ином ее виде присутствует в текстах всех функциональных стилей, следует также подчеркнуть, что именно при помощи данного инструмента любой текст обретает эмоционально-экспрессивный характер.

Ввиду сложности и многоаспектности самой категории оценки, в современной науке также отсутствует единое определение данного понятия. Так, согласно А.Ф. Паниной, оценкой следует считать «непосредственную или опосредованную реакцию говорящего (субъекта) на наблюдаемые, воображаемые, воспринимаемые органами его чувств действия, признаки, признаки признаков реальных объектов, объектов внутреннего и внешнего мира говорящего» [Панина 2002: 267].

Другой исследователь, О.С. Синепупова, предлагает следующую трактовку указанного понятия: «оценка понимается как приписывание положительных или отрицательных свойств объекту речи ...» [Синепупова 2006: 7].

Согласно Т.В. Матвеевой, художественному стилю в целом не свойственна как сугубо рациональная оценка, так и открытая обобщенно-логическая, которая, если и встречается иногда в художественном тексте, привносит в него публицистический оттенок [Матвеева 1990: 145–147].

При этом важно отметить, что специфика языка художественной литературы как таковой состоит, главным образом, в том, что оценочное содержание текста не всегда совпадает с системным значением единиц, его составляющих. Больше того, одно может противоречить другому, что приводит к невозможности определения конкретного оценочного значения языковой единицы, не обладая более или менее широким контекстом. Об этом, в том числе, пишет и М.М. Бахтин, отмечающий такую отличительную черту художественного текста, как полифония (т.е. наличие не совпадающих друг с другом оценок, - например, в случае, если они принадлежат разным персонажам) [Бахтин 1975: 94].

Существует большое количество научных исследований, посвященных средствам и способам выражения авторской оценки, среди которых работы таких ученых, как Н.Д. Арутюнова, Л.М. Васильев, С.Г. Шейдаева и т.д. Как отмечают все эти исследователи, оценка проявляется на всех уровнях языка, чем и обусловлен настолько широкий диапазон средств ее выражения: фонетических, морфологических, словообразовательных, лексических и синтаксических. Рассмотрим каждый из этих уровней более подробно с точки зрения способов выражения оценки.

а) Фонетический уровень

На фонетическом уровне оценка может выражаться при помощи звуко- и ритмоподражаний, аллитерации и/или ассонанса, а также различными фонетическими и семантико-фонетическими каламбурами, которые «создают

нужный психоэмоциональный фон высказывания» [Усминский 1997: 18].

б) Морфологический уровень

На этом уровне основным средством выражения оценки являются формы сравнительной степени наречий, формы сравнительной и превосходной степени имен прилагательных, а также их элятивные формы, которые обозначают безотносительно высокую степень качества [Селяев 1995].

в) Словообразовательный уровень

На словообразовательном уровне основным средством выражения оценки в английском языке, как пишет С.И. Малоземова, являются аффиксы [Малоземова 2008].

г) Синтаксический уровень

Что касается данного уровня, то в качестве средств выражения оценки здесь выступают различные типы предложений. Как подчеркивает И.А. Атлас, в основном для выражения эмоциональных оценок используются восклицательные предложения, в качестве которых могут употребляться предложения всех коммуникативных типов [Атлас 2012: 5].

д) Лексический уровень

Многие исследователи (как, например, В. В. Виноградов, Т. И. Вендина, Г. А. Золотова, И. Н. Худяков, Е. Ф. Петрищева) убеждены, что одним из наиболее распространенных и продуктивных способов выражения оценки являются лексические средства. При этом в качестве лексических средств выражения оценочного значения рассматриваются имена существительные, имена прилагательные, глаголы, наречия.

С точки зрения значимости следует особо выделить имя прилагательное, - ведь, будучи той частью речи, которая обозначает некий признак, свойство или качество предмета, именно оно содержится в составе большинства оценочных высказываний. Ш. Балли по этому поводу утверждал следующее: «любая категория оценочных слов ведёт своё происхождение от прилагательных» [Балли 2003: 271].

Помимо собственно лексических средств выражения оценки, существуют также лексико-стилистические средства, в числе которых такие тропы, как:

1) эпитет («экспрессивная, оценочная характеристика какого-либо лица, явления, предмета, но необязательно образная» [Арнольд 2016: 60]);

2) сравнение («понятие равенства, неравенства, большей или меньшей степени качества, находящее выражение как в грамматической категории степеней сравнения прилагательных и наречий, так и в лексике и фразеологии» [Ахманова 2004: 449]);

3) метафора («фигура речи, заключающаяся в том, что имя или дескриптивное выражение переносится на некоторый объект, отличный от того объекта, к которому, собственно, применимо это выражение, но в чем-то аналогичный ему...» [Oxford Russian Dictionary 2014: 612]);

4) ирония («троп, отличительным признаком которого является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречия между ними, тем сильнее ирония» [Домашнев, Шишкина, 1989: 91] и т.д.

Таким образом, оценка, будучи одним из важнейших элементов художественного произведения, способна не только придать тексту необходимую степень эмоциональной окрашенности, но и буквально «оживить» его. При этом средства ее выражения на таких языковых уровнях, как лексический, морфологический и словообразовательный, носят самостоятельный характер и выражают оценку эксплицитно, тогда как фонетические и синтаксические средства, - напротив, являются для них вспомогательными.

1.4. Художественный перевод и перевод художественного текста. Проблемы перевода художественного текста

Поскольку любой художественный текст представляет собой не просто документ, а отражение авторского видения тех или иных проблем, его перевод также обладает собственной спецификой. Однако прежде всего необходимо определить саму сущность данного понятия.

Согласно Т.В. Ковалевой, художественный перевод – это «вид литературного творчества, в процессе которого произведение, существующее на одном языке, воссоздается на другом» [Ковалева: URL]. Автор также подчеркивает тот факт, что между исходной точкой и результатом работы переводчика лежит достаточно сложный процесс «перевыражения» того мира, который «живет» на страницах книги переводимого произведения. По этой причине художественный перевод характеризуется сильной зависимостью от объекта перевода, т.е. конкретного художественного произведения.

Однако следует помнить о разнице между двумя, казалось бы, идентичными понятиями: «художественный перевод» и «перевод художественной литературы». Как отмечает Т.А. Казакова, в отличие от первого, второй термин «определяет только характер переводимых текстов, но необязательно характер самого перевода: возможны и нехудожественные переводы художественных текстов» [Казакова 2006: 6]. При этом нехудожественный перевод также имеет право на существование, поскольку может служить подстрочником для переводчиков или неким справочным материалом, - если речь идет о творчестве того или иного писателя, чьи работы вызывают особый интерес со стороны лингвистов (как, например, У. Шекспир).

Здесь важно отметить, что художественный перевод как результат предполагает достижение необходимой меры своей достоверности, в качестве

которой многие лингвистические модели называют отношение эквивалентности между исходным текстом и текстом переводимым.

В общем виде под эквивалентностью понимается общность (или тождественность) содержания текста на исходном языке тексту на переводном языке. При этом стоит отметить, что разные исследователи наполняют данное понятие своим содержанием, в результате чего возникают различные трактовки понятия эквивалентности.

Так, В.Н. Комиссаров трактует эквивалентность не как постоянно реализуемое однозначное соответствие между определенными единицами исходного языка и переводного языка, а как нечто гораздо более общее – равноценность в целом, объективно прослеживаемое соответствие между оригиналом и переводом [Комиссаров 2013: 38].

Израильский специалист в области переводоведения Г. Тури считает, что под адекватностью следует понимать максимально точное соответствие оригиналу. Данный ученый выдвинул свою концепцию «описательной» теории перевода, акцентируя внимание не на процессе перевода, а его непосредственном результате, то есть тексте на переводящем языке. Согласно этой концепции, на которой подробно останавливается В.Н. Комиссаров в своем труде «Теория перевода», текст необходимо рассматривать, с одной стороны, с точки зрения его соответствия языковым нормам и традициям языка перевода, а с другой стороны, с позиции степени его соответствия оригиналу [там же: 238]. Несмотря на признание существования такого понятия, как эквивалентность, все ученые отмечают, что абсолютной эквивалентности при переводе достичь нельзя. Так, С.В. Евтеев указывает, что переводной текст следует считать «определенным компромиссом между эквивалентностью и адекватностью, т.е. между воспроизведением особенностей оригинала и приемлемым восприятием, прагматической адаптацией текста перевода для получателей» [Евтеев 2017: 265].

Основным заданием переводчика на пути достижения адекватности и эквивалентности перевода становится эффективное использование

вышеперечисленных переводческих трансформаций (как лексических, так и грамматических и стилистических), с помощью которых достигается точность передачи всей информации, содержащейся в тексте оригинала.

Из вышесказанного естественным образом следует вывод, что для достижения эквивалентности перевода переводчик должен совершать определенные действия, набор которых будет зависеть от специфики именно того текста, переводом которого он занимается. Совокупность этих действий в современной лингвистической литературе носит название переводческой стратегии (согласно А.Ю. Виленскому, переводческой стратегией можно считать «потенциально осознанные планы переводчика, направленные на решение конкретной переводческой проблемы в рамках конкретной переводческой задачи» [Виленский: URL]), в ходе осуществления которой переводчик использует те или иные переводческие трансформации.

Ее особую важность для осуществления художественного перевода отмечает, в том числе, и О.А. Теремкова, которая пишет о достижении так называемой «импрессивной эквивалентности» («эквивалентности впечатления»). Цитируя Л.И. Гришаеву, она также указывает, что при реализации данной стратегии «переводчик делает выбор либо в пользу конвенциональных, узуальных, либо в пользу неконвенциональных, окказиональных языковых средств» [цит.по: Теремкова 2012: 179]. Кроме того, в задачи переводчика также входит не столько буквальное воссоздание художественного текста на языке перевода, сколько его интерпретация, - что, в свою очередь, делает личность переводчика существенно важной в ходе процесса художественного перевода.

Таким образом, художественный перевод можно считать одним из самых сложных видов перевода как такового, потому что, во-первых, он сопряжен с интерпретацией текста оригинала, а во-вторых, требует от переводчика знания специфики авторской картины мира писателя.

Сложность художественного перевода состоит, главным образом, в существовании множества способов (зачастую – довольно специфичных)

отражения мира в разных языках. Кроме того, сложность представляют и многочисленные различия культур исходного и переводящего языков, из-за чего соответствующий нормам вышеупомянутой эквивалентности перевод может быть возможен только в случае всестороннего переосмысления переводчиком текста оригинала.

Анализируя особенности перевода художественного текста, М.А. Сирипля и В.А. Кан выделяют следующие его проблемы:

- а) специфика перевода устойчивых выражений;
- б) проблема перевода игры слов;
- в) необходимость принятия во внимание культурных различий

[Сирипля, Кан 2013: 70].

Другой исследователь, М.Т. Рахметкалиева, пишет о ряде средств «художественного оформления информации», перевод которых также представляет определенные трудности. К числу таких средств она относит следующие: эпитеты, сравнения, метафоры, авторские неологизмы, повторы (фонетические, морфемные, лексические, синтаксические, лейтмотивные), «говорящие» имена и топонимы, а также синтаксическую специфику текста оригинала (наличие контраста коротких и длинных предложений, ритм прозы, преобладание сочинительной связи и т.д.) [Рахметкалиева: URL].

Трудности передачи индивидуального стиля писателя представляют собой стилистические проблемы перевода художественного текста. При этом стоит отметить, что так называемые сдвиги стилистического характера выражают определенные тенденции, в которых переводчик проявляет себя как творческая личность. Цитируя Г. Гачечиладзе, И.Н. Фурсова пишет, что в своей совокупности данные «сдвиги» отражают творческую индивидуальность переводчика, под которой понимается «система отклонений от текста подлинника, восходящая к определенным творческим принципам, к определенному подходу к задачам перевода и, стало быть, к определенному методу» [цит.по: Фурсова 2015: 238].

С этой же точки зрения данную проблему рассматривают и Н.А.

Баяндинова, М.З. Матиева, которые подчеркивают значимость стилистической окраски тех или иных лексем: так, в ней может быть заключена как авторская ирония, так и самоирония персонажа по отношению к самому себе (или другому персонажу), исторический колорит и т.д. Кроме того, к числу объективно трудных задач, связанных с переводом художественной литературы, относится использование архаизмов, варваризмов, диалектизмов и прочих труднопереводимых слов [Баяндинова, Матиева: URL].

О лексической стороне вопроса пишет и В.Н. Алексеева, указывающая на необходимость изучения «способов передачи устойчивых выражений, в частности пословиц, поговорок, афоризмов, которые понятны носителю языка и непонятны иностранцу» [Алексеева 2013: 154]. В результате анализа различных переводов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» она также приходит к выводу, что переводчик должен передать художественное произведение на другой язык с соблюдением стиля и культуры исходного языка, - для чего он должен досконально изучить культуру и исходного, и переводящего языков [там же: 154].

Что касается зарубежных исследователей, то большинство из них, как правило, не сводят переводческую деятельность только к межязыковому посредничеству: по их мнению, процесс перевода является еще и межкультурным посредничеством. Вслед за известным российским и американским лингвистом Р. Якобсоном часть исследователей стала считать интерпретацию и перевод тождественными понятиями. Тем не менее, термином «интерпретация» может быть назван как процесс постижения произведения, так и результат этого процесса, что приводит не только к возникновению путаницы, но и к необходимости конкретизировать значение этого термина каждый раз, когда он используется в рамках исследования названных проблем перевода художественного текста.

Таким образом, среди проблем перевода художественного текста ученые выделяют целый ряд как языковых, так и культурных особенностей, в

число которых входят диалектизмы, игра слов, различные тропы, межкультурные различия и т.д. Наличие столь широкого диапазона проблем естественным образом предъявляет довольно строгие требования для переводчика художественной литературы, в компетенцию которого входит не только знание языка оригинала как такового, но и понимание специфики иноязычной культуры.

Выводы по главе 1

В результате анализа вышеизложенного теоретического материала, можно сделать несколько выводов:

1) К числу основных функций языка художественной литературы относятся функции общения, сообщения, воздействия, а также эстетическая функция, которую принято считать определяющей. При этом художественный текст содержит в себе не просто язык, а прежде всего - мысли и чувства автора, выраженные в языке.

2) Контрастивное взаимодействие планов автора и персонажа находит выражение и в соотношении дескриптивного и оценочного аспектов текста. Дескриптивный и оценочный аспекты рассматриваемых произведений существуют параллельно, – а во многих случаях оценка преобладает над дескрипцией. Происходящее не только подробно описывается рассказчиком, но и, так или иначе, оценивается им.

3) Под художественным переводом принято понимать определенного рода подобие исходного художественного текста, которое не только отвечает литературно-коммуникативным требованиям, но и представлениям общества на определенном историческом этапе. Этим он отличается от перевода художественной литературы, который может быть выполнен не профессионалом и служить справочным материалом для других переводчиков.

4) К проблемам перевода художественной литературы отечественные и зарубежные исследователи относят собственно языковые (например, лексические (жаргонизмы, «говорящие» имена собственные, неологизмы и т.д.) или стилистические (метафоры, сравнения, повторы и т.д.)) трудности, так и трудности, связанные с межкультурными различиями исходного и переводящего языков.

Глава 2. Специфика передачи средств выражения авторской оценки в произведениях Дж. Фаулза на русский язык

2.1. Авторская оценка в романе «Любовница французского лейтенанта»

В качестве материала исследования были выбраны два романа выдающего английского писателя Дж. Фаулза: «Любовница французского лейтенанта» (англ. “The French Lieutenant’s Woman”) и «Коллекционер» (англ. “The Collector”).

Первый из названных романов был впервые опубликован в 1969 году. Сюжет описывает действие, происходящее во второй половине XIX века. Главный герой романа Чарльз Смитсон, являющийся наследником обедневшего аристократического рода, должен вступить в брак с девушкой из богатой, но незнатной семьи по имени Эрнестина Фримэн. Прогуливаясь по набережной, Чарльз случайно знакомится с Сарой Вудрафф, известной как «женщина французского лейтенанта» из-за ее прошлого романа с французским офицером. Чарльз влюбляется в Сару и помогает ей покинуть город, однако вскоре выясняет, что история с лейтенантом никогда не была правдой. Разорвав свою помолвку, Чарльз возвращается к любимой, но обнаруживает лишь свидетельства ее побега, после чего он предпринимает попытки ее поисков. В финале автор предлагает три разные развязки, в первой из которых Чарльз больше не пересекается с Сарой и женится на Эрнестине, во второй – напротив, воссоединяется с Сарой, у которой есть от него ребенок, а в третьей - встречается с Сарой и понимает, что был для нее всего лишь игрушкой.

Рассматриваемый роман, будучи одним из ярчайших образцов прозы британского постмодернизма, представляет интерес для исследования не только с точки зрения лингвистики, но и литературоведения, культурологи, психологии и других областей научного знания. Это подтверждают и

многочисленные исследования, посвященные различным аспектам произведения: его мифологическому подтексту (М.И. Жук), особенностям интерпретации поиска себя (А.В. Жучкова), идее самосовершенствования (М.П. Блинова) и т.д.

Что касается авторской оценки, то в данном романе Дж. Фаулз активно использует эксплицитно и имплицитно выраженные оценки, которые присутствуют как в речи автора, так и в речи персонажей. Рассмотрим их более подробно.

2.1.1. Способы выражения оценки

Прежде всего, следует отметить, что в анализируемом романе преобладают лексико-стилистические средства выражения оценки, а именно различные эпитеты, метафоры, сравнения, а также ирония и риторические вопросы. Рассмотрим наиболее яркие примеры более подробно.

- Эпитеты

В первую очередь следует отметить прямые оценочные характеристики, выраженные эпитетами. Как правило, такие оценки носят прямой характер и соответствуют шкале «хорошо-плохо». Например:

*But in his second year there he had drifted into a **bad** set and ended up, one foggy night in London, in carnal possession of a naked girl* [Fowles: URL].

Для характеристики обстановки, в которой оказался персонаж романа, автор использует прямую негативную оценку, выраженную таким лексико-стилистическим средством, как эпитет *bad*.

*Ernestina peered—her gray, her **very pretty** eyes, were shortsighted, and all she could see was a dark shape* [Fowles: URL].

При описании внешности Эрнестины Фримэн автор дает прямую положительную оценку ее глазам, выраженную словосочетанием *very pretty*. Выражение оценки состоит из собственно оценочного эпитета с положительным денотативным значением и интенсификатора *very*,

усиливающего оценку.

*It was **not a pretty** face, like Ernestina's. It was certainly **not a beautiful** face, by any period's standard or taste [Fowles: URL].*

Оценочные эпитеты *pretty* и *beautiful* с положительным денотативным значением в сочетании с отрицанием выражают негативную оценку, которая усиливается фразой *by any period's standard or taste*, подчеркивающей недостатки внешности женщины.

*"But I can guess who it is. It must be **poor Tragedy**."* [Fowles: URL].

В данном случае используется прямая характеристика «роог», выраженная эпитетом. Учитывая, что такая характеристика сопровождается антономазией *tragedy*, можно сказать, что все словосочетание выражает сочувствие, но также содержит презрительную коннотацию со стороны говорящего. Позиция автора отражается в аспекте оценочного наименования героини романа ее основной чертой – склонностью к трагедии.

*But it was an **unforgettable** face, and a **tragic** face [Fowles: URL].*

Характеристика лицу героини дается посредством эпитетов *unforgettable* и *tragic*. Посредством использования синтаксической конструкции с союзом *but* эти эпитеты противопоставляются прямым негативным оценкам в предыдущем примере, а, следовательно, приобретают положительную коннотацию. Упомянутые прилагательные положительно характеризуют внешность героини в том аспекте, что признают силу ее воздействия на окружающих.

*Of the three young women who pass through these pages Mary was, in my opinion, by far **the prettiest**. She had infinitely **the most life**, and infinitely **the least selfishness**; and physical charms to match ... an exquisitely **pure**, if pink complexion, **corn-colored** hair and delectably **wide gray-blue** eyes, eyes that invited male provocation and returned it as gaily as it was given [Fowles: URL].*

В этом примере, описывающем отношение автора к горничной мисс Трэнтер по имени Мэри, большую роль в создании положительной оценки играет, во-первых, прилагательное *pretty*, употребленное в превосходной

степени сравнения, а во-вторых, антитеза, формируемая словосочетаниями *the most life* и *the least selfishness* (которое, к тому же, усиливается лексемой *infinitely*). Эпитеты *pure*, *corn-colored* и *wide gray-blue* также способствуют созданию характеристики внешности указанного персонажа как очень привлекательной девушки.

- Метафоры и метафорические сравнения

В романе также встречается большое количество разнообразных метафор, а также метафорических сравнений. Например:

They bubbled as the best champagne bubbles, irrepressibly; and without causing flatulence [Fowles: URL].

Автор сравнивает глаза горничной Мэри с шампанским, тем самым давая ей положительную оценку. Тот факт, что шампанское – лучшее, говорит о том, что подлинное богатство девушки состоит в ее красоте и обаянии, а вовсе не в деньгах, которых у нее нет.

She was a sugar Aphrodite, though with faintly bruised eyes, risen from a bed of white linen [Fowles: URL].

Свою невесту Эрнестину Чарльз называет *sugar Aphrodite*, тем самым указывая читателю на ее красоту (как известно, имя Афродита принадлежит древнегреческой богине красоты и любви) и нежность. Таким образом, данная авторская оценка носит прямой характер и обладает положительной коннотацией.

Its sorrow welled out of it as purely, naturally and unstoppably as water out of a woodland spring [Fowles: URL].

Такое метафорическое описание подчеркивает силу чувств, испытываемых Сарой, а также передает впечатление, которое она произвела на Чарльза при первой встрече. В нем содержится имплицитно выраженная оценка характера женщины и реакции мужчины.

Charles's thoughts on his own eventual way back to Lyme were all variations on that agelessly popular male theme: "You've been playing with fire, my boy." [Fowles: URL].

Образ Сары нередко отождествляется автором с огнем, тем самым указывая на ее страстную и непредсказуемую натуру. Выражение *play with fire*, имеющее метафорический характер, таким образом, выражает прямую негативную оценку характера персонажа.

*Sarah was **all flame**. Her eyes were **all flame** as she threw a **passionate** look back at Charles* [Fowles: URL].

Тот же образ обнаруживается и в сцене самой встречи Сары и Чарльза: метафора *all flame*, употребленная автором по отношению к Саре, дает читателю понять, насколько та возбуждена этой встречей. Кроме того, данная оценка усиливается повтором указанного словосочетания.

Помимо вышерассмотренной метафоры, в этом примере также встречается эпитет *passionate*, также участвующий в создании оценки персонажа.

*After all, he was not a **moth infatuated by a candle**; he was a highly intelligent being, one of the fittest, and endowed with total free will* [Fowles: URL].

Убеждая себя в том, что он полностью контролирует ситуацию, Чарльз говорит себе, что он – вовсе не «мотылек, очарованный свечой», а самодостаточный и высокообразованный человек. В этой метафоре также просматривается имплицитная оценка Сары, поскольку ее сравнение со свечой, чье пламя губительно для мотылька, отражает отношение к ней данного персонажа в конкретный момент.

*If he had not been sure of that latter safeguard, would he ever have risked himself in such **dangerous waters**?* [Fowles: URL].

В следующем предложении автор обращается уже к другой метафоре, - словосочетанию *dangerous waters*, под которым здесь подразумеваются как отношения с Сарой в целом, так и она сама как объект воздыхания Чарльза. Метафора с подобным образом также служит средством имплицитной оценки женщины, поскольку призвана отразить глубину ее характера, неизмеримую сложность познания ее как личности.

And don't blame yourself for falling for that girl. I think I know why that

French sailor ran away. He knew she had eyes a man could drown in [Fowles: URL].

К вышеупомянутому метафорическому образу воды относится и выражение *eyes a man could drown in*. По мнению доктора Грогана – холостяка, много лет ухаживающего за тетушкой Чарльза – в глазах Сары можно «буквально утонуть», чем и объясняется ее неудача в предыдущих любовных отношениях. Посредством данной метафоры автор дает имплицитную характеристику персонажу, которая носит негативный характер в приведенном контексте.

Yet he stood like a man beneath a breaking dam, instead of a man above a weeping woman [Fowles: URL].

Здесь также обнаруживается метафора, образ которой символичен: под напором воды, вырывающейся из-за плотины, автор снова подразумевает характер Сары, столь же загадочный и непостижимый, как и силы природы. Диаметральная противоположность воды и огня как двух стихий только подчеркивает мистичность образа Сары, на протяжении всего повествования остающейся закрытой книгой для Чарльза. Несмотря на любовь к ней, его оценка этой женщины неоднозначна: признаваясь в любви Саре в одной сцене, в другой – Чарльз отвергает свою привязанность к ней. В вышеприведенном примере авторская оценка выражена имплицитно и также носит скорее негативный характер, чем положительный.

He sprang forward and helped her up; now she was totally like a wild animal, unable to look at him, trembling, dumb [Fowles: URL].

Сравнение Сары с диким животным, носящее метафорический характер, указывает на изменение ее поведения в момент, когда рядом оказывается Чарльз: находясь в обществе других людей, Сара спокойна и невозмутима, но стоит ему приблизиться, как в ней просыпается некий инстинкт, вынуждая спрятаться. Таким образом, Чарльз выступает в роли хищника, желающего напасть на жертву, коей является Сара. Посредством данного сравнения автор дает имплицитную негативную оценку Чарльза.

A few seconds later he was breaking through the further curtain of ivy and stumbling on his downhill way, a good deal more like a startled roebuck than a worldly English gentleman [Fowles: URL].

По мере развития сюжета Чарльз удивительным образом превращается из самоуверенного молодого человека, видящегося Саре таким хищником, в некое подобие жертвы: теперь уже он испуган и теряет благоразумие, а не Сара. При помощи оригинального метафорического сравнения Чарльза с испуганным самцом косули автор оценивает его как человека неуверенного в себе.

Charles did indeed by this time feel like a badly stitched sample napkin, in all ways a victim of evolution [Fowles: URL].

Признавшись, наконец, самому себе в том, что он больше не владеет ситуацией так же хорошо, как раньше, Чарльз понимает, что превратился в одну из тех самых жертв эволюции, о которых столько говорил. Он, как и многие другие представители его социального класса, не могут адаптироваться к изменяющимся условиям общества, тем самым подвергая себя «вымиранию».

- Ирония

В некоторых случаях оценочные слова могут получать в контексте противоположное значение или же содержать в себе дополнительный оценочный смысл. В частности, это явление наблюдается в прямой речи персонажей. Например:

“How delicate we’ve become” [Fowles: URL].

Эту фразу Чарльз адресует Эрнестине, когда та говорит, что ее можно брать за руку только в безлюдных местах и упрекает своего жениха в том, что он этого не делает. Прямую оценочную характеристику *delicate* в данной ситуации можно рассматривать как стилистический прием иронии, поскольку указанная лексема направлена не на похвалу деликатности девушки, а на то, чтобы упрекнуть ее в лицемерии. Негативность оценки подчеркивается синтаксической конструкцией с местоимением *how* и употреблением

шутливого *we* вместо *you*. Через высказанную персонажем саркастическую оценку автор осуждает ханжество.

Прямая положительная оценка представляет собой иронию и в следующем случае:

“These are the very steps that Jane Austen made Louisa Musgrove fall down in Persuasion.”

“How romantic.” [Fowles: URL].

Чарльз использует прямую оценочную характеристику *romantic* с положительным значением. Однако его слова ироничны и фактически дают негативную оценку месту, которое показывает ему Эрнестина, а также имплицитно отрицательно характеризует саму прогулку и беседу со своей невестой. Здесь через слова персонажа автор снова дает негативную оценку отношениям жениха и невесты, у которых различные представления о романтике.

I did it so that people should point at me, should say, there walks the French Lieutenant's Whore - oh yes, let the word be said [Fowles: URL].

Самым главным примером драматической иронии в рассматриваемом произведении служит ситуация с главной героиней – Сарой, о которой в городе ходили самые грязные слухи. Тем не менее, история с лейтенантом, который якобы соблазнил ее и затем бросил – выдумка, больше того, большую часть повествования Сара остается девственницей. Посредством лексемы *whore* автор через персонажа дает имплицитную оценку с негативной коннотацией.

It seemed to him to explain all his previous idling through life, his dallying with religion, with science, with travel; he had been waiting for this moment ... his call to the throne, so to speak [Fowles: URL].

Чарльз считает себя талантливым ученым-палеонтологом и последователем Дарвина, но в действительности он – всего лишь обычный аристократ-бездельник, который не может довести ни одно начатое им дело до конца. Поначалу не испытывая желания обучаться управлению поместьем,

со временем он меняет свою точку зрения и решает, что для него наконец-то настало время вернуться домой, «по зову трона». Драматическая ирония здесь состоит в том, что именно в тот момент, когда Чарльз все же решился занять поместье в качестве владельца, его дядя собирается снова жениться и оставить поместье себе. При помощи словосочетания *call to the throne* автор дает саркастичную оценку персонажу, тем самым осуждая его безделье.

*But he was unhappy; alien and unhappy; he felt that the enormous apparatus rank required a gentleman to erect around himself was like the massive armor that had been the death warrant of so many **ancient saurian species*** [Fowles: URL].

Говоря о том, что он, - как палеонтолог-исследователь, Чарльз видит себя человеком прогресса и настоящим интеллектуалом, однако он не замечает того, что и сам является «жертвой эволюции», только не биологической, а социальной: класс аристократов, к которым он принадлежит, уже находится на грани вымирания из-за предприимчивых выходцев из нижних слоев, которые оказываются гораздо более приспособленными к новым условиям. В этом состоит ситуационная ирония, посредством которой автор высмеивает самодовольство и высокомерие Чарльза.

- Риторический вопрос

*Now, **am I not kind** to bring you here?* [Fowles: URL].

После того, как Эрнестина показывает Чарльзу окаменелости, она дает имплицитную положительную характеристику самой себе в форме риторического вопроса. Посредством данного стилистического приема героиня оценивается автором как нескромная.

Таким образом, в данном романе автор использует разнообразные способы выражения оценочного отношения к персонажам. Оценка может быть эксплицитной и имплицитной, ироничной, а также выраженной посредством прямого наименования характеристики или же при помощи стилистического приема (эпитета, метафоры, сравнения или антономазии).

2.1.2. Приемы перевода оценки

При сравнительном анализе оригинала произведения «Любовница французского лейтенанта» и его русскоязычного перевода были обнаружены разнообразные способы передачи лексико-стилистических средств выражения оценок. Рассмотрим их более подробно.

- Компенсация

*“Your aunt has already **extracted** every detail of that pleasant evening from me.”* [Fowles: URL].

*Ваша тетушка уже **выудила** из меня все подробности этого приятного вечера* [Фаулз: URL].

В тексте оригинала имплицитно выраженная оценка любопытства содержится в метафоре *extracted*. Данный стилистический прием компенсируется в переводе метафорой «выудила», которая содержит другой образ, но при этом точно передает смысл, заложенный в оригинале, и сохраняет оценочное значение.

*“Then how, dear girl, are we ever to be **glued** together in holy matrimony?”* [Fowles: URL].

*Вот и прекрасно, дорогая, скоро благодаря священным узам брака вы сможете всегда **держат** меня на привязи* [Фаулз: URL].

Имплицитно выраженная оценка предстоящего брака выражена в оригинале посредством метафоры *glued*. При переводе прием компенсируется метафорой «держат на привязи», сопровождаясь при этом синтаксическим преобразованием: вопросительная форма заменяется утвердительной.

*“There is a world of difference between what may be accepted in London and what is proper here. I think you should speak to Sam. The girl is **too easily led**.”* [Fowles: URL].

*- Существует огромная разница между тем, что возможно в Лондоне, и тем, что допустимо здесь. По-моему, вам следует поговорить с Сэмом. Эта девушка **чересчур легкомысленна*** [Фаулз: URL].

Рассуждая о моральных принципах своих слуг, миссис Поултни и Эрнестина обсуждают также поведение Мэри, горничной мисс Трэнтер, и Сэма, слуги Чарльза. Миссис Поултни убеждена в легкомысленности девушки, тогда как в действительности между ней и Сэмом нет ничего, кроме легкого флирта. Подобную имплицитную оценку с негативной коннотацией, которую один персонаж дает другому, переводчик перевел на русский язык при помощи приема компенсации. Пассивная конструкция *too easily led* (досл. «слишком легко ведóма») заменяется на словосочетание «чересчур легкомысленна», которое отражает смысл оригинала, вместе с тем также сохраняя исходное оценочное значение.

- Калькирование

- *“I never found the right woman.” - “Nonsense. You never looked for her.”*
[Fowles: URL].

- *Я никогда не мог найти подходящей женщины, — ворчал старик. — Чепуха. Вы никогда ее не искали* [Фаулз: URL].

Единица с прямым негативным оценочным значением «nonsense» передается при помощи калькирования, т.е. «чепуха». Также здесь присутствует оценочный эпитет *right*, который переводится при помощи модуляции «подходящая».

- *My dear uncle, I have excellent eyesight* [Fowles: URL].

- *Милый дядя, у меня превосходное зрение* [Фаулз: URL].

Оценочный эпитет *excellent* переводится при помощи калькирования «превосходное».

- *Instead they were a bilious leaden green—one that was, unknown to the occupants (and to be fair, to the tyrant upstairs), rich in arsenic* [Fowles: URL].

- *Вместо этого они были покрыты тошнотворной свинцовой зеленью, которая — что было неведомо ее обитателям (равно как, сказать по чести, и тирану на верхнем этаже) — содержала изрядную примесь мышьяка* [Фаулз: URL].

В данном случае отрицательную оценку содержат метафорический

эпитет *bilious*, который характеризует неприятный цвет стен, и метафора *tyrant*, используемая для обозначения хозяйки дома. Обе единицы переданы посредством калькирования.

- *Perhaps it was fortunate that the room was damp and that the **monster** disseminated so much smoke and grease* [Fowles: URL].

- *Быть может, даже к лучшему, что в помещении было сыро, а **чудовище** извергало столько дыма и копоти. По крайней мере смертоносную пыль прибывало к земле* [Фаулз: URL].

Оценочная метафора *monster*, используемая в качестве негативной характеристики человека, передается посредством калькирования, что позволяет сохранить созданный автором образ.

- *The sergeant major of this **Stygian** domain was a Mrs. Fairley, a thin, small person who always wore **black**, but less for her widowhood than by **temperament*** [Fowles: URL].

- *Старшиной в этих **стигийских** пределах состояла некая миссис Фэрли, тощая малорослая особа, всегда одетая в **черное** — не столько по причине вдовства, сколько по причине своего нрава* [Фаулз: URL].

В данном случае присутствует две оценочные метафоры с негативной коннотацией: *Stygian domain* в отношении дома и *black* в отношении характера его хозяйки. Эпитет *Stygian* происходит от названия мифологической реки Стикс (лат. *Styx*), протекающей в подземном царстве мертвых. Метафорические единицы переданы посредством калькирования и лексического добавления фразы «по причине своего...».

*I shall not labor the implication that he was previously got in as he really wasn't, and is therefore not truly a new character at all; but rest assured that this personage is, in spite of appearances, a very minor figure-- as minimal, in fact, as a **gamma-ray particle*** [Fowles: URL].

Не будем ловить его на слове и припоминать, что ему уже был предоставлен один эпизодический выход - пусть в не совсем подлинном виде; так или иначе, я спешу заверить вас, что, несмотря на свою важную

мину, персонаж этот - фигура незначительная, столь же неизмеримо малая, как **частица гамма-лучей** [Фаулз: URL].

При переводе данного метафорического сравнения, создающего имплицитную оценку с положительной коннотацией, переводчик воспользовался приемом калькирования в сочетании с грамматической заменой числа: сложное существительное gamma-ray, употребленное в ед.ч., было переведено как «гамма-лучей», т.е. как существительное во мн.ч.

- Модуляция (смысловое развитие)

- *And then the color of those walls! They **cried out** for some light shade, for white* [Fowles: URL].

- *А стены! Они просто **умоляли** выкрасить их в какой-нибудь светлый, даже белый цвет!* [Фаулз: URL].

Олицетворение *cried out* формирует негативную оценку стен в описываемом помещении. В переводе данное средство оценки передается как «умоляли», т.е. посредством использования приема модуляции.

- Перестановка

- *The couple moved to where they could see her face in profile; and how her **stare was aimed like a rifle** at the farthest horizon* [Fowles: URL].

- *Они прошли еще несколько шагов и вскоре увидели ее профиль и **взгляд, словно ружье нацеленный** на далекий горизонт* [Фаулз: URL].

В данном примере используется оценочное метафорическое сравнение взгляда с нацеленным ружьем. При переводе стилистического средства используется перестановка, однако образ, присутствующий в оригинале, полностью сохраняется.

*Charles - no gentle postcoital sadness for him, but an immediate and universal horror - **was like a city struck out of a quiet sky by an atom bomb*** [Fowles: URL].

*Застывшие в грехе, окоченевшие от наслаждения. Чарльз - его охватила не пресловутая тихая печаль, наступающая после соития, а немедленный, вселенский ужас - **был как город, на который с ясного неба***

обрушилась атомная бомба [Фаулз: URL].

При переводе данного метафорического сравнения человека с городом после взрыва атомной бомбы переводчик использовал грамматическую трансформацию перестановки: словосочетание *quiet sky* («ясного неба») было переставлено ближе к началу предложения, тогда как сказуемое *struck out* («обрушилась») – напротив, ближе к его концу. В результате текст перевода стал более понятным для русскоязычного читателя.

She had some sort of psychological equivalent of the experienced horse dealer's skill--the ability to know almost at the first glance the good horse from the bad one; or as if, jumping a century, she was born with a computer in her heart [Fowles: URL].

Она обладала своеобразным психологическим эквивалентом чутья, присущего опытному барышнику, - способностью с первого взгляда отличить хорошую лошадь от плохой; иными словами, она, как бы перескочив через столетие, родилась с компьютером в сердце [Фаулз: URL].

Метафора *she was born with a computer in her heart*, употребленная в этом примере, носит анахронический характер (как известно, действие романа происходит в викторианскую эпоху, в которой еще не существовало таких технических изобретений, как компьютер) и подчеркивает несоответствие личности Сары тому времени, в котором она живет. При переводе данной метафоры переводчик также воспользовался приемом перестановки, переместив местоимение *she* ближе к началу этой части сложного бессоюзного предложения. Кроме того, здесь также наблюдается использование приема опущения притяжательного местоимения *her*, перевод которого привел бы к лексической избыточности текста перевода.

- Лексическое добавление

Her eyes flashed round at him then, as if he were torturing some animal at bay [Fowles: URL].

В ответ она сверкнула на него таким взглядом, словно он терзал загнанного зверя [Фаулз: URL].

Метафорическое сравнение человека с хищником, мучающего свою жертву, носит негативный оценочный характер. В ходе перевода данного сравнения переводчик прибегнул к лексическому добавлению прилагательного «загнанный», отсутствующего в оригинале, - тем самым придавая русскоязычному тексту большую степень эмоциональности.

Charles looked at her back in dismay, like a man about to be engulfed by a landslide; as if he would run, but could not; would speak, but could not [Fowles: URL].

Чарльз в смятении глядел на ее спину; он чувствовал себя как человек, которого вот-вот поглотит лавина, а он пытается бежать, пытается крикнуть - и не может [Фаулз: URL].

Тот же прием лексического добавления понадобился и в этом случае: при переводе метафорического сравнения *like a man about to be engulfed by a landslide* в текст перевода было добавлено относительное местоимение «который», облегчающее восприятие предложения.

He felt borne on wings of fire, hurtling, but in such tender air, like a child at last let free from school, a prisoner in a green field, a hawk rising [Fowles: URL].

Его несло, несло куда-то на огненных крыльях - но воздух вокруг был напоен благодатной свежестью свободы: так чувствует себя ребенок, наконец отпущенный из школы, вчерашний узник на зеленом лугу, сокол, взмывающий ввысь [Фаулз: URL].

Многочисленные метафорические сравнения в этом примере призваны отразить эмоциональное состояние персонажа, который очень рад произошедшему. При переводе данных сравнений на русский язык был использован прием лексического добавления: так, при переводе фразы *borne on wings of fire* в текст перевода было добавление наречие «куда-то», при переводе фразы *like a child at last let free from school* – фраза «так чувствует себя», при переводе фразы *a prisoner in a green field* – прилагательное «вчерашний», а при переводе фразы *a hawk rising* – наречие «ввысь». В

результате указанных добавлений текст перевода приобрел дополнительную образность.

Таким образом, для передачи средств выражения оценки используются как лексические, так и грамматические переводческие трансформации. При этом наиболее часто использовался такой прием, как калькирование, что можно объяснить его способностью наиболее точно передать оценочное средство, используемое в оригинале.

2.2. Авторская оценка в романе «Коллекционер»

Еще одним материалом исследования в данной работе выступает другой роман Дж. Фаулза – «Коллекционер», опубликованный в 1963 году и позднее вошедший в британский список «100 лучших детективных произведений всех времен», опубликованный в 1990 г. [CWA Top 100: URL].

В центре повествования находится одинокий юноша по имени Фредерик Клегге, который работает делопроизводителем в городской ратуше. У Фредерика есть хобби – коллекционирование бабочек, чему он посвящает все свое свободное время. Однако у молодого человека есть еще один объект страсти – Миранда Грей, студентка художественного училища, познакомиться с которой него не хватает смелости, поэтому он вынужден восхищаться ею на расстоянии. Однажды Клегг становится обладателем большого выигрыша на скачках, и это позволяет ему уйти с работы и купить дом за городом. Тогда же ему в голову приходит мысль о необычном пополнении своей коллекции – Миранде. Он похищает ее и прячет в подвале своего дома, будучи убежден в том, что по прошествии определенного времени девушка полюбит его и останется уже по своей воле. В финале произведения Миранда умирает от болезни, что заставляет Фредерика все же осознать содеянное и даже прийти к выводу, что он совершил ужасную ошибку. Поначалу он хочет убить себя, чтобы не дать этой истории стать достоянием общественности, однако это желание быстро проходит.

Похоронив девушку в саду возле дома, Клегг начинает готовиться к новому похищению, в котором на этот раз «уже не будет любви». Примечательно, что имя его новой жертвы – Мэриан – тоже начинается на букву М.

Данный роман, принесший своему автору мировую известность, обладает специфической композиционной организацией: так, он разделен на четыре неравные по объему части, повествование в которых представлено в форме дневниковых записей главных героев: первые две и последняя части – самого Фредерика, а третья – Миранды.

Давая глубокий социально-психологический анализ мыслей и действий персонажей, автор наблюдает за ними как бы со стороны, с позиции отвлеченного рассказчика, тем самым позволяя героям рассуждать самостоятельно. Эту черту можно назвать характерной особенностью идиостиля Дж. Фаулза в целом, присущей и другим его романам: намеренно отстраняясь от описываемых событий, он позволяет читателю самому сделать вывод о правомерности тех или иных поступков героев, их логичности и мотивированности.

Тем не менее, образ автора в романе «Коллекционер» все же присутствует, проявляясь посредством вышеупомянутого композиционно-речевого оформления текста. Что касается авторской оценки, то она формируется при помощи широкого использования различных эпитетов, сравнений, метафор и других стилистических фигур, позволяющих читателю не только глубже понять образы персонажей, но и разгадать мотивы их действий, тайные причины поступков. Рассмотрим данные способы выражения оценки более подробно.

2.2.1. Способы выражения оценки

Как уже было сказано, повествование в рассматриваемом произведении ведется от лица самых действующих лиц – коллекционера Фредерика и нового «объекта» его коллекции Миранды. Поскольку происходящее с ними,

равно как и свои мысли и чувства по этому поводу, они описывают в своих дневниках, это повествование носит крайне субъективный характер. По этой причине прямая авторская оценка в романе отсутствует, но, тем не менее, выражается посредством оценки персонажей действий и характера друг друга.

- Эпитеты

Так, например, в глазах Миранды Клегг – существо бесполое (*Absolutely sexless (he looks)* [Fowles 2004: 56]), с «рыбьими» глазами, которые ничего не выражают, а только наблюдают за ней (*Fish-eyes. They watch. That's all. No expression* [Fowles 2004: 57]). Эпитет *sexless* и сравнение *fish eyes* отражают отношение Миранды к своему похитителю в первое время после похищения, оценивают его с точки зрения жертвы, испуганной неизвестностью.

В ее новом «знакомом» девушку отталкивает все: и его внешность, и манера речи (претенциозная, но скудная), даже его дом, убогая обстановка которого полностью отождествляется ею с пустым и темным внутренним миром его хозяина:

Upstairs, bedrooms, lovely rooms themselves, but all fusty, unlived-in. A strange dead air about everything... [Fowles 2004: 59].

При помощи эпитетов *fusty*, *unlived-in*, *strange* и *dead* автор дает прямую негативную оценку дома Фредерика, что, в свою очередь, косвенно характеризует и самого героя: читатель его духовную бедность и ограниченность, замкнутость и сосредоточенность только на своей коллекции.

Посредством разнообразных лексико-стилистических средств, употребляемых во внешней и внутренней речи персонажей, автор может демонстрировать их собственную имплицитную оценку самих себя.

Так, например, вечером седьмого дня после похищения Миранда описывает свои ощущения следующим образом:

Deep down I get more and more frightened. It's only surface calm [Fowles 2004: 54].

Безусловно, Миранда боится Фредерика, и это вполне естественно, учитывая, что до похищения они даже не были знакомы. Эпитет *frightened*, употребленный в сочетании с *more*, дает читателю понять степень испуга девушки, что подкрепляется и следующей фразой: *only surface calm*.

Из других примеров, описывающих обстановку вокруг Миранды, становится ясно, что она – натура жизнелюбивая, свободная, ценящая каждый момент:

First, the outside air, being in a space bigger than ten by ten by twenty (I've measured it out), being under the stars, and breathing in wonderful wonderful, even though it was damp and misty, wonderful air [Fowles 2004: 58].

Повтор эпитета *wonderful* выполняет эмоциональную функцию, и подобная экспрессивность (усиливаемая тройным повтором) носит усилительный характер.

Будучи студенткой художественного училища, Миранда очень любит искусство во всех его проявлениях. Более того, посредством взаимодействия с теми или иными формами искусства она пытается не только постичь окружающий ее мир, но и проанализировать свое место в нем:

It was the music. The Goldberg Variations. There was one towards the end that was very slow, very sad, very simple, but beautiful beyond words. It was so beautiful there in the moonlight. Moon music, so silvery, so far, so noble [Fowles 2004: 87].

Эпитеты *slow*, *sad*, *simple*, *beautiful*, *silvery*, *noble*, употребляемые Мирандой, придают ее речи экспрессивность и образность, тем самым обнажая чувства девушки: глубоко чувствуя музыку, она способна полностью погрузиться в нее. Подобная имплицитная оценка характеризует героиню с положительной стороны как чувственного человека с богатым внутренним миром.

- Повторы

Использование одной и той же лексики в ее различных коннотациях также помогает автору дать определенную оценку персонажу. Например:

*I have been here over a week now, and I miss you very much, and I miss the **fresh** air and the **fresh** faces of all those people I so hated on the Tube and the **fresh** things that happened every hour of every day if only I could have seen them—their freshness, I mean. The thing I miss most is **fresh** light* [Fowles 2004: 58].

В этом примере многократный повтор эпитета *fresh* создает устойчивую ассоциацию: свет – есть жизнь, и это, как понимает читатель из письма Миранды ее сестре Минни, как нельзя лучше характеризует и ее саму. Отсюда следует, что образ Миранды и у автора ассоциируется с красотой, светом, чистотой, радостью.

Говоря о повторе как лексико-стилистическом средстве выражения имплицитной оценки в романе, следует упомянуть, что их подавляющее большинство содержится в речи Миранды, тогда как в повествовании от лица Фредерика подобные повторы практически не встречаются. Например:

“I hate you, I hate you.” [Fowles 2004: 20].

“I pity you. I pity you for what you are and I pity you for not seeing what I am.” [Fowles 2004: 48].

*I was going to say, do what you like, but **don’t kill me. Don’t kill me, you can do it again*** [Fowles 2004: 56].

I won’t die. I won’t die. Not for Caliban [Fowles 2004: 116].

Приведенные примеры в очередной раз демонстрируют эмоциональность и чувствительность как отличительные черты характера данного персонажа, что также является имплицитной положительной оценкой.

Сильную связь между внутренним миром Миранды и искусством можно обнаружить и в следующем примере:

*Piero. I’ve spent the whole day with Piero, I’ve read all about him, I’ve stared at all the pictures in the book, **I’ve lived them*** [Fowles 2004: 60].

Повтор конструкции в Present Perfect, призванный усилить экспрессивность данного предложения, указывает на эмоциональную натуру

девушки, а метафора *I've lived them* – дает понять, насколько ей дорого искусство и все, что с ним связано.

... *I sent him away. Then the vicar from the village came and I had to be rude with him. I said I wanted to be left alone, I was Nonconformist, I wanted nothing to do with the village, and he went off la-di-da in a huff. Then there were several people with van-shops and I had to put them off. I said I bought all my goods in Lewes* [Fowles 2004: 8].

Употребленные в этом отрывке многочисленные повторы личного местоимения 1 л.ед.ч. «я» демонстрируют читателю еще одну отрицательную черту характера персонажа: его эгоцентричность и самодовольство, в какой-то степени даже высокомерие, которое он пытается замаскировать под «старомодность».

“I'm your prisoner, but you want me to be a happy prisoner” [Fowles 2004: 15].

Еще одна разновидность повтора – эпитифора – встречается в речи Миранды во время ее очередной беседы с Клеггом. Данное стилистическое средство, как и многие из тех, что были рассмотрены выше, характеризует девушку как человека эмоционального и чувственного.

- Метафоры и метафорические сравнения

В дневниковых записях Миранды обнаруживаются также и метафоры, при помощи которых она делится своими воспоминаниями, мечтами и переживаниями. Например:

Like lying on one's back as we did in Spain when we slept out looking up between the fig-branches into the star-corridor, the great seas and oceans of stars. Knowing what it was to be in universe [Fowles 2004: 87].

Метафоры *star-corridor* и *seas and oceans of stars* дают имплицитную положительную оценку Миранды: с одной стороны, она мечтательна, а с другой – сообразительна и обладает живым умом.

“I can't explain it, when she was sincere she could draw the soul out of me, I was wax in her hands” [Fowles 2004: 32].

Сравнивая себя с воском в руках Миранды, Клегг имеет в виду, что в ее присутствии он теряет самообладание, становясь гораздо мягче и податливее, чем обычно. Подобное сравнение дает эксплицитную оценку персонажа самому себе, которую он расценивает как негативную.

*“The next thing was she came up and began to take off my coat, then it was my tie, and she undid my shirt buttons one after the other. I was **like putty in her hands**. Then she started pulling my shirt out”* [Fowles 2004: 47].

Тот же образ (англ. putty – «воск», «мастика», «гель») Клегг использует и в другой сцене, описывая его соблазнение Мирандой.

- Сравнения

В отличие от настолько живой и умной Миранды ее похититель – человек замкнутый, необразованный, претенциозный. О его характере можно судить, в том числе, по употребленным автором сравнениям:

*Seeing her always made me feel **like I was catching a rarity**, going up to it very careful, heart-in mouth as they say, A pale Clouded Yellow, for instance* [Fowles 2004: 2].

Конструкция *like I was catching a rarity*, при помощи которой Клегг сравнивает девушку с бабочкой, является средством имплицитной оценки негативного характера: читатель чувствует, что, несмотря на свое восхищение красотой Миранды, герой относится к ней лишь как к объекту своей коллекции.

В другой сцене при описании проститутки он также прибегает к приему сравнения, проводя аналогию между зрелой женщиной и бабочкой:

*She was worn, common. **Like a specimen you’d turn away from, out collecting*** [Fowles 2004: 4].

Вышеприведенное сравнение, имеющее отрицательный контекст, также характеризует Фредерика как человека узкомыслящего, заикленного на единственной идее, фанатично стремящегося к обладанию той самой, «единственной», лучшим экземпляром в своей коллекции.

“All the time she was laughing, there was nothing vicious exactly, she just

seemed to be mad, like a kid [Fowles 2004: 34].

В другом примере Фредерик сравнивает свою пленницу с ребенком, который почему-то плачет, хотя еще совсем недавно смеялся: таким образом он выражает свою оценку девушки как человека, подверженного частым сменам настроения.

“All she did was to put her thumb to her nose and make a rude sign and put her tongue out. She was just like a street boy” [Fowles 2004: 34].

В той же сцене Клегг использует еще одно сравнение – *like a street boy* – которое так же дает эксплицитную оценку Миранде в целом и ее поведению в частности: по мнению Фредерика, девушки не должны вести себя так непредсказуемо.

- Антитеза

“Suddenly she said, “It’s funny, I should be shivering with fear. But I feel safe with you” [Fowles 2004: 23].

В другом примере Миранда использует прием антитезы, чтобы попытаться донести до Клегга свою жизненную позицию. Лексемы *fear* и *safe*, создающие семантический контраст в этом высказывании, также участвуют в формировании имплицитной оценки персонажа как человека хорошо образованного, способного выражать свои мысли различными способами.

“I’m a good draughtsman,” she said. “I might become a very clever artist, but I shan’t ever be a great one. At least I don’t think so.” [Fowles 2004: 27].

Объективно оценивая свое творчество, Миранда способна и к самокритике: она понимает, что не станет великим художником, так как ее способностей недостаточно. При этом она использует прием антитезы, которая выступает здесь и в качестве средства выражения авторской оценки имплицитного характера.

- Фразеологизмы

Желая показаться начитанным, Клегг употребляет устаревшую лексику и речевые клише, однако делает это слишком часто, что придает его речи

довольно бессвязный характер. Не силен он и во фразеологии: используя различные фразеологизмы, он нередко ошибается в их формах, отчего изначальный смысл его реплик иногда искажается. Например:

*We got here just after half past ten. I drove into the garage, went and looked about to make sure nothing had happened in my absence, not that I expected anything. But I didn't want to **spoil the ship for the little bit of tar**. I went down to her room, everything was all right, not too stuffy because I'd left the door open [Fowles 2004: 11].*

Фразеологическое выражение *spoil the ship for a ha'porth of tar* означает «уронить марку», «испортить что-либо, сэкономив на мелочах». Замена персонажем элемента *ha'porth (halfpennyworth)* на *the little bit* привела к тому, что высказывание обрело несколько инфантильный характер, чего вряд ли добивался сам Фредерик.

*She held out her hand. I shook it. I don't know how I got out of the room. She had me all **at sixes and sevens** that evening [Fowles 2004: 29].*

Еще один фразеологизм, *at sixes and sevens*, означающий «находиться в замешательстве», в повествовании Фредерика употреблен в совершенно неподходящем контексте: описывая сцену неловкого соблазнения Мирандой, он, по всей видимости, хочет сказать, что ее поведение вынуждало его смягчиться. Однако в конечном итоге смысл его высказывания искажается, придавая этой сцене странный комичный характер.

Подобное неверное употребление речевых средств выразительности характеризует главного героя с отрицательной стороны, выдавая не только его невежественность, но и глупость, нежелание признавать очевидное – свою неспособность выйти из своего маленького мирка, ограниченного лишь коллекцией бабочек.

*"You're breaking every decent human law, every decent human relationship, every decent thing that's ever happened between your sex and mine." Hark at the **pot calling the kettle black**, I said. You took your clothes off, you asked for it. Now you got it [Fowles 2004: 51].*

Фразеологизм *pot calls the kettle black* означает ситуацию, в которой один человек осуждает другого за действия, которые совершал и сам. Довольно экспрессивный характер этого фразеологизма (в русском языке ему соответствует эквивалент «чья бы корова мычала, а твоя – молчала») также характеризует Клегга с негативной стороны, указывая на его неотесанность и грубость, а также полное отсутствие такта и сострадания.

Следует также отметить использование в речи Клегга приема так называемой транспозиции, под которой принято понимать употребление одной языковой формы в значении другой.

*“I know you don’t. Only the things that I have to give anyway. The way I look and speak and move. But I’m other things. I have other things to give. And I can’t give them to you, because I don’t love you.” **I said, that changes everything then, doesn’t it**” [Fowles 2004: 40].*

В этом примере Клегг, делая Миранде предложение и преподнося кольцо, заранее знает, что она ответит отказом. Тем не менее, он ждет этого отказа, поскольку он послужит тем поводом, который позволит ему удерживать девушку в своем подвале и дальше. Когда Миранда отвечает, что не любит его, а потому не примет предложение, Клегг спешит заявить, что «это все меняет», тем самым расписываясь в своем коварстве. Следовательно, посредством подобной имплицитной оценки автор дает персонажу негативную оценку.

Таким образом, употребленные автором лексико-стилистические средства выражения оценки дают представление о полностью противоположных характерах главных героев. Миранда ассоциируется у читателя с жизнью и светом, она – само воплощение красоты, тогда как Фредерик олицетворяет собой смерть, которая в своем стремлении сохранить красоту уничтожает ее. В целом можно сказать, что образ Миранды Грей в романе «Коллекционер» настолько изменчив и динамичен, насколько образ Фредерика Клегга статичен. При этом выражаемая автором оценка тех или иных черт личности персонажей носит преимущественно имплицитный

характер, поскольку сам образ автора максимально отстранен от повествования, имеющего форму дневниковых записей. Средствами выражения данной оценки являются эпитеты, метафоры, сравнения, фразеологизмы, разного рода повторы и параллельные конструкции.

2.2.2. Приемы перевода оценки

Что касается способов перевода вышерассмотренных средств выражения авторской оценки в романе Дж. Фаулза «Коллекционер», то здесь, - так же, как и при анализе романа «Женщина французского лейтенанта» - обнаруживается разнообразие использованных переводчиком приемов. Рассмотрим их более подробно на соответствующих примерах.

- Лексическое добавление

“If I’d spoken in a la-di-da voice and said I was Lord Muck or something, I bet... still, I’ve got no time for that” [Fowles 2004: 37].

Конечно, если б я с ней говорил как какой-нибудь дерьмовый лорд Футы ну-ты, ножки гнуты, поспорить могу, она бы... Ну, у меня времени нет это здесь обсуждать [Фаулз: URL].

В этом примере авторская оценка имплицитного характера выражена таким стилистическим средством, как апозиопезис, т.е. намеренный обрыв высказывания (обусловленный, как правило, эмоциональным состоянием говорящего). Паузу в разговоре с Мирандой Клегг объясняет нехваткой времени, однако читатель понимает, что дело, скорее всего, в его нерешительности: персонаж не может заставить себя продолжить свою реплику, так как боится ответной реакции. В тексте перевода данная оценка была переведена при помощи лексического добавления фразы «здесь это обсуждать».

“Oh, you’re like mercury. You won’t be picked up.” [Fowles 2004: 34].

— О господи, вы — как ртутный шарик. Никак не поймать [Фаулз: URL].

В очередном разговоре с Клеггом Миранда замечает, что он напоминает ртутный шарик, который невозможно поймать. При помощи такого метафорического сравнения она дает ему имплицитную оценку с негативной коннотацией, осуждая его хитрость и коварство. На русский язык данное средство было также переведено при помощи лексического добавления существительного «шарик» (англ. mercury – «ртуть», как химический элемент).

- Компенсация

“She tried to bluff her way out again, cold as ice she was, but I wasn’t having any” [Fowles 2004: 15].

Опять попыталась взять меня на пушку, и так это холодно со мной, прямо ледышка; ну да я и ухом не повел [Фаулз: URL].

Клегг самодоволен и полагает, что он может просчитать любые действия своей жертвы заранее, - так, в этой сцене он горд собой, потому что сумел разгадать намерения Миранды. При этом он использует сравнение *cold as ice*, которое в тексте перевода звучит как «прямо ледышка». Кроме того, в текст перевода также была добавлена фраза «и так это холодно со мной», усиливающая эмоциональность высказывания персонажа. Подобные действия переводчика приводят к выводу об использовании им приема компенсации, в результате которой русскоязычный текст приобрел большую образность и живость, чем текст оригинала.

“You’re just like a Chinese box,” she said. Then she went on drawing and we didn’t say any more. I tried to, but she said it spoilt the pose” [Fowles 2004: 45].

— Вы — как китайская шкатулка. Вынимаешь одну коробочку, а в ней другая. И так без конца. И продолжала рисовать. Больше мы не говорили. Я попытался было, только она сказала, это портит позу [Фаулз: URL].

Говоря о скрытности и непредсказуемости дальнейших действий и поведения Фредерика, Миранда сравнивает его с китайской шкатулкой –

символом культурного наследия Китая, представляющего собой шкатулку со сложным механизмом, после открытия которой человек обнаруживает внутри еще одну шкатулку, внутри которой – следующую и т.д., по аналогии с русской матрешкой. В тексте перевода данная эксплицитная оценка с негативной коннотацией переведена при помощи калькирования, однако далее переводчик добавляет пояснение, призванное объяснить русскоязычному читателю смысл высказывания. Подобное переводческое решение можно рассматривать как результат использования приема компенсации.

“It’s despair at the lack of (I’m cheating, I didn’t say all these things—but I’m going to write what I want to say as well as what I did) feeling, of love, of reason in the world. It’s despair that anyone can even contemplate the idea of dropping a bomb or ordering that it should be dropped. It’s despair that so few of us care. It’s despair that there’s so much brutality and callousness in the world. It’s despair that perfectly normal young men can be made vicious and evil because they’ve won a lot of money. And then do what you’ve done to me” [Fowles 2004: 51].

М.: Я просто в отчаянии. (Тут я немножко жульничаю, я не все смогла ему сказать. Но здесь я хочу записать не только, что действительно сказала, но и то, что хочу сказать.) В отчаянии оттого, что людям в этом мире не хватает сочувствия, любви, здравого смысла. Оттого, что кто-то может запросто рассуждать о возможности сбросить ядерную бомбу, не говоря уже о том, чтобы отдать приказ ее сбросить. Оттого, что нас, равнодушных, всего лишь горстка. Оттого, что в мире столько жестокости, подозрительности и злобы. Оттого, что большие деньги могут превратить абсолютно нормального молодого человека в злого и жестокого преступника. Способного совершить то, что вы сделали со мной [Фаулз: URL].

Анафорический повтор речевой конструкции *it’s despair (that)* демонстрирует читателю ощущение отчаяния и безнадежности Миранды,

которая не знает, что еще она может предпринять для своего освобождения. В тексте перевода анафору образует повтор лексемы «оттого», что можно расценивать как использование такой переводческой трансформации, как компенсация. Несмотря на то, что исходная конструкция не была сохранена, переводчику все же удалось передать авторскую оценку, что приводит к выводу об обоснованности подобного решения.

- Грамматическая замена части речи

*“What I decided was I would let her come up ungagged and untied just this once, I would take the risk but watch her **like a knife** and I would have the chloroform and CTC handy, just in case trouble blew u”*[Fowles 2004: 37].

*Решил, пусть, пойду на риск, но уж следить за ней буду **кинжально** и хлороформ с четыреххлористым углеродом приготовлю, чтоб был под рукой, на всякий случай, если что случится* [Фаулз: URL].

Поддавшись уговорам Миранды и выпустив ее из подвала, Фредерик решает не упустить ее из виду и внимательно следить за девушкой. Объектом сравнения в данном случае выступает нож, - это, во-первых, указывает на крайнюю степень внимательности Клегга, а во-вторых, дает ему имплицитную оценку как человеку, склонному к подозрительности и даже мнительности, готового к любому, как ему кажется, «подвоху». На русский язык указанная оценка была переведена посредством грамматической замены речи, т.к. существительное *knife* («нож») было переведено наречием «кинжально».

- Калькирование

*“Only once, before she came to be my guest here, did I have the privilege to see her with it loose, and it took my breath away it was so beautiful, **like a mermaid**”* [Fowles 2004: 5].

*И пока она не стала гостьей здесь, в моем доме, мне только раз посчастливилось увидеть эти волосы свободно рассыпавшимися по плечам. У меня прямо горло перехватило, так это было красиво. Ну **точно русалка*** [Фаулз: URL].

Описывая Миранду в начале своего повествования, Клегг говорит о том, что она похожа на русалку. Посредством такого сравнения он не только указывает на красоту девушки, но и пытается сказать, что она, подобно сирене, способна подвергнуть его, Клегга, опасности. В тексте перевода это сравнение переведено калькированием.

*“I could sit there all night watching her, just the shape of her head and the way the hair fell from it with a special curve, so graceful it was, **like the shape of a swallowtail**”* [Fowles 2004: 29].

*Я мог бы сидеть всю ночь, глядя на нее, на ее склоненную голову, изгиб шеи и как волосы падают волной на спину, распадаются как-то по-особенному, **в форме ласточкина хвоста**, так элегантно...* [Фаулз: URL].

В другой сцене, так же описывая внешность девушки, Клегг прибегает к очередному сравнению, объектом которого, как ни странно, выступает ласточка, а именно ее хвост. Таким образом один персонаж дает другому имплицитную оценку с положительной коннотацией. На русский язык указанная оценка переведена при помощи приема калькирования.

*“She was wearing a narrow **blue** skirt I bought her and a big **black** jumper and a **white** blouse, the colours really suited her”* [Fowles 2004: 30].

*На ней были узкая **синяя** юбка, из тех, что я ей купил, широкий **черный** джемпер и **белая** блузка, и очень ей все это шло, цвета и всякое такое* [Фаулз: URL].

Посредством эпитетов blue, black и white, описывающих цвет деталей гардероба девушки, Клегг снова дает ей имплицитную положительную оценку: синий цвет символизирует не только ее эмоциональность, но и склонность к перфекционизму, а также указывает на творческую натуру Миранды. В тексте перевода эти эпитеты также были переданы посредством калькирования.

*“Well, then there was the bit in the local paper about the scholarship she’d won and how clever she was, and her name **as beautiful as herself, Miranda**”* [Fowles 2004: 2].

Ну а потом в нашей городской газете напечатали, что она получила стипендию в Лондонском художественном училище и какая она умная и способная. И я узнал ее имя, **красивое, как она сама, — Миранда** [Фаулз: URL].

В начале повествования Клегг, при первом упоминании о привлекательной внешности Миранды, сравнивает красоту самой девушки с красотой ее имени. Тем самым он дает ей эксплицитную положительную оценку, которая в тексте перевода передана калькированием.

*“She was **like some caterpillar** that takes three months to feed up trying to do it in a few days”* [Fowles 2004: 45].

С ней было как, с ней было **вроде как с гусеницей**, которую до окукливания надо выкармливать три месяца, а ты пытаешься за три дня успеть [Фаулз: URL].

В другой сцене Клегг сравнивает свои действия в отношении Миранды с действиями человека, выращивающего гусеницу: он должен быть размеренным и не спешить, но ему все же приходится торопиться, потому что она – не такая, как он. Автор противопоставляет героев, современность Миранды и старомодность Клегга.

- Перестановка

*“I wouldn’t expect anything else, I said. I was **red as a beetroot** by then”* [Fowles 2004: 29].

*Ничего другого я и не мог бы ожидать, говорю. К этому моменту я уже был как **свекла красный*** [Фаулз: URL].

Передавая содержание своего разговора с девушкой, Клегг снова прибегает к сравнению. На этот раз объектом сравнения выступает свекла, которая переведена на русский при помощи калькирования (beetroot – «свекла»). Тем не менее, вся конструкция сравнения подверглась перестановке в ходе перевода: объект сравнения стоит перед прилагательным, а не наоборот, как в оригинальном тексте.

- Генерализация

*She'd taken her blue jumper off, she stood there in a **dark green** tartan dress, **like a schoolgirl tunic**, with a **white** blouse open at the throat* [Fowles 2004: 15].

*Синий свитер она сняла, стоит, **темное шерстяное** платьице, как **школьная форма**, и **белая** блузка под ним, пуговка у горла расстегнута* [Фаулз: URL].

Сравнивая Миранду со школьницей, Клегг имеет в виду ее незащищенность и нежность, тем самым давая ей имплицитную положительную оценку как объекту своего восхищения. Примечателен и выбор цветов: белая блузка символизирует чистоту и как будто бы невинность (особенно в восприятии Фредерика), а насыщенный темно-зеленый – эмоциональность Миранды. В тексте перевода сравнение *like a schoolgirl tunic* было передано путем генерализации («школьная форма»), а эпитеты *dark green* и *white* – при помощи генерализации и калькирования соответственно.

- Лексическое опущение

*“I know now that wouldn't be his way. He'd use chloroform again, or something. But that first night it was, **don't resist, don't resist**”* [Fowles 2004: 55].

*Теперь-то я знаю, он не станет так поступать. Он снова воспользуется хлороформом или еще чем-нибудь в этом роде. Но в ту первую ночь я все твердила себе: **только не сопротивляться*** [Фаулз: URL].

Повтор отрицательной конструкции *don't resist* в речи Миранды указывает на ее решительность, стремление во что бы то ни стало бороться со своим мучителем, чтобы иметь шанс вырваться из заключения и спасти себе жизнь. Данная положительная оценка, выраженная имплицитно, в тексте перевода присутствует лишь отчасти: переводчик не счел необходимым переносить в русскоязычный текст прием повтора, что, вероятно, вызвано его стремлением избежать лексической избыточности в тексте перевода.

Таким образом, в русскоязычном тексте перевода романа Дж. Фаулза «Коллекционер» авторские оценки имплицитного характера передаются при

помощи различных переводческих трансформаций: генерализации, калькирования, компенсации, грамматической замены речи, перестановки и т.д. На первом месте по частоте использования из перечисленных способов перевода стоит прием калькирования (40%). Это обусловлено, прежде всего, тем фактом, что данный прием позволяет переводчику наиболее полно отразить план содержания той или иной лексической единицы, тем самым максимально сохранив авторский замысел.

Выводы по главе 2

Вышепроведенный анализ средств выражения авторской оценки и способов их перевода в романах Дж. Фаулза позволил прийти к следующим выводам:

- 1) В романе «Любовница французского лейтенанта» авторская оценка носит как имплицитный, так и эксплицитный характер. При этом данная оценка выражается при помощи различных стилистических средств: эпитет, метафора, метафорическое сравнение, ирония, риторический вопрос. Кроме того, в тексте также встречаются имплицитные выражения, обретающие значение только в конкретном контексте.
- 2) Основными способами перевода средств выражения оценки в данном романе являются такие переводческие трансформации, как антонимический перевод, компенсация, калькирование, смысловое развитие, лексическое опущение и добавление, а также перестановка. При этом наиболее частым способом перевода стало калькирование (32%).
- 3) В романе «Коллекционер» авторская оценка, как правило, имплицитна, что объясняется самим характером повествования, оформленного в виде дневниковых записей. Основными средствами выражения такой оценки являются сравнения (большая часть которых содержится в речи Фредерика Клегга), метафоры (присущи речи Миранды Грей), метафорические сравнения, эпитеты, антитеза, апозиопезис, разного рода повторы (в том числе анафора и эпифора), а также различные фразеологизмы.
- 4) При передаче средств выражения авторской оценки, используемой в данном романе, на русский язык переводчик использовал приемы лексического добавления и опущения, компенсации, калькирования, грамматической замены части речи, генерализации и перестановки. Чаще всего из перечисленных переводческих трансформаций использовался прием калькирования (40%).

Заключение

Данное исследование посвящено специфике выражения авторской оценки в англоязычной художественной литературе, где особое внимание уделено средствам выражения данной оценки и способам их перевода на русский язык.

В настоящем исследовании был произведен обзор теоретических работ в области переводоведения. Изучение теоретического материала в вышеобозначенной области позволило определить следующее: одной из ключевых характеристик (и важнейших составляющих) текста художественного типа является наличие у него авторской позиции, поскольку в ходе работы над художественным произведением, представляющим собой отражение мировоззрения его автора, он, так или иначе, дает свою оценку происходящему. Формы выражения такой оценки могут носить как прямой (эксплицитный), так и косвенный (имплицитный) характер, что, в свою очередь, обусловлено теми или иными видами организации пространства художественного произведения.

Кроме того, анализ теоретической литературы по теме исследования показал, что в качестве средств выражения авторской оценки могут выступать различные стилистические приемы, используемые на всех уровнях языка: метафоры, эпитеты, сравнения, риторические вопросы, повторы и т.д. Использование широкого диапазона средств выражения авторской оценки способствует повышению общей эмоциональности текста, делает его более живым и образным.

С целью проведения сравнительного анализа различных средств выражения авторской оценки и способов их передачи на русский язык были рассмотрены тексты романов Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» и «Коллекционер» на английском и русском языках. В результате проведенного анализа стало очевидно, что в первом из названных произведений преобладает такое лексико-стилистическое средство

выражения авторской оценки, как метафора (76%), тогда как реже всего с этой целью использовалась ирония (10%). На русский язык упомянутые средства переводились преимущественно калькированием (32%), - это обусловлено тем фактом, что данный способ перевода позволяет максимально сохранить семантику оригинальной единицы.

Что касается романа «Коллекционер», то авторская оценка в его тексте выражается, как правило, имплицитно, что обусловлено, прежде всего, структурной организацией повествования, оформленного в виде дневниковых записей главных персонажей. Основным средством выражения оценки стали метафоры, преобладающие в речи Миранды (46%), посредством которых автор подчеркивает не только ее образованность и широкий словарный запас, но и разницу между ней и похитителем. Не менее часто в тексте встречаются и сравнения (44%), при помощи которых Клегг пытается описать Миранду как объект своего восхищения и, как ему кажется, любви.

В русскоязычном тексте перевода данного произведения различные средства выражения авторской оценки чаще всего передавались при помощи вышеупомянутого приема калькирования (40%), а реже всего – при помощи лексического опущения (6%).

В соответствии с полученными результатами практического исследования в области средств выражения авторской оценки и способов ее перевода, и на основании рассмотренных примеров, можно сделать вывод о высокой вариативности средств выражения оценки, которая, в свою очередь, требует использования широкого диапазона переводческих трансформаций как лексического, так и грамматического характера.

Таким образом, с позиции проведенного исследования представляется интересным дальнейшее изучение специфики авторской оценки не только в художественной литературе, но и в других разновидностях текста как такового, с целью выявления видимых различий между ними в переводческом аспекте.

Библиографический список

1. Адмони, В.Г. Система форм речевого высказывания. / В.Г. Адмони. – СПб: Наука, 1994. – 153 с.
2. Андреева, И.В. Речь героя и позиция автора в поздних рассказах А.П. Чехова: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / И.В. Андреева ; СПбГУ. – Санкт-Петербург, 2004. – 189 с.
3. Алексеева, В.Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык. / В.Н. Алексеева // **Ярославский педагогический вестник. – 2013. - № 3 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 153-155.**
4. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. / И.В. Арнольд. // **Сборник статей.– 4 изд. – М.: URSS, 2016. - 448 с.**
5. Арутюнова, А.Ю. Диалогичность текста и категория связности: дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. / А.Ю. Арутюнова ; СГУ. – Ставрополь, 2007. – 188 с.
6. Атлас, И.А. Синтаксические средства выражения эмоциональной оценки. / И.А. Атлас // **Вестник БГУ. Серия: Язык. Литература. Культура. – 2012. - №. 11. – С. 3-7.**
7. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник для вузов по специальности «Филология». / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. - Екатеринбург: УГУ, 2004. – 464 с.
8. Баяндинова, Н.А. Лингвистические аспекты перевода художественной литературы. / Н.А. Баяндинова, М.З. Матиева. - URL: <https://articlekz.com/article/6747> (дата обращения: 10.11.2019).
9. Балли, Ш. Французская стилистика. / Ш. Балли ; пер. с франц. К.А. Долинина. – М.: УРСС, 2003. – 394 с.
10. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. / М.М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
11. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. / М.М. Бахтин. – Т.6. - Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 505 с.

12. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. / М.М. Бахтин // Из истории сов. эстетики и теории искусства / Сост. **С.Г. Бочаров** / Текст подгот. **Г.С. Бернштейн, Л.В. Дерюгина** / Примеч. **С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова**. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
13. Белянин, В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста. / В.П. Белянин. – М.: МГУ, 1988. – 120 с.
14. Болотнова, Н.С. Поэтическая картина мира и ее изучение в коммуникативной стилистике текста. / Н.С. Болотнова // **Сибирский филологический журнал**. – 2003. – № 3–4. – С. 198-207.
15. Бройтман, С.Н. Лирический субъект. / С.Н. Бройтман // **Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины**. / Под ред. Л.В. Чернец. - М.: Высшая школа, 2000. – С. 144-147.
16. Валгина, Н.С. Теория текста. / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.
17. Виленский, А.Ю. К вопросу о терминологической неопределённости понятия “переводческая стратегия” в рамках русскоязычного сегмента лингвистики. / А.Ю. Виленский. // Электронный журнал «Современные научные исследования и инновации». - Вып. № 5. - **URL: <http://web.snauka.ru/issues/2013/05/24239>** (дата обращения: 05.12.2019).
18. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. / И.Р. Гальперин. - 5-е изд., стереотип. - М.: КомКнига, 2007. - 144 с.
19. Гинзбург, Л.Я. К вопросу об интерпретации текста // **Структура текста-81: Тезисы симпозиума**. / Л.Я. Гинзбург. / Под ред. Вяч. Вс. Иванова и др. – М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1981. – С. 106-109.
20. Гончарова, Е.А. Пути лингвостилистического выражения категорий автор - персонаж в художественном тексте. / Е.А. Гончарова. – Томск: ТГУ, 1984. – 149 с.
21. Горшков, А.И. Стилистика текста и функциональная стилистика : учебник для пед. вузов. / А.И. Горшков. - М.: Астрель, 2006. – 368 с.
22. Демьянков, В.З. Интерпретация как инструмент и как объект

- лингвистики / В.З. Демьянков // **Вопросы филологии.** – 1999. - №2. – С. 5-13.
23. Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста. / А.И. Домашнев / **А.И. Домашнев, И.П. Шишкина.** - М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
24. Евтеев, С.В. Перевод: эквивалентно - насколько возможно, и адекватно - насколько нужно. / С.В. Евтеев // **Вестник БГУ.** – 2017. - №1 (31). – С. 262-267.
25. Казакова, Т.А. Практические основы перевода. English-Russian : учебное пособие. / Т.А. Казакова. - URL: http://portal.tpu.ru:7777/SHARED/a/AASTEPANOVA/Courses/Tab/Kazakov_a.pdf (дата обращения: 22.11.2019).
26. Ковалева, Т. В. Художественный перевод и личность переводчика. / Т.В. Ковалева. // **Идеи. Поиски. Решения: сборник статей VII Междунар. науч. практ. конф.** / под ред. Н. Н. Нижнева и др. - Минск: БГУ, 2015. – С. 108-112.
27. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). / В.Н. Комиссаров. - М.: Альянс, 2013. - 250 с.
28. Корман, Б.О. Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // **Страницы истории русской литературы.** - М.: Наука, 1992. – С. 199-207.
29. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. / Ю.М. Лотман. - Т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
30. Малоземова, С.И. Языковое выражение категории сравнения и оценки на уровне аффиксального словообразования (на материале английского языка). / С.И. Малоземова // **Вестник НГУ.** – 2008. - №. 4. – с. 8-16.
31. Матвеева, Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Синхронно-сопоставительный очерк. / Т.В. Матвеева.– Свердловск: УГУ, 1990. – 175 с.
32. Николаева, Т.М. Актуальное членение предложения. / Т.М. Николаева. // **Русский язык: энциклопедия.** – М.: Дрофа, 1997. – С. 33–36.

33. Панина, А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. / А.Ф. Панина. – М.: Едиториал УРСС, 2002. –368 с.
34. Рахметкалиева, М.Т. Проблемы художественного перевода. / М.Т. Рахметкалиева. - URL: <https://articlekz.com/article/6756> (дата обращения: **18.11.2019**).
35. Селяев, А.В. Сопоставительный анализ лингвистических средств выражения положительных и отрицательных эмоций в британском и американском вариантах английского языка: **автореф. дисс...канд.филол.наук : 10.02.01.** / А.В. Селяев ; НГУ. - Нижний Новгород, 1995. – 16 с.
36. Синепупова, О. С. Оценочная «картина мира» в публицистическом тексте (на материале печатных СМИ): **автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01** / О.С. Синепупова ; МГУ. – Москва, 2006. - 13 с.
37. Сирипля, М.А. Некоторые проблемы перевода художественных текстов / М.А. Сирипля, В.А. Кан // *Lingua mobilis*. – 2013. - №7 (46). – С. 68-74.
38. Сорокин, Ю.А. Текст, цельность, связность, эмотивность / Ю.А. Сорокин. // *Аспекты общей и частной лингвистической теории текста*. – М.: Наука, 1982. – С. 61-73.
39. Сухомлина, Т.А. Понятие автор и его значение в тексте / Т.А. Сухомлинова // *Вопросы когнитивной лингвистики*. – 2014. – № 2. – С. **138-140**.
40. Теремкова, О.А. Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа. / О.А. Теремкова // *Журнал «Вестник ВСУ»*. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2012. - №2. - С. **177-179**.
41. Усминский, О.И. Сенсорно-прагматические и типологические аспекты русских тропов: **дисс...канд. филол. наук : 10.02.01.** / О.И. Усминский ; ЕГУ. - Екатеринбург, 1997. – 363 с.
42. Фурсова, И.Н. Специфика перевода художественного текста / И.Н. Фурсова // **Актуальные вопросы переводоведения и практи-**

ки перевода: междунар. сб. науч. ст Вып. 5. - Нижний Новгород, 2015. - С. 237–243.

43. CWA Top 100. - URL: <https://pastoffences.wordpress.com/the-cwa-top-100/> (дата обращения: 12.12.2019).

Словари и справочники

44. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. / О.С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М.: УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.

45. Farlex Dictionary of Idioms : [site] - URL: <https://idioms.thefreedictionary.com/> (дата обращения: 12.01.2019).

46. Oxford Russian Dictionary. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 1298 с.

Фактический материал исследования

47. Фаулз, Дж. Коллекционер. / Дж. Фаулз. - URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=16215 (дата обращения: 30.01.2020).

48. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта. / Дж. Фаулз. - URL: <http://e-libra.su/read/144567-lyubovnica-francuzskogo-lejtenanta.html> (дата обращения: 17.01.2019).

49. Fowles, J. The Collector. / J. Fowles ; London: Vintage Classics, 2004. – 288 p.

50. Fowles, J. The French Lieutenant's Woman. / J. Fowles. - URL: <http://readli.net/chitat-online/?b=174948&pg=1> (дата обращения: 15.01.2019).

ОТЗЫВ

о выпускной квалификационной работе студентки группы ЛПП-1501z ИИЯ Стародубцевой П. М. на тему «Средства выражения авторской оценки в художественном стиле: проблема перевода (на материале произведений Дж. Фаулза)»

Работа актуальна, так как, несмотря на наличие большого количества работ, посвященных переводу средств выражения авторской оценки в художественной литературе, необходимо дальнейшее исследование данной проблематики. Изучение лингвистических механизмов формирования оценки в произведении способствует более глубокому и точному восприятию его идейного содержания.

Работа Стародубцевой П. М. состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка. Избранная автором логика исследования, последовательность и содержание глав и разделов позволяют в достаточной степени раскрыть тему.

Первая глава работы посвящена теоретическим основам исследования и рассматривает понятие художественного текста, авторской оценки в художественной литературе, а также особенности перевода художественных текстов. Студентка приводит различные классификации лингвистических средств выражения авторской оценки, останавливается на понятии авторской позиции в тексте. Несомненной заслугой автора является проработка имеющихся по данной проблеме научных источников и грамотное использование отдельных положений в тексте ВКР.

Вторая глава содержит анализ примеров перевода средств выражения авторской оценки из романов Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» и «Коллекционер». В целом можно сказать, что анализ проведен на хорошем уровне.

Работа над данным исследованием велась ритмично, студентка продемонстрировала такие качества, как самостоятельность, ответственность, дисциплинированность.

Замечаний к работе нет.

Заключение: выпускная квалификационная работа Стародубцевой П. М. на тему «Средства выражения авторской оценки в художественном стиле: проблема перевода (на материале произведений Дж. Фаулза)» соответствует необходимым требованиям, ее содержание соответствует теме и поставленным задачам. Работа может быть допущена к защите.

К. ф. н., доцент

кафедры английской филологии и

методики преподавания английского языка



Шехтман Н. Г.

31 января 2020 г.