

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

Заведующий кафедрой,

 д-р филол. наук, профессор

Н.Н. Белозерова

20.06.

2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ В РОМАНЕ ДЖ. С. ФОЕРА
«EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE» И ЕГО ПЕРЕВОДЕ
НА РУССКИЙ ЯЗЫК

45.04.02 Лингвистика

Магистерская программа

«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила
студентка 2 курса
очной формы обучения



Терещенко Татьяна Валерьевна

Руководитель работы
канд. филол. наук, доцент



Эртнер Дарья Евгеньевна

Рецензент
канд. филол. наук, доцент



Ульянова Ольга Борисовна

г. Тюмень, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ИНТЕРПРЕТАТИВНОЙ ПАРАДИГМЕ. ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД.....	7
1.1.Художественный текст как объект лингвистического исследования.....	7
1.2. Декодирование художественного текста как интерпретативная стратегия	11
1.3. Средства художественной выразительности и особенности их реализации в тексте.....	13
ГЛАВА 2. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	28
2.1. Художественный текст в теории перевода.....	28
2.2. Основные подходы к переводу художественного текста.....	31
2.3. Перевод в герменевтической парадигм.....	38
ГЛАВА 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ В РОМАНЕ ДЖ. С. ФОЕРА «EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE» И ЕГО ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	43
3.1. Тип выдвигения «обманутое ожидание».....	43
3.2. Тип выдвигения «конвергенция».....	47
3.3. Тип выдвигения «повтор».....	57
3.4. Тип выдвигения «сцепление».....	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	71
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	75
ПРИЛОЖЕНИЕ	79

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено определению авторской интенции в романе Джонатана Сафрана Фоера «Extremely Loud and Incredibly Close» в лингвостилистической парадигме.

Актуальность нашей работы заключается в набирающем популярность лингвостилистическом аспекте и лингвистическом анализе текста. История герменевтики, как науки о тексте, языке и интенции берет свое начало с самого появления письменности, и как следствия, текста.

Как и любая другая наука, герменевтика развивалась, образовывала новые направления, об этом нам говорят такие ветви герменевтики, как лингвистическая и философская.

Язык – стабильная, но и стабильно изменчивая структура, развивается и меняется с течением времени, как и тексты, созданные на этом языке. Языки рождаются и умирают, забываются и возрождаются, меняются на всех известных уровнях, следовательно, меняются и тексты, поэтому нельзя утверждать, что герменевтика и лингвистика текста когда-либо смогут утратить свою актуальность. Ведь изменение даже на самом низшем уровне языка может повлечь за собой изменение слова, значения, структуры, а следовательно, может помочь появлению новых синтаксических конструкций, новых способов выражения и, как следствие, иной интерпретации текста.

Интерес к изучению текста обусловлен стремлением объяснить язык как глобальное явление с точки зрения современного языкознания, как цельное средство коммуникации, глубже изучить связи языка с различными сторонами человеческой деятельности, реализуемые через этот текст. Этот интерес объясняется также стремлением посредством текста познать бытие языка, вечно живого и многогранного, постичь те его закономерности, которые раскрываются только при функционировании языковых единиц в отрезках, больших, чем предложение. При этом предметом изучения является одна из основных функция языка – функция создания текста.

Лингвистика текста – это наука о сущности и организации предпосылок и условий человеческой коммуникации. Интенсивное изучение текста намечает поворот от лингвистики языка к лингвистике речи, усиление внимания к акту коммуникации.

В последние годы лингвистика текста очень активно развивается. Появляются новые виды текста, новые виды коммуникации. Особый интерес романы Джонатана Сафрана Фоера вызывают не только у литературоведов, но и у лингвистов, который так же привлекает необычная структура текста, подбор лексики (к примеру, сочетание нескольких стилей в романе его же авторства «Everything Illuminated»).

Наше исследование объединяет в себе различные взгляды на текст в лингвистической парадигме, говорит о важности авторской интенции и её интерпретации при переводе, а так же отвечает на вопрос, можем ли мы переводить тексты с одного языка на другой.

Практическая часть демонстрирует микро и макроструктуру текста, а её анализ помог выявить связи с отображением целостности на синтаксическом и текстуальном уровнях.

Объектом исследования являются способы интерпретации авторской интенции в художественном тексте.

Предметом выступают способы выдвигания, как стилистические отклонения от нормы на синтаксическом, грамматическом и лексическом уровнях, представленные в тексте оригинала и его переводе на русский язык.

Цель исследования – выделить особенности реализации авторской интенции в романе Дж.С.Фоера «Extremely loud and incredibly close» и его переводе на русский язык.

Для достижения поставленной цели исследования решаются следующие **задачи**:

- 1) изучить понятие и особенности текста в лингвостилистической парадигме;

- 2) изучить основные понятия декодирования текста и особенности его реализации в переводе;
- 3) ознакомиться с основными понятиями лингвистических тропов;
- 4) рассмотреть художественный текст в теории перевода;
- 5) ознакомиться с основными видами перевода художественного текста;
- 6) рассмотреть текст в герменевтической парадигме и изучить особенности интерпретации авторской интенции в переводе на иностранный язык;
- 7) проанализировать случаи отклонения от нормы в романе Дж. С. Фоера и сопоставить с переводом на русский язык;
- 8) представить особенности и закономерности перевода в зависимости от типа выдвигания.

Для решения поставленных задач в работе используются следующие **методы** исследования: поисковый метод (в процессе отбора информации), описательный метод, сопоставительный метод (при выявлении сходств и различий в переводе с английского на русский язык), метод стилистического и переводческого анализа текста.

Теоретическую основу исследования составили работы известных отечественных и зарубежных ученых:

- в области стилистики текста: Арнольд И. В. (2002), Гальперин И. Р. (1981), Андреев Н. Д. (1967), Дризе Т. М. (1985), Тураева З. Я. (1985), Звягинцев В. А. (1976) и др.

- области теории перевода: Виноградов В. С. (2001), Огнева Е. А. (2012), Ольховников Д. Б. (1984), Рецкер Я. И. (2007), Комиссаров В. Н. (1973), Найда Ю. А. (1973) и др.

Источником материала исследования послужил роман Джонатана Сафрана Фоера «Extremely Loud and Incredibly Close» и его перевод, выполненный Василием Аркановым «Жутко громко, запредельно близко».

Поставленные цели и задачи определили структуру исследования. Работа включает Введение, 3 главы, Заключение, библиографический список, приложения. В первой главе рассмотрен текст с точки зрения лингвистики, представлена стилистика декодирования текста и основные типы выдвижения. Во второй главе описан художественный текст в теории перевода, представлены главные типы перевода, а так же представлен текст в герменевтической парадигме. В третьей главе проведен анализ типов выдвижения в романе Дж. С. Фоеера «Extremely Loud and Incredibly Close» и их перевод на русский язык Василием Аркановым. В Заключении представлены общие выводы и результаты данного исследования.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ИНТЕРПРЕТАТИВНОЙ ПАРАДИГМЕ. ЛИНГВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

1.1. Художественный текст как объект лингвистического исследования

В современном научном сообществе, несмотря на узкоспециализированную направленность многих дисциплин, все большую популярность набирают междисциплинарные исследования, которые помогают ученым и исследователям взглянуть на старые проблемы с другой точки зрения и, возможно, отыскать ответ на поставленный вопрос. Необходимо понимать, что определение, а так же особенности, характеристики и функции текста будут целиком и полностью зависеть от направления его изучения.

В таких дисциплинах, как литературоведение и лингвистика, текст является не только предметом исследования, но и причиной появления данных направлений. Мы согласны с мнением Бахтина в том, что текст есть первичная данность всего гуманитарно-философского мышления и является той непосредственной действительностью, из которой только и могут исходить эти дисциплины [Бахтин 1979, 10].

Лингвистика текста и литературоведение неразрывно связаны друг с другом и бесконечно пересекаются. Одно не смогло бы существовать без другого. Без упорядоченной языковой структуры немислимо существование литературы, а тексты, наполненные несвязанными друг с другом предложениями не будут иметь ни эстетической, ни лингвистической ценности. Однако обе эти дисциплины не существовали без самого текста.

К примеру, Щерба, который хоть и полагал, что для глубокого понимания необходим лингвистический анализ текста, не исключал и литературоведческой трактовки. Его интересовали все звенья коммуникации,

однако особое внимание он уделял тому, что видит в тексте непосредственно сам читатель, и что из прочитанного сможет сопоставить с тем, что знает о системе языка в целом [Щерба 1957, 42].

Однако резкое противопоставление литературоведения и лингвистики развились позднее. Мы считаем, что подобный антагонизм неправомерен, так как интерпретация или понимание текста должны сочетать в себе языковой анализ с литературоведческим.

Весомую часть своих научных трудов посвятил изучению языка В. В. Виноградов, который полагал, что вся информация (события, факты, характеры, идеи) представлена в литературе средствами языка, откуда вытекает, что только через язык и может быть постигнута [Виноградов 1963, 32].

Как уже упоминалось ранее, текст может быть использован в разных отраслях науки, с похожим, но не абсолютно равнозначным значением, которое определяется задачами той науки, в которой этот термин применяется. В современном научном мире, где четкие границы наук перестали существовать, очень важна точная терминология. Так же важно наличие определений к подобным междисциплинарным терминам. Когда сходные понятия используются в разных науках, они получают особенности в соответствии со спецификой этих наук и их задач, но они должны уточнять свои определения в других дисциплинах, а не противоречить им. Говоря о тексте, мы с уверенностью можем заявить, что возможно. Представители семиотики, как и представители стилистики декодирования, к примеру, одинаково рассматривают текст, как сообщение, которое передает художественную информацию.

Согласно Арнольд, «литературно-художественный текст, которым и занимается стилистика декодирования, есть вербальное сообщение, передающее по каналу литературы или фольклора предметно-логическую, эстетическую, образную, эмоциональную и оценочную информацию, объединенную в идейно-художественном содержании текста в единое

сложное целое». По её мнению, «основной характеристикой текста выступает – коммуникативно-функциональная: текст служит для передачи и хранения информации и воздействует на личность получателя информации. Важнейшими свойствами всякого текста (не только художественного) являются его информативность, целостность и связность. Текст может быть письменным и устным (фольклор). Величина текста может быть варьироваться и зависит от автора, жанра и других факторов. В обеспечении связности текста и его запоминаемости большую роль играют разные типы выдвигания, способствующие экспрессивности, эмоциональности и эстетическому эффекту».

Одним из самых строгих мы видим определение текста согласно Егеру и Юхте, как «упорядоченного определенным образом множества предложений, объединенных единством коммуникативного задания» [Егер 1975, 79]. Под множеством предложений, мы хотим отметить, подразумевается непустое множество. Заметим попутно, что встречающееся иногда утверждение, что в тексте должно содержаться хотя бы два слова, лишено логики: текст как операционная (коммуникативная) единица не может непосредственно сегментироваться на слова, текст сегментируется на предложения.

Согласно Холлидею, «текст – операционная единица языка, подобно тому, как предложение есть его синтаксическая единица; текст может быть письменным или устным; он включает как специфическую разновидность литературно-художественный текст, будь то хайку или гомеровский эпос. Объектом стилистического исследования является именно текст, а не какое-нибудь сверхфразовое единство, текст – понятие функционально-семантическое и размером не определяется» [Холлидей 1974, 13].

Многие вопросы по-прежнему остаются дискуссионным, несмотря на то, что в последнее время исследования в области текста сделали значительный шаг вперед.

З. Я. Тураева в своей работе по лингвистике текста говорит о том, что возможно понимание текста, как продукта устной, так и продукта письменной коммуникации. Однако в заключении работы, склоняется к мнению И. Р. Гальперина, который считает текст продуктом исключительно письменной речи.

Следует отметить, что для определения понятия «текст» и для того, чтобы отличить текст от не текста, во внимание не принимается его длина, которая так же считается нерелевантной, однако длина играет важную роль при жанровой классификации текстов и отнесения их к литературным формам. Так, например, краткость является одним из обязательных компонентов в определении пословиц – практически все пословицы состоят из одного предложения. Роман, наоборот, характеризуется как объемная форма эпического жанра, которая отличается большим объемом по сравнению с другими литературными жанрами.

Становление и развитие лингвистики текста в как отдельной отрасли филологии отражают ход развития современной лингвистической науки.

Тураева выделяет несколько направлений, по которым в настоящее время развивается лингвистика текста:

- Изучение текста как системы высшего ранга, основными особенностями которой являются связность и целостность;
- Построение типологии текстов по коммуникативным параметрам и соотнесенным с ними лингвистическими признаками (понимаемым широко в единстве плана выражения и плана содержания);
 - Изучение единиц, которые составляют текст;
 - Обнаружение особых категорий текста;
 - Определение качественного своеобразия функционирования языковых единиц различных уровней под влиянием текста, в результате интеграции с текстом;
- Изучение межфразовых связей и отношений [Тураева 1985,8].

Данное исследование сосредоточено на изучении текста, как системы высшего ранга, что предполагает признание того, что «текст есть некое сложное единство, структурно-семантическое образование, отличное от простой последовательности предложений. Это единство, объединенное коммуникативной целостностью. Смысловой завершенностью, логической, грамматической и семантической связями» [Арнольд 2002, 13]. Наиболее перспективным направлением исследования выступает наблюдение за структурой текста, за взаимоотношениями между глубинной и поверхностной структурами, которые образуют глобальную структуру текста. Задачей лингвистики становится поиск семантических и синтаксических критериев единства текста, единства внутреннего строения текста, представляющего собой функционально, семантически и структурно завершенное целое.

1.2. Средства художественной выразительности и особенности их реализации в тексте

Говоря о художественной выразительности и реализации её в тексте, в первую очередь необходимо разграничить изобразительные и выразительные стилистические средства. В своей книге «Стилистика английского языка» Арнольд разграничивает изобразительные и выразительные средства следующим образом:

- Изобразительными средствами языка называются все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином «тропы». Изобразительные средства необходимы для описания и по преимуществу выражены на лексическом уровне. Изобразительными средствами можно считать такие типы непрямого употребления слов и выражений, как метонимия, метафора, литота, гипербола, ирония, перифраз и т.д.
- Выразительные средства, которые так же называют фигурами речи, не помогают созданию образов, а усиливают эмоциональность речи и

повышают ее выразительность на синтаксическом уровне при помощи особых структур: риторический вопрос, повтор, контраст, параллельные конструкции и т.д.

Так же Арнольд говорит о том, что благодаря достигнутому лингвистикой уровню, возможно новое истолкование средств выразительности. Прежде всего многие исследователи отмечают, что изобразительные средства могут быть характеризованы как парадигматические, поскольку основаны на ассоциации слов и выражений, выбранных автором, с другими словами и выражениями, которые близки им по значению и потому потенциально возможны, но не представлены в тексте словами, в отношении которых им отдано предпочтение.

Выразительные средства являются синтагматическими, а не парадигматическими, так как основаны на линейном расположении частей, ведь именно от расположения зависит их эффект, подмечает Арнольд. [Арнольд 2002, 15].

Деление стилистических средств на выразительные и изобразительные многие ученые считают условным, так как выразительные стилистические средства принимают участие в изображении и создании образности, в то время как изобразительные средства могут выполнять экспрессивную функцию.

Кроме деления стилистических средств на изобразительные и выразительные, очень широко применимо деление на непосредственно выразительные языковые средства и стилистические приемы, с делением оных на нейтральные, выразительные и собственно стилистические, названные приемами.

По мнению И.Р. Гальперина, стилистический прием есть намеренное и сознательное усиление какой-либо типической структурной и/или семантической черты языковой единицы (нейтральной или экспрессивной), которому удалось достичь обобщения и типизации и таким образом стать порождающей моделью [Гальперин 1977, 112]. При таком подходе основным

отличительным признаком становится интенция или целенаправленность употребления того или иного элемента, которую противопоставляют его существованию в системе языка. Для стилистики декодирования как стилистики интерпретации, а не создания текста, такое понимание не подходит, так как у читателя недостаточно данных, или они отсутствуют вовсе, чтобы сказать, намеренно или ненамеренно (интуитивно) употреблен тот или иной троп. Читателям важно не проникнуть в мысли писателя или писательницы, а принять эмоциональную и эстетическую художественную информацию, увидеть появление новых значений, зависящих от контекста, которые порождаются взаимообусловленностью элементов художественного целого.

1.3. Декодирование художественного текста как интерпретативная стратегия

Под стилистикой декодирования понимается направление стилистических исследований, которое рассматривает способы толкования художественного текста, имеющие целью наиболее полное и глубокое понимание его на основе анализа структуры самого текста и взаимоотношений составляющих его элементов [Арнольд 1974, 3].

Код есть система знаков и правил их соединения, которая позволяет передать сообщение по указанному каналу. Основным, но не единственным кодом литературы выступает естественный язык.

Таким образом, язык – один из типов кода, так же распадающийся на ряд субкодов и взаимодействующий с другими кодами и сообщением в процессе функционирования.

В процессе общения человек отбирает некоторые элементы получаемой им информации, перерабатывает ее, кодирует и передает другим людям, пользуясь каким-нибудь из доступных ему каналов связи. Соответственно и писатель отбирает то, что кажется ему особенно важным, и что он хочет передать читателям, кодирует эту информацию в виде образов, кодирует

образы языковыми средствами и создает художественное произведение. Искусство есть одновременно и одно из средств познания и средство коммуникации и средство преобразования мира.

В отличие от некоторых других направлений, стилистика декодирования обращает внимание прежде всего на то, что в тексте действительно сказано, а не на то, что, возможно, хотел сказать автор, поскольку автору далеко не всегда удается реализовать свой замысел.

Художественное произведение не просто описывает факты окружающей действительности и формулирует какие-то мысли, оно передает отношение к действительности – идеи, программирующие изменение действительности. Следовательно, наряду с предметно-логической информацией, т.е. информацией первого рода, оно содержит информацию второго рода – эмоциональную, оценочную, экспрессивную (т.е. образную и подчеркивающую). Выделение типов информации разными исследователями осуществляется по-разному – многие выделяют эстетическую, поэтическую, риторическую или стилистическую функцию или художественную информацию.

Под декодированием понимается восстановление сообщения на основе знания кода и принципов кодирования. Причем во взаимодействии с сообщением код несколько меняется. Декодирование художественного текста усложняется тем, что читатель не полностью знает код автора, ему приходится о нем догадываться, а иногда и проделывать нечто, напоминающее дешифровку секретных сообщений, т.е. догадываться о смысле тех или иных его частей, сопоставляя их с остальным текстом. Код художественного текста не сводится к лексическому и грамматическому строю языка. Это весьма сложна, иерархически построенная система, включающая несколько субкодов или уровней кодирования (графический, фонетический, лексический, код образов, стилистических приемов, жанровый и т.д.). Система эта многоуровневая и непрерывно развивающаяся с обогащением культурного тезауруса общества [Арнольд 1974, 7].

Систему автор – книга – читатель мы рассматриваем как систему передачи информации. Передача мыслей и чувств автора читателю происходит с большим разрывом во времени и пространстве.

По Шеннону система связи состоит из пяти главных частей:

1. Источник сообщений, создающий сообщение или последовательность сообщений, которые надо передать на приемный конец;
2. Передатчик, который преобразовывает сообщение в сигнал в соответствии со свойствами канала;
3. Канал, используемый для передачи сигнала от передатчика к приемнику;
4. Приемник, который восстанавливает сообщение по сигналам;
5. Адресат – лицо или аппарат, для которого предназначено сообщение. [Шеннон 1963, 65]

Первый компонент схемы, то есть, источник сообщений, мы истолковываем как окружающую писателя реальную действительность. Писателя, поскольку он перерабатывает эту информацию и воссоздает в сообщении действительность в художественных образах, так организуя их структуру, что они получают способность воздействовать на волю, мысли и чувства читателя, т.е. изменять свойства других объектов, можно рассматривать как второй компонент – передатчик. Каналом передачи информации в нашем случае является литература. Четвертым компонентом схемы – приемником, восстанавливающим сообщение по сигналам, является читатель. Поскольку художественный текст предназначен не одному отдельному читателю, а обществу, то истинным адресатом сообщения является окружающая читателя общественная действительность.

Писатель кодирует информацию в соответствии со свойствами канала. Напомним, что кодом называется набор значимых единиц и правил их соединения, позволяющий передать сообщение. Кодированием мы назовем отображение при помощи кода состояния одной физической системы через состояние некоторой другой.

Кодирование информации писателем гораздо сложнее, разные этапы его не обладают изоморфизмом технического процесса. Из всего комплекса нравственных, философских, политических и других проблем действительности писатель отбирает те, которые представляются ему более важными, к которым он хочет выразить свое отношение и передать его другим. Из непрерывного потока информации, которую дает ему жизненный опыт, писатель выбирает и кодирует отдельные элементы – кванты. Уже самый отбор явлений, факторов, проблем; включение в произведение тех, а не других тем является фактом искусства. Преимущественное внимание писателя к темам труда или войны, любви или смерти, одиночества, безумия и т.д. уже свидетельствует о его эмоционально-идейном настрое. Этот выбор неизбежно отражается на других уровнях кодирования. Например, на лексическом уровне формальным показателем темы являются *ключевые слова*.

В художественном произведении можно различить целую иерархию уровней, причем каждый последующий является как бы содержанием предыдущего. В самом языке тоже различают целую систему кодов. Фонетический и графический уровень дают кирпичики для создания более высокого лексико-грамматического уровня, из слов образуются единицы, которые принято называть стилистическими приемами. Кодограммами следующего уровня являются образы, темы, фабула, характеры и композиция; наивысшим уровнем является уровень идейно-тематический. В виду наличия всех этих уровней, процесс декодирования и процесс кодирования состоят из многочисленных перекодировок. Эти перекодировки, так же как сжатие и квантование, происходят не только последовательно, но и одновременно с многочисленными возвращениями.

Сигнал определяется как временный процесс, отображающий сообщение, и воплощается в литературе в весьма сложном переплетении фонетических, морфологических, лексических и синтаксических языковых средств.

Под сообщением мы понимаем совокупность отражаемых в тексте свойств источника информации и их эмоциональной и этической, т.е. идейной оценки.

В стилистике декодирования сообщением является подлежащий интерпретации текст т.е. целостное литературное произведение, или, в тех случаях, когда интерпретируется только часть произведения, отрывок текста такой длины, какая признается необходимой и достаточной для структурной завершенности текста.

Каналом передачи информации для стилистики является литература. Теоретически можно различать каналы идеальные, т.е. без помех, дающие неискаженные сообщения, и каналы с помехами. Литература – канал, в котором неизбежны помехи и невозможно однозначное понимание. Художественное произведение несет в себе множество возможных смыслов и прочтений. Эта множественность возможных толкований зависит от ряда причин: это и многогранность художественного образа, и различие кодов читателя и писателя, и то, что писатель, квантуя действительность, т.е. выбирая отдельные элементы в ней, оставляет многое недосказанным, предоставляя читателю восполнить остальное, и, наконец, то, что социально-исторические, культурные и языковые изменения, через которые проходит литературное произведение на пути к читателю, обязательно переосмысливают текст.

Четвертый компонент схемы – приемник, который восстанавливает сообщение по сигналам, есть в нашем случае читатель, декодирующий текст. Его система кодов всегда больше или меньше отличается от системы кодов писателя. Читатель не может быть эмоционально и интеллектуально тождественен писателю, даже, если он является его современником и соотечественником. У них разное тезаурусы.

Тезаурус или содержание памяти декодирующего оказывает на процесс декодирования очень большое влияние. Читатель воспринимает прочитанное на фоне своего опыта в зависимости от содержания своей памяти. Под

памятью или тезаурусом понимают всю предшествующую информацию. Сюда входят и личные переживания, и наследственные черты, и начитанность и вообще любой эстетический опыт. Глубина восприятия предопределяется также навыками проникновения в текст.

Основными принципами для построения алгоритмов анализа текста, которыми СД располагает уже сейчас, являются принципы выдвижения: поиск и интерпретация конвергенций, сцеплений, повторов и в их числе семантических повторов, образующих тематическую сетку, и повторов, создающих, бросающуюся в глаза особенность текста; выявление элементов низкой предсказуемости, и в их числе так называемых «полуотмеченных структур» и «обманутого ожидания» и некоторые другие процедуры.

Конвергенцией называется пучок стилистических приемов, объединенных общностью функции. Сцепление – появление парадигматически эквивалентных элементов в синтагматически эквивалентных позициях. Полуотмеченные структуры – структуры с нарушением либо лексической, либо грамматической сочетаемости элементов. Обманутое ожидание – появление элемента низкой предсказуемости на фоне усиления ожидания совсем другого элемента. Тематическая сетка – система повторяющихся в тексте значений, выраженных повторами слов, сем, образов или тем [Арнольд 1974, 18].

Последний элемент связи по Шеннону – лицо или аппарат, для которого предназначено сообщение. В нашем случае сообщение предназначено не для одного индивидуального читателя; основное назначение литературы – быть орудием общественной борьбы и развития общества. Следовательно, последним этапом литературной коммуникации является окружающая читателя общественная действительность.

Не только стилистика, но и вся современная наука исследует не отдельные элементы и даже не взаимосвязи отдельных элементов, а сложные целые системы взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, образующих внутренне организованные сложные единства.

Изучая художественные тексты, мы не можем ограничиться идентификацией и пояснением отдельных стилистических приемов или только эстетической функцией текста, а рассматриваем все произведения в целом или законченные отрывки так, чтобы охватить выраженные в них идеи, мысли и чувства. Сложная структура содержания требует и сложной системы выражения и передается не отдельными элементами, а их взаимодействием в целостной структуре сообщения. Смысл сообщения, подобно смыслу идиомы, не есть простая сумма смысла его частей. Это особенно справедливо в отношении эмоционального настроения произведения искусства.

Никто не спорит с тем, что понимать эмоциональную сторону идеи чрезвычайно важно, но вопрос этот изучен мало. Одной из основных ошибок Риффатера, например, является утверждение, что в художественном сообщении читателю передается образ мыслей автора; об отношении автора к изображаемому, его эмоциях Риффатер умалчивает. Между тем, по каналу литератур передаются и чувства автора – движущие мотивы мысли, побуждения и потребности, которые направляют мысли в ту или иную сторону и также должны направить деятельность читателя.

Насыщенность художественного текста информацией обуславливает необходимость распределения этой информации между уровнями. Отсюда специфика перекодировок при восприятии художественной информации. Каждый низший по уровню код не только дает кирпичики для построения кодограмм следующего, но может и сам вносить дополнительные черты в сообщение.

Например, для того, чтобы фонетический повтор мог способствовать передаче какого-то специального смысла, а не только был материалом для построения слов, надо, чтобы этот смысл был выражен эксплицитно.

М. Е. Обнорская рассматривает такой пример:

«... the ordinary gross, grunting, ignorant political magistrate»

[Bellow, 89]

и указывает, что сочетание «gr» осмысляется как нечто грубое, что подтверждается присутствием в рассматриваемом ряду слова «gross». Для того, чтобы читатель ощутил это переосмысление, он должен быть подготовлен к тому, чтобы его заметить [Обнорская 2007, 84].

До сих пор многие считают высшей ступенью толкования текста уровень стилистических приемов. Он разрабатывался со времен Аристотеля как совокупность выразительных и изобразительных средств или риторических фигур и стилистических приемов, что отображало познание по типу взаимодействия отдельных элементов, т.е. предструктурный уровень анализа. При описании системы или структуры целого нужны принципы более широкого охвата. Они разрабатываются многими авторами независимо друг от друга, и их пора объединить в некоторую общую систему. Назовем эти приемы, образующие уровень, более высокий, чем уровень стилистических приемов, принципами *выдвижения*.

Этот термин впервые появился в русской поэтике в 20-х годах и впоследствии широко употреблялся в пражской школе. Общие функции принципов выдвижения состоят в следующем:

- Они устанавливают иерархию значений и элементов внутри текста, т.е. выдвигают особо важные части сообщения.
- Они обеспечивают единство структуры текста и его системность, устанавливая связи между целым и его частями и взаимодействие между частями внутри целого.

К принципам выдвижения мы будем относить конвергенцию, сцепление и повтор, обманутое ожидание, и некоторые другие [Арнольд 1974, 44].

Одним из важных средств обеспечения помехоустойчивости является выдвижение по принципу конвергенции.

Конвергенцией называется схождение в одном месте текста пучка стилистических приемов, участвующих в единой стилистической функции. Взаимодействуя, стилистические приемы оттеняют, высвечивают друг друга,

и передаваемый ими сигнал не может пройти незамеченным. В стилистике декодирования такой традиционной фразой является пример конвергенции, взятый Риффатером из романа Мельвиля «Моби Дик»:

«And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea? As if its vast tides were a conscience» [p 232]

Конвергенция здесь создается целым набором стилистических приемов: инверсия с далеко оттянутым от начала подлежащим. Повтор. Многосоюзие (and...and). Ритмичность. Авторский неологизм «unrestingly». Экспрессивный эпитет «vast». Необычное сравнение, при котором не абстрактное слово поясняется конкретным, а наоборот – конкретное – абстрактным: tides – conscience. В совокупности все эти приемы создают впечатление волн [Риффатер 1990, 112].

Составляющие конвергенции могут быть очень разнообразными. В известном романе Джойса Кэри «Глазами художника» герой так сопоставляет роль, которую сыграли в его жизни его жена Роза и любовница Сара:

«Sarah was a menace and a tonic, my best enemy;
Rosie was a disease, my worst friend» [p. 334].

Конвергенция образована параллельными конструкциями, антитезой «enemy» – «friend», «worst» – «best», антонимичными метафорами «tonic» – «disease». Конвергенция особенно заметна благодаря нарушению обычной сочетаемости: вместо «best friend», «worst enemy» мы читаем «best enemy», «worst friend». Такая парадоксальная сочетаемость – не остроумное украшение, а средство раскрыть глубокую противоречивость отношений в этом треугольнике.

Конвергенции интересны не только тем, что выделяют наиболее важное в тексте, они ценны и тем, что на основе обратной связи могут служить критерием наличия стилистической значимости у тех или иных элементов текста. Фрей интересно показал, что когда литературоведы или критики цитируют произведения, они предпочитают для цитат именно

отрывки с конвергенциями. Он также справедливо отмечает, что сопоставление переводов может служить объективным признаком наличия конвергенции, т.к. именно в местах конвергенций обнаруживаются наибольшие расхождения оригинала и подлинника.

Второй тип выдвижения, на котором необходимо остановиться, - это так называемое обманутое ожидание. Рассмотрим этот тип на примере из книги Р. Истмана.

Здесь появление каждого последующего элемента подготовлено предыдущим, но самое последнее сообщение о Шерифе, прямо противоположно тому, что можно было ожидать. Неожиданность тем сильнее, что итог был уже как будто подведен: «in short he has all the qualities». На элементе низкой предсказуемости декодирование замедляется и сатирическая направленность целого не может ускользнуть от читателя. Здесь он может заметить, что и начало характеристики подозрительно высокопарно:

«Sheriff Hunsaker is indefatigable in energy, tenacious in purpose, a fox for ingenuity, and a lion for courage – in short he has all the qualities of a great defender of law except one: he is pathologically dishonest».

Линии наибольшей вероятности возникают в результате упорядоченности, так что обманутое ожидание может сочетаться с конвергенцией. Обманутое ожидание является частным случаем непредсказуемости и обязательно нарушает норму, возникшую в данных контекстах. Возможны и отклонения по отношению к другим, более общим нормам – метрическим, жанровым, нормам сочетаемости слов.

Нарушением метрической нормы является, например, хорошо известное явление переноса, т.е. нарушение обычного для поэзии совпадения смыслового, синтаксического и стихового членения. При нарушении это совпадения в следующую строку, или даже строфу, переносятся слова, тесно связанные со словами конца предыдущей строки, что противоречит привычно ожидаемой паузе в конце стиха:

«Roll on, thou deep and dark blue Ocean - roll!
 Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
 Man marks the earth with ruin – his control
 Stops with the shore».

(G. Byron)

Здесь переносом разделены подлежащее и глагол сказуемого; благодаря этому слова «his control stops» оказываются очень сильно выделенными, и читатель не может пропустить важную мысль о разрушительной власти человека.

В большинстве случаев конвергенция образуется за счет так называемой избыточности. Избыточность основана на том, что каждый последующий элемент текста может быть предсказан на основе предшествующих, благодаря взаимосвязи с ними, а также благодаря наложенным на них ограничениям и тому, что сообщение, помимо новых данных, передает и многое, адресату уже известное. Термин избыточность может ввести в заблуждение, поскольку внутренняя его форма указывает как будто отрицательную оценку. В действительности, избыточность может быть полезной, поскольку она способствует помехоустойчивости, хотя и приводит к уменьшению скорости передачи информации.

Информация связана с отражением, а отражение может быть как хаотическим, так и упорядоченным. В художественном тексте отражение упорядочено, причем повтор, параллелизм и сцепление играют в этой упорядоченности важную роль.

Неизбежно искажающие сообщение помехи порождены хаотическим отражением. Подавление помех и распознавание ошибок, а также расшифровка при не полностью известных кодах облегчается, если текст упорядочен.

Простейшей формой использования избыточности для помех является повторение сообщений или части их.

Помимо повторений, заложенных в текст при кодировании, следует учесть повторения, которые зависят от читателя – внимательное чтение требует возвращений к уже прочитанному, что позволяет заметить пропущенные в первом чтении смыслы.

Повторение может охватывать любые уровни. Вот пример лексического повтора:

«Of all the cants which are canted in this canting world, - though the cant of hypocrites may be the worst, the cant of criticism is the most tormenting» (L. Sterne)

Повторы могут быть на различных уровнях:

1. Лексический повтор;
2. Фонетический повтор, который в свою очередь можно разделить на метрический и эвфонический;
3. Синонимический повтор;
4. Синтаксический повтор.

Дополнительная информация, которую несет повтор и его стилистическая функция могут быть очень разнообразными. Нередко он выполняет несколько разных функций одновременно. Может служить для создания ритма или для описания состояния героя, для создания внутритекстовых связей.

Частным случаем повторяя является параллелизм. Параллелизм – прием выдвигания, подчеркивающий композиционную связь и смысловую общность двух и более элементов с помощью их параллельного помещения в смежных фразах, стихах, строфах, параграфах. Непременным условием параллелизма является общность синтаксического построения; общность лексическая встречается при этом достаточно часто, но она факультативна. Предельный случай параллелизма – рефрен, т.е. повторение стиха или ряда стихов в конце строфы.

Параллелизм известен литературе очень давно и неоднократно был описан в литературе. Эстетический эффект зависит от упорядоченности.

Повторяющиеся элементы задерживают внимание читателя на той или иной части сообщения и тем способствуют более полному восприятию.

Важным проявлением упорядоченности, также способствующим правильности декодирования и единству структуры текста, оказывается так называемое сцепление. Именно сцепление помогает читателю перейти от декодирования по отдельным элементам к раскрытию значения целого. Ъ

Сцеплением мы будем называть сходство элементов в сходных позициях, сообщающее целостность всему тексту или отдельным его частям его и подчеркивающие важные смыслы.

Сходство элементов в парадигматике может быть фонетическим, структурным или семантическим. Сходство позиций – категория синтагматическая, и может иметь синтаксическую природу или основываться на роли в структуре стиха и вообще месте в речевой цепи.

«Sarah was a menace and a tonic, my best enemy;

Rosie was a disease, my worst friend».

Имена Sarah и Rosie эквивалентны в коде, как собственные женские имена, они эквивалентны в композиции романа – это имена двух самых близких герою женщин, они эквивалентны позиционно в синтагматике, т.к. выражают подлежащее и стоят в начале предложений. «Was» не только эквивалентно, но и тождественно. Menace и disease эквивалентны, но не тождественны. Оба эти слова имеют отрицательную окраску, болезнь тоже является для человека угрозой, оба слова, следовательно, принадлежать одному семантическому полю. Позиционная эквивалентность очевидна – и то и другое предикатив. Слово «tonic» контрастирует со словом menace. Сравнивая «my best enemy» и «my worst friend», заметим, что эквивалентность их осуществлена по типу антонимии, что они стилистически эквивалентны, так как в обоих случаях полуотмеченные структуры одинаково построены и характеризуют противоречивость и парадоксальность отношения между художником и этими женщинами. Позиционно они эквивалентны как обособленные определения.

В поэтическом тексте фонетическое сходство в коде может выражаться в рифмах, метре, аллитерациях, параномасиях. Структурное сходство как в прозе, так и в стихах, отражается в морфологических построениях, а семантическое – в использовании синонимов, антонимов, гипонимов, слов, принадлежащих одному семантическому полю. Сцепление способствует запоминаемости.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Текст – комплексное понятие, оно используется в разных отраслях науки, с похожим, но не абсолютно равнозначным значением, которое определяется задачами той науки, в которой этот термин применяется. Представители семиотики, как и представители стилистики декодирования, одинаково рассматривают текст, как сообщение, которое передает художественную информацию.

Литературно-художественный текст, которым и занимается стилистика декодирования, есть вербальное сообщение, передающее по каналу литературы или фольклора предметно-логическую, эстетическую, образную, эмоциональную и оценочную информацию, объединенную в идейно-художественном содержании текста в единое сложное целое. Основной характеристикой текста выступает – коммуникативно-функциональная характеристика: текст служит для передачи и хранения информации и воздействует на личность рецептора информации. В нашей работе текст рассматривается исключительно как продукт письменной речи.

Говоря об особенностях художественного текста, необходимо разграничивать изобразительные и выразительные средства языка.

- Изобразительными средствами языка называются все виды образного употребления слов и служат описанию, являются в основном лексическими (метафора, метонимия, гипербола, литота, ирония и т.д.);

- Выразительные средства (фигуры речи), не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность (инверсия, риторический вопрос, контраст и т.д.)

Лингвисты отмечают, что на современном уровне развития лингвистической науки возможно новое истолкование изобразительных и выразительных средств языка. Выразительные могут участвовать в описании и создания образности, а изобразительные, наоборот, используются для повышения выразительности речи и усиления ее эмоциональности.

В нашей работе мы делаем акцент на выразительных средствах языка, а именно на таких типах выдвигания, как конвергенция, обманутое ожидание, повтор и сцепление.

Конвергенцией называется пучок стилистических приемов, объединенных общностью функции. Сцепление – появление парадигматически эквивалентных элементов в синтагматически эквивалентных позициях. Обманутое ожидание – появление элемента низкой предсказуемости на фоне усиления ожидания совсем другого элемента. Повтор – повторение схожих элементов на уровне предложения, отрезка или всего текста для создания эффекта целостности произведения.

ГЛАВА 2. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

2.1. Художественный текст в теории перевода

Для того чтобы определить место художественного текста в теории перевода, в первую очередь необходимо определить иерархию единиц перевода, и что выступает единицей в теории перевода.

Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне, авторы сопоставительной стилистики русского и французского языков утверждали, что единицами перевода являются языковые единицы, соответствующие единицам мысли. По их мнению, существует несколько видов единиц перевода: функциональные (которые выражают одну грамматическую функцию); семантические (выражающие одно значение на лексическом уровне); диалектические (отражающие ход мысли); просодические (отвечающие за одну интонацию).

Если рассматривать перевод текста как структуру, значения единицы могут варьироваться. Она (единица) может быть равна морфеме, слову, словосочетанию, фразеологической (идеоматической и неидеоматической) единице [Vinay, Darbelnet 1958, 78].

Л. С. Бархударов считает, что единица перевода – это наименьшая единица исходного текста, имеющая соответствие в тексте перевода. Она может обладать составной структурой, но ее части, взятые отдельно, не могут быть переведены, потому что в тексте перевода для них не могут быть найдены никакие соответствия [Бархударов 2007, 67]. В. Н. Комиссаров полагает, что единица перевода есть минимальная единица речи, которая находится в исходном тексте благодаря появлению определенного речевого отрезка в тексте перевода [Комиссаров 1973, 44]. За единицу перевода Д. Б. Ольховников принимает отдельный абзац в его литературном, стилистическом, лингвистическом или лингвострановедческом определении. Ольховников представляет структуру образов в произведении как иерархию единиц перевода, понимая под термином «иерархия единиц перевода»

носителей содержания и внутренней формы в широком смысле слов [Ольховников 1984, 21].

Многие лингвисты полагают, что как таковой проблемы единицы перевода для письменного перевода вовсе не существует, так как, фактически, единицей перевода может выступать слово, словосочетание, синтагма или целое предложение, абзац, весь текст. Это зависит от замысла, идеи или стиля и речевой характеристики персонажа [Рецкер 2007, 21].

Слово является основной единицей языка, содержащая закрепленный поток информации и служащая для представления мысли и передачи сообщений в структуре предложения [Виноградов 2001, 49]. В языке слово грамматически оформлено и соотносится с определенным лексико-грамматическим разрядом. В художественном тексте слово занимает низший семантический уровень. Оно отлично от фразы, абзаца и главы тем, что существует в языке как носитель конкретного смысла еще до самого акта порождения речи, до создания текста. Слово есть часть системы языка, и в речи оно предстает как часть лексико-стилистической системы текста.

Как уже было сказано ранее, процесс перекодировки при переводе делится на этап декодирования и этап кодирования. На первом этапе происходит анализ для понимания текста, который принято называть декодированием. На втором этапе осуществляют анализ и синтез, другими словами, порождение или создание текста на языке перевода, который так же называют кодированием.

Переводческая компетенция высказывается в качестве постулата в многочисленных особенностях переводческого процесса, но специфику переводческой деятельности помогает увидеть модель, которая, с одной стороны, изучает сам процесс перевода, а с другой возобновляет интерес к развитию переводческой компетенции. Основное требование эквивалентности перевода (эквивалентностью называют адаптацию исходного и переводного текстов), заключается в абстрагировании

переводчика от субъективного видения текста и ориентации на среднего представителя читательской аудитории.

Текст выступает основной формой демонстрации, презентации и передачи информации при всяком типе коммуникации. По мнению многих исследователей, текст способен к бесконечному воспроизведению. Для отправляющего и получающего текст должен иметь равный смысл. Как языковая единица высшего уровня, текст качественно отличается от единиц низших языковых уровней. Для того, чтобы понять или создать текст, необходимо опираться на уже существующие текстовые стереотипы. Для того, чтобы решить большинство вопросов интерпретации текстов, сначала необходимо понять сущность текста. Различные герменевтические школы руководствуются различными пониманиями текста. Как считают представители Тверской школы герменевтики, текст подразумевает освоение разумом того, что в тексте выражено неявно, что и является смыслом текста. По мнению сторонников данных представителей, «смысл» и «понимание» соотносительны и не могут быть рассмотрены по отдельности.

Художественный текст охватывает все жанровое разнообразие художественной литературы. Художественный текст имеет две функции, образующие текст: функцию воздействия и функцию эстетическую. Огромную роль играет сама подача материала. По мнению Виноградова, эстетическая ценность произведения и уровень эмоционально-экспрессивного воздействия на читателей зависит от того, в какой форме представлено содержание текста [Виноградов 2001, 16]. В художественных текстах используются изобразительные и выразительные средства всех стилей, которые становясь частью в новой системе литературы, приобретают другую для себя функцию: эстетическую.

Учеными и лингвистами было предложено несколько вариаций текста в переводе. Одним из них является упрощение, иными словами, соотнесение текста оригинала с эталоном смысла, основываясь на прошлом опыте переводчика. В данном случае опыт будет являться базой для преобразования

смысловых отрезков оригинала. Интерпретация определяется как основная операция герменевтики как науки толкования текстов и искусства.

Герменевтика является не столько средством для достижения воспринимаемых объектов, иными словами того, что мы слышим, видим, осязаем, сколько тех скрытых отношений и определений, вместе создающих общий контекст, и через раскрытие оных воспринимаемые объекты становятся понятным [Провоторов 2001, 163]. В ходе интерпретации недоступное для глаз содержание произведения становится понятным и ясным, способным для толкования.

Без понимания не существует мышления, ведь понимание является отправной точкой мысли, так как человек начинает мыслить лишь тогда, когда хочет понять что-либо. В герменевтике под пониманием принято считать поиск смысла произведения, который записан текстовым языком, смысла, нуждающегося в перекодировке с языка оригинала на язык перевода. Ядром понимания текста является смысл, в котором мы можем проследить человеческую субъективность и индивидуальность автора.

Когда переводчик понимает, он овладевает смыслами, которые автор заложил в своем произведении. Понимание текста можно сравнить с переводом, оно так же подразделяется на два этапа: процесс и результат. Результатом процесса понимания является постижение смысла произведения, нуждающегося в перекодировке на язык перевода. Прежде всего, чтобы понять текст, необходимо интерпретировать язык произведения (содержание единиц языка и план выражения), который несет определенное количество о языке, культуре, стране и народе.

2.2. Основные подходы к переводу художественного текста

Ж. Мунэн в своей монографии «Теоретические проблемы перевода» рассматривает перевод как особый вид билингвизма, при котором контакт двух языков происходит в сознании отдельных индивидов (переводчиков),

намеренно избегающих какой-либо интерференции между двумя языковыми системами. Разделяя мнение, что изучение перевода не представляет большого интереса для теории языковых контактов, Ж. Мунэн в то же время подчеркивает, что сам по себе перевод как особая лингвистическая операция и лингвистический факт нуждается в серьезном теоретическом обосновании [Мунэн 1978, 37].

Большинство исследований посвящено одному из главных компонентов межъязыковой коммуникации, - исходному тексту, или тексту оригинала, самому процессу перевода, тексту перевода или тех, для кого перевод предназначался. В работы, которые ориентированы на исходный текст, подчеркивается важность воспроизведения оригинального текста. Авторы данных исследований пытаются установить теоретические возможности и достичь максимальной близости текстов оригинала и переводных текстов, учитывая различия в языках и культурах, а так же типа текста перевода, цели перевода и направленность гипотетического рецептора. В подобно рода исследованиях главной проблемой является создание и применение объективных методов сопоставления и сравнения структуры и состава текстов на разных языках [Комиссаров 1973, 6].

В теоретическом переводоведении важное место занимает изучение самого переводческого процесса, ход мыслей переводчика, его технические приемы и стратегии. Так как некоторые из подобных операций недоступны для наблюдения, создаются второстепенные методы исследования процесса перевода. Широко используются различные теоретические модели и переводческие трансформации, под которыми понимаются операции перехода от исходного текста к переводу, а так же возможные эксперименты, связанные с психолингвистикой.

Исследования, которые направлены на текст перевода, двояки. С одной стороны, статус переведенных текстов рассматривается, как в культуре, так и в литературе. Подразумевается, что главная задача переводчика состоит в том, чтобы переведенный текст выполнял задачи и достигал поставленных

целей оригинального текста. Такой подход предоставляет гораздо большую свободу переводчику по отношению к исходному тексту.

С другой стороны, если текст рассматривается как результат, т.е. достижение практической цели, которая была поставлена перед переводчиком его работодателем, и качество перевода будет определять только тем, насколько перевод соответствует поставленной цели [Найда 1978, 122].

В развитие современного переводоведения большой вклад внесли исследования, которые сконцентрированы на адресата (рецептора) перевода, и анализируют прагматическое воздействие или коммуникативный эффект, а так же возможные способы достичь подобного эффекта. Переводчик решает, либо воспроизвести коммуникативный эффект исходного текста, либо достичь иного желаемого результата при воздействии на адресата перевода. При этом переводчик может ориентироваться на какого-то конкретного человека, группу, или на «среднестатистического» рецептора, представляя его типичным представителем определенной культуры. Всегда предполагается некая аудитория, в зависимости от особенностей перевод будет варьироваться. Однако в любом случае в переводе возможны изменения для адаптации к требованиям адресата и особенностям его культуры [Комиссаров 1973, 17].

Так как не существует двух абсолютно идентичных языков, ни на семантическом, ни на лексическом, ни на грамматическом уровнях, разумеется, что между языками по определению не может быть точных соответствий. Откуда следует, что точный перевод невозможен. Общим может быть только смысл, вложенный автором, а так же воздействие, схожее с воздействием исходного текста, но ни о какой тождественности деталей не может быть и речи. Констанс Б. Уэст ясно выражается о проблеме идентичности перевода: «Тот, кто борется за перевод, берет на себя долг; чтобы расплатиться, он должен заплатить ту же сумму, но другой монетой» [Уэст 1932, 335]. Перевод не может существовать отдельно от интерпретации

переводчика. Д. Г. Розетти считал перевод наиболее прямой формой комментария [Rosetti 1905, 27].

Не стоит говорить о соответствиях в процессе перевода и их принципах, не упоминая множество разных типов перевода [Филлипс 1959, 188].

В своей книге «Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода» Е. А. Огнева определяет три основных фактора, которые влияют на выбор типа перевода:

1. Характер сообщения;
2. Намерение автора, а отсюда и переводчика как его доверенного лица;
3. Тип аудитории [Огнева 2012, 33].

Характер сообщения различается по степени преобладания в тексте либо содержания, либо формы. Разумеется, форма и содержание сообщения неотделимы друг от друга, но в некоторых сообщениях большее значение придается форме, а в других случаях содержание становится основной целью.

Когда мы говорим о выборе типа перевода, стоит упомянуть так же конкретные намерения переводчика. Предполагается, что цели автора и переводчика совпадают, или хотя бы не противоположны, но такое случается не всегда. Важно не только определить, какие цели ставил перед собой переводчик, но и цели, которые определяются выбором того или иного типа.

Так как, строго говоря, абсолютно идентичные эквиваленты в языках не существуют, переводчики в процессе перевода должны подбирать ближайшие эквиваленты [Ръё, Филлипс 1954, 46]. Тогда возникает другой вопрос: какую эквивалентность считать верной? Существует два вида эквивалентности в переводе: формальная и динамическая эквивалентность [Найда 1978, 136].

При использовании формальной эквивалентности, переводчик концентрирует свое внимание на самом сообщении, его форме и содержании.

При таком виде перевода поэзию необходимо переводить поэзией, понятие – понятием, предложение – предложением.

Формальная эквивалентность широко распространена в так называемых глоссиях, переводе научной и технической литературы.

С позиции формальной ориентации переводчик должен стремиться к минимальному различию между различными элементами в исходном тексте и тексте перевода.

Напротив, когда переводчик ставит перед собой задачу использовать динамическую эквивалентность, перевод базируется на принципе эквивалентного эффекта [Найда 1978, 129]. При таком переводе переводчик стремится не точно перенести сообщение с исходного языка на язык перевода, а создать динамическую связь между сообщением и рецептором на языке перевода, которая была бы максимально близкой к той связи, что существует между сообщением и адресатом на языке оригинала.

Главной целью перевода по принципу динамической эквивалентности является стремление к максимальной естественности способов выражения, при этом переводчик предлагает замены контекста, которые должны соответствовать контексту его языка и культуры, от получателя не требуется понимания культуры языка оригинала и ее контекста.

В последние пятьдесят лет показательным выступает предпочтение динамической эквивалентности в переводе.

Говоря о проблеме эквивалентность, как формальной, так и динамической, нужно помнить о разных типах соотносительности, которые обусловлены языковыми и культурными отличиями между кодами, что передают сообщения. В первом случае соотносятся два достаточно похожих языка и культуры (исходный текст и перевод). Во втором случае языки могут не иметь близкородственных связей, но параллельно развивающиеся культуры. В третьем случае языки и культуры не имеют никаких связей между языками и культурами и могут обладать существенными различиями (к примеру, перевод с древнегреческого на малайский).

Когда две культуры взаимосвязаны, но языки совершенно различны, переводчику приходится осуществлять при переводе множество формальных преобразований. Однако в подобных случаях множество совпадений в сопоставляемых культурах во многом обеспечивает параллелизм содержания, и это делает перевод менее трудным, чем когда несопоставимыми являются и языки, и культуры. Более того, различия в сопоставляемых культурах вызывают гораздо больше затруднений при переводе, чем различия в языковых структурах.

Эзра Паунд пишет, что в переводе необходим принцип «больше смысла и меньше грамматики» [Паунд 1954, 63]. Однако, ещё в далеком 1789 году Д. Кэмпбелл говорил, что перевод не должен нести никакой «неясности смысла» [Кэмпбелл 1789, 315]. За то, чтобы большее внимание уделять смыслу, а не словам, так же выступает Е. Е. Миллиган, который, отмечает, что если перевод не выполняет своей коммуникативной функции и попросту непонятен рецептору, он заслуживает своего существования [Миллиган 1957, 61].

Однако нужно признать, что создание полностью или как минимум максимально естественного перевода отнюдь непростая задача, в особенности, когда стиль и слог автора очень хорош, и автор умело использует свой язык, открывая весь потенциал языка и его творческий гений. В этом случае переводчик не просто сталкивается с проблемами подбора эквивалентных значений, но так же необходимостью воссоздать относительно близкое по искусности произведение.

Эта естественность при переводе, несмотря на сложности, с которыми она достигается переводчиком, необходима для того, чтобы перевод произвел такое же произведение на получателя перевода, как в свое время исходный текст повлиял на своих рецепторов. Этот принцип «равнозначности впечатления» формулируют и защищают многие переводчики и специалисты в области перевода и переводоведения. Несмотря на то, что Мэтью Арнольд, по мнению Сэвори, не признавал

вышеупомянутого принципа равнозначности впечатлений, по крайней мере, считал, что сам стремится создать в переводе максимальную равнообразность, говорит о том, что перевод должен воздействовать на своих рецепторов точно так же, как исходный текст воздействовал на своих читателей [Сэвори 1957, 42].

Саутер придерживается примерно такого же мнения. Идеальный перевод, по его мнению, должен вызывать тот же эффект у получателей переведенного текста, который по возможности был близок к эффекту, который оказал оригинальный текст на своих читателей [Саутер 1920, 24].

Размышляя о переводе, по большей части с лингвистической точки зрения, Прохазка соглашается с его мнением, заявляя, что «перевод должен оказывать такое же воздействие на читателя, как и оригинал» [Прохазка 1942, 38].

Серьезный конфликт между предпочтением формы (значения и стиля) и содержания, когда мы вспоминаем о четырех основных требованиях перевода. Перевод должен:

Если перевод должен удовлетворять четырем основным требованиям:

1. Передать смысл;
2. Передать дух и стиль исходного текста;
3. Быть легким и естественным в изложении;
4. Вызвать равнозначный эффект.

Наряду с переводами, которые ориентированы на формальную эквивалентность, есть также типы переводов, которые ориентированы на динамическую эквивалентность. В подобного типа переводах внимание уделяется не столько исходному тексту сообщения, сколько реакции рецептора, которую вызовет переводной текст.

Преобразование перевода и его приспособление к языку и культуре является одним из самых весомых компонентов любого стилистически приемлемого перевода.

Необходимость так называемой «лингвистической уместности» остро ощущается только в тех случаях, когда перевод не отвечает поставленным целям и выполнен некачественно. Именно поэтому перевод перестает выглядеть естественно, когда читатели обнаруживают её отсутствие. Дж. Х. Фрир полагал, что язык перевода должен быть неосязаемым и неощутимым компонентом, лишь средством передачи чувства и мысли, ни в коем случае перевод не должен привлекать к себе внимания [Фрир 1820, 272].

Естественный перевод должен не только отвечать требованиям исходного текста и культуры, ему необходимо соответствовать контексту определенного сообщения. Получается, проблемы не заканчиваются на грамматическом и лексическом уровнях, они уходят глубже, к таким немаловажным деталям, как ритм предложения и интонация [Паунд 1954, 41]. Манчестер считает, что переводчик, полагающийся исключительно на словарь, теряет дух оригинального произведения [Манчестер 1951, 54].

2.3. Перевод в герменевтической парадигме

Герменевтика находит широкое применение в современной лингвистике и переводоведении. Это наука о понимании и истолковании текстов. Между тем не все лингвистические аспекты герменевтики исследованы в достаточной степени. Герменевтическая модель перевода так же разработана недостаточно, которая, как мы считаем, может быть успешно использована при переводе художественных текстов.

Отдельной проблемой в лингвистической герменевтике и в герменевтике перевода становится поиск приемов авторского смыслового наполнения текста. В работе «Филологическая герменевтика» Г. И. Богин отвергает «интенционализм» как установку исследователя исключительно на то, чтобы найти подлинный смысл, вложенный автором в созданный им

текст произведения, ровно как и «антиинтенционализм» - установку только на субъективную интерпретацию текста реципиентом, отстаивая идею смысловой многогранности текста [Богин 1982, 59]. Т. М. Дризе различает «первичную информативность», связанную со смысловым авторским замыслом, и «вторичную информативность», обусловленную смысловой интерпретацией текста реципиентом [Дризе 1984, 207]. Он вводит понятие «смысловых ножниц» в случае, когда «первичная» и «вторичная информативность» не согласуются между собой, и полагает, что подобную интерпретацию текста невозможно признать адекватной.

Принимая во внимание многообразие подходов к трактовке герменевтической категории смысла текста лингвистами, необходимо отметить чрезвычайную важность герменевтики в теории перевода. В труде Л. Л. Нелюбина и Г. Т. Хухуни «Наука о переводе» упоминается герменевтическая модель перевода А. Н. Крюкова, согласно которой «перевод начинается с понимания и завершается им». Переводчик, как полагает автор, продвигается от первичного к вторичному пониманию смысла текста, создавая «синтез интенционального смысла, который осуществляется в направлении от интенции к объективному языковому значению с учетом новых ролевых и социально-психологических установок, управляющих конкретно языковой реализацией высказывания» [Нелюбин 2008, 347].

В целом, соглашаясь с идеей А. Н. Крюкова, добавим, что определенные герменевтические принципы истолкования текстов переводчиком положены в основу предпереводоведческого анализа художественного произведения. Так, переводчику необходимо определить время создания текста, особенности культурологического контекста, получить сведения об авторе и его эстетических воззрениях. Кроме того, важно ознакомиться с текстом в целом, прежде чем приступать к переводу его частей. Это, конечно, не означает, что каждую отдельную часть произведения невозможно понять, не ознакомившись со всем текстом. Некоторые части текста могут быть автономны, и переводчик может понять

и перевести их без учета целого текста. Тем не менее предварительное знакомство переводчика с текстом в целом поможет избежать ошибок и неточностей в переводе, а также позволит глубже передать многообразие смысловых оттенков в ходе его иноязычной интерпретации [Крюков 2009, 138].

К области герменевтики художественного перевода можно отнести проблему субъективного истолкования смысла художественного текста переводчиком-интерпретатором. В анализе данной проблемы лингвисты предлагают различные терминологические решения. В. А. Звягинцев воспринимает смысл как «согласование значимого содержания предложения с ситуативными потребностями акта общения». Отсутствие такого согласования превращает предложение в «псевдопредложение», а смысл – в «псевдосмысл» [Звягинцев 1976, 188]. При этом смысл предложения нельзя подвергнуть непосредственному членению, ибо это «уничтожает» его.

Как указывает Н. А. Андреев, «Смысл предложения начинает восприниматься задолго до того, как оно закончено, уже в самом начале его линейного развертывания, т.е. раньше, чем его нелинейная схема могла поступить в распоряжение трансформационных или иных алгоритмических анализаторов» [Андреев 1967, 16]. Необходимо, впрочем, уточнить, что подобный вариант, без сомнения, может иметь место в переводе, что делает возможным наличие синхронного устного перевода. В художественном переводе подобные ситуации тоже встречаются, и тогда такие сегменты текста не представляют большого труда для переводчика. Вместе с тем хорошо известно, что художественный текст представляет большие трудности для перевода, поскольку обладает, с точки зрения герменевтики, «нелинейностью», которая находит выражение в литературном контексте, технике «потока сознания» и иных лексико-семантических приемах автора.

В работе «Текст как объект лингвистического исследования» И. Р. Гальперин относит термин «содержание» к тексту в целом, термин «смысл» - к мысли, заключенной в предложении или сверхфразовом

единстве, термин «значение» - к морфемам, словам, словосочетаниям и синтаксическим конструкциям [Гальперин 1981, 20], что, безусловно, следует учитывать переводчику. Нельзя не согласиться и с замечанием З. Я. Тураевой о том, что «смысл текста изменяется в зависимости от экстралингвистических условий коммуникации, от тезауруса коммуникантов, от их фоновых знаний» [Тураева 1985, 5].

Как видим, многие исследователи, занимаясь так называемой интерпретацией текстов, фактически вторгаются в область герменевтики.

Переводчик должен уметь «включаться» в историческую традицию, связанную с эпохой создания художественного текста, что до некоторой степени сократит количество неизбежных «псевдомнений» и «псевдосмыслов», возникающих в ходе переводческой интерпретации. В таком случае временная дистанция, отделяющая переводчика от времени создания текста перевода, не только не мешает, но даже помогает переводчику, поскольку со временем постепенно отсеиваются все малозначительное и, напротив, наиболее важное в «смыслообразующей» основе произведения становится ярче и рельефнее. Таким образом, герменевтика перевода требует изучения типологии культурной и исторической традиции, социального и политического контекста эпохи, знакомства с биографией писателя, создавшего произведение, с его социально-политическими и эстетическими взглядами, отраженными в дневниках и письмах. Если в ходе перевода удастся достичь некоего «сочленения» всех этих составляющих, формирующих восприятие текста переводчиком, и культурно-исторического контекста, то переводческая версия оригинала как бы «оживает», одновременно вписываясь в традиции современной лингвокультуры. В процессе перевода переводчик воспроизводит в тексте перевода детали, понятия и образы из далекого прошлого, опираясь на современные лингвистические средства в рамках лингвистической культурно-логической традиции, связывающей прошлое и современность.

Подводя итоги, подчеркнем, что использование филологической, лингвистической герменевтики в ходе предпереводческого анализа художественного текста и далее герменевтической модели перевода позволяет переводчику существенно повысить качество версии перевода текста художественного произведения.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Лингвисты расходятся в общей трактовке наименьшей единицы перевода, однако нельзя отрицать одного – каждая единица перевода является носителем смысла.

Текст выступает основной формой демонстрации, презентации и передачи информации при всяком типе коммуникации. По мнению многих исследователей, текст способен к бесконечному воспроизведению. Для отправляющего и получающего текст должен иметь равный смысл. Для достижения этой цели существуют два типа эквивалентности перевода, предложенные Юджином Найдой: формальная и динамическая эквивалентность. Основное требование эквивалентности перевода заключается в абстрагировании переводчика от субъективного видения текста и ориентации на среднего представителя читательской аудитории

Как языковая единица высшего уровня, текст качественно отличается от единиц низших языковых уровней. Для того, чтобы понять или создать текст, необходимо опираться на уже существующие текстовые стереотипы. Для того, чтобы решить большинство вопросов интерпретации текстов, сначала необходимо понять сущность текста и смысл, заложенный автором оригинального текста.

ГЛАВА 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ В РОМАНИИ ДЖ. С. ФОЕРА «EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE» И В ЕГО ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

3.1. Тип выдвигания: обманутое ожидание

В романе наблюдается нарушение иерархичной упорядоченности текста, как на уровне всего произведения, так и на уровне отдельных глав. Главный герой, Оскар, ведет внутренние монологи, часто увлекаясь потоком мыслей и уклоняясь в сторону от основного рассказа. Для того, чтобы вернуться в главный скелет повествования, на протяжении всех глав от имени Оскара используется наречие ‘anyway’. В данном контексте употребляется исключительно этим героем. Рассмотрим два примера:

1. «If it was relatively insignificant, it was something, and I needed to do something, like sharks, who die if they don't swim, which I know about.

Anyway» [p. 87].

Перевод на русский язык:

«Может, в сравнении с вечностью и Вселенной это было ничто, но для меня это была задача, а задача мне необходима, как акулам, которые умирают, если не плавают, о чем мне известно.

Ладно» [с. 113].

2. «And also, there are so many times when you need to make a quick escape, but humans don't have their own wings, or not yet, anyway, so what about a birdseed shirt? Anyway» [p. 2].

Перевод на русский:

«И еще: сколько раз бывает, когда надо аварийно эвакуироваться, а своих крыльев у людей нет, во всяком случае пока, а что если придумать спасательный жилет из птичьего корма? Ладно» [с. 14].

Во втором случае в переводе мы можем наблюдать выпадение вторичного употребление наречия ‘anyway’, которое в оригинале используется дважды для того, чтобы подчеркнуть взволнованность

персонажа. Количество употреблений *anyway* зависит от ситуации, в которую попадает главный герой. Эмоциональное состояние выражается не только многочисленными повторами, но и избыточностью.

В обоих случаях эффект обманутого ожидания достигается за счет последнего наречия *anyway*. Читатель привыкает к свободному ходу мыслей главного персонажа, его развернутым рассуждениям, поэтому, когда повествование обрывается на середине коротким *anyway*, перенося в другое место событий, читатель чувствует некую неудовлетворенность, тем самым становясь еще более эмоционально вовлеченным.

В нижестоящем примере мы наблюдаем не только эффект обманутого ожидания, но и повторяющиеся слова и конструкции, позволяющие упорядочить разрозненный иерархически текст на уровне, как главы, так и всего текста.

«*Actually, if limousines were extremely long, they wouldn't need drivers. You could just get in the back seat, walk through the limousine, and then get out of the front seat, which would be where you wanted to go. So in this situation, the front seat would be at the cemetery*». «*And I would be watching the game right now.*» I patted his shoulder and told him, «*When you look up 'hilarious' in the dictionary, there's a picture of you*»» [p. 5].

Перевод на русский язык:

«*Между прочим, если сделать жутко длинные лимузины, то тогда водители вообще не понадобятся. Люди будут заходить в них сзади, проходить по салону и выходить спереди – и как раз там, куда хотели попасть. В данном случае – на кладбище.*» - «*А я бы целыми днями смотрел бейсбол.*» Я похлопал его по плечу и сказал: «*Если заглянуть в словарь на слово «оборжаца», там будет ваша фотография*»»[с. 19].

Итак, мы видим слово 'extremely' (рус. жутко), а так же конструкцию «*When you look up *** in the dictionary, there's a picture of you*» (рус. «Если заглянуть в словарь на слово *** там будет ваша фотография»), которая в дальнейшем неоднократно повторяется.

Главный герой отходит от основной темы разговора, пытаясь развеселить собеседника, и использует вышеназванную конструкцию с нейтральным словом *hilarious*, в русском переводе («оборжаца») оно обретает разговорный, пренебрежительный оттенок. Стоит так же отметить манеру написания слова, намеренно неверную, для усиления эффекта.

Обманутое ожидание в следующем примере выражено не на синтаксическом уровне, а лексическом, что встречается крайне часто в части повествования Оскара:

«“So then why I am your son?” “Because Mom and I made love, and one of my sperm fertilized one of her eggs”. “Excuse me while I regurgitate”» [p. 13].

Перевод на русский язык:

««А почему тогда я твой сын?» - «Потому что мы с мамой занимались любовью, и один из моих сперматозоидов оплодотворил одну из ее яйцеклеток». – «Я щас срыгну»» [с. 29].

После вежливого извинения ‘Excuse me’ следует грубое ‘while I regurgitate’, тем самым создавая комический эффект. В русском переводе, в дополнение с измененным словом «сейчас» до разговорного «щас» вся фраза звучит излишне фамильярно и вызывающе пренебрежительно «Я щас срыгну». Эмоциональное поле диалога смещается, как и отношение к главному герою.

В нижеследующем примере обманутое ожидание выражено сразу на нескольких уровнях: лексическом и грамматическом:

«I printed out some of the pictures I found – a shark attacking girl, someone walking on a tightrope between the Twin Towers, that actress getting a blowjob from her normal boyfriend, a soldier getting his head cut off in Iraq» [p. 42]

Перевод на русский язык:

«Я распечатал несколько попавшихся по ходу фоток (акула, нападающая на девочку; какой-то человек, идущий по канату между башнями близнецами; та актриса, которой делает минет её нормальный бойфренд; солдат, которого обезглавливают в Ираке)» [с. 62].

Сначала активный залог переходит в пассивный ‘someone walking on a tightrope’ – ‘that actress getting a blowjob from her normal boyfriend’, затем ‘getting’ повторяется, однако во второй раз вместо позитивного дополнения мы видим отрицательно негативное: ‘that actress getting a blowjob from her normal boyfriend’ – ‘a soldier getting his head cut off in Iraq’. В русском переводе тенденция сохранена, однако пассивные конструкции выражены через дополнение ‘a soldier getting his head cut off in Iraq’ – ‘солдат, которого обезглавливают в Ираке’.

В примере, который приведен ниже, обманутое ожидание выражается лексической несочетаемостью слов. Прилагательное ‘chinese’ не может быть употреблено с наречиями, обозначающими более или менее высокую характеристику предмета. В данной ситуации, ‘if you were extremely Chinese’, ‘chinese’ употреблено уже со знакомым нам наречием ‘extremely’, создавая комический эффект. В русском языке вместо дополнения мы видим безличное предложение, так же содержащее в себе слово ‘жутко’: ‘если жутко закосить под китайца.’

«I erased and connected the dots in a different way, to make “door”. Fragile? Door? The I thought of *porte*, which is French for door, obviously. I erased and connected the dots to make “porte”. I had the revelation that I could connect the dots to make “cyborg” and “platypus”, and “boobs”, and even “Oskar”, if you were extremely Chinese» [p. 10].

Перевод на русский язык:

«Я все стер и соединил точки по-другому, чтобы получилось «дверь». Хрупкий? Дверь? Потом я вспомнил про *porte*, а это тоже дверь, только, само собой, по-французски. Я все стер и соединил точки так, чтобы получилось *porte*. Тум мне было озарение что точки можно соединить и в «киборг», и в «утконос», и в «сиськи», и даже в «Оскар», если жутко закосить под китайца» [с. 26].

3.2. Тип выдвижения: конвергенция

Как мы упоминали выше, конвергенция является одним из наиболее заметных типов выдвижения в стилистике декодирования. Отличительной особенностью выступает схождение в одном отрезке текста нескольких стилистических приемов, что усиливает эмоциональное впечатление от текста. Конвергенция так же является одним из самых важных средств обеспечения помехоустойчивости (благодаря таким приемам как избыточность, повторы и т.д.)

Избыточность является одним из самых распространенных приемов в романе Джонатана Фоера. Ещё раз напомним, что избыточность необходима для усиления помехоустойчивости. Несмотря на снижения скорости передачи и усвоения информации, избыточность помогает структурировать повествование, а так же увеличивает экспрессивность, эмоциональность и эстетическое восприятие текста.

В романе Фоера монологи Оскара наполнены сложноподчиненными предложениями, логически вытекающими друг из друга. События, следующие друг за другом по цепочке, могут быть предсказаны на основе предыдущего утверждения, а последующее на основе нынешнего и т.д.:

1. «The letter inside was typed, obviously, **because** Stephen Hawking can't use his hands, **because** he has amyotrophic sclerosis, **which** I know about, unfortunately» [p. 11].

Перевод на русский язык:

«Письмо, само собой, было напечатано, **потому что** Стивен Хокинг не может пользоваться руками, **потому что** он болен боковым амиотрофическим склерозом, **о чем мне известно**, к сожалению» [с. 27].

2. «She didn't answer, so I opened the door, **because** she always leaves it unlocked, even though I don't think that's safe **because** sometimes people who seem good end up being not as good as you might have hoped» [p. 100] .

Перевод на русский язык:

«Она не ответила, и тогда я открыл дверь сам, **потому что** она ее никогда не запирает, хотя я считаю, что это небезопасно, **потому что** иногда люди, о которых думаешь хорошо, на поверку оказываются не такими хорошими, как хотелось бы» [с. 129].

3. «I stayed up pretty late designing jewelry that night. I designed a Nature Hike Ankler, **which** leaves a trail of bright yellow dye **when** you walk, **so** in case you get lost, you can find your way back. I also designed a set of wedding rings, **where** each one takes the pulse of the person wearing it and sends a signal to the other ring to flash red with each heartbeat. Also I designed a pretty fascinating bracelet, **where** you put a rubber band around your favorite book of poems for a year, and then you take it off and wear it» [p. 106].

Перевод на русский язык:

«В тот вечер я долго не ложился, разрабатывая дизайн новых ювелирных изделий. Я разработал дизайн браслета на щиколотку «Пешая прогулка», **который** оставляет на земле ярко-желтый след во время ходьбы, **чтобы**, если заблудишься, идти по нему назад. Еще я разработал дизайн спаренных обручальных колец, **чтобы** каждое кольцо измеряло пульс тому, на кого надето, и посылало сигнал другому кольцу, **которое** бы загоралось красным в такт, синхронизируя сердцебиения. Еще я разработал дизайн обалденнейшего браслета из резинки: натягиваешь ее на любимый томик стихов, а через год снимаешь и носишь» [с. 137].

В следующем примере мы можем наблюдать выдвигание по типу конвергенции с избыточностью на стилистическом уровне.

«She was wearing the bracelet that I made for her, and that made me feel like one hundred dollars. I love making jewelry for her, because it makes her happy, and making her happy is another one of my *reasons d'être*» [p. 7].

«На ней был браслет, который я для не изготовил, и от этого я себя чувствовал на сто долларов. Я люблю изготавливать для нее украшения, потому что это её радует, а радовать её – еще один из моих *reasons d'être*» [с. 21].

В данном случае конвергенция образуется за счет сочетания нескольких приемов: 1. многочисленные повторы на уровне предложения и абзаца (глагол ‘make’ и его производные употребляются пять раз, концентрируя наше внимание на самом процессе, который важен главному герою); 2. повторы, удерживающие структуры главы и романа (one hundred dollars’ и ‘reasons d’être) встречающиеся в других главах и в повествовании от лица других персонажей; 3. избыточность на стилистическом уровне выражена двумя сложноподчиненными предложениями (‘that I made for her’ и ‘because it makes her happy’).

В русском переводе предикативная конструкция ‘make someone happy’ переходит в глагол ‘радовать’, несмотря на то, что ‘happiness’ и ‘радость’ не являются абсолютными синонимами. Тем самым повтор глагола ‘make’ утрачивается. Избыточность на стилистическом уровне сохранена (‘который я для не изготовил’ и ‘потому что это её радует’).

Следующий пример наглядно демонстрирует нам экспрессивную функцию избыточности. Автор использует наречие ‘*everywhere*’, выделяя его курсивом, однако затем подробно расписывает, что помогает читателю эмоционально погрузиться в происходящее:

«His name was *everywhere*. He’d tested out markers and oil sticks and colored pencils and chalk and pens and pastels and watercolors. He’d even scratched his name into a piece of moldable plastic, and I found a sculpting knife with yellow on its end, so I knew that was what he did it with» [p. 50].

Перевод на русский:

«Его имя было *повсюду*. Он перепробовал маркеры, и тюбики с маслом, и цветные карандаши, и мелки, и ручки, и пастели, и акварели. Он даже процарапал свое имя на куске формовочной глины, и я нашел масхитин с желтым на конце, поэтому я точно знал, чем именно он это сделал» [с. 64].

Неоднократно повторяющийся союз ‘and’ устанавливает ритм и создает ощущение законченности, как и перенесенный на русский союз ‘и’. Несмотря на то, что читатель получает огромное количество информации, никакой

информативной роли отрывок не играет, перенимая на себя экспрессивную функцию.

В нижеследующем примере конвергенция представлена вновь на основе избыточности, однако этот отрезок объединил в себе несколько стилистических приемов: 1. многосоюзие (and...and); 2. антитезу (most – at least, maybe – obviously) в рамках одного предложения и одного смыслового единства; 3. избыточность, выраженную схожими сложноподчиненными предложениями ('which would mean about 162 million locks' и 'which is a crevasse-load of locks'); 4. несоответствие на лексическом уровне (crevasse-load, что является авторским неологизмом, измененным грубым выражением).

«More than 9 million people live in New York (a baby is born every 50 seconds), and everyone has to live somewhere, and most apartments have two locks on the front, and to at least some of the bathrooms, and maybe to come other rooms, and obviously to dressers and jewelry boxes. Also there are offices, and art studios, and storage facilities, and bank with safe-deposit boxes, and gates to yards, and parking lots. I figured that if you included everything – from bicycle locks to roof latches to places for cufflinks – there are probably about 18 locks for every person in New York City, which would mean about 162 million locks, which is a crevasse-load of locks» [p. 41].

Перевод на русский язык:

«В Нью-Йорке живет более 9 миллионов человек (каждые 50 секунды в Нью-Йорке кто-то рождается), и все они где-нибудь проживают, а в большинстве квартир – два замка на входной двери, и, по крайней мере, в некоторых – замки на дверях в ванную, и, может быть, в другие комнаты, и, само собой, на комодах и шкатулках с драгоценностями. Помимо этого есть офисы, и художественные студии, и склады, и банки с сейфами, и ворота в частные сады, и автостоянки. Я прикинул, что если сложить все – от велосипедных замков и щеколд на чердаке до защелок на коробках для запонок, - то на каждого жителя Нью-Йорка приходится, в среднем, по 18

замков, а это значит, что в Нью-Йорке около 162 миллионов замков, а это до фигищи» [с. 61].

Следующие примеры похожи на представленный выше своим многосоюзием (or...or) и (and...and) соответственно, и сложноподчиненным предложением, что является самым распространенным видом избыточности в повествовании главного героя Оскара.

«My other rules were that I wouldn't be sexist again, or racist, or ageist, or homophobic, or overly wimpy, or discriminatory to handicapped people or mental retards, and also that I wouldn't lie unless I absolutely had to, which I did a lot» [p. 87].

Перевод на русский язык:

«У меня были еще правила: не быть сексистом, или расистом, или гомофобом, или плаксой, не дискриминировать против пожилых, инвалидов и дегенераторов и не обманывать без повода, чем я занимался постоянно» [с. 113].

«I walked across Amsterdam Avenue, and Columbus Avenue, and Central Park, and Fifth Avenue, and Madison Avenue, and Park Avenue, and Lexington Avenue, and Third Avenue, and Second Avenue» [p. 88].

«Я пересек Амстердам авеню, Коламбус авеню, Центральный парк, Пятую авеню, Мэдисон авеню, Парк авеню, Лексингтон авеню, Третью авеню и Вторую авеню» [с. 114].

Один из самых распространенных видов конвергенции в романе Джоната Фоера – конвергенция по типу избыточности. В большинстве случаев это выражено сложноподчиненной связью и логически вытекающими друг из друга предложениями, однако на протяжении всего повествования не так часто можно встретить конвергенцию по типу сцепления. Рассмотрим на следующих трех примерах. Эти отрезки встречаются в двух главах, которые разъединены между собой другими повествующими. Автор использует знакомый прием «снежного кома», что

возвращает нас назад, к месту, где впервые встречалось нечто похожее, заставляя переживать тяжелый момент заново.

1. «I wrapped up the old phone in the scarf that Grandma was never able to finish because of my privacy, and I put that in a grocery bag, and I put that in a box, and I put that in another box, and I put that under the bunch of stuff in my closet, like my jewelry workbench and albums of foreign currencies» [p. 68].

Перевод на русский:

«Я замотал старый телефон шарфом, который бабушка так и не довязала из-за моей несговорчивости, и положил его в целлофановый пакет, а пакет положил в коробку, а коробку – в другую коробку, а ее – к себе в шкаф на кучу барахла, типа набора моих ювелирных инструментов и альбомов с иностранными монетами» [с. 91].

2. «I wrapped the phone back up in the unfinished scarf, and put that back in the bag, and put that back in the box, and that in the other box, and all of that in the closet under lots of junk.

I stared at the fake stars forever.

I invented.

I gave myself a bruise.

I invented» [p. 69].

Перевод на русский язык:

«Я снова завернул телефон в недовязанный шарф и положил его обратно в пакет, а пакет положил обратно в коробку, а коробку – в другую коробку, а все это – в шкаф под кучу барахла.

Я до бесконечности пялился на фальшивые звезды.

Я изобретал.

Я наставил себе синяк.

Я изобретал» [с. 91-92].

3. «My brain opened a box with old atlases (where there were two Germanys and one Yugoslavia) and souvenirs from business trips, like Russian

dolls with dolls inside them with dolls inside them with dolls inside them...» [p. 107].

Перевод на русский:

«Мой мозг открыл коробку со старыми атласами (там было две Германии и одна Югославия) и сувенирами из его командировок, типа русских кукол, внутри которых куклы, внутри которых куклы, внутри которых куклы...» [с. 137].

4. «After dinner, I went up to my room. I took the box out of the closet, and the box out of the box, and the bag, and the unfinished scarf, and the phone» [p. 207].

Перевод на русский язык:

«После ужина я пошел к себе в комнату. Я достал из шкафа коробку, из этой коробки – другую коробку, и пакет, и недовязанный шарф, и телефон» [с. 252].

Структура этих отрезков выстроена так же, как описан принцип матрешки в третьем примере. Предложения наслаиваются друг на друга, каждое последующее неразрывно связано с предыдущим и зависит от него. В русском языке это приобретает некий оттенок сказочности, возвращая нас к хорошо известным «игла в яйце, яйцо в утке...»

Следующий пример конвергенции демонстрирует нам повтор и избыточность ненужной для восприятия текста информации. Единственная роль, которую выполняет избыточность, - экспрессивная. Описанные героиней родственные связи не играют никакой роли в романе, однако сама идея родственных связей и семьи является основополагающей в произведении Джонатана Фоера. Таким образом, повторное упоминание родных вновь отсылает читателя к непростым отношениям между главными персонажами, являющимися одной семьей:

1. «I went to my grandmother, your great-great-grandmother, and asked her to write a letter. She was my mother's mother. Your father's mother's mother's mother» [p. 78].

Перевод на русский язык:

«Я пошла к бабушке, твоей прапрабабушке, и попросила написать мне письмо. Это была мамина мама. Мать матери матери твоего отца» [с. 103].

2. «She asked her father, my great-grandfather, your great-great-great-grandfather, to buy her a dove» [p. 79].

Перевод на русский язык:

«Она попросила отца, моего прадеда, твоего прапрадеда, купить ей голубку» [с. 103].

Приведенный ниже пример конвергенции, основан на избыточности и повторе на уровне предложения и микротекста. 1. читатель не берёт для себя новой информации, поэтому избыточность (повтор одинаковых предложений) выполняет здесь экспрессивную и эмоциональную функцию; 2. повтор 'falling', которое употребляется равнозначно с 'buildings' и 'bodies'; 3. предложения идут друг за другом, микротекст построен, как стихотворение. 'buildings' и 'bodies' создают аллитерацию; 4. 'bodies' и 'people' противопоставлены по типу 'неодушевленное'-'одушевленное'.

Сочетая в себе несколько приемов, текст оказывает сильное эмоциональное воздействие. В русском переводе мы наблюдаем аналогичную избыточность, отсутствие повтора 'falling', отсутствие аллитерации, сохранение противопоставления по типу 'неодушевленное'-'одушевленное', а именно 'тела'-'люди'. Стоит отметить дополнительный прием на фонетическом уровне, отсутствующий в оригинале, - нагромождение звонких и твердых согласных, создающих эффект грохота и разрушения: 'врезаются в здания'.

Английский язык (оригинал)	Перевод на русский язык
«The same pictures over and over. Planes going into buildings. Bodies falling. People waving shirts out of high	«Те же кадры, снова и снова. Самолеты врезаются в здания. Летящие вниз тела. Люди размахивают рубашками в

windows.	окнах верхних этажей.
Planes going into buildings.	Самолеты врезаются в здания.
Bodies falling.	Летающие вниз тела.
Planes going into buildings.	Люди, покрытые серой пылью.
People covered in gray dust.	Летающие вниз тела.
Bodies falling.	Здания обрушиваются.
Buildings falling.	Самолеты врезаются в здания.
Planes going into buildings.	Самолеты врезаются в здания.
Planes going into buildings.	Здания обрушиваются.
Buildings falling.	Люди размахивают рубашками в
People waving shirts out of high	окнах верхних этажей.
windows.	Летающие вниз тела.
Bodies falling.	Самолеты врезаются в здания»
Planes going into buildings» [p. 230]	[с. 279].

Ниже мы так же можем наблюдать интересный пример конвергенции, включающую в себя многочисленные повторы и метафору. В данной ситуации Оскар разговаривает со своей бабушкой по радию, чем объясняется неоднократное употребление наречия *over*. Однако *over* часто используется в конструкциях для обозначения завершенности процесса, невозвратности. Помимо прочего, наречие придает оттенок избыточности, и как снежный ком, эмоциональное напряжение возрастает с каждым последующим использованием.

В переводе на русский язык это утрачивается, так как слово «прием», употребляемое во время общения по радиосвязи, не имеет эмоциональной основы или дополнительных второстепенных коннотаций, позволяющих воспринимать диалог иначе.

Следующий повтор, на который автор сам обращает внимание читателей и выделяет слово курсивом, перенесен на русский язык дополнительным повтором. Если в оригинале наречие *more* встречается

дважды, и в первый раз выделено курсивом: ‘I couldn’t explain to her that I missed him *more*, more than she or anyone else missed him’, то в переводе на русский язык курсив не используется, однако слово встречается трижды: ‘Я не мог объяснить ей, что скучаю по нему больше – больше, чем она, больше, чем все на свете’, тем самым сохраняя эмоциональную нестабильность героя.

Абзац завершается яркой метафорой ‘That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into’, (русс.) ‘Эта тайна была дырой в моем сердце, в которую проваливалась любая радость’, в которой в переводе на русский некое конкретное событие ‘every happy thing’ становится полностью абстрактным понятием ‘любая радость’.

«“Oskar? Over” “I’m OK. Over.” “What’s wrong, darling? Over.” “What do you mean what’s wrong? Over.” “What’s wrong? Over.” “I miss Dad. Over” “I miss him, too. Over.” “I miss him a lot. Over.” “So do I. Over.” “All the time. Over.” “All the time. Over.” I couldn’t explain to her that I missed him *more*, more than she or anyone else missed him, because I couldn’t tell her about what happened with the phone. That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into» [p. 71].

Перевод на русский язык:

««Оскар? Прием.» - «Я в порядке. Прием.» - «Почему ты не спишь, лапонька? Прием.» - «В каком смысле? Прием.» - «Почему ты не спишь? Прием.» - «Я скучаю по папе. Прием.» - «Я тоже. Прием.» - «Я очень по нему скучаю. Прием.» - «Все время. Прием.» - «Все время. Прием». Я не мог объяснить ей, что скучаю по нему больше – больше, чем она, больше, чем все на свете, потому что я не могу рассказать ей про телефон. Эта тайна была дырой в моем сердце, в которую проваливалась любая радость» [с. 94-95].

Отрезок, представленный ниже, демонстрирует нам редкую для произведения Фоера избыточность на лексическом уровне. Её единственная функция – экспрессивная, необходимая для обострения чувств персонажей.

1. «Then she started cry tears» [p. 96].

Перевод на русский язык:

«Тут она заплакала со слезами» [с. 124].

2. «She cried more tears» [p. 97].

Перевод на русский язык:

«Она опять заплакала со слезами» [с. 125].

3.3. Тип выдвижения: повтор

Упорядоченности текста не только показывает иерархию, она создает эстетический эффект, облегчает восприятие и запоминание, способствует помехоустойчивости и эффективности связи, т.е. передаче максимума сигнала в минимум времени.

Роман Джонатана Фоера отличается своим способом изложения, а именно, - повествование ведется от лица трёх человек: девятилетнего мальчика, его бабушки и его дедушки. Каждый рассказчик отличается манерой повествования, что выражается не только на лексическом уровне, но и на уровне структуры текста, группировки предложений.

Повествование от лица Оскара отличается избыточностью и повторами. На протяжении всех глав встречаются слова ‘extremely’ и ‘incredibly’, выражение ‘heavy boots’ и ‘one hundred dollars’ и различные их вариации, отражающее эмоциональное состояние героя, ‘fascinating’ ‘self-conscious’ ‘Jose!’ ‘*raisons d’être*,’ таким образом, связывая раздробленный текст воедино и указывая на индивидуальность персонажа. Стоит так же отметить, что слова больше никем не употребляются кроме главного героя Оскара и его отца.

«I could invent a teakettle that reads in Dad’s voice, so I could fall asleep, or maybe a set of kettles that sings the chorus of “Yellow Submarine”, which is a song by the Beatles, who I love, because entomology is one of my *raisons d’être*, which is a French expression that I know» [p.1].

Перевод на русский:

«Я мог бы изобрести чайник, читающий голосом папы, чтобы наконец-то заснуть, или даже набор чайников, подпевающих вместо хора в *Yellow*

Submarine – это песня «Битлз», что значит «жучки», а я жучков обожаю, потому что энтомология – один из моих *raisons d'être*, а это – французское выражение, которое я знаю» [с.13].

Помимо повторяющихся слов *extremely* и *incredibly*, повтор встречается на синтаксическом уровне, выражаясь через наращивание текста посредством сложноподчиненной связи, например: ‘maybe a set of kettles **that sings** the chorus of “Yellow Submarine” , **which is** a song by the Beatles, **who I love, because** entomology is one of my *raisons d'être*, **which is** a French expression **that I know**”, создавая эффект избыточности, постепенно раскрывая предмет рассказа главного героя.

В русском переводе так же перенесена сложноподчиненная связь, однако в этом примере одна из подчиненных связей выражена в дополнительном предложении, которое в оригинале отсутствует. Из трех сложноподчинительных связей остается только три: ‘набор чайников, подпевающих вместо хора в *Yellow Submarine* – это песня «Битлз», **что значит** «жучки», а я жучков обожаю, **потому что** энтомология – один из моих *raisons d'être*, а это – французское выражение, **которое я знаю.**’

Повтор является показателем эмоциональной нестабильности главного героя. Когда Оскар сталкивается с чем-то ему небезразличным или находится в стрессовой ситуации. К примеру, количество повторов ‘*extremely*’ и ‘*incredibly*’ варьируется и различно от главы к главе, но достигает пика своего употребления в одной из самых напряженных глав, где Оскар вынужден выслушивать слова доктора о том, что смерть его отца могла принести пользу.

Проанализируем следующий пример. Оскар отправляется на похороны отца и впервые оказывается в лимузине. Мы видим повтор структуры ‘I’m not allowed to watch TV’ дважды и слова ‘TV’ трижды соответственно. Создается впечатление, что ребенок желает отвлечься от мыслей об отце.

«I’m not allowed to watch TV at home, and I’m not allowed to watch TV in limousine either, but it was still neat that there was a TV there» [p. 4].

Перевод на русский:

«Дома мне не разрешают смотреть телек, и в лимузинах тоже не разрешают, но все-таки были клево, что там оказался телек» [с. 17].

В русском переводе мы наблюдаем сохранение лишь часть структуры ‘не разрешают’; нейтральное ‘TV’ и ‘neat’ перенесены разговорными ‘телек’ и ‘клево’ соответственно. Однако это не производит должного эффекта, так как на протяжении всего отрезка повествования Оскара разговорные просторечия и слэнг встречаются очень часто.

Неоднократное повторение прилагательного ‘smart’, а так же его сравнительной степени ‘smarter’ в следующем примере наглядно демонстрирует нам отношение Оскара к своему отцу. На протяжении всего отрезка повествования мальчика он упоминает о том, каким умным был его отец, сравнивает остальных героев с мыслительными способностями своего отца, как и его интеллект сравнивают с интеллектотом отца другие персонажи.

«Dad used to tell me I was too smart for retail. That never made sense to me, because he was smarter than me, so if I was too smart for retail, then he *really* must have been too smart for retail. I told him that. “First of all”, he told me “I’m not smarter than you. Parents are always more knowledgeable than their children, and children are always smarter, than their parents”» [p. 7].

«Папа мне постоянно говорил, что я слишком умен для розничной торговли. Я никогда не мог этого понять, потому что он был умнее меня, а значит, если я был слишком умен для розничной торговли, то он был *тем более* слишком умен для розничной торговли. Я сказал ему об этом. «Во-первых, - сказал он, - я не умнее тебя, а просто больше знаю, поскольку я старше. Родители всегда знают больше детей, зато дети всегда умнее родителей»» [с. 22].

Такой принцип выдвижения, как повтор, используется не только для передачи важной для персонажей информации или усиления эмоционального восприятия, но и для усиления качеств предмета/человека. В примере, приведенном ниже, повтор наречия ‘very’ дает более яркую характеристику.

«They're making very, very, very, very deep calls, way deeper than what humans can hear» [p. 94].

Перевод на русский язык:

«Они издают низкие-пренизкие позывные, намного ниже тех, что могут слышать люди» [с. 123].

На русский язык это усиление передано прилагательным 'низкий'. Прилагательное дублируется, и вторая часть приобретает приставку 'пре-' для усиления эффекта, что является очень распространенным способом словообразования в русском языке.

Как было уже неоднократно упомянуто, повторы в художественном тексте направлены на то, чтобы читатели обратили внимание на информацию, которую, автор не хочет, чтобы они упустили. В последних главах романа, когда Оскар знакомится со своим дедушкой, он не знает, кем является ему этот человек. Автор несколько раз употребляет 'He shrugged his shoulders, just like Dad used to', чтобы читатели держали в голове информацию о том, что ребенок догадывается о причине сходства этих людей. В следующем абзаце повтор 'He shrugged his shoulders' не только заменяет речь персонажа, но так же указывает на то, как часто Оскар обращает внимание на этот жест, напоминающий ему об отце:

«He shrugged his shoulders, just like Dad used to. "Where were you born?" He shrugged his shoulders. "How can you not know where you were born!" He shrugged his shoulders. "Where did you grow up?" He shrugged his shoulders. "OK. Do you have any brothers or sisters?" He shrugged his shoulders. "What's your job? And if you're retired, what *was* your job?" He shrugged his shoulders» [p. 238].

Перевод на русский язык:

«Он пожал плечами, совсем как папа. «Где вы родились?» Он пожал плечами. «Как вы можете не знать, где вы родились!» Он пожал плечами. «Где вы выросли?» Он пожал плечами. «Ладно. У вас есть братья или

сестры?» Он пожал плечами. «Кем вы работаете? А если уже на пенсии, то кем *работали*?» Он пожал плечами» [с. 289].

Не только в повествовании Оскара наблюдаются многочисленные повторы, как на уровне отрезка, так и на уровне всего романа, но так же и в повествовании его бабушки.

Повтор выражает эмоциональную нестабильность и связывает иерархически разрозненный текст воедино, создавая ощущение непрерывности повествования.

«Why does anyone ever make love?» [p. 85]

Перевод на русский язык:

«Зачем люди вообще занимаются любовью?» [с. 111]

Это предложение встречается в одной главе трижды, но так же мы можем найти его и в другой главе, что помогает нам связывать их воедино, несмотря на то, что они имеют разницу во времени, локализации и лице повествующего.

3.4. Тип выдвигания: сцепление

Сцеплением является появление сходных элементов в сходных позициях, сообщающее целостность тексту. Оно проявляется на любых уровнях и на разных по величине отрезках текста. Большое значение сцепления состоит в том, что оно помогает раскрыть характер и суть единства формы и содержания в художественном произведении в целом, переходя от декодирования на уровне значения отдельных форм к раскрытию структуры и смысла целого, допуская обобщение больших сегментов целого.

Первый пример сцепления на уровне микротекста содержит в себе два повтора предложения ‘My first jujitsu class was three and a half months ago’. Он необходим для удержания внимания читателей, так как повествование обрывочно и иерархически не выстроено. Отрезок завершается практически идентичным ‘My last jujitsu class was three and a half months ago’. Каждый элемент предложения совпадает, кроме прилагательного ‘first’-‘last’. Так как

несоответствие находится лишь в одном элементе, это помогает читателю понять, что речь шла об одном и том же занятии без разницы во времени, чем и создается комический эффект.

«My first jujitsu class was three and a half months ago. Self-defense was something that I was extremely curious about, for obvious reasons, and Mom thought it would be good for me to have a physical activity besides tambourining, so my first jujitsu class was three and a half months ago...I told him, “That’s fascinating”. My last jujitsu class was three and a half months ago’»[p. 2].

«Мое первое занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад. Самообороной я жутко заинтересовался по понятным причинам, а мама решила, что мне буде полезна ещё одна физическая нагрузка в дополнение к тамбуринованию, поэтому мое первое занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад...Я сказал: «Обалдеть». Мое последнее занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад» [с. 15].

В следующем примере главный герой противопоставляет своих родителей, образуя одинаковые структуры:

«I became a little lighter, because I was getting closer to Dad. But I also became a little heavier, because I was getting farther from Mom» [p. 52].

«Уходя на поиски замка, я становился чуточку легче, потому что приближался к папе. Но и чуточку тяжелее, потому что я чувствовал, как удаляюсь от мамы» [с. 74].

Благодаря сцеплению мы видим четкое противопоставление эмоций, которые испытывает главный герой по отношению к своим родителям. ‘lighter’-‘closer’-‘Dad’ равнозначны ‘heavier’-‘farther’-‘Mom’ в структуре предложения.

Следующий пример сцепления ‘I thought about + V-ing’ четко показывает мысли героя о последующих действиях и намерениях. В русском переводе эта конструкция представлена сложноподчиненным предложением.

«I thought about calling Mom. I thought about grabbing my walkie-talkie and paging Grandma. I went back to the first message and listened to them all again. I looked at my watch. It was 10:22:21. I thought about running away and never talking to anyone again. I thought about hiding under my bed. I thought about rushing down-town to see if I could somehow rescue him myself. And then the phone rang. I looked at my watch. It was 10:22:27» [p. 68].

«Я подумал о том, чтобы позвонить маме. Я подумал о том, чтобы схватить мою рацию и радировать бабушке. Я отмотал сообщения к началу и прослушал их снова. Я посмотрел на часы. Было 10:22:21. Я подумал о том, чтобы убежать из дома и больше никогда ни с кем не разговаривать. Я подумал о том, чтобы спрятаться под кровать. Я подумал о том, чтобы поехать к башням-близнецам и посмотреть, смогу ли как-нибудь спасти его сам. И тогда зазвонил телефон. Я посмотрел на часы. Было 10:22:27» [с. 90].

В представленном ниже примере мы наблюдаем сцепление конструкции ‘it was coming *** my mouth’. Единственные отличные элементы – предлоги, которые являются абсолютными синонимами ‘out of’ и ‘into’, поэтому мы сталкиваемся с явлением антитезы – противопоставлением.

«As it was coming out of my mouth, I wished it was going into my mouth. She said she was sorry, which I thought was weird» [p. 102].

«Слова еще недовылетели, а я уже хотел, чтобы они влетели обратно. Но она сказала, что извиняется, и я подумал, что это странно» [с. 133].

В следующем примере сцепление образуя фразовое и эмоциональное единство. Экспрессивные глаголы являются абсолютами в противоположных эмоциях – ‘cry’ употребляется без коннотативных значений, ‘crack up’ - разговорное выражение, которое усиливает эмоциональный подъем.

«She cried at all the wrong times and cracked up at all the wrong times» [p. 144].

Перевод на русский язык:

«Она невпопад плакала и невпопад раскалывалась» [с. 178].

В русском языке наблюдаем перевод глагола ‘crack up’ как ‘раскалываться’ что в свою очередь является авторским неологизмом и употребляется здесь в значении ‘засмеяться’.

В следующем примере представлено сцепление осуществлено тождеством грамматической формы What’s so *** about ***(V-ing). Различные элементы демонстрируют, какое представление о смерти имеет главный герой. ‘horrible’ – ‘great’, ‘being dead’ – ‘feeling and dreaming’.

«What’s so horrible about being dead forever, and not feeling anything, and not even dreaming? What’s so great about feeling and dreaming?» [p. 145]

Перевод на русский язык:

«Почему так ужасно навсегда стать мертвым, и ничего не чувствовать, и даже не видеть снов? Что такого суперского в чувствах и снах?» [с. 180]

Русский перевод выделяется особой экспрессивностью за счет разговорного ‘суперский’, который выступил переводом нейтрально положительного ‘great’.

Сходные элементы следующего сцепления частично сходны на грамматическом и фонетическом уровнях ‘doesn’t make sense’ – ‘***’s skull’, частично только на грамматическом ‘doesn’t make sense’ – ‘don’t make sense’. Сменяющиеся элементы – имена персонажей, которые играют важную роль в жизни главного героя. Они выделены прописными буквами, так как действие происходит в театре, и глава содержит отрезки, оформленные как драматический сценарий.

«And nothing else makes any sense. DAD doesn’t make sense. MOM doesn’t make sense. THE AUDIENCE doesn’t make sense. The folding chairs and fog-machine fog don’t make sense. Shakespeare doesn’t make sense. The stars that I know are on the other side of the gym ceiling don’t make sense. The only thing that makes any sense right then is my smashing JIMMY SNYDER’s face. ... I keep smashing the skull against his skull, which is also RON’s skull (for letting MOM get on with life) and MOM’s skull (for getting on with life) and DAD’s skull (for dying) and GRANDMA’s skull (for embarrassing me so much) and

DR.FEIN's skull (for asking if any good could come out of DAD's death) and the skulls of everyone else I know» [p. 146].

Перевод на русский язык:

«Все остальное теряет смысл. ПАПА теряет смысл. МАМА теряет смысл. ЗРИТЕЛИ теряют смысл. Складные стулья и генератор искусственного тумана теряют смысл. Шекспир теряет смысл. Звезды, о которых я знаю, что они светят с обратной стороны потолка спортзала, теряют смысл. Единственное, что не теряет смысл, - это как я дубасю по лицу ДЖИММИ СНАЙДЕРА. ... Я продолжаю дубасить черепом по черепу, но только это уже череп РОНА (за то, что разрешил МАМК жить как ни в чем не бывало), и череп МАМЫ (за то, что живет как ни в чем не бывало), и череп ПАПЫ (за что, что умер), и череп БАБУШКИ (за что, что так меня перед всеми опозорила), и череп ДОКТОРА ФАЙНА (за вопрос, может ли ПАПИНА смерть пойти чему-нибудь на пользу), и черепа всех, кого я знаю» [с. 181-182].

Следующее сцепление содержит тождественные элементы на грамматическом и синтаксическом уровне. Глагол 'to be' Past Simple и определения, представленные противоположными по значению прилагательными.

«My dad was good. Mohammed Atta was evil» [p. 159].

Перевод на русский язык:

«Папа был хороший, а Мохаммед Атта – плохой» [с. 198].

В нижеследующем примере благодаря противопоставлению в сцеплении 'His memory is there.' 'His memory is here' мы видим четкую границу, которую проводит главный герой между реальным миром и миром загробным, который в его понимании не существует.

«“His memory is there.” “His memory is here,” I said, pointing at my head» [p. 169].

Перевод на русский язык:

««Там наша память о нем». – «Наша память о нем здесь», - сказал я, указывая на свою голову» [с. 210].

Сцепление зачастую помогает установить характер персонажа, узнать его сильные и слабые места, взгляд на многие вещи, даже если персонаж не высказывается об этом напрямую. В этом помогают сходные элементы и различные элементы, которые персонаж противопоставляет. На примере следующего отрывка мы видим сцепление с тождественными элементами на грамматическом и фонетическом уровнях. Единственными различными элементами выступают глаголы 'love' - 'need', которые не являются антонимами, однако в данном контексте благодаря сцеплению и противопоставлению воспринимаются, как абсолютные антонимы. Таким образом мы видим отношение персонажа к таким понятиям, как 'love' - 'need', и что в её сознании они представлены абсолютными противоположностями.

«I did not need to know if he could love me.

I needed to know if he could need me» [p. 84].

Перевод на русский язык:

«Меня не волновало, сможет ли он меня полюбить.

Меня волновало, сможет ли он во мне нуждаться» [с. 110].

В последнем примере сцепление наблюдается на смысловом уровне. В первом случае женщина вспоминает о случившейся в её молодости трагедии, и события происходят в обратном порядке, а в последнем мальчик думает о том, если бы все могло вернуться назад. В первом случае используется Past Simple для описания действий в прошлом, а во втором – Past Perfect в сослагательном наклонении, что лишний раз подчеркивает нереальность осуществления этих слов. Единственное, что объединяет эти два отрезка – местоположение в тексте (они завершают главы), смысловое единство (нереальность событий, ход истории в обратную сторону) и наречие 'backward', встречающееся в обоих случаях.

1. «In my dream, all of the collapsed ceilings re-formed above us. The fire went back into the bombs, which rose up and into the bellies of planes whose propellers turned backwards, like the second hands of the clocks across Dresden, only faster...In my dream, spring came after summer, came after fall, came after winter, came after spring» [p. 307].

Перевод на русский язык:

«В моем сне все обрушившиеся потолки заново сложились над нами. Пламя вернулось в бомбы, которые падали вверх, исчезая в чреве самолетов, чьи винты вращались справа налево, как минутные стрелки часов во всем Дрездене, только быстрее... В моем сне весна пришла после лета, лето – после осени, осень – после зимы, зима – после весны» [с. 369].

2. «I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky.

And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of.

Dad would've left his message backwards, until the machine was empty, and the plane would've flown backward away from him, all the way to Boston» [p. 325].

Перевод на русский язык:

«Я сложил их в обратном порядке: последнюю – сначала, первую – в конце.

Когда я их пролистал, получилось, что человек не падает, а взлетает. Если бы у меня еще были снимки, он мог бы влететь в окно, внутрь здания, и дым бы всосался в брешь, из которой бы вылетел самолет.

Папа записал бы свои сообщения задом наперед, пока бы она не стерлись, а самолет бы долетел задом наперед до самого Бостона» [с. 390].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3

Проанализировав оригинальный текст «Extremely Loud and Incredibly Close», а так же его перевод, выполненный Василием Аркановым, можем заключить, что переводчик воспользовался динамической эквивалентностью для более глубокой передачи заложенного автором смысла, а так же сохранения экспрессивности и эмоциональности исходного текста.

Нами было проанализировано 80 примеров четырех типов выдвигения.



Из вышеперечисленных четырех видов выдвигения, самыми распространенными оказались конвергенция (30 примеров употребления), и сцепление, включая антитезу и параллелизм (30 примеров употребления).

Большая часть примеров конвергенции была основана на избыточности, выраженной сложноподчиненными предложениями. Сложноподчиненные предложения употребляются лишь одним из повествующих – мальчиком Оскаром. Используя сложноподчиненные предложения, расширяющие и усложняющие текст, автор тем самым показывает особенность ребенка, его непростой характер и ход мышления,

отличающийся от остальных повествующих своей громоздкостью и избыточностью.

Следующий тип выдвигания, сцепление (включая параллелизм и антитезу), встречается 30 раз, как и конвергенция, однако этот тип используется всеми тремя повествующими. Особенностью некоторых приемов сцепления является их появление в повествовании двух героев, тем самым автор показывает особую связь между этими персонажами. Так же сцепление объединяет разделенное, иногда, нехронологическое повествование в единый текст.

Особенностью повтора (12 примеров употребления) оказалось его появление не только на синтаксическом уровне, но так же и на уровне текста, создавая тем самым сложноструктурированное сообщение со взаимодействующими и тесно связанными частями, несмотря на нарушенную иерархию повествования на уровне всего произведения, главы, абзаца и даже предложения. Чаще других повторы встречались в части повествования мальчика - 'extremely', 'incredibly' (87 употреблений), выражение 'heavy boots'(22) и 'one hundred dollars'(10) и различные их вариации, 'fascinating'(18), 'self-conscious'(9), 'Jose!' (11), '*raison d'être*'(4). Повторы помогают сделать речь персонажа колоритной и запоминающейся.

Говоря о повторе, следует упомянуть перевод. Переводчик воспользовался трансформацией на прагматическом уровне и уровне семантической валентности, касаясь слов 'fascinating' и 'Jose!'. Если второе слово всегда переводилось как 'Бабай!', что является измененной реалией (трансформация на прагматическом уровне), то перевод 'fascinating' варьируется в зависимости от ситуации. В большинстве случаев, когда слово используется в качестве восклицания, мы наблюдаем экспрессивно усиленное 'обалденно', в остальных слово так же переведено на русский экспрессивно окрашенными прилагательными.

Последний тип выдвигания, обманутое ожидание (8 употреблений) появляется исключительно в повествовании от лица мальчика. Данный тип

выдвижения, использованный автором, характеризует героя, как гиперактивного ребенка, с проблемами концентрации и удержания внимания, так как в большинстве случаев обманутое ожидание появляется только во время раздумий главного героя и его нехронологического рассказа, наполненного вставками из прошлого и настоящего, из реального и нереального мира.

Часто употребляемое наречие ‘anyway’ в разных случаях переводчик переносит по-разному. В случаях, когда наречие ‘anyway’ выступает для завершения мысли и оказывает эффект обманутого желания, мы наблюдаем русский эквивалент ‘ладно’, что является трансформацией на прагматическом уровне, но когда главный герой использует его в разговоре с людьми для окончания разговора или неуверенного ответа, мы видим разговорную форму с междометием для усиления эффекта ‘ну типа’, что так же является трансформацией на прагматическом уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование представляет собой анализ авторской интенции в романе Джонатана Сафрана Фоера «Extremely Loud and Incredibly Close» в лингвостилистической парадигме.

Целью нашего исследования было определить интенцию автора в данном произведении на языке оригинала и в его переводе на русский язык.

Перевод – важная и непростая проблема, и различные школы видят её решение по-разному. Перевод обладает социологическим, психологическим, лингвистическими, историческим, теологическим, литературным и другими аспектами. Данный подход к переводу фокусируется на индивиде и наблюдаемом человеческом взаимодействии друг с другом, а так же общепринятых концептах о людях, такие как их умение общаться и понимать, умение познавать и использовать язык, иногда более, чем один, и их умение приписывать значение языку и формам выражения.

Более изощренным взглядом на лингвистическое значение является мнение о том, что значения существуют *только* в человеческом разуме. Слова и другие компоненты языка выступают лишь посредником и предметом. Язык – условная система знаков, изучаемая и передаваемая сообществом для коммуникативных целей. Человеческий язык заслуживает более углубленного анализа, чем анализ, представленный в нашей работе, но для исключительно наших целей, имея дело со значением текста, и как это соотносится с переводом, нам достаточно упростить тот факт, что лингвистическая коммуникация совершается посредством текста, который включает в себя слова, объединенные в грамматические конструкции. Термин «текст» в данной работе имеет широкое значение, как инструмент коммуникации, который может быть письменным, устным, так и невербальным. Но в нашем исследовании, затрагивающим герменевтический аспект перевода, мы сфокусировались на письменном тексте.

Определение смысла – важнейший этап перевода текста. Осознание того, что смысл не сосредоточен в одной лишь точке ставит другой вопрос: где, в таком случае, его искать? Может ли переводчик определить намерение и вложенный смысл автора исходного текста и называть это истинным смыслом текста? В случае с ещё живущими авторами, эта идея, по крайней мере, возможна, где в диалоге с писателем или писательницей мы можем узнать, что они подразумевали. Но в случае с уже почившими авторами, есть огромный разрыв между разграничением мыслями и намерением автора с одной стороны, а с другой, с авторским выражением, и у переводчика есть доступ только к последнему. Мы должны принять тот факт, что авторская интенция и мысли были смежными с тем, что выразил автор. У нас есть тест, и это именно то, что мы переводим. Было бы неуместно переводить мысли и интенции, даже если мы обладаем доступом к ним отдельно от их способа выражения.

Текст является объектом перевода. Он – лишь средство коммуникации, и, строго говоря, смыслы существуют исключительно в головах людей. Но с другой стороны, текст полнится смыслами, в таком случае текст есть манифестация человеческого языка, и язык является созданной и разделенной социальной системой привычных употреблений и структур. Текст обладает смыслом для определенной социальной группы, которая владеет языком, на котором написан текст.

Текст может обладать смыслами на разных уровнях. Поскольку абсолютно невозможным является перевод полного смысла сложного текста, переводчик должен решить, какой из смыслов самый важный и достоин концентрации, к примеру, на согласованности и смысла на уровне слова, или на более высоком уровне тематического смысла.

В связи с этим нами были рассмотрены четыре типа выдвигания: обманутое ожидание, конвергенция, сцепление и повтор; и проведен анализ художественного текста на лингвостилистическом уровне.

В результате исследования мы выявили, что все рассмотренные нами типы выдвижения способствуют структурализации и помогают созданию единства текста, несмотря на то, что роман отличается нарушенным иерархическим повествованием, как на уровне всего текста, так и на уровне глав и смысловых единств. Используя различные виды выдвижения, автор объединяет воедино трех разных повествующих и три тесно переплетенных между собой историй.

Помимо этого типы выдвижения выступают в качестве характеристики главных персонажей. Например, их речь отличается избыточностью (мальчик) или полным его отсутствием (бабушка).

Из этого следует, что использование типов выдвижения способствует созданию смыслового единства не только на лингвостилистическом уровне (на уровне предложений и фразовых единства), но и на текстовом.

Проанализировав текст и встречающиеся в нем типы выдвижения, нам удалось определить интенцию автора оригинального текста. Дж. С. Фоер рассказывает историю одной семьи, разрозненной жизненными обстоятельствами и недопониманием, но объединенной общими потерями и похожестью судеб. Как уже было сказано выше, встречающиеся типы выдвижения на синтаксическом уровне, показывают себя так же на общей картине смыслового единства текста. Автор объединяет разрозненное повествование на всех уровнях: от слова до общего смысла произведения.

Говоря о переводе на русский язык, выполненный Василием Аркановым, следует отметить, что переводчик воспользовался техникой динамической эквивалентности и направил свое внимание на передачу смысла. Это выражается довольно свободным переводом лексики и частое употребление сленга, практически отсутствующего в оригинальном тексте. В. Арканов сосредоточился на сильном эффекте, который оказала оригинальная история Дж. С. Фоера на своих читателей, и попытался его передать русскому обществу.

Большую роль при переводе играет культурологический анализ. В романе Дж. С. Фоеера «Extremely Loud and Incredibly Close» рассказывается история девятилетнего мальчика, потерявшего своего отца в теракте девятого сентября. Этот день навсегда запомнился американскому обществу, нет более знаменательной и черной даты в истории Америки. Однако для остального мира этот день был и останется днем террористической атаки, он не изменил сознания остальных людей. Поэтому при переводе было так важно учитывать этот эмоциональный фактор, который воздействовал на читателей оригинального текста, на американцев, которым изначально предназначался этот текст. Изучив этот феномен, переводчик попытался усилить эмоциональный эффект за счет вольного перевода некоторых слов и фраз, однако смысловое единство было передано в полной мере. Самым частым видом трансформации стала трансформация на прагматическом уровне, что и указывает на использование динамической эквивалентности в переводе. Благодаря этому высоко профессиональному переводу, русский читатель сумел почувствовать трагедию, случившуюся с главными героями и не потерять связь, ту тонкую линию, которую Дж. С. Фоеер искусно протянул сквозь весь роман.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев Н. Д. Статистико-комбинированные методы в теоретическом и прикладном языкознании. Л.:Наука, 1967. 403 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Ленинград.: ЛГПИ, 1974. 78 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. Учебник для вузов. М.: Флинта: Наука, 2002. 384 с.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М.: Изд-во URSS, 2007. 240 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
6. Богин Г. И. Филологическая герменевтика. Калинин: изд-во КГУ, 1982. 86 с.
7. Брандес М. П., Провоторов В. И. Предпереводоведческий анализ текста. М.: НВИ-Тезаурус, 2001. 222 с.
8. Виноградов В. В. Сюжет и стиль. М.: АН СССР, 1963. 194 с.
9. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: ИОСО РАО, 2001. 224 с.
10. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
11. Дризе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. Проблемы семиосоциологии. М.: Наука, 1985. 232 с.
12. Звягинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. М.: изд-во МГУ, 1976. 248 с.
13. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. Очерки лингвистического учения о переводе. М.: Межд. отн., 1973. 215 с.
14. Крюков А. Н. Перевод как интерпретация. Ереван: Лингва, 2009. С. 136-151.
15. Мунэн Ж. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. С. 36-71.
16. Найда Ю. А. К науке переводить. Принципы соответствий. М.: Международные отношения, 1978. С. 114-137.
17. Нелюбин Л. Л., Хухуни Г. Т. Наука о переводе. М.: Флинта, 2008. 416 с.

18. Обнорская М. Е. Аналитическое чтение и интерпретация текста. Барнаул: БПГУ, 2007. 162 с.
19. Огнева Е. А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода. М.: Эдитус, 2012. 234 с.
20. Ольховников Д. Б. Проблемы адекватной передачи языковых единиц текста при переводе // Семантика текста и проблемы перевода. М.: АН СССР ин-т языкознания, 1984. С. 103-112.
21. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М.: Изд-во «Библиотека лингвиста», 2007. 244 с.
22. Тураева З. Я. Опыт описания категорий текста // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Вып. 3. Л.: изд-во ЛГУ. 1985. С. 3-14.
23. Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. 830 с.
24. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. 188 с.
25. Barthes R. The Death of the Author. Aspen, 1967. 63 p.
26. Bellow S. Herzog. London: Pinguin Publisher, 1985. 133 p.
27. Campbell G. The Four Gospels. London.: Strahan and Cadell, 1789. 445 p.
28. Cary J. The Horse's Mouth. New-York: NYRB, 1999. 432 p.
29. Derrida J. De la Grammatologie. Paris: Éditions de Minuit, 1967. 560 p.
30. Frank D. B. Do We Translate the Original Author's Intended Meaning? // Open Theology. De Gruyter, 2016. P. 653-667.
31. Frere J. Review of Mitchell's Aristophanes // Quart. Rev. London: Oxford University Press, 1820. № 46. P. 474-505.
32. Gadamer, H. Truth and Method. New York: Seabury, 1967. 601 p.
33. Galperin I. Stylistic. M.: Vysshaya shkola, 1977. 334 p.
34. Halliday M.A.K. Explorations of Language. London: Hodder, 1974. 144 p.
35. Hirsch E. D. The Aims of Interpretation. Chacago: University of Chicago Press, 1976. 183 p.
36. Jäger G. Translation und Translationslinguistik. Halle: Niemeyer; 1975. 214 S.

37. Manchester P. Verse Translation as an interpretive art // *Hispania*, 1951. № 34 P. 68-73.
38. Melville H. *Moby Dick*. London: Penguin Publisher, 2010. 328 p.
39. Milligan E. E. Some principles and techniques of translation. London.: Mod. Lang, 1957. 84 p.
40. Phillips H. P. Problems of translation and meaning in field work // *Human Organisation*, 1959. № 18. P. 184-192.
41. Pound E. *Literary Essays of Ezra Pound*. London.: Faber and Faber, 1954. 273 p.
42. Procházka V. Notes on translating technique // *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*. Washington.: Univ. Washington Press. 1920. P. 108-130.
43. Ricoer P. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976. 107 p.
44. Rieu E. V., Phillips J. B. *Translation the Gospels*. B. T. G.: 1954, 266 p.
45. Riffaterre M. *Fictional Truth*. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. 160 p.
46. Rossetti W. M., *Bibliography of the works of D. G. Rossetti*, 1905. 441 p.
47. Scalia A. *A Matter of Interpretation: Federal Courts and the Law*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. 176 p.
48. Schleiermacher F. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens // *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. S. 38-70.
49. Souter A. *Hints on Translation in Theory and Practice*. London.: Williams and Norgate, 1920. 70 p.
50. Vanhoozer K. *Is There Meaning in This Text?* Grand Rapids: Zondervan, 1998. 512 p.
51. Vinay J-P., Darbelnet I. *Stylistique compare du francais et de l'anglais*. Paris: Didier, 1958. 331 p.
52. West C. B, Paris.: *Revue Littérature Comparée // La théorie de l traduction au XVIII siècle*, 1932. P. 330-355.

53. Wimsatt W., Monroe C. B. The International Fallacy // Sewanee Review 54. Lexington: University of Kentucky Press. 1954. P. 468-488.

Источники материала исследования

54. Foer J.S. Extremely Loud and Incredibly Close. London: Penguin Books, 2006. 322 p.
55. Фoер Д. Жутко громко & за пределами близко. Пер. В. Арканова. М.: Эксмо, 2007. 416 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Тип выд-я	Исходный текст (английский язык)	Текст перевода (русский язык)
КОНВЕРГЕНЦИЯ	<p>It's not that I believe in things that can't be observed now, because I don't. It's that I believe that things are extremely complicated. And anyway, it's not like we were <i>actually</i> burying him, anyway. [p. 4]</p>	<p>И не то чтобы теперь я поверил в вещи, не доказанные наукой, - вовсе нет. Просто теперь я верю, что это жутко сложные вещи. И потом, по-любому, - это же не так, как если бы мы его по-настоящему хоронили. [с. 17]</p>
	<p>She could tell that I was zipping up the sleeping bag of myself, and I could tell that she didn't really love me. [p. 6]</p>	<p>Ей было ясно, что я застегиваюсь на все «молнии» внутри самого себя, а мне было ясно, что она меня ни капельки не любит. [с. 20]</p>
	<p>Cher Marcel, Allô. I am Oskar's Mom. I have thought about it a ton, and I have decided that it isn't obvious why Oskar should go to French lessons, so he will no longer be going to go to see you on Sundays like he used to. I want to thank you very much for everything you have taught Oskar, particularly the conditional tense, which is weird. Obviously, there's no need to call me when Oskar doesn't come to this lessons, because I already know, because this was my decision. Also, I will keep sending you checks, because you are a nice guy. Votre ami dévouée, Madmoiselle Schell. [p. 51]</p>	<p>Cher Marcel, Allô. Я мама Оскара. Я тут пораскинула мозгами и пришла к выводу, что не понимаю, зачем Оскару этот французский, поэтому больше он не будет ходить к вам по воскресеньям, как раньше. Я вам очень благодарна за все, чему вы его научили, особенно за условное время, которое полнейший прикол. Само собой, не звоните мне, когда Оскар не придет на урок, потому что я уже об этом знаю, потому что я так решила. И еще я буду по-прежнему оплачивать его занятия, поскольку вы клевый. Votre ami dévouée, Madmoiselle Шелл. [с. 73-74]</p>
	<p>JIMMY SNYDER. What are you <i>talking</i> about? ME. [<i>Raises hand to scoreboard</i>]: Succotach my cocker spaniel, you fudging crevasse-hole dipshiitake! [p. 145]</p>	<p>ДЖИММИ СНАЙДЕР. Что ты <i>несешь</i>? Я [<i>указывая рукой на табло</i>]. Упож емн йулецоп, о ты, вонючий козлоногий акшак! [с. 180]</p>
	<p>There is nothing wrong with compromising. Even if you compromise almost everything. [p. 175]</p>	<p>Нет ничего плохого в компромиссах. Даже если вся жизнь – компромисс. [с. 216]</p>
	<p>The letter inside was typed, obviously, because Stephen Hawking can't use his hands, because he has amyotrophic sclerosis, which I know about,</p>	<p>Письмо, само собой, было напечатано, потому что Стивен Хокинг не может пользоваться руками, потому что он болен боковым амиотрофическим</p>

unfortunately. [p. 11]	склерозом, о чем мне известно, к сожалению. [с. 27]
She didn't answer, so I opened the door, because she always leaves it unlocked, even though I don't think that's safe because sometimes people who seem good end up being not as good as you might have hoped. [p. 100]	Она не ответила, и тогда я открыл дверь сам, потому что она ее никогда не запирает, хотя я считаю, что это небезопасно, потому что иногда люди, о которых думаешь хорошо, на поверку оказываются не такими хорошими, как хотелось бы. [с. 129]
I stayed up pretty late designing jewelry that night. I designed a Nature Hike Ankler, which leaves a trail of bright yellow dye when you walk, so in case you get lost, you can find your way back. I also designed a set of wedding rings, where each one takes the pulse of the person wearing it and sends a signal to the other ring to flash red with each heartbeat. Also I designed a pretty fascinating bracelet, where you put a rubber band around your favorite book of poems for a year, and then you take it off and wear it. [p. 106]	В тот вечер я долго не ложился, разрабатывая дизайн новых ювелирных изделий. Я разработал дизайн браслета на щиколотку «Пешая прогулка», который оставляет на земле ярко-желтый след во время ходьбы, чтобы, если заблудишься, идти по нему назад. Еще я разработал дизайн спаренных обручальных колец, чтобы каждое кольцо измеряло пульс тому, на кого надето, и посылало сигнал другому кольцу, которое бы загоралось красным в такт, синхронизируя сердцебиения. Еще я разработал дизайн обалденнейшего браслета из резинки: натягиваешь ее на любимый томик стихов, а через год снимаешь и носишь. [с. 137]
She was wearing the bracelet that I made for her, and that made me feel like one hundred dollars. I love making jewelry for her, because it makes her happy, and making her happy is another one of my reasons d'être. [p. 7]	На ней был браслет, который я для не изготовил, и от этого я себя чувствовал на сто долларов. Я люблю изготавливать для нее украшения, потому что это её радует, а радовать её – еще один из моих <i>reasons d'être</i> . [с. 21]
His name was <i>everywhere</i> . He'd tested out markers and oil sticks and colored pencils and chalk and pens and pastels and watercolors. He'd even scratched his name into a piece of moldable plastic, and I found a sculpting knife with yellow on its end, so I knew that was what he did it with. [p. 50]	Его имя было <i>повсюду</i> . Он перепробовал маркеры, и тюбики с маслом, и цветные карандаши, и мелки, и ручки, и пастели, и акварели. Он даже процарапал свое имя на куске формовочной глины, и я нашел масхитин с желтым на конце, поэтому я точно знал, чем именно он это сделал. [с. 64]
More than 9 million people live in New York [a baby is born every 50 seconds], and everyone has to live somewhere, and most apartments have two locks on the front, and to at least some of the	В Нью-Йорке живет более 9 миллионов человек [каждые 50 секунды в Нью-Йорке кто-то рождается], и все они где-нибудь проживают, а в большинстве квартир – два замка на входной двери, и,

<p>bathrooms, and maybe to come other rooms, and obviously to dressers and jewelry boxes. Also there are offices, and art studios, and storage facilities, and bank with safe-deposit boxes, and gates to yards, and parking lots. I figured that if you included everything – from bicycle locks to roof latches to places for cufflinks – there are probably about 18 locks for every person in New York City, which would mean about 162 million locks, which is a crevasse-load of locks. [p. 41]</p>	<p>по крайней мере, в некоторых – замки на дверях в ванную, и, может быть, в другие комнаты, и, само собой, на комодах и шкапулках с драгоценностями. Помимо этого есть офисы, и художественные студии, и склады, и банки с сейфами, и ворота в частные сады, и автостоянки. Я прикинул, что если сложить все – от велосипедных замков и щеколд на чердаке до защелок на коробках для запонок, - то на каждого жителя Нью-Йорка приходится, в среднем, по 18 замков, а это значит, что в Нью-Йорке около 162 миллионов замков, а это до фигищи. [с. 61]</p>
<p>My other rules were that I wouldn't be sexist again, or racist, or ageist, or homophobic, or overly wimpy, or discriminatory to handicapped people or mental retards, and also that I wouldn't lie unless I absolutely had to, which I did a lot. [p. 87]</p>	<p>У меня были еще правила: не быть сексистом, или расистом, или гомофобом, или плаксой, не дискриминировать против пожилых, инвалидов и дегенераторов и не обманывать без повода, чем я занимался постоянно. [с. 113]</p>
<p>I walked across Amsterdam Avenue, and Columbus Avenue, and Central Park, and Fifth Avenue, and Madison Avenue, and Park Avenue, and Lexington Avenue, and Third Avenue, and Second Avenue. [p. 88]</p>	<p>Я пересек Амстердам авеню, Коламбус авеню, Центральный парк, Пятую авеню, Мэдисон авеню, Парк авеню, Лексингтон авеню, Третью авеню и Вторую авеню. [с. 114]</p>
<p>I wrapped up the old phone in the scarf that Grandma was never able to finish because of my privacy, and I put that in a grocery bag, and I put that in a box, and I put that in another box, and I put that under the bunch of stuff in my closet, like my jewelry workbench and albums of foreign currencies. [p. 68]</p>	<p>Я замотал старый телефон шарфом, который бабушка так и не довязала из-за моей несговорчивости, и положил его в целлофановый пакет, а пакет положил в коробку, а коробку – в другую коробку, а ее – к себе в шкаф на кучу барахла, типа набора моих ювелирных инструментов и альбомов с иностранными монетами. [с. 91]</p>
<p>I wrapped the phone back up in the unfinished scarf, and put that back in the bag, and put that back in the box, and that in the other box, and all of that in the closet under lots of junk. I stared at the fake stars forever. I invented. I gave myself a bruise. I invented. [p. 69]</p>	<p>Я снова завернул телефон в недовязанный шарф и положил его обратно в пакет, а пакет положил обратно в коробку, а коробку – в другую коробку, а все это – в шкаф под кучу барахла. Я до бесконечности пялился на фальшивые звезды. Я изобретал. Я наставил себе синяк. Я изобретал. [с. 91-92]</p>
<p>My brain opened a box with old atlases [where there were two Germanys and one</p>	<p>Мой мозг открыл коробку со старыми атласами [там было две Германии и одна</p>

Yugoslavia] and souvenirs from business trips, like Russian dolls with dolls inside them with dolls inside them with dolls inside them... [p. 107]	Югославия] и сувенирами из его командировок, типа русских кукол, внутри которых куклы, внутри которых куклы, внутри которых куклы... [с. 137]
After dinner, I went up to my room. I took the box out of the closet, and the box out of the box, and the bag, and the unfinished scarf, and the phone. [p. 207]	После ужина я пошел к себе в комнату. Я достал из шкафа коробку, из этой коробки – другую коробку, и пакет, и недовязанный шарф, и телефон. [с. 252]
I went to my grandmother, your great-great-grandmother, and asked her to write a letter. She was my mother's mother. Your father's mother's mother's mother. [p. 78]	Я пошла к бабушке, твоей прапрабабушке, и попросила написать мне письмо. Это была мамина мама. Мать матери матери твоего отца. [с. 103]
She asked her father, my great-grandfather, your great-great-great-grandfather, to by her a dove. [p. 79]	Она попросила отца, моего прадеда, твоего прапрадеда, купить ей голубку. [с. 103]
The same pictures over and over. Planes going into buildings. Bodies falling. People waving shirts out of high windows. Planes going into buildings. Bodies falling. Planes going into buildings. People covered in gray dust. Bodies falling. Buildings falling. Planes going into buildings. Planes going into buildings. Buildings falling. People waving shirts out of high windows. Bodies falling. Planes going into buildings. [p. 230]	Те же кадры, снова и снова. Самолеты врезаются в здания. Летящие вниз тела. Люди размахивают рубашками в окнах верхних этажей. Самолеты врезаются в здания. Летящие вниз тела. Люди, покрытые серой пылью. Летящие вниз тела. Здания обрушиваются. Самолеты врезаются в здания. Самолеты врезаются в здания. Здания обрушиваются. Люди размахивают рубашками в окнах верхних этажей. Летящие вниз тела. Самолеты врезаются в здания. [с. 279]
"Oskar? Over" "I'm OK. Over." "What's wrong, darling? Over." "What do you mean what's wrong? Over." "What's wrong? Over." "I miss Dad. Over" "I miss him, too. Over." "I miss him a lot. Over." "So do I. Over." "All the time. Over." "All the time. Over." I couldn't explain to her that I missed him <i>more</i> , more than she or anyone else missed him, because I couldn't tell her about what happened with the phone. That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into. [p. 71]	«Оскар? Прием.» - «Я в порядке. Прием.» - «Почему ты не спишь, лапонька? Прием.» - «В каком смысле? Прием.» - «Почему ты не спишь? Прием.» - «Я скучаю по папе. Прием.» - «Я тоже. Прием.» - «Я очень по нему скучаю. Прием.» - «Все время. Прием.» - «Все время. Прием». Я не мог объяснить ей, что скучаю по нему больше – больше, чем она, больше, чем все на свете, потому что я не могу рассказать ей про телефон. Эта тайна была дырой в моем сердце, в которую проваливалась любая радость.[с. 94-95]
Then she started cry tears. [p. 96]	Тут она заплакала со слезами. [с. 124]

She cried more tears. [p. 97]	Она опять заплакала со слезами. [с. 125]
You're going to catch a cold. I already have a cold. You're going to catch colder. [p. 179]	Ты простудишься. Я и так простужена. Ты простудишь свою простуду. [с. 221]
How many hundreds of thousands of fingers brushing against each other does it take to make love? Why does anyone ever make love? [p. 181]	Сколько раз сотни тысяч пальцев должны прикоснуться друг к другу, чтобы получилась любовь? Зачем люди вообще занимаются любовью? [с. 224]
Wednesday was boring. Thursday was boring. Friday was boring, except that it was Friday, which meant it was almost Saturday, which meant I was closer to the lock, which was happiness. [p. 207]	В среду была скукота. В четверг была скукота. В пятницу тоже была скукота, только это была пятница, а значит, почти суббота, а значит, я был намного ближе к замку, а это радость. [с. 252]
There were books in foreign languages, and little statues, and scrolls with pretty paintings, and Coke cans from around the world, and a bunch of rocks on his fireplace mantel, although all of them were common. [p. 156]	Были книги на иностранных языках, и маленькие статульки, и свитки с зыкинскими рисунками, и банки из-под «Колы» со всего мира, и разные камушки на каминной полке, но, правда, ни одного ценного. [с. 194]
It took me nine hours to make, and I had thought about giving it to Sunny, the homeless person who I sometimes see standing outside the Alliance Francaise, because he puts me in heavy boots, or maybe to Lindy, the neat old woman who volunteers to give tours at the Museum of Natural History, so I could be something special to her, or even someone in wheelchair. But instead I gave it to Mom. [p. 35]	Я провозился браслетом девять часов и сначала хотел подарить его Сонни – бомжу, которого иногда вижу у входа в «Альянс Франсез», потому что у меня из-за него гири на сердце, или, может быть, Линди – опрятной старушке, которая водит бесплатные экскурсии по Музею естественной истории, чтобы стать для нее особенным, или просто кому-нибудь в инвалидной коляске. Но вместо этого я подарил его маме. [с. 53]
“How you don't know who Larry is, even though you probably see him all the time, how Buckminster just sleeps and eats and goes to the bathroom and has no <i>reason d'être</i> , the short ugly guy with the neck who takes tickets at the IMAX theater, how the sun is going to explode one day, how every birthday I always get at least one thing I already have, poor people who get fat because they eat junk food because it's cheaper...domesticated animals, how I <i>have</i> a domesticated animal, nightmares, Microsoft Windows, old people who sit around all day because no one remembers to spend time with them and they're embarrassed to ask people to spend time with them, secrets, dial phones, how	То, что ты не знаешь, кто такой Ларри, хотя наверняка видела его сто тысяч раз, т, то Бакминстер только спит, ест и ходит в туалет без всякого <i>reason d'être</i> , уродливый коротышка без шеи, который проверяет билеты на входе в кинотеатр IMAX, то, что солнце рано или поздно взорвется, то, что каждый год на свой день рождения я обязательно получаю в подарок хотя бы одну вещь, которая у меня уже есть, бедняки, которые жиреют, потому что едят жирную еду, потому что она дешевле...Домашние животные, то, что у меня <i>есть</i> домашнее животное, ночные кошмары, «Майкрософт Виндоуз», старики, которые целыми днями сидят одни, потому что при них

	<p>Chinese waitresses smile even when there's nothing funny or happy, how Chinese people own Mexican restaurants but Mexican people never own Chinese restaurants, mirrors, tape desks, my unpopularity at school, Grandma's coupons, storage facilities, people who don't know what the Internet is, bad handwriting, beautiful songs, how there won't be humans in fifty years - " [p. 42-43]</p>	<p>все забыли, а им неудобно попросить, чтобы про них вспомнили, секреты , телефоны с крутящимся диском, то, что китайские официантки улыбаются, даже когда им не смешно, и еще, что китайцы владеют мексиканскими ресторанами, а мексиканцы китайскими – никогда, зеркала, кассетники, то, что со мной никто не хочет дружить в школе, бабушкины купоны, вещехранилища, люди, которые не знают про Интернет, плохой почерк, красивые песни, то, что через пятьдесят лет на земле не будет людей...» [с. 63-64]</p>
	<p>He closed his eyes and became quiet. I couldn't tell if he was thinking about what we were talking about, or thinking about something else, or if maybe he'd fallen asleep, which I know that old people, like Grandma, sometimes do, because they can't help it. [p. 164]</p>	<p>Он закрыл свои глаза и ничего не сказал. Трудно было понять, думает ли он над тем, о чем мы говорили, или думает о чем-то другом, или вообще заснул, а я знаю, что старые люди, типа бабушки, иногда так делают, потому что у них получается само собой. [с. 204]</p>
<p>ОБМАНУТОЕ ОЖИДАНИЕ</p>	<p>I told him, "I don't understand." I kicked his door and told him, "You're breaking your promise." I pushed him and shouted, "It isn't fair!" I got on my tiptoes and put m mouth next to his ear and shouted, "Fuck you!" No. I shook his hand... [p. 254]</p>	<p>Я сказал: «Ничего я не понимаю». Я пнул ногой его дверь и сказал: «Ты же обещал!» Я толкнул его и заорал: «Это нечестно!» Я встал на цыпочки, прижал губы к самому его уху и заорал: «Ну и катись!» Нет. Я пожал его руку... [с. 308]</p>
	<p>I wanted to know what she could tell me about black, since she was probably an expert of color. "Well", she said, "I don't know that I'm an expert of anything". [p. 44]</p>	<p>Я хотел знать все, что она может рассказать мне про черное, поскольку она наверняка является экспертом по цвету. «Ну, - сказала она, - не знаю, какой из меня <i>эксперт</i>» [с. 66]</p>
	<p>If it was relatively insignificant, it was something, and I needed to do something, like sharks, who die if they don't swim, which I know about. Anyway. [p. 87]</p>	<p>Может, в сравнении с вечностью и Вселенной это было ничто, но для меня это была задача, а задача мне необходима, как акулам, которые умирают, если не плавают, о чем мне известно. Ладно. [с. 113]</p>
	<p>And also, there are so many times when you need to make a quick escape, but humans don't have their own wings, or not yet, anyway, so what about a birdseed shirt? Anyway. [p. 2]</p>	<p>И еще: сколько раз бывает, когда надо аварийно эвакуироваться, а своих крыльев у людей нет, во всяком случае пока, а что если придумать спасательный жилет из птичьего корма? Ладно. [с. 14]</p>
	<p>"Actually, if limousines were <i>extremely</i></p>	<p>«<i>Между прочим</i>, если сделать <i>жутко</i></p>

	<p>long, they wouldn't <i>need</i> drivers. You could just get in the back seat, walk through the limousine, and then get out of the front seat, which would be where you wanted to go. So in this situation, the front seat would be at the cemetery". "And I would be watching the game right now." I patted his shoulder and told him, "When you look up 'hilarious' in the dictionary, there's a picture of you". [p. 5]</p>	<p>длинные лимузины, то тогда водители вообще не понадобятся. Люди будут заходить в них сзади, проходить по салону и выходить спереди – и как раз там, куда хотели попасть. В данном случае – на кладбище.» - «А я бы целыми днями смотрел бейсбол». Я похлопал его по плечу и сказал: «Если заглянуть в словарь на слово «оборжашца», там будет ваша фотография». [с. 19]</p>
	<p>"So then why I am your son?" "Because Mom and I made love, and one of my sperm fertilized one of her eggs". "Excuse me while I regurgitate" [p. 13]</p>	<p>«А почему тогда я твой сын?» - «Потому что мы с мамой занимались любовью, и один из моих сперматозоидов оплодотворил одну из ее яйцеклеток». – «Я щас срыгну» [с. 29]</p>
	<p>I printed out some of the pictures I found – a shark attacking girl, someone walking on a tightrope between the Twin Towers, that actress getting a blowjob from her normal boyfriend, a soldier getting his head cut off in Iraq. [p. 42]</p>	<p>Я распечатал несколько попавшихся по ходу фоток (акула, нападающая на девочку; какой-то человек, идущий по канату между башнями близнецами; та актриса, которой делает минет её нормальный бойфренд; солдат, которого обезглавливают в Ираке) [с. 62]</p>
	<p>I erased and connected the dots in a different way, to make "door". Fragile? Door? The I thought of <i>porte</i>, which is French for door, obviously. I erased and connected the dots to make "porte". I had the revelation that I could connect the dots to make "cyborg" and "platypus", and "boobs", and even "Oskar", if you were extremely Chinese. [p. 10]</p>	<p>Я все стер и соединил точки по-другому, чтобы получилось «дверь». Хрупкий? Дверь? Потом я вспомнил про <i>porte</i>, а это тоже дверь, только, само собой, по-французски. Я все стер и соединил точки так, чтобы получилось <i>porte</i>. Тум мне было озарение что точки можно соединить и в «киборг», и в «утконос», и в «сиськи», и даже в «Оскар», если жутко закосить под китайца. [с. 26]</p>
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">СЦЕПЛЕНИЕ [ПАРАЛЛЕЛИЗМ, АНТИТЕЗА]</p>	<p>'My first jujitsu class was three and a half months ago. Self-defense was something that I was extremely curious about, for obvious reasons, and Mom thought it would be good for me to have a physical activity besides tambourining, so my first jujitsu class was three and a half months ago...I told him, "That's fascinating". My last jujitsu class was three and a half months ago' [p. 2]</p>	<p>Мое первое занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад. Самообороной я жутко заинтересовался по понятным причинам, а мама решила, что мне буде полезна ещё одна физическая нагрузка в дополнение к тамбурированию, поэтому мое первое занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад...Я сказал: «Обалдеть». Мое последнее занятие джиу-джитсу состоялось три с половиной месяца назад. [с. 15]</p>
	<p>I became a little lighter, because I was getting closer to Dad. But I also became a little heavier, because I was getting farther from Mom. [p. 52]</p>	<p>Уходя на поиски замка, я становился чуточку легче, потому что приближался к папе. Но и чуточку тяжелее, потому что я чувствовал, как удаляюсь от мамы. [с. 74]</p>

<p>I thought about calling Mom. I thought about grabbing my walkie-talkie and paging Grandma. I went back to the first message and listened to them all again. I looked at my watch. It was 10:22:21. I thought about running away and never talking to anyone again. I thought about hiding under my bed. I thought about rushing down-town to see if I could somehow rescue him myself. And then the phone rang. I looked at my watch. It was 10:22:27. [p. 68]</p>	<p>Я подумал о том, чтобы позвонить маме. Я подумал о том, чтобы схватить мою рацию и радировать бабушке. Я отмотал сообщения к началу и прослушал их снова. Я посмотрел на часы. Было 10:22:21. Я подумал о том, чтобы убежать из дома и больше никогда ни с кем не разговаривать. Я подумал о том, чтобы спрятаться под кровать. Я подумал о том, чтобы поехать к башням-близнецам и посмотреть, смогу ли как-нибудь спасти его сам. И тогда зазвонил телефон. Я посмотрел на часы. Было 10:22:27. [с. 90]</p>
<p>As it was coming out of my mouth, I wished it was going into my mouth. She said she was sorry, which I thought was weird. [p. 102]</p>	<p>Слова еще недовылетели, а я уже хотел, чтобы они влетели обратно. Но она сказала, что извиняется, и я подумал, что это странно. [с. 133]</p>
<p>She cried at all the wrong times and cracked up at all the wrong times. [p. 144]</p>	<p>Она невпопад плакала и невпопад раскалывалась. [с. 178]</p>
<p>What's so horrible about being dead forever, and not feeling anything, and not even dreaming? What's so great about feeling and dreaming? [p. 145]</p>	<p>Почему так ужасно навсегда стать мертвым, и ничего не чувствовать, и даже не видеть снов? Что такого суперского в чувствах и снах? [с. 180]</p>
<p>And nothing else makes any sense. DAD doesn't make sense. MOM doesn't make sense. THE AUDIENCE doesn't make sense. The folding chairs and fog-machine fog don't make sense. Shakespeare doesn't make sense. The stars that I know are on the other side of the gym ceiling don't make sense. The only thing that makes any sense right then is my smashing JIMMY SNYDER's face. ... I keep smashing the skull against his skull, which is also RON's skull [for letting MOM get on with life] and MOM's skull [for getting on with life] and DAD's skull [for dying] and GRANDMA's skull [for embarrassing me so much] and DR.FEIN's skull [for asking if any good could come out of DAD's death] and the skulls of everyone else I know. [p. 146]</p>	<p>Все остальное теряет смысл. ПАПА теряет смысл. МАМА теряет смысл. ЗРИТЕЛИ теряют смысл. Складные стулья и генератор искусственного тумана теряют смысл. Шекспир теряет смысл. Звезды, о которых я знаю, что они светят с обратной стороны потолка спортзала, теряют смысл. Единственное, что не теряет смысл, - это как я дубасю по лицу ДЖИММИ СНАЙДЕРА. ... Я продолжаю дубасить черепом по черепу, но только это уже череп РОНА [за то, что разрешил МАМК жить как ни в чем не бывало], и череп МАМЫ [за то, что живет как ни в чем не бывало], и череп ПАПЫ [за что, что умер], и череп БАБУШКИ [за что, что так меня перед всеми опозорила], и череп ДОКТОРА ФАЙНА [за вопрос, может ли ПАПИНА смерть пойти чему-нибудь на пользу], и черепа всех, кого я знаю. [с. 181-182]</p>
<p>My dad was good. Mohammed Atta was evil. [p. 159]</p>	<p>Папа был хороший, а Мохаммед Атта – плохой. [с. 198]</p>
<p>“His memory is there.” “His memory is</p>	<p>«Там наша память о нем». – «Наша</p>

<p>here,” I said, pointing at my head. [p. 169]</p>	<p>память о нем здесь», - сказал я, указывая на свою голову. [с. 210]</p>
<p>I did not need to know if he could love me. I needed to know if he could need me. [p. 84]</p>	<p>Меня не волновало, сможет ли он меня полюбить. Меня волновало, сможет ли он во мне нуждаться. [с. 110]</p>
<p>In my dream, all of the collapsed ceilings re-formed above us. The fire went back into the bombs, which rose up and into the bellies of planes whose propellers turned backwards, like the second hands of the clocks across Dresden, only faster... In my dream, spring came after summer, came after fall, came after winter, came after spring. [p. 307]</p> <p>I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky.</p> <p>And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of.</p> <p>Dad would've left his message backwards, until the machine was empty, and the plane would've flown backward away from him, all the way to Boston. [p. 325]</p>	<p>В моем сне все обрушившиеся потолки заново сложились над нами. Пламя вернулось в бомбы, которые падали вверх, исчезая в чреве самолетов, чьи винты вращались справа налево, как минутные стрелки часов во всем Дрездене, только быстрее... В моем сне весна пришла после лета, лето – после осени, осень – после зимы, зима – после весны. [с. 369]</p> <p>Я сложил их в обратном порядке: последнюю – сначала, первую – в конце. Когда я их пролистал, получилось, что человек не падает, а взлетает. Если бы у меня еще были снимки, он мог бы влететь в окно, внутрь здания, и дым бы всосался в брешь, из которой бы вылетел самолет.</p> <p>Папа записал бы свои сообщения задом наперед, пока бы она не стерлись, а самолет бы долетел задом наперед до самого Бостона. [с. 390]</p>
<p>We made love in nothing places and turned the lights off. It felt like crying. [p. 177]</p> <p>It was the first time I had ever cried in front of him. It felt like making love. [p. 178]</p>	<p>Мы занимались любовью в ничто и выключали свет. Это было все равно, как плакать. [с. 218]</p> <p>До этого я никогда при нем не плакала. Это было все равно, как заниматься любовью. [с. 220]</p>
<p>I didn't know where it came from, or what it meant, or if I loved it or hated it. [p. 259]</p>	<p>Я не знал, ни откуда она взялась, ни зачем, ни того, нравится она мне или отвратительна. [с. 313]</p>
<p>I wanted to run away from him, and I wanted to go right up next to him. I went right up next to him. [p. 81]</p>	<p>Мне захотелось убежать от него и захотелось подойти к нему. Я подошла. [с. 106]</p>
<p>I wanted to run away from him, and I wanted to go to him. I went to him. [p. 82]</p>	<p>Мне захотелось убежать от него и захотелось подойти к нему. Я подошла. [с. 107]</p>
<p>That was when I knew that she knew. [p. 226]</p> <p>That was when I knew that I knew.</p>	<p>В тот момент я поняла, что она знает. [с. 274]</p> <p>В тот момент я поняла, что я знаю.</p>

<p>[p. 226] You tried to find her eyes, and that was when I knew that you knew. [p. 229]</p>	<p>[с. 274] Ты хотел заглянуть ей в глаза, и в этот момент я поняла, что ты знаешь. [с. 277]</p>
<p>“Henry Kissinger: war! “Ornette Coleman: music! “Che Guevara: war! “Jeff Bezos: money! “Philip Guston: art! “Mahatma Gandhi: war!” “But he was a pacifist,” I said. “Right! War! “Arthur Ashe: tennis! “Tom Cruise: money! “Elie Wiesel: war! “Arnold Schwarzenegger: war! “Martha Stewart: money! “Rem Koolhaas: architecture! “Ariel Sharon: war! “Mick Jagger: money! “Yasir Arafat: war! “Susan Sontag: thought! “Wolfgang Puck: money! “Pope John Paul II: war!” [p. 157-158]</p>	<p>«Генри Киссинджер: война! Орнетт Колман: музыка! Че Гевара: война! Джеф Безос: деньги! Филип Гастон: искусство! Махатма Ганди: война!» «Но ведь он был пацифистом», - сказал я. «Вот именно! Война! Артур Эш: теннис! Том Круз: деньги! Эли Вайзель: война! Арнольд Шварценеггер: война! Марта Стюарт: деньги! Рем Коолхаас: архитектура! Ариэль Шарон: война! Мик Джаггер: деньги! Ясир Арафат: война! Сюзан Зонтаг: мысль! Вольфганг Пак: деньги! Папа Иоанн Павел II: война!» [с. 195-196]</p>
<p>I felt suddenly shy. I was not used to shy I used to shame. Shyness is when you turn your head away from what you want. Shame is when you turn your head away from something you do not want. [p. 179]</p>	<p>Внезапно я оробела. Я не привыкла робеть. Я привыкла стыдиться. Робость – это когда отворачиваешься от того, что хочешь. Стыд – это когда отворачиваешься от того, чего не хочешь. [с. 221]</p>
<p>I got tired, I told him. Not worn out, but worn through. [p. 180]</p>	<p>Я устала, - сказала я. – Не изношена, а стерта до дыр. [с. 222]</p>
<p>We spent our days trying to help each other help each other. I would get his slippers. He would make my tea. I would turn up the heat so he could turn up the air conditioner so I could turn up the heat. [p. 176]</p>	<p>Целыми днями мы пытались помочь друг другу помочь друг другу. Я шла за его тапочками. Он заваривал мне чай. Я включала отопление, чтобы он мог включить кондиционер, чтобы я могла включить отопление. [с. 217]</p>
<p>Why does anyone ever make love? What does it mean to need a child? [p. 177]</p>	<p>Зачем люди вообще занимаются любовью? Что это значит – хотеть ребенка? [с. 218-219]</p>
<p>That was Saturday, and it was depressing. [p. 151]</p>	<p>Была суббота и полная депра. [с. 187]</p>
<p>“You’re not going to die tomorrow.” “Dad didn’t think he was going to die the next day.” “That’s not going to happen to you.” “It wasn’t going to happen to him” [p. 169]</p>	<p>«Ты не умрешь завтра». – «Папа тоже не думал, что завтра умрет». – «С тобой такого не может случиться». – «С ним тоже не могло» [с. 209]</p>

	<p>“But you should have been home when I got home.” “I wish I had been, but it wasn’t possible.” “You should have made it possible.” “I can’t make the impossible possible.” “You should have.” [p. 169]</p>	<p>«Ты должна была быть дома, когда я пришел». – «Я бы и сама так хотела, но это было невозможно». – «Надо было, чтобы возможно». – «Я не умею делать невозможное возможным». – «Ты должна была» [с. 210]</p>
	<p>If you extremely excited your skin would turn green, and if you were angry you’d turn red, obviously, and if you felt like shiitake you’d turn brown, and if you were blue you’d turn blue. [p. 163]</p>	<p>Когда ты жутко возбужден, кожа будет зеленеть, а когда рассержен, само собой, краснеть, а когда у тебя на душе акшакак – коричневеть, а когда тебя осенило – синеть. [с. 203]</p>
	<p>He started crying – not out of happiness, I could tell, but not out of sadness, either. [p. 168]</p>	<p>Он заплакал – не от радости, понятное дело, но и не от горя. [с. 208]</p>
	<p>I looked in the coat closet. I looked behind the sofa. A scrabble board was on the coffee table. Words were running into each other. I went to your room. It was empty. I looked in your closet. You weren’t there. I went to your parents’ room. I knew you were somewhere. I looked in your father’s closet. I touched the tuxedo that was over his chair. I put my hands in its pockets. He had his father’s hands. Your grandfather’s hands. Will you have those hands? The pockets reminded me. [p. 226]</p>	<p>Я заглянула в платяной шкаф. Я заглянула за диван. На журнальном столике доска от скрэбла. Слова выехали из ячеек. Я пошла в твою комнату. Там было пусто. Я заглянула в твою кладовку. Тебя в ней не было. Я пошла в спальню твоих родителей. Ведь где-то ты есть. Я проверила в кладовке твоего отца. Я погладила смокинг, который висел там на стуле. Я подержала руки в его карманах. У него такие же руки, как у отца. Как у твоего деда. У тебя тоже будут такие руки? Это я из-за карманов подумала. [с. 275]</p>
	<p>I was more alone than if I had been alone. [p. 82]</p>	<p>Я ощущала одиночество сильнее, чем если бы была одна. [с. 107]</p>
	<p>I’ve been in a limousine twice ever. The first time was terrible, even though the limousine was wonderful. [p. 4]</p>	<p>Я всего два раза в жизни был в лимузине. Первый раз был ужасный, хотя сам лимузин был прекрасный. [с. 17]</p>
	<p>Things were happening around us, but nothing was happening between us [p. 312]</p>	<p>Жизнь кипела вокруг нас, но не между нами. [с. 374]</p>
ПОВТОР	<p>‘I could invent a teakettle that reads in Dad’s voice, so I could fall asleep, or maybe a set of kettles that sings the chorus of “Yellow Submarine”, which is a song by the Beatles, who I love, because entomology is one of my <i>raisons d’être</i>, which is a French expression that I know.’ [p. 1]</p>	<p>‘Я мог бы изобрести чайник, читающий голосом папы, чтобы наконец-то заснуть, или даже набор чайников, подпевающих вместо хора в <i>Yellow Submarine</i> – это песня «Битлз», что значит «жучки», а я жучков обожаю, потому что энтомология – один из моих <i>raisons d’être</i>, а это – французское выражение, которое я знаю.’ [с. 13]</p>
	<p>Dad used to tell me I was too smart for retail. That never made sense to me,</p>	<p>Папа мне постоянно говорил, что я слишком умен для розничной торговли.</p>

<p>because he was smarter than me, so if I was too smart for retail, then he <i>really</i> must have been too smart for retail. I told him that. “First of all”, he told me “I’m not smarter than you. Parents are always more knowledgeable than their children, and children are always smarter, than their parents” [p. 7]</p>	<p>Я никогда не мог этого понять, потому что он был умнее меня, а значит, если я был слишком умен для розничной торговли, то он был <i>тем более</i> слишком умен для розничной торговли. Я сказал ему об этом. «Во-первых, - сказал он, - я не умнее тебя, а просто больше знаю, поскольку я старше. Родители всегда знают больше детей, зато дети всегда умнее родителей» [с. 22]</p>
<p>They’re making very, very, very, very deep calls, way deeper than what humans can hear. [p. 94]</p>	<p>Они издают низкие-пренизкие позывные, намного ниже тех, что могут слышать люди. [с. 123]</p>
<p>There’s a card for everyone I ever wrote about! And cards for people I talked to in the course of writing my pieces! And cards for people I read books about! And cards for people in the footnotes of those books! [p. 157]</p>	<p>Здесь есть карточки на всех, о ком я когда-либо писал! И на тех, кого я интервьюировал в процессе работы! И на тех, о ком читал в книгах! И на тех, кто упоминался в сносках на страницах этих книг! [с. 195]</p>
<p>He shrugged his shoulders, just like Dad used to. “Where were you born?” He shrugged his shoulders. “How can you not know where you were born!” He shrugged his shoulders. “Where did you grow up?” He shrugged his shoulders. “OK. Do you have any brothers or sisters?” He shrugged his shoulders. “What’s your job? And if you’re retired, what <i>was</i> your job?” He shrugged his shoulders. [p. 238]</p>	<p>Он пожал плечами, совсем как папа. «Где вы родились?» Он пожал плечами. «Как вы можете не знать, где вы родились!» Он пожал плечами. «Где вы выросли?» Он пожал плечами. «Ладно. У вас есть братья или сестры?» Он пожал плечами. «Кем вы работаете? А если уже на пенсии, то кем <i>работали</i>?» Он пожал плечами. [с. 289]</p>
<p>Why does anyone ever make love? [p. 85] Why does anyone ever make love? What does it mean to need a child? [p. 177]</p>	<p>Зачем люди вообще занимаются любовью? [с. 111] Зачем люди вообще занимаются любовью? Что это значит – хотеть ребенка? [с. 218-219]</p>
<p>I wanted to run away from him, and I wanted to go right up next to him. I went right up next to him. [p. 81] I wanted to run away from him, and I wanted to go to him. I went to him. [p. 82]</p>	<p>Мне захотелось убежать от него и захотелось подойти к нему. Я подошла. [с. 106] Мне захотелось убежать от него и захотелось подойти к нему. Я подошла. [с. 107]</p>
<p>I sat down on the ground and wondered if it would be overly wimpy to cry in the lobby of an apartment building in Corona [p. 88] ...I sit back down and started to cry in the lobby of an apartment building in Corona. [p. 90]</p>	<p>Я сел на пол и подумал, что вряд ли буду считаться плаксой, если немного пореву а подъезде жилого дома в Короне [с. 116] ...Я сел на пол и заревел в подъезде жилого дома в Короне. [с. 117]</p>

<p>I ran up 105 stairs to our apartment, and ran to my laboratory, and went into my closet, and turned on my flashlight, and opened it. [p. 11]</p>	<p>Я пробежал 105 ступеней до нашей квартиры, и влетел в свою лабораторию, и залез в кладовку, и включил карманный фонарик, и вскрыл конверт. [с. 27]</p>
<p>What’s the name of the parts of New York – exactly halfway through the Midtown Tunnel, exactly halfway over the Brooklyn Bridge, the exact middle of the Staten Island Ferry when it’s exactly halfway between Manhattan and Staten Island – that aren’t in any borough? [p. 88]</p>	<p>А как называются части Нью-Йорка – ровно на полпути через Мидтаунский тоннель, ровно на полпути через Бруклинский мост, в самом центре Статенайлендского паромы, когда он ровно посередине между Манхэттеном и Статен Айлендом, - которые не относятся ни к какому округу? [с. 116]</p>
<p>“They couldn’t have been out there that long.” “You’re sure?” “Pretty sure.” “Are you more or less than seventy-five-percent sure?” “More.” “Ninety-nine percent?” “Less?” “Ninety-percent?” “About that.” I concentrated for a few seconds. “That’s a lot of percent.” [p. 51]</p>	<p>«Так долго они бы точно не пролежали». – «Вы абсолютно уверены?» - «Не абсолютно, но уверена». – «Процентов на семьдесят пять или больше?» - «Больше». – «На девяносто девять?» - «Меньше». – «На девяносто?» - «Около того». Я на несколько секунд сконцентрировался. – «Это ж до фигища процентов». [с. 73]</p>
<p>Ever since that day, whenever we go on walks she make us play a game like Marco Polo, where she calls my name and I have to call back to let her know that’s I’m OK. “Oskar?” “I’m OK.” “Oskar?” “I’m OK” [p. 101]</p>	<p>С того дня, отправляясь гулять, мы с ней играем в игру, типа Марко Поло: она меня зовет, а я должен откликнуться, чтобы она знала, что в порядке. «Оскар». «Я в порядке». «Оскар». «Я в порядке» [с. 131]</p>