НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ФИНАНСОВО -ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ «СИНЕРГИЯ»

Направление 45.03.02 (*код*) **Кафедра** ИЯ (*аббревиатура*)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему **Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи**

Обучающийся Епишина Евгения Николаевна (*Ф.И.О. полностью*) _____ (*подпись*)

Руководитель _____ (*Ф.И.О. полностью*) _____ (*подпись*)

Консультант _____ (*Ф.И.О. полностью*) _____ (*подпись*)

Заведующий кафедрой _____ (*Ф.И.О. полностью*) _____ (*подпись*)

МОСКВА 2023 г.

Негосударственное образовательное частное учреждение высшего образования «Московский финансово-промышленный университет «Синергия»

УТВЕРЖДАЮ

Декан факультета Лингвистики

Пеньковская И. И.
«25» июня 2023 г.

ЗАДАНИЕ

на выпускную квалификационную работу – бакалаврскую работу обучающегося

Епишиной Евгении Николаевны, ОБЛ-1905МОан

(Ф.И.О. обучающегося полностью)

Тема выпускной квалификационной работы

Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи

1. Структура ВКР:

Введение

Глава 1. Прагматические адаптации в переводах художественных произведений.

1.1. Понятие «Художественный текст» и его особенности.

1.2. Прагматическая адаптация и классификация.

1.3. Прагматические адаптации в переводе.

Выводы по главе 1.

Глава 2. Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи.

2.1. Лексическая специфика прагматической адаптации.

2.2. Грамматическая специфика прагматической адаптации.

2.3. Стилистическая специфика прагматической адаптации.

Выводы по главе 2.

Заключение Рекомендации по улучшению перевода художественного дискурса, его оценка на основе полученных результатов исследования.

Литература

Приложения

2. Основные вопросы, подлежащие разработке:

Во введении определите: актуальность Темы «Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи»; цель и задачи исследования; предмет и объект исследования (указывается конкретный иллюстративный материал); информационную база исследования; методы исследования; практическое использование разработок и рекомендаций по переводу художественных текстов; структуру работы.

Для написания **главы 1** изучите основную и дополнительную литературу по выбранной Теме. **В пункте 1.1.** раскройте сущность понятия «Художественный текст». Сравните мнения и подходы отечественных и зарубежных авторов к рассматриваемому вопросу (за последние пять-десять лет). **В пункте 1.2.** охарактеризуйте специфику прагматической адаптации и её классификации. **В пункте 1.3.** опишите основные прагматические адаптации в переводе. В главе 1 обратите внимание на разграничение и современную трактовку понятий и терминов, которые используются для анализа художественных текстов; современные шаблоны; факторы и феномены, влияющие на различные подходы к оформлению художественного текста; методы исследования

художественных текстов.

Глава 2 должна иметь практический характер. В ней на основе произведений Агаты Кристи проанализируйте прагматические адаптации в переводе. **В пункте 2.1.** рассмотрите лексико-семантические особенности прагматической адаптации. **В пункте 2.2.** проведите классификацию грамматической специфики прагматической адаптации. **В пункте 2.3.** опишите стилистические особенности прагматической адаптации в переводах произведений Агаты Кристи. Выберите тексты на английском языке (не менее 1000 слов). Сделайте предпереводческий анализ и переведите выбранный текст, выявив прагматическую адаптацию. Во второй главе представьте характеристику перевода художественных текстов, выступающего в качестве объекта исследования. Опишите структуру таких текстов; оцените прагматическую адаптацию; представьте результаты предпереводческого анализа соответствующих текстов; охарактеризуйте прагматическую адаптацию с точки зрения лексических, грамматических и стилистических особенностей перевода.

Результаты исследований следует представлять в табличной и графической формах с описанием полученных результатов. При использовании готовых методик, их следует располагать в приложении со ссылкой на источник. Сформулируйте и обоснуйте авторские предложения по совершенствованию перевода художественных текстов. При этом дифференцируйте данные рекомендации по следующим направлениям:

- представьте рекомендации по организации перевода художественных текстов (на материале русского и английского языков);
- сформулируйте рекомендации по формированию технологий для улучшения перевода художественных текстов;
- определите пути и способы коррекции перевода художественных текстов;
- обсудите результаты после внедрения современных технологий по улучшению перевода художественных текстов;
- оцените эффект от совершенствования предложенных улучшений.

Полученные эмпирические данные представьте в виде обобщающей таблицы. Отдельно сделайте таблицы, составленные по различным основаниям. Представьте черты прагматической адаптации, проанализируйте, при возможности, количественно-качественные расхождения и опишите обнаруженные различия.

Вторая глава является основой дипломной работы, по объёму должна занимать большую её часть, выполняется с использованием методик, представленных и описанных в теоретической главе. Проанализируйте изученные и систематизированные данные с целью дальнейшего применения полученных выводов в практической работе. На основе обобщённых данных, составьте список черт, характерных для прагматической адаптации. Полученный набор характеристик используйте для оценки прагматической адаптации, а также в качестве тренинговой батареи черт для коррекции и развития профессиональных компетенций в переводческой деятельности. Сформулированные рекомендации вынесите в заключительную часть выпускной работы. В бакалавриатской работе рекомендуется внести не менее пяти обоснований важности полученных в исследовании выводов и указать способы их внедрения для оптимизации перевода художественных текстов.

В заключении: опишите проблемы, выявленные в процессе анализа перевода; дайте рекомендации по оптимизации (совершенствованию) стиля работы в данной сфере переводческой деятельности; сформулируйте планируемый (или уже обеспеченный) эффект от внедрения авторских рекомендаций; укажите на возможность использования авторских рекомендаций в других областях переводческой деятельности (сообщите об ограничениях по внедрению – разновидность формы перевода, необходимости учёта жанрово-стилистической специфики при переводе и технические возможности).

3. Исходные данные по ВКР:
Основная литература:

1. Алимов В.В. Теория перевода: Пособие для лингвистов-переводчиков. – Изд. 3, доп. URSS. – 2021. – 240 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. – Изд. 6. – URSS. – 2021. – 240 с.
3. Илюшкина М.Ю. Теория перевода: основные понятия и проблемы : учеб. Пособие. – Изд. 3. – 2020. – 84 с.
4. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. – Изд. 5, стереотип. – URSS. – 2020. – 176 с.
5. Крупнов В.Н. Лексикографические аспекты перевода Изд. стереотип. – URSS. – 2018. – 208 с.
6. Мухортов Д.С. Практика перевода: английский — русский: Учебное пособие по теории и практике перевода. – Изд. стереот. – URSS. – 2021. – 256 с.
7. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. – Изд. стереотип. – URSS. – 2019. – 262 с.
8. Петрова О. Введение в теорию и практику перевода (на материале английского языка). – ВКН, 2020. – 96 с.
9. Поповец М. Все тайны английских предлогов. – Эксмо, 2018. – 208 с.
10. Рецкер Я. Теория перевода и переводческая практика. – 2016. – 244 с.
11. Хайруллин В.И. Анализ произведений англоязычных авторов и их переводов на русский язык: Лингвокультурные фреймы. –URSS, 2021. – 184 с.
12. Чернов Г.В. Теория и практика синхронного перевода Изд. стереотип. – URSS, 2019. – 208 с.
13. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты – Изд. 4, стереотип. – URSS, 2019. – 216 с.
14. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика: О газетно-информационном и военно-публицистическом переводе. – Изд. 2. – URSS, 2018. – 282 с.

Дополнительная литература:

15. Афзали М. К. Переводческие трансформации при переводе художественного произведения //Вестник Таджикского национального университета. Серия филологических наук. – 2019. – №. 1. – С. 118-124.
16. Багдасарова Э. В. Комплексные трансформации при переводе эмотивов //Наука, техника и образование. – 2018. – №. 6 (47).
17. Климович О. О. Переводческие трансформации при переводе на русский язык на примере произведения У.С. Моэма "Театр" //Вестник научных конференций. – ООО Консалтинговая компания Юком, 2018. – №. 3-4. – С. 74-78.
18. Лачугина Е. Л. Лексические трансформации при переводе мультфильма «Дом» с английского языка на русский //Языковые и культурные реалии современного мира. – 2020. – С. 64-69.
19. Хитарова Е. Г., Хитарова Т. А. Лексические трансформации при переводе романа Дж. Остин «Гордость и предубеждение» //Переводческий дискурс: междисциплинарный подход. – 2021. – С. 338-342.
20. Penkov B. V. et al. Genre, Stylistic and Thematic Characteristics of Colloquial Style: Teenage Discourse //Научные достижения и открытия 2018. – 2018. – С. 147-151.
21. Penkov B. V. et al. Genre und Stylistische Eigenschaften des Jugenddiskurs //World Science: Problems And Innovations. – 2019. – С. 99-101.
22. Penkov B. et al. Thematic Differentiation of Teenage Discourse //Инновационные методы обучения и воспитания. – 2021. – С. 99-101.
23. Penkov B. et al. Thematic Markers in the Teenage Discourse //Научные достижения и открытия 2019. – 2019. – С. 80-85.

Словари и справочная литература:

24. Cambridge Dictionary Online: Free English Dictionary and Thesaurus. [Электронный ресурс]. URL: http://dictionary.cambridge.org (дата обращения: 09.06.2023).

25. Collins English Dictionary Complete and Unabridged. [Электронный ресурс]. URL: http://www.collinsdictionary.com/ (дата обращения: 09.06.2023).
26. Dictionary.com. [Электронный ресурс]. URL: https://www.dictionary.com/ (дата обращения: 09.06.2023).
27. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. [Электронный ресурс]. URL: https://www.merriamwebster.com/ (дата обращения: 09.06.2023).
28. Reverso Context: поисковая система для переводов в контексте. [Электронный ресурс]. URL: https://context.reverso.net/перевод/ (дата обращения: 09.06.2023).

Руководитель: _____ Пеньков Борис Викторович
подпись Фамилия Имя Отчество

руководителя Обучающийся задание получил: «25» июня 2023 г.

Обучающийся: _____ Епишина Евгения Николаевна
подпись Фамилия Имя Отчество
обучающейся

Содержание

Введение.....7
Глава 1. Прагматические адаптации в переводах художественных произведений.....10
1.1. Понятие «Художественный текст» и его особенности.....10
1.2. Прагматическая адаптация и классификация.....26
1.3. Прагматические адаптации в переводе.....34
Выводы по главе 1.....41
Глава 2. Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи....43
2.1. Лексическая специфика прагматической адаптации.....43
2.2. Грамматическая специфика прагматической адаптации.....62
2.3. Стилистическая специфика прагматической адаптации.....85
Выводы по 2 главе.....91
Заключение.....93
Литература.....96
Приложение.....103

Введение

Дипломная работа посвящена проблеме прагматической адаптации при переводе. Большой вклад в развитие современного переводоведения внесли исследования, ориентированные главным образом на рецептора перевода, анализирующие прагматическое воздействие или коммуникативный эффект перевода и способы достижения такого эффекта. Прагматика как раздел лингвистики, включает в себя все вопросы, связанные с различной степенью понимания участниками коммуникативного процесса тех или иных языковых единиц и речевых произведений и с различной их трактовкой в зависимости от языкового и неязыкового (экстралингвистического) опыта людей, участвующих в коммуникации. Исследователи пришли к выводу, что исходный текст будет переводиться по-разному в зависимости от того, для членов какого языкового и этнического коллектива предназначен перевод. Поэтому переводчик всегда будет вынужден вносить в перевод какие-то изменения, чтобы адаптировать его к требованиям рецептора и к его лингвокультурной среде. Все это в полной мере соотносится и с переводом произведений детективного жанра, которые также требуют прагматической адаптации при их переводе на другой язык.

Работа посвящена особенностям прагматической адаптации при переводе английского детектива на русский язык на материале произведений Агаты Кристи.

Актуальность исследования обусловлена не только тем, что проблема прагматической адаптации принадлежит к наиболее сложным и наименее разработанным аспектам теории перевода; но и возрастающим интересом к детективам Агаты Кристи, произведения которой и по сей день очень популярны в нашей стране. Однако, несмотря на этот факт, творчество этого мастера детективного жанра изучено очень слабо, в том числе и с позиций переводоведения. Поэтому тема работы, связанная с проблемой прагматической адаптации произведений Агаты Кристи в процессе их перевода на русский язык, является актуальной.

Объектом настоящего исследования являются художественные произведения Агаты Кристи. **Предмет** исследования – особенности прагматической адаптации при переводе произведений Агаты Кристи на русский язык.

Целью работы является исследование наиболее эффективных способов перевода произведений Агаты Кристи на русский язык с учетом их прагматической адаптации.

Для достижения поставленной цели нами были поставлены следующие **задачи:**

- определить соотношение понятий «художественный дискурс» и «художественный текст»;
- описать особенности художественного текста на лексико-стилистическом, синтаксическом и грамматическом уровнях;
- дать понятие прагматической адаптации, раскрыв особенности прагматического потенциала исходного текста;

- описать основные способы перевода, необходимые для прагматической и социокультурной адаптации исходного текста;
- выявить основные тематические группы языковых единиц, функционирующих в произведениях Агаты Кристи;
- провести сопоставительный анализ оригинальных текстов произведений Агаты Кристи и их русских переводов;
- проанализировать целесообразность использования переводческих трансформаций в процессе прагматической адаптации текстов произведений Агаты Кристи при переводе на русский язык, выявив как положительные стороны, так и ошибки переводческих решений;
- определить процентное соотношение трансформаций в русских переводах Агаты Кристи.

Для реализации поставленных задач в работе применялись следующие **методы исследования:** метод сплошной выборки, метод сопоставительного анализа, описательный метод, метод контекстуального анализа, метод прагматического анализа, статистический метод.

За основу исследования нами были взяты романы писательницы “And Then There Were None”, “The Mysterious Affair at Styles”, “The Secret Adversary”, “The Murder on the Links”, “The Murder of Roger Ackroyd”, “The Big Four”, “The Murder on the Orient Express”, “Three Act Tragedy”, “Death in the Clouds”, “Appointment with Death”, “One, Two, Buckle My Shoe”, “Sparkling Cyanide”, сборники рассказов “Poirot Investigates”, “The Thirteen Problems”, “Poirot Lends a Hand”, “The Labours of Hercules”, а также переводы этих произведений, выполненные В. Томиловым, Л. Беспаловой, И. Борисовой, А. Смолянским, М. Юрган, В, Тирдатовой, М. Макаровой, И. Шевченко, А. Сергеевым.

Научно-теоретической базой работы являются труды И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюновой, Л.С. Бархударова, Е.Ф. Бех, Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, В.С. Виноградова, С. Влахова и С. Флорина, Л.В. Гарской, Л.И. Гришаевой, И.В. Бюббенет, В.Н. Комиссарова, В.Г. Кузнекцова, А.А. Куличкова, Т.Р. Левицкой и А.М. Фитермана, Л.Л. Нелюбина.

Структура работы состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения.

Глава 1. Прагматические адаптации в переводах художественных произведений.

1.1. Понятие «Художественный текст» и его особенности.

Впервые понятие дискурса было введено в 50-е годы XX века французским ученым Э. Бенвенистом. По мнению этого ученого, «дискурс» – это «язык в действии», «акт речи», «высказывание», то есть «приведение языка в действие посредством индивидуального акта его использования» [Бенвенист, 2010, с. 312]. Прежде всего, дискурс «обозначает текст в неразрывной связи с ситуативным контекстом, определяющим все то, что существенно для порождения данного текста» [Чернявская, 2006, с. 69].

В современной лингвистике выделяется большое количество типов дискурса. Одним из наиболее изучаемых дискурсов является художественный дискурс, который исследуется с разных позиций – философских, культурологических, литературоведческих, лингвистических. О художественном дискурсе заговорили, когда исследователи стали находить

определенную взаимосвязь между речевым актом и художественным текстом. Еще Н.Д. Арутюнова утверждала, что ««литературной коммуникации, так же, как и повседневному человеческому общению, присущи такие прагматические параметры, как автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный акт (эстетическое воздействие)» [Арутюнова, 1981, с. 365]. С точки зрения Е.Н. Василишиной, «художественный дискурс манифестируется в качестве субстрата адекватных интерпретаций его текста аналогично языку, который представляет собой конгломерат речевых актов», хотя «интерпретации могут быть и неадекватными произведению» [Василишина, 2013, с. 20-21].

Художественный дискурс, как утверждают Т.Б. Самарская и Е.Г. Мартиросьян, тесно связан с культурой общества, и он сильно отличается от других типов дискурса. В нем отражены все социальные стереотипы и концепты, хотя и подвергнутые интерпретации и переоценке как самим автором, так и читателями в процессе актуализации художественного текста [Самарская, 2012, с. 20-21].

Т.А. ван Дейк понимает художественный дискурс как коммуникативный акт, хотя он не обязательно связан с межличностной коммуникацией. Возможно, считает голландский исследователь, он и обладает некоторыми признаками других дискурсов, но в целом неверно рассматривать художественное произведение только как совокупность определенных дискурсов. Сама по себе художественный дискурс – уникальное и неповторимое явление [Dijk, 1981, с. 101].

Современные лингвисты дают различные, иногда противоречащие друг другу определения художественного текста, который лежит в основе художественного дискурса. Например, О.В. Четверикова считает, что «литературное произведение как художественно-социальное явление

существует на грани действительного и воображаемого» [Четверикова, 2005, с.. 160]. По мнению Л.И. Тимофеева, «художественный текст представляет исправленный факт жизни. В нем отброшено случайное и второстепенное и, наоборот, собрано существенное, характерное для жизни» [Тимофеев, 1976, с. 44]. Е.Ф. Бех определяет художественный текст как «вымышленное изображение реальности, через которое автор выражает свое мировоззрение, установки, ценности, знания и жизненный опыт». Она пишет: «Анализируя текст, мы членим его на языковые единицы, разбираем выразительные средства и делаем вывод о лингвостилистических особенностях. Однако учитывая специфику художественного текста, простой лингвистический анализ с позиции текста не может дать нам исчерпывающей информации. Необходимо взглянуть на него под другим углом, с позиции дискурса» [Бех, 2017, с. 232]. Данный исследователь утверждает, что художественный текст и художественный дискурс – это не одно и то же. Текст отличается от дискурса точно так же, как отличаются друг от друга произведение, пылящееся на полке в библиотеке, и книга в руках у читателя. «В первом случае мы можем говорить о тексте, - пишет Е.Ф. Бех, - а во втором – уже о дискурсе. Сложность разделения понятий художественного текста и художественного дискурса связана, прежде всего, с разными взглядами на изучение текста. С позиций традиционной лингвистики объектом анализа должен являться конкретный зафиксированный текст. Новый подход с информационным уклоном рассматривает литературное произведение как многоуровневое явление. В него входит непосредственно написанный текст, контекст, отражающих характерные для эпохи создания явления и события, и гипертекст, к которому относится реакция на данное произведение, отклик на него общества» [Бех, 2017, с. 233]. Аспект коммуникативности, считает Е.Ф. Бех проявляется в художественном дискурсе лучше, чем в остальных его типах: «Здесь четко

прослеживается процесс коммуникации между автором и его читателем. Художественный текст — это всегда отражение мировоззрения писателя, его системы ценностей и мотивов. При чтении реципиент пропускает все это через свое мировоззрение, ценности и установки. То есть имеет место самый настоящий акт коммуникации. Автор является центром произведения, он наполняет его содержанием. Но сведения об авторе мы получаем опосредовано, через наше восприятие его слов, символов и намеков. Поэтому данная коммуникация достаточна специфична» [там же, с. 234].

Важной особенностью художественного дискурса является тот факт, что художественное произведение не только оставляет читателю широкий простор для собственных размышлений, но и зачастую несет в себе философский и психологический посыл. Под воздействием влияния автора, реципиент начинает процесс рефлексии, самоанализа и внутренних изменений. При этом точка зрения писателя редко когда выражается прямо, обычно она опосредована и неочевидна. Из этого следует еще одна важная особенность художественного дискурса – его стилистическая многоплановость.

Стиль художественного дискурса, или литературно-книжный стиль, представляет особый интерес для исследователей. Но о нем стоит говорить в контексте других функциональных стилей, на чем мы сейчас кратко остановимся. Определений понятия *стиль* в лингвистике существует довольно много. Так, Ю.Н. Караулов дает два значения этого понятия. По его мысли, стиль – это «1) общественно осознанная, объединенная определенным функциональным назначением система языковых элементов внутри литературного языка, способов их отбора, употребления, взаимного сочетания и соотношения; 2) функциональная разновидность, или вариант, литературного языка» [Русский язык, 1998, с. 531]. Предметом функциональной стилистики является стиль языка именно во втором значении.

А.Н. Гвоздев стилями речи называет «ответвления, имеющие, при общности подавляющего большинства языковых средств, известные языковые различия, обладающие некоторыми специфическими средствами, присущими только им или употребляемыми по преимуществу в них» [Гвоздев, 2005, с.17].

Наиболее точным определением функциональных стилей является определение В.Г. Кузнецова: «Функциональные стили – это разновидности языка, соотносящиеся с определенными областями общественного сознания и языковыми функциями» [Кузнецов, 1991, с. 13].

Вопрос о принципах выделения функциональных стилей, их классификации продолжает оставаться дискуссионным. Так, одни ученые (например, Г. Колшанский, Ю. Степанов) считают ненужным разграничение этих стилей. Большинство же лингвистов высказываются за необходимость их разграничения. Такой точки зрения придерживался В.В. Виноградов. Широкую известность получила его классификация стилей на основе выделения важнейших функций языка – общения, сообщения и воздействия.

Так, лингвист выделял обиходно-бытовой стиль (функция общения), обиходно-деловой, официально-документальный и научный (функция сообщения), публицистический и художественно-беллетристический (функция воздействия) [Виноградов, 1963]. Эта классификация легла в основу современной классификации функциональных стилей. В настоящее время исследователи выделяют следующие стили: научный (научно-профессиональный), официально-деловой, публицистический, литературно-книжный (художественный) и разговорный с двумя его разновидностями – литературно-разговорный и фамильярно-разговорный.

Художественный (литературно-книжный) стиль оценивается в стилистической науке как «язык, используемый в эстетической функции для создания произведений, способных оказывать на воспринимающих

эстетическое воздействие, и как речь в готовых произведениях такого рода» [Будагов, 1967, с. 131 – 132]. Можно сказать, что этот стиль, если учесть его жанровое многообразие (научная фантастика, детективный жанр, публицистический жанр, литературная сказка и т.д.), вобрал в себя многие черты и характерные особенности других стилей, особенно на языковом уровне. В.В. Виноградов подчеркивал, что язык художественной литературы использует другие стили речи, «включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде» [Виноградов, 1985, с. 87], хотя следует отметить, что вопрос о существовании функционального стиля художественной литературы является во многом спорным.

В художественном дискурсе влияние на читателя производится не только прямым способом – через высказанные идеи и убеждения, но и при помощи выбора определенных лингвистических приемов и выразительных средств, которые вызывают у реципиента те или иные ассоциативные связи и провоцируют активизацию различного рода эмоций и чувств. В художественном тексте эти приемы функционируют на лексическом, синтаксическом, грамматическом уровнях.

Язык словесно-художественных произведений, подобно губке, интенсивно вбирает в себя самые разные формы речевой деятельности, как устной, так и письменной. Более того, словесная ткань литературных произведений тесно сопряжена с устной речью и активно ею стимулируется [Рожнова, 2008, с. 178]. Лексические средства художественного стиля разнородны и многоплановы. В художественных текстах встречаются как общеупотребительные, так и специальные языковые единицы, включая неологизмы и окказионализмы, исконную и иноязычную лексику. Художественный стиль допускает использование таких элементов языка, которые выходят за рамки литературной нормы. В художественных

произведениях можно найти такие стилистически окрашенные элементы, как жаргонизмы, вульгаризмы, просторечные элементы и даже обсценную (ненормативную) лексику. Автор произведения, затрагивая повседневные жизненные проблемы, не может не использовать разговорную лексику и шаблоны речи людей различных социальных слоев. С другой стороны, наиболее существенным, характерным признаком художественного стиля является образность. Данный стиль имеет целью создавать средствами языка художественные образы, в связи с чем в нем в широчайшей степени используются экспрессивно и эмоционально окрашенные элементы речи.

Автор, апеллируя к чувствам читателя, употребляет большое количество эмоционально-окрашенных лексических единиц. Важным источником образности художественного текста являются тропы – прежде всего, метафоры, сравнения и эпитеты.

Особое место в художественном произведении отводится метафоре. Среди современных лингвистов нет единства в определении метафоры. В терминологии В.И. Королькова, метафора — «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или объекта бытия) на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контексту» [Корольков, 1968, с. 79]. Метафора, как считают исследователи, является способом эмоционального воздействия на адресата. Дж. Вико полагал, что мы не только говорим, но и думаем метафорами. По мнению Вико, метафора является наиболее эффективным инструментом в языковом мифотворчестве, и при более тщательном изучении «каждая метафора оказывается маленьким мифом» [Вико, 1940, с. 146].

Метафора относится лингвистами к разряду компаративных тропов, но ее не следует путать со сравнением. «В основе метафоры, - пишет А. Лосев, - лежат неназванные сравнения предмета с каким-либо другим предметом на

основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов» [Лосев, 1976, с. 156]. Метафора отличается от сравнения тем, что «в ней слово фигурирует только в своем переносном значении, его прямое значение осознается весьма неотчетливо» [Арутюнова, 1999, с. 296].

Тенденция к метафоризации мира, превращение его в систему подобий, выступает, по мнению исследователей, главной особенностью художественного текста, так как принцип построения метафоры – противопоставление. Как отмечает Н.Д. Арутюнова: «В ней (метафоре) заключено имплицитное противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим (таксономическим) предикатам, необычному, вскрывающему индивидную сущность предмета... метафора не только и не столько сокращенное сравнение, как ее квалифицировали со времен Аристотеля, сколько сокращенное противопоставление» [Арутюнова, 1990, с. 18]. По мнению автора, сравнение, заключенное в метафоре, позволяет не только назвать предмет, но и дать ему оценку, что достигается приравниванием предмета инородному явлению. Это и придает ему значительную смысловую насыщенность, сущность которой состоит в одновременном указании на основной и вспомогательный субъекты, «игре» буквального и переносного значений слова [Гридасов, 1999].

Образным средством языковой выразительности является эпитет, который, как и метафора, в обязательном порядке закреплен за художественным контекстом. Эпитет в лингвистических и энциклопедических словарях характеризуется как «простейшая форма поэтического тропа, представляющая собой определение, которое характеризует какое-либо свойство, особенность предмета, понятия, явления» [БЭС, 1997, с. 1899-1900]. Но в литературоведческих справочных изданиях обращается внимание на образность эпитета.

Эпитет, согласно широкому подходу, есть поэтический прием. Согласно дефиниции А.В. Павшук, «эпитет – художественное определение (определение в эстетической функции) предмета, лица, явления, процесса, ситуации, выделяющее, подчеркивающее, усиливающее существенный, с точки зрения автора, признак, который может повторять или подновлять значение определяемого слова, быть типичным и неотъемлемым для целого класса предметов, индивидуальным признаком конкретного предмета, создавать микро- или макрообраз, придавая ему живописность, содержать скрытые смыслы и оценку, создавать эмоциональный настрой произведения, усиливать впечатление на реципиента, обращаясь к его интеллектуальному, эмоциональному и эстетическому восприятию» [Павшук, 2007, с. 20]. Таким образом, художественно и эстетически нейтральное определение не является эпитетом. Но в художественном тексте мы в большинстве своем встречаем определения, содержащие в своей семантике оценочные или эмоциональноэкспрессивные коннотации, что характеризует эти определения как эпитеты. Итак, эпитет – это разновидность определения, характеризующаяся субъективной маркированностью в контексте художественного целого. Но эпитет, функционирующий в художественном тексте, обычно обладает образностью и экспрессивностью.

Благодаря образным средствам языка, художественная словесность претворяет и дополняет те словесные ассоциации, которыми богата речевая деятельность народа и общества в целом. Художественное произведение состоит не только из лингвистических элементов. Оно содержит экстралингвистический фон, включающий в себя лексику с национально-культурным компонентом. Текст, с точки зрения В.П. Белянина, представляет собой не только «основную единицу коммуникации, способ хранения и передачи информации», но и «форму существования культуры, продукт

определенной исторической эпохи» [Белянин, 1988, с. 6]. Изучение художественного текста с лингвокультурологических позиций характеризуется вниманием к проблеме отражения в языке национальнокультурной семантики. Р.Х. Хайруллина отмечает: «Если говорить о национально-культурной самобытности художественного текста, то следует отметить, что она базируется на национально-культурной семантике языковых единиц разных уровней, а также за счет коннотативной и фоновой информации, закодированной в тексте» [Хайруллина, 2016, с. 21].

Задача лингвокультурологического анализа текста – «показать, как в тексте отражается лингвокультурная ситуация, каково его общее культурное содержание и ценностные ориентиры. Культурный смысл текста проявляется в его тематике, в композиции (сюжет, фабула, персонажи) и в заглавии, поэтому на лексико-фразеологическом уровне выявляются единицы с национально-культурной семантикой (безэквивалентная лексика, фоновая и коннотативная лексика; фразеологизмы; афоризмы, крылатые выражения; прецедентные тексты; изобразительно-выразительные средства) и сопоставляются с фактами родного языка и культуры, кроме того, выделяется общее и национально-специфическое в языковых единицах» [Саяхова, 2017, с. 59–60]. В данном контексте важно осветить такую проблему, как функционирование в художественном тексте реалий и безэквивалентной лексики.

Термин «реалия» впервые появился в 1952 году. Этим словом в своей статье «О переводе образа образом» Л.Н. Соболев назвал понятия «национального быта, которых нет в других языках, потому что в странах, говорящих на этих языках, нет этих предметов и явлений» [Соболев, 1955, с. 293]. Спустя некоторое время Я.И. Рецкер также отметил, что существует определенная категории слов, обозначающая предметы, процессы, явления, которые характерны для жизни и быта той или иной страны [Рецкер, 1974].

Однако, в российских исследованиях, посвященных проблеме культурноисторической идентификации оригинала художественного произведения и его переводческого аналога, наряду с термином «реалия» стал появляться еще один термин – «беэквивалентная лексика». Этот термин встречается у многих авторов (А.Д. Швейцер, Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров, А.А. Брагина, Л.С. Бархударов, В.Н. Крупнов и др.), которые, однако, трактуют его по-разному: и как синоним «реалии», и несколько шире – как слова, отсутствующие в другой культуре и в другом языке, и несколько ỳже – как непереводимые на другой язык слова.

Определение безэквивалентной лексики было сформулировано Е.М. Верещагиным и В.Г. Костомаровым в их книге «Язык и культура». Безэквивалентной лексикой эти авторы называют «слова, служащие для выражения понятий, отсутствующих в иной культуре и в ином языке, слова, относящиеся к частным культурным элементам, т.е. к культурным элементам, характерным только для культуры А и отсутствующим в культуре Б, а также слова, не имеющие перевода на другой язык одним словом, не имеющие эквивалентов за пределами языка, к которому они принадлежат» [Верещагин, Костомаров, 1976, с. 53].

А.В. Федоров с этой точкой зрения не совсем согласен. Он считает, что «полная невозможность найти какое бы то ни было соответствие слову подлинника, явление безэквивалентности в чистом виде, встречается относительно редко. Она возникает, главным образом, тогда, когда слово оригинала обозначает чисто местное явление, которому нет соответствия в быту и в понятиях другого народа» [Федоров, 2002, с. 184].

Многие из авторов, говорящих о реалиях, дают приблизительные, неполные определения понятия «реалия». Для одних исследователей реалиями являются лексические единицы только иностранного происхождения,

иллюстрирующие быт и нравы другого народа. К примеру, Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман [1963, с. 116] к собственно реалиям относят только чужие реалии. Вл. Россельс также видит в реалиях «иноязычные слова, которые обозначают понятия, предметы, явления, не бытующие в обиходе того народа, на язык которого произведение переводится» [Россельс, 1955, с. 169].

Другие исследователи толкуют реалии непомерно широко, выходя даже за пределы «непереводимого в переводе». М.Л. Вайсбурд пишет: «К числу реалий можно отнести события общественной и культурной жизни страны, общественные организации и учреждения, обычаи и традиции, предметы обихода, географические пункты, произведения искусств и литературы, имена исторических личностей, общественных деятелей, ученых, писателей, композиторов, артистов, популярных спортсменов, персонажей художественных произведений, явления природы (в последнем случае реалии носят региональный характер), а также множество разрозненных фактов, не поддающихся классификации» [цит. по: Влахов, Флорин, 1980, с. 44].

С точки зрения И.В. Гюббенет, реалии составляют «основу восприятия, являясь совокупностью сведений исторического, географического, материального, социального, культурного и т. д. характера, т. е., иными словами, тем, что отражает все стороны существования нации. Примеры здесь могут быть настолько многочисленны, что трудно остановить выбор на каких-либо отдельных случаях» [Гюббенет, 1981, с. 23].

Важной чертой реалий Г.В. Чернов называл их общеупотребительность, популярность [Чернов, 1958, с. 223 – 224], а В.П. Берков, наоборот, подчеркивал «чуждость» реалий для носителей принимающего их языка перевода (ПЯ) [Берков, 1973].

А.А. Реформатский называл реалии варваризмами, под которыми он имеет в виду «иностранные слова, пригодные для колористического

использования при описании чуждых реалий и обычаев» [Реформатский, 1967, с. 137], относит к этой категории, в первую очередь, ономастические лексические единицы.

А.Е. Супрун рассматривал реалии как экзотическую лексику. Этот вопрос (главным образом, с лингвистической точки зрения) ставится в его статье «Экзотическая лексика» [Супрун, 1958]. Следует отметить, что термин *экзотизм* является серьезным «конкурентом» термина *реалия* в специальной литературе. Исследователи отмечают, что экзотизм – это 1) иноязычное слово, причем некоторые добавляют «из малоизвестных языков»; 2) вид варваризма и 3) слово, «обозначающее реалию – явление быта, социальных отношений, природы», «жизни, быта, обрядов, обычаев отдельных народов», и 5) слово, употребляемое «для придания речи особого (местного) колорита» [Реформатский, 1967, с. 39 – 40]. В.П. Берков, впрочем, считает, что «к экзотизмам, как… и к иноязычным вкраплениям… можно отнести специфические иноязычные приветствия, междометия, обращения и т.п.» [Берков, 1973, с. 21]. Однако, термин *экзотизм* недостаточно устоялся в лингвистической литературе. Даже А.Е. Супрун, одним из первых уделивший экзотизмам особое внимание, все же употребляет этот термин как бы с опаской: ставит слово «экзотическая» в кавычки уже в заголовке своей статьи.

Итак, как мы видим, чаще всего в лингвистической литературе, затрагивающей поблему национально маркированной лексики, встречаются термины «безэквивалентная лексика» и «реалия». Однако, наряду с ними, в научных статьях можно встретить и другие термины – такие как «экзотизм», «варваризм», «локализм», «этнографизм», «фоновые слова», «слова с культурным компонентом», «лакуны» и др. Роднит эти понятия определенная (национальная, историческая, местная, бытовая) окраска, а также отсутствие соответствий (эквивалентов) в ПЯ.

Подводя итог вышеизложенному, можно сделать вывод, что художественный стиль, или стиль художественной литературы, является многогранным феноменом. Обслуживающий сферу литературы как вида искусства, этот стиль имеет свою особую цель – эстетическое воздействие на читателя. Кроме того, литературное произведение характеризуется ярко выраженной субъективной модальностью, или авторской оценкой. В художественном стиле отчетливо проявляется авторская индивидуальность.

Языковой особенностью художественного стиля, функционирующего в литературном произведении, являются эмоционально-образная и национально-культурная лексика, а также лексика, представленная различными функциональными стилями.

Стиль любого речевого произведения в значительной степени определяются синтаксисом. Нередко синтаксическая организация речи оказывается основным средством художественной изобразительности. Письменный текст, по мысли О.В. Александровой, – это в большинстве случаев «отработанное автором в языковом и синтаксическом отношении словесное произведение», цель которого заключается, прежде всего, в стремлении передать наиболее полно и выразительно определенное содержание в соответствующей форме и тем самым содействовать адекватному его восприятию» [Александрова, 1984, с. 97 – 98].

Синтаксическая стилистика занимается исследованием стиля речи на уровне словосочетания и предложения, в процессе которого выявляется отношение автора к выражаемому содержанию определенных отрезков речи посредством синтактико-стилистических приемов.

И.Р. Гальперин эти приемы делит на две группы: 1) стилистические приемы композиции предложения; 2) стилистические приемы композиции отрезков высказывания.

К первой группе данный исследователь относит:

1) *стилистическую инверсию*, т.е. изменение порядка слов в предложении;

2) *обособление* – «интонационно-смысловые отрезки речи, которые образуются путем выделения того или другого второстепенного члена предложения – одного или с относящимися к нему и зависящими от него словами» [Гальперин, 1958, с. 189 – 190];

3) *эллипсис* – «умышленное опущение какого-либо члена предложения в литературно-письменном типе речи» [там же, с. 195]. Правда, как отмечает И.Р. Гальперин, «не всякое опущение членов предложения выступает в качестве стилистического приема, а только такое, которое появляется в литературно-письменном типе речи» [там же, с. 195 – 196];

4) *умолчание* – стилистический прием, раскрывающий содержание высказывания лишь на уровне ситуации и повышающий эмоциональную напряженность высказывания;

5) *несобственно-прямую речь* – определенный способ передачи чужой речи, репрезентирующий внутреннее состояние героя (его мысли, чувства и переживания):

6) *риторический вопрос*, «сущность которого заключается в переосмыслении грамматического значения вопросительной формы» [Гальперин, 1958, с. 215]. В риторическом вопросе синтаксическая форма вопросительного предложения использована для утверждения. Риторический вопрос имеет целью усиление эмоциональной окраски высказывания.

Ко второй группе приемов следует отнести

1) *параллелизм* («композицию высказывания, в которой отдельные части построены однотипно» [там же, с.233]);

2) *нарастание*, сущность которого заключается в том, что «каждое последующее высказывание сильнее (в эмоциональном отношении), важнее,

значительнее, существеннее (в логическом плане), больше (в количественном отношении), чем предыдущее» [там же]. Нарастание как стилистический прием чаще всего строится на параллелизме синтаксических конструкций;

3) *ретардацию* (от французского слова retarder — замедлять, задерживать), заключающуюся «в оттяжке логического завершения мысли под самый конец высказывания» [там же, с. 239].

4) *антитезу* (противопоставление), суть которой состоит в контрастной характеристике описываемого явления, в сопоставлении этого явления с другим явлением, логически ему противоположным. В составе крупных отрезков высказывания антитеза почти всегда строится на параллелизме синтаксических конструкций.

И.В. Арнольд к стилистическим приемам на синтаксическом уровне относит повтор – «фигуру речи, которая состоит в повторении… синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить» [Арнольд, 2002, с. 128]. Она выделяет: повтор конструкций, или параллелизм; семантический повтор; кольцевой повтор.

Особенностью художественного текста, как считает И.В. Арнольд, являются *вставные конструкции* – независимые предложения, которые не входят в структуру текста, но зависящие от общего контекста.

Ю.М. Скребнев, который тоже поднимал вопрос классификации синтактико-стилистических средств, обращал внимание на функцию *номинативных предложений* в художественном тексте, которые, несмотря на простую констатацию наличия предмета или явления называемого в предложении, создают определенный подтекст, вызывая в сознании читателя зачастую неординарное представление о предмете, оставляя в тени его

взаимосвязь с другими предметами, его взаимодействие с ними. К стилистическим приемам на синтаксическом уровне он также относит:

1) *асиндетон* (греч. asyndeton – «несвязанное») – «отсутствие в речи служебных грамматических элементов» [Скребнев, 1960, с. 70]. Пропуск логического звена между двумя сообщениями, создавая впечатление лаконизма и компактности выражения мыслей, придают изложению энергический характер;

2) *конструкция «апокойну»* (греч. apo koinu – «от общего»). Так называется «сращение двух предложений в одно предложение, в котором одно и то же слово исполняет одновременно две синтаксические функции. Являясь дополнением или предикативным членом первого предложения, это слово вместе с тем служит подлежащим второго предложения. Например: “This is a man wants to see you”» [Скребнев 1960. с. 71]. Иными словами, сущность апокойну заключается в неупотреблении грамматически необходимых союзных слов.

3) *зевгма* (от греч. zeugyana – «сочетать, соединять») – «сочетание многозначного слова одновременно с двумя или несколькими другими в разных смысловых (а нередко и синтаксических) планах, вместо повторения его в каждом из сочетаний по отдельности» [там же, с. 72]. Ю.М. Скребнев приводит такой пример зевгмы: “At noon Mrs. Turpin would get out of bed and humor, put on kimono, airs and the water to boil for coffee” (O. Henry). В приведенном примере налицо два случая употребления зевгмы: глагол *get (out)* сочетается с двумя словами *bed* и *humor,* образуя с первым свободное словосочетание, со вторым – фразеологический оборот, глагол *put on* связан с тремя словами, причем в каждой из трех комбинаций лексическое значение его различно: «надевала кимоно», «напускала на себя важный вид», «ставила воду».

Конечно, мы не смогли остановиться на всех выразительных средствах и приемах синтаксического характера, выделяемых тремя исследователями (И.Р. Гальпериным, И.В. Арнольд и Ю.М. Скребневым), но большинство рассмотренных выше синтактико-стилистические средств создают сложности при переводе, требуя от переводчика взвешенного решения.

1.2. Прагматическая адаптация и классификация

Грамматические особенности стиля художественного произведения связаны с тем, что этот стиль впитал в себя определенные признаки других стилей. Так, в диалогах персонажей романа, рассказа или повести мы найдем грамматические особенности разговорного стиля, которые обусловлены его основной сферой – неформальным общением.

Грамматическая конструкция предложений разговорного типа не всегда упорядочена и закончена. Как правило, мы имеем дело с короткими предложениями, не осложненными никакими обособлениями, типичными для литературно-книжного стиля. Participle I и Participle II употребляются крайне редко. Для диалогической речи художественного дискурса характерно употребление простых предложений с инверсией, в ней также преобладают неполные предложения. Неполнота предложений обычно восполняется ситуацией и делает эти предложения понятными и естественными. Лаконичные, емкие фразы являются типичными для диалогической речи художественного текста. Употребление таких предложений становится возможным, поскольку ситуация известна говорящим и зачастую позволяет опускать предмет именования. Характерными являются также присоединительные конструкции. Например, Wanna to there. Soon. I come, In two days. В такого рода сообщениях говорящий не имеет четкой модели

речевого поведения: сначала он сообщает главное, а затем добавляет, присоединяет новые обстоятельства.

Художественный стиль балансирует на стыке разговорно-обиходного и литературного стилей. Первый находим в диалогах, в общении героев, второй – в авторской речи. Для последней характерны грамматические нюансы морфологического характера: замена числа, особенности использования степеней сравнения, нестандартное использование категорий времени, залога и наклонения.

Категория числа является одним из основных морфологических признаков имени существительного. В английском языке, как и в большинстве других языков, грамматическая категория числа представлена единственным и множественным числом, которые в художественном дискурсе являются взаимозаменяемыми. Так, единственное число может использоваться в контексте, где речь идет об определенном количестве людей и предметов. И, наоборот, существительное, взятое в единственном числе, вовсе не обязательно обозначает единичный предмет. Иными словами, форма единственного числа может соответствовать значению множественного числа, а форма множественного числа может соотноситься с единственным числом.

В приведенном примере форма множественного числа *(sands)* имеет значение не числового, а интенсивно-качественного характера, выражая не количество в обычном смысле, а протяженность. Такое применение форм множественного числа придает предложению особый экспрессивный характер.

В художественном произведении может по-особому использоваться категория времени. Так, формы настоящего времени могут употребляться вместо форм прошедшего или будущего времени для придания действиям живости и наглядности.

В художественном тексте широко распространена форма пассива (страдательного залога). Пассивные конструкции нередко более выразительны, чем активные, так как они способствуют более наглядному описанию: “Nobody got out the front way because it **was being watched,** but it’s clear now that somebody **could have nipped out** by the secret way with the doings.

We’ve been examining the house behind the Club – and that’s how we tumbled to the trick.” (A. Christie ‘The Labours of Hercule”). Использование пассивных конструкций дает возможность избежать следования друг за другом одинаковых форм актива.

Диапазон применения свойств экспрессивного использования грамматических категорий зависит от их стилистических возможностей. Рассмотренные выше случаи показали, что замещение форм числа и временных форм, пассивные конструкции, неполные предложения служат средством наглядного описания явлений и предметов действительности.

Исследователи, как правило, разграничивают понятия художественного текста и художественного дискурса. Если художественный текст – это вымышленное посредством языковых единиц изображение реальности, через которое автор выражает свое мировоззрение, установки, ценности, знания и жизненный опыт, то в художественный дискурс, кроме непосредственно текста, входят еще контекст, отражающий характерные для эпохи создания явления и события, и гипертекст, к которому относится реакция на данное произведение, отклик на него общества.

Художественному тексту свойственны свои, специфические особенности, которые проявляются на лексико-стилистическом, грамматическом и синтаксическом уровнях. Так, в художественных произведениях можно найти такие стилистически окрашенные элементы, как жаргонизмы, вульгаризмы, просторечные элементы, а также образные

лексические средства - метафоры, сравнения, эпитеты. Функционируют в них также экспрессивно и эмоционально окрашенные элементы речи. В структуру художественного текста также входят национально окрашенные языковые единицы, именуемые реалиями. Они отражают быт, культуру, особенности политического и социального устройства страны языка, на котором написано произведение.

Художественные тексты можно изучать в стилистико-синтаксическом аспекте, который предполагает использование в нем стилистико-синтаксических приемов языковой выразительности, основными из которых являются инверсия, эллипсис, синтаксический параллелизм, умолчание, разные виды повторов.

Грамматические особенности стиля художественного произведения проявляются на уровне морфологических изменений (замены числа, залога, грамматических форм и т.п.) и синтаксической структуры предложений, которые, как правило, имеют простую форму.

Способностью оказывать на реципиента определенное прагматическое воздействие (иными словами, коммуникативный эффект) обладает любое высказывание. Всякий текст содержит некоторое сообщение, передаваемое от источника к реципиенту, какие-то сведения, которые должны быть извлечены из сообщения реципиентом. Воспринимая полученную информацию, реципиент тем самым вступает в определенные личностные отношения с текстом, называемые *прагматическими отношениями*. Такие отношения имеют различный характер. Они могут быть преимущественно интеллектуальными, когда текст служит для реципиента лишь источником сведений о каких-то фактах и событиях, его лично не касающихся и не представляющих для него большого интереса. В то же время полученная информация может оказать на реципиента и более глубокое воздействие. Она

может затронуть его чувства, вызвать определенную эмоциональную реакцию, побудить к действиям. Способность текста производить подобный коммуникативный эффект, вызывать у реципиента прагматические отношения к сообщаемому, иначе говоря, осуществлять прагматическое воз- действие на получателя информации, называется прагматическим потенциалом текста [Комиссаров, 1999, с. 139].

Эквивалентное воспроизведение семантики оригинала обеспечивает и передачу прагматического потенциала исходного текста. Однако принадлежность реципиента перевода к иному языковому коллективу, к иной культуре нередко приводит к тому, что семантически эквивалентный перевод оказывается прагматически неадекватным. В этом случае переводчику приходится прибегать к *прагматической адаптации* перевода.

Термин «адаптация» используется во многих областях научных знаний. В самом широком смысле слово «адаптация» (от лат. adapt) означает «приспособление». В переводоведении под адаптацией понимают «прием для создания соответствий путем изменения описываемой ситуации с целью достижения одинакового воздействия» [Нелюбин, 2003, с. 12 - 13].

В работах зарубежных лингвистов-переводоведов наряду с термином *adaptation* используется также термин *accommodation.* Некоторые зарубежные исследователи приравнивают адаптацию и перевод, другие говорят об их принципиальном различии, а третьи указывают на тесную связь между этими понятиями.

Дж. Бастин отмечал, что XVII-XVIII века были золотым периодом адаптации в переводоведении, поскольку художественные произведения, являясь результатом очень вольного перевода, были адаптированы или, другими словами, «приспособлены» к требованиям эстетики эпохи [Bastin, 1998, с. 5-6]. В XX веке адаптация стала пониматься как технический

переводческий прием, который применим в случаях, когда ситуация исходного языка отсутствует в языке перевода, и поэтому может быть передана только посредством другой, но эквивалентной [Вине, 1978, с. 166].

Н.А. Фененко, отмечает, что в современной теории перевода термин «адаптация» используется преимущественно в двух значениях:

1. Для определения конкретного переводческого приема, который заключается в «замене неизвестного известным, непривычного привычным».
2. Для обозначения способа достижения равенства коммуникативного эффекта в тексте оригинала (ИТ) и тексте перевода (ПТ). В этом случае адаптация понимается как приспособление текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному и вполне соответствующему, совпадающему, тождественному его восприятию читателем иной культуры [Фененко 2001, с. 74].

Именно во втором, широком, значении термин «адаптация» употребляется более регулярно, предполагая обязательность приспособления переводчиком исходного текста как фрагмента отображения объективной и общественной действительности к социально-культурным условиям общественной деятельности народа. Такая адаптация, получившая название социокультурной, предопределяет стратегию преобразования высказывания, направленную на достижение при переводе комплексной эквивалентности исходного текста и текста перевода [Фененко, 2001, с. 74]. Социокультурная адаптация называется также и культурной адаптацией. Л.В. Гарская интерпретирует культурную адаптацию текста в терминах ориентации на те средства выражения в процессе текстообразования, которые способны создать социокультурный контекст как приемлемую основу для оказания воздействия на адресата (носителя английского языка) с целью вызвать его ответную эмоционально-оценочную реакцию и как способ осуществления

межкультурного общения и достижения взаимодействия культур [Гарская, 1999, с. 22]. На наш взгляд, такому определению адаптации очень близко определение прагматической адаптации текста, данное В.Н. Комиссаровым: «Прагматическая адаптация перевода – это изменения, вносимые в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны конкретного Рецептора перевода» [Комиссаров, 1990, с. 249]. Прагматическая адаптация подразумевает внесение определенных поправок на социально-культурные, психологические и иные различия между рецепторами оригинального и переводного текстов [Пинягин, 1991, с. 4]. Такая адаптация применяется для обеспечения равенства коммуникативного эффекта оригинала и перевода.

Адаптация очень важна при переводе текстов, в семантическую структуру которых входят национально и культурно маркированные языковые единицы. Разного рода элементы культуры, используемые в текстах для придания им национально-специфической окраски, могут быть совершенно незнакомы и непонятны носителям внешних культур. Они порождают проблемы перехода с одного национального кода на другой. Чем более они наполнены внутрикультурным содержанием, тем сложнее создать тождественный перевод.

Понятие перевода непосредственно связано с конкретными операциями, производимыми переводчиком при передаче иноязычного текста. Переводчик, перекодируя определенное содержание средствами иного вербального кода, адаптирует результаты речемыслительной деятельности к иным культурным и коммуникативным конвенциям, чтобы и в другой культуре мог быть достигнут прагматический эффект, сопоставимый с оригиналом [Гришаева, 1999, с. 25].

Адаптация является видом языкового посредничества, при котором «происходит не только транскодирование (перенос) информации с одного языка на другой (что имеет место и при переводе), но и её преобразование»

[Комиссаров, 1990, с. 48]. В процессе прагматической адаптации переводчик приспосабливает языковую единицу к условиям того социума, где предполагается ее функционирование.

Итак, прагматическая адаптация есть «система переводческих приемов, обусловленная особенностями реципиента перевода и имеющая своей целью обеспечить такой коммуникативный эффект текста перевода, который был бы подобен коммуникативному эффекту оригинала» [Куличков, 2005, с. 66].

1.3. Прагматические адаптации в переводе

Немецкий лингвист А. Нойберт выделял две группы текстов: 1) тексты, предназначенные исключительно для носителей языка; 2) тексты, написанные носителями языка, но предназначенные не только читательской аудитории страны языка-носителя, но и читателям других стран, что, в свою очередь, требует выполнения их качественного перевода. При этом перевод этих текстов, с точки зрения этого исследователя, должен стать значимым событием для носителей других языков [Neubert, 1968, p. 27]. Для нашего исследования интерес представляет вторая группа текстов, хотя среди них можно выделить тексты, трудно переводимые с прагматической точки зрения в силу своей национальной маркированности.

Художественные тексты представляют в особой степени нуждаются в использовании приемов и стратегий переводческой адаптации. Использование прагматической адаптации предполагают следующие аспекты художественного текста:

1. Стилистические особенности исходного текста (выразительные средства, языковые приметы стиля текста, использованные стилистические приемы и т. д.;

2. Экспрессивные особенности исходного текста (книжно-литературная, разговорная лексика, лексика социальных и региональных диалектов);

3. Культурно-исторический и национально-этнический фон текста (национально маркированная лексика, языковые реалии).

В процессе перевода художественного произведения переводчик вынужден вносить определенные изменения исходного текста, т.е. адаптировать его с учетом прагматических особенностей получателя, учитывая социальные, культурные, психологические и др. разногласия между получателями текста оригинала и текста перевода. В переводческой практике чаще всего встречаются следующие четыре вида прагматической адаптации.

Первый вид прагматической адаптации имеет целью обеспечить адекватное понимание сообщения реципиентами перевода. Ориентируясь на обычного реципиента, переводчик учитывает, что сообщение, которое вполне понятно читателям оригинала, может быть не понятным читателям перевода, по причине отсутствия у них необходимых фоновых знаний. В таких случаях переводчик зачастую вводит в текст перевода дополнительную информацию. Например, нередко объяснений требуют названия разного рода географические и культурно-бытовые реалии, упоминаемые в оригинале. В.Н. Комиссаров выделяет следующие приемы при данном виде перевода: транскрипция/транслитерация, калькирование, экспликация (описательный перевод), опущение, генерализация. Эти приемы могут использоваться для передачи языковых реалий, топонимов и смысловых имен собственных, которые, как правило, представляют трудности при переводе. Как отмечает И.И. Бондарева, «в случае перенасыщения исходного текста информацией, которая в той или иной степени непонятна реципиенту, готовый текст превращается в «сверхперевод», полностью состоящий из адаптированной информации и пояснений к ней» [Бондарева, 2017, с. 192].

Целью ***второго вида*** прагматических адаптаций выступает обеспечение правильного восприятия содержания оригинала, сохранение при переводе эмоционального воздействия исходного текста. В этом случае при переводе следует воспроизвести аналог понятия, существующий в языке перевода, который может произвести нужный эффект [Комиссаров, 1990]. В рамках такой адаптации переводчик осуществляет сближение коммуникативных эффектов исходного текста и текста перевода, заменяя ассоциации исходного текста более естественными для реципиента ассоциациями.

Третий вид прагматических адаптаций предполагает обеспечение желаемого воздействия на реципиента, допуская при этом некоторые отклонения от исходного сообщения. Переводчик ориентируется на конкретного реципиента и на конкретную ситуацию общения, стремясь обеспечить желаемое действие. В данном виде прагматической адаптации целесообразнее передавать не сказанное автором, а то, что этот автор имел в виду. Кроме того, для достижения желаемого действия на реципиента следует использовать не те средства выразительности, которые использовал автор. К приемам, использующимся при таком переводе (по В.Н. Комиссарову) относятся: перевод имплицитной информации; использование при переводе средств, отличных от средств в оригинале; трансформация текста в более привычную и естественную форму для языка перевода. Следует отметить, что прагматическая адаптация этого типа нередко встречается при переводе названий литературных произведений, с целью сделать такие названия привычными и естественными.

Четвертый вид прагматических адаптаций связан с решением «экстрапереводческой сверхзадачи» [Neubert, 1968, p. 41]. Всякий перевод – это текст, который создается переводчиком для достижения определенной цели. В большинстве случаев эта цель заключается в обеспечении

адекватности перевода. Однако порой переводчик может использовать перевод для достижения какой-то другой цели, решить какую-то свою задачу, непосредственно не связанную с точным воспроизведением оригинала. Для решения такой «сверхзадачи» он может изменять и даже искажать оригинал, нарушая основные принципы своей профессиональной деятельности. Понятно, что подобная практика носит исключительный характер и действия переводчика не являются переводом в обычном смысле этого слова.

Такой вид адаптации допускает:

- филологический перевод, когда переводчик стремится воссоздать в переводе формальные особенности языка оригинала, даже если тем самым он нарушает норму или узус языка перевода. Такая тактика часть используется при составлении подстрочных переводов для переводчиков художественной литературы, не владеющих языком оригинала;
- упрощенный или примерный перевод, когда перед переводчиком конкретный заказчик ставит задачу выборочно или обобщенно передать элементы содержания оригинала;
- модернизацию оригинала при переводе, заключающуюся в том, что переводчик фактически создает новое произведение «по мотивам» исходного текста; это такой вид прагматической адаптации, когда переводчик ставит перед собой некую «экстрапереводческую» задачу, продиктованную политическими, экономическими, личными и другими подобными соображениями, не имеющими никакого отношения к переводимому тексту. Переводчик может стремиться в чем-то убедить реципиента перевода, навязать свое отношение к автору оригинала или к упомянутым событиям, избежать конфликта или, наоборот обострить его и т.п.

Итак, в основе всех преобразований при переводе англоязычных художественных текстов на русский язык лежит их прагматическая адаптация.

Прагматика текста перевода зависит от интенций автора оригинала, интенций переводчика, степени ориентированности текста на получателя, наличия необходимых соответствий в языке перевода для передачи тех или иных прагматических компонентов английского текста на русский язык.

Художественный перевод является искусством, которое требует глубокого погружения в лингвокультурный контекст, учитывающий прагматические факторы и фоновые знания целевой аудитории. С помощью ряда прагматических стратегий художественный текст адаптируется для эффективного восприятия рецептором.

Тема преступления, загадочных событий, связанных с ним, желание разгадать тайну всегда занимали мировую литературу. Это прослеживается и в произведениях античности, и в библейских сюжетах, и в произведениях средних веков. Однако детектив как самостоятельный, обособленный жанр появился сравнительно недавно. Его возникновение, по мнению большинства ученых-литературоведов (С. Бавин, О. Анциферова и др.) принято связывать с именем американского писателя и поэта Эдгара Алана По. Само понятие «детектив» было впервые использовано американкой Э.К. Грин в конце 1870х годов.

Эдгар По впервые выделил детектив как жанр из всей литературы о преступлениях, тайнах и загадках и определил его характерные черты. Он полагал, что в детективе присутствует некая сюжетообразующая линия, наличие или отсутствие которой в художественном произведении является индикатором детективного жанра. Этой характерной сюжетной линией является изображение процесса раскрытия преступления. Для того, чтобы прийти к такому выводу, Э. По пришлось отсечь всѐ, что не способствовало решению основной задачи [Бавин, 1991, с. 20].

Детективный роман, относящийся к особому жанру, имеет свои отличительные черты. Это не просто совокупность признаков, с помощью которых можно определить принадлежность к жанру, а достаточно жесткий свод канонов и правил. Каноны написания детектива являются жанрообразующими, их применение при написании романа обязательно. Однако при этом автору, несмотря на определенные рамки детективного жанра, необходимо проявлять оригинальность [Анджапаридзе, 1989, с. 5].

Размышляя над особенностями перевода произведений детективного жанра, И. В. Самарина и А. А. Рогинская отмечают, что переводчику необходимо не только сохранять идиостиль автора, но и жанровые особенности детективного дискурса в целом. Необходимо идентифицировать в тексте его ключевые особенности и декодировать их, не нарушая канонов. Основополагающим правилом является, прежде всего, наличие в сюжете задачи, загадки, которую читатель должен попытаться разрешить путем аналитических размышлений. Изложение событий должно быть точным и четким, но факты, указывающие непосредственно на развязку сюжета, должны быть опущены. Еще одной характерной чертой является запутывание читателя, умение автора владеть искусством честного обмана. Так, например, злого преступника автор непременно опишет как хорошего семьянина, добропорядочного и честного. Это поможет направить читателя по ложному следу. Однако классическому роману присуще такое свойство как дело чести, поэтому читатель не должен быть введен в заблуждение, то есть обманут. Весь материал, возможно лишь за небольшими исключениями, должен быть представлен ему до того, как сыщик предложит своѐ решение. Эти особенности детектива, заставляют человека размышлять и в то же время увлекают его невероятным образом. Но это также является и минусом детективных историй. Ведь стараясь поскорее дойти до развязки, читатель не

отдает себе отчет, сколько усилий было потрачено автором на создание оригинальной идеи, на четкие совпадения всех факторов в сюжете, на тщательное описание места преступления, героев, на создание иллюзии, что читатель сможет самостоятельно найти разгадку [Самарина, Рогинская, 2015, с. 282-283].

По мысли О.Ю. Анцыферовой, важным свойством детективного произведения можно считать наличие в нем строго ограниченного пространства. Идеальным примером может служить такой классический сюжет, как убийство в запертой комнате, где находится ограниченное количество человек [Анцыферова, 1994, с. 76].

Еще одной особенностью детективного дискурса является наличие в романе не только детектива-сыщика, а также его друга или приятеля, часто не наделенного такими блестящими аналитическими способностями, как главный герой произведения. Этому другу в большинстве случаев отводится также роль хроникера событий. Всѐ, что происходит во время расследования, мы узнаем из его уст. Что касается самого главного героя-сыщика, то его образ тоже имеет определенные каноны. Во-первых, он человек острого ума, неординарный и исключительный. При сравнении с другими персонажами и сыщиками, он, безусловно, будет на первом месте. Он осознает свои возможности и свою уникальность, поэтому сосредоточен исключительно на своей личности [Самарина, Рогинская, 2015, с. 283].

Еще одной проблемой, возникающей при переводе детективов является то, что художественный, эстетический смысл, присущий художественному стилю в общем и детективному дискурсу в частности, наравне с фактами выражается лишь семантически, вне зависимости от формы, в которой он представлен в тексте. Трансформация этой формы неизбежно приведет к разрушению либо появлению абсолютно нового художественного смысла, а

значит, это повлияет на всю картину происходящего. При переводе художественного произведения с одного языка на другой изменение языкового оформления неизбежно, это и является одной из важнейших проблем при переводе художественных текстов и в частности текстов детективных романов, рассказов, новелл. Основной задачей переводчика является максимальное сохранение образности, предложенной автором, что необходимым образом скажется на прагматической адаптации художественного произведения.

Для авторов детективов художественный смысл является не просто необходимым, а основополагающим. Текст детективов не может быть изложен сухо, неинтересно и безóбразно. Главной целью писателя детектива является полное погружение читателя в происходящие события, создание полной, яркой и близкой к действительности картины происходящего. Персонажи детективных романов должны быть описаны реалистично, со всеми привычками и личными особенностями, сюжет должен отличаться остротой событий и иметь неожиданные повороты. Читатель должен не просто почувствовать атмосферу происходящих событий, но и ощутить себя сыщиком, пытающимся разгадать загадку. Для создания вышеназванных эффектов автор использует реалии, различные средства языковой выразительности, стилистические приемы, которые позволят красиво выразить мысли и создать полноценные художественные образы. Однако именно эти факторы представляют наибольшую проблему для переводчика. В следующей главе данной работы мы рассмотрим прагматические аспекты перевода детективов Агаты Кристи.

Выводы по главе 1

Перевод должен обязательным образом оказывать прагматическое воздействие на получателя этого перевода, т.е. рецептора. Полученная информация должна затронуть чувства читателя, вызвать у него ответную эмоциональную реакцию, побудить к действиям. С этой целью переводчик обязательно должен адаптировать перевод к национально-культурным, социальным, языковым и другим условиям принимающей стороны.

Под адаптацией понимается приспособление текста при помощи определенных процедур к предельно адекватному и вполне соответствующему, совпадающему, тождественному его восприятию читателем иной культуры. Прагматическая адаптация перевода – это изменения, вносимые в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны конкретного Рецептора перевода. Прагматическая адаптация подразумевает внесение определенных поправок на социальнокультурные, психологические и иные различия между рецепторами оригинального и переводного текстов.

Прагматическая адаптация при переводе предполагает 1) обеспечение адекватного понимания сообщения реципиентами перевода, для чего переводчик прибегает к введению в текст перевода дополнительной информации а также использует такие приемы перевода как транскрипция/транслитерация, калькирование, экспликация (описательный перевод), опущение, генерализация; 2) сохранение при переводе эмоционального воздействия исходного текста, в связи с чем в перевод вводятся аналоги понятий, существующих в оригинале, которые должны произвести нужный эффект; 3) допущение некоторых отклонений от исходного текста, что связано с ориентацией на реципиента иной лингвокультуры.

Прагматической адаптации подвергаются и литературные произведения детективного жанра, который снискал особую популярность у современного читателя.

Глава 2. Прагматические адаптации в переводах произведений А. Кристи.

2.1. Лексическая специфика прагматической адаптации

Обращая внимание на способы перевода ономастической лексики, теоретики перевода считают, что данный вид культурно маркированных единиц передается, как правило, при помощи приема транскрипции/транслитерации – особенно, если речь касается перевода личных имен собственных. рассмотрим такой пример.

"Somebody else was watching ***Oliver Manders.*** *A little man with an eggshaped head and very foreign-looking moustaches.* ***Mr. Satterthwaite*** *had recalled himself to M.* ***Hercule Poirot's*** *memory"* ("Three Act Tragedy")

В данном примере мы находим три антропонима, которые при переводе переданы транскрипцией:

«За ***Оливером Мандерсом*** *наблюдал не только мистер* ***Саттертуэйт.*** *С него не сводил глаз маленький человечек, у которого голова по форме удивительно напоминала яйцо, а усы явно выдавали в нем иностранца. Мистер Саттертуэйт уже нашел случай напомнить о себе мосье* ***Эркюлю Пуаро»*** («Трагедия в трех актах») [Пер. И. Шевченко].

Конечно, по-другому нельзя передать данные имена собственные. Однако, одно из них требует прагматического подхода. Речь идет о главном герое одного из детективных циклов Агаты Кристи – знаменитом сыщике Эркюле Пуаро. Его имя, которое на французский лад звучит как Эркюль (Hercule), является интернациональным. В русском языке это имя тоже имеет аналог – *Геркулес*. Если заглянуть в «Автобиографию» А. Кристи, то можно найти в ней информацию, что английская писательница неспроста дала своему герою это имя. Она рассказывает о том, как появился на свет этот персонаж, английское происхождение которого она изначально отвергла. «Я я остановилась на сыщике-бельгийце, - пишет Кристи в своей «Автобиографии», - и дала образу прорасти. Он будет отставным инспектором, чтобы кое-что знать о преступном мире. И очень пунктуальным и аккуратным, думала я, разбирая бедлам в своей спальне. Я уже видела его — аккуратного человечка, маниакально любящего порядок и предпочитающего квадратные предметы круглым. У него отлично должна работать голова – эти серые клеточки в мозгу. О, какая удачная деталь – эти серые клеточки! И имя у него пусть будет довольно пышное, вроде родовых имен семьи Холмс. Как там звали его брата? Да, Майкрофт Холмс.А не назвать ли моего человечка Геркулесом? Маленький – и Геркулес. Совсем неплохо. Фамилия далась мне не без труда. Почему именно Пуаро, не помню – то ли я придумала эту фамилию, то ли вычитала в газете или где-то еще...

Не важно. В общем – Пуаро» [цит. по: Астапенков, Титов, 2003, с. 11]. Таким образом, как видим, в имени *Hercule* скрыта ирония автора. Учитывая тот факт, что главный герой серии романов и рассказов Агаты Кристи – бельгиец французского происхождения, переводчик передал это имя на французский манер – Эркюль, обойдя стороной его смысловой характер. С одной стороны, Эркюль Пуаро лучше звучит, но с другой стороны, нарушена

прагматика авторского решения: «Маленький – и Геркулес». Транскрипция имени *Hercule* привела к тому, что перевод названия сборника рассказов Агаты Кристи “The Labours of Hercules” оказался непрагматичным оригиналу. Уже в самом названии сборника фигурирует имя сыщика Пуаро и проще было бы передать его как «Труды Геркулеса» (так сохранилась бы прагматика оригинала). Однако, переводчик (В. Томилов) в силу того, что героя Кристи везде в русских переводах зовут Эркюль, не стал переводить это название подобным образом, а заглавие типа «Труды Эркюля» не отражает авторский замысел (в рассказах этого сборника, начиная с «Пролога» идет сравнение сыщика с античным героем). И переводчику ничего не оставалось, кроме как заменить имя героя древнегреческих мифов на его древнеримский аналог, в результате чего Геркулес стал Гераклом. Так, название “The Labours of Hercules” в русском переводе стало «Подвигами

Геракла» (миф «Подвиги Геракла» хорошо известен в России). Однако, однако, русскому читателю, который прочитает «Пролог» к этому сборнику, становятся непонятными многие цитаты. Так, в самом начале «Пролога» профессор Бертон, узнав имя Пуаро, спрашивает его: *‘Tell me, who Hercule?’*. Сыщик отвечает также вопросом: *‘You mean, my Christian name?’* в переводе этот диалог дается таким образом:

– *Скажите на милость, приставал он к Пуаро, - почему Геракл?*

– *Вы имеете в виду имя, данное мне при крещении?*

Налицо прагматическое несоответствие данного контекста и имени сыщика, которого в русском переводе зовут Эркюль.

Так как же следовало бы передать это имя? На наш взгляд, такой перевод, как *Геркулес Пуаро* будет очень комичным. Поэтому можно было бы оставить имя Hercule в его французской звучании (Эркюль), но при этом дать

сноску. Уже в самой первой книге, в которой появляется Пуаро (“The Mysterious Affair at Styles”), следует после упоминания его имени дать в конце страницы сноску примерно такого содержания: «Эркюль (фр. Hercule) – это французский аналог имени Геркулес». Если была бы такая сноска, то в дальнейшем при чтении всех детективов об Эркюле Пуаро не было бы такой путаницы, а название сборника “The Labours of Hercules” можно было бы перевести как «Труды Геркулеса», а не «Подвиги Геракла» (*labour* – это именно «труд», а не «подвиг»). Но если уж переводчик решил заменить Геркулеса Гераклом, в связи с чем «труды» превратились в «подвиги» (действия Пуаро можно было бы расценить как подвиги), то тогда следовало бы тоже дать постраничную сноску: «В древнеримской традиции Геркулес именовался Гераклом». Исходя из вышеизложенных рассуждений, мы пришли к выводу, что нарушение прагматического потенциала имени, данного автором оригинала, при его переводе может повлечь за собой другие ошибки.

Но обратимся к другим антропонимам. В тексте детектива Агаты Кристи «И никого не стало» (“And then there were non”), более известном как

«Десять негритят»[1], фигурирует имя одного из главных персонажей – судьи по фамилии Уоргрейв. В оригинале фамилия звучит как *Mr. Justice Wargrave* и имеет мрачный, зловещий оттенок, что нарочито противопоставляется обращению «судья», несущей положительную коннотацию. Называя так своего персонажа А. Кристи стремилась передать двойственную сущность его личности. Однако, на русский язык данная реалия

1 Хотелось бы отметить, что в переименовании данного романа в современную эпоху по условиям политкорректности нарушена прагматика автографа Агаты Кристи. Писательница не просто назвала так свое произведение. События происходят на Негритянском острове, очертания которого напоминают голову негра. Красной нитью через все повествование проходит детская считалочка о десяти негритятах, которые погибали один за другим. Поскольку название, данное автором “Ten Little Higgers” («Десять негритят») было заменено на “And then there were non” («И никого не стало»), то издателям книги пришлось переделать считалочку, в которой теперь фигурировали солдаты, а вместе с тем и название острова, ставшего теперь Soldier Island. Русский переводчик не производил таких изменений. Поэтому это гениальное произведение Агаты Кристи в русском переводе оказалось более адекватным с точки зрения прагматики.

была переведена транскрипцией, вследствие чего подтекст, который вкладывал в нее автор, был утерян. Хотя, как отмечают многие исследователи (В.С. Виноградов, С. Флахов и С. Флорин), несмотря на смысловую нагрузку так называемых «смысловых имен», имена остаются именами, а фамилии – фамилиями и переводить их не стоит. Шекспир всегда будет только Шекспиром, несмотря на то, что его фамилия обладает определенным значением. Поэтому, несмотря на то, что не сохранена прагматика оригинала, переводчик поступил правильно, отключив свою фантазию.

Еще одним интересным примером имени собственного является имя загадочного хозяина дома, пригласившего героев на Негритянский остров и оказавшегося маньяком. Встречающееся в англоязычном тексте имя *Ulick Norman Owen* или *Mr UN Owen* не случайно созвучно слову *unknown*

(неизвестный), а является деталью, создающей еще большее напряжение по ходу повествования. Для передачи этой реалии на русский язык переводчик был вынужден использовать креативный подход. Для решения этой задачи Л. Беспалова воспользовалась приемом замены и подобрала вариант, позволивший сохранить смысл акронима – *Алек Норман Оним,* или *А.Н. Оним,* начальные буквы инициалов и фамилии которого образуют слово *«аноним».*

“Got some fancy Christian names, hasn’t he? ***Ulick Norman Owen.*** *Quite a mouthful.”* (“And then there were non”).

«Ну и имечко у нашего хозяина. ***Алек Норман Оним.*** *Язык сломаешь»* («Десять негритят»).

С нашей точки зрения, такой выбор переводчика вполне оправдан и удачен.

Анализируя антропонимы, обратим внимание на пример, относящийся к группе прозвищ. Судья Уоргрейв отличался исключительным стремлением к

справедливости, полностью отдаваясь своей работе. Однако в глазах окружающих он предстал жестоким и хладнокровным человеком, способным, по слухам, отправить на казнь невиновного. Отсюда и его прозвище – *hanging judge*, о чем он сам говорит:

"I have a reputation as ***a hanging judge,*** *but that is unfair. I have always been strictly just and scrupulous in my summing up of a case"* ("And then there were non").

«*У меня сложилась репутация* ***юриста, с легким сердцем посылающего людей на виселицу****, однако это более чем несправедливо»* (Десять негритят»)

Как видим, реалию *a hanging judge* Л. Беспалова передала на русский язык описательно, т.е. использовала прием экспликации.

Никакое литературное произведение немыслимо без «места действия» в его сюжете. Особенно это важно для детективного произведения, в котором топонимика является документальным подтверждением описываемых событий. В произведениях Агаты Кристи об Эркюле Пуаро мы найдем очень много топонимов, ведь герой ее детективов, раскрывая преступления, путешествует по всей Англии. Конечно, большинство топонимов передается посредством транскрипции или транслитерации, что видно из переводов следующего фрагмента:

"Our father – he was the Vicar of ***Kellington*** *in* ***Essex*** *– always said that Amy had quite a genius for planning"* ("The Labours of Hercules").

«Наш покойный отец – он был викарием в ***Келлингтоне, в Эссексе*** *– всегда говорил, что она прекрасно все планирует»*.

Однако, при переводе топонимов переводчики часто используют грамматические трансформации, соответствующие законам русского языка. например,

“He was staring up at the baize-covered letter rack when a rustle and a strong smell of ***Devonshire*** *violets proclaimed the arrival of the Manageress”* (“The Labours of Hercules”).

«Он смотрел на прикрытую сукном полку для писем, когда шуршание платья и сильный запах девонширских фиалок возвестили о приходе управляющей» («Подвиги Геракла»).

Топоним *Devonshire,* который имеет в оригинале функцию определения, но не имеет окончания, как в синтетических языках, в русском переводе грамматически трансформировался, став прилагательным, – *девонширский.*

При переводе некоторых топонимов иногда требуется уточнение, поскольку многие географические объекты незнакомы русскому читателю. Например,

“For the last twelve years he has been little in England, but suddenly tiring of incessant travelling, he bought a small place in ***Worcestershire,*** *near* ***Market Handford,*** *and prepared to settle down”* (“Big Four”).

«И вот, месяц спустя после моих малоприятных приключений в доме Эйби Райленда, мы уже садимся в поезд, направляющийся в ***маленький городок Маркет-Хэндфорд*** *в* ***графстве Вустершир,*** *где, собственно, и разворачивались загадочные события»* («Большая четверка») [Перевод М. Макаровой и А. Титова].

Географическая реалия *Market Handford* незнакома русскому читателю. Поэтому при переводе понадобился уточняющий элемент – *маленький городок.* Таким же образом переводчики уточнили топоним *Worcestershire*, являющийся названием графства, добавив соответствующую лексему.

В произведениях А. Кристи встречаются также названия внутригородских объектов (площадей, улиц, гостиниц и т.д.). При переводе

большинства из них используется прием транскрипции/транслитерации, но при этом иногда нарушается прагматика оригинала. Например,

“It was also the station of what seemed to be about a hundred and fifty other people, since it happened to be ***Piccadilly Circus”*** (“The Labours of Hercules”).

Piccadilly Circus – известная площадь в Лондоне, о которой слышал почти каждый россиянин. Поэтому это название, как правило, передается номинацией «площадь Пикадилли», т.е. при переводе используется два способа перевода – калькирование и транскрипция. Однако, переводчик вышеприведенного фрагмента (В. Томилов) передает топоним *Piccadilly Circus* только транскрипцией – *Пикадилли Серкус:*

«Увы, того же хотели еще примерно сто пятьдесят пассажиров, поскольку этой станцией была ***Пикадилли-Серкус»*** («Подвиги Геракла»).

Прагматика оригинала сохраняется только благодаря тому, что переводчик делает постраничную сноску: *«Пикадилли-Серкус – площадь Пикадилли в центральной части Лондона (круглая, с радиально расходящимися улицами)».*

Рассмотрим варианты перевода названий гостиниц, в которых часто останавливается Эркюль Пуаро, когда приезжает в какой-нибудь населенный пункт для расследования убийства.

“Nos. 38, 39 and 40 were incorporated together as the ***Balaclava Private Hotel”*** (“The Labours of Hercules”).

«Дома 38, 39 и 40 вместе составляли ***гостиницу “Балаклава”»*** («Подвиги Геракла»).

При переводе названия гостиницы переводчик, как мы видим, не преводит (опускает) уточнение *Private,* т.е. «частная». Подобное решение можно объяснить тем, что перевод сборника рассказов создавался несколько десятилетий назад, когда все гостиницы были государственными. Таким

образом, если учесть ту эпоху, можно сказать, что с прагматической стороны этот перевод является адекватным. В наше время упоминание о частной гостинице непонимания не вызовет. Однако, поскольку определение *Private* не несет в себе никакой семантической нагрузки, его можно и не переводить. Само же название гостиницы переводчик передает транслитерацией – *Балаклава.*

Приведем еще такой пример.

"'H'm,' he said. 'Headed ***Ritz Hotel*** *and typewritten.'"* ("And Then There Were None").

«"Хм, - сказал судья, - отправлено из ***«Ритца»*** *и напечатано на машинке»* («Десять негритят») [Пер. Л. Беспалова].

Здесь переводчик не переводит лексему *hotel*, грамматически трансформируя предложение в переводе. Но тем не менее, чтобы читатель понял, о чем идет речь, он дает постраничную сноску: *«"Ритц" – лондонская фешенебельная гостиница на улице Пиккадилли»*.

Кроме отмеченных выше приемов перевода ономастической лексики, можно также встретить и другие трансформации. Так, например, при передаче названия *The Regina Agency* Л. Беспаловой был использован прием перестановки, который является грамматической трансформацией:

"We've only been here just under a week, sir, my wife We were engaged by letter, through an agency. The ***Regina Agency*** *in Plymouth."* ("And Then There Were None").

«Мы с женой здесь всего неделю. Нас наняли через агентство. ***Агентство «Регина»*** *в Плимуте прислало нам письмо»* («Десять негритят»).

При переводе ономастической номинации *Paddington* переводчица использует прием добавления – *Паддингтонский вокзал,* поскольку русскоязычному читателю реалия *Паддингтон* непонятна без уточнения, о

каком объекте идет речь. Но уточнение *вокзал* потребовало грамматической перестройки сочетания на морфологическом уровне: имя существительное стало прилагательным.

В некоторых случаях перевод топонимов, обозначающих городские объекты вызывает затруднение. Речь идет, в первую очередь, о неизвестных русскому читателю топонимических реалиях. Так, в романе “The Mysterious Affair at Styles” мы находим национально маркированную единицу *Stylites Arms.* Так называется то место, где проводится дознание.

“The inquest was held on Friday at the ***Stylites Arms*** *in the village. Poirot and I sat together, not being required to give evidence”.*

Если *Stylites Arms* передать транскрипцией *(Стайлайтс Армс),* то оно ни о чем не будет говорить читателю. Поэтому переводчики решили его передать лексическими средствами.

А.Д. Смолянский, перевод которого был осуществлен в 1990 году, переводит этот топоним сочетанием «здание местного суда», хотя в оригинале нет даже намека, что *Stylites Arms* является судом:

«Дознание состоялось в пятницу в здании местного суда. Мы с Пуаро сидели рядом, ничем не отличаясь от большинства присутствующих, поскольку от нас не потребовали выступить в качестве свидетелей» («Таинственное происшествие в Стайлз»).

В более позднем переводе, осуществленном М.Ю. Юркан, *Stylites Arms* – это «приемный зал деревенского трактира “Приют фермера”»:

«Пятничное дознание организовали в ***приемном зале деревенского трактира «Приют фермера».*** *Мы с Пуаро сели в сторонке, зная, что нам не надо давать показания»* («Загадочное происшествие в Стайлзе»).

Как видим, переводчица решила, что речь идет о питейном заведении, именуемом в ту эпоху пабами. В начале XX века в пабах были комнаты, где

останавливались постояльцы, в одной из которых и могло происходить дознание. Поскольку название этого заведения ни о чем не говорил читателю, переводчица, используя прием генерализации, решила обобщить этот топоним. Однако, она назвала паб трактиром, перенеся в свой перевод русскую реалию. Более того, М.Ю. Юркан не только употребляет понятие *«деревенский трактир»*, руководствуясь лексемой *village*, но и придумывает название этому трактиру («Приют фермера»), отступая от первоисточника и и принимая на себя роль соавтора детектива, т.е. дополняя без необходимости авторский контекст. Иными словами, она нарушает не только прагматику оригинала, но и переводческую этику.

Что касается перевода А.Д. Смолянского, то с семантической точки зрения он соответствует оригиналу и его можно назвать эквивалентным. Однако, прагматика в нем тоже нарушена, поскольку, как мы уже отметили выше, *Stylites Arms*, скорее всего, не был судом.

В процессе изучения способов перевода ономастической лексики в произведениях Агаты Кристи, мы сделали вывод, что антропонимы и топонимы (особенно топонимы) могут передаваться не только посредством транскрипции. Мы выявили случаи, когда трудно подобрать адекватную замену. Тогда могут помочь знания других способов передачи ономастических лексем. Однако, для достижения адекватности перевода, для правильной передачи смысла онимов в рамках прагматической адаптации переводчику необходимо обладать фоновыми знаниями, знать национальнокультурные особенности реалий. В противном случае прагматическая задача не будет выполнена.

В детективах А. Кристи мы встречаем некоторое количество лексических единиц общественно-политического характера. Проанализируем способы перевода некоторых из них.

В рассказе “The Kidnapped Prime Minister” («Похищение Премьер-министра») из сборника “Poirot Investigates” («Пуаро расследует») мы, кроме самого общественно-политического термина *Prime Minister,* который передается транскрипцией, поскольку имеет в русском языке устоявшуюся номинацию – премьер-министр, находим еще национально маркированную общественно-политическую реалию *Union Jack:*

“At Boulogne, as you know, the bogus car was waiting for him, carrying the ***Union Jack,*** *and correct in every detail”* (“The Kidnapped Prime Minister”).

Union Jack – это фразеологическая номинации национального флага Великобритании, состоящего из трех флагов: креста св. Георгия (покровителя Англии), св. Андрея (покровителя Шотландии) и св. Патрика (покровителя Ирландии). Таким образом, под британским флагом объединяется три страны. Имя *Jack* является национальным именем Британских островов, это имя носит большинство героев народных сказок Англии, Шотландии и Ирландии. Таким образом, дословно реалию *Union Jack* можно перевести как «союз всех Джеков». Однако, точный перевод данной реалии подобрать невозможно, т.к. она национально маркирована. Поэтому переводчик, адаптируя эту номинацию для русскоязычного читателя, передает ее обобщенно, используя прием генерализации – *британский флаг:*

«… а в Булони, как вы уже знаете, его ожидала служебная машина с ***британским флагом*** *— в точности такая, какой ей и следовало быть»* («Похищение Премьер-министра»)

Проанализируем еще один контекст, в котором мы встречаем сразу три общественно-политические реалии:

“Vitamian Evans, the ***Cabinet Minister*** *(devil of a job being a* ***Labour Minister,*** *you have to be so careful! Nobody minds a* ***Tory politician*** *spending money*

on riotous living because the taxpayers think it's his own money…" ("The Labours of Hercules").

«… прибыл в Англию. Ивенс, ***член кабинета –*** *трудно быть* ***лейбористским министром,*** *шаг в сторону – и пропал! До прожигающих жизнь* ***министров-консерваторов*** *публике дела нет – считается, что они гуляют на свои…»* («Подвиги Геракла») [Пер. В. Томилов].

Cabinet Minister – это общественно-политическая реалия, которую перевести можно калькированием – *кабинет министров.* Однако, если обратиться к контексту, то становится ясным, что речь идет о члене кабинета министров. Поэтому в переводе данная реалия, которая образована посредством метонимии, конкретизирована. Но при этом лексема *minister* опущена. Видимо, переводчик решил, что из контекста и так все будет понятно русскоязычному читателю.

Как известно, в Великобритании Парламент представлен двумя партиями – партией лейбористов и партией консерваторов, которая в англоязычных источниках еще именуется *Tory.* Реалию *Labour Minister* переводчик передал калькированием, а вот при переводе сочетания *Tory politician* он компонент *Tory* он заменяет привычным для русского слуха словом *консерватор,* в то время как второй компонент – *politician* – он конкретизирует словом *министр,* т.к. здесь говорится о кабинете министров. Таким образом, он создает контекст, понятный тем, кто будет читать это произведение А. Кристи на русском языке.

Англия – это страна, которая является монархией. Поэтому апелляция к Короне присутствует во многих художественных произведениях, написанных британскими писателями. Если говорить о детективах, то нужно обратить внимание на тот факт, что все сыщики, полицейские, судьи, прокуроры и

другие лица, стоящие на службе закона, делают свою работу «во имя Короны» *(for the Crown).* Рассмотрим два контекста и их перевод.

“Llewellyn, for the ***Crown,*** *had bungled it a bit.****”*** (“And Then There Were None”)

“Mr Philips, ***K.C.,*** *opened the case for the* ***Crown”*** (“The Mysterious Affair at Styles”)

В обоих примерах речь идет о начавшихся судебных заседаниях, которые «во имя Короны» открывает должностное лицо прокуратуры. Если перевести калькированием выражение *for the Crown*, то читатель страны с другой формой правления мало что поймет. Поэтому в переводе необходимо изменить эту реалию, подобрав соответствующие эквиваленты на родном языке читателя. Переводчикам удалось это сделать. Они заменили политическую реалию юридическими терминами, известными русскоязычному читателю.

Л. Беспалова, переводчица романа “And Then There Were None”, выражение *for the Crown* заменила на понятный русскому читателю термин *государственный обвинитель.* Так в России именуется должностное лицо органа прокуратуры, на которое федеральным законом возложена обязанность поддерживать от имени государства обвинение в суде по уголовному делу:

«Государственный обвинитель *Ллуэллин не обладал чувством меры»* («Десять негритят»)

А. Смолянский, переводчик романа “The Mysterious Affair at Styles” передал эту реалию словом прокурор, т.е. «повысил» государственного обвинителя в должности:

«Первым взял слово ***прокурор*** *Филипс»* («Таинственное происшествие в Стайлз»).

Оба перевода являются удачными и, самое главное, они адаптированы для русскоязычного читателя.

Теперь хотелось бы обратиться к особенностям перевода одной интересной номинации, которой изобилуют все произведения англоязычных писателей. Это лексема c*lerk,* обозначающая профессию мелкого служащего. На русском языке она, как правило, передается транслитерацией – *клерк*. Например,

"Murder will out. In the same way, the absconding ***clerk,*** *or the domestic defaulter, is bound to be run down in these days of wireless telegraphy"* ("The Disappearance of Mr Davenheim"),

«Убийство всегда обнаруживается. Да и потом, куда сбежавший ***клерк*** *или какой-нибудь террорист в наш радиовек может скрыться?»* («Исчезновение мистера Давенхейма»)

Однако некоторые переводчики произведений А. Кристи идут по другому пути, стараясь перевести эту реалию с учетом широкого контекста. Иными словами, они производят в своих переводах контекстуальную замену, как видно из следующих примеров.

"I had it in my hand and was standing by the table when my ***clerk*** *came in"* ("The Thirteen Problems")

«Когда я стоял у стола с конвертом в руке, зашел мой ***секретарь»*** («Тринадцать загадочных случаев») [Пер. И. Борисова].

"I am a solicitor's ***clerk****"* ("The Double Clue").

«*Я работаю* ***письмоводителем*** *в нотариальной конторе»* («Двойная улика»).

В детективах А. Кристи общественно-политических реалий не очень много, и все они переходят из одного произведения в другое. Но к их переводу нужно подходить не просто творчески, а пытаться перенести в инокультурную среду с учетом прагматических особенностей читательской аудитории. В основном, переводчики справились со своей задачей, применив следующие

трансформации: транскрипцию/транслитерацию, калькирование, генерализацию, опущение, контекстуальную замену, модуляцию. Теперь остановимся на лексических единицах, носящих юридический характер. Конечно, подобных терминов Агата Кристи избежать не могла, поскольку главным делом его жизни были детективные рассказы о деятельности сыщика, которые требуют юридической терминологии.

Следует отметить, что, попадая в неспециальное окружение, юридические термины не теряют функции обозначения специального понятия, но в то же время они приобретают ряд особых стилистических функций, среди которых – характеристика персонажей, создание профессиональной атмосферы, имитация языка профессионалов и языка официальных документов и т.п.

Анализ перевода юридических терминов на примере произведений Агаты Кристи показал, что наиболее часто при переводе используются полные эквиваленты терминов, если таковые имеются в языке перевода. Если таких эквивалентов нет, то переводчики прибегают к лексическим трансформациям.

Обращаясь к проблеме перевода юридической терминологии, мы выявили, что наибольший интерес представляют особенности перевода терминов, использованных в качестве стилистического приема. Однако, стилистически использованный термин может быть переведен общеупотребительным словом без потери экспрессивности. В нижеследующем контексте термин *penalty* употреблен метафорически на основе сравнения суицида со штрафом:

“But there's another point. How am I to get hold of that scoundrel who drove her to death as surely as if he'd killed her? He knew of the first crime, and he fastened on to it like some obscene vulture. She's paid the ***penalty****. Is he to go scot free?”(“The murder of Roger Ackroyd”).*

«Но есть и другое. Как мне добраться до негодяя, который довел ее до гибели? Он знал о ее преступлении и жирел на нем, как гнусный стервятник. Она заплатила ***страшной ценой****, а он останется безнаказанным?» («Убийсвто Роджера Экройда»)* [Пер. И. Гурова]. .

Так как русский эквивалент термина *penalty* не создаст нужного эффекта в переводе, переводчик предпочел заменить его общеупотребительным словосочетанием *страшная цена*, где слово *цена* сохраняет сравнение смерти с денежной суммой, а слово *страшная* передает экспрессивность и негативную коннотацию.

Детективный роман А. Кристи “The Mysterious Affair at Styles” также наполнен юридическими терминами, которые используются как метафоры, что отражает профессиональную картину мира рассказчика, его большой профессиональный опыт и особый склад ума:

“*We were* ***detained*** *under* ***suspicion*** *by the hospital porter, until Cynthia appeared to vouch for us…”* (“The Mysterious Affair at Styles”).

«Охранник в госпитале наотрез ***отказался впустить посторонних,*** *пока не появилась Цинтия и не провела нас под свою ответственность»* («Таинственное происшествие в Стайлз») [Пер. А. Смолянского].

«Нам пришлось ***задержаться под наблюдением*** *бдительного привратника, пока вышедшая Синтия не поручилась за нас»* («Загадочное происшествие в Стайлзе») [Пер. М. Юркан].

Следует признать, что второй перевод ближе к авторскому контексту, хотя и в нем отсутствует терминологизация (*detain under suspicion* переводится как «держать под подозрением»).

Специфика юридической терминологии определенного языка детерминирована историческими и культурными особенностями страны его использования, доказательством чему является наличие широкого спектра

юридических терминологических реалий в любом языке. Наиболее часто юридические термины-реалии транслитерируются, однако, транслитерация может использоваться либо самостоятельно, либо с переводческим комментарием. Например, переводя следующий фрагмент, переводчик транслитерировал термин *solicitor*, не предоставив потенциальному читателю никакой справочной информации о том, что этот термин обозначает:

"No, Cynthia is a protegee of my mother's, the daughter of an old schoolfellow of hers, who married a rascally ***solicitor"*** (“The Mysterious Affair at Styles”).

« – Нет. Цинтия — протеже моей матери, дочь ее старой школьной соученицы, которая вышла замуж за подлого ***солиситора*** («Таинственное происшествие в Стайлз») [Пер. А. Смолянского].

Мы считаем, что данный перевод будет понятен только читателям, в некоторой степени знакомым с английской юридической системой и знающим, что в Англии есть два типа юристов – *барристеры*, которые ведут судебные дела, выступают перед судьей, готовят документы для суда, и *солиситоры*, которые являются представителями независимой юридической профессии. Слово *solicitor* в современном английском языке номинирует адвоката, но в русском языке той эпохи данная лексема отсутствовала. Людей, которые занимались частной юридической практикой и вели дела клиентов, называли *поверенными.* При переводе данного предложения как раз и можно использовать эту лексему.

М. Юркан при переводе этого фрагмента использовала другое слово – *стряпчий:*

«Нет, Синтия – протеже матушки, дочь одной из ее школьных подруг, которая вышла замуж на жуликоватого ***стряпчего****»* («Загадочное происшествие в Стайлзе») [Пер. М. Юркан].

Лексема *стряпчий* синонимична лексеме *поверенный*. Поэтому можно сказать, что этот перевод сделан в контексте ориентации за русскоязычного читателя, которому знакомы эти термины по русской классической литературе.

В романе (“The Mysterious Affair at Styles”) мы находим еще один термин – *Coroner:*

*"My mother's **lawyer**," he explained. And in a lower voice: "He is also **Coroner** – you understand”* (“The Mysterious Affair at Styles”).

А. Смолянский передает эту реалию транслитерацией – *коронер:*

*«Это **нотариус** моей матери и... и местный **коронер.** Может быть, вы хотите пойти со мной?»* («Таинственное происшествие в Стайлз»).

Но при этом он дает постраничную сноску: *«Коронер – должностное лицо при органе местного самоуправления графства или города, которое разбирает дела о насильственной смерти или внезапной смерти при сомнительных обстоятельствах»*. Но тем не менее о прагматической адаптации здесь говорить не приходится.

В рассмотренном примере есть еще одна юридическая лексема – *lawyer.* Несмотря на то, что она имеет общее значение – «юрист», переводчик сделал человека, о котором идет речь, нотариусом. А этот перевод неадекватен оригиналу. Проще тогда было сделать его адвокатом.

В романе “The murder of Roger Ackroyd” («Убийство Роджера Экройда») мы тоже встречаем термин *coroner:*

*“The absence of Ralph Paton was commented on by the **coroner**, but not unduly stressed”* (‘The murder of Roger Ackroyd”).

Однако, переводчик этого произведения предпочел адаптировать понятие, вкладываемое в термин *coroner,* под юридическую систему русского языка:

«***Судья*** *выразил сожаление по поводу отсутствия Ральфа Пейтена, но особенно этого не подчеркивал.* («Убийство Роджера Экройда») [Пер. И. Гуровой].

На наш взгляд, прием генерализации, использованный при адаптации, искажает представление русскоязычных читателей о судебных процедурах в Великобритании и лишает их культурной специфики.

Итак, мы пришли к выводу, что наибольшие трудности в детективных произведениях А. Кристи при их переводе на русский язык представляют стилистически маркированные термины, а также юридические терминыреалии. Если в первом случае терминологическая единица в неспециальном окружении отличается экспрессивностью, то во втором случае перед переводчиком стоит выбор: облегчить восприятие текста для потенциальных читателей путем адаптации незнакомого юридического понятия к юридической системе языка перевода, или же просветить читателя об особенностях английской юридической системы, показать ее специфику и тем самым поддержать в переводе особую атмосферу Англии, прибегая к транслитерации термина-реалии и сопровождая его переводческим комментарием. Не смотря на то, что первый способ способствует более легкому чтению и не отвлекает внимание читателей на мелкие детали, второй способ, на наш взгляд, во многих случаях является предпочтительным, так как не только сохраняет неповторимый авторский стиль и атмосферу, но и выполняет образовательную функцию и расширяет кругозор читателей.

2.2. Грамматическая специфика прагматической адаптации

В художественном тексте обращают на себя внимание реалии, связанные с особенностями быта и народной культуры иноязычного коллектива. Рассмотрим специфику перевода этих реалий.

В текстах детективных произведений А. Кристи,, проанализированных нами в рамках данного исследования, наиболее обширной подгруппой бытовых реалий являются обращения. Так, по ходу повествования встречаются традиционные для английской речи такие формы вежливого обращения как *“Mr”*, *“Miss”* и *“Mrs”*, для передачи которых переводчик использовал уже устоявшиеся в переводящем языке варианты перевода: *«мистер»*, *«мисс»* и *«миссис»* соответственно. Следует обратить внимание на то, что в отличии от оригинала, данные единицы в ПЯ всегда пишутся с маленькой буквы. Интересным с точки зрения перевода является пример передачи следующей реалии: *my dear girl,* для которого переводчик подобрал
более привычное для русского человека соответствие *голубушка.*

*“Lombard said: “**My dear girl,** I’m prepared to think anything of anyone! My advice is that we keep together until we find him.’”* (“And Then There Were None”).

*«— Сейчас, **голубушка,** я склонен думать что угодно и о ком угодно, - сказал Ломбард. - И мой вам совет: пока мы его не найдем, держаться скопом»* («Десять негритят»).

Обращение голубушка ощущается как устаревшее, поэтическое, что вполне подходит времени и месту, описываемым в романе. Таким образом, можно сделать вывод, что в данном случае переводчик воспользовался приемом культурной адаптации, опустив при этом в ПЯ притяжательное местоимение *my.*

Стилистическая адаптация – важная часть перевода. В приведенном выше контексте выражение *to keep together* переводчица перевела как *«держаться скопом»*. Это разговорное выражение лексического фонда русского языка хорошо воспринимается русским читателем.

Но Обратим внимание на перевод другого обращения – *«Madam»*.

Представим предложение, в котором оно употребляется:

“*Rogers addressed Miss Brent: ‘Will you begin,* ***Madam,*** *or will you wait?’”* (“And Then There Were None”).

Оно было передано на русский язык следующим образом:

«Прикажете начинать или еще немного подождем?» - обратился к мисс Брент Роджерс» («Десять негритят»).

Как видно, переводчик опустил это обращение. Мы предполагаем, что это могло быть сделано с целью избежать избыточности информации в тексте ПЯ.

Другой обширной подгруппой бытовых реалий в тексте романа является имущество. При описании окружающих героев пейзажей и местности А. Кристи использует слово *hedge*, обозначающее живую изгородь – ограду, представляющую собой посадку растений, служащую для ограждения, защиты и обозначения границы той или иной территории.

Например,

«Dr Armstrong nearly went into ***the hedge”*** (“And Then There Were None”).

Однако переводчик передал данную реалию с помощью генерализации, использовав вариант *«забор»:*

«Доктор Армстронг чуть не врезался в ***забор»*** («Десять негритят»).

Подобный перевод, представляющий замену реалии, создает совершенно отличный, от того каким его хотел создать автор, образ в голове читателя. Это связано с тем, что «заборы» в сознании русского человека ассоциируется скорее с сооружениями, выполненными преимущественно из других материалов (дерево, металл). Таким образом, прагматика оригинала не сохранена в переводе.

Встречающееся в англоязычном тексте понятие «*Coronation machine*» переводчик передал так: *пишущая машинка «Коронейшн»*. В данном случае

трансформацией, которая была использована переводчиком, стала конкретизация. Л.Г. Беспалова конкретизировала значение слова *«machine»*. Также в этом примере наблюдается перестановка. При этом название устройства является ономастической реалией и переведено при помощи транскрипции.

При передаче реалии *cairngorm brooch* переводчик обратился к приему описательного перевода:

*“Rising, she pinned **a cairngorm brooch** at her neck, and went down to dinner”* (“And Then There Were None”).

*«Поднялась, приколола на грудь **брошь из дымчатого хрусталя** и спустилась к обеду»* («Десять негритят»).

В детективном романе Агаты Кристи достаточно часто встречаются реалии, обозначающие различные помещения. Например,

*“Mr Justice Wargrave looked thoughtfully out of the **smoking-room** window!”* (“And Then There Were None”).

Реалия *the smoking-room* передана на русский язык с помощью описательного перевода – *салон для курящих.*

При переводе бытовых реалий часто используется прием генерализации. Например,

*“Dr Armstrong now. Well-known man. Had a **consulting-room** in Harley Street”* (“And Then There Were None”).

*«Перейду к доктору Армстронгу, - сказал Мейн. - Весьма заметная фигура**. Кабинет** на Харли-стрит»* («Десять негритят»).

С нашей точки зрения, такой выбор переводчика вполне оправдан и является наиболее удачным.

Реалию, относящуюся к группе напитков, *brandy*, Л.Г. Беспалова передала на русский язык как «коньяк», прибегнув в этом случае соответственно к конкретизации.

*“When Rogers brought up some **brandy** for his wife, he set it down on a table and in passing that table I put the stuff into the **brandy**”* (“And Then There Were None”).

«*Роджерс принес своей жене **коньяк,** поставил егона стол, проходя мимо, я подбросил снотворное в **коньяк***» («Десять негритят»).

По сравнению с русским словом *«коньяк»*, слово *«brandy»* имеет более широкое значение: это общий термин для обозначения продуктов дистилляции виноградного вина, фруктовой или ягодной браги, в то время как русский эквивалент является его разновидностью.

Но большинство номинаций напитков, встречающихся в детективах А. Кристи в большинстве своем транскрибируются/транслитерируются: *gin – джин, whiskey – виски*.

Анализируя бытовые реалии, обратим внимание на реалии, представляющие одежду. Так, реалия *wig and gown* была передана Л.Г. Беспаловой на русский язык как *парик и мантия:*

*“But he was clever enough to do it from the judge’s seat in **wig and gown.** So in the ordinary way you can’t bring his little crime home to him.”* (“And Then There Were None”).

«Уоргрейв убил Ситона точно так же, как если бы пырнул его ножом! Но он был достаточно умен, чтобы сделать это с судейского кресла, облачившись в парик и мантию» («Десять негритят»).

Использование прием является удачным решением, поскольку далее в контексте становится понятно, что упомянутые атрибуты принадлежат судье.

Обратим внимание на другие номинации одежды.

“Diana Ashley came down last and was somewhat of a disappointment to all of us, being wrapped in a shapeless black ***domino”*** (“The Thirteen Problems”)ю

«Диана Эшли вышла последней и несколько разочаровала нас всех. Она просто завернулась в черное бесформенное ***домино»*** («Тринадцать загадочных случаев») [Пер. И. Борисова].

“But as they arrived in the hall, Emily Brent came in through the front door. She had on a ***mackintosh”*** (“And Then There Were None”)

«Однако, спустившись в холл, они встретили мисс Брент. На ней был ***дождевик»*** («Десять негритят») [Пер. Л. Беспалова]

Во всех словарях русского языка *домино* определяется как широкий плащ с капюшоном, а *макинтош* представляет собой пальто из непромокаемой прорезиненной ткани. Первый вид одежды раньше использовался применительно к карнавалам. Второй вид верхней одежды получил по имени шотландского химика Ч. Макинтоша, нашедшего способ изготовления непромокаемых тканей.

Первую реалию переводчик передает с помощью транслитерации. Автор перевода, видимо, исходит из предположения, что эта реалия известна русскому читателю и нет необходимости объяснять ее. Вторая реалия передана посредством подбора русского аналога, хотя дождевик и макинтош незначительно отличаются друг от друга.

К бытовым реалиями относятся номинации внутреннего убранства дома, а также названия самих строений.

Например,

“We duly stopped at the gate of a trim ***villa”*** (“The Kidnapped Prime Minister”).

«Вскоре мы остановились у ворот изящной, ухоженной ***виллы!»*** («Похищение Премьер-министра»).

Поскольку понятие «вилла» знакомо русскоязычному читателю, то переводчик передал его посредством транслитерации.

Рассмотрим такой пример.

*“A rusty **iron gate** swinging dismally on its hinges”* (“The Secret Adversary”)

*«Проржавевшая **чугунная калитка** уныло поскрипывала на петлях»* («Таинственный противник») [Пер. И. Гурова].

Как видим, переводчица заменила реалию, использовав русскую национально маркированную единицу *калитка*. Так она, по все видимости, хотела адаптировать номинацию *iron gate*. Однако, на наш взгляд, этот перевод не совсем удачный. Можно было был эту лексическую единицу калькировать (железные ворота), ошибки бы не было.

Далее, в процессе описания этого дома, сказано:

*“**Chubb lock** to the door”* (“The Secret Adversary”)

*«На входной двери – **массивный замок**»* («Таинственный противник») [Пер. И. Гурова].

Chubb lock – дверной замок, изобретенный лондонским слесарем Чаббом еще в XIX веке. Этот замок трудно было открыть взломщику, т.к. он имел высокую степень защиты. Потом эти замки стали использоваться в строениях государственного значения – административных зданиях, тюрьмах, супермаркетах. Чтобы подчеркнуть прочность замка, переводчица, вместо фамилии изобретателя, использовала лексему массивный, хотя массивность – это не всегда показатель того, что замок сложно открыть. Но поскольку эта реалия национально маркирована, ей очень сложно подобрать эквивалент. Поэтому переводчица, использовав прием генерализации, обобщила данную номинацию.

Агата Кристи в своих произведениях отводит значительное место описанию внутреннего убранства дома.

Центром домашней жизни в английских домах является камин, именуемый в английском языке *fireplace*. Однако, очень часто авторы заменяют эту реалию на *mantelpiece*, которая обозначает каминную полку*: "Colonel Bantry, his legs stretched out, was frowning at the* ***mantelpiece*** *as though it were a delinquent soldier on parade"* ("The Thirteen Problems")

«Полковник Бантри мрачно, точно провинившегося на параде солдата, разглядывал ***камин»*** («Тринадцать загадочных случаев») [Пер. И. Борисова].

Как видим, переводчица, использовав прием генерализации, обошлась общим названием – *«камин»*, хотя эту реалию можно было бы перевести ближе к тексту – *каминная полка*.

А вот Л. Беспалова, переводчица романа «Десять негритят» так и перевела данную реалию:

"A ***mantelpiece*** *bare of ornaments save for an enormous block of white marble shaped like a bear, a piece of modern sculpture in which was inset a clock"* ("And Then There Were None").

«На ***каминной полке*** *никаких украшений, лишь скульптура в современном духе – огромный медведь, высеченный из глыбы белого мрамора, в него вделаны часы»* («Десять негритят») [Пер. Л. Беспалова].

Переводчик А. Смолянский передает эту реалию неправильно, нарушая тем самым прагматику оригинала и вводя русского читателя в заблуждение:

"I instinctively followed the Styles direction of his eyes, but I could see nothing unusual.The still feebly flickering ashes in the grate, and the row of prim ornaments on the ***mantelpiece,*** *were surely harmless enough"* ("The Mysterious Affair at Styles").

«Я тоже посмотрел туда, но не разглядел ничего особенного. Разве что слабо рдеющую золу на каминной решетке и строгий узор на ***плите»*** («Таинственное происшествие в Стайлз») [Пер. А. Смолянский].

Как видим, переводчик передал реалию *mantelpiece* лексемой «плита». Скорее всего, он имел в виду каминную плиту, но читатель может и не понять интенцию переводчика. Тогда лучше было бы оставить в переводе сочетание «на каминной плите».

Изучая тексты произведений А. Кристи, мы выявили в них очень много реалий, связанных с бытом персонажей произведения. В процессе их перевода задействованы следующие способы: экспликация, функциональная замена, генерализация, опущение, транскрипция. Однако, мы выявили случаи замены английских реалий реалиями культуры России. Подобные трансформации являются неприемлемыми, поскольку нарушают национальную специфику произведений. Таким образом, в ходе анализа бытовых реалий в детективах А. Кристи, было установлено, что автор старался использовать больше реалий, передающих культурную специфику Англии для создания в произведении особого национального колорита и атмосферы. Проведенное нами исследование позволяет сделать вывод о том, что для достижения адекватности перевода при передаче бытовых реалий, а также для правильной передачи их смысла, переводчику необходимо не только уметь применять трансформации, но и обладать фоновыми знаниями, уметь творчески подходить к решению переводческих задач.

В художественных произведениях детективного жанра всегда много исторических реалий, отражающих быт, нравы и особенности эпохи. При их переводе используются те же способы перевода, что и при переводе реалий вышерассмотренных групп. Продемонстрируем это на конкретных примерах. В детективах А. Кристи можно встретить названия транспортных средств того

времени: различного рода экипажи, кареты, повозки и т.п. Прежде всего, упомянем одну номинацию, которая известна русским читателям. Речь идет об одноконном экипаже, именуемом *cab*. Как правило, это слово при переводе передается транскрипцией – *кэб* или *кеб*. Однако, переводчики произведений А. Кристи редко используют эту форму передачи данной реалии. Как правило, они заменяют ее номинациями других, современных, средств передвижения. В качестве примера рассмотрим адекватность перевода этой реалии на примере двух контекстов.

*"The **cab** drew up outside the tube station. Tommy was just within the entrance"* ("The Secret Adversary").

*«Когда **машина** подкатила ко входу в метро, Томми был на месте»* («Таинственный противник») [Пер. И. Гурова].

*"To my horror I observed that he was brandishing my revolver, which Poirot must doubtless have put down through inadvertence in the **cab**"* ("The Adventure of the Cheap Flat").

*«Я похолодел от ужаса, увидев, что он размахивает моим револьвером, который Пуаро конечно же обронил в **такси»*** («Очень дешевая квартира»).

Чтобы определить, правильно ли переведена данная реалия, следует обратиться к истории. Как уже было отмечено выше, *cab* представлял собой повозку, запряженную лошадьми. Предшественником кеба являлся экипаж с с впряженными конями, именуемый *hackney* (досл. с англ. «наемная лошадь»), который выполнял роль современного такси. Первая информация о *hackney* датируется 1588 годом. Непосредственно *кеб* (*cab* – это сокращение от *cabriolet*) появился в 1923 году. К тому времени, когда Агата Кристи писала рассказы (а это 1924 год), процитированные выше, подобного рода экипажи ходили по улицам Лондона. Значит, под словом *cab* английская писательница имеет в виду конный экипаж. Переводчики же заменили английский кеб

номинациями автотранспорта. Конечно, машины тогда уже появились, но их было немного, и они были еще несовершенны, часто ломались. Поэтому замена реалии *cab* на *машину* (первый контекст) или *такси* (второй контекст) является грубой ошибкой переводчиков, которые, желая адаптировать реалию, сделав ее понятной русским читателям, наоборот, ввели читательскую аудиторию в заблуждение. Отметим, что в тех контекстах, где А. Кристи упоминает *taxi*, имеется в виду *taxicab*, т.к. кебы курсировали по городским улицам и подбирали пассажиров.

К историческим реалиям можно отнести названия некоторых денежных единиц, о которых в современной Великобритании давно уже забыли. К таким единица относится, например, *guinea* – английская золотая монета, имевшая хождение с 1663 по 1813 год, в настоящее время она равна 21 шиллингу. Хотя данное слово и является чисто английской реалией, русский читатель понимает, что речь в тексте идет о монете определенного достоинства. Поэтому часто ее не переводят, а передают транскрипцией – *гинея*, как в следующем примере.

“We were fortunate in our quest. No. 8. on the fourth floor, was to be let furnished at ten ***guineas*** *a week”* (“The Adventure of the Cheap Flat”).

«Нам сопутствовала удача. На пятом этаже сдавалась меблированная квартира стоимостью пять ***гиней*** *в неделю»*.

Хотелось бы остановиться еще на двух исторических реалиях, которые функционируют в романе А. Кристи “The Mysterious Affair at Styles” в одном контексте – *Convalescent Home* и *sick leave.*

Агата Кристи пришла в литературу вскоре после Первой мировой войны, когда английская школа детектива только начала формироваться, поэтому в своем романе “The Mysterious Affair at Styles” неоднократно указывается на то, что события произошли после войны, где главный герой романа капитан

Гастингс приезжает погостить в поместье Стайлз к своему другу Джону Кавендишу после ранения на фронте.

“I had been invalided home from the Front; and, after spending some months in a rather depressing ***Convalescent Home****, was given a month's* ***sick leave****. Having no near relations or friends, I was trying to make up my mind what to do, when I ran across John Cavendish”* (“The Mysterious Affair at Styles”).

Остановимся вначале на выражении *Convalescent Home*. Сопоставим два перевода.

«Я был ранен на фронте и отправлен в тыл, где провел несколько месяцев в довольно неприглядном ***госпитале****, после чего получил месячный* ***отпуск****. И вот, когда я раздумывал, где его провести (поскольку не имел ни друзей, ни близких знакомых), случай свел меня с Джоном Кавендишем»* («Таинственное происшествие в Стайлз») [Пер. А. Смолянский].

«После ранения на фронте меня демобилизовали из действующей армии; проведя несколько месяцев в весьма унылой обстановке ***санатория****, я получил еще месяц* ***отпуска для восстановления сил****. Не имея в ближайшей округе ни родственников, ни друзей, я как раз раздумывал, куда бы мне отправиться, когда вдруг случайно встретил Джона Кавендиша»* («Загадочное происшествие в Стайлзе») [Пер. М. Юркан].

Convalescent Home на русский язык обычно переводят словом «санаторий». Стоит отметить, что в Западных странах (США, Великобритания, Франция) понятие санатория (реабилитационные центры, рассчитанные на борьбу с наркоманией, алкоголизмом, психическими расстройствами; восстановление после тяжелых болезней и травм) появилось раньше, чем в нашей стране. Так как капитан Гастингс был тяжело ранен на фронте, автор употребляет реалию *Convalescent Home,* подразумевая под ним учреждение, в котором проходили физиологическое восстановление люди с тяжелыми

болезнями и травмами, т.е. санаторий. Однако, А.Д. Смолянский переводит эту реалию как «госпиталь». Такой перевод объясняется тем, что в СССР (а его перевод относится к советской эпохе) изначально санатории были в гораздо большей степени медицинскими учреждениями, чем курортными. А в советских военных госпиталях оказывали реабилитационную помощь. М.Ю. Юркан переводит эту номинацию как «санаторий», так же как в оригинале романа. Но нужно учесть семантику слова «санаторий» в настоящее время. Сейчас под словом «санаторий» мы понимаем лечебно-профилактическое учреждение, в котором для лечения и профилактики заболеваний используют главным образом природные факторы (климат, минеральные воды, лечебные грязи, морские купания и т.п.), а не медицинскую помощь. Но автор совсем не имела ввиду курорты, она подразумевала именно санатории, где лечили тяжело больных после войны. Поэтому на наш взгляд, перевод М.Ю. Юркан при передаче единицы *Convalescent Home* никак не может считаться прагматической адаптации реалии, хотя и перевод А. Смолянского не может считаться удачным, поскольку госпиталь – все же в большей степени лечебное учреждение, чем профилактическое.

В этом контексте мы находим еще одно выражение – *sick leave,* которое переводится на русский язык как «отпуск по болезни» (современными словами. «больничный»). А, Смолянский и М. Юркан переводят его поразному. А.Д. Смолянский переводит его словом «отпуск», тогда как М.Ю. Юркан переводит как «отпуск для восстановления сил». Последний перевод является более удачным, он не нарушает прагматики оригинала.

В процессе исследования мы выявили, что в произведениях А. Кристи исторические реалии встречаются редко. Сама писательница почти никогда не апеллирует к истории прошлых веков. Мы историческими реалиями назвали, в основном, лексические единицы, которые являются таковыми для

современного читателя, в эпоху Агаты Кристи они таковыми не были. Но тем не менее единицы, которые мы выделили представляют собой сложности для перевода. Этим реалиям было крайне сложно подобрать адекватную замену. Поэтому, несмотря на то, что переводчики хотели адаптировать эти реалии, большинство единиц было переведено с нарушением прагматики оригинала. Основная ошибка переводчиков заключалась в том, что они заменяли английскую реалию на реалию культуры своей страны, что никогда не приветствуется.

В произведениях Агаты Кристи можно встретить большое количество языковых единиц религиозной тематики. Обратимся вновь к сборнику “The Labours of Hercules”. В рассказе “The Flock of Geryon” («Стадо Гериона») к Эркюлю Пуаро приходит одна его знакомая, мисс Карнаби, и рассказывает знаменитому сыщику, что ее подруга, кажется, попала в секту. Когда читаешь перевод этого фрагмента, сразу же бросается в глаза его неадекватность и нарушение прагматики оригинала. Чтобы понять ошибки переводчика, проанализируем вначале авторский контекст.

“*Religion, M. Poirot, can be a great help and sustenance – but by that I mean* ***orthodox religion.’***

‘You refer to the ***Greek Church****?’ asked Poirot. Miss*

Carnaby looked shocked.

‘*Oh no, indeed.* ***Church of England.*** *And though I do not approve of* ***Roman Catholics****, they are at least recognized*” (“The Labours of Hercules”).

Термин *orthodox* обычно переводят как «православный». Иногда его транскрибируют – «ортодоксальный». Но в любом случае, *orthodox church* – «православная церковь», а *orthodox religion* – «православная религия». Поэтому Пуаро и спросил собеседницу, не является ли она членом Греческой

Церкви, которая, как известно, исповедует православие. Однако, мисс Карнаби вовсе не имела в виду православие. Слово *orthodox* переводится еще как «правоверный», «общепринятый». Именно таковой она считает Церковь Англии – *Church of England.* Но далее собеседница Пуаро вдруг негативно отзывается о Римско-католической церкви: “*I do not approve of Roman Catholics, they are at least recognized*”. Почему она это делает, понять несложно. Эркюль Пуаро, если учитывать его национальность, – католик по вероисповеданию, и миссис Карнаби, прежде чем начать излагать суть своего дела, хочет подчеркнуть, что истинная вера – только в Англии. Она, возможно, надеется, что Пуаро, коль уж он находится в этой стране, примет это к сведению и откажется от католичества, став членом английской церкви. Однако, переводчик (В Томилов) полностью трансформирует этот фрагмент разговора Пуаро и мисс Карнаби. Приведем этот перевод:

«– Религия, мосье Пуаро, конечно, великое благо, она может поддержать человека, но только если это ***истинная религия.*** *– Это какая же?* ***Католическая?*** *— осведомился Пуаро.*

– Нет-нет, что вы, - ужаснулась мисс Карнаби. - ***Англиканская,*** *конечно.* ***Католиков*** *я не очень-то жалую, но они, по крайней мере, официально признаны»* («Подвиги Геракла»).

Как видим, переводчик выражение *orthodox religion* перевел, исходя из того смысла, какой вложила в его мисс Карнаби – «истинная религия». При таком переводе вопрос Пуаро “*You refer to the Greek Church?”* теряет смысл, поскольку его собеседница никак не может считать истинной церковью Греческую Церковь. Но католичкой она может быть, т.к. в Великобритании последователей католицизма много (до реформации Англия была католической страной). Поэтому, взяв за основу высказывание мисс Карнаби относительно католиков, переводчик производит подмену реалии, и Греческая Церковь в

переводе превращается в Католическую Церковь. В такой диалог, конечно же, хорошо вписывается мнение мисс Карнаби по поводу Католической Церкви.

На первый взгляд, кажется, что переводчик хорошо адаптировал авторский текст, сделав этот диалог понятным для инокультурного читателя. Но ведь прагматическая адаптация предполагает еще и сохранение точности оригинала. Переводчик ни в коей мере не должен отходить от исходного текста, не вносить в перевод элементы своего творчества.

Так как же перевести данный фрагмент диалога, чтобы, с одной стороны, сохранить авторский контекст, а с другой стороны, добиться правильного понимания этого контекста иноязычным читателем. Для того, чтобы правильно и точно передать смысл этого диалога, нам кажется, что слово *orthodox* следует передать транскрипцией – «ортодоксальный». Так сохранится двусмысленность выражения *orthodox religion*, которое можно перевести и как «общепринятая», т.е. государственная, «религия», и как «православная религия». Эркюль Пуаро подумал об одном, в то время как мисс Карнаби имела в виду другое. Чтобы русскоязычный читатель, не знакомый с религиоведческими терминами, понял это, можно дать сноску.

Когда будет дан такой перевод, ничего дальше изменять не нужно будет.

Итак, дадим наш перевод:

«– Религия, мосье Пуаро, конечно, великое благо, она может поддержать человека, но только если это ***ортодоксальная религия.***

– *Вы имеете в виду Греческую Церковь?*

[постраничная сноска: «В смысле строгого следования принятому учению в области религии слово *«ортодоксальный»* означает «правоверный», «истинный». Но поскольку ортодоксальной принято называть православную церковь, то Эркюль Пуаро истолковал понятие «ортодоксальная религия» в ином ключе].

– *Нет-нет, что вы, - ужаснулась мисс Карнаби. –* ***Англиканская церковь,*** *конечно.* ***Католиков,*** *кстати, я не очень жалую, хотя они, официально признаны»* («Подвиги Геракла»).

Обратим внимание, что переводчик религиозную реалию *Church of England* передал как *«Англиканская Церковь»*, что является неточным переводом. Церковь Англии, хотя и является «Матерью-Церковью» (*The Mother Church)* всего Англиканского сообщества, она не входит в Союз Англиканских Церквей, ее власть не распространяется на англиканские общины континентальной Европы и США. Но тем не менее, несмотря на такие нюансы, номинацию *Church of England* все же следует перевести как «Англиканская Церковь», поскольку этот перевод будет более понятен русскоязычному читателю.

Далее мисс Карнаби упоминает другие христианские течения:

“And the ***Wesleyans*** *and* ***Congregationalists*** *– they are all well-known respectable bodies”.*

*«****Методисты*** *или там* ***конгрегационалисты –*** *тоже достаточно известные и респектабельные организации».*

Под словом *Wesleyans* мисс Карнаби подразумевает членов церкви, которая называется *Wesleyan Methodist Church*. Этот термин переводчик передал устоявшимся в русском языке названием членов существующей и по сей день христианской организации, именуемой Методистская Церковь, – *«методисты»*, хотя в оригинале речь идет о совершенно другой церкви (Методистская церковь имеет множество направлений). Но переводчик, используя прием генерализации, дает общее понятие, чтобы не запутать русскоязычного читателя. К тому же, термину *Wesleyan*, относящемуся к безэквивалентной лексике, трудно подобрать аналог, ведь последователей этой Церкви в России нет (непосредственно методистская церковь у нас в стране

функционирует). Свой перевод переводчик сопровождает постраничной сноской: «*Методисты – течение в Англиканской церкви, возникшее в 1729 году в Оксфорде благодаря деятельности братьев Уэсли и требующее строгой дисциплины и соблюдения церковных заповедей*». Отметим, что это объяснение термина соотносится с тем направлением

Методизма, о котором говорит мисс Карнаби, – *Wesleyan Methodist Church*. Иными словами, религиозную лексему *Wesleyans*, в основе происхождения которой лежит оним *Wesley*, переводчик передал в широком контексте – «методисты», а сноску отнес именно к английской ветви Методизма.

Congregationalists – это члены так называемой конгрегациональной церкви (*Congregational church*) – радикальной ветви английского кальвинизма. Переводчик транскрибирует этот термин, но дает постраничную сноску: «*Конгрегационалисты – ветвь Протестантской Церкви, придерживающаяся принципа самоуправления каждого прихода*».

На наш взгляд, данной реплики мисс Карнаби, хотя и носит общий характер и не содержит подробностей в плане названий религиозных общин в Англии, является прагматически обусловленным. Читателю не всегда нужно давать подробный перевод номинаций, которые содержатся в оригинале, – особенно, если эти языковые единицы никак не влияют на дальнейшее развитие сюжетной линии произведения.

Далее мисс Карнаби рассказывает Эркюлю Пуаро о секте, в которую попала ее подруга.

Оригинал:

“*The **Flock of the Shepherd,** they call themselves. Their headquarters is in Devonshire – a very lovely estate by the sea. The adherents go there for what they term a Retreat. That is a period of a fortnight – with religious services and rituals.*

And there are three big Festivals in the year, the Coming of the Pasture, the Full Pasture, and the Reaping of the Pasture”.

Перевод:

«Они себя называют ***«Стадом Пастыря».*** *Их штаб-квартира в* ***Девоншире, в «Святилище Зеленых Холмов»,*** *чудесном поместье на берегу моря. Новообращенные отправляются туда, как они говорят, ради Отрешения. Оно продолжается две недели, со службами и ритуалами. И еще в году они отмечают три больших праздника: Начало Пастьбы, Разгар Пастьбы и Жатву Пастьбы»*.

Название секты переводчик калькирует: *Flock of the Shepherd – «Стадо Пастыря»*. Но далее он, когда он переводит слова мисс Карнаби о том, где находится штаб-квартира этой секты, вводит дополнительный элемент, характеризующий графство Девоншир – *«Святилище Зеленых Холмов»*, о чем в оригинале не сказано. На наш взгляд, такой перевод не достоин похвалы, потому что, несмотря на то, что Денвоншир – это, действительно, сказочнокрасивное место Англии, переводчик не должен быть соавтором писателя.

Он должен передавать его мысли, а не дописывать их.

Далее следует вполне адекватный перевод. Так, лексеме *Retreat* переводчик подобрал аналог – *Отрешение.* Слово *ritual* передал транслитерацией – *ритуал*, потому что подобное слово существует в русском языке. При переводе словосочетания *religious services* он убрал слово *religious*, поскольку и так ясно, что речь идет о церковной службе. А номинации праздников секты он передал калькированием, которое передает бессмысленность этих номинаций.

А. Кристи в своих произведениях часто обыгрывает лексемы религиозной семантики. Так, в рассказе “The Capture of Cerberus” («Укрощение

Цербера») из сборника “The Labours of Hercules” женщина, к которой Эркюль Пуаро был неравнодушен, на вопрос сыщика *“Where can I find you?”*, ответила *“In Hell”*. Это была очередная загадка для Пуаро, для разрешения которой он призвал свою секретаршу.

‘If a friend asked you to meet her – or him – in Hell, what would you do?’ <…>

‘It would be advisable, I think, to ring up for a table,’ she said. Hercule Poirot stared at her in a stupefied fashion.

He said, staccato, ‘You – would – ring – up – for – a table?’ Miss Lemon nodded and drew the telephone towards her.

‘Tonight?’ she asked, and taking assent for granted since he did not speak, she dialled briskly.

‘Temple Bar 14578? Is that Hell? Will you please reserve a table for two. M. Hercule Poirot. Eleven o’clock.’ <…>

But Hercule Poirot required explanations.

‘What is it, then, this Hell?’ he demanded. Miss Lemon looked slightly surprised.

‘Oh didn’t you know, M. Poirot? It’s a nightclub – quite new and very much the rage at present…’ (“The Labours of Hercules”).

В оригинале лексема *Hell*, которая на русский язык переводится словом «Ад», выделена курсивом. Это уже наводит читателя на мысль, что *Hell* здесь – не место обитания темных сил, мучающих души грешников, а нечто другое. Но Пуаро-то слышит это слово из уст выкрикнувшей его женщины. Поэтому-то он в замешательстве. Секретарша Пуаро раскрывает сыщику тайну, что *Hell* – это название ночного клуба (женщина, которую встретил Пуаро и вновь потерял, была владелицей этого клуба, русской по происхождению). При переводе лексемы *Hell* переводчик использует аналог – *Преисподняя*. Этот

перевод сделан в аспекте прагматической адаптации. Дело в том, что в дореволюционной России существовали питейные заведения (кабаки, закусочные) с названием «Преисподняя». Поэтому передача названия *Hell* как *«Преисподняя»* вписывается в контекст русской культуры.

Правда, чтобы заинтриговать читателя, переводчик никак не выделяет слово *«преисподняя»* и даже не берет его в кавычки. Предоставим перевод процитированного выше фрагмента оригинального текста:

«– Если бы кто-то из ваших знакомых предложил вам встретиться с нею – то есть с ним – в ***преисподней,*** *что бы вы сделали? <…> –Заранее заказала бы по телефону столик.*

Пуаро ошеломленно уставился на нее.

– *Позвонили бы и заказали столик? – с трудом выдавил он из себя.*

Кивнув, мисс Лемон придвинула к себе телефон.

– *На сегодня? - уточнила она и, расценив его молчание как знак согласия, набрала номер.*

– *Темпл Бар четырнадцать пятьсот семьдесят восемь? «Преисподняя»? Я бы хотела заказать столик на двоих. Мосье Эркюль*

Пуаро. Сегодня в одиннадцать. <…>

Но Пуаро требовались разъяснения.

– *Что же это, в конце концов, за* ***«Преисподняя»?*** *- спросил он.*

Мисс Лемон слегка удивилась.

– *Вы разве не знаете, мосье Пуаро? Это ночной клуб, совсем новый и очень модный»* («Подвиги Геракла»).

Таким образом, в переводе присутствует та же игра слов, как и в оригинале. Только в оригинале читатель может догадаться, что за этой игрой стоит, поскольку слово *Hell* взято в кавычки. А в переводе игра слов более удачна, так

как *преисподняя* не сразу превращается в *«Преисподнюю»*, что заинтриговывает читателя в большей степени.

Хотелось бы обратить внимание на перевод еще одного термина, который мы находим в диалоге, происходящем между Пуаро и его секретаршей. Приведем из него цитату:

Hercule Poirot stared at her in a stupefied fashion.
He said, ***staccato,*** *‘You – would – ring – up – for – a table?’*

Удивление и замешательство Пуаро передается через синтаксис. Вопрос, прозвучавший из уст Пуаро, произнесет так называемым «рваным» стилем, что графически выражается через тире, стоявшее после каждого слова, а лексически – посредством лексемы *staccato.* Вначале хотелось бы обратить внимание именно на это слово, являющееся музыкальным термином. согласно дефиниции, стаккато – это отрывистое исполнение музыкального или вокального произведения, при котором звуки четко отделяются один от другого. Поскольку Пуаро от неожиданного ответа секретарши делал паузы между словами своей реплики, то можно сказать, что этот музыкальный термин хорошо вписался в детективный художественный дискурс, отразив внутреннее состояние героя. Однако, эта особенность речи Пуаро никак не передана переводчиком, который передает этот контекст следующим образом:

«Пуаро ошеломленно уставился на нее.

– *Позвонили бы и заказали столик? - с* ***трудом выдавил*** *он из себя».*

Термин *staccato* переведен как *«с трудом выдавил»*. Если подходить к этому переводу с точки зрения семантики, то перевод адекватный. «Рваную» речь можно расценить как речь, которая произносится «с трудом», с определенным усилием. Однако, сама реплика на письме звучит как обычно, хотя замешательство сыщика можно отразить графически, только

не с помощью тире, а, например, посредством многоточия и повтором некоторых слов:

– *Позвонили… позвонили бы… и… и… заказали бы… столик…?*

Если бы был осуществлен такой перевод, то он был оказал на читателя большее прагматическое воздействие на русскоязычного читателя – подобное тому, какое оказывает оригинал на своего читателя.

Но вернемся к особенностям перевода контекстов, в которых не просто функционирует религиозная лексика, а которые приближены к стилю религиозных текстов. В качестве примера приведем отрывок из произведения “Appointment with death” («Свидание со смертью»), где упоминается Библейский сюжет:

*«**Satan** took Our Lord up to the summit of a mountain and showed him the world. 'All these things will I give thee, if thou wilt fall down and worship me.' How much greater the temptation up on high to be a God of Material Power»* (“Appointment with death”).

Дадим два перевода этого фрагмента.

*«**Сатана** привел Господа нашего на вершину горы и показал ему мир. «Все это дам **Тебе**, если, **падши**, поклонишься мне». Когда глядишь на материальный мир сверху, неизмеримо сильнее искушение быть его властелином».* (Пер. В. Тирдатова).

*«Опять берет Его **диавол** на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их. И говорит Ему: все это дам **Тебе**, если **падши** поклонишься мне». Вы только представьте, каково искушение – быть властелином мира, повелевать материей»* (Пер. М. Макарова).

Из примера видно, что переводчики использовали различные трансформации при переводе библеизма *Satan.* В первом случае переводчик использовал словарное соответствие, во втором случае это слово было

заменено на более привычное русскому читателю слово *диавол*, имеющее возвышенную окраску и ассоциирующееся с Библейским текстом (в русской Библии фигурирует слово «дьявол», а не «сатана», поэтому оно привычнее для русского читателя). Кроме того, М. Макарова использовала такую трансформацию как добавление, стараясь вписаться в библейскую русскую традицию: «*…showed him the world» – «… показывает Ему все царства мира и славу их»*. Мы считаем, что перевод М. Макаровой с точки зрения прагматической адаптации адекватнее, чем перевод В. Тирдатовой, поскольку сохраняет в точности не только библейскую цитату (слова дьявола, искушавшего Христа), но и ее пересказ самого библейского сюжета доктором Жираром. В Тирдатова, передав библейскую цитату в точности, нарушает стиль библейского сюжета. Сравним эти переводы с библейским текстом:

«Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их» (Мф. 4: 9).

*«Опять берет Его **диавол** на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их»* (М. Макарова).

***«Сатана** привел Господа нашего на вершину горы и показал ему мир»* (В. Тирдатова).

Данное сравнение показывает, что именно М. Макарова смогла сохранить художественный образ, предложенный в оригинале.

Итак, в процессе исследования особенностей перевода религиозной лексики, мы пришли к выводу, что ее адаптация – является наиболее сложным процессом в переводе. Чтобы религиозные термины были переведены адекватно и, к тому же, был сохранен стиль оригинала, нужно обладать «фоновыми» знаниями и разбираться в понятиях религиозной сферы, направлениях христианства. Если у переводчика нет определенных знаний, то перевод окажется неэквивалентен оригиналу.

2.3. Стилистическая специфика прагматической адаптации.

При переводе любого художественного произведения важно сохранить образы, созданные его автором. В детективах Агаты Кристи мы находим много лексических и синтаксических средств языковой выразительности. На лексическом уровне семантика образов передается посредством метафор, сравнений, эпитетов.

Среди стилистических средств, требующих особого подхода при переводе, следует отметить метафору. Метафора позволяет создать уникальный, близкий к реальности образ происходящего. Иногда метафора, использованная автором произведения, имеет удачный и схожий по смыслу с оригиналом перевод, например:

«Once the inquest was over, Iris had deliberately tried ***to put the whole thing out of her mind****»* (“Sparkling Cyanide”)

«*Но как только закончилось следствие, Айрис попыталась сделать все, чтобы совершенно* ***изгнать из памяти воспоминания***» («Сверкающий цианид») [Пер. А. Стависка].

Однако переводчику приходится нередко прибегать к созданию собственного образа, чтобы сохранять узуальное соответствие в случае, если метафора не вписывается в узуальные нормы языка перевода. Это касается также и развернутой метафоры, создающей образ на протяжении определенного отрезка или даже всего произведения. Примером развернутой метафоры может служить цикл рассказов Агаты Кристи “The Labours of Hercules”. На всем протяжении этого сборника Эркюль Пуаро сравнивается с Гераклом, совершившим 12 подвигов. Проблема для переводчика заключается в том, что если переводить не все 12 рассказов, а лишь один, то данная

метафора может остаться незамеченной. Но это, как мы уже отметили, пример расширенной метафоры. Нам бы хотелось остановиться на особенностях перевода метафоры в узком контексте.

В качестве примера рассмотрим метафоры романа Агаты Кристи “One, Two, Buckle my Shoe” («Раз, два, пряжка держится едва»), который известен русскому читателю в переводе И. Шевченко:

“You never dreamed of danger after so many years. It came out, of the blue – in the form of a tiresome woman who remembered you after nearly twenty years, as her friend's husband”.

«Однако годы шли, поводов для тревоги не возникало, и постепенно вы забыли о возможной опасности. А она грянула, как гром среди ясного неба, в лице некой назойливой особы, которая, несмотря на то, что прошло почти двадцать лет, узнала в вас мужа ее близкой приятельницы».

В данном контексте мы находим концептуальную метафору ОПАСНОСТЬ – ЖЕНЩИНА, которую переводчик не только старается сохранить при переводе, но и добавить образных средств, знакомых русскоязычному читателю. Так, обычную лексему *woman* он передает словом *особа,* семантика которого несет ироничный характер. Кроме того, устойчивое выражение out of the blue, означающее «совершенно
неожиданно» он передает экспрессивным фразеологизмом «как гроб среди ясного неба».

Другой пример.

“Once you've ***got your teeth into a case of murder,*** *you like it to be a case of murder!”*

«Раз уж вы ***забрали себе в голову,*** *что это убийство, то вам хочется, чтобы так оно и было».*

Метафорический образ в оригинале создается за счет устойчивого выражения *to get one'a teeth into smth,* которое можно перевести как «вгрызаться во что-либо» (в переносном смысле, конечно). Переводчик меняет образ в соответствии с прагматической установкой на реципиента перевода.

Теперь остановимся на особенностях перевода других стилистически маркированных средств языковой образности. Рассмотрим такой пример.

*«**The body – the cage –** is everything of the most respectable – but through the bars, the wild animal looks out»* ("Murder on the Orient Express").

В данном контексте мы находим скрытое сравнение – тело сравнивается с клеткой, но при этом отсутствует необходимый для сравнения союз *as.* Переводчик восполняет этот пробел, добавив союз *как:*

*«**Тело как клетка:** снаружи всё очень респектабельно, но сквозь прутья выглядывает хищник!»* («Убийство в Восточном экспрессе») [Пер. Л. Беспалова].

Еще один пример сравнения.

*"**Ugly as sin** but she makes herself felt"* ("Murder on the Orient Express").

*«**Страшна как смертный грех,** но умеет себя поставить»* («Убийство в Восточном экспрессе») [Пер. Л. Беспалова].

При переводе сравнения *ugly as sin* переводчик добавляет лексему *страшный,* потому что данное сравнение функционирует в русском языке именно в таком виде: *страшна как смертный грех.*

Эпитет – еще одно образное средство, которое в произведениях Агаты Кристи носит частотный характер. Эпитеты, например, играют большую роль в процессе описания внешности Эркюля Пуаро. Например,

*"Sarah King looked long and searchingly at Hercule Poirot. She saw the **egg-shaped head,** the **gigantic moustaches**, the **dandified appearance** and the*

suspicious blackness of his hair. *A look of doubt crept into her eyes"* ("Death in the Clouds")

В данном контексте мы находим метафорические эпитеты. К сожалению, не все из них переведены близко к авторскому контексту:

«Сара Кинг внимательно и с любопытством разглядывала Пуаро – его ***яйцевидную голову, пышные усы и щеголеватый костюм,*** *а также, пожалуй,* ***чересчур черные волосы****. В глазах ее мелькнуло недоверие»* («Смерть в облаках») [Пер. А. Сергеев].

Эпитет *egg-shaped* переведен, на наш взгляд, достаточно удачно - словом *яйцевидный.* То же самое можно сказать и об эпитете *dandified*, который произошел от имени существительного *dandy* – «щеголь, франт», в связи с чем в переводе стал определением *щеголеватый.* А вот эпитет *gigantic* в переводе стал эпитетом *пышный*, что не соответствует авторской логике: у Пуаро, согласно всем его описаниям, был большие, но не пышные усы. Эпитет *suspicious* был вообще исключен из перевода им заменен на наречие *чересчур.*

Вообще во многих контекстах, где дается описание внешности Эркюля Пуаро, Агата Кристи делает упор на его усы.

"He was a little man whose ***moustaches were out of proportion to his size"*** ("Three Act Tragedy").

Здесь роль эпитета выполняет косвенное определение *out of proportion to his size*, стоящее после имени существительного. Переводчик же ставит его перед существительным, делая этот эпитет прямым определением, но при этом расширяет оригинал, вводя дополнительные лексемы:

«Это был коротенький человечек ***с большущими усами, которые до смешного не вязались с его ростом»*** («Трагедия в трех актах») [Пер. И. Шевченко].

На наш взгляд, выражение *до смешного* является здесь лишним. В оригинале отсутствует авторская ирония, касающаяся роста сыщика.

Во многих случаях переводчики придают оригиналу при переводе большей экспрессивности. Так, эпитет *great* в восклицании *“That is **great** ferocity* (“Murder on the Orient Express”) переводчик Л. Беспалова передает словом *чудовищный*, а в конце самого предложения ставит восклицательный знак: *«Какое **чудовищное** зверство!»* («Убийство в Восточном Экспрессе»). Таким образом, налицо гиперболизация авторского контекста.

В следующем фрагменте мы сталкиваемся с таким стилистическим приемом как зевгма.

*“And then the General had made another fitting reply to that, disclaiming any merit for that past service; and **with more mention of France, of Belgium, of glory, of honour** and of such kindred things they had embraced each other heartily and the conversation had ended”* (“Murder on the Orient Express”).

Этот стилистический прием хорошо реализован в переводе:

*«Генерал, в свою очередь, произнес какую-то подходящую случаю фразу, отрицая свои заслуги, и в разговоре вновь **замелькали Франция, Бельгия, слава, честь** и всякое тому подобное, затем друзья сердечно обнялись и разговор закончился*» («Убийство в Восточном экспрессе») [Пер. Л. Беспалова].

Наиболее редким стилистическим приемом является ирония. Перевод иронии, прежде всего, должен основываться на контрасте понятий. Это не всегда удается сделать дословно, поэтому переводчику приходится либо создать новый иронический образ, допустимый в языке перевода, либо опускать иронию и постараться применить ее позже для достижения схожего эффекта. Агата Кристи часто использует иронию, примером может послужить следующий контекст:

*“He’s in love with her all right. And **trusts her** completely <…> More fool he. **Never trust a woman**»* (“The Murder on the Links”)

Однако, здесь образ дан в соотвествии с прагматическими особенностями русскоязычного читателя. Поэтому он может быть переведен дословно:

*«Он в нее влюблен и **полностью ей доверяет**» «Ну не дурак ли? **Женщинам нельзя верить**»* («Убийство на поле для гольфа» [Пер. И. Русецкого].

Итак, для переводчика текстов детективного дискурса выразительные средства представляют особые трудности. Чтобы их перевести адекватно и см учетом прагматической составляющей Рецептора перевода, необходимы не только теоретические знания, но и особое мастерство. Но еще труднее при переводе передавать эмоциональную составляющую, поскольку эмоциональная сфера у английского и русского народов не совпадает. Там, где англичанин отреагирует сдержанно, русский взорвется. Поэтому при переводе произведений Агаты Кристи переводчики стараются передавать фразы более эмоционально и экспрессивно.

Выводы по 2 главе

В процессе изучения текстов детективных произведений Агаты Кристы мы выделили 125 языковых единиц, разделив их на шесть тематических групп. Проведя сопоставительный анализ оригинальных текстов и их переводов, мы выявили, что в процессе перевода языковых единиц переводчики использовали 11 трансформаций: транскрипцию\транслитерацию, калькирование, добавление, опущение, генерализацию, конкретизацию, подбор аналога,

подбор эквивалента, экспликацию, модуляцию и замену единицы (реалии). Количественное соотношение этих трансформаций мы представим на *Рис. 1*.

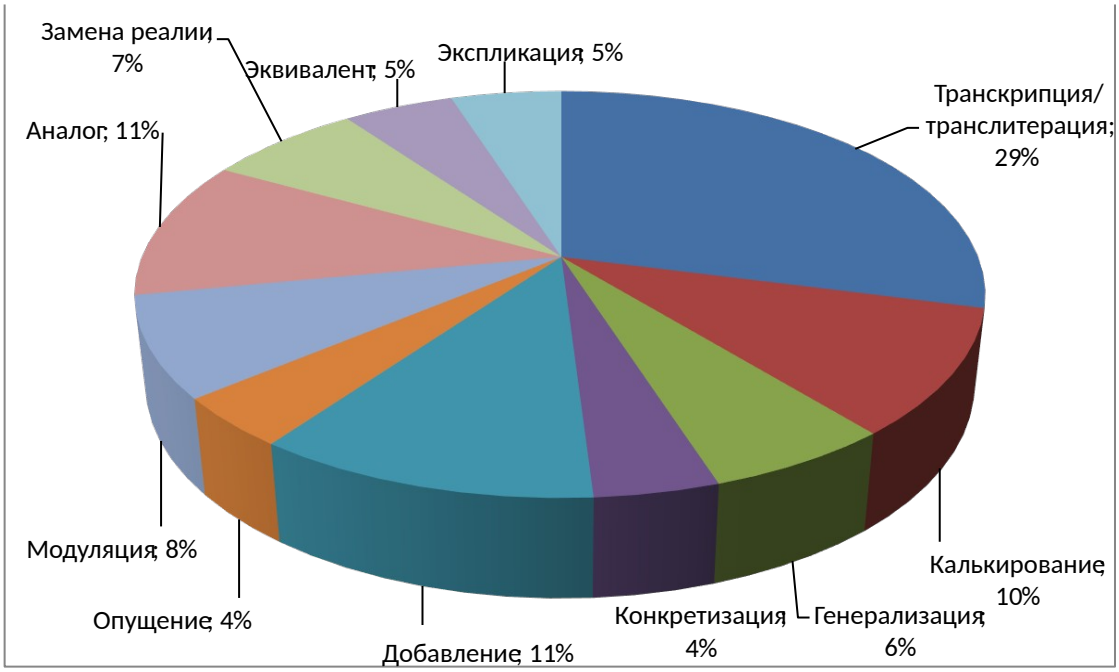

Рис. 1. Процентное соотношение переводческих трансформаций в процессе перевода языковых единиц произведений Агаты Кристи

Как видно из представленной диаграммы, переводчики произведений А. Кристи чаще всего используют транскрипцию или транслитерацию, поскольку в произведениях Агаты Кристи очень много ономастических единиц.

На втором месте по частотности использования – калькирование. На третьем месте – добавление.

Заключение

В процессе изучения произведений мастера детективного жанра, английской писательницы мирового значения Агаты Кристи, мы сделали вывод, что в плане перевода ее детективы представляют определенные трудности, связанные с различиями между языковыми традициями Англии и России, с различиями в общественном сознании, особенностями фоновых знаний. Перевод языковых единиц и синтаксических комплексов осуществляется при помощи однозначных эквивалентов, вариантных соответствий и переводческих лексических, грамматических и лексикограмматических трансформаций, использование которых помогает приблизить исходный текст к иной лингвокультурной и социокультурной среде.

В процессе изучения текстов детективных произведений Агаты Кристы мы выделили 125 языковых единиц, которые, на наш взгляд, представляют интерес для переводчика. Разделили мы эти единицы на шесть тематических групп: ономастическая лексика, общественно-политическая лексика, юридические термины, бытовые реалии, исторические реалии, религиозная лексика. Сопоставив языковые единицы оригинала с их переводными вариантами, мы пришли к выводу, что во всех переводах можно обнаружить как серьезные ошибки, так и немало удачных моментов. При этом важно отметить, что одна и та же единица в разных контекстах, осуществленных разными переводчиками, передается по-своему, что говорит о дифференцированном подходе к переводу.

В процессе перевода языковых единиц, функционирующих в произведениях Агаты Кристи, переводчики использовали 11 трансформаций: транскрипцию\транслитерацию, калькирование, добавление, опущение,

генерализацию, конкретизацию, подбор аналога, подбор эквивалента, экспликацию, модуляцию и замену лексической единицы.

Мы выявили, что переводчики произведений А. Кристи чаще всего используют транскрипцию или транслитерацию. Это связано с тем, что в романах и рассказах писательницы очень много ономастических реалий, которые в большинстве случаев передаются посредством данных трансформаций. Определенное число реалий передается дословно, т.е. с использованием калькирования. Это тот случай, когда переводчики стараются приблизить свой перевод к исходному тексту. Кроме того, переводчики, чтобы приблизить автора к читателю, вводят много дополнительных элементов, благодаря чему происходит трансформация авторских контекстов.

В произведениях Агаты Кристи много специфических единиц, имеющих национально-культурную окраску, которые не имеют аналогов в других языках. Поэтому переводчики иногда дают общие номинации подобным единицам. Но тем не менее генерализация, как и конкретизация, используется переводчиками очень редко

Мы также выявили, что в процессе прагматической адаптации многие единицы исходного текста передаются с учетом замены этих единиц на таковые, бытующие в рамках принимающей культуры. Правда, нельзя сказать, что замена специфичных для культуры перевода единиц носит всеобъемлющий характер. В целом, если говорить об общей тенденции, то переводчики произведений Агаты Кристы стараются не выходить за рамки переводческой этики, добавляя в свой вариант перевода культурно обусловленные лексемы и выражения своей родной культуры в редких случаях.

Итак, только с опорой на прагматику инокультурной читательской аудитории можно добиться успешного решения переводческих задач. Важно отметить,

что в процессе прагматической адаптации оригинального текста производятся некоторые грамматические трансформации. Одни их этих трансформаций помогают преобразованию морфологических конструкций оригинала, а другие – синтаксической структуры предложения. Но грамматические преобразования не связаны с прагматическим потенциалом исходного текста и его переводческого эквивалента. Их следует рассматривать в общем контексте с лексическими преобразованиями, которые в процессе прагматической адаптации часто меняют и свою грамматическую структуру.

Литература

Основная литература

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: стилистика декодирования. М.: Просвещение, 1990. С. 251.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.: Наука, 1990. С. 5 - 32.
3. Арутюнова Н. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. Т. 40, № 4. С. 365.
4. Бех Е.Ф. Художественный дискурс и его отличия от остальных видов дискурса // Наука и образование: отечественный и зарубежный опыт. Международная научно-практическая заочная конференция: сборник статей. Белгород: ООО ГиК, 2017. С. 232-235.
5. Бондарева П.И. Прагматическая адаптация при переводе художественных классических текстов // Теория и практика современной науки. 2017. № 3. С. 191-194.
6. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. М.: Высшая школа, 1967. 375 с.
7. Василишина Е.Н. Субъективные аспекты восприятия художественного дискурса // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. – 2013. Т. 13. Вып. 2. С. 20-23.
8. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. М.: Русский язык, 1976. 195 с.
9. Вине Ж.-П. Технические способы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 157 - 167.

10. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи. Поэтика. М.: Наука, 1963. 256 с.
11. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 352 с.
12. Гридасов В.В. Перцептивная метафора как лексико-семантическая категория: Автореф...канд. филол. наук. Барнаул, 1999. 16 с.
13. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). М. МГУ, 1981. – 112 с.
14. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа,1990. 253 с.
15. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 1999. 192 с.
16. Корольков В.И. Семасиологическая структура метафоры // Тр. каф. рус. яз. МИТИИЯ им. М. Тореза. 1968. Т.41. С. 49 - 72.
17. Куличков А.А. К вопросу о прагматической адаптации в процессе перевода // Иностранные языки в высшей школе. 2005. № 2. С. 65-70.
18. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского на русский. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1963. 264 с.
19. Соболев Л.Н. О переводе образа образом. // Вопросы художественного перевода. М.: Сов. писатель, 1955. С. 291 – 297.
20. Реформатский А.А. Введение в языковедение. М.: Просвещение, 1967. 242 с.
21. Рожнова Е А. Художественный стиль и его особенности // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9): в 3х ч. Ч. I. С. 178-179.

22. Самарина И.В., Рогинская А.А. Детективный дискурс в рамках современного переводоведения // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. 2015. № 32. С. 281-286.
23. Самарская Т.Б., Мартиросьян Е.Г. Художественный дискурс: специфика составляющих и особенности организации художественного текста // сфера услуг: инновации и качество. 2012. № 10. С. 20-30.
24. Соболев Л.Н. О переводе образа образом. // Вопросы художественного перевода. М.: Сов. писатель, 1955. С. 291 – 297.
25. Супрун А.Е. Экзотическая лексика. – М.: Филологические науки, 1958. 231 с.
26. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М: Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ»; СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2002. 416 с.
27. Чернов Г.В. К вопросу о передаче безэквивалентной лексики при переводе советской публицистики на английский язык // Ученые записки 1-го МГИИЯ. Т. XVI. М., 1958. С. 223 – 224.
28. Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). М.: Наука, 1988. 215 с.
29. Basin G.L. Adaptation // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. GB: Padstow; Cornwall: TO International Ltd, 1998. P. 5 - 8.
30. Dijk T.A. van. Studies in The Pragmatics of Discourse // Janua linguarum. Series Maior; 101. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers , 1981. 331 p.
31. Neubert A. Pragmatische Aspekte der Übersetzung. Leipzig: Verlag Sprache und Literatur, 1968. 168 p.

Список источников языкового материала

1. Christie A. And Then There Were None. UK.: Perfect bound, 1997. 325 p.
2. Christie A. Appointment with Death. UK.: Penguin Books, 200. 140 p.
3. Christie A. Big Four. UK.: Perfect bound, 1996. 187 p.
4. Christie A. Dearth in the Clouds. UK.: Perfect bound, 2003. 120 p
5. Christie A. The Labours of Hercules. UK.: Perfect bound, 2005. 457 p.
6. Christie A. The Murder of Roger Ackroyd. UK.: Perfect bound, 2003. 160p.
7. Christie A. The Murder on the Links. UK.: Perfect bound, 2005. 208 p.
8. Christie A. The Murder on the Orient Express. UK.: Perfect bound, 2004. 210 p.
9. Christie A. The Mysterious Affair at Styles. UK.: Perfect bound, 2004. 349p.
10. Christie A. One, Two, Buckle My Shoe. UK.: Perfect bound, 2005. 118 p.
11. Christie A. Poirot Investigates. Poirot Lends a Hand. UK: Penguine Books. 2005. 410 p.
12. Christie A. The Secret Adversary. UK.: Perfect bound, 2003. 258 p.
13. Christie A. The Sparkling Cyanide. UK.: Perfect bound, 2010. 170 p.
14. Christie A. Thirteen Problems. UK.: Perfect bound, 2001. 349 p.
15. Christie A. Three Act Tragedy. UK.: Perfect bound, 2001. 190 p.
16. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 1. М.: Артикул-принт, 2003. 672 с.
17. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 2. М.: Артикул-принт, 1993. 671 с.
18. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 5. М.: Артикул-принт, 1997. 686 с.
19. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 6. М.: Артикул-принт, 1995. 686 с.
20. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 8. М.: Артикул-принт, 1998. 718 с.

21. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 9. М.: Артикул-принт, 1998. 734 с.
22. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 20. Кн. 1. М.: Артикулпринт, 1999. 605 с.
23. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 20. Кн. 2. М.: Артикулпринт, 2000. 652 с.
24. Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 20. Кн. 4.. М.: Артикулпринт, 2001. 640 с.

Список лексикографических источников

1. Большой толковый словарь русского языка / Сост. И гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб: Норинт, 2000. 1536 с.
2. Большой энциклопедический словарь: в 2 т. (БЭС) / гл. ред. А.М. Прохоров. М., СПб: Большая Российская Энциклопедия: Норинт, 1997. 1456 с.
3. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. 797 с.
4. Longman Dictionary of Contemporary English. // Режим доступа: http://www.ldoceonline.com

Дополнительная литература

1. Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. Иваново, 1994. С.21-36.
2. Анджапаридзе Г.А. Популярный жанр вчера и сегодня // Кестхейи Т. Антология детектива. Будапешт: Корвина, 1989. С.5-17.
3. Астапенков А., Титов А. Агата Кристи // Кристи А. Собрание сочинений. В 20 т. Т. 1. М.: Артикул-принт, 2003. С. 5-34.

4. Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века. М.: Книжн. палата 1991. 206 с.
5. Белянин В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: Монография. М.: Генезис, 2006. 320 с.
6. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 447 с.
7. Берков В.П. Вопросы двуязычной лексикографии. Л.: ЛГУ, 1973. 190 с.
8. Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций. Л.: Наука, 1940. 619 с.
9. Виноградов В. В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания. 1985. № 1. С. 44.
10. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. М.: КомКнига, 2005. 408 с.
11. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
12. Краткий словарь литературоведческих терминов / под ред. Л.И. Тимофеева, С.В. Тураева. М.: Просвещение, 1978. 1243 с.
13. Кузнецов В.Г. Функциональные стили современного французского языка. М.: Высшая школа, 1991. 160 с.
14. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 368 с.
15. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта: Наука, 2003. 320 с.
16. Павшук А.В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина «Воля»): Автореферат… дисс. канд. филол. наук. М.,2007. 21 с.
17. Русский язык. Энциклопедия / Под ред. Ю.Г. Караулова. М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1998. 703 с.

18. Саяхова Л. Г. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. Уфа: РИЦ БашГУ, 2017. 152 с.
19. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 548 с.
20. Фененко И.А. Язык реалий и реалии языка. Воронеж: ВГУ, 2001. 139 с.
21. Хайруллина Р.Х. Лингвокультурологический анализ художественного текста. Уфа: Диалог, 2016. 117 с.
22. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия. М.: Флинта: Наука, 2006. 136 с.
23. Четверикова О.В. Эмоционально-смысловые доминанты в художественной речи Н. Гумилева и вербальные средства их манифестации // Слово и текст: психолингвистический подход: Сб. научных трудов / Гл. редактор А.А. Залевская. Тверь: Изд-во ТвГУ, 2005. Вып. 4. 165 с.

Приложение

Языковые единицы в произведениях А. Кристи и способы их перевода

№	Языковая единица	Перевод реалии	способ перевода
1	Balaclava Private Hotel	Гостиница «Балаклава»	Опущение Калькирование транслитерация
2	Piccadilly Circus	Пикадилли-Серкус	Транскрипция
3	Ritz Hotel	Ритц	опущение
4	Prince Henry of Scandenberg	Принц Генрих Сканденбергский	калькирование
5	equerry	конюший	эквивалент
6	Cabinet Minister	Член кабинета	Опущение конкретизация
7	Labour Minister	лейбористский министр	калькирование
8	politician	Министр	конкретизация
9	Tory	Консерватор	Аналог
10	mackintosh	дождевик	аналог
11	domino	домино	транслитерация
12	chef	Шеф-повар	добавление
13	slave	пленница	Аналог
14	hospital nurse	Сестра милосердия	Аналог
15	mantelpiece	Каминная полка	эквивалент

		плита	опущение
		камин	генерализация
16	Crown	Государственный обвинитель	модуляция
		прокурор	модуляция
17	Stylites Arms	Здание местного суда	Генерализация
		Приемный зал деревенского трактира «Приют фермера».	Конкретизация добавление
18	Convalescent Home	Госпиталь	Аналог
		Санаторий	эквивалент
19	sick leave	Отпуск	Генерализация
		Отпуск для восстановления сил	Аналог
20	egg-shaped head	голова по форме удивительно напоминала яйцо	экспликация
21	foreign-looking moustaches	усы явно выдавали в нем иностранца.	экспликация
22	foreign mannerism	Неанглийская манерность	Антонимический перевод
23	particular shaped head	голова, ни дать ни взять – яйцо!	экспликация
24	moustaches were out of proportion to his size.	Большущие усы, которые до смешного не вязались с его ростом	Модуляция добавление

25	egg-shaped head	Яйцевидная голова	эквивалент

26	gigantic moustaches	Пышные усы	замена
27	dandified	щеголеватый	эквивалент
28	appearance	костюм	конкретизация
29	patent leather shoes	лакированные туфли	эквивалент
30	stony country	на редкость каменистая местность!	добавление
31	Exquisitely dressed in the most dandiacal style,	Щегольски разодетый	модуляция
32	coat	жилет	замена
33	muffler	шарф	эквивалент
34	an exaggerated foreign gesture	Движение это показалось слишком уж нарочитым: англичане обычно обходятся куда более скупыми жестами	Экспликация
35	Hercule Poirot	Эркюль Пуаро	транскрипция
36	Oliver Manders	Оливер Мандерс	транслитерация
37	Mr. Satterthwaite	мистер Саттертуэйт	транскрипция
38	The Labours of Hercules	Подвиги Геракла	Замена
39	Wargrave	Уоргрейв	транскрипция
40	Ulick Norman Owen или Mr UN Owen	Алек Норман Оним, или А.Н. Оним	модуляция
41	a hanging judge	юрист, с легким сердцем посылающий людей на виселицу	экспликация

42	Kellington	Келлингтон	транскрипция
43	Essex	Эссекс	транслитерация

44	Devonshire violet	Девонширская фиалка	калькирование
45	Worcestershire	Графство Вустершир	
46	Market Handford	маленький городок Маркет-Хэндфорд	Добавление Транскрипция/ транслитерация
47	Paddington	Паддингтонский вокзал	добавление
48	Union Jack	Британский флаг	генерализация
49	clerk	клерк	транслитерация
		Секретарь	замена
		письмоводитель	замена
50	penalty	Страшная цена	модуляция
51	detained under suspicion	Задержаться под наблюдением	модуляция
52	solicitor	солиситор	транслитерация
		Стряпчий	Аналог
53	Coroner	коронер	транслитерация
		судья	генерализация
54	lawyer	нотариус	конкретизация
55	dear girl	голубушка	аналог
56	to keep together	Держаться скопом	модуляция
57	Madam	Нет перевода	опущение
58	hedge	забор	замена
59	Coronation machine	пишущая машинка «Коронейшн»	Транскрипция добавление

60	cairngorm brooch	брошь из дымчатого хрусталя	экспликация
61	smoking-room	Салон для курящих	экспликация

62	consulting-room	кабинет	генерализация
63	brandy	коньяк	конкретизация
64	gin	джин	Транскрипция
65	whiskey	виски	Транскрипция
66	wig and gown	Парик и мантия	калькирование
67	villa	вилла	транслитерация
68	iron gate	Чугунная калитка	замена
69	Chubb lock	Массивный замок	генерализация
70	cab	машина	замена
		такси	замена
71	ginea	гинея	Транскрипция
72	orthodox religion	Истинная религия	модуляция
73	Greek Church	Католическая церковь	замена
74	Church of England	Англиканская церковь	генерализация
75	The Daily News	Номер «Дейли Ньюс»	Добавление транскрипция
76	Wesleyan	методист	генерализация
77	Congregationalist	конгрегационалист	транскрипция
78	Flock of the Shepherd	Стадо Пастыря	калькирование
79	Devonshire	Девоншир, «Святилище Зеленых Холмов»	Транскрипция добавление
80	Coming of the Pasture	Начало Пастьбы	калькирование

81	Full Pasture	Разгар Пастьбы	калькирование
82	Reaping of the Pasture	Жатва Пастьбы	калькирование
83	Retreat	Отрешение	аналог
84	ritual	ритуал	транслитерация

85	religious service	служба	опущение
86	Hell	Преисподняя	аналог
87	staccato	С трудом выдавил	модуляция
88	Satan	сатана	транслитерация
		диавол	аналог
89	showed him the world	показывает Ему все царства мира и славу их	добавление
		показал Ему мир	калькирование
90	to put the whole thing out of her mind	Изгнать из памяти воспоминания	модуляция
91	woman	особа	аналог
92	of the blue	Как гром среди ясного неба	модуляция
93	got your teeth into	Забрать в голову	модуляция
94	The body – the cage	Тело как клетка	добавление
95	Ugly as sin	Страшна как смертный грех	добавление
96	great	чудовищный	Аналог
97	whisky and soda	виски с содовой	калькирование
98	half-sovereign	полсоверена	калькирование
99	Regent Street	Риджент-стрит	транскрипция
100	cab	кэб	транскрипция
101	Family papers	Семейные бумаги	калькирование

102	Boswell	Босуэлл	Транскрипция
103	Charing-cross	Черингкросский вокзал	добавление
104	Herefordshire	Хирфордшир	транскрипция
105	Ross	Росс	транслитерация
106	Assizes	Суд присяжных	добавление
107	Stroud Valley	Страудская долина	калькирование
108	Severn	Северн	транслитерация
109	suburban villa	Загородная усадьба	Замена реалии
110	garroter	Грабитель и убийца	генерализация
111	Scotland Yard	Скотланд Ярд	транслитерация
112	Russell Square	Рассел-сквер	транскрипция
113	East Anglia	Восточная Англия	калькирование
114	sixpence	Шесть пенсов	калькирование
115	Abbey	Вестминстерское аббатство	добавление
116	The Times	Таймс	транскрипция
117	peeress	титулованная леди	модуляция
118	basket-chair	Плетеное кресло	Эквивалент
119	Northumberland Avenue	Норсамберленд авеню	Транскрипция
120	The Daily Telegraph	Дейли телеграф	Транскрипция
121	Winchester	Уинчестер	транскрипция
122	cockney	кокни	Транскрипция
123	Parish	округ	Замена реалии
124	Warrant	Арест	Генерализация
125	Lady-day	Благовещенье	Аналог