

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

ИДИОСТИЛЬ И РИТМ ТЕКСТА

Коллективная монография

Ярославль
2019

УДК 81.25
ББК 81
И 29

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
ЯГПУ им. К. Д. Ушинского

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ
в рамках научного проекта №19–07–00243*

Рецензент:

доктор филологических наук, профессор
Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова
E. A. Федорова;
доктор филологических наук, профессор
Нижегородского государственного лингвистического университета
им. Н. А. Добролюбова
B. В. Сдобников

И 29 **Идиостиль и ритм текста** : коллективная монография /
Е. И. Бойчук, И. А. Воронцова, Е. В. Шляхтина, О. В. Беля-
ева. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2019. – 184 с.
ISBN 978-5-00089-382-1

В монографии представлены основные теории изучения индивиду-
ального авторского стиля, отраженные в работах отечественных и зару-
бежных исследователей, проанализированы учитываемые филологами
компоненты идиолекта, раскрывается значимость ритмических парамет-
ров характеристики текста для идиостиля писателя, описываются основ-
ные методы автоматизированной обработки текста с целью его автори-
зации, в том числе и те, в которых учитывается важность ритмики для
определения авторства.

Монография адресована студентам филологических факультетов
университетов, аспирантам и преподавателям вузов, учителям литерату-
ры школ, лицеев и гимназий, всем интересующимся зарубежной литера-
турой, проблемами ритма, идиостиля и перевода.

УДК 81.25
ББК 81

ISBN 978-5-00089-382-1

© ФГБОУ ВО «Ярославский государ-
ственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского», 2019
© Бойчук Е. И., Воронцова И. А., Шляхти-
на Е. В., Беляева О. В., 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. ИДИОСТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ: ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА И ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА	10
1.1. Идиостиль и идиолект.....	10
1.2. Понятия идиостиля и идиолекта в зарубежной филологии	17
1.3. Ритм как маркер идиостиля писателя.....	21
ГЛАВА II. АТРИБУЦИЯ И ПАРАМЕТРЫ АВТОМАТИЗАЦИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА.....	29
2.1. Методы определения авторства текста на основе лингвистических параметров анализа	29
2.2. Авторизация текста на основе ритмических показателей	34
2.3. Инструмент для обработки ритма текста ProseRhythmDetector.....	37
2.4. Использование инструмента ProseRhythmDetector для определения индивидуального авторского стиля (на примере романа Шарлотты Бронте «Учитель»)	46
ГЛАВА III. РИТМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СПЕЦИФИКА ЕЕ ПЕРЕДАЧИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С ЯЗЫКА ОРИГИНАЛА НА РУССКИЙ ЯЗЫК	53
3.1. Особенности передачи ритма при переводе	53
3.2. Ритмический анализ романа А. Мердок «Черный принц»	57
3.3. Специфика ритмической структуры романа К. Аткинсон «Жизнь после жизни» и особенности ее передачи на русский язык.....	68

3.4. Лексико-грамматические средства ритмизации и их передача при переводе (на материале Ш. Бронте «Джейн Эйр»).....	81
3.5. Фоностилистические особенности ритмики романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гетсби»	101
3.6. Специфика ритма детективного романа Ж. Сименона «Бар “Либерти”» в оригинале и в переводе	137
3.7. Исследование ритмических характеристик текста (на материале романа Г. Г. Маркеса «Палая листва»)	148
БИБЛИОГРАФИЯ.....	167
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	183

ВВЕДЕНИЕ

Индивидуальный авторский стиль является объектом множества научных исследований, проводимых с целью осуществления более глубокого проникновения в замысел и идею автора художественного произведения, в систему созданных им образов, структуру, отображающую его специфические языковые характеристики.

Материал, представленный в монографии, отражает актуальность проблемы изучения идиостиля, необходимости включения в структуру его анализа такого параметра как ритм текста, представляющего собой один из компонентов идиолекта, тесно со-пряженных с личностью автора, его социолектом, мыслями и идеями, представленными в его работах.

Комплексность понятия «идиостиль» предполагает решение множества проблем, касающихся конкретных способов проявления стиля автора. Это связано, прежде всего, с тем, что целостной системы средств и способов выражения индивидуального стиля до сих пор не существует. Изучение данного явления осложняется и тем, что лингвистическое исследование в настоящее время выходит за пределы текста как замкнутой структуры и рассматривает речь в ситуации общения. Подобный подход, с точки зрения О. Д. Тихоненко, стирает грани между такими науками как внутренняя лингвистика, культурология, психология, философия и др., и позволяет увидеть объемную живую личность говорящего [96].

В монографии представлены такие проблемы изучения идиостиля как разграничение понятий «идиостиль» и «идиолект», сопоставление их с понятием «этос», социолект автора, возможность определения авторства текста на основе идиостиля, рассмотрение ритма как маркера идиостиля писателя, а также проблема использования идиостиля и идиолекта для определения авторства текстов.

По данным проблемам в монографии дается обзор работ, а также в одном из разделов описывается инструмент, позволяющий осуществлять поиск и подсчет ритмических средств в англоязычных и русскоязычных текстах. Кроме того, описываются результаты экспериментов, проведенных на основе созданного инструмента ProseRhythmDetector и осуществленных вручную. Одно из исследований на материале французского языка проведено с

использованием инструмента Rythamanalyse, а на материале испанского языка было апробировано веб-приложение для поиска повторов в испаноязычном тексте. Приведенные выше инструменты в разное время созданы студентами и преподавателями ЯрГУ им. П. Г. Демидова и ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Результативность работы данных инструментов оценена довольно высоко, хотя существуют определенные погрешности, которые будут учтены в дальнейшем.

В основу данных инструментов автоматизированной обработки текстов на естественных языках заложен принцип определения их ритмических характеристик, которые складываются из теории средств ритмизации, проявляющихся на фонетическом, лексико-грамматическом и структурно-композиционном уровнях. Согласно теории ритма, предложенной Е. И. Бойчук, в состав данных средств входят стилистические средства выразительности речи на перечисленных выше уровнях. На фонетическом уровне – внутреннее строение ритмических единиц, просодические и фоностилистические средства. Просодические средства включают мелодику, темп, тембр, паузацию и рассматриваются как вспомогательные, сопровождающие употребление определенных ритмических средств на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях ритмизации. Анализ фоностилистических средств заключается в выявлении особенностей рифмы, ассонанса, аллитерации, ономатопеи, анаграммы, парономазии, таутализма и их влияния на ритмику текста.

Лексический уровень образования ритма представлен употреблением синонимов, антонимов, фразеологизмов, пословиц. Основным критерием проявления ритма, образованного при помощи лексических средств, является частотность их употребления в рамках довольно крупных ритмических единиц (от абзаца до книги). Наиболее ритмичными единицами в рамках данного аспекта являются пословицы, которые за счет проявления ритмических средств на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях ритмизации в наименьшей степени нуждаются в определении частотности их повторов в тексте.

Грамматический уровень в рамках анализа ритма состоит из двух подуровней: морфологического и синтаксического, представленных словообразовательными средствами, стилистически-

ми фигурами, синтаксическими конструкциями. Морфологический подуровень представлен такими средствами как деривация и полиплотов. На синтаксическом подуровне выделяются собственно синтаксические и семантико-синтаксические средства, представленные стилистическими фигурами нетропического характера и синтаксическими конструкциями. В качестве собственно синтаксических средств выступают позиции элементов повтора относительно друг друга для стилистических фигур (анафора, хиазм и др.) и некоторые синтаксические конструкции (синтаксический параллелизм, однородные члены и т. д.); семантико-синтаксические средства выделяются на основе тесной взаимосвязи структуры повтора и его семантики (эпаналевпсис, градационный повтор и др.).

Структурно-композиционный уровень ритмизации реализуется через структуру и композицию художественного произведения. Под структурой понимается архитектоника (внешняя композиция текста), в рамках которой реализуется визуальный ритм (равномерность и постоянство объемов ритмических единиц). На композиционном уровне осуществляется выявление определенных средств в рамках основных структурных единиц текста: системы образов, характеров произведения, пространственных и временных связей в системе событий, ритма в построении сюжетной линии, чередования эпизодов, параллелизма в пределах текста, антитезы, повтора ключевых слов, фраз, предложений, эпизодов.

Использование перечисленных ритмических средств в качестве основы создания автоматизированного метода атрибуции текстов предлагается впервые. Кроме того, данная концепция ритма текста заложена в основу создания на основе статистических характеристик ритма не сформированного ранее банка данных, включающего тексты с выявленными характеристиками. Это позволит вести разработку метода атрибуции на основе ритмических средств текста.

Новизна предлагаемого метода заключается в том, что он позволяет осуществлять ритмический анализ текстов, оценивать адекватность перевода с точки зрения ритмических характеристик.

Теоретическая значимость исследования состоит в попытке реализации основного предназначения комплексного автоматизированного анализа ритма, осуществляемого с целью глубокого проникновения в творческий метод автора, в его художественный замысел, в своеобразие индивидуального творчества и мастерства. Литературоведческий подход помогает взглянуть на текст как на часть выражения чего-то более значимого, чем текст, как на материал для построения модели более абстрактного уровня, а также на особенности личности писателя.

Предлагаемые методы исследования могут быть актуальными и для нехудожественных текстов. Исследование любых текстов вне зависимости от стилистической принадлежности позволяет оценить степень их ритмизации, а, следовательно, характер восприятия и степень влияния на читателя того или иного текста. Связано это с тем, что исследование ритма очень тесно взаимосвязано с суггестией, с сознательным и неосознанным восприятием реципиентом определенной информации.

Кроме того, полное исследование ритма перспективно с точки зрения выделения науки о ритме в отдельное междисциплинарное направление – ритмологию, способное объединить различные аспекты проявления ритма в рамках других фундаментальных и прикладных дисциплин и наук.

В качестве практического применения для данного метода автоматизированной обработки текста с точки зрения ритма можно рассматривать возможность проведения сравнительно-сопоставительного анализа переводимых текстов с их переводами с позиций реализации ритмических характеристик текста, являющихся отличительной особенностью авторского стиля. Автоматизированная обработка текста с точки зрения ритмических характеристик позволит более успешно реализовывать задачу авторизации. Концепция ритма как проявления текстовой специфики имеет право на то, чтобы занимать одну из основных позиций в системе методов атрибуции. Специфика ритма произведений того или иного писателя, особенности средств, используемых для ритмизации произведения, ритмическая архитектоника текста, его визуальный ритм, выявленные для каждого из авторов делают возможным определение авторства текстов тех авторов, которые уже зарегистрированы в созданном банке текстов с выявленными

ритмическими характеристиками. Перспективой в данной области может служить объединение существующих методов атрибуции в одном, дающем максимальный результат при определении авторства.

Областью практического применения автоматизированной обработки текста с позиций реализации ритмических характеристик может являться публицистика, в рамках которой эффективным с точки зрения воздействия на реципиента является создание суггестивных текстов.

Практическая значимость работы заключается также в возможности применения ее результатов при составлении соответствующих разделов вузовского курса лекций по стилистике, лексикологии, а также на практических занятиях по аналитическому чтению, практике перевода с целью более активной работы в области стилистических средств и их реализации, в области филологического анализа текста с целью более глубокого понимания сути, авторской идеи и концепции произведения. Кроме того, использование в автоматизированных методах при анализе текстов в образовательном процессе повысит мотивацию студентов к чтению художественной литературы на иностранных языках и будет способствовать активизации исследований студентов в области ритмики текста.

ГЛАВА I.

ИДИОСТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ: ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА И ПАРАМЕТРЫ АНАЛИЗА

1.1. Идиостиль и идиолект

Понятие индивидуального авторского стиля представляет собой соединение множества граней удивительного мира писателя, его языка, образов, мыслей, фантазий. Все эти грани раскрываются перед читателем настолько, насколько это позволяет сделать сам автор и настолько, насколько это способен воспринять читатель. В процессе чтения мы стараемся взять от книги все, или почти все, а может даже и больше того, что закладывает в свое произведение автор. В первую очередь – это содержание и смысл текста. Для каждого автора свойственен свой набор раскрываемых тем и идей, одни нам близки, другие мы отвергаем. Немаловажным при восприятии текста является его языковое оформление. Но самое основное кроется за ширмой словесного воплощения, где-то между строк, в наших образах, чувствах и мыслях. Это «основное» у каждого свое; даже если мы возьмем в руки одно и то же произведение, мы будем испытывать разные эмоции, обращать внимание на разные детали, симпатизировать разным персонажам.

Для того чтобы дать нам возможность оценить свое произведение, максимально приблизить к описываемой действительности, автор, маневрируя нашим сознанием, использует (намеренно или нет) различные способы притяжения внимания от специфики сюжета до особенностей архитектоники произведения и внешней оболочки текста, не забывая о стилистике и «средствах словесного выражения».

В чем же заключается индивидуальный стиль автора?

Этот вопрос освещался очень многими отечественными литературоведами и лингвистами (И. В. Арнольд, М. М. Бахтиным, Н. С. Болотновой, Н. Н. Большаковой, М. П. Брандесом, Е. А. Гончаровой, В. В. Григорьевым, А. И. Ефимовым, Ю. В. Казаринным, Ю. Н. Караполовым, Ю. М. Лотманом, М. Ю. Скребневым, А. Н. Соколовым, Ю. Н. Тыняновым, Н. А. Фатеевой, А. В. Федоровым, А. В. Чичериным, Р. Якобсоном и многими другими). От-

вет на него, прежде всего, связан с самим понятием индивидуального стиля.

Основополагающим в отечественном литературоведении является определение В. В. Виноградова, который понимает идиостиль как систему «индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» [31, с. 85]. Автор определяет в качестве главенствующих характеристик авторского стиля языковые средства создания образов произведения.

Стилистический энциклопедический словарь русского языка дает следующее определение: «идиостиль имеет комплексный характер, разноаспектно выражает социально-историческую сущность, национальные, индивидуально-психологические и нравственно-этические особенности человека. В идиостиле проявляется его мировоззрение и знание о мире (концептуальная картина мира и тезаурус), общая и языковая культура в их текстовом воплощении. Идиостиль, таким образом, – это стиль личности во всем многообразии ее многоуровневых текстовых проявлений (в структуре, семантике и pragmatike текста)» [95, с. 159]. Данное определение является гораздо более обобщенным и полным, включающим экстралингвистические характеристики авторского стиля.

Совершенно логичным является то, что большинство определений отечественных исследователей акцентирует внимание на роли средств создания индивидуального авторского стиля, сочетающихся с особенностями языковой личности автора. Так, Н. Н. Большакова определяет идиостиль как «совокупность художественно-стилистических средств и манеры их использования при создании литературного произведения, типичной для каждого отдельного автора» [23, с. 5].

А. Н. Баранов и Д. О. Добровольский усматривают в идиостиле «совокупность ментальных и языковых структур художественного мира писателя» [3, с. 11–21].

По В. П. Григорьеву, «сходство словесных формул говорит о принадлежности писателя к определенному идиостилю определенной эпохи» [41, с. 86].

Н. С. Пицальникова, представляет идиостиль как систему «логико-семантических способов презентации доминантных личностных смыслов концептуальной системы автора художе-

ственного текста, объективированную в эстетической деятельности и предполагающую индивидуальную трансформацию языковых выражений» [83, с. 20–21].

Н. С. Болотнова понимает идиостиль «как многоаспектное и многоуровневое отражение языковой личности творца, «стоящей» за текстом, с учетом ее многообразных проявлений в процессе текстовой деятельности, включая ориентацию на адресата» [21, с. 303].

С точки зрения Е. Г. Фоменко, основными чертами идиостиля являются такие компоненты как связь с личностью писателя, создание особого микрокосма, лингвистического универсума, определяющих лексико-семантическую целостность произведения, «игра художественным пространством», а также достижение единства сознания, стоящего за текстами одного автора [104].

О. В. Четверикова называет идиостиль системой «доминирующих, личностно актуальных способов и средств формально-содержательной и языковой фиксации авторских когнитивных структур, эмоциональных состояний и субъективных смыслов в эстетически направленном речевом произведении». Исследователь обнаруживает возможность интеграции понятия «смысловая сфера личности» в лингвистическое исследование, задачей которого является определение и описание знаков авторства художника слова как средства экспликации смысловой сферы творческой личности [106, с. 31]. Таким образом, автор выходит к понятию атрибуции текста посредством определения специфики индивидуального авторского стиля, что в настоящее время представляет собой наиболее актуальную проблему в рамках междисциплинарных исследований, проводимых на стыке литературоведения и компьютерной лингвистики. Данное определение представляется нам наиболее полным, хотя в нем не заложена ориентация на адресата, которая присутствует в определении Н. С. Болотновой. Этот элемент авторского стиля является неотъемлемым, поскольку в жизненном цикле художественного произведения участвует не только автор, но и читатель.

Из приведенных определений следует, что ядром понятия «идиостиль» является совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, а основополагающими элементами понятия является совокупность определенных средств

создания неповторимого авторского стиля. Средства создания авторского стиля находятся во главе угла данного вопроса. Их выделение представляет собой сложную и очень актуальную проблему.

Идиостиль граничит с такими понятиями как слог, язык, стиль писателя. Более подробно об их разграничении, а также о специфике и структуре языковой личности писателя см. статью Е. И. Бойчук «Ритм как категория выражения индивидуального стиля писателя (на материале произведений французских авторов) [17, с. 247].

Говоря о языковом оформлении художественного текста, следует особо отметить вопрос взаимодействия понятий **идиостиль и идиолект**.

Некоторые исследователи предлагают двухступенчатое исследование индивидуального стиля (В. А. Кухаренко, Е. В. Литус, В. В. Леденева, П. Е. Суворова и др.). На первом этапе изучается идиолект писателя, то есть частотность и распределение в тексте единиц различных языковых уровней, на втором этапе исследуется идиостиль, то есть особенности самовыражения писателя средствами идиолекта. Идиостиль в большей степени проявляется в предпочтении определенных тем, жанров, приемов выразительности и построения текста [67].

Наиболее общее определение понятия *идиолект* предлагает «Лингвистический энциклопедический словарь»: «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка» [70, с. 171].

В узком смысле, направленном на понимание специфики авторского стиля, идиолект чаще определяется как система языковых средств, используемых данным автором (Б. А. Ларин, В. П. Григорьев, Ю. Мани, В. В. Леденева): «идиолект – языковые составляющие в их функциональном применении, а, следовательно, в горизонтальных связях, которые эксплицируют семантику языковых единиц в контексте и обнаруживают знание языковой личностью законов синтагматики и парадигматики, действующих в языке, необходимых в текстообразовании» [68, с. 84].

Идиолект рассматривается В. В. Леденевой как «поле экспликации особенностей языковой личности, которые реконструируются при анализе созданных этой языковой личностью текстов» [68, с. 84].

В последние два десятилетия появилось множество работ, ориентированных на исследование специфики авторского языка (работы О. В. Кареловой, 2006, О. Д. Тихоненко, 2013, В. В. Воскобойникова, 2013, Е. В. Богдановой, 2015; Е. С. Медведковой, 2016, К. С. Чугуновой, 2017). В них отмечается необходимость взаимодействия языковых средств, используемых писателем, с национальным языком на том или ином этапе его развития. При этом отмечается неотъемлемость обратной связи, а именно обогащения национального языка новыми авторскими формами. Однако не совсем полно освещен вопрос выбора или классификации средств для характеристики идиостиля и идиолекта писателя. Очевидно, что данные понятия соотносятся как общее и частное, идиостиль, представляя собой план содержания, вмещает в себя идиолект как план выражения, работающего на содержание.

Основываясь на существующих исследованиях, можно определить в качестве основных характеристик идиостиля изучение темы, идеи произведения, его концептов, определение ФСП текстов, символики текста (взаимосвязь с идиолектом). Однако при этом отмечается тесная взаимосвязь всех данных элементов непосредственно с языком произведения.

Характеристика идиолекта писателя также предполагает исследование используемых автором языковых средств, исследование системы тропов и стилистических фигур.

Однако четкой методики анализа идиостиля и идиолекта писателя не существует, при этом наблюдается стабильное смешивание данных понятий. Первым литературоведом, уделившим этой проблеме внимание, стал В. В. Виноградов. Он представил свое видение анализа индивидуального стиля на материале произведений Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, А. Ахматовой. В основе анализа – изучение художественной символики, приемов ее преобразования, изучение символов-слов и замкнутой системы языковых средств, приемов словоупотребления, определение «типа» языкового поэтического сознания художника. [30, с. 232]. С точки зрения В. В. Виноградова, основными средствами выражения идиостиля являются приемы построения и развития диалогической речи, структура реплик персонажей, способы и правила переключения стиля рассказа или сказа в диалог персо-

нажей, в драматическую речь, принципы соотношения авторского повествования с воспроизведенной разговорной речью героев [29, с. 5–93].

В исследовании Е. В. Богдановой дается разграничение понятий идиолекта и идиостиля. С точки зрения автора, «идиолект – это совокупность индивидуальных особенностей языка носителя, являющихся собой результат формально-языкового воплощения системных связей в языке индивида, сформировавшихся и последовательно развивающихся с момента усвоения им общей языковой системы.» При этом автор учитывает языковые предпочтения носителя в общем, вследствие чего «идиолект может быть сформирован из общеупотребительных языковых феноменов, сочетающихся с уникальными, присущими конкретному индивиду явлениями языка». Идиостиль исследователь понимает как уникальную манеру художественного воплощения идиолекта. При этом в основе реализации различных системных элементов индивидуального языка в литературном тексте автор видит сознательный выбор стилистических инструментов речевого выражения [8]. Таким образом, автор связывает оба эти понятия с языковой спецификой авторского стиля, не учитывая «доминантных личностных смыслов концептуальной системы автора художественного текста» (Н. С. Пищальникова), что с нашей точки зрения представляется чрезвычайно важным аспектом исследования идиостиля.

Н. А. Фатеева в качестве характеристики индивидуального стиля писателя рассматривает такие категории, как «структура ситуации, единство концепции, композиционных принципов, подобие тропической, звуковой и ритмико-сintаксической организации» [101, с. 17]. В данных характеристиках реализуются как специфика идиостиля, так и особенности идиолекта автора. Н. А. Фатеева упоминает о ритмико-сintаксической организации текста, что является немаловажным для полного восприятия языковой специфики авторского стиля.

Понятия ритма как одной из особенностей идиостиля писателя также касается А. В. Чичерин. Он дает образное метафорическое определение идиостиля: «Индивидуальный стиль – это поэтическая мысль в ее действии, ее *ритм*, ее цепкость, вооруженность, ее способность к познанию мира и передаче сконцентрированной энергии духа» [107, с. 233].

Вопросу разграничения понятий идиостиль, идиолект, а также характеристике средств их выражения посвящены некоторые современные работы: О. Д. Тихоненко, 2013; Е. С. Медведковой, 2016; О. В. Кареловой, 2006. Это подтверждает актуальность исследуемого вопроса, освещение которого необходимо для решения других сложных задач, таких как, например, атрибуция текстов, то есть определение их авторства.

В настоящее время в отечественном литературоведении и в лингвистике появляется все больше работ, в которых проводится серьезный анализ отдельных характеристик индивидуального авторского стиля. Как правило, это исследования, посвященные конкретному языковому средству или совокупности средств, характерных для некоторого количества произведений одного автора (афористичность, метафоричность, интертекстуальность, ирония, концепты и т. д.): Ю. В. Каменская (2001), Н. М. Калашникова (2004), Н. В. Колесова (2005), О. С. Михайлова (2005), Е. Г. Фоменко (2006), Е. В. Ларченкова (2007), А. И. Грищенко (2008), И. А. Горчакова (2009), Н. П. Мельниченко (2009), Л. С. Захидова (2009), И. Ю. Порублеа (2010), Е. Ю. Мальнева (2011), В. В. Воскобойников (2013), С. С. Верхозин (2013), Е. В. Богданова (2015), К. С. Чугунова (2017) и др.

Однако идиостиль – понятие комплексное, в котором не может быть отражена лишь одна грань таланта писателя. Комплексный анализ индивидуального стиля писателя – довольно сложная задача, это трудоемкий процесс, который может быть осуществлен только на основе комплексных характеристик авторского стиля и только на совокупности всех работ писателя. Это в некоторой степени объясняет тот факт, что в настоящее время сложно найти работу, которая комплексно представила бы индивидуальный стиль писателя, являющийся естественным отражением современной социокультурной и языковой ситуации.

1.2. Понятия идиостиля и идиолекта в зарубежной филологии

В зарубежном литературоведении большая часть исследований сконцентрирована именно на идиолекте, то есть языковой специфике авторского стиля. В связи с этим поднимался вопрос о том, способен ли какой-либо один языковой маркер, будь то обилие безличных предложений, длинные предложения с минимальной пунктуацией без соблюдения ритмических характеристик, умолчание, или частая последовательность причастий настоящего времени, служить показателем специфики авторского стиля. Исследователи получили отрицательный ответ. Понятие *signature stylistique* во французском литературоведении тождественно идиостилю. Проблема авторского стиля затрагивалась такими учеными как Э. Борда (E. Bordas), А. Рабатель (A. Rabaté), Ф. Неве (F. Neveu), Р. Барт (R. Barthe), Ж. Филипп (G. Philippe) и др.

Э. Борда усматривал некоторое семантическое сходство понятий стиля и идиолекта, отказываясь при этом от второго, а применяя взамен термин *особенность языка автора* (*singularité*) [114].

Ж. Филипп считал, что идиолект находится на том же уровне значимости, что и языковые повторы и расценивает идиолектическую особенность автора так же, как и особенность интонации, мелодики, свойственных речи конкретного человека [143].

По мнению Ф. Растье, идиолект является основой авторского стиля и сопрягается при этом с понятием социолекта, индивидуальных особенностей автора как языковой личности. Соглашаясь с мнением Р. Барта, Ф. Растье говорит о значимости перехода от понятий языковых особенностей авторского стиля к понятию дискурсивных паттернов (речевых оборотов, устойчивых сочетаний и типичных повторяемых фрагментов предложения) [113, р. 978–979], которые формируют идиолект автора.

Что касается понятия авторского стиля, то французские лингвисты усматривают необходимость установления общего между идиостилем и идиолектом в процессе анализа дискурсивных моделей, осуществляемого по принципу от целого к частному (от текста к паттернам) и от устойчивых характеристик к специфике авторского стиля.

Особенно значимым в рамках идиолекта является понятие *стилистемы* (*stylème*), которое Ж. Молинье (G. Molinié) рассмат-

ридает как устойчивый для того или иного автора речевой оборот, в связи с этим авторский стиль воспринимается как совокупность таких стилистов (“stylème est une abstraction sensée représenter une corrélation fonctionnelle possible entre des éléments du langage, une combinaison de stylèmes serait censée définir un style”) [138].

Французские исследователи уделяют особое внимание когнитивным механизмам, которые участвуют в образовании идиолектических характеристик. Когнитивная функция идиолекта прекрасно проявляется в сюжете старого американского анекдота о курице, которая переходит на другую сторону дороги, претерпевшего некоторую интерпретацию (цит. по А. Рабателю):

La scène → Un poulet au bord d'une route. Il la traverse.

Question → Pourquoi le poulet a-t-il traversé la route ?

PLATON: Pour son bien. De l'autre côté est le Vrai.

ARISTOTE: C'est dans la nature du poulet de traverser les routes.

KARL MARX: C'était historiquement inévitable.

CAPTAIN JAMES T. COOK: Pour aller là où aucun autre poulet n'était allé avant.

GALILEO GALILEI: Et pourtant, il traverse...

ERNEST HEMINGWAY: Pour mourir. Sous la pluie.

(ПЛАТОН: В поисках лучших условий. Ведь на той стороне улицы Истина.

АРИСТОТЕЛЬ: Это в природе куриц – переходить через дорогу.

КАРЛ МАРКС: Это было исторически неизбежно.

КАПИТАН ДЖЕЙМС КУК – Чтобы отправиться туда, где не ступала куриная лапа.

ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЙ. – И все-таки она переходит через дорогу.

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ: Чтобы сдохнуть. Промокнуть под дождем и сдохнуть). [144, р. 93–116.]

Автор предлагает следующие языковые особенности в качестве маркеров идиолекта: употребление терминов, синтаксических структур, афоризмов, заимствований, опровержений, ответов вопросом на вопрос, известных изречений и т. д. Именно эти характеристики и многие другие формируют этос индивида, имея в качестве опоры его социолект. В понятие «идиолект» автор вкладывает помимо языковых особенностей идиосинкразические характеристики творца произведения.

В англоязычной научной и научно-популярной литературе понятие стиля (*literary style*, *writing style*, *individual style*) непосредственно сопряжено с понятиями *идиолекта*, *тона* и *голоса*. При этом идиолект употребляется реже, чем понятие *diction* (*the choice of words used in a speech or piece of writing*). Тот же словарь дает определение идиолекта как синонима понятию *diction* (*idiol-ect – one person's individual way of speaking or writing a language* [136]).

Diction (идиолект) предписывает правильный выбор слова, которое может иметь положительную или отрицательную коннотацию, выбор фигур речи. При этом, не приветствуется употребление клише, многозначных слов, отвергается многословие [149].

Общий *тон* произведения может быть юмористическим, серьезным, эмоциональным, спокойным, доверительным или сохраняющим определенную дистанцию и т. д. *Голос* автора – это нечто сугубо индивидуальное, то, что автор преподносит читателю между строк, равно как музыкант или композитор продолжают домысливать мелодию во время пауз и особым образом представлять эти моменты слушателю («*Don't play what's there; play what's not there.*» – Miles Davis).

Более подробно данные элементы анализа рассматриваются в англоязычных учебных пособиях по анализу авторского стиля, представленных на сайте *Basic Elements of Style*. В ходе исследования идиолекта предлагается рассмотреть типы употребленных автором слов с точки зрения количества слогов, эвфонии, речевого жанра, стиля речи, принадлежности к общим или специальным понятиям, категорий денотативности и коннотативности, употребление фигур речи и тропов. Также уделяется внимание синтаксису, в частности структуре предложений, их размеру и типу по цели высказывания. Для английского языка границы размеров предложений устанавливаются следующие: менее 5 слов – очень короткое (*telegraphic*), 5 слов – короткое (*short*), до 18 слов – среднего размера (*medium*), более 30 слов – длинное (*long*).

Дж. Робинсон в своем исследовании «*Style and Personality in the Literary Work*» также говорит о том, что привычное отношение к стилю сводится к описанию языковых характеристик. Автор подчеркивает необходимость усматривать в самом содержании понятия индивидуальный стиль не только языковую специфику

(образность, структура предложений и лексический состав), но и глубину личности автора произведения, его отношение к описываемому (представление характеров и персонажей, комментирование происходящего и управление сюжетом произведения): «The ordinary conception of style is that it consists of nothing but a set of verbal elements such as a certain kind of vocabulary, imagery, sentence structure and so on. On my conception, however, a literary style is rather a way of doing certain things, such as describing characters, commenting on the action and manipulating the plot» [145, p. 227–247].

Автор указывает на то, что индивидуальный стиль продиктован особенностями личности самого автора, его сознанием, мыслями, интересами, симпатиями, специфическими чертами его характера: «style is essentially an expression of qualities of mind, attitudes, interests and personality traits which appear to be the author's own» [145, p. 227–247].

Обобщая материалы Р. Л. Стивенсона по индивидуальному стилю, описанному в главе «Technical Elements of Style in Literature» из книги «The Art of Writing and Other Essays», Р. Эдвардс перечисляет основные моменты, являющиеся наиболее важными для восприятия художественного произведения с точки зрения авторской специфики. В большей степени это касается идиолекта писателя, а именно употребления в тексте ритмичных, благозвучных фраз, но отнюдь не сведенных к правильному чередованию метрических структур, по-музыкальному звучащих фрагментов, ясных и понятных всем слов. [128].

Д. Брандидж в своей работе «Acting on Words: An Integrated Rhetoric, Research Guide, Reader, and Handbook, with MyCanadian-CompLab» также уделяет наибольшее внимание идиолекту, не упуская из внимания ритма текста. При этом автор рассматривает совершенно четкие критерии идеального авторского стиля, а именно тщательный отбор слов, структура предложений, образность, ритм, форма повествования: «diction (word choice) •sentence structure and syntax •nature of figurative language •rhythm and component sounds •rhetorical patterns (e.g. narration, description, comparison-contrast, etc.)» [119].

Автор отмечает современную тенденцию к сокращению размера предложения, что предположительно связано с тем, что вос-

приятие коротких слов и фраз облегчает восприятие содержания. Здесь же он делает оговорку, в которой отмечает зависимость восприятия предложений большого размера от уровня образованности читателя: «Longer sentences tend to occur in more academic literature or that intended for readers with high levels of formal education» [119].

Примечательно, что исследователь рассматривает ритм текста как последовательность или комбинацию различных с точки зрения синтаксической структуры предложений. В основе выделения различных типов ритмической структуры помимо синтаксической конструкции фразы, лежит размер предложения. В зависимости от различных комбинаций разных или одинаковых по типу предложений, автор выделяет следующие ритмические рисунки:

- сходство (последовательность внутри абзаца или фрагмента одинаковых по структуре предложений с примерно равным размером предложения, что создает эффект монотонности, однобразия);
- чередование (употребление в рамках одного абзаца или фрагмента различных по структуре предложений, которые чередуются одно с другим);
- прогрессия (по мере приближения к кульминации фрагмента размер предложений увеличивается, структура усложняется);
- симметрия (абзац или фрагмент текста начинаются и завершаются одинаковыми по структуре и размеру предложениями, создавая тем самым форму рондо) [119].

Поиск особенностей индивидуального авторского стиля, который включает в себя понятие идиолекта как развернутого образа языковой картины мира писателя, подводит к решению, а точнее в настоящее время только к попытке решения такой проблемы, как атрибуция текста.

1.3. Ритм как маркер идиостиля писателя

Ритмические особенности языка писателя представляют собой сложную структуру, элементы которой, являясь средствами выразительности речи, основаны на повторе и находятся в тесной взаимосвязи друг с другом.

Существует множество отечественных и зарубежных исследователей посвятивших исследование ритму прозы: Р. И. Аванес-

сов, А. М. Антипова, В. А. Артемов, С. Астесано, И. А. Афонина, О. С. Ахманова, Л. Г. Бабенко, Ш. Балли, К. К. Барышникова, Ж. Башлар, Э. Бенвенист, М. Биго, Ю. А. Богатова, С. В. Болтаева, Э. Борда, О. М. Брик, М. Будро, Е. Браун, Г. В. Векшин, П. Гиро, М. М. Гиршман, М. Готье, М. Граммон, Г. Н. Гумовская, Т. А. Гурыянова, В. В. Данилина, М. В. Дорохова, Ж. А. Дрогалина, М. Л. Дьякова, Е. В. Евенко, И. Д. Егорова, В. М. Жирмунский, В. И. Забурдяева, Н. А. Змиевская, А. В. Иванов, Г. Н. Иванова-Лукьяннова, А. Ю. Корбут, Б. Корнюлье, О. Ф. Кривнова, Р. ди Кристо, М. Кролл, А. Лефевр, Ю. М. Лотман, Б. Мальмбер, Н. А. Матвеева, А. Мешонник, А. Е. Наговицын, В. М. Патерсон, В. В. Потапов, М. М. Раевская, Ю. А. Сергеева, Ю. В. Степанюк, Н. М. Фортунатов, Л. Е. Фрадкина, Г. Ф. Хажиева, Н. В. Черемисина, И. Ю. Черепанова, Н. Ю. Чернышева, Ж. Шайи, Т. Н. Шишкина и многие, многие другие.

Однако среди всех работ, посвященных вопросам ритмики текста, не так много исследований, в которых представлен комплексный характер ритма, проявляющийся на различных языковых уровнях (фонетическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом и композиционном): И. А. Афонина (2008), Э. Борда (2003), М. Будро (1968), В. В. Данилина (2002), В. М. Жирмунский (1975), Г. Н. Иванова-Лукьяннова (1968, 2004), А. Мешонник (2009), М. М. Раевская (2003), Т. Н. Шишкина (1974), Е. И. Бойчук (2016).

Системы ритмических средств до сих пор не унифицированы. Так, в отечественной стилистике и грамматике, начиная с 60-х годов XX века, и по сей день развивается теория размера предложения, заключающаяся в признании зависимости протяженности предложения от его грамматической структуры и стилистической принадлежности. Грамматический аспект данной проблемы был исследован в работах Г. Н. Акимовой, В. Г. Адмони, Г. А. Лескисса, Г. Ф. Калашниковой и др.

Современные отечественные и зарубежные исследования показывают, что внутренний размер цельных предложений имеет тенденцию к увеличению с точки зрения его слогового состава (Г. Ф. Калашникова, Т. И. Вакурова, М. Будро, Ш-Э. Лессар), хотя некоторые исследования, проведенные на материале английского языка, показывают обратное.

По мнению В. М. Жирмунского, основу для восприятия художественной прозы как прозы ритмической создает «повторение начальных сочинительных или подчинительных союзов, другие формы анафоры и подхватывания слов, грамматико-синтаксический параллелизм соотносительных конструкций, наконец – наличие нерегулярных звуковых повторов, а также в некоторых случаях тенденция к выравниванию числа слов, слогов или ударений и к отбору окончаний определенного типа» [49, с. 576].

И. А. Афонина выделяет следующие уровни реализации ритма: интонационно-синтаксический, семантический, композиционный, сюжетно-образный [1]. Исследование М. М. Раевской отражает специфику ритмической организации на лексико-семантическом уровне анализа ритма испанской речи, который проявляется в изучении синонимических структур, в использовании смысловых антитет, алогизмов, парадоксов. Общую ритмическую картину дополняют единицы грамматического уровня – грамматические конструкции, речевые обороты и синтаксические схемы [85].

В. В. Данилина рассматривает следующие пять этапов анализа ритмической организации: фразировку, определение длины синтагм и процентного соотношения синтагм разной длины в речи, выявление ритмических моделей, по которым синтагмы соединяются между собой, анализ внутреннего строения синтагм, и рассмотрение повторов единиц разных языковых уровней [44, с. 34]. Т. Н. Шишкной разработаны монотонная, отрывистая, переменная, кольцевая, постепенная и некомпактная структуры ритма. Автор рассматривает такие средства ритмизации как аллитерация, ассонанс, консонанс, фонестема, морфологический, синтаксический параллелизм, реприза, анафора, эпифора, анадиплозис, окружение, симплока, повторение ключевых слов и словосочетаний, а также вынужденные повторы [111].

На уровне структуры текста исследователями рассматривается такое средство ритма, как абзацное членение, его равномерность или неравномерность, от которых зависит визуальный ритм текста [37].

Все упомянутые выше теории затрагивают довольно сложную проблему выделения и классификации ритмических средств. По этому вопросу написано множество работ, в которых в каче-

стве основополагающих средств создания ритма выступают в большей степени фоностилистические, лексико-грамматические средства и стилистические фигуры. Обзор данных работ дан в исследовании Е. И. Бойчук «Анализ ритма прозы» [10].

Большая часть исследований ориентирована на реализацию ритма в рамках какого-либо одного языкового уровня (фонетического или лексико-грамматического), лишь в рамках идиолекта, без учета структуры и композиции произведения, неотъемлемых черт идиостиля писателя.

Учитывая комплексный характер ритма прозы, приведем его определение, являющееся с нашей точки зрения наиболее полным, охватывающим все языковые уровни, на которых возможна реализация ритмических средств: «ритм прозы – это *периодическое проявление фонетических, лексических, грамматических средств выразительности речи в рамках той или иной ритмической единицы на соответствующих уровнях реализации данных средств, а также периодическая последовательность сегментов, частей текста и упорядоченная смена элементов сюжетно-образной системы художественного произведения на структурно-композиционном уровне реализации ритма*» [9].

В таблице средств ритмизации, представленной ниже, ритмические элементы сгруппированы в зависимости от уровня реализации. Все перечисленные средства основаны на повторе, то есть либо средство два и более раз повторяется в тексте, либо оно само по себе содержит в своей структуре повтор. В последнем случае структура средства следующая: основной элемент + повторяющиеся элементы. Основным критерием ритмичности текста при употреблении данных средств является их высокая частотность во фрагменте текста или в целом тексте, а также близость повторяющихся элементов по отношению друг к другу.

Таблица 1
Средства ритмизации художественного прозаического текста

Уровни реализации ритма	Фонетический	Лексический	Грамматический	Структурно-композиционный
Средства реализации	Внутреннее строение	Лексические средства:	Морфологические сред-	Структура: 1) архитекто-

Уровни реализации ритма	Фонетический	Лексический	Грамматический	Структурно-композиционный
ции ритма ние ритмических единиц: 1) равенство ритмических групп, составляющих ритмическую единицу; 2) ритмические последовательности (прогрессии); 3) междуударные интервалы. Просодические средства – 1) интонационные характеристики звучащего текста (мелодика, темп, тембр, паузация), 2) ударение, 3) метр. Фоностилистиче-	кии ние ритмических единиц: 1) равенство ритмических групп, составляющих ритмическую единицу; 2) ритмические последовательности (прогрессии); 3) междуударные интервалы. Просодические средства – 1) интонационные характеристики звучащего текста (мелодика, темп, тембр, паузация), 2) ударение, 3) метр. Фоностилистиче-	1) синонимы, 2) антонимы, 3) фразеологизмы, 4) пословицы	ства: 1) деривация, 2) полиптотон. Собственно синтаксические средства: 1) лексическая, 2) синтаксическая анафора, эпифора, симплока, анадиплозис, редупликация, 3) хиазм, 4) однородные члены, 5) многосюзие, бессюзие, цепное нанизывание предложений, 6) синтаксический параллелизм 7) вопросительные, побудительные, восклицательные (повествовательные, вопросительные, побудительные)	ника художественного произведения: рамочные компоненты текста, 2) особым образом оформленное абзацное членение; Композиция: 1) система образов, характеров произведения, 2) пространственные и временные связи в системе событий, 3) ритм в построении сюжетной линии, чередование эпизодов 4) параллелизм в пределах текста и за его пределами, 5) повтор ключевых слов, фраз, предложений, эпизодов

Уровни реализации ритма	Фонетический	Лексический	Грамматический	Структурно-композиционный
	ские средства ритмизации (относятся к сегментным и суперсегментным единицам речи): 1) ассонанс, 2) аллитерация, 3) ономатопея, 4) звуковая анафора, зевгма, рондо, 5) анаграмма, 6) парономазия, 7) таутализм, 8) рифма		предложения, апозиопеза. Семантико-синтаксические средства: 1) эпаналепсис, 2) градационный повтор, 3) восходящая нисходящая градации, 4) антиэллипс, 5) мимезис, 6) пситтацизм	

За основу классификации ритмических средств, представленных в таблице 1, нами была принята теория Т. Н. Шишкиной о структуре ритмических компонентов. Исследователь рассматривает такие средства ритмизации на фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях реализации ритма как аллитерация, ассонанс, консонанс, фонестема, морфологический, синтаксический параллелизм, реприза, анафора, эпифора, анадиплозис, окружение, симплока, повторение ключевых слов и словосочетаний, а также вынужденные повторы. В основе пере-

численных средств ритмизации лежит повтор, являющийся основой процесса ритмизации на разных уровнях реализации ритма (фонетическом, лексическом, грамматическом, а также стилистическом и структурно-композиционном) не только в поэзии и в речи, но и в прозе [111]. На основе данной классификации нами было проведено исследование на материале произведений французских, английских и испанских авторов. Это позволило выявить специфику ритма произведений писателей-прозаиков XIX–XXI вв. (Г. Флобера, Э. Золя, О. де Бальзака, Стендalia, А. Моруа, Ж. Сименона, Ф. Саган, М. Дюрас, Б. Виана, А. Гавальда, А. Нотомб, Ф. Бегбедера, Г. Г. Маркеса, Ш. Бронте, А. Мердок, Ф. С. Фицджеральда, К. Аткинсон и др.) [9, 10, 14, 15, 17–19].

В ходе исследований для каждого автора были установлены свои характерные наиболее частотные ритмические средства, определена специфика их сочетаний друг с другом и основные формы их выражения. В результате наиболее активно ритмические средства проявили себя на фонетическом и собственно-синтаксическом уровнях анализа ритма, а именно наиболее активно проявили себя вне зависимости от языка повествования аллитерация, ассонанс, рифма, анадиплозис, лексическая анафора, редупликация, апозиопеза, последовательность восклицательных и вопросительных предложений, однородные члены предложения и синтаксический параллелизм). На семантико-синтаксическом уровне наиболее активными оказались эпаналепсис, градационный повтор и количественные наречия, которые также выступили в качестве показателя специфики ритмической структуры прозаического текста [10].

С нашей точки зрения, ритм заслуживает того, чтобы в рамках идиолекта на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях реализации, быть признанным в качестве одного из показателей не только языковой специфики автора, но и средства атрибуции текста. Что касается идиостиля писателя, то ритм способен проявить себя посредством структурно-композиционных элементов, регулярное повторение которых из произведения в произведение формирует то неповторимое, присущее только одному автору символическое восприятие действительности.

Как уже было отмечено в предыдущем разделе, нами было выявлено лишь две работы отечественных исследователей, кото-

рые связывают понятие идиостиля с ритмической структурой текста (Н. А. Фатеева, А. В. Чичерин). Авторы понимают под ритмом некую структуру, основанную либо на соотношении ударного и неударного слогов, либо связанную синтаксической структурой предложения, которая выражается, как правило, через хиазм, перекрестное расположение элементов структуры предложения, либо посредством синтаксического параллелизма. Отсутствие акцента на ритмической структуре текста в рамках идиостиля обусловлено, прежде всего, нечетким представлением о структуре и способах выражения ритма, отсутствием до определенного момента четкой унифицированной классификации ритмических средств. Слово «ритм» зачастую лишь проскальзывает в работах исследователей, его суть не раскрывается, что опять же связано с комплексностью данного явления и отсутствием четких формальных признаков его присутствия в тексте.

За последние 10 лет появились работы в большей степени ориентированные на экспериментальные исследования фонетического аспекта ритмизации на материале английского, немецкого, русского и французского языков: Д. А. Зимарин (2012), Е. М. Князева (2012), Е. В. Канищева (2013), .А. А. Мартirosян (2016), И. Н. Реброва (2016).

Довольно много работ написано о значимости ритма прозы, об отдельных аспектах его проявления в произведениях конкретных авторов, однако неисследованными остаются вопросы взаимосвязи ритма и идиолекта, ритма и идиостиля, проблема комплексного подхода к анализу, которые выводят нас к более сложным проблемам:

1. *передачи ритмических характеристик при переводе,*
2. *автоматизации поиска ритмических средств в тексте,*
3. *авторизация текста на основе ритмических показателей.*

Перечисленные проблемы будут освещены в следующих разделах и главах монографии.

ГЛАВА II.

АТРИБУЦИЯ И ПАРАМЕТРЫ АВТОМАТИЗАЦИИ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

2.1. Методы определения авторства текста на основе лингвистических параметров анализа

Атрибуция или авторизация текста относится к числу классических проблем филологического исследования. В настоящее время развитие авторизации текста проходит в рамках «количественной стилистики» – стилеметрии (stylometry). Авторизация включает как литературную, так и лингвистическую составляющие. При этом использование количественных методов, как наиболее распространенных, оказывается неизбежным.

Т. В. Батура четко прописывает основные задачи атрибуции, которые можно разделить на идентификационные и диагностические. Идентификационные задачи позволяют осуществить проверку авторства следующими способами:

- подтвердить авторство определенного лица;
- исключить авторство определенного лица;
- проверить тот факт, что автором всего текста был один и тот же человек;
- проверить тот факт, что написавший текст является при этом его настоящим автором.

Идентификационные задачи решаются из предположения, что автор текста известен.

Диагностические задачи позволяют определить личностные характеристики автора (образовательный уровень, родной язык, знание иностранных языков, происхождение, место постоянного проживания и др.) и / или факт сознательного искажения письменной речи [5, с. 81–94].

В зарубежных исследованиях самым первым и основным показателем идиостиля в рамках стилеметрии считалась средняя длина слов [137, р. 237–249]. Однако дальнейшие исследования показали, что средняя длина слов у одного и того же автора очень сильно варьируется, и не является отличительным признаком стиля одного автора в сравнении с другими. В связи с этим, данный параметр не может быть рассмотрен в качестве устойчивого признака авторства [149, р. 73–82].

Впоследствии предлагались и другие способы определения авторства, в частности теория размера предложения, определение среднего количества слогов в слове, распространённость частей речи, а также система относительного перекрытия словарного состава текста (Relative Vocabulary Overlap – RVO). Последний метод был предложен Л. Улем [153, p. 73–89], однако и у этого метода был один существенный недостаток: это проблема доминирования тематического словаря над словарем автора в пределах нескольких произведений или текстов, написанных на одну тему (например, статьи на тему футбола или волейбола, априори будут содержать одну и ту же лексику).

Близкими к решению задачи авторства были Ф. Мостеллер и Д. Л. Уоллес, которые изначально предложили теорию синонимов, однако, когда обнаружилось, что она не работает из-за частичного отсутствия синонимических пар, авторы прибегли к теории служебных слов, которые замечательным образом отражают синтагматические связи в предложении [139].

П. Джгуола в своей работе «Authorship Attribution» [132] указывает на то, что параметры определения авторства, какими бы верными они ни были, находятся под влиянием не зависящих ни от автора, ни от исследователя формальных моментов, связанных с копированием текстов, в частности, смещение заголовков, страниц, изменения в делении на главы, изменение шрифта, пунктуации и т. д. При этом не должен учитываться тот встроенный текст, который автор заимствует у кого-либо при цитировании. Основную проблему авторства исследователь видит, как это ни странно, в автоматизации процесса атрибуции. По его мнению, только исследователь сможет учсть все необходимые факторы и критерии оценивания текста.

Тем не менее, попытки применения автоматизированных методов для решения проблемы атрибуции необходимы, и они совершаются большим количеством исследователей, применяющих различные методики. Так, например, довольно успешной считается методика, позволяющая определять степень энтропии текста. Термин, заимствованный из термодинамики, определяется как «свойство состояния изолированной (или принимаемой за таковую) физической системы, характеризуемое количеством самопроизвольного изменения, на которое она способна. Энтропия системы до-

стигает максимума, когда она полностью утрачивает способность к самоизменению – в результате достижения равновесия, которое, с точки зрения статистики и на уровне составляющих ее элементов, также является ее наименее упорядоченным или наиболее возможным состоянием» [63]. Энтропия текста заключается в хаотичном сочетании символов, из которых он состоит, безотносительно его содержания. Сочетания и частотность символов (букв) в текстах разных по характеру и тематике определяют различную степень энтропии. Один из крупнейших отечественных математиков XX в. А. Н. Колмогоров отмечал отсутствие зависимости информативности последовательности символов от содержания текста [61].

Кроме того, данный метод открывает еще одну перспективу изучения: вариабельность энтропии художественных текстов различных эпох. В ходе исследований, проведенных В. А. Гоголевой и А. П. Шкарапутой [35] были получены результаты, подтверждающие линейную зависимость энтропии от года написания произведения.

П. Джгуола апробирует существующие методы атрибуции и анализирует текст с точки зрения следующих показателей: лексика автора в целом, специфические лексемы, характерные для данного автора, особенности синтаксической структуры предложений, словообразование, оформление текста, разного рода отклонения и нарушения структуры, которые характерны для данного текста или автора [132]. В результате автор приходит к выводу о том, что: 1) количественных методов недостаточно для определения авторства текста, 2) основной задачей исследователей является не только поиск маркеров атрибуции, но и их удачное комбинирование, 3) помимо идиолекта автора необходимо оценивать супралингвистические характеристики [132, р. 318]. Исследователь отмечает перспективность таких методов как метод главных компонент (Principal Component Analysis, PCA), метод опорных векторов (Support Vector Machine, SVM), метод латентного размещения Дирихле (Latent Dirichlet Allocation, LDA). Однако автор также отмечает сложность данных методов и их недоступность для аудитории, не подготовленной в техническом плане.

В рамках стилеметрии в 2015 г. исследователями M. Eder, M. Kestemont, J. Rybicki было создано приложение Stylo, направленное на определение авторства текстов, использующее такие

средства авторизации как распознавание жанров, развитие стиля («стилохронометрия»). Приложение выявляет наиболее частотные сочетания слов для того или иного автора и осуществляет анализ п-грамм [133]. Тот же метод применяется для анализа коротких текстовых сообщений и электронных писем рядом исследователей: Marcelo Luiz Brocardo, Issa Traore, Sherif Saad, Isaac Woungang [117].

Авторы определяют *атрибуцию* (*authorship attribution*) как попытку вывести специфические характеристики авторской личности как создателя письменного текста (any attempt to infer the characteristics of the creator of a piece of linguistic data) [117, с. 6]. Они раскрывают два основных типа задач, стоящих перед исследователями в зависимости от в некоторой степени известных данных:

1. Дается образец фрагмента текста, автор которого неизвестен и дается список авторов. Нужно определить, кто из перечисленных авторов является автором этого фрагмента.

2. Дается образец фрагмента текста, автор которого неизвестен и дается список авторов. Нужно определить, кто из перечисленных или каких-либо других авторов (если ни один не удовлетворяет запросу) является автором этого фрагмента. Очевидно, что вторая задача (open class version) значительно сложнее.

3. Третья задача, которую исследователи решают в рамках стилеметрии, относя понятие атрибуции только к первым двум задачам, – это определение специфики идиостиля автора, особенностей его личности, например, является ли автор носителем языка, каков его пол, каково количество авторов произведения и т. д.

За последнее десятилетие в зарубежной компьютерной лингвистике и информатике появилось чрезвычайно много работ в области атрибуции текстов (P. Juola, 2008; E. Stamatatos, 2009; Ölker Nadi Bozkurt, Özgür Bağlıoğlu, Erkan Uyar, 2007; Moshe Koppel, Jonathan Schler, Shlomo Argamon, 2010; Frans J. Van Droogenbroeck, 2016 и многие другие). Прежде всего, эти исследования проводятся с целью реализации возможности определения авторства анонимных документов. При этом с каждым исследованием расширяются горизонты поиска, так, например, М. Коппель, Дж. Шлер, Ш. Аргамон предлагают выйти за рамки алгоритма, предлагающего определенный набор авторов, из которых один вариант является верным. Они расширяют границы

кандидатов, при этом правильного варианта может и не оказаться; анализируемые тексты не ограничиваются по объему [134].

В отечественной науке в настоящее время используются различные методы атрибуции текста, с применением подходов из теории распознавания образов, математической статистики и теории вероятностей, алгоритмы нейронных сетей, кластерного анализа: «Лингвоанализатор» Д. В. Хмелева, «Атрибутор» А. Н. Тимашева, «СМАЛТ» (Статистические методы анализа литературного текста) коллектива авторов А. А. Рогова, Г. Б. Гурина, А. А. Котова, Ю. В. Сидорова, Т. Г. Суровцовой [87], метод близости частот встречаемости букв и пар букв (диграмм) [24] «Антиплагиат», Метод авторского инварианта В. П. Фоменко и Т. Г. Фоменко [103], Система «Стилеанализатор» [110], Система «Авторовед» [88].

Одним из распространенных направлений в этой области является привлечение теории образов. В этом случае стиль описывается как количество определенных параметров – средняя длина предложения, количество вложенных синтаксических структур количество слов в предложении, количество предложений в абзаце и т. д. [74].

Разработаны подходы, основанные на изучении количественных особенностей формальной структуры текста, связанных с выражением типов чужой и авторской речи. Соотношение чужой речи с авторской также является стилеобразующим фактором («формально-пунктуационный метод») [42].

А. Н. Баранов предложил метод экспертизы текста, основанный на методике анализа квазисинонимичных лексем. Данный метод включает три направления: множественная неопределенность, сравнение по образцу и конкуренция образов. В процессе обработки текстов осуществлялся поиск и подсчет наречий степени, частиц, вводных слов и выражений, фразеологизмов, глаголов речи, союзов и союзных слов [4].

Данные методы направлены на поиск и исследование какого-либо одного параметра текста. Однако авторский инвариант, ориентир для других текстов с неустановленным авторством, должен включать целый ряд параметров, которые необходимо анализировать в системе.

В связи с этим, Т. В. Батура указывает на то, что среди проблем, затрудняющих исследования в области атрибуции, можно выделить проблему выбора лингвостилистических параметров текста и составления выборки эталонных текстов [5, с. 81–94].

Наиболее очевидным является решение проблемы средств на уровне идиолекта. Для его характеристики методы применимы на пунктуационном, орфографическом, синтаксическом, лексико-фразеологическом, стилистическом уровнях. Автор также отмечает, что «в большинстве случаев в качестве характеризующих параметров текста выбираются те или иные его статистические характеристики: количество использования определенных частей речи, некоторых конкретных слов, знаков препинания, фразеологизмов, архаизмов, редких и иностранных слов, количество и длина предложений (измеренная в словах, слогах, знаках), объем словаря, количество полнозначных и служебных слов, средняя длина предложения, отношение числа глаголов к общему количеству словоупотреблений в тексте и т. д.» [Там же, с. 84].

2.2. Авторизация текста на основе ритмических показателей

Обзор существующих инструментов, которые применяются для определения авторского стиля писателя, был представлен в предыдущем разделе монографии. Продолжим развивать этот вопрос в несколько ином русле: существуют ли инструменты, осуществляющие атрибуцию текста на основе ритмических параметров?

Следует отметить несколько работ в этой области. Исследование К. И. Белоусова, Г. Ф. Дусаковой, Д. В. Леонова, осуществленное в рамках авторизации текста, имеет целью разработку метода определения авторства посредством выявления размера предложения на основе ритмических паттернов. Метод реализован в программном средстве АРСТ (Анализатор ритмической структуры текста). Материалом послужили более 300 рассказов 20 русских прозаиков. Абсолютные значения размеров предложений переводятся в значения порядковой шкалы в рамках двух моделей: квартилей и децилей. На основе полученной цепочки размеров предложений, относящихся к тем или иным квартилям/децилям, генерируются соответствующие матрицы переходов для данного текста.

Полученные матрицы переходов с помощью метода ранговой корреляции сопоставляются с эталонными матрицами писателей и получают коэффициент корреляции с каждой из «писательских» матриц. Затем создается таблица N^*M , где N – количество отобранных для анализа произведений, M – количество анализируемых авторов; в ячейках располагаются коэффициенты ранговой корреляции для пары: Текст – Автор. В итоге анализируется полученная таблица; делаются выводы о вероятностной атрибуции текстов с помощью параметра ритма размеров предложений текстов [7].

Определение авторства текста представляет собой актуальную проблему, в том числе из-за возросшей обеспокоенности по поводу нарушений авторских прав. В статье В. Шаоканг и Я. Баопинг предлагается новый алгоритм атрибуции авторства с использованием особенностей ритма на уровне предложения в китайском тексте. Авторы формируют определенную матрицу интонационных признаков ритма, чтобы представить ритм предложения на китайском языке. Экспериментальные результаты показывают, что данный алгоритм приводит к правильному результату в 80 % случаев [148].

На материале китайского языка также было проведено исследование, направленное на определение авторства текста по алгоритму, в основу которого заложена тоновая специфика языка и слоговый состав слов, то есть работает фонологический уровень, который через интонацию напрямую связан с ритмом произносимой речи. В ходе исследования, основанного на методе опорных векторов (SVM), тексты разных авторов были представлены тонами и длинами слов [131].

Хоу и Хуанг осуществляли кластерный анализ на основе рифмы, как одного из средств ритмизации на материале китайской прозы различных авторов [131, р.167–177].

На материале чешского, немецкого, испанского и английского языка исследователи П. Плечак, К. Бобенхаузен, Б. Хаммерих проводят экспериментальное исследование по изучению возможности определения авторства поэтических текстов на основе метода опорных векторов. В качестве основных показателей ритмики поэтических текстов авторы избрали метр (членование ударных и безударных слогов) и рифму. Кроме того, авторы использо-

вали такой показатель, как наиболее частотные слова, характерные для того или иного автора [131, р. 29–54].

В исследовании А. Ф. Думалюса и П. С. Фернандеса [127, р. 82–88] предпринята попытка определения авторства англоязычного художественного текста на основе таких параметров ритма как словесное ударение и пауза с использованием Наивного байесовского классификатора (Naive Bayesian Classifier). Результат совпадений – 50 %.

Основой проведенного М. А. Бухаледом и Ж. Г. Ганасией исследования в области атрибуции франкоязычного художественного текста стали функциональные слова. Большинство авторов определяют данный параметр как наиболее надежный, поскольку эти слова (артикли, местоимения, союзы, предлоги, вспомогательные глаголы, модальные глаголы, вопросительные слова, оценочные наречия и прилагательные) по большей части неизменяемые и служат для связи слов в структуре предложения [115].

Количество проводимых исследований в области поиска параметров атрибуции текста велико, и мы делаем лишь первый шаг к ее решению. Ритм в этом поиске занимает далеко не последнюю позицию. Однако относительно принципов его использования в качестве одного из средств атрибуции можно отметить то, что основными проблемами современных инструментов являются следующие:

- во-первых, в вопросе автоматической обработки ритма текста ритм рассматривается лишь с точки зрения какого-либо одного аспекта (как повторяемость слов, предложений, их количество в тексте, рифма, длина предложений и т. д.). Однако это гораздо более сложное понятие, комплексное, включающее фонетические, лексико-грамматические и структурно-композиционные параметры анализа. Для использования ритма в качестве параметра атрибуции следует привлекать те средства, которые были выделены в таблице 1. Это посильная задача и над этим вопросом работают отечественные исследователи;

- во-вторых, ритмика текста является показательной в определении идиостиля писателя. В свою очередь силистические средства, характеризующиеся определенной степенью периодичности в тексте, формируют ритмическую картину всего текста;

– в-третьих, эффективность различных алгоритмов и способов авторизации заключается только в последующей их систематизации с целью объединения параметров метода и осуществления комплексного анализа идиостиля автора, следовательно, создания возможности определения авторства текстов. Для этого необходимо учитывать все существующие разработки в вопросе авторизации. Идеальным было бы соединение «рабочих» методик определения авторства текста с учетом ритмических показателей.

Таким образом, обобщая вышеизложенный материал, можно подтвердить актуальность предпринимаемых исследований в области ритмики текста, а также восприятия ритма как одного из параметров идиостиля автора. Многочисленные исследования в этой области приближают лингвистов и филологов к решению множества задач, направленных на решение проблем, связанных с переводом и авторизацией текста. Необходимой является комплексность подхода, учет многоуровневой природы ритма, реализации ритмических средств на всех языковых уровнях.

Однако, исследование специфики ритма, это лишь одна грань богатой структуры художественного текста, который должен быть исследован комплексно с опорой на доступные технические средства анализа, позволяющие осуществлять обработку и анализ больших объемов текста. Неотъемлемой задачей является работа с корпусами текстов, их использованием и созданием, а также с приложениями, позволяющими анализировать какие-либо полученные данные.

2.3. Инструмент для обработки ритма текста ProseRhythmDetector

Автоматический поиск ритмических средств в тексте представляет собой довольно сложную задачу, которая стоит не только перед специалистами в области компьютерной лингвистики, но и перед литературоведами, поскольку созданное компьютерное приложение или инструмент должны работать, должны быть апробированы. Кроме того, большая часть созданных инструментов не исключает работы и контроля исследователя.

За последние двадцать лет появилось несколько инструментов, позволяющих осуществлять анализ текста с точки зрения проявления в нем тех или иных стилистических фигур, основан-

ных на повторе. Так, следует отметить работы М. Дюбреме [121–125].

Автор предлагает результаты апробации созданного им инструмента по автоматизированному поиску **хиазма**, **эпанафоры** (используется авторами как синоним анафоры) и **эпифоры**. Материалом исследования послужили тексты различных жанров. Результатом подробного анализа статистики случаев верного и неверного определения инструментом заявленных средств стало заключение о том, что хиазм более специфичен для названий научных публикаций, в то время как эпифора и эпанафора встречаются чаще в художественных произведениях [122].

Еще одна работа посвящена выявлению другого стилистического средства, основанного на повторе – **редупликации** – в тексте на материале хинди и панджаби [145, р. 31–35].

Интересен подход авторов к определению понятия редупликации: повтор всего высказывания или его части с внутренними добавлениями, изменениями или без них, находящимися в препозиции или в постпозиции по отношению к повторяющемуся элементу (*Reduplication is the repetition of all or part of the base with or without internal change before or after the base itself*) [145, р. 31–35]. Очевидно, что под термином *base* авторы понимают основной элемент, который при повторении может претерпевать некоторые изменения. Авторы рассматривают морфологическую и лексическую редупликации. В качестве первых рассматриваются морфемы, наименьшие значимые части слова, которые в большей степени выполняют функцию ономатопеи: *На! На!*

Ко второму типу относится употребление «эхо-слов», которые в некоторых случаях могут претерпевать определенные изменения в своем составе: *achche-achche, criss-cross*. Такие слова все более активно входят в язык хинди, чем и обусловлена актуальность такого исследования. Автор не рассматривает стилистическую сторону проявления редупликации, что ему собственно совершенно не нужно, хотя и проводит исследование на материале художественных текстов. Его исследование имеет практическую цель: возможность перевода данных слов с хинди на панджаби, что обусловлено тем, что хинди является вторым по значению языком на Андаманских и Никобарских островах, а также используется во всей северной и центральной Индии наряду с та-

кими региональными языками как панджаби, гуджарати, маратхи иベンガリ.

Если в первой статье авторами был представлен инструмент, осуществляющий поиск эпанафоры, которая рассматривалась исследователями как форма тавтологической анафоры, то есть повтора слов и его сочетаний в начале последовательности предложений, то в следующей работе [135] анафора рассматривается как дейксис, часто представляемый как категория, объединяющая анафору и собственно дейксис (К. Бюлер, В. А. Виноградов, Е. М. Вольф, Ж. Клебер, Е. Курилович, Дж. Лайонз, Е. В. Падучева и др.). В этом объединении анафорические отношения отражают указание на элементы контекста, когда происходит отсылка от одного слова или словосочетания к другому [33, с. 6]. В этом случае часто рассматривается ассоциативная анафора. Используя WordNet, авторы исследуют частотность проявлений анафоры в зависимости от ее позиции. Так, согласно полученным результатам, внутрифразовая анафора встречалась в 60 % случаев в текстах Брауновского корпуса (Brown Corpus, BC). Используя эвристический алгоритм, авторы исключают 30 % ошибочных случаев анафоры.

Таким образом, инструменты, представленные выше, ориентируются на исследование лексико-грамматических особенностей языка, рассматривая тексты различных жанров и стилей. Анализируемые стилистические средства (анафора, эпифора, симплока, хиазм, редупликация), структура которых включает повтор в той или иной форме, ориентированы на различные задачи, в первую очередь pragматические. Но ни одно из представленных исследований не имеет своей целью не только подчеркнуть ритмические характеристики текста, включающего данные средства, но и акцентировать внимание на особенностях языка автора, его идиолекте и идиостиле.

В 2014 г. Е. И. Бойчук и Н. И. Кожемякиным был создан инструмент Rythmanalyse, позволяющий проводить анализ французского текста (как прозаического, так и поэтического) с точки зрения некоторых из перечисленных в таблице средств создания ритма, в частности последовательности слов, аллитерации, ассоанса, рифмы, анафоры, эпифоры, симплоки, анадиплозиса, редупликации, эпаналепсиса, градационного повтора, выявления

ключевых слов, последовательности предложений, одинаковых по цели высказывания (вопросительных, восклицательных и апозиопезы), полисиндектона (многосоюзия), однородных членов предложения. Эффективность данного инструмента в определении идиостиля писателей, выстроенного на основе ритмических показателей, была доказана на материале произведений французских авторов XIX–XXI вв. и отражена в ряде статей, в частности [115, р. 15–24, 11, 116].

Необходимость работы с ритмом англоязычных художественных текстов с целью определения специфики индивидуального авторского стиля побудила коллектив авторов (Е. С. Ратников, А. Д. Туманова, Е. И. Бойчук, Н. С. Лагутина, К. В. Лагутина) создать инструмент, позволяющий осуществлять анализ таких ритмических средств, как *анафора, эпифора, симплока, эпистрофа, редупликация, анадиплозис, эпаналепсис, полисиндектон, аозиопеза* (Программа, реализующая автоматизированный алгоритм анализа ритма текста на основе фонетических, лексико-грамматических и структурно-композиционных параметров ритма для текстов на русском, английском и французском языках. Свидетельство о гос. регистрации программы для ЭВМ №2019619380, 2019).

Выбор данных средств для анализа ритма, а именно для их автоматизированного поиска и количественной обработки обусловлен несколькими факторами: во-первых, это наиболее частотные ритмические средства, употребляемые в прозаических текстах (данное утверждение основывается на исследованиях, проведенных авторами статьи на материале французских романов О. де Бальзака, Г. Флобера, Стендаля, Г. де Мопассана, Э. Золя, А. Моруа, М. Дюрас, Ф. Саган, А. Гавальда, Ф. Бегбедера, А. Нотомб, а также англоязычных романов Ч. Диккенса, Ш. Бронте, К. Аткинсон, Д. дю Морье, Дж. К. Роулинг, Дж. Остин, Э. Гаскелл, Дж. Джойс, А. Мердок, Ф. С. Фицджеральда, а также испаноязычных романов Г. Г. Маркеса.) и именно они выделяются в качестве ритмических средств на лексико-грамматическом уровне большинством лингвистов, проводящих исследования в области ритмизации текста, во-вторых, эти средства в большей степени доступны с точки зрения автоматизированной обработки ритма, в-третьих, данные средства являются наиболее ощутимы-

ми и показательными с точки зрения восприятия ритма реципиентом, в-четвертых, ритмические средства способствуют определению идиолекта автора, его творческого этоса. Безусловно, данные средства в большей степени характеризуют языковые особенности стиля писателя, но они имеют очень тесную связь с образами и характерами, представленными в произведении, а, следовательно, с картиной мира писателя, его восприятием окружающей действительности. Ключевые слова, выделяемые инструментом, их формы и статистика позволяют очертить круг лексем, входящих в лексико-семантическое поле языка писателя.

Для автоматизированного поиска не отбирались такие стилистические средства с повтором в структуре, как антанаклаза (стилистическая фигура, заключающаяся в повторе слова в одной и той же грамматической форме, но при этом использующая разные смысловые оттенки и лексико-семантические варианты слова [48], диафора, которая представляет собой повторение слова с измененным значением [62], синонимы, тавтология, плеоназм и многие другие, отражающие повтор идеи, смыслов, значений. Поиск средств, в структуре которых элементы при повторе претерпевают какое-либо изменение смысла, составляет довольно сложную задачу для разработчиков.

В связи с тем, что лингвисты сталкиваются с проблемой номинации некоторых стилистических средств, включающих в свою структуру повтор, (например, кондупликация (*conduplicatio*), совпадающая по значению с анадиплозисом (*anadiplosis*), антанаклаза, которая совпадает со средством, именуемым *antistasis*, не имеющим русского эквивалента и т. д.), следует пояснить некоторые детали, связанные с определением стилистических фигур, рассматриваемых в качестве инструментов ритма.

Так, поиск **анафоры** сосредоточен на тавтологической анафоре, которая рассматривается как повтор слов или словосочетаний в начале нескольких идущих подряд предложений, а также в начале частей одного предложения (внутрифразовая анафора), например:

It is true she had neither strong feelings to overcome, nor tender feelings by which to be miserably pained. It is true likewise that she had an important avocation, a real business to fill her time, divert her thoughts, and divide her interest (Ch. Bronte «*Villette*»);

Неужто это тот самый голос?

Неужто передо мной лицо самого автора письма?

Неужто передо мной на темном чердаке – Джон Грэм, доктор Бреттон собственной персоной? Да, это был он.

Неужто это тот самый голос?

Неужто передо мной лицо самого автора письма? (Ш. Бронте «Городок»);

Le malheur est notre plus grand maître, le malheur lui apprendra la valeur de l'argent, celle des hommes et celle des femmes (O. de Balzac «Gobseck»).

Инструмент выделяет лексическую анафору, элементы которой в большей степени выражены местоимением (местоименная анафора) и существительным в английском и французском языках, а также местоимением, наречием, существительным и глаголом в русском языке.

При выделении внутрифразовой анафоры, как в последнем примере, встает вопрос о разграничении анафоры и эпаналепсиса, указывающего на повтор слова после промежуточных слов. В этом случае основным критерием разграничения является близость повторяющихся элементов друг к другу: чем они ближе, тем больше вероятность того, что перед нами эпаналепсис.

В качестве эпифоры инструмент рассматривает повтор слова или сочетания слов в конце нескольких предложений или *в конце нескольких компонентов предложений*:

Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité? (Flaubert «Education sentimentale»),

Cependant, objecta Frédéric, de longs cheveux noirs, avec de grands yeux noirs... (Flaubert «Education sentimentale»);

Понятие **симплоки** трактуется лингвистами как фигура синтаксического параллелизма в смежных стихах, у которых а) одинаковые начало и конец при разной середине и б) наоборот, разные начало и конец при одинаковой середине: Во поле березонька стояла, Во поле кудрявая стояла. [58].

Инструментом осуществляется поиск варианта симплоки, при котором определяются одинаковые начала и окончания нескольких фраз при разной середине:

Я поняла это тотчас и не стала смотреть дальше если б мне и хотелось смотреть, то просто времени не оставалось; уж было поздно; мы с Джиневрой собирались на улицу Фоссет.

Я поднялась и рас прощалась с крестной и с мосье де Бассомпьером. То ли профессор Эманюель заметил, что я не поощряла веселости доктора Бреттона, то ли догадался, что мне горько и что вообще для легкомысленной мадемуазель Люси, охотницы до развлечений, вечер оказался не таким уж праздником, но когда я покидала залу, он встал и спросил, провожает ли меня кто-нибудь до улицы Фоссет (Ш. Бронте «Городок»).

Эпистрофа рассматривается в отечественной и зарубежной стилистике как риторическая **фигура**, созданная путем повторения одного и того же слова, оборота, фрагмента предложения [48], а также как стилистическая фигура, заключающаяся в повторении одного и того же слова или выражения в длинной фразе или периоде; словесные повторы в начале и конце строфы или только в конце строф (в поэзии) [58]. В зарубежной стилистике данное средство рассматривается в качестве синонима эпифоры.

Инструмент осуществляет поиск эпистрофы как *повторений начального и конечного элементов целого предложения или компонента предложения*:

J'ai gagné une bataille, se dit-il aussitôt qu'il se vit dans les bois et loin du regard des hommes, j'ai donc gagné une bataille! (Stendhal «Le Rouge et le Noir»)

Меня могут мучить боли или слабость, но болезнь или недомогание, вызванные любовными страданиями, никогда еще не одолевали меня [58].

Под **редупликацией** принято понимать удвоение корня, основы или целого слова [48]. В данном исследовании под редупликацией понимается *повтор слова без промежуточных элементов*, который в зарубежной стилистике часто называется эпизексисом (*epizeuxis*, *épizeuixe*) или палиологией (*palilogia*, *palilogie*). Однако в существующих определениях не акцентируется внимание на позиции повторяющихся элементов по отношению к началу, середине или концу предложения. С нашей точки зрения, под редупликацией целесообразно понимать *повтор слова в начале предложения* с целью его разграничения с **анадиплозисом**, при кото-

ром повтор слов наблюдается на стыке частей предложения или на стыке предложений:

Allons, allons, la soupe est cuite. (Maupassant «Mon ami») – редупликация;

A bold thought was sent to my mind; my mind was made strong to receive it (Bronte «Villette») – анадиплозис.

Особую проблему представляет определение **эпаналепсиса** в большей степени связи с тем, что в стилистике отсутствует четкое понимание сути данного средства, проблема осложняется различным восприятием его сути в разных языках.

М. Л. Гаспаров рассматривает данное средство как «слова повторяющиеся подряд (A A...)» [71]. Н. Н. Романова определяет эпаналепсис как повтор слова после промежуточных слов [89].

В отечественной стилистике относительно данного смысла термина *эпаналепис* существует другая номинация, а именно *кольцо (обрамление)* как повтор одного и того же слова в начале и в конце предложения [98, с. 208].

В французской стилистике данная фигура смешивается с понятием *редупликации* (удвоения и повтора двух слов в соположении) и *анадиплозиса* и рассматривается как фигура речи, которая буквально повторяет сегмент фразы, группу слов или слова, употребленные в конце предложения повторенные в начале следующего предложения (est une figure de style qui consiste à reprendre littéralement un segment de phrase, un groupe de mots ou un terme après un temps d'arrêt ou passant d'une fin de phrase au début de la phrase suivante.) [142, p. 457].

В данном исследовании (согласно определению Романовой и Филиппова) мы придерживаемся понимания эпаналепсиса как *повтора одного и того же слова, употребленного через промежуточные слова*, например: – Peur?... reprit le commandant, oui, peur. J'ai toujours eu peur d'être fusillé comme un chien au détour d'un bois sans qu'on vous crie: Qui vive! (Balzac «Les Chouans»). Это позволяет осуществить более четкий поиск пограничных средств, связанных с повтором слов в тексте.

Более подробно о разграничении анадиплозиса, эпаналепсиса и редупликации см. статью Е. И. Бойчук Разграничение анадиплозиса, эпаналепсиса и редупликации и особенности их функционирования (на материале французского романа XIX в.)» [16].

Полисиндeton (многосоюзие) – стилистическая фигура, состоящая в намеренном увеличении количества союзов в предложении, обычно для связи однородных членов. Замедляя речь вынужденными паузами, многосоюзие подчеркивает роль каждого из слов, создавая единство перечисления и усиливая выразительность речи [93]. Инструментом осуществляется поиск предложений, количество союзов в которых не менее трех: *The heaviest rain, and snow, and hail, and sleet, could boast of the advantage over him in only one respect* (Dickens «A Christams Carol»).

Апозиопеза (апозиопезис или умолчание) – Разрыв конструкции внезапной паузой (гр. apo siôpêsis), которая должна выразить колебание или эмоцию говорящего [92]. Инструмент осуществляет поиск *последовательности* предложений, оканчивающихся многоточием, сигнализирующем об умолчании: «*Beauty and the Beast...Loneliness...Old Grocery House...Brook'n Bridge....*» (Fitzgerald «The Great Gatsby»). В зарубежной стилистике данное средство выступает в качестве эквивалента эллиптика: *The ellipsis is also called a suspension point, points of ellipsis, periods of ellipsis, or (colloquially) "dot-dot-dot"* [153, p. 151]. Однако отечественными исследователями данный термин рассматривается как лингвистический и определяется следующим образом: «намеренный пропуск слов, легко восстанавливаемых по контексту». [38, с. 162–208].

На наш взгляд, очевидна проблема разграничения многих стилистических понятий, а также поиска их эквивалента в зарубежных работах по стилистике.

Перспективными результатами работы с полученным инструментом на данном уровне могут быть: 1) результаты работы по со-поставлению специфики ритма англоязычного и франкоязычного текстов и их перевода на русский язык; 2) по расширению спектра ритмических средств при помощи добавления новых стилистических средств, включающих в свою структуру повтор; 3) автоматизации процесса определения коэффициента ритма для исследуемых текстов с целью выявления коэффициента ритмизации для того или иного автора по совокупности его произведений; 4) атрибуции текстов на основе авторского коэффициента ритмизации.

2.4. Использование инструмента ProseRhythmDetector для определения индивидуального авторского стиля (на примере романа Шарлотты Бронте «Учитель»)

Шарлотта Бронте оставила богатое художественное наследие, ее произведения, написанные в середине XIX века, уже давно стали классикой мировой литературы. К изучению творчества Ш. Бронте и ее сестер обращались как многие зарубежные исследователи (К. Шортер, В. Вульф, Е. Бенсон, Т. Вайс, Р. Чейз, Д. Траверси, Д. Сесил, М. Ватсон, А. Кэттл, М. Визик, А. Харрисон, Дж. Хьюиш, Р. Хайльман, Дж.Ф. Гудридж, Ф. Дрю, Р. Б. Мартин, В. Герин, М. Вилли, М. Спарк, В. Крейк, В. Стивенсон, Ф. Бентли, Л. Хинкли, Т. Иглтон, М. Петерс, Э. Ленгленд, И. Тайлер, Э. Читэм, С. Сенджер, Д. Лодж и др.), так и отечественные ученые (А. А. Будагян, О.А. Наумова, В. М. Базилевич, М. С. Михайлова, М. А. Гритчук, Д. Б. Хардак, О. Р. Демидова, Е. А. Соколова, М. П. Тугушева, Г. В. Аникин и Н. П. Михальская, В. В. Ивашеваю, А. А. Елистратова и др.). Целью нашего исследования является рассмотрение и изучение авторского стиля Шарлотты Бронте с помощью определения ритма текста на примере художественного произведения «Учитель».

Роман «Учитель» – первый роман, написанный Шарлоттой Бронте незадолго до самого известного ее произведения «Джейн Эйр». Первоначально роман был отвергнут многими издательствами. Текст произведения был передан для печати в 1847 году, но был опубликован только посмертно в 1857 с предисловием, написанным супругом автора. Сюжет произведения основан на опыте самой писательницы в рамках ее пребывания в Брюсселе в качестве ученицы и учительницы в школе для девочек. Молодой англичанин по имени Уильям Кримсворт вынужден искать работу, так как его финансовое положение оставляет желать лучшего. Он отправляется работать клерком к своему брату Эдварду, который холодно принимает его и держится отстраненно, тиранит и всячески унижает Уильяма. Спустя некоторое время Уильям обретает друга по имени Йорк Хансден, который советует ему отправиться в Европу работать учителем. По совету друга, Уильям Кримсворт отправляется в Брюссель, где устраивается работать учителем латыни и английского языка в школе для мальчиков у господина Пеле. Свою новую работу Уильям совмещает также и с

преподаванием в женском пансионе, директор которого Зораида Рюте оказывает молодому коллеге знаки внимания. Уильям влюбляется в свою начальницу, но вскоре узнает, что та должна выйти замуж за господина Пеле. Уильям разочаровывается и держится с госпожой Рюте холодно и сдержанно, продолжая тем не менее работать в ее заведении.

Однажды он встречает прилежную и скромную ученицу по имени Фрэнсис Анри, которая тоже преподает в пансионе руководство. Уильям узнает, что Фрэнсис очень бедна и зарабатывает на хлеб преподаванием в школе. Помимо этого он узнает, что девушка родилась в Швейцарии в семье швейцарского пастора и англичанки, поэтому она сама прекрасно знает английский язык и мечтает в будущем уехать в Англию. Способствуя развитию талантов своей ученицы, Уильям со временем осознает, что любит ее, но его начальница пытается предотвратить общение учителя с ученицей и увольняет Фрэнсис, когда та уходит в отпуск, чтобы ухаживать за своей больной тетей, которая вскоре умирает. В отместку Уильям также увольняется из пансиона и разыскивает Фрэнсис, которая живет в крайней нужде после смерти родственницы, и учитель, мечтавший ранее сделать ей предложение руки и сердца, теперь отказывается от своих планов, потому что у него у самого нет никаких средств к существованию, и он лишь усугубит положение своей ученицы, если она станет его супругой. Однако вскоре Уильям находит работу в колледже для мальчиков и делает Фрэнсис предложение. Они женятся и у них рождается сын Виктор. Через несколько лет Уильям исполняет мечту своей жены, и они всей семьей переезжают в Англию, где живут по соседству с другом Уильяма Йорком Хансденом [82].

Анализ ритмических средств в романе, осуществленный при помощи инструмента ProseRhythmDetector, дал следующие результаты (см. рис. 1):

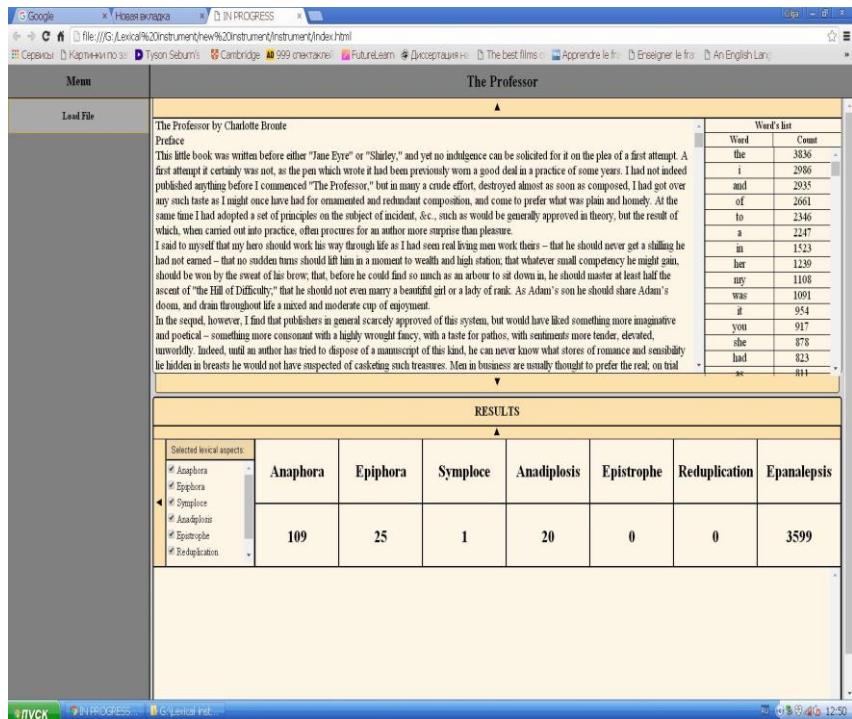


Рис. 1 Скриншот результатов количественного анализа ритмических средств

В ходе работы с текстом романа «Учитель» инструмент обнаружил 109 случаев использования автором **анафор**. Если проанализировать эти данные, то мы увидим, что писатель чаще всего прибегает к использованию лексической анафоры. Наряду с личными местоимениями (*she, you, we, it*), притяжательными прилагательными (*her, your*), именами собственными (*Victor, Hunsdsen, Caroline*), подавляющее большинство случаев анафоры (больше 50 %) составляет использование личного местоимения *I*. И это не случайно, так как повествование в романе идет от первого лица: *I took a wax taper from a stand, and held it up. I gazed long, earnestly; my heart grew to the image.* Шарлотта Бронте также достаточно часто прибегает и к употреблению синтаксической анафоры: *Why did I make myself a tradesman? Why did I enter Hunsden's house this evening?* В данном конкретном примере мы видим отчаяние и со-

жаления главного героя Уильяма Кримсвorta, который вынужден работать на родного брата, но эта работа не приносит ему ничего, кроме страданий. Автор намеренно прибегает к использованию как лексической, так и синтаксической анафоры, чтобы обратить внимание читателя на чувства главного героя. Ведь помимо личного местоимения *I*, мы не можем не заметить частые случаи анафоры с местоимением *she* и притяжательным местоимением *her*, что в свою очередь обусловлено чувствами главного героя к Зораиде Рюте и впоследствии к Фрэнсис Анри. Нельзя не отметить, что больше всего анафор инструмент выявил в главах 19 (9 случаев) и 25 (12 случаев), и этому тоже есть свое обоснование. В главе 19 главной герой разыскивает свою возлюбленную Фрэнсис, он полон решимости, все его мысли только о ней: "No matter," said I to myself, as I again closed the door. "No matter – I'll seek her through Brussels. Он не может сопротивляться своим чувствам, ее образ всплывает у него перед глазами: I loved the movement with which she confided her hand to my hand; I loved her as she stood there, penniless and parentless.

Что касается главы 25, то это последняя глава в произведении, в которой происходит развязка сюжета. Мы узнаем, что Уильям делает предложение Фрэнсис, они женятся: We took no bridal trip; our modesty, screened by the peaceful obscurity of our station, and the pleasant isolation of our circumstances, did not exact that additional precaution. We repaired at once to a small house I had taken in the faubourg nearest to that part of the city where the scene of our avocations lay. Теперь чаще мы видим случаи анафоры с местоимениями *we* и *she*. Шарлотта Бронте также сознательно использует анафору с именем собственным *Victor*, дабы подчеркнуть важность данного персонажа в жизни главных героев: Victor looks well just now, for he listens with a sort of smiling interest; he never looks so like his mother as when he smiles – pity the sunshine breaks out so rarely! Victor has a preference for Hunsden, full as strong as I deem desirable, being considerably more potent decided, and indiscriminating, than any I ever entertained for that personage myself. Как мы знаем, вскоре после свадьбы у Фрэнсис и Уильяма рождается сын Виктор, чьими словами и заканчивается все произведение.

Помимо анафоры, в данном исследовании было подробно рассмотрено употребление другой стилистической фигуры и ритмообразующего средства, а именно **эпифоры**. Эпифора нередко используется авторами в прозе. К примеру, когда писатель хочет подчеркнуть значимость какого-то определенного момента или эпизода. В романе «Учитель» всего было выявлено 25 случаев использования эпифоры: "Did she find out your weak point? - "What is my weak point? Очень часто Шарлотта Бронте прибегает к эпифоре, когда главные герои выражают свое недоумение и переспрашивают собеседника: "And the pictures? – "What pictures? или "Did you not read the expression of his eyes? – "Of his eyes? Благодаря инструменту PRD, помимо лексической эпифоры, мы смогли выявить использование риторической эпифоры, то есть повторение восклицаний или риторических оборотов: "Oh, papa, I'll never forgive you! – I'll never forgive you!" was his exclamation. Что касается распределения эпифор по главам, то мы увидим, что также в главе 19, как и в случае с анафорой, было выявлено максимальное количество употребления эпифоры (3 случая), а также в главе 22 (3 случая). В главе 22 в жизни главного героя происходят большие перемены. Его возлюбленная Зораида Рюте выходит замуж за другого, а затем Уильям остается без работы: "You want to hear news from X? – And what interest can you have in X? – ?

Кроме того, в ходе исследования были рассмотрены случаи использования **симплоки** в романе. Был зафиксирован только один случай употребления данного средства в главе 23: Is she in? – Is anybody in? " I demanded to myself. Очень часто писатели прибегают к данному стилистическому приему для художественной выразительности, эмоциональной окраски.

Помимо симплоки, инструмент выявил 20 случаев использования **анадиплозиса**. Больше всего примеров анадиплозиса было обнаружено в вышеупомянутой главе 19 (4 случая). Проанализировав их, можно сказать, что автор использует данную стилистическую фигуру для акцентирования внимания читателя на предмете, ситуации или моменте: *I stood, me thought, on a terrace; I leaned over a parapeted wall; there was space below me, depth I could not fathom, but hearing an endless dash of waves, I believed it to be the sea; sea spread to the horizon; sea of changeful green and intense blue: all was soft in the distance; all vapour-veiled.* В связи с

этим хочется отметить, что Шарлотта Бронте часто употребляет существительные в качестве анадиплозиса: *I had not forced circumstances; circumstances had freed me. Ah, there is beauty! Beauty in perfection.* В некоторых случаях анадиплозис включает три элемента: *Henri, it has surprised me; I perused it with pleasure, because I saw in it some proofs of taste and fancy. Taste and fancy are not the highest gifts of the human mind, but such as they are you possess them – not probably in a paramount degree, but in a degree beyond what the majority can boast.* Помимо существительных, есть примеры использования местоимений в качестве анадиплозиса, однако в английском языке они выступают в роли разных местоимений, а иногда и разных частей речи, например, personal pronoun (личное местоимение) и object pronoun (местоимение-дополнение), но по написанию они совпадают, поэтому инструмент считает это повторением: *There was gratitude both in her voice and in the look with which she accompanied it. It was time, indeed, for our conference to terminate; for, when I glanced around,...* То же самое можно наблюдать в отношении object pronoun (местоимение-дополнение) и possessive adjective (притяжательное прилагательное): *What she would have been had she married a harsh, envious, careless man – a profligate, a prodigal, a drunkard, or a tyrant – is another question, and one which I once propounded to her. Her answer, given after some reflection, was....* Кроме того, автор иногда использует имена собственные, из 20 случаев анадиплозиса 2 раза употребляются имена собственные: *He would go nowhere, do nothing without Yorke; Yorke lay at his feet...*

Таким образом, благодаря использованию инструмента ProseRhythmDetector для анализа текста художественного произведения «Учитель», были выявлены стилистические фигуры, среди которых мы подробно рассмотрели анафору, эпифору, симплоку и анадиплозис в связи с их наиболее частым употреблением в тексте произведения. В романе Ш. Бронте заметно преобладает употребление эпаналепсиса (3 599 случаев), в то время как совсем не была обнаружена редупликация. Употребление анафоры при этом заметно превышает проявление эпифоры и анадиплозиса. Но для определения индивидуального авторского стиля самым эффективным с точки зрения исследования является возможность проследить распределение вышеуказанных стилистических фигур

по главам, так как это непосредственно отражает ритм текста и все этапы развития сюжета. Ш. Бронте изображает жизнь персонажей, создает и развивает характеры придуманных ею героев, решает их судьбы таким образом, чтобы они как можно лучше и полнее выражали ее собственные идеи, мысли, эмоции и чувства, а также сильнее воздействовали на чувства и эмоции читателя. Лирические переживания ее героев отражают особенности представлений, воссозданных самим автором.

Что касается работы с самим инструментом для проведения подобного рода исследования, то PRD значительно облегчает работу ученого. Как правило, для определения индивидуального авторского стиля используют стилистический анализ текста, тщательно разбирая использование автором разных стилистических средств таких, например, как метафоры, эпитеты и др. Это достаточно трудоемкий процесс. В связи с тем, что инструмент находится в стадии апробации, еще есть несовершенства в выявлении средств, но PRD значительно сокращает время работы с текстом, облегчает сам процесс анализа и позволяет выявить довольно широкий круг средств одновременно. Помимо этого, инструмент помогает не упустить те средства, которые можно было бы не заметить в рамках «ручного»/ «механического» анализа. Поэтому традиционный способ определения индивидуального авторского стиля в прозе и использование инструмента лишь дополнят друг друга и сделают результат более точным и надежным.

ГЛАВА III.

РИТМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И СПЕЦИФИКА ЕЕ ПЕРЕДАЧИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ С ЯЗЫКА ОРИГИНАЛА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В главе представлены результаты анализа, осуществляемого впервые на материале прозаических художественных текстов английских, американских, французских и испанских писателей, в частности Ж. Сименона, Ш. Бронте, А. Мердок, К. Аткинсон, Ф. С. Фицджеральда, Г. Г. Маркеса с опорой на представленную в первой главе систему ритмических средств, а также в некоторых случаях с использованием программ для анализа ритмики текста Rythmanalyse (для французских текстов) и ProseRhythmDetector (для английских и русских текстов), созданными коллективом авторов ЯрГУ им. П. Г. Демидова и ЯГПУ им. К. Д. Ушинского.

Исследования, представленные в разделах 3.4, 3.5, 3.7, осуществлены студентами факультета иностранных языков ЯГПУ им К. Д. Ушинского: студентками 4 курса Е. А. Трофимовой, С. О. Смирновой, студенткой 3 курса направления 45.03.02 «Лингвистика» М. А. Джонсон в рамках работы студенческой научно-исследовательской лаборатории (СНИЛ) «Ритмика текста».

3.1. Особенности передачи ритма при переводе

Необходимость передачи ритмических характеристик при переводе художественной литературы очевидна. Это подтверждается большим количеством современных исследований, направленных на изучение способов трансляции ритма.

На современном этапе преобладают частные исследования ритма в переводе, из чего следует, что комплексное изучение принципов и приемов передачи в переводе надречевых, надречево-речевых и речевых форм ритма (композиционный ритм, ритм смыслов, ритм «языкового материала») является очень трудоемким. Среди причин отсутствия интегрированных исследований, посвященных ритму в художественном переводе, необходимо назвать чрезвычайную комплексность самого объекта исследования – ритма прозы, сложность и многоаспектность феномена художественного перевода, а также ограниченность математического инструментария и отсутствие эффективных автоматизирован-

ных систем оценки разноуровневых параметров ритма оригинального и переведенного текстов.

Остановимся на некоторых исследованиях, дающих представление о тематике и проблематике исследования ритма в переводе.

Н. Н. Миронова обобщает методы исследования художественного текста, применение которых на этапе предпереводческого анализа текста позволяет выявить и передать при переводе индивидуальные черты авторского стиля, в том числе средств ритмизации прозы: герменевтика, или глубокое проникновение в интенции автора; лингвистическая поэтика, то есть структурный анализ текста (грамматика повествования, анализ языковых знаков); дискурс-анализ, или процесс структурирования действительности; критический дискурс-анализ – отражение в тексте общественных противоречий; эстетика рецепции, то есть реконструкция восприятия текста читателем; интертекстуальность, или деконструкция семантики в текстах [77, с. 80].

Л. В. Татару исследует позиционную структуру текста, фиксирующую его композиционно-симметрическую модель и создающую основу для восприятия композиционного ритма и его передаче при переводе. Автор предлагает модель анализа нарративного текста, включающую следующие уровни: анализ акцентно «выдвигаемой» семантической информации, располагающейся в начале текста, позволяющей уловить его первичный смысл (гештальт) и вводящей первичные пространственно-временные ориентиры; постепенное «погружение в текст» посредством пошаговой интерпретации новой информации в линейно следующих контекстах, создаваемой приращением новых (ритмообразующих) смыслов к уже известным значениям повторяемых (метрообразующих) единиц; концептуальный анализ ключевых слов в симметричных, позиционно сильных фрагментах текста (начальном и конечном), в их динамике; установление субъекта восприятия и речи (фокализатора) как коммуникативной позиции, выбираваемой автором для выдвижения ключевых концептов. По мнению Л. В. Татару, такое целостное освоение информации о фрагменте мира, представленном в конкретном тексте, позволяет исследователю увидеть взаимозависимости между разными языковыми планами представления точки зрения и композиционной

«логикой повествования», определяющей формирование глобальной ментальной репрезентации мира истории [95, с. 31].

Л. А. Мурзина, понимая под ритмом повторяющуюся вариацию длины и акцента в серии произносимых звуков, рассчитывает степень совпадения энергетического спектра на основе ударных и неударных слогов в поэтическом тексте на материале украинского и русского языков. Для расчета автором было выбрано представление ритмического сигнала строки стиха в виде последовательностей нулей и единиц: нули соответствуют безударным гласным (слогам), единицы – ударным гласным (слогам). Энергетический спектр ритмического сигнала из N ударных/безударных слогов $x_j = \{0, 1\}$ рассчитывается по стандартным формулам Фурье-преобразования. [81].

Безусловно, при передаче ритмической структуры текста-оригинала структура и специфика обоих языков играют очень важную роль. Так, Т. Паркс указывает на то, что английский язык характеризуется большим количеством односложных слов по сравнению с другими европейскими языками, что вероятно также оказывается на переводе, в котором нарушается или видоизменяется силлабическая структура конструкции [139].

В работе Х. Пекканена ритм в переводе рассматривается на уровне соответствия (совпадения или несовпадения) синтаксических конструкций, позиции главного предложения по отношению к придаточному, передачи грамматических форм сказуемого [140].

Н. И. Голубева-Монаткина акцентирует внимание на необходимости точного воспроизведения при переводе длины абзацев, а также зеркального отражения в переводе их начальных предложений («абзацных» фраз), если они являются воспроизводимыми и, следовательно, маркирующими авторский стиль (например, имена персонажей или даты в романе Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества») [37].

К. Скотт утверждает о важности для сохранения ритма текста передачи при переводе любого визуального, графического элемента: помимо метрической структуры при переводе современного текста должны быть переданы также «искусство шрифта и верстки, поэтика страницы» [146, р. 209–38].

В качестве системы координат при оценке воспроизведения прозаического ритма в переводе принимается система (теория)

функциональной эквивалентности (Р. Динг), предполагающая установление эквивалентности исходного и переведенного текстов на основании равенства впечатлений их реципиентов, либо система (категория) адекватности (И. А. Афонина), предусматривающая учет цели и задач перевода, а также «выравнивание» прагматического намерения отправителя (автора) исходного текста и когнитивных ожиданий реципиентов текста на языке перевода.

С точки зрения Р. Динг, передача ритмической структуры является необходимой составляющей функциональной эквивалентности в переводе. Однако автор отмечает необходимость комплексного восприятия и передачи ритма, включающего «рифму, грамматические повторы и риторические фигуры» [119].

Отдельное место в таких исследованиях занимает вопрос применения стратегии (в частных случаях, приема) прагматической и социокультурной адаптации при передаче ритма в переводе, например, за счет отказа от использования средств распевности и особого сказового порядка слов при переводе русских фольклорных сказок на французский язык (Н. А. Фененко). Применение традиционных универсалий для оценки воспроизведения ритма оригинального прозаического текста в переводе вполне ожидаемо и оправдано, однако необходимо отметить, что какие-либо объективные доказательства достижения функциональной эквивалентности или адекватности перевода на уровне использованных средств ритмизации текста (опрос или тестирование реципиентов, математическая или статическая оценка, др.) приводятся далеко не всегда. Отметим, тем не менее, применение математических методов для оценки адекватности выбранных акцентно-просодических средств ритмизации в исследованиях Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, И. А. Афониной и др.

Здесь же укажем на размытость понятия «изменение ритма» и отсутствие четкого разграничения между понятиями «изменение ритма» и «нарушение ритма» прозаического текста (Н. И. Голубева-Монаткина, Н. А. Фененко). Чаще всего в исследованиях отсутствуют какие-либо пояснения относительно того, всякое ли изменение ритмического средства есть нарушение ритма, и всегда ли нарушение ритма является нарушением авторского стиля.

Исследование соответствия ритмической структуры текста оригинала и его перевода представляет собой сложную задачу,

которая в настоящее время решается вручную. В следующем разделе описан инструмент, который позволяет реализовывать некоторые задачи, способствующие выявлению ритмических характеристик текста и их сравнению с его переводом.

3.2. Ритмический анализ романа А. Мердок «Черный принц»

Айрис Мердок (Iris Murdoch) – выдающаяся и многогранная творческая личность эпохи постмодерна, литературное наследие которой объединяет произведения интеллектуальной («профессорской») прозы, поэзии, драматургии и публицистики. А. Мердок – лауреат Букеровской премии, номинант на Нобелевскую награду, дама-командор Ордена Британской империи.

А. Мердок-романист создала 26 произведений в этом жанре, практически все они переведены на русский язык.

С самого начала своего творческого пути Айрис Мердок, склоняясь к философскому переосмыслинию действительности, испытывала влияние как современной ей литературной среды, так и важных философских течений эпохи, что сказалось в использовании и развитии в ее произведениях идей Витгенштейна, Кьеркегора, Хайдеггера, Сартра, Вайль и др. Определяющее значение в так называемый «средний» период творчества писательницы (1970-е годы) сыграла философия Платона. В поздних романах (1980–90-е годы) А. Мердок начинает обращаться к идее Божественного в природе человека, к преодолению темных сторон человеческой личности, к жизнеутверждающему началу добра [97].

Произведения А. Мердок насыщены фантастическими и готическими элементами, однако их герои – реальные люди, действующие в необычных ситуациях и занятые поиском смысла существования. Лейтмотив большинства романов писательницы – поиск внутренней свободы и самоопределения человека, соотношение реальности и его внутреннего мира [91, с. 30].

В художественном дискурсе А. Мердок реальное органично вступает во взаимодействие с неожиданным и необъяснимым, элементы сна, волшебной сказки или мифа уживаются с повседневными поступками людей. Зачастую повествование превращается в некую мозаику, калейдоскоп, который воспроизводит сложный узор из различных способов восприятия действительности [65, с. 104].

Немаловажным для А. Мердок является разрушение сценической иллюзии и вовлечение зрителя в театральную игру, содержащую эстетическую саморефлексию. Игра, участники которой пытаются скрыть свою необычность под покровом маски, становится особым языком общения с окружающим миром, внешним знаком, по которому можно судить о состоянии души героя, пытающегося через преодоление маски отказаться от навязываемой ему роли. Процесс «надевания» и «преодоления» масок у Мердок-художницы оказывается во многом подчиненным неким правилам, закономерностям, которые не только пронизывают взаимоотношения персонажей и языковую организацию текста, но и становятся определяющими для всех уровней художественного мира писательницы [65, с. 105].

Изображенные в романах А. Мердок персонажи вынуждены исполнять неравноправные роли, одни неизбежно попадают в зависимость от других. Безупречное исполнение навязываемой миссии или отказ от вынужденной роли – это выбор, перед которым А. Мердок ставит своих героев. Мотив свободного выбора делает образы персонажей глубокими, объемными, подчеркивает ощущение отчаяния персонажей в попытках преодолеть реальность [91, с. 31–32].

Вопрос о том, сможет ли человек, делая свой выбор, вырваться из порочного круга и остаться Человеком, осознается писательницей как имеющий первостепенную важность. А. Мердок склоняется к положительному ответу на него, возлагая надежды на духовно-психологические возможности личности, – волю и интуицию. Эти возможности, по мнению А. Мердок, могут быть раскрыты в образах литературных героев – «экзистенциалистов» и «мистиков». Герой первого типа – это новый вариант романтика, сильного человека, покинутого Богом, ведущего борьбу смело, искренне и в одиночестве. Второй герой – это новый тип человека верующего, убежденного в существовании добра без религиозных гарантий, виновного, заблудшего, но не безнадежного [53, с. 43].

В романе «The Black Prince» («Черный принц»), 1973 г., Мердок испытывает своего «героя-мистика», писателя Брэдли Пирсона, в противоборстве со злым роком – Черным принцем, в образе которого запечатлено извечное противоречие между субъективными устремлениями индивида и объективным порядком вещей в мире,

«между познанием самого себя, которое дается нам в объективных самонаблюдениях, и ощущением своего «я», приобретаемым субъективно». Совмещая реалистический способ изображения действительности с элементами романтической символики, А. Мердок описывает облик Черного принца как воплощение действующих в социуме антигуманных стихий, но одновременно этот образ олицетворяет и отрицательные устремления индивида, толкающие его на путь порока и преступления. Главный же смысл и урок истории о Черном принце в том, что его тирания не беспредельна: его власть заканчивается там, где ей противостоит глубокое нравственное чувство, приобщающее человека к сущности морального универсума через его призвание: «То, что движет вселенной, звездами, отдаленными галактиками, элементарными частицами материи, соединило эти две вещи – мою любовь и мое искусство – в одно неразделимое целое» [53, с. 44].

Роман «Черный принц» – это вариация традиционной повествовательной формы – мистификации с «найденной рукописью», приближенная к форме «романа о романе». Рукопись публикуется после смерти ее автора (Брэдли Пирсона) и сопровождается предисловием и послесловием его друга, издателя Локсия, и четырьмя «постскриптурами».

Само название книги многозначно. Оно ассоциируется и с образом Гамлете как великим символом подлинного искусства, и с безумной, но возвышенной страстью – «черным эросом», и с платоновским толкованием аполлоновского начала как сочетания любви и творческого озарения [80, с. 156].

Форма построения произведения в виде монтажа разрозненных точек зрения и расфокусировки в пространственном, временном и психологическом планах наиболее оптимальна для восприятия человеческим сознанием разрозненной действительности как объемной картины. Подобное усложненное построение романа, в конечном счете, восходит к ощущению, что мир стал огромным и сложным, что он переполнен знаниями, слишком трудными для постижения традиционными способами [100, с. 24].

Основу композиционно-стилистической организации повествовательной речи составляют две ведущие группы. Авторская речь во всех ее разнообразных разновидностях и стилизованные речи, также в ее многочисленных формах. Эти разнородные сти-

листические единства, входя в произведение, сочетаются в нем в стройную систему, создавая речевое многоголосие [100, с. 25].

Стилистика романа «Черный принц» сложна и многомерна. К образным доминантам идиостиля следует отнести авторские тропы и интертекстуальность, проявляющую себя через аллюзии и реминисценции из Шекспира, античной и современной западной философии, классической литературы и произведений постмодерна.

Особым признаком идиостиля являются и рекуррентные средства ритмизации текста, основанные на повторе, – эпанаэлпсис (3 340 случаев), анафора (585 случаев), многосоюзие (219 случаев), эпифора (149 случаев), эпистрофа (78 случаев), анадиплозис (37 случаев), редупликация (23 случая), симплока (9 случаев) и др. Именно вышеназванные средства ритмизации выступили объектом настоящего исследования, выполненного, как указывалось выше, с помощью компьютерной программы ProseRhythmDetector. В ходе экспериментальной работы была, впервых, установлена частотность проявления и достоверность ритмических средств в оригинальном тексте романа. Однако основные усилия были сосредоточены на анализе переноса средств ритмизации в текст перевода романа на русский язык, выполненный И. Бернштейн и А. Поливановой.

Результаты сравнительно-сопоставительного исследования приведены ниже.

Анафора

1) Из 585 контекстов оригинальной анафоры 102 контекста (17,5%) воспроизведены с большей или меньшей количественной и позиционной точностью, а именно:

– в 45 контекстах (7,7 %) количество и позиция повторяющихся элементов соответствуют полностью, например, I have never tried to please at the expense of truth. I have known, for long periods, the torture of a life without self-expression. – Я никогда не стремился к приятности за счет правды. Я знал долгие мучительные полосы жизни без самовыражения;

– в 22 контекстах (3,8 %) позиция анафор сохранена, количество повторяющихся элементов меньше на 1–4 элемента из 4–6, например, I waited. I tried to develop a new routine: monotony, out of which value springs. I waited, I listened. – Я ждал. Я снова поста-

рался выработать упорядоченный образ жизни, создать монотонность, из которой рождаются всплески. Я выжидал, вслушивался;

– в 31 контексте (5,3 %) незначительно изменена позиция анафоры (перенос на 1 предложение вперед или назад) и в 18 из них изменено количество повторяющихся элементов, преимущественно в сторону их уменьшения, например, *And I was suddenly deeply frightened by the possibility of having my sister on my hands. I simply did not love her enough to be of any use to her, and it seemed wiser to make this plain at once. I waited for about ten minutes, trying to calm and clear my mind, and then went back to the bedroom door. I did not really expect that Priscilla would have got dressed and be ready to leave. I did not know what to do. I felt fear and disgust at the idea of mental breakdown, the semi-deliberate refusal to go on organizing one's life which is regarded with such tolerance in these days.* I peered into the room. – Я боялся, как бы сестра не оказалась вдруг у меня на руках. Я просто-напросто не настолько любил ее, чтобы она могла на меня рассчитывать, и, видимо, лучше всего было сказать ей об этом прямо. Переждав минут десять, пока успокоится мои нервы и прояснится голова, я встал и подошел к двери в спальню. В сущности, я и не надеялся, что застану Присциллу одетой и готовой к уходу. Что мне делать, я не знал. Мне противна и страшна была сама мысль о «нервном расстройстве», этом наполовину сознательном уходе от упорядоченной жизни, к которому в наши дни принято относиться с такой терпимостью. Я заглянул в комнату; в 2 случаях в переводе число повторяющихся элементов больше, чем в оригинале (3 против 2 в оригинале);

– 4 контекста (0,7 %) содержат меньшее количество элементов, повторяющихся не подряд, из чего следует, что повтор переходит восприниматься как анафорический, а переходит в эпанаэпсис, например, *I went out of the room and closed the door quietly behind me. I heard a soft bound and then the key turning in the lock. I went down the stairs feeling very shaken and, yes, she had been right, disgusted.* – Я спустился по лестнице с чувством растерянности и – да, она была права – отвращения. За это время стемнело, солнце больше не сияло на улице, и все в доме стало коричневым и холодным. Я вошел в гостиную, где сидели и беседовали Арнольд с Фрэнсисом.

2) В 483 контекстах оригинала (82,5 %) анафорический повтор при переводе либо утрачен, либо заменен другим средством

ритмизации, преимущественно эпанаэпсисом, например, Arnold Baffin wrote too much, too fast. Arnold Baffin was really just a talented journalist. – Арнольд Баффин писал слишком много, слишком быстро. По существу, Арнольд Баффин был всего лишь талантливым журналистом.

3) Причины утраты анафоры:

- невозможность ее воспроизведения в силу объективного расхождения грамматических возможностей английского и русского языков (для проанализированных примеров это часто разница в употреблении залоговых форм, например, для русского языка исключена возможность употребления страдательного залога с непереходными глаголами, глаголами с предложным управлением, в то время как для английского языка это норма: I was upset and annoyed when my father once approached the subject, and although I could see that he had been made utterly miserable, I resolutely refused to discuss it. – Когда мой отец попытался однажды заговорить со мной о Присцилле, мне это было крайне не- приятно, и я, хотя и видел, как он расстроен, решительно отказался обсуждать эту тему (соответственно, один из элементов анафо- рического повтора «I» теряется));
- опасность нарушения узуса перевода языка (Не needed) – «ему был нужен», а не «он нуждался»);
- наличие формульных (клишированных) фраз (коллокаций) – I am 58 – Мне 58, I still dream about it at least once a week – Он и по сию пору снится мне примерно раз в неделю;
- «агрессивность» (назойливость) повтора в 5–6 элементов может приводить к нарушению стилистики речи. Кроме того, повтор местоимений-подлежащих (ими текст изобилует, особенно «I») является избыточным для русского языка, где значение грамматических категорий дублируется через спряжение глаголов, изменение корневых гласных, согласных, свойственное для местоимений определенных лиц и чисел и др. (I waited, I listened. – Я выжидал, вслушивался.)

4) В оставшихся 244 контекстах перевода анафора содержится в предложениях (фразах), оригиналы которых анафоры не имеют. Данная переводческая стратегия может рассматриваться как попытка компенсировать утрату анафоры позиционно по сравнению с оригиналом.

Эпифора

1) На 149 случаев оригинальной эпифоры – 11 совпадений, найденных инструментом (7,4 %).

2) В 24 контекстах (16,1 %) оригинальная эпифора при переводе заменена другими видами повтора:

– самой частотной является замена эпифоры на эпаналепсис (13 случаев): You'd better get your own doctor tomorrow. Oh, I think I shall be better tomorrow. – Вам надо будет завтра самому вызывать доктора. – О, завтра, я думаю, мне будет лучше;

– далее следует замена на смысловой повтор (замена на синоним), иногда в сочетании с изменением порядка слов: – 5 случаев Roger has become a devil. Some sort of devil. – В Роджера просто дьявол вселился. Какой-то демон;

– обнаружено по 2 случая замены эпифоры на анадиплозис: I can't remember. Rachel, you must remember. – Не помню. – Вспомните, Рейчел.; градационный повтор: For the first time in my life I urgently wanted silence. [...] I had always in a sense been a devotee of silence. – Но тогда я нуждался в самой настоящей, буквальной тишине; и сочетание лексического свертывания с парцеляцией: We're Jewish. At least we're partly Jewish. I don't mind your being Jewish. – Мы ведь евреи. Наполовину. – И на здоровье.

3) В переводе присутствуют контексты с эпифорой, которой нет в зеркальных оригинальных предложениях, что может рассматриваться как попытка частично компенсировать утрату эпифоры по сравнению с оригиналом.: «You must have thought Rachel and I were being ridiculously solemn this afternoon about very little.» «I see you're playing it differently now,» I said. – Так и знал, что вы появитесь здесь с этим торжествующим видом... – Откуда у меня может быть торжествующий вид? У меня нет никакого повода торжествовать.

4) Статистика воспроизведения (компенсации) эпифоры при переводе в соотношении 3/1 весьма прогнозируема. Утрата 2/3 контекстов с эпифорическим повтором ожидаема с точки зрения разницы в позиции ремы в английском и русском языках (например, безударные личные местоимения в конце предложения или фразы на английском языке, которые могут составлять эпифору, не несут смысловой нагрузки, в то время как финальное слово в предложении или фразе русского языка автоматически получает

фразовое ударение и воспринимается как рема. Для сохранения правильного тема-рематического членения предложения необходимо прибегать к перестановке элементов предложения (фразы), что неизбежно ведет к утрате эпифоры; в значительном числе контекстов она компенсируется другими средствами ритмизации (в том числе другими видами повтора)).

Симплока

1) 1 из 9 случаев симплоки, найденных в оригинальном тексте (11,1%), имеет зеркальное совпадение в тексте перевода: I turned back and drove the other way, through the village, past the church. I even stopped and went into the church. – Я повернул назад и поехал через деревню мимо церкви. Я даже остановился и зашел в церковь. 3 случая симплоки, зафиксированные в тексте перевода, употреблены переводчиком самостоятельно (возможно, в порядке компенсации утраченных средств ритмизации).

2) Однако в переводе средства ритмизации не были утрачены, но подверглись стилистическим (ритмическим) преобразованиям. Таким образом, из 8 оставшихся случаев 5 раз симплока заменена на эпаналепсис (например, She kept drawing it out without telling me and buying clothes. She went mad over buying clothes. – А она втихомолку тянула фунт за фунтом и покупала себе тряпки. Она на этих тряпках просто помешалась – здесь следует отметить появление при переводе разговорного «тряпки», что можно истолковать как добавочное средство эмфатизации при переводе), 2 раза заменена на эпифору (сочетание эпифоры и эпаналепсиса) (например, What did you say? What could I say? – А вы что ответили? – Что я могла ответить?), 1 раз сохранен синтаксический параллелизм (I write whether I feel like it or not. I complete things whether I think they're perfect or not. – Я пишу независимо от того, легко мне или трудно. И завершаю любую работу, удалась она мне или не удалась).

Анадиплозис

1) Из 37 случаев анадиплозиса 15 случаев (40,5 %) идентифицированы некорректно, фактически смешаны с редупликацией: например, Only Bradley. Only Bradley. The voice, still almost inaudible, was firmer.

2) Из 22 случаев истинного анадиплозиса 2 (9 %) точно воспроизведены в переводе, с точки зрения инструмента, например:

Art is imagination. Imagination changes, fuses. – Искусство – это воображение! Воображение пресуществляет, плавит в своем горниле. «Ручной» поиск позволил выявить еще 1 дополнительный пример оригинального анадиплозиса, воспроизведенного в переводе: Priscilla suddenly started to scream quietly. «Scream quietly» may sound like an oxymoron, but I mean to indicate the curiously controlled rhythmic screaming which goes with a certain kind of hysterics. – Присцилла вдруг спокойно завыла. «Спокойно выть» – казалось бы, оксюморон, но этим термином я обозначил странно ритмичные, рассчитанные вопли, сопровождающие некоторые истерические состояния.

3) В приведенном выше контексте был также обнаружен пример анадиплозиса, отмеченный инструментом и представленный в переводе эпаналепсисом: ...I mean to indicate the curiously controlled rhythmic screaming which goes with a certain kind of hysterics. Hysterics is terrifying because of its willed and yet not willed quality. – ...этим термином я обозначил странно ритмичные, рассчитанные вопли, сопровождающие некоторые истерические состояния. Истерика пугает тем, что она произвольна и непроизвольна в одно и то же время.

4) В остальных 18 контекстах анадиплозис утрачен без какой-либо ритмической компенсации (фигур ритма) в составе данных предложений. Однако общее количество анадиплозисов в переведенном тексте (20 истинных – 4 полностью или частично соответствуют оригиналу, 16 употреблены переводчиком самостоятельно) позволяет говорить о равновесном употреблении данного ритмического средства в оригинале и переводе, пусть и в порядке позиционной компенсации.

Эпистрофа

В переведенном тексте инструмент не зафиксировал ни одного случая применения эпистрофы, поэтому сравнительная характеристика не может быть сделана.

Редупликация

Выявленные в оригинальном тексте случаи редупликации (23) являются достоверными. Совпадений при переводе – 2 (No, no – нет, нет; Well, well, well – хорошо, хорошо), другие 6 контекстов – это переданная редупликация, идентифицированная машиной как эпифора или анадиплозис.

Эпаналепсис

1) Сравнительно-сопоставительный анализ оригинальных и переведенных контекстов позволил сделать заключение о том, что эпаналепсис полностью (иногда с утратой 1–2 элементов, если количество повторяющихся элементов сравнительно велико, то есть более 4) воспроизводится при переводе примерно в 25 % случаев (834 контекста): I learnt later with abhorrence that he had set up in business as a self-styled psychoanalyst. Later still I heard he had taken to drink. Позже я с отвращением узнал, что он завел себе практику в качестве самозваного «психоаналитика». Еще позже я слышал, что он пьет.

2) Еще в 5 % случаев (167 контекстов) эпаналепсис заменяется другим средством ритмизации, что, тем не менее, способствует сохранению ритмического рисунка авторского текста. В проанализированных примерах были выявлены случаи замены эпаналепсиса на смысловой повтор в сочетании с синтаксическим параллелизмом и позиционной компенсацией эпаналепсиса (например, He was stout (the raincoat failed to button) and not tall, with copious greyish longish frizzy hair and a round face and a slightly hooked nose and big very red lips and eyes set very close together. Он был толст (макинтош явно не застегивался), невысок ростом, волосы густые и курчавые, давно не стриженные, с проседью, лицо круглое, со слегка крючковатым носом, толстыми, очень красными губами и удивительно близко посаженными глазами); замены на анадиплозис с позиционной компенсацией эпаналепсиса (например, Real bears, I believe, have eyes rather wide apart, but caricatured bears usually have close eyes, possibly to indicate bad temper or cunning. Он походил, как я потом подумал, на карикатурного медведя. Не на настоящего – у настоящих медведей глаза, помоему, расставлены широко, а вот на карикатурах их рисуют с близко посаженными глазами – вероятно, для того, чтобы выразить их свирепость и коварство).

3) В остальных случаях эпаналепсис при переводе утрачивается с последующей его компенсацией в предложениях, оригиналы которых эпаналепсиса в своем составе не имеют (чаще всего в составе этих предложений имеются другие ритмические фигуры – примеры см. выше, в отдельных случаях предложения не содержат повтора вообще). Среди основных причин утраты эпаналеп-

сиса следует назвать невозможность с точки зрения узуса стопроцентного воспроизведения личного местоимения «I» в функции подлежащего, а также притяжательных местоимений, в особенности в препозиции к существительным, обозначающим части тела, предметы одежды, термины родства и др.

Многосоюзие (полисиндeton)

1) Полисиндeton вполне успешно воспроизводится при переводе: точная передача данного ритмического средства составила порядка 45 % (98 контекстов). Следует отметить, что практически во всех переведенных контекстах появлялись дополнительные средства многосоюзия (ср. 219 примеров полисиндетона в оригинале и 366 в переводе), например, Both taxman and dentist only too readily image forth the deeper horrors of human life: that we must pay, perhaps ruinously, for our pleasures, that our resources are lent, not given, and that our most irreplaceable faculties decay even as they grow. – И зубной врач, и налоговый инспектор, естественно, символизируют для нас подспудные ужасы жизни; они говорят о том, что мы должны платить, даже если цена разорительная, за все наши удовольствия, что блага даются нам в долг, а не даруются, что наши самые невосполнимые богатства гниют уже в процессе роста.

2) В других контекстах полисиндeton компенсируется смысловым повтором (через употребление синонимичного союза) или утрачивается (см. выделение курсивом), например, The shop sold daily papers and magazines, *writing paper and so on, and* horrible gifts. – Они продавали газеты и журналы, бумагу всевозможных сортов, а также безобразные «подарки».

Апозиопеза

В тексте оригинала инструмент не зафиксировал ни одного случая применения апозиопезы, поэтому сравнительная характеристика не проводилась. Однако выявленные в переводе случаи являются достоверными. В оригинале апозиопеза, несомненно, имеет место, но поскольку она во всех случаях выделяется запятыми, а не многоточием, инструмент ее по заданным параметрам определить не в состоянии.

Таким образом, проведенный сравнительно-сопоставительный анализ позволяет утверждать, что ритмические рисунки текстов оригинала и перевода существенно отличаются друг от

друга. Совокупное число повторов в переведенном тексте на 439 единиц меньше, чем в тексте подлинника, что составляет порядка 11 %. Точность воспроизведения средств ритмизации варьируется от 45 % (многосоюзие) до 0 % (эпистрофа). В оригинальном тексте заметно чаще употребляются анафора (ср. 585 случаев в оригинале и 346 в переводе), эпифора (149 против 53) и эпистрофа (78 против 0), при этом значительное число ритмизированных контекстов перевода, основанных на анафоре и эпифоре, являются позиционно скомпенсированными, в то время как точное воспроизведение при переводе получают лишь 17,5 % случаев анафорического повтора, 7,4 % эпифорического повтора и 0 % эпистрофы. В остальных ситуациях указанные средства ритмизации текста утрачиваются либо заменяются на эпаналепсис.

К основным причинам утраты средств ритма следует отнести невозможность их воспроизведения в силу объективного схождения грамматических характеристик английского и русского языков, опасность нарушения узуса переводящего языка, «агgressivность» (назойливость) повтора с большим количеством повторяющихся элементов, приводящая к нарушению стилистики речи.

Симплока имеет тенденцию к замене на эпаналепсис, анадиплозис и редупликацию, не воспроизведенные в переводе, они утрачиваются без какой-либо компенсации. По сравнению с текстом подлинника, переведенный текст содержит больше примеров многосоюзия (366 против 219), что связано с узуальными особенностями русского языка.

3.3. Специфика ритмической структуры романа К. Аткинсон «Жизнь после жизни» и особенности ее передачи на русский язык

В данном разделе представлены результаты анализа ритмики романа *Life after life* («Жизнь после жизни») известной британской писательницы К. Аткинсон в оригинале и в переводе на русский язык, выполненной Е. С. Петровой. Произведение было выбрано неслучайно. После публикации в 2013 году роман стал мировым бестселлером и может считаться хорошим примером современной прозы. Благодаря оригинальности сюжета и красоте языка он был удостоен нескольких престижных литературных премий.

В рамках анализа рассмотрены такие средства как анафора, эпифора, симплока, анадиплозис, редупликация и эпистрофа. Выбор данных приемов для анализа ритма обусловлен тем, что, во-первых, они имеют фиксированную синтаксическую позицию и активно ритмизуют художественный текст. Во-вторых, они привлекают внимание читателя за счет определенного графического ритма. В-третьих, эти средства в большей степени доступны с точки зрения автоматизированной обработки ритма.

В рассматриваемом произведении на английском языке при помощи инструмента было выявлено 310 анафор. Если говорить о структуре анафорических повторов, то в ее состав, в основном, входит один элемент. Больше всего было найдено примеров повтора личных местоимений *she* (109 раз), *he* (34 раза), *they* (12 раз), *it* (11 раз), *you* (9 раз); союзов *and* (5 раз), *but* (3 раза). Кроме того, в тексте однократно встречаются анафоры, представленные и другими частями речи: числительным (*one, ten*), вопросительным словом (*why, what*), частицей (*to*), наречием (*not*), личной формой глагола (*would, was*). Довольно регулярно анафора выражена именами собственными *Silvie* (5 раз), *Pamela* (5 раз), *Ursula* (3 раза), *Bridget* (1 раз), *Eva* (1 раз).

В ходе анализа текста было выявлено 59 случаев анафорического повтора, состоящего из двух компонентов. Как правило, эти элементы представляют собой подлежащее, выраженное местоимением, в сочетании со сказуемым в форме прошедшего времени основного глагола. Например, *she was* (6 раз), *they had* (5 раз), *she had* (4 раза), *it was* (3 раза) и т. д.

Следует также отметить 14 анафор с тремя и более элементами. Каждый повтор встретился в тексте один раз. Например: *They had to know if anyone had gone away or moved, married, had a baby, died. They had to know where the hydrants were, cul-de-sacs, narrow alleyways, cellars, rest centres.*

В русском языке программа обнаружила 39 примеров анафоры. Сопоставление количества выявленных анафор в текстах на английском и русском языках свидетельствует о том, что в переводе большое количество анафорических повторов было опущено.

Как и в тексте оригинала, в переводе анафора включает, в основном, один элемент: местоимение (личное он, она; указательное это), имя собственное (*Сильви, Урсула, Тедди*), наречие

(неужели, теперь), предлог (*у*, *в*), союз (*или*), вводное слово (*возможно*) и т. д. Из них чаще всего встречаются предлоги *у* (3 случая) и *в* (3 случая), местоимение *он* (2 раза), союз *а* (2 раза), имя собственное *Сильви* (2 раза), остальные элементы употреблены в тексте однократно.

В русском тексте было обнаружено всего пять случаев анафоры, в которую входит два или три элемента. Например: *Ей хотелось домой. Ей хотелось в Лисью Поляну.*

Кроме определения частоты употребления анафоры в языках оригинала и перевода, в рамках исследования было проанализировано, насколько удалось переводчику сохранить ритм исходного текста. В результате анализа было установлено, что всего в переводе сохранено 22 анафоры. Например, *What if there was no demonstrable reality? What if there was nothing beyond the mind?* – *Что, если осязаемой реальности вообще не существует? Что, если не существует ничего, кроме мышления?* Здесь в оригинале анафора включает четыре элемента, в то время как анафора на русском языке – всего два. Однако расхождение в количестве составляющих не мешает воспроизвести ритм в данном отрывке произведения, и эмоции главной героини переданы абсолютно точно. То же самое касается и других случаев. Если в переводе сохраняется анафора, то благодаря этому тексту на русском языке присущ тот же ритм, что и тексту оригинала.

Далее, встретились примеры, когда данное ритмическое средство было сохранено не в полном объеме. В одном случае в переводе анафора включает в себя больше повторов, чем в оригинале: (*Pamela mustn't wake up.*) *They mustn't go downstairs. They mustn't see Bridget.* – *Чтобы только сестра не проснулась. Чтобы они не сбежали вниз. Чтобы только не увидели Бриджет.* Хотя синтаксическая структура всех трех английских предложений одинакова, автор в первом из них использовала имя собственное, в остальных случаях – местоимение, и программа выделила только два повтора в составе анафоры. Несмотря на разные подлежащие в предложениях, ритм очень четко прослеживается за счет одинакового количества слов и использования модального глагола *mustn't*. В русском тексте во всех трех предложениях повторяется один и тот же элемент *чтобы* и, хотя синтаксическое построение русского предложения сильно

отличается от предложения оригинала, ритмический и эмоциональный рисунок исходного отрывка полностью воспроизведен.

В ходе анализа, была выявлена ситуация, когда в переводе анафорических повторов было меньше, чем в оригинале: Not in Sylvie's room (*they had long ago ceased to think of it as a room that belonged to two parents*). Not in Maurice's room, so generously sized for someone who spent more than half his life living at school. Not in the guest bedroom or the second guest bedroom nor in Teddy's own little back bedroom that was almost entirely taken up with his train set. Not in the bathroom or the linen cupboard. – У Сильви в комнате (никто уже не вспоминал, что прежде она служила обоим родителям) было пусто. У Мориса (слишком жирно иметь такую просторную комнату человеку, полжизни проводящему в школепансионе) тоже. В тексте на русском языке можно увидеть только два повтора, в отличие от четырех в тексте на английском языке. Однако далее в переводе идет компенсация потерянных анафорических повторов за счет использования другого ритмообразующего средства, а именно многосоюзия: И в гостевой спальне, и во второй гостевой спальне, и в крошечной задней спаленке самого Тедди, почти полностью занятой игрушечной железной дорогой, его не было. Таким образом, переводчик сохраняет ритм исходного текста.

Кроме того, было выявлено два примера того, что в переводе анафора поменяла свое положение в тексте: 'But not this one,' Sylvie said fiercely, clutching Teddy's hand. 'Not my child. Not my children,' she amended, reaching across to stroke Ursula's burning forehead. – Только не на этого. – Сильви неистово сжимала ручонку Тедди. – Только не на моего ребенка. Не на моих детей, – исправила она сама себя, потянувшись к Урсуле, чтобы положить ладонь на ее горячий лоб. В отрывке на английском языке она находится во втором и третьем предложении прямой речи, в то время как в русском языке она входит в состав первого и второго предложений. Несмотря на этот сдвиг, ритм текста сохранен в полном объеме, и эмоции главной героини переданы адекватно.

Интерес также вызывают два случая, когда анафора в переводе опущена, но ритм в отрывке воспроизводится благодаря использованию аллитерации: One breath. One shot. – Вдох. Выстрел. Как видно из примера, здесь отсутствует перевод слова *one*, и оба

русских предложения состоят из одного слова, начинающегося с одной и той же буквы. Данный аллитерационный повтор компенсирует потерю анафоры и позволяет сохранить ритм исходного текста.

Кроме аллитерации, можно наблюдать замену анафоры простым повтором: *To protect hearth and home,’ he persisted. ‘To defend everything we believe in.* – Чтобы защитить родной дом, – упорствовал Хью. – Защитить все, во что мы верим. Повторение глагола защитить помогает приставить правильные акценты в предложениях, тем самым придавая дополнительный вес словам персонажа.

Также было выделено два случая замены анафоры эпифорой в переводе: *‘I don’t know,’ Ursula said. ‘I know nothing.’* – Сама не понимаю, – ответила УрсULA. – Я уже вообще ничего не понимаю. Несмотря на то, что в русском тексте использовано другое ритмическое средство, данный прием позволяет в полной мере передать чувства главной героини.

Привлекает внимание и ситуация (3 случая), когда формально в переводе не сохранена анафора за счет добавления какого-либо слова: *How calm the house was. How deceptive that could be.* – Как тихо было в доме. И как обманчива бывает тишина. Союз и в начале второго предложения, с одной стороны, мешает нам, в полной мере, отнести данный пример к анафоре. Однако, с другой стороны, он абсолютно не нарушает ритмику текста.

В остальных случаях анафора в переводе отсутствует, и ритм исходного текста не воспроизводится. Причиной тому могут быть такие факторы, как различная сочетаемость в двух языках, желание сохранить разговорный стиль или избежать повторов, которые зачастую рассматриваются как стилистическая ошибка. Однако основной причиной, вероятно, служит желание сохранить красоту текста и передать как можно точнее смысл исходного произведения: *He was eating a slice of Kirschtorte. He loved his cakes.* – Он умнial Kirschtorte. Ему нравилась выпечка.

Отдельно хотелось бы обратить внимание на присутствие в русском тексте анафор, которые отсутствуют в оригинале. Причиной тому может служить желание компенсировать в переводе потерю другого ритмического средства, например, анадиплозиса (в двух случаях): *Life wasn’t about becoming, was it? It was about*

being. – В жизни главное – не становление, правда ведь? В жизни главное – бытие.

В других примерах (15 случаев), использование анафоры в переводе мотивируется тем, что с помощью данного ритмообразующего средства переводчик старается передать все нюансы эмоционального состояния персонажей: *But he was never hers, was he? On the contrary, he belonged to Moira. (Or perhaps the Admiralty.).* – Он ей не принадлежал. Он принадлежал Мойре (или, возможно, Адмиралтейству). В данном случае помимо анафоры можно наблюдать повтор глагола *принадлежал*.

Кроме анафоры в рамках данного исследования было проанализировано употребление другого ритмообразующего средства, а именно, эпифоры. В рассматриваемом тексте, данный прием используется реже по сравнению с анафорой: инструмент выделил всего 59 эпифорических повторов.

Как и в случае с анафорой, в состав эпифоры, в основном, входит один компонент (41 случай). Лексических повторов данного типа, состоящих из двух компонентов, насчитывается 12 случаев, из трех и более – 6 случаев. Однако если при анализе анафорических повторов было выявлено множество повторяющихся случаев, то эпифоры все разнородны и повторов не встречается.

В тексте на русском языке было выявлено 35 эпифор, из которых 28 состоит только из одного компонента, в 3 случаях из двух элементов, в 4 случаях из трех и более элементов.

В переводе было сохранено всего 13 эпифор: *All she knew was that she had to do it. The great sense of dread had come over her and she had to do it.* – Но она знала одно: ей пришлось это сделать. На нее напал все тот же великий страх, и ей пришлось это сделать. Кроме сохранения эпифорического повтора данный пример примечателен еще и тем, что в состав английской эпифоры входит пять слов и она представляет собой не просто слово или словосочетание, а целое предложение. У переводчика получилось сохранить повтор предложения, хотя компонентов в русской эпифоре четыре и их порядок изменен в соответствии с нормами русского языка.

В ходе работы было выявлено 10 случаев, когда программа не выделила эпифору, хотя их можно считать таковыми. Например: *Sylvie still stubbornly thought of her as Cook. ‘Thank you, Cook’.* –

Про себя Сильви упорно продолжала называть ее хозяйкой. «Спасибо, хозяйка.» Здесь изменение падежа слова *хозяйка* препятствует автоматическому выделению эпифоры в отрывке. Однако повтор существительного в конце предложений сохраняет ритм текста.

Мешает выделению эпифоры и личные формы глагола. Например: *He was angry all the time. She made him angry all the time.* – Постоянно злился. Это она его постоянно злила. В русском отрывке в основу эпифоры положены разные формы глагола злиться. Кроме того, происходит усиление ритма за счет наречия *постоянно*.

В 25 случаях эпифора была полностью опущена в переводе: *Can you say no? Do you want to say no?* – Отказы не принимаются? Или ты хочешь отказаться? Возможно, отказ от эпифоры обусловлен желанием сохранить естественность разговорной речи.

В других 10 случаях также наблюдается опущение данного средства, но переводчик прибегает к простому повтору, что частично компенсирует отсутствие эпифоры: *I'm fine. Absolutely fine.* – У меня все в порядке. Все отлично. Здесь эпифорический повтор в переводе мог восприниматься как стилистическая ошибка, поэтому данный прием не был использован. Однако в примере можно наблюдать повтор слова *все*, который можно рассматривать как употребление диакопы, и градацию: *в порядке, отлично*. Данные средства помогают возместить отсутствие эпифоры в переводе.

В одном случае переводчик использует анадиплозис вместо эпифоры: *'We've lost him.' 'Then we'll find him.'* – «Мы его потеряли.» «Потеряли – найдем.» Компактность предложений в дополнение к подхвату наполняет отрывок ритмом.

В ходе работы инструмент выявил 23 эпифоры в тексте перевода, которые отсутствуют в оригинале: *'And an Egyptian pudding to follow.' Sylvie had no idea what an Egyptian pudding was.* – А на сладкое – египетский пудинг. Сильви понятия не имела, что представляет собой египетский пудинг. Во всех случаях использование данного приема обусловлено тем, что в тексте на английском языке присутствует редупликация, и воспроизведение простого повтора в виде эпифоры позволяет подчеркнуть значимость данных единиц.

Далее, были рассмотрены случаи использования симплоки в романе. Благодаря инструменту было найдено семь примеров данного ритмического средства в тексте оригинала.

Только два случая было переведено с помощью этого приема: *She had been here before. She had never been here before* – Здесь она уже бывала. Здесь она еще не бывала. В данном примере необходимо также отметить, что в английском языке эта симплока встречается дважды в разных отрывках текста, в то время как в русском языке она сохранена в переводе только один раз. Во втором случае ее перевели как *Здесь тоже, подумалось ей. Здесь она тоже бывала*. В этом случае, вероятно, хотелось избежать повтора, поскольку в оригинале симплока встречается два раза на одной странице. Вместо этого приема используется анафора, которая помогает компенсировать потерю.

В одном случае симплока была воспроизведена частично: *Do we believe everything he says? Do we believe anything he says?* – Разве мы с тобой верим этим словам? Разве мы верим хоть одному его слову? В переводе во втором предложении заменено число существительного, что является вполне логичным шагом, который позволяет точно передать смысл исходного предложения.

В одном из случаев вместо симплоки была использована эпифора: *Did something happen? Did anything happen, she thought?* – Что случилось? Разве что-то случилось? Благодаря этому средству ритм исходного отрывка передан в полной мере.

В двух оставшихся случаях симплока была опущена в переводе: *Is all well? Is the baby well?* – У них все благополучно? Ребеночек здоров? Это обусловлено желанием придать естественность разговорному языку.

В рамках анализа ритмообразующих средств было также рассмотрено употребление анадиплозиса в текстах на английском и русском языках. Благодаря программе в оригинале выявлено 37 случаев использования данного приема. Из них в 31 примере в состав анадиплозиса входит только один элемент, который чаще всего представлен местоимением: *you* (9 случаев), *it* (6 случаев), *they* (2 случая) и *her* (2 случая). Кроме того, следует отметить довольно частое использование имени собственного (7 случаев): *Bridget, Ursula, Jimmy, Klara, Donne*.

В 6 примерах анадиплозис состоит из двух элементов. Однако здесь следует отметить, что в 4 случаях одним из компонентов является артикль: *the branches, an echo*. И только в 2 случаях используются значимые части речи: *Mrs. Applegate*.

В русском тексте программой выявлено 8 случаев употребления анадиплозиса. В 7 примерах этот прием состоит из одного элемента, каждый случай встречается только один раз в тексте. В одном случае в состав анадиплозиса входят два элемента: *Как давно это было. Это было вчера.*

В переводе было сохранено 8 случаев анадиплозиса: *Lying in her pram beneath the beech tree, she had watched the patterns that the light made flickering through the tender green leaves as the breeze delicately swayed the branches. The branches were arms and the leaves were like hands.* – Лежа в коляске под буком, она следила за игрой света в нежно-зеленой листве, когда ветерок мягко трогал ветви. *Ветви были руками, а листья – пальцами.*

Из выявленных примеров в двух случаях в тексте оригинала анадиплозис является основой для другого стилистического приема, а именно для хиазма, где благодаря повтору одних и тех же слов в разном порядке четко прослеживается ритм текста: *Teddy liked girls. Girls liked Teddy*. При переводе в обоих случаях был сохранен хиазм и соответственно анадиплозис: *Тедди любил девочек. Девочки любили Тедди.*

Также следует отметить, что в 5 случаях элементы, составляющие ритмическое средство в русском языке, стоят в разных падежах, поэтому инструмент не смог отнести их в анадиплозису: *It's a trick of the mind. The mind is a fathomless mystery.* – *Обман памяти. Память – это бездонная тайна.*

Однако в 24 примерах можно видеть опущение анадиплозиса в переводе: *The baby at four months old was big for its age, fat and ruddy, as if it had leeched all the life out of Mrs. Appleyard. Mrs. Appleyard – the deadweight of the baby asleep in her arms, its head on her shoulder – waved a dismissive hand and said* – В свои четыре месяца соседский отпрыск был очень крупным, раскормленным и краснощеким, как будто вытянул все соки из своей матери. *Миссис Эппльярд*, державшая на руках ребенка, который спал беспробудным сном, положив голову ей на плечо, небрежно отмахну-

лась. В данном случае причиной ухода от данного приема является желание избежать повтора и придать тексту естественность.

В 6 случаях из выше указанных опущение сопровождалось повтором того элемента, который входил в состав анадиплозиса в тексте оригинала: *It had been lovely spending time with Jimmy. Jimmy was dashing in his battledress and gained an entrance wherever they went.* – Они с Джимми великолепно проводили время. В военной форме Джимми выглядел потрясающе, и, где бы они не появлялись, для них были открыты все двери.

Отличительной чертой английского языка является регулярное использование разделительных вопросов. В тексте романа на английском языке в 8 случаях этот тип вопроса лежит в основе анадиплозиса: *They can't really call up hospital doctors, can they? They'll need them if we're bombed and gassed.* – Врачей, работающих в стационаре, призвать не могут, правильно я понимаю? Они понадобятся здесь на случай бомбёжки или газовой атаки. Во всех случаях анадиплозис был опущен в переводе из-за расхождения грамматических структур английского и русского языков.

Как уже отмечалось ранее в данном пункте, в ходе анализа практического материала были обнаружены случаи, когда вместо анадиплозиса была использована анафора с целью компенсации потери другого ритмического средства, например, анадиплозиса: *Life wasn't about becoming, was it? It was about being.* – В жизни главное – не становление, правда ведь? В жизни главное – бытие.

Как и при работе с другими ритмическими средствами здесь встретились ситуации, когда в тексте перевода присутствует анадиплозис, а в тексте оригинала его нет. Всего было выявлено 5 примеров такого рода. Из них в 2 случаях анадиплозис в переводе используется, чтобы правильно расставить акценты в предложениях: *She learned that his wife Moira had 'predeceased' him, that he was a grandfather several times over and a keen golfer. He had always hated golf.* – Как выяснилось, он «пережил» свою супругу Мойру, успел несколько раз стать дедом и увлекался игрой в гольф. Гольф он всегда терпеть не мог.

В других двух случаях в тексте оригинала присутствует простой повтор, а в переводе можно видеть анадиплозис: *From her bedroom window she could see a fat moon rising. Keats's Queen-Moon, she thought* – За окном спальни поднималась тяжелая луна.

Луна, которая «властвует» по Китсу. Данный прием придает дополнительную красоту тексту.

Также встретилась ситуация, когда в тексте оригинала используется анафора: It was a long time ago now. And it was yesterday. В то время как в переводе задействован анадилозис: Как давно это было. Это было вчера. Таким образом, в обоих случаях происходит сохранение ритма текста.

При анализе редупликации в тексте оригинала было выявлено 8 случаев этого ритмического средства. Оно представлено как одним элементом (4 случая), так и двумя и более элементами (4 случая). Все примеры редупликации были воспроизведены в переводе.

В тексте оригинала встретилось два случая звукоподражательного повтора: *snip, snip; rap, rap, rap*. В обоих примерах в переводе были представлены соответствующие единицы чик-чик и тук-тук-тук. Здесь следует отметить, что повтор *rap, rap, rap* в оригинале встретился три раза в одном абзаце, и переводчик трижды использовал данный повтор в пределах одного абзаца в тексте на русском языке.

В одном случае повтор обусловлен тем, что главная героиня переспрашивает, уточняя информацию: '*What?*' *Millie said to Ursula when they had sat down.* 'What what?' Чем? – спросила Милли, когда они уселись. Что «что»?

В трех случаях редупликация использована для передачи эмоций героев. 'We want the King! We want the King!' *Brigid demonstrated enthusiastically – «Короля! Короля!»* (Бриджет охотно изобразила это в лицах). В данном примере в переводе повтор выражен одним словом в отличие от оригинала, где повторяется целое предложение. Таким образом, в русском языке более четко прослеживается ритм текста. Интерес представляет и второй пример: 'Er kommt! Er kommt!' *One of the girls shouted. – Er kommt! Er kommt!* – выкрикнула одна из девочек. В русском тексте оставлен повтор на немецком языке для воспроизведения атмосферы романа. В последнем из рассматриваемых примеров автор романа трижды использует прилагательное, передающее сильные отрицательные эмоции героини: *Bloody fool, Ursula thought. Bloody, bloody fool*. Дурень набитый, застучало у нее в голове. Дурень, дурень набитый. Здесь наряду с редупликацией наблюдается

смена частей речи. В оригинале повторяется прилагательное *bloody*, в то время как в переводе идет повтор существительного *дурень*.

Кроме того, в одном примере в оригинале был использован простой повтор, а в переводе можно наблюдать редупликацию: ‘*And the bells,’ Clarence added, ‘never heard anything like it. All the bells of London ringing out the peace.’* – *А колокола-то, колокола,* – подхватил Кларенс, – в жизни такого не слыхивал. Все лондонские колокола разом возвестили мир.

И, наконец, с помощью инструмента мы попытались выявить эпистрофу в текстах на английском и русском языках. Инструмент не смог найти ни одного случая данного ритмического средства в оригинале. В переводе было обнаружено 6 случаев использования данного приема. В каждом примере идет повтор только одного элемента, который представлен либо существительным, либо местоимением. Однако при сопоставлении перевода с исходным текстом было установлено, что в 3 случаях в тексте оригинала был задействован данный прием. Например: *Izzie is Izzie.* – *Иззи есть Иззи.* Или *The house isn’t the same without you.* – *Дом без тебя – не дом.* Причины, почему эпистрофа была не выявлена инструментом, пока не установлены.

Опираясь на примеры из русского языка, можно сказать, что в других 2 случаях простой повтор в тексте оригинала был заменен эпистрофой в переводе: *She was going to go to Hollywood ('one day') and play herself, 'the story of my life', she said.* – *Она собиралась («когда-нибудь») поехать в Голливуд и сыграть там саму себя – «историю моей жизни», говорила она.* За счет использования данного средства в переводе ритм текста чувствуется лучше, чем в тексте оригинала.

В другом случае в английском тексте вообще не было ритмических средств, но в переводе появилась эпистрофа: *She tried to remember the lines from ‘The Walrus and the Carpenter’. If seven maids with seven mops ...* – *Она вспомнила, как там говорилось в «Моржье и плотнике»:* «Когда б служанка, взяв метлу, трудилась дотемна, смогла бы вымести песок за целый день она?» Однако здесь для использования данного приема была веская причина. В оригинале приводится цитата из книги Л. Кэрролла «Алиса в зазеркалье». Она представляет собой небольшой отрывок, веро-

ятно, потому что данное произведение хорошо знакомо британскому читателю и не требует продолжения, в то время как в переводе представлен более длинный фрагмент, чтобы читатель лучше понял, о чем идет речь.

Итак, в ходе анализа было установлено, что ритмический рисунок текста оригинала и перевода значительно отличается. В тексте на английском языке наибольшую частотность имеет употребление анафоры. Однако, несмотря на то, что случаев воспроизведения анафоры в переводе относительно немного, в других ситуациях переводчик старается либо восполнить ее отсутствие другими средствами (аллитерацией, эпифорой и др.), либо использовать анафору там, где ее не было в исходном тексте. В этом случае употребление анафоры обусловлено желанием компенсации опущения других ритмических средств, например, анадиплозиса. Кроме того, данный прием помогает дополнительно подчеркнуть мысль, заложенную в оригинале. Опущение анафоры в некоторых случаях является вынужденным, поскольку различие в лексическом и грамматическом строе языков заставляет переводчика в первую очередь обращать внимание на соблюдение норм языка перевода и на создание красоты текста на русском языке.

Частота употребления эпифоры в анализируемом тексте значительно ниже, и практически половина из них была опущена в переводе. Однако количество воспроизведенных в переводе эпифор больше, чем анафор. Кроме того, в случае эпифоры большее количество опущенных повторов было возмещено редупликацией и другими ритмообразующими средствами. В свою очередь переводчик в ряде случаев создал эпифору в переводе для того, чтобы подчеркнуть важность простого повтора в тексте оригинала.

Случаев использования анадиплозиса было выявлено не очень много по сравнению с анафорой и эпифорой. Лишь в небольшом количестве случаев данное средство было воспроизведено в переводе. Чаще всего он был просто опущен или заменен другим приемом в связи с расхождением в структурах английского и русского языков.

Редупликация в текстах на английском и русском языках встречается достаточно редко. Однако стоит отметить, что во всех случаях это средство полностью воспроизведено в переводе.

Инструменту было сложно обнаружить в тексте симплоку. Возможно, не все случаи были выявлены. Однако стоит признать, что данный прием был задействован реже вышеупомянутых стилистических фигур в текстах на обоих языках. Это средство было воспроизведено в переводе только в двух случаях. В остальных примерах, либо было задействовано другое ритмическое средство, либо симплока была полностью опущена.

Довольно сложно делать какие-либо выводы об использовании эпистрофы в оригинале и переводе, поскольку, на наш взгляд, не все случаи употребления данного средства были установлены. Вероятно, в текстах на обоих языках присутствуют и другие примеры эпистрофы. Однако, исходя из имеющихся примеров, можно сказать, что данный прием задействован при переводе либо эпистрофы, либо других ритмообразующих средств.

В целом, применение инструмента для анализа ритмики произведения художественной литературы позволило получить довольно точные данные о наличии ритмических средств в текстах оригинала и перевода. Это, в свою очередь, помогло выявить приемы, задействованные писателем в процессе создания произведения. Данные результаты служат доказательством тому, насколько сложно воспроизвести ритм исходного текста в переводе и позволяют исследователям приблизиться к проблеме определения индивидуального авторского стиля.

3.4. Лексико-грамматические средства ритмизации и их передача при переводе (на материале Ш. Бронте «Джейн Эйр»)

Первые переводы произведений Шарлотты Бронте, в частности романа «Джейн Эйр», появились в России в 1849–50 годах и являлись скорее пересказом основных сюжетных линий, изложенных в романе. В предисловии к роману «Джейн Эйр», переводчик Иринарх Введенский, характеризуя свою работу, принимает во внимание то, что его перевод не является переводом, а представляет собой пересказ. Он считал допустимым для себя распоряжаться английским текстом как ему угодно [27].

Современников Ш. Бронте как критиков, так и читателей, интересовала личность автора романа «Джейн Эйр», первое время скрывающегося под псевдонимом Каррер Белл. После второго

издания романа, посвященного Уильяму Теккерею, приверженцы мнения о женском авторстве начали искать автора среди приближенных писателя. Некоторые были убеждены, что роман написала гувернантка Теккера, о чем и сообщил в предисловии к своему переводу И. Введенский [27].

В прессе XIX века и рецензиях критиков неизменно подчеркивалась автобиографическая идея романов Ш. Бронте. Отношение к творчеству писательницы, как к иллюстрации ее собственной жизни, прослеживается в ранних русскоязычных вариантах популярного романа, в свободных переводах его названия, как, например, «Джейн Эир: Локвудская сирота: Роман-автобиография в 2 частях», «Джейн Эир или Записки гувернантки», «Джейн Эир: История моей жизни». Такой подход к восприятию романа значительно уменьшал диапазон смыслов, заложенных в нем. Опираясь на собственный жизненный опыт, Бронте отражала в своих произведениях социальную среду, типичные для ее времени проблемы, а автобиографизм являлся индивидуальной чертой ее авторской манеры, унаследованной от романтизма. Как отмечает И. Васильева, автобиографизм есть эстетико-стилистический принцип отражения художественного мира в произведениях Шарлотты Бронте [26]. Но подобным образом воспринимать специфику произведений английской писательницы начнут только в XX веке.

Один из первых российских исследователей творчества Ш. Бронте, литературный критик и писатель А. В. Дружинин в своей статье «Каррер Белл и два его романа: «*Shirley*» и «*Jane Eyre*» [45] отмечал безграничную фантазию и многогранную опытность автора, естественную трогательность, простоту языка, и умеренные, не доходящие до крайности чувства любви, нежности, смелости и благородства, а также невероятный талант силы и поэзии, гармоничное их сочетание в романе [45].

Писательница, критик и публицист Е. Тур в своей статье «Мисс Бронте, ее жизнь и сочинения» [99] выделяла чувство долга как одно из самых значимых ценностей Ш. Бронте, выдвинутое на первый план во всех произведениях писательницы. Главные героини большинства романов Бронте всегда ставят моральный долг превыше собственных страстей, преодолевают множество суровых жизненных испытаний, при этом оставаясь в согласии со

своей совестью, и поэтому в большинстве историй, рассказанных ею, обретают счастье [99].

Большинство русских критиков демократических взглядов 50–60х годов XIX века исследуют творчество Ш. Бронте с точки зрения влияния его на общественное развитие, отражения в нем жизни социума и законов его развития. Рассматривая произведения Бронте в данном контексте, русский критик М. К. Цебрикова в своей статье «Англичанки-романистки» [105] отмечает в творчестве Бронте попытку замкнуться в своем внутреннем мире от «великих жизненных задач» [105, с. 127].

Кроме того, русская писательница склонна винить Шарлотту Бронте в том, что та не призывает к борьбе с установленными законами, какими бы они ни были жестокими и бесчеловечными [105, с. 127]. Но в то же время, отмечая оригинальность романов автора «Джейн Эйр», глубину человеческих чувств, описанных в них, М. Цебрикова восхищается ее приемами, использованными в описании темы любви, нетипичной для викторианской Англии [105, с. 128].

Однако критик прослеживает недостаточное стремление писательницы изображению женщины в эволюции. Причиной успеха романа «Джейн Эйр» М. Цебрикова считает изображение автором страданий жизненного пути женщины [105, с. 128].

Иной подход к изучению творчества Ш. Бронте был у русской писательницы и исследовательницы О. М. Петерсон в ее книге «Семейство Бронте: Каррер, Эллис и Актон Белл» [82], которая основное внимание уделяла психологической и эстетической ценности их художественного творчества. Главной задачей, поставленной О. М. Петерсон в своем исследовании, стало выявление характера литературного творчества всех членов семьи Бронте, но прежде всего Шарлотты, широта кругозора и упорядоченность художественного мира произведений которой оценивалась критиком достаточно положительно [82, с. 22]. Автор исследования также сосредоточена на выявлении специфики влияния творчества Ш. Бронте на произведения ее сестры Эмили, чье творчество, какказалось О. Петерсон, при всей его оригинальности было ограничено интересом только лишь к домашним аспектам жизни [82, с. 23].

Внимание к творчеству Ш. Бронте у российских исследователей и писателей колебалось от всепоглощающего интереса до абсолютного безразличия. Можно отметить три периода таких колебаний. Первый период бурной заинтересованности к творчеству и личности Ш. Бронте наблюдается в 50-х годах XIX века, после выхода в свет наиболее успешного романа «Джейн Эйр». К этому периоду относятся рецензии вышеупомянутых критиков – Е. Тур, А. В. Дружинина, М. К. Цебриковой и других. В первой половине XX века встречаются редкие упоминания о творчестве Ш. Бронте, в частности, о романе «Джейн Эйр» как о «романе наших бабушек и матерей», который был интересен в тот период исключительно в особенностях проблем перевода. Однако в 1950-е годы происходит очередной поток интереса к творчеству Ш. Бронте. В свет выходит новый перевод романа «Джейн Эйр», выполненный переводчицей и писательницей В. О. Станевич (1950), который оказался наиболее точным и стилистически приближенным к оригиналу, в сравнении с первыми пересказами и вольными переводами романа.

Вторая волна интереса к Шарлотте Бронте привнесла множество новых аспектов и идей в изучение творчества английской писательницы. В 1950 годах были изданы статьи о ее творчестве и жизни, а также написаны научные работы и диссертации. Например, В. М. Базилевич «Обличительный характер произведений Шарлотты Бронте», А. А. Будагян «Творческий путь Шарлотты Бронте», М. А. Гритчук «Реализм Шарлотты Бронте», М. С. Михайлова «Демократическая направленность и реализм романов Ш. Бронте». Большинство советских литературоведов главным образом отмечали «обличительный характер» творчества Шарлотты Бронте.

Наибольшее внимание ученых и литературных критиков привлекала проблема художественного метода Шарлотты Бронте, существование в нем реалистических и романтических принципов. Критики второй половины XIX века считали внедрение каких-либо романтических черт в реалистический роман недопустимым. Рассматривая роман «Джейн Эйр» только лишь как социальный, уделяющий внимание актуальным вопросам жизни английского общества викторианского времени, исследователи исключали возможность влияния на него романтической эстетики и не видели причин

для появления в реалистическом повествовании романтических элементов, единственно возможной функцией которых считалось привлечение и удержание внимания читателей.

Современные исследователи отмечают использование в реалистическом романе Ш. Бронте романтических принципов изображения для описания глубины человеческой души и ее порывов, мыслей и чувств главной героини Джейн Эйр. Если в период восприятия истории искусства как истории формирования и развития реализма, творчество Бронте осуждалось за отклонения от реалистичного изображения при общей его реалистической основе [78], то в конце XX столетия соединение реалистического и романтического начала считалось «плодотворным» и ставило Ш. Бронте в один ряд с мастерами критического реализма – Уильямом Теккереем и Чарльзом Диккенсом, вместе с тем позволяя говорить о творческом преломлении традиций романтизма в их произведениях [109]. Исследователи настоящего времени воспринимают гармоническое соединение в творчестве одного писателя реалистических и романтических черт как основную национальную черту английского реализма XIX века.

Н. А. Дружинина видит у Бронте творческое переосмысление достижений просветительского сентиментального романа и перестановку акцентов с темы «вознагражденной добродетели» на проблему свободы чувства и личности. В романтическом стремлении Бронте к ярким образам и пейзажным зарисовкам литературовед наблюдает близость к романтической традиции таких писателей как Китс, Блейк, Вордсворт. Пейзажи писательницы исследователь воспринимает как своеобразные иллюстрации к произведениям Кольриджа, Юнга, и также заостряет внимание на взаимодействии романтической и реалистической эстетики, определяющем творческую индивидуальность писательницы [45].

Связь с романтизмом творчества Ш. Бронте подчеркнута Н. Я. Дьяконовой в статье «Романы Э. Гаскелл и Ш. Бронте: «Мери Бартон» и «Шерли»» [46]. В романе «Шерли» для нее очевидны такие приемы как автобиографичность, следование традициям романтизма, заключенное в уделении внимания автора к внутреннему миру героя и глубокому изображению его душевых переживаний. Роман «Шерли» определен Н. Я. Дьяконовой как

один из ранних опытов психологического романа, углубленного в тайны человеческого сознания [46, с. 57].

Оживление интереса к творчеству Ш. Бронте, наиболее заметное в конце 80-х – начале 90-х годов XX века, не утрачивается и по сей день.

Исследователи продолжают изучать ее творческое наследие, художественное дарование сестер Бронте, их эстетические взгляды и принципы создания произведений и образов героев.

Немалую долю внимания литературоведов разных периодов занимал всегда актуальный вопрос о взглядах писательницы на проблему прав человека, особенно женщины, ее положения и возможностей в обществе.

Н. А. Дружинина ставит Бронте в один ряд с авторами женской прозы такими как Дж. Остен, М. Эджуорт, Ф. Берни, которые в своих произведениях создавали героинь, борющихся за равноправие и свободу в рамках условностей современного им общества [45]. З. Т. Гражданская в предисловии к роману «Джейн Эйр» (1988), отмечала, что то, к чему призывает героиня Бронте, еще нельзя назвать требованием политического равноправия, но уже возможно считать требованием равенства женщины с мужчиной в семейной жизни и труде, положении в обществе, получении образования и т. д. [40].

Кроме того, литературоведов интересуют и другие аспекты творчества Ш. Бронте: стиль и манера повествования, жанр и метод написания.

Рассматривая творчество Ш. Бронте в контексте викторианской эпохи, этого «века малых добродетелей» [109], ее благопристойности и нравов, российский литературовед И. Шайтанов (1989) уделяет наибольшее внимание факту появления в этот период подобного произведения «большой литературы» [109, с. 381].

Таким образом, приводя во внимание все вышеуказанные работы, мы можем утверждать, что творчество Шарлотты Бронте вызывает значительный интерес и среди советских и российских ученых тоже, так как в произведениях знаменитой английской писательницы поднимаются многие проблемы человечества, такие как, например, проблема несправедливости, одиночества, противостояния обществу и т. д., которые остаются актуальными и по сей день.

Идеи Ш. Бронте прочно стоят на фундаменте интертекстуальности как особого способа демонстрации своих мыслей, их продвижения. В повторяемости мыслей автора, ее устремлений усматривается особая ритмика ее произведений. Этот идеиный ритм проявляется и на языковом уровне. Роман «Джейн Эйр» был охарактеризован нами с точки зрения проявления в нем ритмических средств на лексико-грамматическом уровне. Поиск ритмических средств в тексте выполнен вручную.

В качестве **лексико-грамматических** средств ритмизации расматривались такие как деривация, полиптотон, анафора, эпифора, симплока, анадиплозис, эпаналепсис, редупликация, хиазм, однородные члены, многосоюзие, бессоюзие, побудительные, вопросительные и восклицательные предложения, апозиопеза. Проявление данных средств создания ритма является показательным для большинства художественных прозаических произведений. Рассмотрим их специфику в произведении Ш. Бронте «Джейн Эйр».

Деривация

«Each picture told a story; mysterious often to my undeveloped understanding and imperfect feelings, yet ever profoundly interesting: as interesting as the tales Bessie sometimes narrated on winter evenings, when she chanced to be in good humour; and when, having brought her ironing-table to the nursery hearth, she allowed us to sit about it, and while she got up Mrs. Reed's lace frills, and crimped her nightcap borders, fed our eager attention with passages of love and adventure taken from old fairy tales and other ballads; or (as at a later period I discovered) from the pages of Pamela, and Henry, Earl of Moreland.» (Bronte, 1999, p. 5)

(«Каждая картинка таила в себе целую повесть, подчас трудную для моего неискусшенного ума и смутных восприятий, но полную глубокого интереса – такого же, как сказки, которые рассказывала нам Бесси зимними вечерами в тех редких случаях, когда бывала в добром настроении; придвинув гладильный столик к камину в нашей детской, она разрешала нам усесться вокруг и, отглаживая блонды на юбках миссис Рид или плоя щипцами оборки ее ночного чепчика, утоляла наше жадное любопытство рассказами о любви и приключениях, заимствованных из старинных волшебных сказок и еще более древних баллад или же, как я

обнаружила в более поздние годы, из «Памелы» и «Генриха, герцога Морландского»). (Станевич, 1983, стр. 5)

В данном контексте «Bessie tales» – «Бэсси рассказывала», и «fairy tales» – «волшебные сказки» образованы от одного слова, как в английском, так и в русском языке.

«*Mr. Reed had been dead nine years: it was in this chamber he breathed his last; here he lay in state; hence his coffin was borne by the undertaker's men; and, since that day, a sense of dreary consecration had guarded it from frequent intrusion.*» (Bronte, 1999, p. 9)

(«С тех пор, как умер мистер Рид, прошло девять лет; именно в этой комнате он испустил свой последний вздох; здесь он лежал мертвый; отсюда факельщики вынесли его гроб, – и с этого дня чувство какого-то мрачного благоговения удерживало обитателей дома от частых посещений красной комнаты.») (пер. Станевич).

Слова «умер» и «мертвый» также демонстрируют случай употребления деривации; прием использован для изображения атмосферы смерти, царящей в этой комнате (как кажется Джейн), что помогает более ясно передать чувства страха и ужаса, которые она испытывает, находясь здесь.

При переводе были использованы перестановка членов предложения (*Mr. Reed had been dead nine years* – С тех пор как умер мистер Рид), грамматическая замена (*his coffin was borne by the undertaker's men* – отсюда факельщики вынесли его гроб), добавление (*sense of dreary consecration* – чувство какого-то мрачного благоговения), описательный перевод (*had guarded it from frequent intrusion* – удерживало обитателей дома от частых посещений красной комнаты).

Полиптотон

«*I've told Missis often my opinion about the child, and Missis agreed with me.*» (Bronte, 1999, p. 8)

(«Сколько раз я высказывала миссис Рид свое мнение об этом ребенке, и миссис всегда соглашалась со мной.») (пер. Станевич).

Полиптотон в данном контексте использован, чтобы пояснить читателю, о ком именно идет речь – здесь дважды повторяется слово «миссис» в дательном и именительном падеже.

При переводе был использован прием добавления – были добавлены слова «сколько раз» и «всегда».

«Even in that obscure position, Miss Scatcherd continued to make her an object of constant notice; she was continually addressing to her such phrases as the following: – "Burns" (such it seems was her name; the girls here were all called by their surnames, as boys are elsewhere)» (Bronte, 1999, p. 44)

(«Однако даже и тут мисс Скетчерд не оставляла ее в покое, она то и дело обращалась к ней с замечаниями:

– Бернс (видимо, это была ее фамилия; здесь всех девочек звали по фамилии, как принято звать мальчиков-школьников)») (пер. Станевич).

В данном контексте при переводе также использован полиптотон, проявляющийся в использовании разных форм глагола «звать»; повествуя о том, что «всех девочек звали по фамилии, как принято звать мальчиков школьников», Джейн пытается донести, что в Ловудской школе, где она учится, практически не проявляют уважения к детям, обращаясь к ним по фамилии, а не по имени.

При переводе использовалось опущение (*obscure position*), лексико-грамматическая замена (*continued to make her an object of constant notice* – не оставляла ее в покое), добавление (принято звать), и транскрипция (Скетчерд, Бернс).

«They were those which treat of the haunts of sea-fowl; of "the solitary rocks and promontories" by them only inhabited; of the coast of Norway, studded with isles from its southern extremity, the Lindeness, or Naze, to the North Cape...» (Bronte, 1999, p. 4)

(«...там говорилось об убежищах морских птиц, о пустынных скалах и утесах, населенных только ими; о берегах Норвегии, от южной оконечности которой – мыса Линденеса – до Нордкапа разбросано множество островов...») (пер. Станевич)

Использованное в данном контексте собственно синтаксическое средство анафора, сочетающаяся с однородными членами, выраженным дополнением, служит для перечисления того, о чем говорится в книге, которую читает Джейн, для того чтобы более подробно изобразить место обитания морских птиц. Прием анафоры придает тексту большее ритмичности и мелодичности, а также может обозначать элементы, кажущиеся наиболее значимыми для писателя.

Здесь при переводе использовано калькирование (названия географических объектов), перестановка (by them only inhabited – населенных только ими, studded with isles from its southern extremity – от южной оконечности разбросано множество островов).

«They were not bound to regard with affection a thing that could not sympathise with one amongst them; a heterogeneous thing, opposed to them in temperament, in capacity, in propensities; a useless thing, incapable of serving their interest, or adding to their pleasure; a noxious thing, cherishing the germs of indignation at their treatment, of contempt of their judgment.» (Bronte, 1999, p.10).

(«С какой же стати они должны были относиться тепло к существу, которое не чувствовало симпатии ни к кому из них; существу, так сказать, инородному для них, противоположному им по природе и стремлениям; существу во всех смыслах бесполезному, от которого им нечего было ждать; существу зловредному, носившему в себе зачатки мятежа, восставшему против их обращения с ним, презиравшему их взгляды?») (пер. Станевич).

Здесь также использована анафора – в английском и русском тексте каждая часть предложения начинается с одного и того же слова «thing»/«существо»; в данном контексте прием также использован для придания ритмичности тексту, и в некоторой степени служит для изображения противопоставления Джейн ее родственникам; также слово «существо» помогает лучше понять отношение семьи Рид к своей подопечной – для них она всего лишь «существо», то есть нечто, не стоящее человеческого внимания, не заслуживающее ни жалости, ни любви, только потому, что она не на кого из них не похожа.

«Well; our ship stopped in the morning, before it was quite daylight, at a great city – a huge city!» (Bronte, 1999, p. 88)

(«Так вот, наш корабль остановился один раз утром – еще даже не рассвело – в большом городе. Огромном городе!») (пер. Станевич).

В данном контексте использован прием эпифора, выраженный словом «city» /«город». Прием необходим для того чтобы выразить восторженную интонацию Адели, которая в первый раз приехала в Лондон, и, естественно, находится под впечатлением – как можно видеть из ее речи, город кажется ей очень большим.

При переводе использован прием добавления – добавлена фраза «один раз».

«*I was your equal – quite your equal.*» (Bronte, 1999, p. 118)
«...я был вам подобен, совершенно подобен.») (пер. Станевич).

Здесь в словах мистера Рочестера также присутствует эпифора – отвечая на вопрос Джейн о том, каковы его воспоминания в восемнадцать лет, он говорит, что был подобен ей – мы видим, что изображается схожесть героев, у которых схожие мысли, схожее мировосприятия, то есть делается намек на то, что герои подходят друг другу.

При переводе происходит опущение местоимения «your».
«*This room was chill, because it seldom had a fire; it was silent, because remote from the nursery and kitchens; solemn, because it was known to be so seldom entered.*» (Bronte, 1999, p. 8)

«(В комнате стоял промозглый холод, оттого что ее редкотопили; в ней царило безмолвие, оттого что она была удалена от детской и кухни; в ней было жутко, оттого что в нее, как я уже говорила, редко заглядывали люди.)» (пер. Станевич).

В данном примере применен прием симплока, то есть стилистическая фигура, обозначающая повторение слов в смежных стихах или фразах – как правило, выражающийся в сочетании эпифоры и анафоры, но также данным термином может называться и противоположная фигура, когда начала и концы периодов различаются при одинаковой середине, как и в представленном примере – здесь трижды повторяется слово «because»/ «оттого что», которое использует Джейн для обоснования причин, почему в красной комнате царит атмосфера холода, безмолвия и страха.

При переводе использовались добавление, перестановка членов предложения и описательный перевод.

«...you must shun her example; if necessary, avoid her company, exclude her from your sports, and shut her out from your converse.» (Bronte, 1999, p. 56)

«... остерегайтесь следовать ее примеру; если нужно – избегайте ее общества, исключите ее из ваших игр, держитесь от нее подальше.») (пер. Станевич).

Симплока в данном примере выражена в повторе местоимения «*her*»/«*ее*», указывающим на Джейн, которая, по словам мистера Брокльхерста, является неосторожным, непослушным, лживым ребенком, подающим дурной пример остальным детям, обучающимся в Ловудской школе; директор школы особенно выделяет данное местоимение, чтобы было ясно, о ком именно идет речь, чьего общества следует избегать (как говорит он в своей речи), тем самым задевая чувства ни в чем не повинной девочки, которая совершенно случайно сломала грифельную доску.

При переводе использовано **опущение** (*you must*), и **грамматическая замена** (держитесь от нее подальше).

«"*What shocking conduct, Miss Eyre, to strike a young gentleman, your benefactress's son! Your young master.*"

– "*Master! How is he my master? Am I a servant?"*" (Bronte, 1999, p. 7)

(« – Разве можно так недостойно вести себя, мисс Эйр? Бить молодого барина, сына вашей благодетельницы! Ведь это же ваш молодой хозяин!

– Хозяин? Почему это он мой хозяин? Разве я прислуга?») (пер. Станевич).

Здесь использован прием **анадиплозиса**, обозначающий повторение слова таким образом, что последнее слово или фраза первой части отрезка речи повторяется в начале следующей части. Также мы можем видеть здесь сочетание с таким приемом как **эпанаэпсис**, так как происходит повтор одного и того же слова в разных предложениях. В данном контексте повторяется слово «*master*» – «хозяин». Данный прием используется для изображения сильного удивления главной героини, граничащее с возмущением от того, что слуги заставляют ее во всем подчиняться ее кузену.

При переводе использовано **членение предложений, добавление и описательный перевод**.

«"*I hope that sigh is from the heart, and that you repent of ever having been the occasion of discomfort to your excellent benefactress.*"

“*Benefactress! benefactress!*” said I inwardly: “*they all call Mrs. Reed my benefactress; if so, a benefactress is a disagreeable thing.*”» (Bronte, 1999, p. 26)

(« – Я надеюсь, это вздох из глубины сердца, и ты раскаиваясь, что была источником стольких неприятностей для твоей дорогой благодетельницы?

«Благодетельница! Благодетельница! – повторяла я про себя. – Все называют миссис Рид моей благодетельницей. Если так, то благодетельница – это что-то очень нехорошее».) (пер. Станевич).

Прием **анадиплозиса** в данном контексте служит для того, чтобы изобразить совершенно разные точки зрения персонажей – мистера Брокльхерста и Джейн Эир; он называет миссис Рид «благодетельницей», будучи уверенным, что она желает своей подопечной добра, заботится о ней и любит ее, тогда как Джейн знает, как она относится к ней на самом деле. Ее слова «Все называют миссис Рид моей благодетельницей. Если так, то благодетельница – это что-то очень нехорошее», доказывают это – миссис Рид ненавидит Джейн, но никто, кроме нее самой, этого не знает. Здесь также как и в предыдущем примере, наблюдается сочетание с приемом **эпаналепсис**, так как одно и то же слово повторяется в разных предложениях. В данном примере можно наблюдать прием **редупликации** – слово «благодетельница» повторяется два раза.

При переводе на русский язык был использован прием **дословного перевода**.

«I shall remember how you thrust me back – roughly and violently thrust me back – into the red-room, and locked me up there, to my dying day; though I was in agony; though I cried out, while suffocating with distress, 'Have mercy, have mercy, Aunt Reed!'» (Bronte, 1999, p. 29).

«Я никогда не забуду, как вы втолкнули меня, грубо и жестоко, в красную комнату и заперли там, – до самой смерти этого не забуду! А я чуть не умерла от ужаса, я задыхалась от слез, молила: «Сжальтесь, сжальтесь, тетя Рид!») (пер. Станевич).

В представленных контекстах использован прием **редупликация**, значащий повторение дважды одного и того же слова/фразы, и служащий для придания речи героини пылкости и эмоциональности, чтобы изобразить ее чувства, которые она более не в силах сдерживать; она возмущена несправедливостью своей тетки по отношению к ней.

Переводческие трансформации: **комплексная лексико-грамматическая замена** (я никогда не забуду), **опущение** (thrust me back (2й раз)), **добавление** (до самой смерти этого не забуду), **членение предложений и описательный перевод**.

«*“Unjust! – unjust!” said my reason, forced by the agonizing stimulus into precocious though transitory power...»* (Bronte, 1999, p. 10).

(«Ведь это же несправедливо, несправедливо!» – твердил мне мой разум с той недетской ясностью, которая рождается пережитыми испытаниями...») (пер. Станевич).

Редупликация данного контекста служит для изображения мыслей героини, несправедливо наказанной своей теткой, и чувств, что испытывает она, находясь в «красной комнате».

Переводческие приемы данного контекста – **добавление** (Ведь это же несправедливо; твердил мне), и **описательный перевод**.

«*If they did not love me, in fact, as little did I love them.»* (Bronte, 1999, p. 10).

(«Если они не любили меня, то ведь и я не любила их.») (пер. Станевич).

В данном примере использован **хиазм**, то есть риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов. Джейн говорит о своих родственниках Рид, в семье которых она воспитывается, что они не любят ее, что проявляется в их обидных словах, адресованных ей, и их поведении по отношению к ней; соответственно, она отвечает им тем же, так как любить их на самом деле не за что – они все к ней не справедливы.

При переводе был использован прием **дословного перевода**.

«*I cannot tell what sentiment haunted the quite solitary church-yard, with its inscribed headstone; its gate, its two trees, its low horizon, girdled by a broken wall, and its newly-risen crescent, attesting the hour of eventide.»* (Bronte, 1999, p. 4).

(«Неизъяснимый трепет вызывало у меня изображение заброшенного кладбища: одинокий могильный камень, ворота, два дерева, низкий горизонт, очерченный полуразрушенной оградой, и серп восходящего месяца, возвещающий наступление вечера.») (пер. Станевич).

В данном предложении **однородные члены**, употребленные в сочетании с **анафорой** (в английском варианте в начале каждой части предложения повторяется слово «*its*»), нужны для того, чтобы более точно передать описание заброшенного кладбища и изобразить атмосферу одиночества, тьмы и смерти, свойственных образу кладбища.

При переводе использована **перестановка членов предложения, добавление и описательный перевод**.

«There were moments when I was bewildered by the terror he inspired, because I had no appeal whatever against either his menaces or his inflictions; the servants did not like to offend their young master by taking my part against him, and Mrs. Reed was blind and deaf on the subject: she never saw him strike or heard him abuse me, though he did both now and then in her very presence, more frequently, however, behind her back.» (Bronte, 1999, p. 5)

(«Были минуты, когда я совершенно терялась от ужаса, ибо у меня не было защиты ни от его угроз, ни от его побоев; слуги не захотели бы рассердить молодого барина, став на мою сторону, а миссис Рид была в этих случаях слепа и глуха, она никогда не замечала, что он бьет и обижает меня, хотя делал он это не раз и в ее присутствии, а, впрочем, чаще за ее спиной.») (пер. Станевич).

Здесь **однородные члены** расположены в разных частях предложения, так как характеризуют разных людей – в данном случае миссис Рид и Джона Рида, их отношение к Джейн.

«“... *I have no father or mother, brothers or sisters.*”» (Bronte, 1999, p. 18).

(«... у меня нет ни отца, ни матери, ни братьев, ни сестер.») (пер. Станевич).

Однородные члены предложения (в данном контексте проходит перечисление однородных дополнений), употребленные в данной реплике Джейн, дают понять, что она круглая сирота, которой не к кому обратиться за помощью, так как из близких родственников у нее никого нет.

Переводческий прием – **дословный перевод**.

«John had not much affection for his mother and sisters, and an antipathy to me. He bullied and punished me; not two or three times in the week, nor once or twice in the day, but continually: every nerve I

had feared him, and every morsel of flesh in my bones shrank when he came near.» (Bronte, 1999, p. 5).

(«Джон не питал особой привязанности к матери и сестрам, меня же он просто ненавидел. Он запугивал меня и тиранил, и это не два или три раза в неделю, и даже не раз или два в день, а беспрестанно. Каждым нервом я боялась его, и каждой жилкой трепетала, едва он приближался ко мне.») (пер. Станевич).

В данном контексте происходит повторение союза «и» при связи однородных членов при описании действий Джона по отношению к Джейн, что в ее словах придает больше выразительности его характеру.

Переводческие приемы – **членение предложений, описательный перевод и добавление.**

«Bessie and Abbot having retreated, Mrs. Reed, impatient of my now frantic anguish and wild sobs, abruptly thrust me back and locked me in, without further parley.» (Bronte, 1999, p. 13)

(«Бесси и Эббот удалились, и миссис Рид, которой надоели и мой непреодолимый страх, и мои рыдания, решительно втолкнула меня обратно в красную комнату, и без дальнейших разговоров заперла там.») (пер. Станевич).

Многосоюзие в данном предложении использовано для усиления градации в действиях миссис Рид, а также придания большей динамиичности тексту.

Переводческие трансформации – **конкретизация, перестановка членов предложения и переводческая компенсация.**

«Nor could I pass unnoticed the suggestion of the bleak shores of Lapland, Siberia, Spitzbergen, Nova Zembla, Iceland, Greenland, with “the vast sweep of the Arctic Zone, and those forlorn regions of dreary space, – that reservoir of frost and snow, where firm fields of ice, the accumulation of centuries of winters, glazed in Alpine heights above heights, surround the pole, and concentrate the multiplied rigours of extreme cold.”» (Bronte, 1999, p. 4).

(«Не могла я также пропустить и описание суровых берегов Лапландии, Сибири, Шпицбергена, Новой Земли, Исландии, Гренландии, «всего широкого простора полярных стран, этих угрюмых, безлюдных пустынь, извечной родины морозов и снегов, где ледяные поля в течение бесчисленных зим намерзают один над другими, громоздясь ввысь, подобно обледенелым Аль-

пам; окружая полюс, они как бы сосредоточили в себе все многообразные козни сильнейшего холода») (Станевич, 1983, стр. 4).

Прием **бессоюзия**, использованный в данном примере, служит для перечисления однородных членов, чтобы избежать повтора одного и того же союза и придать больше художественной выразительности описанию пейзажей, о которых говорится в книге, которую читает Джейн.

«My heart beat thick, my head grew hot; a sound filled my ears, which I deemed the rushing of wings; something seemed near me; I was oppressed, suffocated: endurance broke down.» (Bronte, 1999, p. 12)

(«Мое сердце судорожно забилось, голова запылала, уши наполнил шум, подобный шелесту крыльев; я ощущала чье-то присутствие, что-то давило меня, я задыхалась; всякое самообладание покинуло меня.») (пер. Станевич).

Бессоюзие использовано для описания душевного состояния Джейн, для усиления градации при перечислении ощущений, которые она испытывает, думая, что рядом с ней находится призрак.

При переводе использовано **добавление, лексико-грамматическая замена, и описательный перевод**.

«"What! what!" he cried. "Did she say that to me? Did you hear her, Eliza and Georgiana? Won't I tell mama? but first – "He ran headlong at me...» (Bronte, 1999, p. 6)

(« – Что? Что? – закричал он. – Кого ты так называешь?.. Вы слышали, девочки? Я скажу маме! Но раньше...

Джон ринулся на меня...») (пер. Станевич).

Апозиопеза или неоконченность мысли в данном контексте служит для передачи эмоциональности речи, а также для того, чтобы домыслить окончание, которое вполне очевидно – Джон, кузен главной героини Джейн, недоговаривая, набрасывается на нее, желая отомстить. Также здесь происходит сочетание с приемом повтора **вопросительных и восклицательных предложений**, чтобы изобразить интонацию, с которой говорит Джон, и придать более эмоциональности его речи.

Переводческие трансформации – **перестановка членов предложения и переводческая компенсация**.

«"Something passed her, all dressed in white, and vanished" – "A great black dog behind him" – "Three loud raps on the chamber

door” – “*A light in the churchyard just over his grave,*” etc., etc.” (Bronte, 1999, p. 14)

(« – Что-то в белом пронеслось мимо нее и исчезло... А за ним – огромная черная собака... Три громких удара в дверь... На кладбище горел свет, как раз над его могилой... – и так далее.») (пер. Станевич).

В данном контексте также использована **апозиопеза**, служащий для изображения психического состояния героини; перед тем как привести данные реплики, Джейн говорит: «Я уловила обрывки их разговора, из которых слишком хорошо поняла, о чем шла речь...» – то есть она воспринимает диалог двух служанок по-своему, так как очень напугана видением, привидевшимся ей в «красной» комнате, в результате чего ей слышатся такие страшные слова как «что-то в белом» – ассоциация с призраком, «черная собака», «свет над могилой» – образы смерти, и т. д. При переводе на русский язык использовался прием **опущения**.

«*Be seated somewhere; and until you can speak pleasantly, remain silent.*» (Bronte, 1999, p. 3)

(«Сядь где-нибудь, и пока не научишься быть вежливой, молчи.») (пер. Станевич).

Речь миссис Рид является **побудительным предложением**, то есть побуждением к совершению какого-либо действия – в данном случае она приказывает Джейн «сесть и молчать», чтобы та никому не мешала.

При переводе использован **прием опущения**.

«“*Take her away to the red-room, and lock her in there.*”» (Bronte, 1999, p.3)

(« – Уведите ее в красную комнату и заприте там.») (пер. Станевич).

Очередная фраза миссис Рид также является **побудительным предложением**. Здесь также слышен приказной тон, но теперь уже в обращении к слугам, чтобы те отвели Джейн в «красную комнату» за ее неподобающее поведение. Как и в первом, так и во втором примере мы можем видеть, что тетка Джейн позволяет себе подобное обращение чтобы обозначить себя как хозяйку, которую обязаны слушаться и во всем подчиняться ей. Отсюда выявляется и ее характер, как властной, надменной и бессердечной женщины.

Переводческая трансформация – дословный перевод.

«*Why was I always suffering, always browbeaten, always accused, for ever condemned? Why could I never please? Why was it useless to try to win any one's favour?*» (Bronte, 1999, p. 10).

(«Но почему я всегда должна страдать? Почему меня все не любят, презирают, клянут? Почему я не умею никому угодить, и все мои попытки заслужить чью-либо благосклонность так напрасны?») (пер. Станевич).

Вопросительные предложения представляют собой риторические вопросы, которые задает Джейн сама себе, размышляя о том, почему к ней все несправедливы – ей неприятно равнодушные сестер, жестокость брата, ненависть тетки, извечная брань слуг, когда она совершенно не заслуживает такого обращения.

«*"I am not deceitful: if I were, I should say I loved you; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed!"*» (Bronte, 1999, p. 29)

(« – Я не лгунья! Будь я лгуньей, я бы сказала, что люблю вас; но я заявляю, что не люблю; я ненавижу вас больше всех на свете, даже больше, чем Джона Рида!») (пер. Станевич).

Здесь использованы **восклицательные предложения**, изображающие интонацию Джейн, с которой она обращается к своей тетке с целью выразить ей свои чувства, донести, что она всегда была к ней несправедлива.

Исходя из результатов статистики (см. Табл. 2), можно наблюдать, что к наиболее частотным средствам, использованным в данном романе, относятся такие средства как синонимы, анафора и однородные члены предложения, принадлежащие к подразделению лексических и грамматических средств соответственно; что касается наименее частотных средств – к ним относится хиазм, средство, классифицируемое в качестве грамматического средства ритмизации.

Таблица 2

**Статистика использования средств ритмизации
в романе «Джейн Эйр»**

Средства	Количество	Процентное соотношение
Деривация	58	1,7
Полиптотон	114	3,3
Анафора	211	6,2
Эпифора	34	1
Симплока	33	1
Анадиплозис	30	0,9
Редупликация	29	0,85
Хиазм	23	0,7
Однородные члены	947	27,7
Многосоюзие	65	1,9
Бессоюзие	42	1,23
Побудительные предложения	563	16,5
Восклицательные предложения	546	16
Вопросительные предложения	621	18,2
Апозиопеза	64	1,87
Эпаналепсис	36	1,05
Всего	3 416	

Из приведенных нами примеров следует, что анафора в основном передает конкретизацию при описании чего-либо, также придает тексту больше ритмичности и изображает мелодичность языка повествования, а также обозначает элементы, которые, по мнению автора, могут являться значимыми в произведении.

Что касается синонимов и однородных членов, то о них можно сказать, что в большинстве случаев они используются для подробного описания образа человека, интерьера, природы, погодного явления и т. д., и это делается для того, чтобы читатель мог ясно представить себе образ того или иного объекта, действия и т. д.

Среди переводческих трансформаций наиболее часто были использованы приемы добавления и описательного перевода, для того чтобы более точно передать смысл текста, придать ему большее чувственности и эмоциональности.

3.5. Фоностилистические особенности ритмики романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гетсби»

Специфика индивидуального стиля Френсиса Скотта Фицджеральда

Одна из ключевых особенностей индивидуального стиля Френсиса Скотта Фицджеральда состоит в том, что писатель является представителем «века джаза», того короткого периода времени, который начинается практически сразу после окончания Первой мировой войны и завершается с наступлением Великой депрессии 1930-х годов. Данный термин был взят из сборника рассказов Ф. С. Фицджеральда «Сказки века Джаза». Именно за Френсисом Скоттом закрепилось звание основоположника «века джаза», создателя обманчивых сказок и гибельных заблуждений. Также его считали создателем поколения, которое вскоре называли «потерянным».

Мировоззрение людей сильно поменялось после войны, оно требовало поиска чего-то нового, неизведанного ранее, нетрадиционных форм самовыражения, адаптации к новой жизни. Несбывшиеся мечты и разочарование. Именно таким было время «потерянного поколения», что впоследствии стало актуальной темой для романов того времени не только у Френсиса Скотта Фицджеральда, но и у других писателей, к примеру, американского писателя Эрнеста Хемингуэя и немецкого писателя Эриха Марии Ремарка. Проанализировав творчество писателей «потерянного поколения», Ю. Я. Лидский пишет: «Новые условия вызвали появление многих, часто противоположных, форм и направлений в искусстве» [69, с. 4]. Именно эти особенности включили в себя и другие произведения Френсиса Скотта Фицджеральда.

Также, актуальным оказался вопрос о принадлежности творчества Фицджеральда к какому-либо направлению. Американские литературные эксперты полагают, что Ф. С. Фицджеральд описывает жизнь своих персонажей метафизическими и трансцендентальными формами, и исследуют его творчество с точки зрения фрейдизма. Другие исследователи считают лучшие романы Фицджеральда модернистскими, аргументируя свою точку зрения тем, что они не несут в себе социальной нагрузки. Например, Лесли Фидлер считает образы Фицджеральда, психологическими архетипами Ричард Чейз, а, видит всю архетипическую систему в

реалистичном символизме, и наблюдает проявления иррационализма.

Советское литературоведение имеет два мнения в понимании творчества писателя, а именно **лирико-романтическое и социально-критическое**. По мнению ученых, оба мнения связаны между собой в произведениях Фицджеральда. В 1974 г. А. Н. Горбунов выпустил монографическое исследование творчества писателя – «Романы Френсиса Скотта Фицджеральда». В своем исследовании он анализирует романы, сосредоточив внимание на их «романтичности», эстетических взглядах и литературных вкусах писателя. Но исследователь недостаточно изучил социальным взглядам Ф. С. Фицджеральда, а также уделил мало внимания сборнику сочинений «Крушение». Именно этот сборник и письма выдающегося прозаика позволяют яснее проанализировать романы и рассказы Френсиса Скотта Фицджеральда, а также выявить первоисточник социальной критики в его работах.

В советской литературной критике, также, немало говорилось о проявлении романтизма в творчестве писателя. В его произведениях можно уловить следование принципам писателей-романтиков. Вместе с этими писателями, Френсис Скотт Фицджеральд часто «опускает» своего персонажа с небес на землю. Об этом писали в своих исследованиях А. Н. Горбунов, Т. Н. Денисова, М. О. Мендельсон, М. М. Коренева, и другие советские литературные эксперты.

В произведениях Френсиса Скотта Фицджеральда, мы можем отметить, что в отличие от других писателей-романтиков, автор изображает одиночество и отдаленность человека от общества, исходя не только из личных, но и социальных соображений. В его произведениях мы можем наблюдать романтическую и реалистическую линии отражения действительности. Его творчество рождает традицию, ведущую к «романтическому реализму».

Когда мы говорим о творчестве Ф. С. Фицджеральда, мы не можем не упомянуть проблему «американской мечты». Эта проблема занимает одно из первых мест в исследованиях советского литературоведа В. К. Кухалашвили: «Вряд ли можно найти другого американского писателя XX столетия, сосредоточенного на этой проблеме и так четко осознавшего и осудившего в своих

произведениях зыбкость и фальшивость понятия мечты». [64, с. 35].

Однако американские литературоведы в 1920–1930-е годы с особой предвзятостью относились к произведениям Фицджеральда. Когда в 1950 г. известный американский исследователь Альфред Кейзин создал серию статей о произведениях Фицджеральда, но на самом деле не нашел особого исследования, опубликованного в жизни автора. И даже спустя несколько лет после смерти Фрэнсиса Скотта Фицджеральда его работы либо игнорировались, либо считались второсортными в основных исследованиях, которые фокусируются не только на статьях, но и на истории американской литературы.

Таким образом, знаменитый литературный критик Джордж Снелл изучил один из самых известных романов «Великий Гэтсби», и не вдаваясь в подробности, указал, что после этого «дар Фицджеральда сгорел как метеор». В исследовании профессора Александра Кови «Подъем американского романа» был освящен только один роман Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «По эту сторону рая». Наконец, в труде Карла Ван Дорена роман «Великий Гэтсби» был назван «коротким реалистическим романом о бутлегере-романтике». Несмотря на это, «Великий Гэтсби» является классическим романом американской литературы XX столетия.

Монография Артура Майзенера «Дальняя сторона рая» стала первой масштабной работой о творчестве писателя. В отличие от своих предшественников, Майзенер работал только с проверенными данными.

Именно факты играют одну из главных ролей в его исследовании. Следует отметить, что внимание исследователя к реальной стороне вопроса негативно сказалось на анализе творчества писателя. Артур Майзенер пишет о Фрэнсисе Скотте Фицджеральде с большой симпатией и хочет показать читателю, что писатель является мастером художественного самовыражения. В монографии представлена романтизированная биография читателя, типичная для современных американских критиков. Исследователь пытается проанализировать творчество Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, проведя параллель к его биографии.

Интерес к творчеству Фрэнсиса Скотта Фицджеральда стал расти не только среди американских читателей и издателей, но и

среди критиков и литературоведов, включающих в свои статьи, книги и исследования о том периоде американской литературы, а именно разделы, и эссе о Френсисе Скотте Фицджеральде. Было опубликовано большое количество работ о жизненном и творческом пути писателя, начиная с XX в.

В 1951 г. вышел сборник статей «Френсис Скотт Фицджеральд: человек и его работа» под редакцией Альфреда Кейзина. Во введении приводится краткая биография писателя, затем автор делает обзор об отношении к Фицджеральду исследователей и критиков, после этого пытается обозначить его место в литературе. Сборник А. Кейзина состоит из критических статей, посвященных личности и творчеству Ф. С. Фицджеральда. Также, крупной работой о творчестве писателя стала монография Джеймса Миллера «Художественный стиль Френсиса Скотта Фицджеральда», в которой рассматриваются эстетические взгляды писателя.

Исследователи часто рассматривали Френсиса Скотта Фицджеральда как «камерного» автора, не касавшегося серьезных и актуальных для своего времени вопросов (например, «проблема потерянного поколения» и другие проблемы жизни общества). Фактически, некоторые зарубежные критики 1950-х годов признают, что Френсис Скотт Фицджеральд сумел показать читателю результаты ужасных потрясений, павших в то время на долю «потерянного поколения», а это война, экономический кризис и утрата веры в «американский образ жизни».

Множество одновременно разных и великих писателей объединила новая особенность американской литературы начала XX столетия. Френсис Скотт Фицджеральд, как один из них, смог во всех красках показать своему читателю психологию человека. У Френсиса Скотта Фицджеральда изысканная речь и содержательная, богатая композиция. Это писатель, чьи произведения наполнены то напряженной и драматической поэтичностью, то резким сарказмом, в адрес морально нищего общества.

Действие романа «Великий Гэтсби» разворачивается на Лонг-Айленде. Джей Гэтсби один из главных героев, о размерах и источнике огромного богатства которого ходят много слухов. Он разбогател чтобы добиться расположения своей возлюбленной, кузины Ника, Дейзи Фей. В юности он не мог жениться на ней из-

за разницы в социальном статусе, и, хотя он служит на войне и зарабатывает на нелегальной продаже алкоголя во время запрета, Дейзи выходит замуж за Тома Бьюкенена из Чикаго, чья семья принадлежит к одной из самых богатейших семей в Америке. Повествование в романе ведется от имени Ника Каррауэя, который напрямую связан с другими персонажами.

Говоря о главных героях романа, можно отметить, что большинство из них были типичными представителями людей «эпохи джаза». Большинство из них – богатые люди благодаря наследству, например, Том и Дейзи Бьюкенен; а другие герои просто пытались быть рядом с ними, такие как Джордан Бейкер (подруга Дейзи), Миртл Уилсон (любовница Тома) и ее сестра Кэтрин. Они никогда не думали о том, как заработать деньги, и никогда не испытывали серьезных жизненных трудностей.

Рассмотрим следующие фоностилистические средства ритмизации в оригинале романа Френсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» и в его переводе на русский язык: аллитерацию, ассонанс, ономатопею, рифму, звуковые анафору, эпифору, зевгму, рондо, таутазизм.

Аллитерация

Часто в произведении Ф. С. Фицджеральда аллитерация встречается в описании действий героев с целью погружения читателя в обстановку. В романе «Великий Гэтсби» мы видим множество способов выразить аллитерации. Данный прием в произведении помогает читателю представить, дуновение ветра, рев мотора автомобиля, шорох тканей, удар по мячу в игре в поло, и даже спуск главного героя по лестнице.

They had spent a year in France for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Они прожили год во Франции, тоже без особых к тому причин, затем скитались по разным углам Европы, куда съезжаются богачи, чтобы вместе играть в поло и наслаждаться своим богатством.) (пер. Калашниковой)

В данном контексте ритм создан при помощи **аллитерации**. Аллитерационный повтор звука [р] используется автором для того, чтобы наиболее ясно передать звук удара по мячу при игре в поло.

Now he was a sturdy straw-haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner. Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body – he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing, and you could see a great pack of muscle shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of enormous leverage – a cruel body. (Fitzgerald, 1925, p.6)

(Теперь это был плечистый тридцатилетний блондин с твердо очерченным ртом и довольно надменными манерами. Но в лице главным были глаза: от их блестящего дерзкого взгляда всегда казалось, будто угрожающе подается вперед. Даже немного женственная элегантность его костюма для верховой езды не могла скрыть его силу; казалось, могучим икрам тесно в глянцевитых крагах, так что еще чуть-чуть и шнуровка лопнет, а при малейшем движении плеча видно было, как под тонким сукном ходит плотный ком мускулов. Это было тело, полное сокрушительной силы, – жесткое тело.) (пер. Калашниковой)

Повторяющийся звук [r] при описании Тома Бьюокенена дает читателю понять, что Том страшный человек, готовый уничтожить все на своем пути.

The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon, and Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Ряд высоких двустворчатых окон прорезал фасад по всей длине; сейчас они были распахнуты навстречу теплому вечернему ветру, и стекла пламенели отблесками золота, а в дверях, широко расставив ноги, стоял Том Бьюокенен в костюме для верховой езды.) (пер. Калашниковой)

Outside the wind was loud and there was a faint flow of thunder along the Sound. (Fitzgerald, 1925: 44)

(За окном разбушевался ветер, и где-то над проливом глухо урчал гром.) (пер. Калашниковой)

Аллитерационный повтор звука [w] создает ощущение дуновения ветра.

After his embarrassment and his unreasoning joy, he was consumed with wonder at her presence. (Fitzgerald, 1925, p. 42)

(После замешательства, после нерассуждающей радости наступила очередь сокрушительного изумления от того, что она здесь.) (пер. Калашниковой)

В речи Ника Каррауэя, описывающего состояние Гэтсби во время свидания с Дэйзи, повтор звука [w] в определенной степени отражает удивление и восхищение, как будто герой произносит “Wow!”

He took out a pile of shirts and began throwing them, one by one, before us, shirts of sheer linen and thick silk and fine flannel, which lost their folds as they fell and covered the table in many-colored disarray. (Fitzgerald, 1925, p. 43)

(Он вытащил стопку сорочек и стал метать их перед нами одну за другой; сорочки плотного шелка, льняного полотна, тончайшей фланели, развертываясь на лету, заваливали стол многоцветным хаосом.) (Калашникова, 1990, с. 41)

Шипящие согласные имитируют шорох тканей, звуки от падения, что полностью погружает читателя в атмосферу описанных событий.

Then I went out of the room and down the marble steps into the rain, leaving them there together. (Fitzgerald, 1925, с. 44)

(Я вышел из комнаты и под дождем спустился с мраморной лестницы, оставив их вдвоем.) (Калашникова, 1990, с. 43)

В данном контексте повтор звуков [ð] и [t] позволяет услышать стук шагов по лестнице.

Ассонанс

В романе ассонанс помогает читателю понять эмоции героев.

I was flattered that she wanted to speak to me, because of all the older girls I admired her most. (Fitzgerald, 1925, p. 35)

(Мне крайне польстило, что я могла ей понадобиться, – из всех старших подруг она всегда была для меня самой привлекательной.) (пер. Калашниковой)

Ассонанс на звук [o] показывает удивление Джордан, как будто она говорит “Oh!”

В следующем примере, мы можем наблюдать значительное снижение эмоциональности. Об этом свидетельствует вновь начавшийся дождь:

After the house, we were to see the grounds and the swimming-pool, and the hydroplane and the midsummer flowers—but outside Gatsby's window it began to rain again, so we stood in a row looking at the corrugated surface of the Sound. (Fitzgerald, 1925, p. 43).

(После дома нам предстояло осмотреть еще сад, бассейн для плавания, гидроплан и цветники – но тем временем опять полил дождь, и, стоя все втроем у окна, мы глядели на рифленую воду пролива.) (пер. Калашниковой).

Ассонансная рифма со звуками [ei] еще больше привлекает внимание к фразе, рифма на “*rain*” и “*again*” свидетельствует об изменении не только погоды, но и об изменении настроения героев:

It was a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length... Sitting down behind many layers of glass in a sort of green leather conservatory, we started to town. (Fitzgerald, 1925, p. 30)

(Она была цвета густых сливок, вся сверкала никелем, на ее чудовищно вытянутом корпусе ... Мы уселись словно в зеленый кожаный парник за тройной ряд стекол и покатили в Нью-Йорк.) (пер. Калашниковой).

Повтор звуков [i:] и [i:] ассоциируется со словом “*green*”. В романе зеленый цвет является символом надежды и мечты, характеризует главного героя Джая Гэтбэя.

This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills... where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(Это настоящая Долина Шлака – призрачная нива, на которой шлак всходит как пшеница, громоздится холмами, сопками, раскидывается причудливыми садами; перед вами возникают шлаковые дома, трубы, дым, поднимающиеся к небу, и, наконец, если очень напряженно взглянуться, можно увидеть шлаково-серых человечков, которые словно расплываются в пыльном тумане.) (пер. Калашниковой)

В данном контексте повтор звуков [æ], [e] и [ei] ассоциируется с серым цветом “*grey*”, который репрезентирует в романе смерть, меланхолию и нищету. Именно в серые тона писатель облечает мужа Миртл.

For a moment he looked at me as if he failed to understand.
(Fitzgerald, 1925, p. 23)

(Я заметил, что мой собеседник смотрит на меня как-то растерянно.) (пер. Калашниковой)

Повтор звуков [æ] и [e] соединяется в слове “amazed”, удивленный, растерянный.

Звуковая анафора

В романе «Великий Гэтсби» звуковая анафора применяется в частности для акцента на каком-либо предмете или объекте. Звуковая анафора представлена в основном сочетанием существительного и артикля, для привлечения внимания читателя.

The fact was infinitely astonishing to him, and I recognized first the unusual quality of wonder, and then the man – it was the late patron of Gatsby's library. (Fitzgerald, 1925, p. 26)

(Мне показалась знакомой эта редкостная глубина удивления, и в следующую минуту я узнал его – это был недавний искатель уединения из библиотеки Гэтсби). (пер. Калашниковой)

"I know nothing whatever about mechanics," he said decisively.
(Fitzgerald, 1925, p. 26)

(Я в технике ничего не понимаю, – решительно объявил он.)
(пер. Калашниковой)

One of the three shops it contained was for rent and another was an all-night restaurant, approached by a trail of ashes; the third was a garage – Repairs. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(В одном было торговое помещение, которое сейчас пустовало, в другом – ресторанчик, открытый круглые сутки, третью занимал гараж с вывеской: «Джордж Уилсон. Автомобили. Покупка, продажа и ремонт».) (пер. Калашниковой)

We drove over to Fifth Avenue, so warm and soft, almost pastoral, on the summer Sunday afternoon that I wouldn't have been surprised to see a great flock of white sheep turn the corner. (Fitzgerald, 1925, p. 15)

(Мы выехали на Пятую авеню, такую тихую, мирную, почти пасторально-идиллическую в этот теплый воскресный день, что я не удивился бы, если б из-за угла вдруг появилось стадо белых овечек). (пер. Калашниковой)

Just as Tom and Myrtle (after the first drink Mrs. Wilson and I called each other by our first names) reappeared, company commenced to arrive at the apartment-door. (Fitzgerald, 1925, c. 15)

(Потом Том и Миртл (мы с миссис Уилсон после первой рюмки стали звать друг друга запросто по имени) вернулись в гостиную; вскоре появились и гости.) (пер. Калашниковой)

Звуковая зевгма

В романе звуковая зевгма применяется также для акцента, как и звуковая анафора.

"*I just got back from Monte Carlo.*" (Fitzgerald, 1925, p. 17)

(Я совсем недавно вернулась из Монте-Карло). (пер. Калашниковой)

"*Come to lunch someday,*" he suggested, as we groaned down in the elevator. (Fitzgerald, 1925, p. 19)

(– Давайте как-нибудь позавтракаем вместе, – предложил он, когда мы, вздыхая и охая, ехали на лифте вниз.) (пер. Калашниковой)

A stout, middle – aged man, with enormous owl – eyed spectacles, was sitting somewhat drunk on the edge of a great table, staring with unsteady concentration at the shelves of books. (Fitzgerald, 1925, p. 22)

(Пожилой толстяк в огромных выпуклых очках, делавших его похожим на филина, сидел на краю стола, явно в подпитии, задумчиво созерцая полки с книгами.) (пер. Калашниковой)

"*I was brought by a woman named Roosevelt,*" he continued. (Fitzgerald, 1925, p. 23)

(– Меня привела дама по фамилии Рузвельт, – продолжал он.) (пер. Калашниковой)

I had taken two finger – bowls of champagne, and the scene had changed before my eyes into something significant, elemental, and profound. (Fitzgerald, 1925, c. 23)

(Я выпил две полоскательницы шампанского, и все, что я видел перед собой, казалось мне исполненным глубокого, первозданного смысла.) (пер. Калашниковой)

Ономатопея

Прием звукоподражания (ономатопея) встречается в романе довольно часто и используется для погружения читателя в обстановку.

They were both in white, and their dresses were rippling and fluttering as if they had just been blown back in after a short flight around the house. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Их белые платья подрагивали и колыхались, как будто они обе только что опустились здесь после полета по дому). (пер. Калашниковой)

I must have stood for a few moments listening to the whip and snap of the curtains and the groan of a picture on the wall. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Я, наверно, несколько мгновений простоял, слушая, как поплощутся и хлопают занавеси и поскрипывает картина на стене). (пер. Калашниковой)

Then there was a boom as Tom Buchanan shut the rear windows and the caught wind died out about the room, and the curtains and the rugs and the two young women ballooned slowly to the floor. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Потом что-то стукнуло – Том Бьюкенен затворил окна с одной стороны, – и попавшийся в западню ветер бессильно замер, а занавеси, и ковер, и обе молодые женщины на тахте постепенно опали и пришли в неподвижность). (пер. Калашниковой)

If she saw me out of the corner of her eyes she gave no hint of it-indeed, I was almost surprised into murmuring an apology for having disturbed her by coming in. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Может быть, она и заметила меня краешком глаза, но виду не подала; и от растерянности я чуть было не забормотал извинений, что помешал ей своим приходом.) (пер. Калашниковой)

"I'll tell you a family secret," she whispered enthusiastically. (Fitzgerald, 1925, p. 9)

(– Я тебе открою фамильную тайну, – оживленно зашептала она.) (пер. Калашниковой)

Occasionally a line of gray cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak, and comes to rest, and immediately the ash-gray men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(А то вдруг по невидимым рельсам выползет вереница серых вагонеток и с чудовищным лязгом остановится, и сейчас же шлаковые человечки закопошатся вокруг с лопатами и поднимут такую густую тучу пыли, что за ней уже не разглядеть, каким они там заняты таинственным делом). (пер. Калашниковой)

"Hello, Wilson, old man," said Tom, slapping him jovially on the shoulder. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(– Привет, Уилсон, дружище, – сказал Том, весело хлопнув его по плечу.) (пер. Калашниковой)

Рифма

The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother, who came here in fifty-one, ""sent a substitute to the Civil War, and started the 'J 'wholesale hardware business that my father carries onto- day. (Fitzgerald, 1925, p. 4)

(Каррауэй – это целый клан, и, по семейному преданию, он ведет свою родословную от герцогов Бэклу, но родоначальником нашей ветви нужно считать брата моего дедушки, того, что приехал сюда в 1851 году, послал за себя наемника в Федеральную армию и открыл собственное дело по оптовой торговле скобяным товаром, которое ныне возглавляет мой отец.) (пер. Калашниковой)

I graduated from New Haven in 1915, just a quarter of a century after my father, and a little later I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. (Fitzgerald, 1925, p. 4)

(Я окончил Йельский университет в 1915 году, ровно через четверть века после моего отца, а немного спустя я принял участие в Великой мировой войне – название, которое принято давать запоздалой миграции тевтонских племен.) (пер. Калашниковой)

I must have stood for a few moments listening to the whip and snap of the curtains and the groan of a picture on the wall. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Я, наверно, несколько мгновений простоял, слушая, как поглощутся и хлопают занавеси и поскрипывает картина на стене). (пер. Калашниковой)

I told her how I had stopped off in Chicago for a day on my way East, and how a dozen people had sent their love through me. (Fitzgerald, 1925, p. 7)

(Я рассказал, что по дороге в Нью-Йорк останавливался на день в Чикаго, и передал ей привет от десятка друзей.) (пер. Калашниковой)

Up-stairs, in the solemn echoing drive she let four taxicabs drive away before she selected a new one, lavender-colored with gray up-

holstery, and in this we slid out from the mass of the station into the glowing sunshine.(Fitzgerald, 1925, p, 14)

Наверху, в гулком полумраке крытого въезда, она пропустила четыре такси и остановила свой выбор только на пятом – новеньком автомобиле цвета лаванды, с серой обивкой, который наконец вывезд нас из громады вокзала на залитую солнцем улицу. (пер. Калашниковой)

Рондо

I have been drunk just twice in my life, and the second time was that afternoon; so everything that happened has a dim, hazy cast over it, although until after eight o'clock the apartment was full of cheerful sun. (Fitzgerald, 1925, p. 15)

(Я только два раза в жизни напивался; это был второй раз. Поэтому все происходящее после я видел сквозь мутную дымку, хотя квартира часов до восьми, по крайней мере, была залита солнцем.) (пер. Калашниковой)

When I came back they had disappeared, so I sat down discreetly in the living- room and read a chapter of Simon Called Peter-either it was terrible stuff or the whiskey distorted things, because it didn't make any sense to me. (Fitzgerald, 1925, p.14)

(Когда я вернулся, в гостиной никого не было; я скромно уселся в уголке и прочел целую главу из "Симона, называемого Петром" – но одно из двух: или это страшная чушь, или в голове у меня путалось после выпитого виски, – во всяком случае, я ровно ничего не мог понять.) (пер. Калашниковой)

I took dinner usually at the Yale Club—for some reason it was the gloomiest event of my day and then I went upstairs to the library and studied investments and securities for a conscientious hour. (Fitzgerald, 1925, p. 27)

(Обедал я в Йельском клубе – почему-то это было для меня самым тягостным делом за день, а после шел наверх, в библиотеку, и час другой прилежно трудился, вникая в тайны инвестиций и кредитов). (пер. Калашниковой)

His eyes, meanwhile, roved very slowly all around the room, he completed the arc by turning to inspect the people directly behind. (Fitzgerald, 1925, p.33)

(Но в то же время он цепким, медленным взглядом обводил ресторанный зал, даже, замыкая круг, обернулся и посмотрел на тех, кто сидел сзади.) (пер. Калашниковой)

"*He becomes very sentimental sometimes," explained Gatsby.
"This is one of his sentimental days.*" (Fitzgerald, 1925, p. 34)

(«На него иногда находит сентиментальность», – сказал Гэтсби. – Это один из таких дней.) (пер. Калашниковой)

Таутазм

I am, and you are, and you are, and... "After an infinitesimal hesitation he included Daisy with a slight nod, and she winked at me again." -And we've produced all the things that go to make civilization-oh, science and art, and all that. (Fitzgerald, 1925, p. 3)

(Я, и ты, и ты, и... – После мгновенного колебания он кивком головы включил и Дэйзи, и она тотчас же снова подмигнула мне. – И все то, что составляет цивилизацию, создано нами – наука там, и искусство, и все прочее). (пер. Калашниковой)

I am still a little afraid of missing something if I forget that, as my father snobbishly suggested, and I snobbishly repeat, a sense of the fundamental decencies is parceled out unequally at birth. (Fitzgerald, 1925, p. 3)

(Я до сих пор опасаюсь упустить что-то, если позабуду, что (как не без снобизма говорил мой отец и не без снобизма повторяю за ним я) чутье к основным нравственным ценностям отпущено природой не всем в одинаковой мере.) (пер. Калашниковой)

I knew now why her face was familiar – its pleasing contemptuous expression had looked out at me from many rotogravure pictures of the sporting life at Asheville and Hot Springs and Palm Beach. (Fitzgerald, 1925, p. 11)

(Теперь я понял, почему мне знакомо ее лицо, – эта капризная гримаска достаточно часто мелькала на фотографиях, иллюстрирующих спортивную хронику Ашвилла, Хот-Спрингса и Палм-Бич.) (пер. Калашниковой)

"Yes. ... Well, I can't talk now. I can't talk now, old sport. I said a small town. He must know what a small town is Well, he's no use to us if Detroit is his idea of a small town." (Fitzgerald, 1925, p. 43)

(- Да... Нет, сейчас я занят... Занят, старина Я же сказал: в небольших городках. Он, надеюсь, понимает, что такое небольшой городок? Ну, если Детройт по его представлениям – небольшой

городок, то нам с ним вообще говорить не о чем.) (пер. Калашниковой)

My own face had now assumed a deep tropical burn. I couldn't muster up a single commonplace out of the thousand in my head. (Fitzgerald, 1925, p. 43)

Лицо у меня горело, словно от тропической жары. В голове вертелась тысяча банальностей, но я никак не мог ухватить хоть одну. (пер. Калашниковой)

Таким образом, проведя анализ 42 контекстов фоностилистических средств ритмизации в романе «Великий Гэтсби» и, приведя соответствующее количество примеров, мы можем наблюдать, что к наиболее часто употребляемым средствам, использованным в романе, относятся такие средства, как аллитерация, ассонанс, таутазим и ономатопея; что касается наименее частотных средств – к ним относятся звуковая анафора, звуковая зевгма, рифма и рондо.

Как мы можем видеть из приведенных нами примеров, аллитерация в основном используется для при описании какого-либо действия или явления, ассонанс используется для передачи настроения и эмоций персонажей, таутазим ярко выражен в диалогической речи, ономатопея погружает читателя в определенную обстановку, позволяет читателю как бы погрузиться в происходящую обстановку. Все эти средства придают тексту больше ритма и отображают мелодичность английской речи, а также делают акцент на элементах, которые, по мнению автора, могут являться значимыми в произведении.

Что касается рифмы, рондо, звуковой анафоры и звуковой зевгмы, мы можем отметить, что в большинстве случаев они используются в качестве небольшого акцента в описании, например, интерьера, природы, погодного явления и т. д., и это делается для того, чтобы читатель мог ясно представить себе образ того или иного предмета, объекта, действия и т. д.

Фоностилистика романа Френсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» в русском переводе.

Для дальнейшего исследования нами были выбраны два перевода романа «Великий Гэтсби», а именно перевод Евгении Даудыновны Калашниковой и перевод Николая Николаевича Лаврова. В данном разделе мы проанализируем, насколько успешно

справились переводчики со своей задачей, а именно, смогли ли они передать фоностилистические средства ритмизации в своих переводах на русский язык.

Аллитерация

They had spent a year in France for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Они прожили год во Франции, тоже без особых к тому причин, потом долго скитались по разным углам Европы, куда съезжаются богачи, чтобы вместе играть в поло и наслаждаться своим богатством.) (пер. Калашниковой)

(Они провели год во Франции без видимых на то причин, потом перебирались из одного райского местечка в другое – как это принято у набитых долларами денежных мешков, которые переезжают с курорта на курорт, чтобы поиграть в поло, кичась своими деньгами) (пер. Лаврова).

В переводе Е. Д. Калашниковой мы можем наблюдать использование приема **конкретизации** в переводе глагола *to spent* – проводить, глагол *to spent* является одним из глаголов с общим значением, наряду с такими глаголами как *to leave* – покидать и *to go* – пойти при переводе на русский язык применяется конкретизация. Также, в переводе Н. Н. Лаврова мы можем наблюдать **описательный перевод**: богачи – набитые долларами денежные мешки.

Что касается перевода аллитерационного повтора на русский язык, то Н. Н. Лаврову удалось сохранить прием. Между «играть в поло» и «поиграть в поло» разницы в русском языке нет, но тем не менее приставка по- играет роль в передаче приема.

Now he was a sturdy straw-haired man of thirty with a rather hard mouth and a supercilious manner. Two shining arrogant eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. Not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body – he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing, and you could see a great pack of muscle shifting when his shoulder moved under his thin coat. It was a body capable of enormous leverage – a cruel body. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Теперь это был плечистый тридцатилетний блондин с твердо очерченным ртом и довольно надменными манерами. Но в лице главным были глаза: от их блестящего дерзкого взгляда всегда казалось, будто он с угрозой подается вперед. Даже немного женственная элегантность его костюма для верховой езды не могла скрыть его физическую мощь; казалось, могучим икрам тесно в глянцевитых крагах, так что шнуровка вот-вот лопнет, а при малейшем движении плеча видно было, как под тонким сукном ходит плотный ком мускулов. Это было тело, полное сокрушительной силы, – жесткое тело.) (пер. Калашниковой)

(Теперь это был широкоплечий тридцатилетний мужчина с копнкой волос соломенного цвета на горделиво посаженной голове, твердо очерченной линией рта и несколько надменными манерами. Но главным в его лице всегда были глаза, вернее, дерзкий взгляд сверкающих глаз, при этом мне всегда казалось, что он готов в любое мгновение ринуться вперед и растоптать рискнувшего оказаться у него на пути. Вызывающе – изысканный костюм для верховой езды не скрывал его физическую мощь; казалось, что могучие тренированные икры вот-вот разорвут матово блестящие края плотной кожи, а шнуровка держится на одном только честном слове; мощные бугры мускулов вздувались под тонким сукном при малейшем движении плеч. Это было тело атлета, полное взрывной, всесокрушающей силы, тело жестокого хищника.) (пер. Лаврова)

В переводе Е. Д. Калашниковой при описании цвета волос Тома Бьюкенена был применен прием **генерализации** “straw-haired man – блондин” а в переводе Н. Н. Лаврова был применен **дословный перевод** “straw-haired man – человек с волосами соломенного цвета”. Также, в переводе Н. Н. Лаврова, мы можем наблюдать **добавление** «копна», ведь в оригинале о густоте волос Тома не сказано ни слова.

Аллитерация со звуком [г] при описании внешности и характера Тома Бьюкенена была сохранена как в переводе Е. Д. Калашниковой, так и в переводе Н. Н. Лаврова.

The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon, and Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Ряд высоких двустворчатых окон прорезал фасад по всей длине; сейчас они были распахнуты навстречу теплому вечернему ветру, и стекла пламенели отблесками золота, а в дверях, широко расставив ноги, стоял Том Бьюкенен в костюме для верховой езды.) (пер. Калашниковой)

(Фасад украшал ряд французских окон, открытых навстречу теплому ветру и сиявших отраженным золотом предзакатного солнца. А у парадной двери, широко расставив ноги, красовался Том Бьюкенен в костюме для верховой езды.) (пер. Лаврова)

В переводе Калашниковой мы можем наблюдать такую переводческую трансформацию как **замена**, в данном примере была выполнена замена типа предложения, а именно причастного оборота на сложносочиненное предложение, также была выполнена **перестановка**: “glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon” – «сейчас они были распахнуты навстречу теплому вечернему ветру, и стекла пламенели отблесками золота».

В переводе Лаврова мы можем наблюдать опущение: “*The front was broken by a line of French windows...*” – «Фасад украшал ряд французских окон...». Также, в переведенном контексте был использован прием членения предложения.

Аллитерация была сохранена более удачно в переводе Н. Н. Лаврова, мы можем наблюдать аллитерационные повторы парных звуков [в] и [ф], что наиболее полно передает дуновение ветра при переводе на русский язык, о котором говорил автор.

Outside the wind was loud and there was a faint flow of thunder along the Sound. (Fitzgerald, 1925, p. 44)

(За окном разбушевался ветер, и где-то над проливом глухо урчал гром.) (пер. Калашниковой)

(За окном завывал ветер, а где-то далеко, в открытом море, сверкали молнии и перекатывались глухие раскаты грома.) (пер. Лаврова)

В втором примере мы можем наблюдать **вольный перевод**, ведь *the Sound* – пролив Лонг-Айленд, также “*the Sound*” может быть переведен как «пролив Эрессун», который находится между островом Зеландия и Скандинавским полуостровом, но, так как действие романа разворачивается на территории США, то *the*

Sound – пролив Лонг-Айленд, а не какой-либо другой и не «открытое море».

Переводчики смогли сохранить аллитерацию в обоих примерах. В переводе Е. Д. Калашниковой аллитерация при переводе на русский язык выполнена с помощью звонких звуков таких как [в], [р], и [г], что дает читателю ощутить погодные условия: дуновение ветра и начинающуюся грозу.

After his embarrassment and his unreasoning joy, he was consumed with wonder at her presence. (Fitzgerald, 1925, p. 42)

(После замешательства, после нерассуждающей радости настала очередь сокрушительного изумления от того, что она здесь.) (пер. Калашниковой)

(После естественного замешательства и смущения, после всепоглощающей радости и восторга, он преисполнился ошеломляющего восхищения и даже умиления от того, что его избранница была рядом с ним.) (пер. Лаврова)

В речи Ника Каррауэя, описывающего состояние Гэтсби во время свидания с Дэйзи, повтор звука [w] в определенной степени показывает читателю удивление и восхищение, как будто герой произносит “Wow!”

К сожалению, в обоих вариантах переводчики не смогли передать русскоязычному читателю восторг главного героя. В переводе данного контекста оба переводчика применили замену сложносочиненного предложения на безличное: “*After his embarrassment and his unreasoning joy...*” – «После замешательства, после нерассуждающей радости...»,

«После естественного замешательства и смущения, после всепоглощающей радости и восторга...»

Также, в переводе Н. Н. Лаврова мы можем наблюдать смысловое развитие “...he was consumed with wonder at her presence” – «...он преисполнился ошеломляющего восхищения и даже умиления от того, что его избранница была рядом с ним»

He took out a pile of shirts and began throwing them, one by one, before us, shirts of sheer linen and thick silk and fine flannel, which lost their folds as they fell and covered the table in many-colored disarray. (Fitzgerald, 1925, p. 43)

(Он вытащил стопку сорочек и стал метать их перед нами одну за другой; сорочки плотного шелка, льняного полотна, тон-

чайшей фланели, развертываясь на лету, заваливали стол многоцветным хаосом.) (пер. Калашниковой)

(Он достал с полки несколько стопок и вывалил прямо на стол разноцветную груду сорочек плотногошелка, тончайшего полотна и мягкой фланели, распустившихся на наших глазах диковинными тропическими цветами.) (пер. Лаврова)

В предложении, переведенным Н. Н. Лавровым, мы можем наблюдать **вольный перевод**: “*began throwing them*” – «вывалил прямо на стол», в оригинале ничего не было сказано про стол. А наоборот Гэтсби метал свои рубашки перед гостями, Дейзи и Ником. Из чего мы можем сделать вывод, что перевод данного контекста у Е. Д. Калашниковой более адекватный и приближенный к оригиналу. Также, мы видим на примере, что оба переводчика смогли передать аллитерацию шипящих согласных в английском языке, глухими и шипящими согласными в русском языке.

Then I went out of the room and down the marble steps into the rain, leaving them there together. (Fitzgerald, 1925, p. 44)

(Я вышел из комнаты и под дождем спустился с мраморной лестницы, оставив их вдвоем.) (пер. Калашниковой)

(Я вышел из комнаты, спустился по мраморной лестнице и ушел в дождь, оставив их наедине.) (пер. Лаврова)

Данные контексты были переведены дословно, никаких переводческих трансформаций применено не было, но аллитерация относительно была сохранена.

Ассонанс

I was flattered that she wanted to speak to me, because of all the older girls I admired her most. (Fitzgerald, 1925, p. 35)

(Мне крайне польстило, что я могла ей понадобиться, – из всех старших подруг она всегда была для меня самой привлекательной.) (пер. Калашниковой)

(Я зарделась от восторга! – еще бы! – на меня обратила внимание старшая девочка, причем именно та, которая нравилась мне больше всех.) (пер. Лаврова)

В переводе Е. Д. Калашниковой была выполнена **замена** сложноподчиненного предложения сложносочиненным. А в переводе Н. Н. Лаврова была применена **конкретизация**: «на меня обратила внимание старшая девочка, причем именно та, которая нравилась мне больше всех»

Ассонанс со звуком [o], был передан на русский язык искаженно, так как в русском языке в большинстве случаев в речи звук [o] заменяется звуком [a], но, в целом, оба переводчика справились с задачей.

After the house, we were to see the grounds and the swimming-pool, and the hydroplane and the midsummer flowers – but outside Gatsby's window it began to rain again, so we stood in a row looking at the corrugated surface of the Sound. (Fitzgerald, 1925, c. 43).

(После дома нам предстояло осмотреть еще сад, бассейн для плавания, гидроплан и цветники – но тем временем опять полил дождь, и, стоя все втроем у окна, мы глядели на рифленую воду пролива.) (пер. Калашниковой)

(После дома нам предстояло осмотреть поместье, плавательный бассейн, гидроплан и летнюю оранжерею, но вначале через открытое окно до нас донеслись отдаленные раскаты грома, а потом опять хлынул дождь. Мы встали рядом у окна и долго смотрели на покрытые мелкой рябью воды пролива.) (пер. Лаврова)

В предложении, переведенном Е. Д. Калашниковой, **ассонансная рифма** со звуками [ei], была заменена **аллитерацией** со звуками [п]: «опять полил дождь», таким образом, читатель может представить себе капание капель. Из этого мы можем сделать вывод, что, в целом, Евгения Давыдовна справилась с поставленной задачей, она смогла передать при переводе как смысл, так и настроение героев, однако прием не был передан на русский язык.

В переводе Н. Н. Лаврова, как и в переводе Е. Д. Калашниковой ассонансная рифма, также, не была передана на русский язык, но и не была заменена другим фонетистическим средством. Следовательно, переводчик не справился с задачей. Также, в его переводе деепричастный оборот был **заменен** новым сложносочиненным предложением.

It was a rich cream colour, bright with nickel, swollen here and there in its monstrous length...Sitting down behind many layers of glass in a sort of green leather conservatory, we started to town. (Fitzgerald, 1925, p. 30)

(Она была цвета густых сливок, вся сверкала никелем, на ее чудовищно вытянутом корпусе ... Мы уселись словно в зеленый кожаный парник за тройной ряд стекол и покатили в Нью-Йорк.) (пер. Калашниковой)

(Сверкающий никелем и хромом, насыщенного кремового цвета болид с удлиненным хищным корпусом...Мы уселись в обитую зеленой кожей «оранжерею» на колесах, отгородились от окружающего мира полудюжины створок, стекол, щитков и дверец и помчались в Нью-Йорк.) (пер. Лаврова)

В оригинале повтор звуков [i] и [i:] приводит читателя к слову “green”. В романе зеленый цвет является символом надежды и мечты, характеризует главного героя Джая Гэтсби.

В переводе Е. Д. Калашниковой мы видим **вольный перевод**: “*behind many layers of glass*” – «за тройной ряд стекол», в оригинале не было сказано о количестве стекол. Также, в данном предложении мы можем наблюдать **аллитерацию**: «в зеленый кожаный парник за тройной ряд», что символизирует работающий двигатель автомобиля.

В переводе Н. Н. Лаврова в начале предложения была применена **замена** сложносочиненного предложения на причастный оборот: “*It was a rich cream colour, bright with nickel...*” – «Сверкающий никелем и хромом, насыщенного кремового цвета...»

Ассонанс при переводе данного контекста на русский язык был сохранен, но заменен звуками [е] и [и].

This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills...where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(Это настоящая Долина Шлака – призрачная нива, на которой шлак всходит как пшеница, громоздится холмами, сопками, раскидывается причудливыми садами; перед вами возникают шлаковые дома, трубы, дым, поднимающиеся к небу, и, наконец, если очень напряженно взглянуться, можно увидеть шлаково-серых человечков, которые словно расплываются в пыльном тумане.) (пер. Калашниковой)

(Это настоящая Долина Пепла – фантасмагорическая ферма пепла, золы и шлаков, которые всходят здесь как пшеница, вздымаются в небо крутыми гребнями, вспучиваются холмами и сопками, распиваются кляксами уродливых садов, превращаются в шлаковые дома с трубами, над которыми курится дымок апокалиптических очагов, а если хорошо приглядеться, можно увидеть

трансцендентные пепельно-серые призраки, снующие взад и вперед и растворяющиеся в клубах тумана из пепла и пыли.) (пер. Лаврова)

Мы можем наблюдать интересное **сравнение** пепла с пшеницей, переведенное дословно на русский язык “*ashes grow like wheat*” – «всходит как пшеница», являющееся художественным приемом контраста. Именно с помощью этого сравнения, на наш взгляд, автор пытается показать своему читателю основную мысль романа. Также, мы можем наблюдать в оригинале и непрямые наименования серого цвета такие как: chimney, smoke, dimly, powdery air.

For a moment he looked at me as if he failed to understand.
(Fitzgerald, 1925, p. 23)

(Я заметил, что мой собеседник смотрит на меня как-то растерянно.) (пер. Калашниковой)

(Мне показалось, что на какое-то короткое мгновение в глазах моего собеседника промелькнули непонимание и даже растерянность.) (пер. Лаврова)

В переводе Е. Д. Калашниковой было применено **опущение**: “*For a moment he looked at me...*” – «Я заметил, что мой собеседник смотрит на меня...»

При переводе данных контекстов на русский язык, к сожалению, как Евгения Давыдовна, так и Николай Николаевич не смогли передать на русский язык ассонансный повтор звуков [æ], [e] и [ei], это связано с тем, что в русском языке не так много слов, начинающихся на букву «Э», и имеющих в своем составе звук [э].

Звуковая анафора

The fact was infinitely astonishing to him, and I recognized first the unusual quality of wonder, and then the man – it was the late patron of Gatsby’s library. (Fitzgerald, 1925, p. 26)

(Мне показалась знакомой эта редкостная глубина удивления, и в следующую минуту я узнал его – это был недавний искатель уединения из библиотеки Гэтсби). (пер. Калашниковой)

(Нетрадиционная манера выражать свое удивление сразу же показалась мне знакомой, а в следующее мгновение я узнал нетрезвого книголюба из библиотеки Гэтсби.) (пер. Лаврова)

В данном контексте звуковая анафора представлена в сочетании определенный artikel + существительное, в английском

языке определенный артикль служит как акцент на каком-либо предмете или объекте. На русский язык в данном контексте передать звуковую анафору не удалось, прием был заменен **конкретизацией** в переводе Е. Д. Калашниковой. В переводе Н. Н. Лаврова было применено **опущение**: “*The fact was infinitely astonishing to him*”.

“*I know nothing whatever about mechanics,*” he said decisively. (Fitzgerald, 1925, p. 26)

(Я в технике ничего не понимаю, – решительно объявил он.) (пер. Калашниковой)

(Я мало, что знаю о технике вождения, вернее, вообще ничего не знаю.) (пер. Лаврова)

В обоих случаях звуковая анафора была сохранена. Перевод Е. Д. Калашниковой был дословным, а Н. Н. Лавров в своем переводе применял **конкретизацию**: “*I know nothing whatever about mechanics,*” ... - «Я мало, что знаю о технике вождения, вернее, вообще ничего не знаю»

One of the three shops it contained was for rent and another was an allnight restaurant, approached by a trail of ashes; the third was a garage – Repairs. George B. Wilson, Cars bought and sold. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(В одном было торговое помещение, которое сейчас пустовало, в другом – ресторанчик, открытый круглые сутки, третью занимал гараж с вывеской: «Джордж Уилсон. Автомобили. Покупка, продажа и ремонт».) (пер. Калашниковой)

(Крошечный магазинчик в первом из строений сдавался в аренду, во втором располагался ночной ресторанчик или кофейня, однако подходы к нему были завалены кучами золы и шлака, наконец, в третьем размещался гараж с вывеской «Ремонт. Джордж Б. Вильсон. Покупка и продажа автомобилей».) (пер. Лаврова)

Звуковую анафору также сохранить не удалось ни одному из переводчиков.

В ходе перевода данного контекста были применены различные трансформации. Например, в своем переводе Калашникова применила **опущение**: “...another was an allnight restaurant, approached by a trail of ashes; the third was a garage...” – «в другом – ресторанчик, открытый круглые сутки, третью занимал гараж».

В переводе Лаврова уменьшительно-ласкательные суффиксы в словах «ресторанчик», «магазинчик» показывают, как бы пре-небрежение автора, также **добавление** переводчиком слова «крошечный», ведь в оригинале про площадь магазина ничего не было сказано.

We drove over to Fifth Avenue, so warm and soft, almost pastoral, on the summer Sunday afternoon that I wouldn't have been surprised to see a great flock of white sheep turn the corner. (Fitzgerald, 1925, p. 15)

(Мы выехали на Пятую авеню, такую тихую, мирную, почти пасторально-идиллическую в этот теплый воскресный день, что я не удивился бы, если б из-за угла вдруг появилось стадо белых овечек). (пер. Калашниковой)

(Мы свернули на Пятую авеню, тихую и уютную, почти что пасторальную в этот воскресный полдень, так что я особенно и не удивился, если бы за углом паслись овечки, а кудрявый пастушок играл бы на свирели.) (пер. Лаврова)

Как и в предыдущем примере, переводчики не смогли передать прием на русский язык. Также, в переводе Н. Н. Лаврова, мы можем наблюдать добавление: “*...I wouldn't have been surprised to see a great flock of white sheep turn the corner*” – «...так что я особенно и не удивился, если бы за углом паслись овечки, а кудрявый пастушок играл бы на свирели».

Just as Tom and Myrtle (after the first drink Mrs. Wilson and I called each other by our first names) reappeared, company commenced to arrive at the apartment-door. (Fitzgerald, 1925, p.: 15)

(Потом Том и Миртл (мы с миссис Уилсон после первой рюмки стали звать друг друга запросто по имени) вернулись в гостиную; вскоре появились и гости.) (пер. Калашниковой)

(Как только Том и Миртл вернулись в гостиную (с миссис Уилсон мы перешли на «ты» после первого бокала), стали прибывать и первые гости.) (пер. Лаврова)

При переводе данного контекста ни один переводчик не смог передать звуковую анафору на русский язык.

В предложении, переведенном Н. Н. Лавровым, мы можем наблюдать **модуляцию**. В англоговорящих странах малознакомые люди обращаются друг к другу не по имени, а Мисс/Миссис/Мистер + фамилия, в оригинале Ник говорит, что

он и Миртл стали называть друг друга по имени. Если перевести это на русский язык дословно, то это может в некоторой степени ввести в заблуждение русскоязычного читателя. Именно с этой целью переводчик применил модуляцию, чтобы реципиент понял, о чем идет речь.

Звуковая зевгма

"*I just got back from Monte Carlo.*" (Fitzgerald, 1925, p. 17)

(Я совсем недавно вернулась из Монте-Карло). (пер. Калашниковой)

(Я совсем недавно вернулась из Монте-Карло.) (пер. Лаврова)

Данный контекст был переведен дословно. Прием переводчикам сохранить не удалось.

"*Come to lunch someday," he suggested, as we groaned down in the elevator.*" (Fitzgerald, 1925, p. 19)

(– Давайте как-нибудь позавтракаем вместе, – предложил он, когда мы, вздыхая и охая, ехали на лифте вниз.) (пер. Калашниковой)

(– Давайте встретимся и позавтракаем как-нибудь на днях, – предложил он, когда мы спускались на лифте, стеная и морщась с похмелья.) (пер. Лаврова)

Звуковая зевгма не была передана ни в одном из анализируемых переводов. Е. Д. Калашникова в своем переводе применила опущение "*on the edge of a great table*" – «на краю стола». Н. Н. Лавров в своем переводе применил конкретизацию для описания состояния мужчины: "*was sitting somewhat drunk... staring with unsteady concentration at the shelves of books*"

«сидел на краешке огромного стола пытался сфокусировать свой взгляд на полках с книгами – он был изрядно пьян»

"*I was brought by a woman named Roosevelt,*" he continued. (Fitzgerald, 1925, p. 23)

(– Меня привела дама по фамилии Рузвельт, – продолжал он.) (пер. Калашниковой)

(– Да, – продолжил он, – помню, что меня привела леди по фамилии Рузвельт.) (пер. Лаврова)

Данный пример был переведен дословно. Средство переводчикам сохранить не удалось.

I had taken two finger – bowls of champagne, and the scene had changed before my eyes into something significant, elemental, and profound. (Fitzgerald, 1925, p. 23)

(Я выпил две полоскательницы шампанского, и все, что я видел перед собой, казалось мне исполненным глубокого, первозданного смысла.) (пер. Калашниковой)

(Приняв два бокала – чаши шампанского, я преисполнился осознания значительности и глубокой осмысленности происходящего вокруг нас.) (пер. Лаврова)

При переводе контекста Н. Н. Лавров применил **замену**: “*I had taken of champagne...*” – «Приняв два бокала – чаши шампанского...». Прием при переводе на русский язык не удалось сохранить ни одному из переводчиков.

Ономатопея

They were both in white, and their dresses were rippling and fluttering as if they had just been blown back in after a short flight around the house. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Их белые платья подрагивали и колыхались, как будто они обе только что опустились здесь после полета по дому). (пер. Калашниковой)

(Ветерок осторожно шевелил подолы их белоснежных платьев, мягкая ткань послушно струилась, вздымалась и опадала, словно обе молодые женщины только что приземлились здесь после волшебного полета по комнатам.) (пер. Лаврова)

В переводе Калашниковой средство было передано с использованием приема **конкретизации**: “*They were both in white...*” – «Их белые платья...»

В переводе Лаврова ономатопея не была передана.

I must have stood for a few moments listening to the whip and snap of the curtains and the groan of a picture on the wall. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Я, наверно, несколько мгновений простоял, слушая, как поплощутся и хлопают занавеси и поскрипывает картина на стене). (пер. Калашниковой)

(Я остановился, прислушиваясь, как хлопают развевающиеся на ветру знамена – шторы, и жалобно постанывает картина на стене.).(пер. Лаврова)

В данном контексте более полно передала ономатопею Е. Д. Калашникова.

Then there was a boom as Tom Buchanan shut the rear windows and the caught wind died out about the room, and the curtains and the rugs and the two young women ballooned slowly to the floor. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Потом что-то стукнуло – Том Бьюкенен затворил окна с одной стороны, – и попавшийся в западню ветер бессильно замер, а занавеси, и ковер, и обе молодые женщины на тахте постепенно опали и пришли в неподвижность). (пер. Калашниковой)

(Потом что-то громко щелкнуло – это Том Бьюкенен захлопнул створки окон с одной стороны – и сразу же обессилел попавший в коварную ловушку ветерок, исчезли на ковре бесплотные тени, замерли шторы и перестали легкомысленно вздыматься подолы белоснежных платьев молодых дам.) (пер. Лаврова)

При переводе данного контекста более полно передал прием Н. Н. Лавров. Также, мы можем заметить, что перевод данного предложения у Николая Николаевича более художественный, нежели у Калашниковой.

If she saw me out of the corner of her eyes she gave no hint of it-indeed, I was almost surprised into murmuring an apology for having disturbed her by coming in. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Может быть, она и заметила меня краешком глаза, но виду не подала; и от растерянности я чуть было не забормотал извинений, что помешал ей своим приходом.) (пер. Калашниковой)

(Возможно, она и заметила меня боковым зрением, однако никак не отреагировала на мое появление; это привело меня в такое замешательство, что я чуть было не начал извиняться за свое неожиданное вторжение.) (пер. Лаврова)

В переводе данного предложения Н. Н. Лавровым данный прием не был передан на русский язык.

"I'll tell you a family secret," she whispered enthusiastically. (Fitzgerald, 1925, c. 9)

(– Я тебе открою фамильную тайну, – оживленно зашептала она.) (Калашникова, 1990, с. 8)

(– Хочешь, я открою тебе семейную тайну? – замурлыкала она в своей обычной манере) (Лавров, 2015, с. 20).

При переводе данного контекста оба переводчика смогли передать прием. Лавровым была произведена **замена** утвердительного предложения вопросительным.

Occasionally a line of gray cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak, and comes to rest, and immediately the ash-gray men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight. (Fitzgerald, 1925, p.13)

(А то вдруг по невидимым рельсам выползет вереница серых вагонеток и с чудовищным лязгом остановится, и сейчас же шлаковые человечки закопошатся вокруг с лопатами и поднимут такую густую тучу пыли, что за ней уже не разглядеть, каким они там заняты таинственным делом). (пер. Калашниковой)

(Время от времени из неведомых недр выползает чудовищная гусеница, составленная из вагонеток, и со страшным лязгом замирает на невидимых рельсовых путях. Тогда на нее набрасываются пепельно-серые призраки и снуют вокруг с лопатами, вздымая непроницаемые пылевые облака, за которыми ничего уже не разглядеть, и одному Богу известно, что там происходит.) (пер. Лаврова)

В данном случае, также, оба переводчика справились со своей задачей. В своем переводе, Н. Н. Лавров применил **членение предложения**. "Hello, Wilson, old man," said Tom, slapping him jovially on the shoulder. (Fitzgerald, 1925, p. 13)

(– Привет, Уилсон, дружище, – сказал Том, весело хлопнув его по плечу.) (пер. Калашниковой)

(– Привет, Уилсон, старина! – сказал Том, сопровождая приветствие увесистым хлопком по плечу.) (пер. Лаврова)

При переводе на русский язык, оба переводчика смогли передать прием.

Рондо

I have been drunk just twice in my life, and the second time was that afternoon; so everything that happened has a dim, hazy cast over it, although until after eight o'clock the apartment was full of cheerful sun. (Fitzgerald, 1925, p. 15)

(Я только два раза в жизни напивался; это был второй раз. Поэтому все происходящее после я видел сквозь мутную дымку,

хотя квартира часов до восьми, по крайней мере, была залита солнцем.) (пер. Калашниковой)

(До такого состояния я напивался только дважды в жизни – причем второй раз именно в этот воскресный полдень. Все происходившее было скрыто от меня как бы в полумраке, хотя в комнате было светло, по крайней мере, до начала девятого.) (пер. Лаврова)

Прием не был передан ни в одном из переводов. В переводе Н. Н. Лаврова рондо было заменено **звуковой эпифорой** «было светло». Также, в переводе Н. Н. Лаврова применен прием **конкретизации**: “*was that afternoon*” – «в этот воскресный полдень»

When I came back they had disappeared, so I sat down discreetly in the living- room and read a chapter of Simon Called Peter – either it was terrible stuff or the whiskey distorted things, because it didn't make any sense to me. (Fitzgerald, 1925, с. 14)

(Когда я вернулся, в гостиной никого не было; я скромно уселся в уголке и прочел целую главу из «Симона, называемого Петром» – но одно из двух: или это страшная чушь, или в голове у меня путалось после выпитого виски, – во всяком случае, я ровно ничего не мог понять.) (пер. Калашниковой)

(Когда я вернулся, они куда-то исчезли, поэтому я устроился в гостиной и прочитал главу из «Симона, которого прозвали Петром», ничего не поняв из прочитанного – то ли это была законченная чепуха, то ли виски оказался слишком крепким.) (пер. Лаврова).

Прием при переводе данного контекста, также не был передан на русский язык. В переводе Н. Н. Лаврова мы можем наблюдать **модуляцию**: “*or the whiskey distorted things*” – «то ли виски оказался слишком крепким». *I took dinner usually at the Yale Club – for some reason it was the gloomiest event of my day and then I went upstairs to the library and studied investments and securities for a conscientious hour.* (Fitzgerald, 1925, p. 27)

(Обедал я в Йельском клубе – почему-то это было для меня самым тягостным делом за день, а после шел наверх, в библиотеку, и час другой прилежно трудился, вникая в тайны инвестиций и кредитов). (пер. Калашниковой)

(Ежедневно я обедал в ресторанчике Йельского клуба – и это было, пожалуй, самое мрачное время в течение рабочего дня, – потом поднимался по лестнице на второй этаж, в библиотеку, и с

добрый час упорно грыз гранит инвестиций и кредитов.) (пер. Лаврова)

Как и в предыдущем примере, в переводе Н. Н. Лаврова рондо было заменено на **звуковую анафору** «грыз гранит»:

His eyes, meanwhile, roved very slowly all around the room, he completed the arc by turning to inspect the people directly behind. (Fitzgerald, 1925, p. 33)

(Но в то же время он цепким, медленным взглядом обводил ресторанный зал, даже, замыкая круг, обернулся и посмотрел на тех, кто сидел сзади.) (пер. Калашниковой)

(Оглядев пространство перед нами, он тут же обернулся назад. Мне показалось, что мистер Вулфши姆 не преминул бы заглянуть и под стол, если бы его не конфузило присутствие постороннего человека.) (пер. Лаврова).

Прием не был передан на русский язык.

"He becomes very sentimental sometimes," explained Gatsby. "This is one of his sentimental days. (Fitzgerald, 1925, p. 34)

(«На него иногда находит сентиментальность», – сказал Гэтсби. «Это один из таких дней».) (пер. Калашниковой)

(«Временами он бывает болезненно сентиментальным», – сказал Гэтсби. – Сегодня у него как раз один из таких дней.) (пер. Лаврова)

В данном примере прием, также, не был передан на русский язык.

Рифма

The Carraways are something of a clan, and we have a tradition that we're descended from the Dukes of Buccleuch, but the actual founder of my line was my grandfather's brother, who came here in 1851, sent a substitute to the Civil War, and started the 'J 'wholesale hardware business that my father carries on to-day. (Fitzgerald, 1925, с. 4)

(Каррауэй – это целый клан, и, по семейному преданию, он ведет свою родословную от герцогов Бэклу, но родоначальником нашей ветви нужно считать брата моего дедушки, того, что приехал сюда в 1851 году, послал за себя наемника в Федеральную армию и открыл собственное дело по оптовой торговле скобяным товаром, которое ныне возглавляет мой отец.) (пер. Калашниковой)

(Род Каррауэев представляет собой нечто вроде клана, в семье было принято считать, что мы – прямые потомки герцогов

Бэклу, однако родоначальником нашей генеалогической ветви считается брат моего деда, который приехал на средний запад в 1851 году. Наняв волонтера, который и был отправлен вместо него в действующую армию, мой двоюродный дед избежал участия в братоубийственной гражданской войне, осел в нашем городке и открыл свой собственный бизнес по оптовой торговле скобяными товарами, которым и по сей день занимается мой отец.) (пер. Лаврова)

При переводе данного контекста рифму сохранить не удалось ни одному из переводчиков. В переводе Н. Н. Лаврова мы можем наблюдать **членение предложения**, а также замена части предложения деепричастным оборотом, с которого начинается следующее предложение.

I graduated from New Haven in 1915, just a quarter of a century after my father, and a little later I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. (Fitzgerald, 1925, p. 4)

(Я окончил Йельский университет в 1915 году, ровно через четверть века после моего отца, а немного спустя я принял участие в Великой мировой войне – название, которое принято давать запоздалой миграции тевтонских племен.) (пер. Калашниковой)

(Я учился в Йельском университете в Нью-Хейвене, штат Коннектикут, который окончил в 1915 году – ровно через четверть века после отца, вскоре после этого был призван в армию и принимал участие в Великой войне, как принято у нас в Америке называть нашествие новоявленных тевтонских варваров.) (пер. Лаврова)

Переводчики не смогли сохранить рифму при переводе предложения оригинала.

I must have stood for a few moments listening to the whip and snap of the curtains and the groan of a picture on the wall. (Fitzgerald, 1925, p. 6)

(Я, наверно, несколько мгновений простоял, слушая, как по-лощутся и хлопают занавеси и поскрипывает картина на стене). (пер. Калашниковой)

(Я остановился, прислушиваясь, как хлопают развеивающиеся на ветру знамена – шторы, и жалобно постанывает картина на стене.) (пер. Лаврова)

Как и в предыдущих примерах, переводчик не смог сохранить рифму.

I told her how I had stopped off in Chicago for a day on my way East, and how a dozen people had sent their love through me. (Fitzgerald, 1925, p. 7)

(Я рассказал, что по дороге в Нью-Йорк останавливался на день в Чикаго, и передал ей привет от десятка друзей.) (пер. Калашниковой)

(По пути на восток я остановился на день в Чикаго, поэтому передал Бьюкененам приветы от дюжины общих знакомых.) (пер. Лаврова)

Рифму сохранить при переводе на русский язык не удалось. Е. Д. Калашниковой был применен прием **конкретизации**: “*for a day on my way East*” «по дороге в Нью-Йорк». Н. Н. Лавров применил тот же прием в своем переводе: “*how a dozen people had sent their love through me.*” – «передал Бьюкененам приветы от дюжины общих знакомых».

Up-stairs, in the solemn echoing drive she let four taxicabs drive away before she selected a new one, lavender-colored with gray upholstery, and in this we slid out from the mass of the station into the glowing sunshine. (Fitzgerald, 1925, p. 14)

Наверху, в гулком полумраке крытого въезда, она пропустила четыре такси и остановила свой выбор только на пятом – новеньком автомобиле цвета лаванды, с серой обивкой, который наконец вывезд нас из громады вокзала на залитую солнцем улицу. (пер. Калашниковой)

(Поднявшись по ступенькам, мы окунулись в гулкую суэту автостанции; она пропустила четыре такси, и мы сели только в пятую машину – новенькое авто цвета лаванды, с обивкой серого цвета в салоне, которая и умчала нас прямо на солнцепек нью – йоркских улиц из-под сумрачных сводов Пенсильванского вокзала.) (пер. Лаврова)

В переводе на русский язык рифма также не была сохранена. Н. Н. Лавровым был применен прием конкретизации: “*and in this we slid out from the mass of the station into the glowing sunshine*” – «которая и умчала нас прямо на солнцепек нью-йоркских улиц из-под сумрачных сводов Пенсильванского вокзала.»

Таутазизм

I am, and you are, and you are, and... "After an infinitesimal hesitation he included Daisy with a slight nod, and she winked at me again." – And we've produced all the things that go to make civilization – oh, science and art, and all that. (Fitzgerald, 1925, p. 3)

(Я, и ты, и ты, и... – После мгновенного колебания он кивком головы включил и Дэйзи, и она тотчас же снова подмигнула мне. – И все то, что составляет цивилизацию, создано нами – наука там, и искусство, и все прочее). (пер. Калашниковой)

(– Фу, да не в этом же дело, а в том, что мы арии – представители нордической расы – взять, к примеру, меня, тебя и тебя, и... – После секундного размышления указующим кивком головы он включил в свой реестр и Дэйзи, в ответ она тотчас же подмигнула мне с хитрой улыбкой. Так вот, вся цивилизация, ну, она создана нами. Там искусство всякое, то да се, наука опять же... Доступно я излагаю?) (пер. Лаврова)

Таутазизм при переводе был передан на русский язык в обоих случаях. Н. Н. Лавровым был применен прием **конкретизации**: “*he included Daisy with a slight nod* – «он включил в свой реестр и Дэйзи».

I am still a little afraid of missing something if I forget that, as my father snobbishly suggested, and I snobbishly repeat, a sense of the fundamental decencies is parceled out unequally at birth. (Fitzgerald, 1925, p. 3)

(Я до сих пор опасаюсь упустить что-то, если позабуду, что (как не без снобизма говорил мой отец и не без снобизма повторяю за ним я) чутье к основным нравственным ценностям отпущено природой не всем в одинаковой мере.) (пер. Калашниковой)

(Я же до сегодняшнего дня не перестаю повторять и, пожалуй, никогда не забуду слов моего отца, произнесенных им без всяких претензий на интеллектуальность и изысканность, но определивших для меня духовные ориентиры и главные нравственные ценности.) (пер. Лаврова).

При переводе данного контекста таутазизм был сохранен в обоих вариантах перевода.

I knew now why her face was familiar – its pleasing contemptuous expression had looked out at me from many rotogravure pictures

of the sporting life at Asheville and Hot Springs and Palm Beach.
(Fitzgerald, 1925, p. 11)

(Теперь я понял, почему мне знакомо ее лицо, – эта капризная гримаска достаточно часто мелькала на фотографиях, иллюстрирующих спортивную хронику Ашвилла, Хот-Спрингса и Палм-Бич.) (пер. Калашниковой)

(Теперь мне стало ясно, почему лицо мисс Бейкер показалось мне знаковым: ее надменная мордашка регулярно появлялась на страницах иллюстрированных спортивных журналов Ашвилла, Хот-Спрингс и Палм- Бич.) (пер. Лаврова)

При переводе данного контекста на русский язык переводчики смогли сохранить прием, даже лучше, чем на языке оригинала.

"Yes... Well, I can't talk now. I can't talk now, old sport. I said a small town. He must know what a small town is Well, he's no use to us if Detroit is his idea of a small town." (Fitzgerald, 1925, p. 43)

(– Да... Нет, сейчас я занят... Занят, старина Я же сказал: в небольших городках Он, надеюсь, понимает, что такое небольшой городок? Ну, если Детройт по его представлениям – небольшой городок, то нам с ним вообще говорить не о чём.) (пер. Калашниковой)

(– Да... Нет... Не могу сейчас... Я же сказал, не могу сейчас разговаривать, старина... Нет – только маленький городок... Неужели он сам не знает, что это такое – маленький городок... От него не будет никакого толку, если Детройт для него – маленький городок... Гэтсби повесил трубку.) (пер. Лаврова)

В данном контексте обоим переводчикам в полной мере удалось сохранить прием в переводе на русский язык.

My own face had now assumed a deep tropical burn. I couldn't muster up a single commonplace out of the thousand in my head.
(Fitzgerald, 1925, p.43)

(Лицо у меня горело, словно от тропической жары. В голове вертелась тысяча банальностей, но я никак не мог ухватить хоть одну.) (пер. Калашниковой)

(Я чувствовал, что весь горю, как в лихорадке. В голове вертелись обрывки сотен приличествующих времени и месту фраз, но я не мог вспомнить ни одной из них, чтобы попытаться хоть как-нибудь разрядить обстановку.) (пер. Лаврова)

При переводе данного контекста, переводчики, также смогли передать таутазим. На наш взгляд, Н. Н. Лавров удачно подобрал **эквивалент** в переводе на русский язык: “assumed a deep tropical burn” – «горю, как в лихорадке».

Таким образом, проведя анализ фоностилистических средств ритмизации в романе «Великий Гэтсби» в оригинале и переводе, можно заметить, что при переводе с английского языка на русский язык переводчикам не всегда удается сохранить фоностилистические средства. Некоторые из средств ритмизации такие как рифма, рондо, звуковая анафора и звуковая зевгма зачастую невозможно в полной мере передать на русский язык. Это связано с тем, что русский и английский языки принадлежат к разным языковым группам, имеют различную фонетическую и лексико-грамматическую структуру.

Исходя из приведенных примеров, можно отметить, что аллитерация в большей степени передает различные звуки окружающей среды, применяется при описании чего-либо, придает тексту больше ритмичности и демонстрирует мелодичность языка повествования, а также обозначает элементы, которые, по мнению автора, могут являться значимыми в произведении.

Что касается ассонанса, в большинстве случаев он используется для подробного описания образа человека и его эмоций и т. д., это нужно для того, чтобы читатель мог ясно представить себе образ того или иного объекта, действия и т. д.

Наиболее часто используемые средства в романе – аллитерация, ассонанс и таутазим. Именно с их помощью автору удается создавать не только яркие и запоминающиеся образы, но и передавать чувства, настроения и эмоции персонажей.

В ходе исследования мы выяснили, что фоностилистические приемы не только могут передавать настроение и эмоции героев, но и описывать различные явления. Кроме того, они могут быть использованы для передачи отношения автора к тому или иному персонажу.

В романе Ф. С. Фицджеральда обнаружено большое количество описаний, именно поэтому в произведении использованы такие средства как аллитерация (при описании какого-либо действия или явления), ассонанс (при передаче настроения и эмоций героя), таутазим (данное средство мы можем встретить в диало-

гической речи), ономатопея (для описания какого-либо звука), а также звуковая анафора, звуковая зевгма, рифма и рондо.

В переводе на русский язык наиболее часто используются описательный перевод, добавление и конкретизация. В переводах как Е. Д. Калашниковой и Н. Н. Лаврова неоднократно наблюдаются такие переводческие трансформации, как замена части речи и перестановка членов предложения, что обусловлено необходимостью соответствия нормам русского языка.

3.6. Специфика ритма детективного романа Ж. Сименона «Бар “Либерти”» в оригинале и в переводе

Ж. Сименона считают крупным мастером социально-психологического романа, талантливым художником слов, непривыденным психологом. Его романы и повести проникнуты уважением, сочувствием и симпатией к простым людям.

Жорж Сименон (*Georges Joseph Christian Simenon*) родился 13 февраля 1903 года, в бельгийском городе Льеже. Отец писателя – Дезире Сименон был мелким служащим страховой компании, мать – Анриетт Брюль – до замужества работала продавщицей в универсальном магазине.

В доме у Сименонов жили иностранные студенты, которые снимали у них дешевые комнаты с пансионом. Среди них было немало и русских. Они и познакомили юношу с литературой, увлекли его русской классикой и в общем-то определили дальнейшую судьбу. Кроме литературы, Сименон заинтересовался также медициной и правом и в дальнейшем попытался все это совместить в своем творчестве.

Начальное образование Жорж получил в приходской школе. Закончив ее, он поступает в колледж Сен-Сервэ. Но жизнь в семье с каждым днем становится все тяжелее. Прихварывает отец. И тогда пятнадцатилетний Сименон принимает важное решение: он оставляет колледж за год до окончания и начинает работать, чтобы помочь родным добиться материальной независимости. Сначала он поступает учеником к кондитеру, но вскоре с радостью переходит продавцом в книжную лавку. Через месяц хозяинувольняет его, так как он не может терпеть, что какой-то юнец знает французскую литературу лучше, чем он. Расстроенный Сименон снова ищет заработок и находит его в местной газете. Главный редактор Демарто ставит Жоржа в отдел происшествий.

Так совершилось в корне изменившее всю жизнь Сименона посвящение вчерашнего школьника в журналисты.

14 ноября 1919 года появляется первый юмористический рассказ Сименона «Идея гения», за ним следуют «Муж, убивший свою жену», «На Арнском мосту» и др. Первые произведения еще очень слабые и незрелые. В 1921 году на Сименона обрушиается тяжелое горе: умирает отец. Кончина отца побуждает юношу к быстрым действиям, он досрочно в течение 18 месяцев отбывает воинскую повинность, покидает Льеж.

В 1922 году Сименон переезжает с молодой женой, художницей, в Париж, где регулярно публикует (под псевдонимами) в различных периодических изданиях множество (около 200) авантюрно-приключенческих рассказов и даже небольших романов, которые не приносят ему литературной известности, но позволяют безбедно жить. На литературные гонорары молодой писатель покупает большой катер, поселяется на нем вместе с женой и плавает по Франции, не прекращая писать рассказы и очерки.

В 1929 году в романе «Петере-Латыш» впервые появился комиссар Мегрэ. Успех этого персонажа побуждает автора предложить издателю Файяру серию книг, объединенных новым героем. 1931–1933 гг. выходят девятнадцать романов о Мегрэ. Эти книги сразу же приобрели мировую известность. Их переводят на иностранные языки, неоднократно переиздают в разных странах. Став знаменитым, Сименон в 30-е годы помимо большого количества романов публикует репортажи, очерки, навеянные его многочисленными путешествиями по всему миру.

С 1934 по 1939 год Сименон не выпускает книг о Мегрэ. Он начинает писать серьезные прозаические произведения, которые называются «трудными» романами. Речь идет об особого типа социально-психологическом романе, в котором показано внутреннее состояние человека, оказавшегося в безвыходном положении и резко враждебной среде. Эти книги имели не меньший успех, чем его детективы. И в 1937 году Ж. Сименону вручили Нобелевскую премию. Вскоре он по настойчивой просьбе читателей возвращает комиссара Мегрэ (1939 год). И с тех пор одновременно пишет и «трудные» романы, и книги о Мегрэ.

Вторая мировая война застала Сименона во Франции. Летом 1939 года он поселился с женой и родившимся в апреле первенцем Марком в небольшом селении неподалеку от Ля-Рошеля. По возрас-

ту Сименон не подлежал призыву в армию, но он помогал французским партизанам и бельгийским беженцам. В ту мрачную пору творчество Сименона было формой протesta против фашизма.

После войны Сименон уезжает в США, где находится до 1955 года, переменив несколько мест жительства в различных штатах. За эти годы он разводится с женой, женится вторично, становится отцом еще троих детей. В 1955 году писатель возвращается в Европу и до конца дней поселяется в Швейцарии.

Жорж Сименон выпускал, как и в 30-е, не менее 5–6 романов в год. Такая высокая производительность была связана с его манерой работать. Когда он писал новую книгу, он на это время полностью отключался от всего остального, пока не завершал работу над романом.

Отдохнув один-два месяца, он снова запирался и работал. Так и жил, пока в феврале 1973 года, в день своего семидесятилетия, не объявил миру, что прекращает писать, ибо это требовало огромного напряжения, а сил у него уже не хватало.

Однако он не прекратил работать, лишь сменил «рабочий инструмент». Начиная с 17 сентября 1973 года по декабрь 1979 года он почти ежедневно по несколько часов подряд диктовал на магнитофонную ленту свои воспоминания, эти записи и легли в основу цикла «Я диктую» (21 том).

Сименон скончался в 1989 году и оставил обширное наследство. Общий тираж его книг составляет более чем полмиллиарда экземпляров, вышедших почти на 60 языках мира.

В первых романах о Мегрэ только в последнем фамилия комиссара отсутствует в названии. Это не случайно, Мегрэ в этих романах выполняет функцию поводыря. Раскрывая преступления, он остается лишь свидетелем драмы, участники ее – другие люди. Но удельный вес Мегрэ в романах растет, поэтому Сименон все более подробно представляет его читателям. В разные годы он расскажет о главных эпизодах личной жизни и служебной карьеры Мегрэ (в «Деле Сен-Флакр» – о его детстве и юности, в «Записках Мегрэ» – о встрече с будущей мадам Мегрэ и женитьбе на ней, о поступлении в полицию и этапах его работы на набережной Орфевр).

Начиная со сборника 1938 года «Мегрэ возвращается», которым открывается второй период цикла, фамилия комиссара вписана в заголовки, занимает в них главное место.

В романах 60-х годов Мегрэ – умудренный опытом человек, в характере которого преобладают черты,ственные психологу и врачу.

Однако, многое меняя в образе Мегрэ на протяжении более 40 лет, Сименон вместе с тем уже с первых романов неизменно доказывал, что его комиссар – нетипичный полицейский, хотя и состоит на государственной службе. Так в «Петерс-Латыш» он не прячет оружие и предоставляет возможность Гансу покончить с собой, видя в этом для него лучший выход, чем томительный судебный процесс, который скорее всего закончился бы вынесением ему смертного приговора.

Сименон говорил: «Прошло более 40 лет, как в мою жизнь вошел комиссар Мегрэ. Оба мы за это время порядком изменились, но неизменным остается мое к нему уважение, и в романах, где действует Мегрэ, я ставлю порой более сложные проблемы, чем в своих социально-психологических романах. Опыт и мудрость Мегрэ помогают мне разрешать их и делать доступными для читателей разных стран и разного культурного уровня» [112, с. 328].

Индивидуальный стиль Ж. Сименона характеризуется, в первую очередь, наличием в его работах юридической лексики. Изучению этой черты идиолекта писателя была посвящена работа Е. С. Савиной [90].

Произведение Ж. Сименона «Бар “Либерти”» было написано в 1932 г. Сюжет книги заключается в том, что комиссару Мегрэ было поручено расследование загадочного убийства состоятельного предпринимателя, для чего он был послан на юг Франции. Комиссар успешно расследует убийство, и это дело имеет довольно неожиданную связь.

В самом сюжете произведения отмечаются регулярно повторяющиеся действия персонажей, наталкивающие нас на мысль о монотонности существования, приведшей к ощущению безысходности. В частности, его регулярные походы в Бар «Либерти», визиты комиссара в это заведение, его встречи со свидетелями и знакомыми убитого. Все это сопровождается постоянными напоминаниями о жаре, духоте, палящем солнце, о выпивке и бедности, а также странной любви и привязанности.

С точки зрения ритмических свойств на языковом уровне идиолект автора характеризуется частым употреблением эпанафрона, апозиопезы, эпифоры и анафоры (см. табл. 3). Данное

заключение сделано на основе количественной обработки текста при помощи инструмента ProseRhythmDetector:

Таблица 3

**Статистика по употреблению ритмических средств
в оригинале и в переводе**

Средства	G. Simenon «Bar “Liberty”»	Ж. Сименон «Бар “Либерти”»
анафора	57	22
эпифора	286	7
симплока	0	0
эпистрофа	0	6
анадиплозис	0	6
редупликация	2	1
эпаналепсис	679	195
полисиндeton	0	24
апозиопеза	532	358
Всего средств	1 556	619

В оригинале произведения наблюдается большее количество заявленных средств по сравнению с переводом. Однако очевидной остается общая тенденция к преобладанию эпаналепсиса и апозиопезы как в оригинале, так и в переводе.

Употребление **анафоры** характеризуется в большей степени случаями местоименной анафоры, однако в случаях совпадений контекстов (всего 3) в оригинале анафора выражена местоимениями, прилагательными и числительными, а в переводе прилагательными и числительными в функции существительного:

Rien de dramatique ! Rien de mystérieux!	Какая тут тебе драма! Какая загадка!
Des magasins blancs.	Белые магазины.
Des pantalons blancs et des robes blanches. Des voiles blanches sur la mer.	Белые брюки и белые платья. Белые паруса на море.
Des centaines de femmes guettant les soupeurs.	Сотни женщин заманивали в силки ужинающих мужчин.
Des centaines de croupiers guettant les joueurs ! Et des centaines de gigolos, danseurs, garçons de café,	Сотни крупье следили за движениями игроков! Сотни жиголо, танцоров, офици-

guettant les femmes... Des centaines encore d'hommes d'affaires, comme M. Petitfils, avec leur liste de villas à vendre ou à louer, guettant les hivernants...

антов высматривали незанятых женщин... И **сотни** коллег господина Птифика, держа наготове списки вилл для продажи или сдачи на зиму, выискивали клиентов...

В первом примере местоимение *rien* передано в переводе при помощи анафорического повтора прилагательного *какая*. Данный перевод с нашей точки зрения следует считать адекватным, поскольку приведенной в пример фразе предшествует следующий контекст: «А пышнотелая, даже, пожалуй, чересчур, дочка, обтянутая темного цвета шелками, тщетно силилась изобразить образ роковой женщины.

И потом, этот свежий запах мускуса, которым и без того пропитался воздух в комнате!

Ни дать не взять *жилье консьержки в провинциальном театре!*» (Сименон).

Во втором примере в оригинале программой в качестве анафоро был обнаружен повтор неопределенного артикля *des*, что является ошибочным, однако в приведенных фразах очевиден повтор прилагательного *blanc*, которое позиционно соответствует эпанаэпсису. В переводе повтор прилагательного *белый* соответствует анафоре. Данное прилагательное является довольно распространенным для произведения (18 случаев употребления в оригинале в формах мужского и женского рода), поскольку действие происходит на юге (белые яхты, белые дома, белая одежда): *Du blanc partout. D'immenses hôtels blancs! Des magasins blancs. Des pantalons blancs et des robes blanches. Des voiles blanches sur la mer.*

Третий пример с точки зрения ритма является довольно насыщенным, поскольку в нем сочетается несколько ритмических средств, в частности, в оригинале помимо анафорического повтора числительного *des centaines* в функции существительного, являющегося в предложениях подлежащим, наблюдается употребление лексемы *guettant* в следующих друг за другом конструкциях (эпаналепсис), а также синтаксический параллелизм предложений и употребление однородных членов (однородных дополнений).

В переводе односоставные предложения заменены на двусоставные, однако все остальные ритмические средства сохранены в полном объеме.

Большой разрыв в количестве употребленных автором эпифор по сравнению с переводом на русский язык (286/7) может быть обусловлен особенностями грамматической системы языков. Было обнаружено 3 случая полного совпадения контекстов, а также 4 случая частичного совпадения:

- | | |
|---|---|
| – Et ce soir? | – А сегодня вечером? |
| – Quoi, ce soir? | – Что сегодня вечером? |
| – Reste tranquille, ma vieille! | – Лежи спокойно, моя бедная старушка! |
| Bien sûr, une vieille ! Une pauvre grosse vieille imbibé d'alcool, aux chevilles si enflées qu'elle marchait comme un éléphant. | Конечно, старуха! Толстая несчастная старуха, дышащая перегаром, с распухшими слоновыми ногами. |
| – Vous ne connaissez pas Brown? | – А вы знали Брауна? |
| – Quel Brown ? | – Какого Брауна? |

Первый и третий примеры близки к употреблению мимезиса, однако формально с точки зрения позиции повторяющихся элементов их можно рассматривать в качестве эпифоры. В третьем примере в переводе изменено время глагола, что является логичным.

Второй пример неоднозначен для инструмента с точки зрения ритмических средств. В обоих вариантах он сочетает в себе употребление эпифоры и эпаналепсиса, однако инструмент видит только эпифору, завершающую предложение или часть предложения, заканчивающиеся знаками препинания. В связи с тем, что во французском языке *imbibé* не отделен запятой от существительного, инструмент его не выделил. Это выделение не было бы корректным в связи с тем, что данная часть предложения не представляет собой простое предложение в составе сложного, а является собой употребление причастного оборота (*дышащая перегаром*).

В русском переводе в реплике персонажа мы видим уменьшительно-ласкательную форму *старушки*, которая при описании продолжается повторением грубой формы *старуха*. Во второй фразе наблюдается употребление эпифоры в сочетании с эпаналепсисом.

Следующие примеры употребления демонстрируют неполную передачу элементов эпифоры:

- Je commence à **comprendre**!
- Rien du tout...

– Я, кажется, начинаю кое-что **понимать**!

– Да тут еще рано что-либо **понимать**!..

À droite, une **enseigne**: Aux Vrais-Marins.

Справа красовалась **вывеска**: «Для настоящих моряков».

À gauche, une **enseigne**: Liberty-Bar.

Слева другая: «Бар „Либерти“».

Il n'ose pas par crainte d'avouer sa **faiblesse**. Et il se souviendra par la suite de cette heure-là, de la terrasse du Café Glacier, de la place Macé... Car c'est un de ses rares moments de **faiblesse** ! De *faiblesse* absolue !

Он не осмелился признаться в собственной **слабости**. Да, ему надолго запомнится этот час, проведенный на террасе кафе «Ледник» на площади Масе... Ведь это один из редких случаев его душевной **слабости**!

Причем абсолютной **слабости**!

Эпифора употреблена в переводе, однако в оригинале текста вместо эпифорического повтора употреблена отрицательная конструкция (*Ничего подобного!// Вовсе нет!// Вряд ли.*). Во втором примере, напротив, во избежание тавтологии слово *вывеска* исчезло из перевода. Третий пример, подчеркивая моральную *слабость* и неустойчивость персонажа, демонстрирует употребление эпифоры с двукратным повтором основного элемента в русском переводе и однократный повтор элемента в оригинале в сочетании с анадиплозисом, употреблением слова на стыке предложений. Это обусловлено особенностями грамматической структуры французского языка, в частности позицией прилагательного по отношению к существительному. В русском варианте тематическое членение предложения позволяет нам подтвердить необходимость конечной позиции лексемы *слабость* для более активного акцента на ней.

Эпаналепсис, проявляющийся в повторении слова после промежуточных слов, имеет большее количество случаев употребления в тексте оригинала произведения, нежели в его рус-

ском переводе (соотношение 679 / 195). Данное средство имеет наибольшую частотность проявлений в тексте, а также относительно большое количество совпадений контекстов в оригинале и в переводе (17), из данного количества 8 случаев частичного совпадения контекстов.

Manger, **boire**... Sommeiller et **boire** à nouveau pendant que Sylvie s'habillait, tirait ses bas sur ses cuisses avant d'aller travailler...

Et il m'a annoncé qu'il s'arrangerait pour que, même après sa mort, les **ennuis** continuent...
– Quels **ennuis**?

Pas d'histoires ? ... et s'il lui plaisait de sortir le **testament**, un vrai **testament**, irréfutable ? ...

Поесть, **выпить**... Подремать и снова **выпить**, а потом Сильви оденется, натянет чулочки и отправится на работу...

Да! И объявил мне, что постараётся сделать все от него зависящее, чтобы и после смерти наши **неприятности** не прекратились...
– Какие **неприятности**?

А если ему захочется выудить на свет Божий **завещание**, настоящее **завещание**, от которого не отманишься?.. И отправить всех четырех женщин туда?..

В первом примере эпанаэпсис передан повтором слова **выпить**, который скорее может быть расценен как эпифора, повтор в конце частей предложения. Для данного средства, как ритмического, важна близость повторяющихся элементов по отношению к основному элементу и его повторам. Данное условие в полной мере соблюдается в этом и в последующем примерах. Большая часть случаев употребления эпанаэпсиса характеризуется повтором существительных (около 80 % употреблений).

Второй и третий примеры демонстрируют употребление существительных в качестве элементов эпанаэпсиса, основной элемент которого повторяется однократно. Многократные повторы для данного текста не характерны.

Интересны случаи частичного совпадения контекстов. В них основными средствами передачи эпанаэпсиса при переводе являются употребление различных глагольных форм и синонимов:

Et Sylvie continuait à **pleurer** sans se cacher la figure, sans s'essuyer les yeux, à **pleurer** de rage plutôt que de douleur.

Pardon ! il y en avait un autre : l'**odeur** sucrée du porto qu'il n'avait pas bu, au Provençal, et qui se mariait avec l'**odeur** tout aussi fade du cosmétique de Brown fils.

Voulez-vous être assez aimable pour dire à Mme Jaja que l'**enterrement** aura lieu demain à sept heures à Antibes... Oui, l'**enterrement** ...

Сильви продолжала **плакать**, не загораживая лицо руками и не вытирая слез, **плакала** скорее от злости, нежели от боли.

Нет, извините! Припомнилось еще кое-что: сладковатый **аромат** портвейна, так и не выпитого им в отеле «Провансаль», гармонично сочетавшийся со столъ же невыразительным **запахом** парфюмерии Брауна-младшего.

Теперь, когда вскрытие произведено, у него больше нет предлога медлить с выдачей разрешения на **захоронение**... Сын Брауна звонил трижды, и в конце концов его заверили, что **похороны** могут состояться завтра ранним утром...

Для ритмики текста наиболее важной является повторяемость рассматриваемых средств. Так, в случае с **апозиопезой** инструментом было выделено довольно большое количество предложений с многоточием, однако не все они представляют собой ритмическое средство. Для того, чтобы расценивать данные случаи как ритмические, необходима последовательность предложений с многоточием.

Указанное в таблице количество соответствует реальным случаям употребления апозиопезы как ритмического средства. Приведем некоторые примеры:

D'autre part, si, après dîner, vous désiriez aller au Casino de Juan-les-Pins, je ...

– Merci ... J'ai sommeil ...

– Merci... Je voulais seulement vous dire... – Leur dire quoi ?

– ... que j'espère, demain, mettre la main sur l'assassin...

Кстати, если после ужина вы пожелаете заглянуть в казино Жуан-ле-Пена, то я с удовольствием...

– Нет, спасибо... Спать хочется

– Спасибо... Я только хотел вам сказать...

– Сказать что?

– ...что, надеюсь, уже завтра схвачу убийцу.

Ce ne serait plus un M. Petifils qu'elles auraient comme homme d'affaires, mais des notaries, des avoués, des avocats ...

– Je vous laisse travailler... Je viendrai vous voir demain.

И вовсе не господина Птифиса возьмут они с собой в качества помощника и советчика, а нотариусов, поверенных, адвокатов...

– Не буду мешать работать... Завтра заеду...

Процент совпадения предложений с умолчанием в оригинале и в переводе довольно высок (89 %). Исключение составляют случаи, в которых переводчик усматривает отсутствие необходимости многоточия, как во втором примере.

Случаев реальной недосказанности в количественном соотношении гораздо меньше, чем случаев умолчания, выполняющего *фасцинативную* функцию, когда умолчание вносит интригу, тем самым концентрируя внимание читателя и побуждая активнее осмысливать текст:

Брауна убили, а его две женщины...

– Из дома мы выходили редко... Обычно doch читала, а я... (недосказанность, которой присуща спекулятивная функция, когда умалчивая, человек преследует какую-либо выгоду, например, скрывает нечто от посторонних слушателей, экономит время, эмоции, речевые усилия и т. д.);

– Все его зовут Ян... Фамилию не знаю... Он служит стюардом на борту «Ардены», шведской яхты, которая каждый год проводит зиму в Канне... Ян – к тому же и метрдотель... Не так ли, Ян?.. Господин из полиции... (недосказанность выполняет *фасцинативную* функцию, когда за указанными сведениями предположительно скрывается дополнительная информация, а также отмечается неуверенность говорящего в информации, которую он предоставляет).

Для детективных историй данное ритмическое средство является значимым, поскольку влияет на восприятие текста читателем через запрет упоминания о чем-либо, что создает ореол загадочности вокруг предмета разговора. В такого рода произведениях также может быть распространен обрыв фразы вследствие проявления эмоций, когда герой произведения может находиться в сильном волнении, которое мешает ему договорить. Апозиопеза может выражать различные чувства: ненависть, смущение, расте-

рянность, страх и др. Однако в анализируемом тексте данные случаи употребления апозиопезы не отмечаются.

Ритмические средства, выявленные при помощи компьютерного приложения, осуществившего поиск и подсчет случаев их употребления, в целом характеризуют детективную историю как текст, который предполагает наличие определенного ореола загадочности, проявляющегося в конкретных стилистических средствах. Так, наиболее распространенными ритмическими средствами из указанных в таблице 1 для данного произведения стали эпаналепсис, апозиопеза, анафора и эпифора. Наиболее активно жанр детектива проявляется в употреблении апозиопезы, которая максимально близко передана в переводе текста на русский язык. Вторым по степени активности передачи при переводе стал эпаналепсис, проявляющийся в большей степени в повторении существительных. Случай употребления анафоры в сравнении с эпифорой демонстрируют большее количество совпадений в переводе, что обусловлено лексико-грамматической спецификой французского и русского языков, в частности позицией слов в предложении и смысловой зависимости от этой позиции.

В целом ритмика произведения сохранена на 39,8 %, о чем свидетельствуют показатели частотности употребления средств в оригинале и в переводе.

3.7. Исследование ритмических характеристик текста (на материале романа Г. Г. Маркеса «Палая листва»)

Большинство исследований в области филологии осуществляется без опоры на автоматизированные средства поиска и обработки текстовой информации. Исследователям приходится вручную анализировать тексты больших объемов. Именно поэтому была предпринята попытка создать веб-приложение, которое позволяет находить повторяющиеся единицы языка в текстах любых объемов на английском и испанском языках.

В веб-приложении разработано окно для ввода текста («Original text»), окно для вывода текста («Result»), появляющееся после нажатия кнопки «Find», и окно для ввода слов-исключений, в повторе которых пользователь приложения не нуждается.

Поиск повторений осуществляется по двум критериям («Search mode»): поиск повторений по всему тексту («Throughout the text») и в рамках одного предложения («By sentences»).

Беб-приложение работает только в браузерах «Google Chrome» и «Opera» (см. рис. 2).

Original text:

Mira a Isabel sentada junto al niño. Mira a los hombres y finalmente a mí.
Смотрит на Иса贝尔, сидящую подле ребенка. Смотрит на индейцев и на меня.

Search mode

- Throughout the text
 By sentences

Exception words (enter the words separated by spaces):

Find

Result:

mira a isabel sentada junto al niño. mira a los hombres y finalmente a mí. **смотрит** на исабель, сидящую подле ребенка. **смотрит** на индейцев и на меня.

■ mira: 2 times
■ смотрит: 2 times
■ на: 3 times

Рис. 2 Скриншот веб-приложения по поиску повторов в тексте

В результате исследования романа «Палая листва» Г. Г. Маркеса в испанском языке было выявлено 582 единицы ритма, в английском (в переводе Грегори Рабасса) – 579 единиц и в русском (в переводе Э. Люберацкой) – 497 единиц, из которых наиболее распространенными являются однородные члены, градации синонимов, деривация, анафора и антонимы.

Употребление однородных членов

Наиболее распространенным ритмическим средством не только в испанском языке, но и в любом другом, является употребление однородных членов, которые сопровождаются интонацией перечисления при нумерации нескольких синтаксических элементов, соединенных сочинительной связью:

Los hombres salieron y retornaron a la habitación con un martillo y una caja de clavos. (p. 18); The men left and came back to the

room with a hammer and a box of nails. (p. 26); Индейцы гуськом вышли из комнаты и воротились с молотком и коробкой гвоздей. (p. 9).

Mamá me condujo de la mano por la habitación oscura y me sentó a su lado, en un rincón. (p. 9); *Mama led me through the dark room by the hand and seated me next to her in a corner.* (p. 18); Взяя за руку, мама провела меня по комнате и усадила рядом с собой в углу. (p. 6).

Синонимы в следующих примерах характеризуются контактной позицией, элементы при этом соединены союзом *и*:

<...>*porque me lo dijo con la voz grave y reservada;* <...> (p. 9)
<...>*because she said it with a serious and reserved voice,*
<...>(p. 17)

<...> потому что сказала она это строго и сухо, <...> (p. 6)

В данном примере автор описывает голос, которым мама отвечала своему сыну на похоронах доктора. Сухость и строгость ее голоса свидетельствует о внутреннем напряжении женщины, с ужасом ожидавшей начала похорон.

Анафора

Recordaba al doctor en nuestra casa. Recordaba su bigote negro
<...> (c. 30); *I remember the doctor when he was staying at our house. I remember his black and twisted mustache* <...>(c. 38); Я вспоминала, каким был доктор, когда жил у нас в доме. Я вспоминала его закрученные черные усы <..>(p. 15).

Анафорический повтор глаголов в данных примерах характеризуется их употреблением в разных временах, в частности в испанском и русском языках использована форма прошедшего времени, а в английском переводе – Present Simple.

Деривация

<...> *me mira y sonríe con una sonrisa forzada, sin nada por dentro;* <...> (p. 12); *Los hombres salieron y retornaron a la habitación con un martillo y una caja de clavos. Pero no han clavado el ataúd* (p. 18). – гвозди – приколотить.

Desde entonces, por mucho que me esfuerce por no mirarlo, siento como si alguien me sujetara la cara hacia ese lado. Y aunque haga esfuerzos por mirar hacia otros lugares de la habitación
<...>(p. 10). – пытаться – усилия.

Повтор однокоренных слов подчеркивает некоторую навязчивую мысль, доводит до читателя эмоции, ощущения персонажей, чувства, беспокоящие их в определенный момент. При помощи данного ритмического средства осуществляется смысловое акцентирование, ориентированное на предмет, признак или действие.

<...>la culminación de una labor sistemática, tenaz, <...>(c. 100) (восходящая градация); <...>the culmination of a systematic, tenacious piece of work<...>(c. 106) (восходящая градация); <...>венцом последовательного упорного труда, <...> (р. 43) (восходящая градация).

Здесь нам рассказывается о сложностях, с которыми пришлось столкнуться полковнику и его жене Аделаиде в те времена, когда доктор жил в их доме на протяжении девяти лет.

Употребление антонимов

Употребление антонимов также встречается достаточно часто как в испанском, так и в русском и английском вариантах перевода.

<...> crearon en torno a él una atmósfera más parecida al temor que al respeto; <...> built up an atmosphere about h that was more like fear than respect. (р. 75); <...> вызывали у окружающих скорее боязнь, нежели уважение. (р. 30).

Здесь автор описывает вызывающие манеры доктора, которые на протяжении девяти лет проживания в их дома пугали полковника, его жену и дочь. Употребление эпифоры, синтаксического параллелизма, эпаналепсиса, анадиплозиса и полиптотона являются в меньшей степени распространенным как в тексте оригинала, так и в текстах его переводов.

Особенности перевода ритмических конструкций на английский язык

Перевод однородных членов предложения

Наиболее распространенными средствами перевода однородных членов предложения на английский язык являются полный перевод, прием лексического добавления и перестановка: *<...>un niño que crecerá, se reproducirá, y morirá al fin, <...> (р. 17); <...>a child who will grow, reproduce, and die in the end <...> (р. 26).*

В данном примере однородные члены переданы дословным переводом: глаголы в английском варианте перевода имеют та-

кую же семантическую и грамматическую формы как и глаголы в оригинальном произведении (все три глагола стоят в будущем времени, единственном числе и третьем лице).

Перестановка

Ella también memira y se inclina a atarme el cordon de la bota.
(p. 19)

She looks at me too and leans over to tie my shoelace. (p. 27)

Здесь можно заметить изменение положения однородных членов при переводе на английский язык, что обосновано структурой языка перевода, согласно которой прямое дополнение занимает позицию после глагола, к которому оно относится.

Прием лексического добавления

<...>*cierro losojos, estiro los brazos y camino.* (c. 65)

<...>*I close my eyes, stick out my arms, and walk.* (c. 72)

В данном случае при переводе на английский язык происходит добавление личного местоимения «I» для пояснения лица и числа глаголов *close* и *stickout*.

Особенности перевода градации синонимов

Одними из наиболее распространенных средств перевода градации синонимов на английский язык являются полный перевод и перестановка.

Полный перевод

<...>*nuestro matrimonio fue más concreto y palpable*<...>(c. 77)

(восходящая градация); <...>*our marriage lasted was more concrete and touchable*<...>(c. 84) (восходящая градация).

Таким образом, при переводе сохранена как структура части предложения, содержащей единицы ритма, так и лексический оттенок синонимов (ощутимый – осязаемый).

Перестановка

Pero aun esa verdad era diferente y extraña. (c. 77) (восходящая градация)

But even that truth was strange and different. (c. 84) (нисходящая градация).

Здесь наблюдается перестановка синонимов при переводе и, как следствие, смена восходящей градации на нисходящую. Такое явление может объясняться желанием переместить акцент с *strange* на *different*.

Особенности перевода деривации на английский язык

Деривация в романе «Палая листва» чаще всего передается полным переводом (5 шт.) и перестановкой (5 шт.).

Полный перевод

Mi abuelo parece tranquilo, pero su tranquilidad es imperfecta y desesperada; My grandfather seems calm, but his calmness is imperfect and desperate. (p. 25).

Описывая состояние дедушки-полковника, одного из уважаемых людей деревни Макондо и единственного из всех жителей неравнодушного к умершему человеку, мальчик употребляет «*tranquilidad*» и его однокоренное слово «*tranquilo*», подчеркивая притворную умиротворенность дедушки, которую он создает для своей дочери.

Перестановка

<...>porque quería saber cuánto tiempo estaría bailando la bailarinita. (c. 48); <...>how long the dancing girl would keep on dancing. (c. 57)

В данном примере при описании танцующей балеринки, на которую любил смотреть доктор, можно увидеть перестановку глагола при переводе в конец предложения.

Особенности перевода анафоры на английский язык

Наиболее часто анафора передана на английский язык полным переводом, приемом лексического добавления.

Полный перевод

Porque no solo era eso: un animal, sino algo más: un animal herbívoro, un rumiante como cualquier buey de yunta. (c. 84); Because he wasn't only that, an animal, but something else: an animal who ate grass, a ruminant like any ox in a yoke. (c. 89).

Здесь при описании манер доктора автор и переводчик с помощью анафоры делают акцент на том, что он похож скорее на животное, чем на человека.

Прием лексического добавления

Mira a Isabel senta dajunto al niño. Mira a los hombres y finalmente a mí. (c. 34); He looks at Isabel sitting beside the child. He looks at the men and finally at me. (c. 42).

Описывая поведение работника полиции, прибывшего в дом умершего, чтобы вручить сертификат на разрешение проведения похорон, автор использует анафору, которая при переводе пере-

дана с помощью лексического добавления местоимения *he*, которое способствует определению лица и числа у глаголов.

Особенности перевода антонимов на английский язык

Антонимы в данном произведении чаще всего передаются с помощью полного перевода и перестановки.

Полный перевод

El Cachorro está muy lejos de ser un rezandero, un santurrón como decimos. (p. 98); The Pup is a long way from being a prayer-monger, sanctimonious, as we say.. (p. 104).

Перестановка:

Sabía que tarde o temprano había de salir, <....>(c. 103); I knew that sooner or later he could come out <....>(p. 108).

В данном случае можно наблюдать перестановку единиц ритма.

Особенности перевода ритмических конструкций на русский язык

Перевод однородных членов предложения

Наиболее часто перевод однородных членов предложения осуществляется с помощью перестановки, перестановки и приема лексического добавления.

Перестановка

Se ha puesto el antiguo sombrero de paja que le cubre las orejas, y un vestido negro, cerrado arriba, con mangas hasta los puños. (p. 8); Она надела старую соломенную шляпу, прикрывающую уши, и наглухо застегнутое, с рукавами до самых запястий платье. (p. 6).

Здесь, описывая внешний вид матери на похоронах, переводчик использует инверсию, поставив определение перед главным словом, к которому оно относится, делая акцент на том, как выглядит наряд.

Перестановка и прием лексического добавления

<...>salimos ala puer taa juntarnos connia bueloyc aminato slas tres casas que separan ésta dela nuestra. (p. 9); <...>мы вышли за дедушкой на улицу и прошли три дома, что отделяют наш дом от этого, <...> (p. 6).

В данном случае переводчик добавляет местоимение для указания лица и числа глагола и меняет местами указательное и личное местоимения.

Особенности перевода синонимов

Передача градации синонимов происходит чаще всего с применением таких средств как изменение коннотации, замена частей речи и перестановка.

Изменение коннотации

Está triste, devastada, y se pasa horas enteras rezando en el cuarto. (c. 122) (восходящая градация);

Она мрачна, разбита и часами молится в своей комнате. (c. 52) (восходящая градация).

Таким образом, переводчик решает усилить лексическое значение прилагательного *triste* (грустный, печальный), превратив его в *разбитый*, тем самым подчеркивая душевное состояние жены полковника Аделаиды, которая после смерти доктора практически не покидает молельную комнату.

Замена частей речи

Es un desconcertado de Dios, pensé, oyendo lo que él acababa de decirme espontáneamente, con claridad, con precisión, como si lo hubiera leído en un libro. (c. 95); Это человек, обеспокоенный Богом, – подумал я, дослушав то, что он сказал будто бы нечаянно, но ясно и точно, словно вычитал эту фразу в книге. (р. 40)

Данный пример иллюстрирует замену существительный на наречия при переводе.

Перестановка

<...>la culminación de una labor sistemática, tenaz,<...>(c. 100) (восходящая градация); *<...>венцом последовательного упорного труда,* <...> (р. 43) (восходящая градация).

В данном случае при переводе перестановка существительного, к которому относится градация синонимов, обоснована грамматическими нормами русского языка, по которым прилагательное употребляется перед существительным.

Особенности перевода деривации

Большая часть деривации передана с помощью перестановки:

<...>sentadoto dasla star desenla peluquería, conversando con los forasteros, pero sin que nadie hubiera podido asegurar que había visto siquiera una vez a la hija del peluquero. (р. 80); <...>сидел в парикмахерской, беседуя с приезжими, и никто не мог бы с уверенностью сказать, виделся ли он с дочкой парикмахера хотя бы раз. (р. 34).

Таким образом, в тексте оригинала предложение завершает существительное *peluquero* (*парикмахер*), тогда как в русском языке в конец предложения выносится оборот *хотя бы раз*.

Особенности перевода анафоры

Анафора на русский язык передана только полным переводом или приемом лексического добавления.

Полный перевод:

Mira a Isabel sentada junto al niño. Mira a los hombres y finalmente a mí.(с. 34); Смотрит на Исабель, сидящую подле ребенка. Смотрит на индейцев и на меня. <...> (р. 16).

Прием лексического добавления:

Me acordé de su vida, de su soledad, de sus espantosos disturbios espirituales. Me acordé de la indiferencia atormentada con que asistía al espectáculo de la vida.

Я вспомнил о его жизни, о его одиночестве, его мучительном душевном разладе. Я вспомнил, с какой угрюмой апатией взирает он на спектакль бытия. (р. 39)

В этом случае для обозначения лица глагола переводчик добавляет личное местоимение я.

Особенности перевода антонимов

При передаче антонимов автор прибегает либо к полному переводу, либо к использованию перестановок.

Полный перевод

Sentía el flujo y el reflujo de su voz<...>; Слышал прилив и отлив его голоса<...>

Таким образом, описывая голос доктора, вечерами качавшегося в своем гамаке, переводчик использует дословный перевод.

Перестановка

Sabía que tarde o temprano había de salir <...>(р. 103); Я знал, что рано или поздно он выйдет <...> (р. 44).

В данном случае при переводе автор меняет местами наречия.

На основе проведенного выше анализа можно сделать вывод о том, что однородные члены, синонимы, деривация, анафора и антонимы являются самыми распространенными средствами создания ритма как для текста оригинала, так и для его переводов на английский и русский языки. Таким образом, в определенных случаях при переводе ритма переводчики прибегают к применению трансформаций.

В результате исследования в тексте испанского языка было выявлено 582 ритмических конструкций, в тексте английского языка – 579 и в тексте русского языка – 497.



Рис. 3

Количество ритмических конструкций в английском тексте

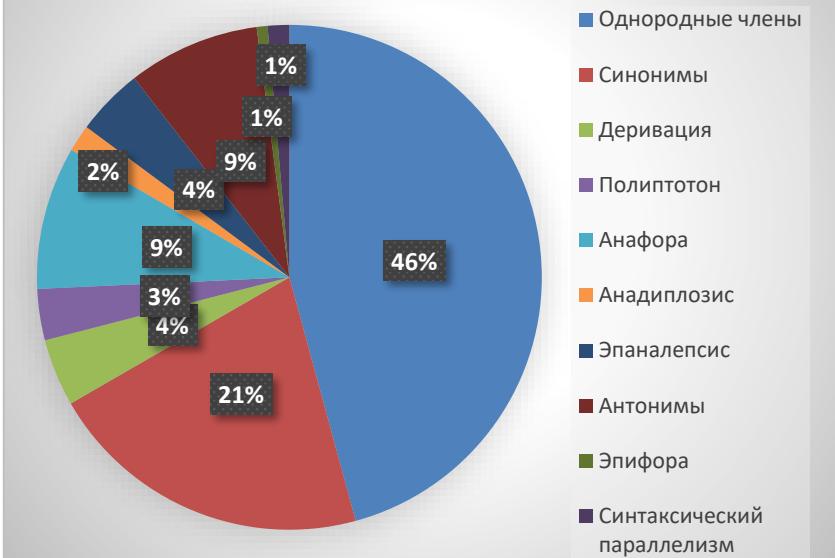


Рис. 4



Рис. 5

Одними из наиболее встречающихся ритмических конструкций в испанском тексте являются однородные члены (44 %), синонимы (21 %), анафора (10 %), антонимы (8 %), эпаналепсис (5%), деривация (4 %), полиптотон (4 %), анадиплозис (2 %), синтаксический параллелизм (1 %) и эпифора (1 %); в английском тексте – однородные члены (46 %), синонимы (21 %), анафора (9 %), антонимы (9 %), эпаналепсис (4 %), деривация (4 %), полиптотон (3 %), анадиплозис (2 %), синтаксический параллелизм (1 %) и эпифора (1 %); в русском тексте – однородные члены (46 %), синонимы (22 %), анафора (9 %), антонимы (9 %), эпаналепсис (4%), деривация (4 %), полиптотон (3 %), анадиплозис (2 %), синтаксический параллелизм (1 %) и эпифора (1 %) (см. Рис. 3–5). Таким образом, наиболее ритмичным мы можем назвать текст оригинала и наименее ритмичным – его перевод на

русский язык. Лидирующие позиции во всех текстах занимают однородные члены, синонимы, анафора и антонимы.

В процессе перевода произведения на английский и русский языки были переданы только 416 единиц из 582 с применением различных грамматических лексических трансформаций. Анализ перевода ритмических конструкций позволяет сделать вывод о том, что передача ритма на английский язык осуществлялась путем частичного перевода (50 %), полного перевода (42 %) и опущения ритмических конструкций (8%); на русский язык – путем частичного перевода (49 %), полного перевода (18 %) и опущения ритмических конструкций (33 %). Одними из наиболее часто встречающихся трансформаций были перестановка и прием лексического добавления, обоснованные нормами грамматики языков перевода: добавление к глаголам личных местоимений для обозначения лица и числа в английском языке или перестановка наречий на предглагольную позицию при переводе на русский. Большое количество опущений при переводе ритма на русский язык (например, опущение многих конструкций полиптотона и глагольных анафор) может быть обосновано тем, что испанский язык имеет аналитический строй, а русский – синтетический.



Рис. 6

Особенности перевода ритмических конструкций на русский язык

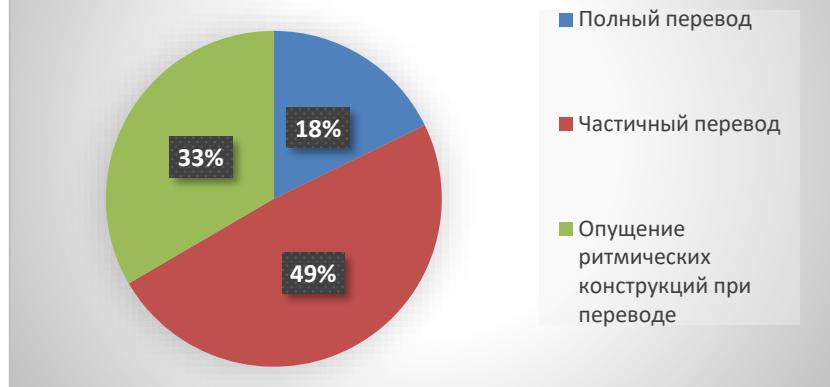


Рис. 7

Количество ритмических конструкций в русском тексте



Рис. 8

При переводе на английский язык количество опущения ритма заметно меньше (Рис. 6–8), так как язык оригинала и язык перевода имеют аналитический строй. Более свободная структура испанского предложения является причиной появления большого количества перестановок в тексте английского языка. Можно ли считать перевод качественным, если в процессе были опущены некоторые ритмические конструкции? Ответ на этот вопрос сегодня пытаются найти многие лингвисты и переводчики, изучающие проблемы перевода художественных текстов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы монографии позволяют оценить значимость исследования идиостиля не только в рамках литературоведения и лингвистики, но и на междисциплинарном уровне, в частности в рамках социолингвистики, психолингвистики, компьютерной лингвистики и других дисциплин.

Проведенные исследования позволили сделать следующие выводы:

1) Идиостиль и идиолект соотносятся как общее и частное. Идиостиль, представляя собой план содержания, вмещает в себя идиолект как план выражения, работающего на содержание. В качестве основных характеристик идиостиля наиболее часто рассматриваются изучение темы, идеи произведения, его концептов, определение ФСП текстов, символики текста (взаимосвязь с идиолектом). При этом отмечается тесная взаимосвязь всех данных элементов непосредственно с языком произведения. Характеристика идиолекта писателя предполагает исследование используемых автором языковых средств, исследование системы тропов и стилистических фигур.

2) Вопросу автоматизированной обработки текста в настоящее время уделяется очень пристальное внимание. На данный момент количество стилистических характеристик, используемых в компьютерной лингвистике очень велико и разнородно. Однако вопросу систематизации этих характеристик, исследованию их влияния на качество решения задач и обоснованию их выбора уделяется недостаточно внимания. Авторами в большей степени учитываются лишь некоторые параметры идиолекта, то есть языковой специфики авторского стиля, заключающейся, как правило, в отражении количественных показателей довольно поверхностных параметров текста, таких как количество слов, слогов, размер предложения и т. д. Однако идиостиль выражается в довольно сложных для осуществления поиска признаках, связанных с личностью автора. Сложность составляет в первую очередь то, что четкой системы признаков авторского стиля не существует. Авторская специфика может проявляться в каких угодно чертах его языковой и неязыковой личности. Таким образом, осуществление комплексного анализа индивидуального стиля автора – довольно

сложная техническая задача. Анализ языковой специфики – это лишь один из его многочисленных этапов. Автоматизация поиска этих формальных параметров – это первый шаг на пути к комплексному пониманию индивидуального авторского стиля. Основным назначением данного анализа является авторская атрибуция, которой посвящено наибольшее количество исследований.

3) Среди работ, посвященных вопросам ритмики текста, недостаточно исследований, в которых представлен комплексный характер ритма, проявляющийся на различных языковых уровнях (фонетическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом и композиционном). Это осложняется тем, что системы ритмических средств до сих пор не унифицированы. Предложенная авторами монографии система средств позволит продвинуть вперед исследования, направленные на их систематизацию, а также позволит использовать данную систему как один из многогранных параметров анализа идиомы автора.

4) Для реализации поставленной цели по поиску ритмических средств в тексте был создан инструмент, позволяющий осуществлять автоматизированный поиск некоторых из них, в частности, анафоры, эпифоры, симплоки, эпистрофы, анадиплозиса, эпаналепсиса, редупликации, полисинкетона и апозиопезы. Даные стилистические средства основаны на повторе языковых элементов и их поиск в тексте представляется наиболее доступным с технической точки зрения. Инструмент, получивший название ProseRhytmDetector позволил осуществить поиск и количественную обработку данных средств ритма в англоязычных и русскоязычных текстах.

5) Исследования в области применения ритмических показателей для определения авторства текста приближают лингвистов и филологов к решению множества смежных задач, которые направлены на решение проблем, связанных с переводом. Необходимой является комплексность подхода, учет многоуровневой природы ритма, реализации ритмических средств на всех языковых уровнях. Важно найти методы, позволяющие проводить комплексные исследования богатой структуры художественного текста, с опорой на доступные технические средства анализа, позволяющие осуществлять обработку и анализ больших объемов текста лингвистам и филологам, не имеющим технического образо-

вания. Неотъемлемой задачей является работа с корпусами текстов, их использованием и созданием, а также с приложениями, позволяющими анализировать полученные данные.

6) В вопросе передачи ритма при переводе основополагающими являются проблемы размытости понятия «изменение ритма» и отсутствие четкого разграничения между понятиями «изменение ритма» и «нарушение ритма» прозаического текста. Важным является понимание того, всегда ли нарушение ритма является нарушением авторского стиля. Это довольно сложный вопрос, который не может быть решен без подробного изучения авторской личности и специфики языка переводчика. Кроме того, исследование соответствия ритмической структуры текста оригинала и его перевода представляет собой сложную задачу, которая в настоящее время решается вручную.

7) Основными выводами, полученными в результате исследования различных произведений англо-, франко- и испаноязычных авторов и переводов их произведений на русский язык, явились следующие:

- исследование специфики ритма текста вручную и сопоставление со спецификой переведенного текста заняло значительно больше времени, чем автоматизированная обработка текста, хотя сопоставление оригинала и перевода при автоматизированной обработке также на данный момент является трудоемким процессом, в связи с частично автоматизацией и необходимостью активного участия исследователя;

- эффективность использования инструментов по обработке ритма текста на данный момент продемонстрировала неожиданные результаты, которые отразили довольно низкий процент совпадений ритмических средств в оригинале и в переводе, что возможно обусловлено языковой спецификой, в частности лексико-грамматической структурой языков;

- необходимой является дальнейшая работа по расширению спектра средств ритмизации, поиск которых осуществляется автоматически, по созданию алгоритма определения коэффициента ритма для автора по совокупности его произведений, а также работа по достижению наибольшей степени автоматизации сопоставления оригинала и перевода текста.

Осуществление перечисленных задач позволит перейти к решению проблемы атрибуции текста на основе совокупности методов. Таким образом, характеристика ритмической структуры текста подготавливает решение сложнейшей задачи, над которой исследователи работают уже на протяжении нескольких десятилетий.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Афонина, И. А. Статистические параметры трансляции ритмико-фонетических особенностей французской речи при переводе на русский язык [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / И. А. Афонина. – Тюмень, 2008. – 235 с.
2. Базилевич, В. М. Обличительный характер произведений Шарлотты Бронте [Текст] : автореф. дис. ...канд. филолог. наук / В. М. Базилевич ; Львовский гос. ун-т им. Ивана Франко. – Львов, 1954 – 15 с.
3. Барапов, А. Н. Постулаты когнитивной семантики [Текст] / А. Н. Барапов, Д. О. Добровольский // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56 (1). – С. 11–21.
4. Барапов Н. Н. Введение в прикладную лингвистику [Текст] : учебное пособие / Н. Н. Барапов. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 347 с.
5. Батура, Т. В. Формальные методы определения авторства текстов [Текст] / Т. В. Батура // Вестник Новосибирского государственного университета. – 2012. – Том 10. – вып 4. – С. 81–94. – (Информационные технологии).
6. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
7. Белоусов, К. И. Анализатор ритмической структуры текста: атрибуция текстов на основе ритмических паттернов [Текст] / К. И. Белоусов, Г. Ф. Дусакова, Д. В. Леонов // Цифровая гуманитаристика: ресурсы, методы, исследования: материалы Междунар. науч. конф. (г. Пермь, 16–18 мая 2017 г.): в 2 ч. / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2017. –Ч. 1. – С. 49–51.
8. Богданова, Е. В. Идиолект Мигеля Делибеса в его произведениях дневникового жанра: опыт лингвистического исследования [Текст] : автореф... канд. филол. н. / Е. В. Богданова. – М. : Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2015. – 23с.
9. Бойчук, Е. И. Ритм в прозе (на материале французского языка) [Текст] : монография / Е. И. Бойчук. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013. – 223 с.
10. Бойчук Е. И. Анализ ритма прозы (на материале французского языка) [Текст] : монография / Е. И. Бойчук. – Ярославль : Канцлер, 2019. – 232 с.

11. Бойчук Е. И. Использование компьютерного приложения «Rhythmanalyse» для анализа некоторых фоностилистических средств ритмизации поэтического текста (на материале французской поэзии) [Текст] / Е. И. Бойчук, С. А. Марухина // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки. – Ярославль. – 2014. – №3. – Том 1 (Гуманитарные науки). – С. 146–151.
12. Бойчук, Е. И. К проблеме автоматизированной обработки ритма текста [Текст] / Е. И. Бойчук // Романские языки в синхронии и диахронии : межвузовский сборник научных трудов. – М. : ИИУ МГОУ, 2019. – С. 24–31.
13. Бойчук, Е. И. Количествонаречия как средство авторизации художественных текстов (на материале французской прозы 19в.) [Текст] / Е. И. Бойчук // Верхневолжский филологический вестник. – Ярославль. – 2019. – №1(16). – С. 123–130.
14. Бойчук, Е. И. Лексико-грамматический аспект реализации ритма романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр» [Текст] / Е. И. Бойчук, Е. А. Трофимова // Язык и общество: Диалог культур и традиций: сборник материалов международной научной конференции «Чтения Ушинского». – Вып. 17. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2019.
15. Бойчук, Е. И. Особенности лексико-грамматического аспекта ритмизации романа А. Гавальда «Просто вместе» [Текст] / Е. И. Бойчук // Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием «Европейское литературное наследие в кросскультурном пространстве». – Ярославль : Канцлер, 2019. – С. 199–204.
16. Бойчук, Е. И. Разграничение анадиплозиса, эпаналепсиса и редупликации и особенности их функционирования (на материале французского романа XIX в.) [Текст] / Е. И. Бойчук // Вестник Тамбовского университета им. Г. Р. Державина, 2014. – Вып. 4. (132). – (Гуманитарные науки).
17. Бойчук, Е. И. Ритм как категория выражения индивидуального стиля писателя (на материале произведений французских авторов) [Текст] / Е. И. Бойчук // Ярославский педагогический вестник. –2015. – №4. – С. 247–252.
18. Бойчук, Е. И. C'est le bi-bor или музыкальный ритм Бориса Виана [Текст] / Е. И. Бойчук // Романские языки в синхронии и

диахронии : межвузовский сборник научных трудов. – М. : ИИУ МГОУ, 2017. – С. 23–34.

19. Бойчук, Е. И. Специфика ритмической структуры испанских прозаических текстов [Текст] / Е. И. Бойчук, М. А. Джонсон // Верхневолжский филологический вестник. – Ярославль. – 2019. – №2(17). – С. 119–129.

20. Бойчук, Е. И. Сюжетно-композиционный ритм художественного произведения на материале французского реалистического романа [Текст] / Е. И. Бойчук // European Social Science Journal=Европейский журнал социальных наук» (международный научный журнал) ESSJ. – Вып. 1(40). – 2014.–Том 1.–С. 157–162.

21. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль [Текст] / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, А. А. Васильева ; под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск : ТГУ, 2001. – С. 303.

22. Болтаева, С. В. Ритмическая организация суггестивного текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Болтаева. – Екатеринбург, 2003.–54 с.

23. Большаякова, Н. Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде [Текст] : дис. ... канд. фи-лол. наук / Н. Н. Большаякова. – Смоленск : Смоленский государственный ун-т, 2007. – 222 с.

24. Борисов, Л. А. Идентификация автора текста по распределению частот буквосочетаний [Текст] / Л. А. Борисов, Ю. Н. Орлов, К. П. Осминин // Препринты ИПМ им. М. В. Келдыша. – 2013. – № 27. – 26 с.

25. Будагян А. А. Творческий путь Шарлотты Бронте : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / А. А. Будагян ; Ереванский гос. ун-т. – Ереван, 1950 – 19 с.

26. Васильева, И. Сестры Бронте в России. Прихоти судьбы [Текст] / И. Васильева // Бронте Ш. Эмма. – М. : ACT, 2000.

27. Введенский, И. И. Отечественные записки [Текст] / И. И. Введенский, 1849.

28. Верхозин, С. С. Количественные критерии авторизации текста как проблема теоретической лингвистики [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / С. С. Верхозин. – Улан-Удэ, 2013. – 241с.

29. Виноградов, В. В. Задачи стилистики [Текст] / В. В. Виноградов // Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – С. 5–93.

30. Виноградов, В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 516 с.
31. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М. : ГИХЛ, 1959.–367с. с.85
32. Виноградов, В. В. Проблема авторства и принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения // Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Госуд. изд-во худ. лит., 1961. – С. 7–218.
33. Вольф, Е. М. Грамматика и семантика местоимений [Текст] / Е. М. Вольф. – М., 1974. – 224с.
34. Воскобойников, В. В. Актуальные аспекты изучения идиостиля в современной лингвистике [Текст] / В. В. Воскобойников // Вестник ВолГУ. – Серия 9. – Вып. 11. – 2013. – С. 164–169.
35. Гоголева, В. А. Математический подход к установлению авторства и времени создания текста на основе исследования его энтропии [Текст] / В. А. Гоголева, А. П. Шкарапута // Вестник Пермского университета. – 2014 Математика. – Механика. Информатика. – Вып.4(27).
36. Голубева-Монаткина, Н. И. К вопросу о передаче ритма прозы при переводе (G. García Márquez «Cien años de soledad» / Г. Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества») [Текст] / Н. И. Голубева-Монаткина // Перевод как средство обогащения мировой культуры. Материалы международной научной конференции 21–24 ноября 2015 г. – М. : ФОРУМ. – 2015. – С. 60–69.
37. Голубева-Монаткина Н. И. К проблеме ритма прозы [Текст] / Н. И. Голубева-Монаткина // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2017. – Т. 76. – № 2. – С. 16–27.
38. Горте, М. А. Фигуры речи. Терминологический словарь [Текст] / М. А. Горте. – М. : ЭНАС, 2007. – 162 с.
39. Горчакова, И. А. Идиостиль И. Нолья в аспекте фразеографии [Текст] : дисс. канд. филол. наук / Ирина Александровна Горчакова. – Екатеринбург, 2009. – 285 с.
40. Гражданская, З. Т. Роман Ш. Бронте «Шерли» [Текст] / З. Т. Гражданская // Бронте Ш. Шерли. Роман. – М. : Худ. л-ра, 1963. – С. 3–14.
41. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1983. – С. 86.

42. Гринбаум О. Н. Гармония стиха Пушкина и математика гармонии [Текст] / О. Н. Гринбаум. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 28 с.
43. Грищенко, А. И. Идиостиль Николая Моршена [Текст] : дисс. канд. филол. наук / А. И. Грищенко. – М., 2008. – 348 с.
44. Данилина, В. В. Ритмические особенности политической ораторской речи / [Текст] В. В. Данилина // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М. : Изд-во МГУ, 2002. – №4. – С. 33–45.
45. Дружинин, А. В. Кэррер Белл и его два романа «*Shirley*» и «*Jane Eyre*» [Текст] / А. В. Дружинин. – М. : Библиотека для чтения, 1852.
46. Дьяконова, Н. Я. Романы Э. Гаскелл и Ш. Бронте: «Мери Бартон» и «Шерли» (опыт сопоставительного анализа) [Текст] / Н. Я. Дьяконова // Филологические науки. – 2004. – № 5.
47. Дьяченко, Ю. В. Литературно-критическая и научная рецепция творчества сестер Бронте в российском и англоязычном литературоведении XX в.: сопоставительный анализ [Текст] / Ю. В. Дьяченко // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 390. – С. 11–16.
48. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов [Текст] / Т. В. Жеребило. – 5-е изд., испр.-е и дополн. – Назрань : Изд-во «Пилигрим», 2010. – 486 с.
49. Жирмунский, В. М. О ритмической прозе [Текст] / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л., 1975. – 649 с.
50. Захидова, Л. С. Специфика идиостиля Ю. Полякова: лексико-семантический аспект [Текст] : дисс. канд. филол. наук / Л. С. Захидова. – Новосибирск, 2009. – 187 с.
51. Зимарин, Д. А. Влияние коммуникативной ситуации на изменение ритма немецкой речи: экспериментально-фонетическое исследование [Текст] : дисс. канд. филол. наук / Д. А. Зимарин. – М., 2012. – 142 с.
52. Иванова-Лукьяннова, Г. Н. Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека [Текст] / Г. Н. Иванова-Лукьяннова // Русский язык в современном мире: традиции и инновации в преподавании русского языка как иностранного и в переводе: материалы II междунар. науч. конф. М. : Изд. Высшая школа перевода МГУ, 2011. – С. 302–310.

53. Исламова, А. К. Становление и развитие эстетической системы Айрис Мердок [Текст] / А.К. Исламова. – Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 39–46.
54. Калашникова, Н. М. Афористичность как черта идиостиля В. Токаревой [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Н. М. Калашникова. – Ростов-на-Дону, 2004. – 246 с.
55. Каменская Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Ю. В. Каменская. – Саратов, 2001. – 173 с.
56. Канищева, Е. В. Ритм прозы М. Цветаевой [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Е. В. Канищева. – Челябинск, 2013. – 202 с.
57. Карелова, О. В. К вопросу изучения индивидуального стиля автора [Текст] / О. В. Карелова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2006. – С. 24–30.
58. Квятковский, А. П. Поэтический словарь [Текст] / А. П. Квятковский ; науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. Энцикл., 1966. – 376 с.
59. Князева, Е. М. Акцентно-ритмические особенности звучащего стихотворного текста: на материале русской поэзии XX–XXI вв. [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. М. Князева. – М., 2012. – 27 с.
60. Колесова, Н. В. Заимствования в идиостиле В. Аксенова [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Колесова. – Красноярск : Красноярский государственный университет, 2005. – 170 с.
61. Колмогоров А. Н. Математика – наука и профессия [Текст] / А. Н. Колмогоров. – М. : Наука, 1988. – 288 с.
62. Комлев, Н. Г. Словарь иностранных слов [Текст] / Н. Г. Комлев, 2006.
63. Конт-Спонвиль, А. Философский словарь [Текст] / А. Конт-Спонвиль. – М. : Палимпсест, Изд-во «Этерна», 2012.
64. Кухалашвили В. К. Ф. С. Фицджеральд и американский литературный процесс 20–30-х годов XX в. [Текст] / В. К. Кухалашвили ; [отв. ред. Д. В. Затонский]. – Киев : Наук. думка, 1983. – 239 с.
65. Лавренюк, В. В. Когнитивная организация интертекстуальной метафоры в художественном дискурсе Айрис Мердок [Текст] / В. В. Лавренюк // Научная мысль Кавказа. – 2008. – № 4. – С. 103–109.

66. Лагутина, Н. С., Лагутина К. В. Обзор инструментов для анализа ритма текста [Текст] / Н. С. Лагутина, К. В. Лагутина // Заметки по информатике и математике. – Ярославль : ЯрГУ им. П. Г. Демидова. – Вып. 11. – 2019. – С. 56.
67. Ларченкова, Е. В. Индивидуальный стиль и жанровые признаки [Текст] : автореф. ... канд. филол. наук / Е. В. Ларченкова. – Тверь, 2013. – 19 с.
68. Леденева, В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова: Средства номинации и предикации [Текст] : дисс. ... докт. филол. наук / В. В. Леденева. – М. : Московский педагогический университет, 2000. – 1212 с.
69. Лидский, Ю. Я. Скотт Фицджеральд. Творчество [Текст] / Ю. Я. Лидский. – Киев : Наукова думка, 2002. – 367 с.
70. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – с. 171.
71. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987.
72. Мальнева, Е. Ю. Концепт DREAM в идиостиле Эдгара Аллана По [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук, 10.02.04 / Мальнева, Екатерина Юрьевна Хабаровск, 2011, 280с.
73. Мартиросян, А. А. Топикальный ритм как средство актуализации смысла сообщения: на материале англоязычной художественной прозы [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А. А. Мартиросян. – М. : Ин-т гуманитар. образования и информ. технологий. – М., 2016. – 18 с.
74. Марусенко, М. А. Атрибуция анонимных и псевдонимных литературных произведений методами теории распознавания образов [Текст] / М. А. Марусенко. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – 164 с.
75. Медведкова, Е. С. Идиостиль и идиолект автора исторического романа (на примере произведений В. И. Костылева) [Текст] / Е. С. Медведкова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2016. – Т.1. – №1. – Тольятти. – С. 124–132.
76. Мельниченко Н. П. Концепт гнев в идиостиле Ф. М. Достоевского [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Н. П. Мельниченко. – Елец, 2009. – 213 с.

77. Миронова, Н. Н. Когнитивные аспекты перевода художественной литературы [Текст] / Н. Н. Миронова // Вестник Московского университета. – Сер. 22. Теория перевода. – 2013. – № 3. – С. 77–83.
78. Михайлова, М. С. Демократическая направленность и реализм романов Ш. Бронте [Текст] : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. С. Михайлова / Моск. гос. ун–т им. Ломоносова. – М., 1955 – 15 с.
79. Михайлова, О. С. Идиостиль Е. Евтушенко в аспекте теории мотивации [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / О. С. Михайлова. – Томск. – 214 с.
80. Михальская, Н. П. Английский роман XX века [Текст] : учеб. пособие для филол. специальностей / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – М. : Высш. школа, 1982. – 192 с.
81. Мурзина, Л. А. Кравчук, С. В. Исследование передачи ритма при переводе литературных произведений на неродной язык [Электронный ресурс] / Л. А. Мурзина, С. В. Кравчук. – Режим доступа: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/MURZ%C4%8CONA-L.-A.-.pdf>. – (Дата обращения: 12.12.2019).
82. Петерсон, О. М. Семейство Бронте: (Каррер, Эллис и Актон Белл) [Текст] / О. М. Петерсон. – Спб. : Тип. И. Н. Скороходова, 1895 – 232 с.
83. Пищальникова, В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект [Текст] / В. А. Пищальникова. – Барнаул : Алтай. гос. ун-т, 1992. – 73 с.
84. Порублева, И. Ю. «Военная» проза Е. И. Носова: проблемы идиостиля [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / И. Ю. Порублева. – Ставрополь, 2010. – 210 с.
85. Раевская, М. М. О стилеобразующей роли ритма в ораторской речи (на материале испанского языка) [Текст] / М. М. Раевская // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – №2. – С. 99–111.
86. Реброва, И. Н. Ритм произведений Л. Н. Толстого в описаниях разных периодов жизни человека: на материале произведений «Детство», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича» [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / И. Н. Реброва. – М., 2016. – 211 с.
87. Рогов, А. А. Программный комплекс СМАЛП [Текст] / А. А. Рогов, Г. Б. Гурин, А. А. Котов, Ю. В. Сидоров, Т. Г. Су-

ровцова // Электронные библиотеки: перспективные методы и технологии, электронные коллекции: Труды X Всерос. науч. конф. «RCDL'2008». – Дубна, 2008. – С. 155–160.

88. Романов, А. С. Методика и программный комплекс для идентификации автора неизвестного текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. техн. наук / А. С. Романов. – Томск, 2010. – 26 с.

89. Романова, Н. Н. Стилистика и стили: учебное пособие [Текст] / Н. Н. Романова, А. В. Филиппов. – М. : Флинта, 2009. – 405 с.

90. Савина, Е. С. Юридическая лексика как стилистический ресурс в текстах Ж. Сименона [Текст] / автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Е. С. Савина. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 2013. – 257 с.

91. Сафонкина, С. А. Особенности идиостиля Айрис Мердок [Текст] / С. А. Сафонкина // Вестник МГОУ. – Серия: Лингвистика. – 2015. – № 6. – С. 29–35.

92. Словарь лингвистических терминов [Текст] / Ж. Марузо. – М. : Издательство иностранной литературы, 1960

93. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974.

94. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Текст] / под ред. М. Н. Кожиной ; члены ред-кол. : Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сквородников. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 696 с.

95. Татару, Л. В. Композиционный ритм и когнитивная логика нарративного текста (сборник Дж. Джойса «Дублинцы»). Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена [Электронный ресурс] / Л. В. Татару. – 2008. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitsionnyy-ritm-i-kognitivnaya-logika-narrativnogo-teksta-sbornik-dzh-dzhoysa-dublinsky>. – (Дата обращения: 12.12.2019).

96. Тихоненко, О. Д. Категории “идиолект”, “идиостиль”, “языковая личность” и методики их лингвистического описания в контексте изучения языка художественной литературы [Текст] / О. Д. Тихоненко // Вестник КРСУ. Языкознание. Литературоведение. – 2013. – Том 13. – № 9. – С. 159–164.

97. Толкачев, С. П. Художественный мир Айрис Мердок [Текст] : автореф. ... дисс. канд. филол. наук / С. П. Толкачев. – М., 1999. – 24 с.

98. Томашевский, Б. В. Стилистика [Текст] / Б. В. Томашевский. – Л., 1983. – С. 208.
99. Тур, Е. Мисс Бронте, ее жизнь и сочинения [Текст] / Е. Тур // Русский вестник. – М. ; Спб., 1858 – Т.18, кн. 2 – С. 501–575.
100. Уварова, Н. Р. Особенности полифонично организованной структуры романа А. Мердок «Черный принц» [Текст] / Н. Р. Уварова // Lingua mobilis. – № 2 (35). – 2012. – С. 22–30.
101. Фатеева, Н. А. Интертекст и гипертекст: художественный текст, его бытие в «паутине» других текстов [Текст] / Н. А. Фатеева // Русский язык сегодня : сб. ст. – Вып. 2. – М., 2003. – С. 388–400, С.17.
102. Фененко, Н. А. Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого [Текст] / Н. А. Фененко // Вестник ВГУ, серия Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – В.1. – С. 70–75.
103. Фоменко, В. П. Авторский инвариант русских литературных текстов [Текст] / В. П. Фоменко, Т. Г. Фоменко // Новая хронология Греции: Античность в Средневековье. – М. : МГУ, 1995. – 422 с.
104. Фоменко, Е. Г. Лингвотипологическое в идиостиле Джеймса Джойса [Текст] : дис. ... докт. филол. наук / Е. Г. Фоменко. – Запорожье, 2006. – 445 с.
105. Цебрикова, М. Англичанки-романисты [Текст] / М. Цебрикова // Отеч. записки. – Спб., 1871. – № 9. – С. 128.
106. Четверикова, О. В. Знаки авторства как средства вербальной манифестации смысловой сферы творческой языковой личности [Текст] : дис. ... докт. филол. наук / О. В. Четверикова. – Тверь, 2013. – 400 с.
107. Чичерин, А. В. Идеи и стиль [Текст] / А. В. Чичерин.– 2-е изд., доп. – М. : Советский писатель, 1968. – 374 с.
108. Чугунова, К. С. Языковые особенности идиостиля в художественной прозе Дмитрия Емца [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук, 10.02.01 / К. С. Чугунова. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2017. – 268 с.
109. Шайтанов, И. «Джейн Эйр» – роман классической эпохи [Текст] / И. Шайтанов // Ш. Бронте. Джейн Эйр. – М. : Худ. л-ра, 1989. – С. 382.

110. Шевелев, О. Г. Методы автоматической классификации текстов на естественном языке : учебное пособие [Текст] / О. Г. Шевелев ; науч. ред. В. В. Поддубный ; Том. гос. ун-т. – Томск : ТМЛ-Пресс, 2007.
111. Шишкина, Т. Н. К вопросу о ритмическом построении речи [Текст] : дисс. ... канд. филол. наук / Т. Н. Шишкина. – М. : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1974. – 178 с.
112. Шрайбер Э. Л. Жорж Сименон: Жизнь и творчество [Текст] / Э. Л. Шрайбер. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1977. – 328 с.
113. Barthes R. Le plaisir du texte [Электронный ресурс] / R. Barthes. – P. : Ed. du Seuil, 1973. Режим доступа: http://palimpsestes.fr/textes_philo/plaisir-texte.pdf
114. Bordas É. Le rythme de la prose [Электронный ресурс] / É. Bordas // Semen, Rythme de la prose, 2003. – №16. – Режим доступа:<http://semen.revues.org/document2664.html>
115. Boukhaled M.A. Using Function Words for Authorship Attribution: Bag-Of-Words vs. Sequential Rules [Электронный ресурс] / M.A. Boukhaled, J.-G. Ganascia // The 11th International Workshop on Natural Language Processing and Cognitive Science, Oct 2014, Venice, Italy. DE GRUYTER, Natural Language Processing and Cognitive Science Proceedings 2014, pp.115–122. Режим доступа:https://www.researchgate.net/publication/282309148_Using_Function_Words_for_Authorship_Attribution_Bag-Of-Words_vs_Sequential_Rules
116. Boychuk E. Automated Approach for Rhythm Analysis of French Literary Texts [Электронный ресурс] / E. Boychuk, I. Paramonov, N. Kozhemyakin, N. Kasatkina // Proceedings of the 15th Conference of Open Innovations Association FRUCT. – Saint-Petersburg, Russia, 21–25 April 2014. – Publisher: ITMO university publisher house. – P. 15–24. Режим доступа: <https://ieeexplore.ieee.org/document/6872425>
117. Boychuk E.I. Approche informatique pour l'analyse du rythme des textes français [Текст] / Е. И. Бойчук // Романские языки и культура: конкуренция на международной арене и перспективы развития: Материалы международной научной конференции 24–25 июня 2014 г. – М.: МГОУ, 2014.
118. Brocardo M.L. Issa Traore, Sherif Saad, Isaac Woungang Authorship Verification for Short Messages using Stylometry [Электронный ресурс] / M.L. Brocardo, I. Traore, Sh. Saad, I. Woungang,

Ryerson University Toronto, Ontario, Canada, 2014. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/271643864_Authorship_verification_of_email_and_tweet_messages_applied_for_continuous_authentication

119. Brundage D. Acting on Words: An Integrated Rhetoric, Research Guide, Reader, and Handbook //D. Brundage, M. Lahey, My-CanadianCompLab» (3rd Edition) 544 pages Pearson Education Canada; 2011.

120. Ding R. Rhythm in translations [Электронный ресурс] / R. Ding // International Education Studies Vol1, № 4, 2008 Режим доступа: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ies/article/view/624>

121. Droogenbroeck J. Van Handling the Zipf distribution in computerized authorship attribution [Электронный ресурс] / J. Van Droogenbroeck, 2016. Режим доступа: https://www.academia.edu/24147736/Handling_the_Zipf_distribution_in_computerized_authorship_attribution

122. Dubremetz M. Machine learning for rhetorical figure detection: more chiasmus with less annotation [Электронный ресурс] / M. Dubremetz, J. Nivre // Proceedings of the 21st Nordic Conference of Computational Linguistics (Gothenburg: Linköping University Electronic Press), 2017. – P. 37–45. Режим доступа: <https://www.aclweb.org/anthology/W17-0205>

123. Dubremetz M. Rhetorical Figure Detection: Chiasmus, Epiphora, Epiphora [Электронный ресурс] / M. Dubremetz, J. Nivre // Frontiers in Digital Humanities, Vol. 5, 2018. Режим доступа: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fdigh.2018.00010/full>

124. Dubremetz M. Rhetorical figure detection: the case of chiasmus [Электронный ресурс] / M. Dubremetz, J. Nivre // Proceedings of the Fourth Workshop on Computational Linguistics for Literature (Denver, CO: Association for Computational Linguistics), 2015. – P. 23–31. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/301404358_Rhetorical_Figure_Detection_the_Case_of_Chiasmus

125. Dubremetz M. Syntax matters for rhetorical structure: the case of chiasmus [Электронный ресурс] / M. Dubremetz, J. Nivre // Proceedings of the Fifth Workshop on Computational Linguistics for Literature (San Diego, CA: Association for Computational Linguistics), 2016. – P. 47–53. Режим доступа:

https://computationalrhetoricworkshop.uwaterloo.ca/wp-content/uploads/2016/08/Dubremetz_Waterloo_2016.pdf

126. Dubremetz M. Vers une identification automatique du chiasme de mots [Электронный ресурс] / M. Lubremetz // in Actes de la 15e Rencontres des Étudiants Chercheurs en Informatique pour le Traitement Automatique des Langues (RECITAL'2013), eds. E. Morin and Y. Estève (New York, NY: Association pour le Traitement Automatique des Langues), 150–163. Режим доступа: <https://www.aclweb.org/anthology/F13-5012>

127. Dumalus A. Authorship Attribution Using Writer's Rhythm Based On Lexical Stress [Электронный ресурс] / A. Dumalus, P. Fernandez // 11th Philippine Computing Science Congress, 2011. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/282155406_Authorship_Attribution_Using_Writer's_Rhythm_Based_On_Lexical_Stress

128. Edwards R. Robert Louis Stevenson on Style in Literature [Электронный ресурс] // Classic Articles on Writing, 2019. Режим доступа: <https://www.everywritersresource.com/robert-louis-stevenson-on-style-in-literature/>

129. Francis A. D. Authorship Attribution Using Writer's Rhythm Based On Lexical Stress / [Электронный ресурс] / A. Francis D., P. Fernandez // Proceedings of the 11th Philippine Computing Science Congress, 12 (2011), 82–88. Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/282155406>

130. Hammerich B. Versification and authorship attribution. A pilot study on Czech, German, Spanish, and English poetry Petr Plecháč, Klemens Bobenhausen [Электронный ресурс] / B. Hammerich // Studia Metrica et Poetica 5.2, 2018, 29–54. Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/330688331_Versification_and_authorship_attribution_Pilot_study_on_Czech_German_Spanish_and_English_poetry

131. Hou R. Robust stylometric analysis and author attribution based on tones and rimes [Электронный ресурс] / R. Hou, Ch. Ren Huang // Cambridge University Press: 10 April 2019. Режим доступа: <https://www.cambridge.org/core/journals/natural-language-engineering/article/robust-stylometric-analysis-and-author-attribution-based-on-tones-and-rimes/7276F866631E3F34456C3D4EB71A2E0B>

132. Juola P. Authorship Attribution [Электронный ресурс] / P. Juola. // Foundations and Trends® in Information Retrieval. Vol. 1,

- No. 3. 2008. Режим доступа:
<http://www.mathcs.duq.edu/~juola/papers.d/fnt-aa.pdf>
133. Kestemont M. Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis [Электронный ресурс] / M. Kestemont, J. Rybicki M. Eder // Contributed research articles, The R Journal Vol. 8/1, Aug. 2016 Ht;bv ljcnegf^
<https://sites.google.com/site/computationalstylistics/stylo>
134. Koppel M. Authorship attribution in the wild [Электронный ресурс] / M. Koppel, J. Schler, Sh. Argamon, Published online: 13 January 2010 – Springer Science+Business Media B.V. 2010. Режим доступа:
https://www.researchgate.net/publication/220147732_Authorship_attribution_in_the_wild
135. Liang T. Processing Automatic Pronominal Anaphora Resolution in English Texts [Электронный ресурс] / T. Liang, D.-S. Wu // Computational Linguistics and Chinese Language Processing Vol. 9, No.1, February 2004, pp. 21–40 21. Режим доступа:
<https://www.aclweb.org/anthology/O03-1007>
136. MacMillan Dictionary [Электронный ресурс] / M. Rundell, 2009. Режим доступа: <https://www.macmillandictionary.com/>
137. Mendenhall T.C. The characteristic curves of composition [Электронный ресурс] / T.C. Mendenhall // *Science*, vol. IX, 1887, pp. 237–249. Режим доступа: <https://archive.org/details/jstor-1764604>
138. Molinié G. Stylème Encyclopædia Universalis France [Электронный ресурс] / Paris, 2019, Режим доступа: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/stylistique/>
139. Mosteller F. Inference and Disputed Authorship: The Federalist. Reading [Текст] / D. L. Wallace MA: Addison-Wesley, 1964
140. Parks T. Translating Style [Электронный ресурс] / T. Parks. – St. Jerome Publishing Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA, 2007. Режим доступа:
<https://apeiron.iulm.it/retrieve/handle/10808/3908/45891/Translatin g%20Style.pdf>
141. Pekkanen H. Who's got rhythm? Rhythm-related shifting in literary translation [Электронный ресурс] / H. Pekkanen // Palimpsestes № 27, 2014. Режим доступа:
<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2072>

142. Pellegrin P. Aristote [Электронный ресурс] / P. Pellegrin, M. Hecquet-Devienne Œuvres complètes, Éditions Flammarion, 2014, 2923 p. Режим доступа: <https://philpapers.org/rec/PELAP>
143. Philippe G. Idiolecte // Article en M. Jarrey. Lexique des termes littéraires. Paris : Le Livre de Poche, 2001.
144. Rabatel A. Idiolecte, ethos, point de vue: la représentation du discours de l'autre dans le discours d'ego [Электронный ресурс] / A. Rabatel // Les cahiers de praxématique, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2006-,2005, pp.93–116. Режим доступа: <https://journals.openedition.org/praxematiqe/1664>
145. Robinson J.M. Style and personality in the literary work [Электронный ресурс] / J.M. Robinson // Philosophical Review № 94 (2), 1985. - P.227-247.
146. Sachdeva Sh. A Tool to Search and Convert Reduplicate Words from Hindi to Punjabi. [Электронный ресурс] / Sh. Sachdeva, A. Sethi // Journal of Engineering Research and Applications Vol. 4, Issue 8 (Version 3), August 2014, pp.31–35. Режим доступа: [https://www.academia.edu/8356479/A_Tool_to_Search_and_Convert_Re duplicate_Words_from_Hindi_to_Punjabi](https://www.academia.edu/8356479/A_Tool_to_Search_and_Convert_Reduplicate_Words_from_Hindi_to_Punjabi)
147. Scott C. Free Verse And The Translation Of Rhythm [Электронный ресурс] / C. Scott // Channel Crossings: French And English Poetry In Dialogue 1550–2000 (Oxford: Legenda, 2002), P. 209–38. Режим доступа: [http://www.thinkingverse.org/issue01/Clive%20Scott,%20Free%20Verse %20and%20the%20Translation%20of%20Rhythm.pdf](http://www.thinkingverse.org/issue01/Clive%20Scott,%20Free%20Verse%20and%20the%20Translation%20of%20Rhythm.pdf)
148. Shaokang W. Authorship attribution for Chinese text based on sentence rhythm features [Электронный ресурс] / W. Shaokang, Y. Baoping // IEEE Youth Conference on Information, Computing and Telecommunications, 2010. Режим доступа: <https://www.semanticscholar.org/paper/Authorship-attribution-for-Chinese-text-based-on-Wang-Yan/d9091b4af24b38a1a320835debcddb97d07a250b>
149. Smith M. Recent experiences and new developments of methods for the determination of authorship [Текст] / M. Smith // Association of Literary and Linguistic Computing Bulletin, vol. 11, pp. 73–82, 1983.
150. Strunk O. The Elements of Style [Электронный ресурс] / O. Strunk, Jr. William, E.B. White // 4th ed., Allyn and Bacon, 2000. Режим доступа: <http://www.jlakes.org/ch/web/The-elements-of-style.pdf>
151. Tianjiu X. A Stylistic analysis of Jin Yong's and Gu Long's fictions based on text clustering and classification [Электронный ресурс]

- / X. Tianjiu, L. Ying 2015, No. 5: 167–177. Режим доступа:
http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTotal-MESS201505023.htm
152. Toner A. Ellipsis in English Literature: Signs of Omission. [Электронный ресурс] / A. Toner. Cambridge, England: Cambridge University Press. Режим доступа: 2015. 151p.
<https://journals.openedition.org/sillagescritiques/8041>
153. Ule L. Recent progress in computer methods of authorship determination [Текст] / L. Ule // Association for Literary and Linguistic Computing Bulletin, vol. 10, pp. 73–89, 1982.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бойчук Елена Игоревна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры романских языков факультета иностранных языков ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Воронцова Инна Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода факультета иностранных языков ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Шляхтина Елена Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода факультета иностранных языков ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Беляева Ольга Васильевна – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода факультета иностранных языков ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Научное издание

ИДИОСТИЛЬ И РИТМ ТЕКСТА

Коллективная монография

Авторы:

Елена Игоревна Бойчук, Инна Алексеевна Воронцова,
Елена Васильевна Шляхтина, Ольга Васильевна Беляева

Редактор К. С. Лапшина

Подписано в печать: 25.12.2019.

Формат 60×90/16. Объем 11,5 п. л., 8,8 уч.-изд. л.

Тираж 500 экз. Заказ № 313.

Редакционно-издательский отдел
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского» (РИО ЯГПУ)
150000, Ярославль, Республикаанская ул., 108/1

Отпечатано в типографии
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»
150000, Ярославль, Которосльная наб., 44
Тел.: (4852)32–98–69