

Министерство образования и науки РФ  
Автономная некоммерческая организация высшего образования  
Самарский университет государственного управления  
«Международный институт рынка»  
Факультет лингвистики  
Кафедра теории и практики перевода  
Программа высшего образования  
Направление «лингвистика»  
Профиль «перевод и переводоведение»

ДОПУСКАЕТСЯ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой:

канд. филол. наук, доцент Молчкова Л.В.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА  
«СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ ПОВЕСТИ ДЖ. К. ДЖЕРОМА  
*THREE MEN IN A BOAT*»

Выполнил:

Ячминская О.Д., Л51

Научный руководитель:

д.к.н, профессор Кулинич М.А.

Самара

2017

## Оглавление

Введение .....	3
1. Художественный текст. Особенности авторского стиля Дж. Джерома .....	6
1.1 Художественный стиль и особенности художественного текста .....	6
1.2 Авторская манера письма Дж. К. Джерома и ее особенности .....	11
1.3 Задачи и стратегии художественного перевода. Проблемы художественного перевода.....	16
2. Выразительные средства в повести J. K. Jerome Three Men in a Boat в оригинале и переводе.....	21
2.1 Проблема перевода юмористического текста .....	21
2.2 Стратегии перевода выразительных средств, направленных на создание юмористического эффекта .....	23
2.2.1. Ирония.....	23
2.2.2. Персонификация .....	26
2.2.3 Игра слов.....	31
2.2.4. Стилистический алогизм.....	36
2.2.5. Метафора и сравнение.....	37
2.2.6. Вводные конструкции .....	40
2.2.7. Полисиндетон .....	43
2.2.8. Риторический вопрос.....	45
2.2.9 Инверсия .....	47
Заключение.....	50
Список литературы.....	53

## **Введение**

«Без смешного нельзя понять серьезное, и вообще противоположное познается с помощью противоположного» [Платон].

Юмор является неотъемлемой частью человеческого существования. Он сопровождает людей во всех сферах жизни, будь то быт, отношения, сфера традиций и обрядов. Юмор снижает уровень стресса, помогая человеку пережить нелегкие времена, а кроме того, помогает ему социализироваться и занять свое место в обществе.

История исследования проблемы комического насчитывает долгие годы. О роли комического задумываются еще в античности, на эту тему размышляли Платон и Аристотель.

С течением времени проблематика комического широко рассматривается исследователями, работающими в различных сферах. Категория комического рассматривается в эстетике и философии, находит она свое отражение в исследованиях исторического и культурно-этнографического характера. Кроме того, этот вопрос не раз поднимался и в научных трудах исследователей-лингвистов.

Одним из аспектов, рассматриваемых в трудах ученых-лингвистов на эту тему, несомненно является проблема перевода юмористического текста, поскольку понимание юмора как такового различается от культуры к культуре, от народа к народу и от эпохи к эпохе. В условиях все нарастающей глобализации проблема перевода текста, в том числе текста юмористического характера, становится все более значимой.

**Актуальность** настоящего исследования объясняется возросшим интересом исследователей к проблеме интерпретации намерения автора юмористического произведения, а также интерес к механизмам и средствам, помогающим автору в достижении комического эффекта. В частности, в настоящем исследовании рассматривается подход переводчиков к авторским стилистическим средствам выразительности, а также результат, полученный при переводе.

**Объект** исследования: достижение прагматической цели при переводе

юмористического текста.

**Предметом** исследования являются стилистические средства выразительности, участвующие в достижении комического эффекта.

**Цель** исследования заключается в сравнении подхода к переводу художественного текста юмористической направленности.

Для достижения указанной цели в ходе исследования были поставлены следующие **задачи**:

- Выявить основные особенности художественного текста;
- Рассмотреть авторскую манеру письма Дж. К. Джерома и используемые им способы достижения комического эффекта;
- Сравнить и проанализировать подход переводчиков к авторским стилистическим средствам выразительности на уровне лексики и синтаксиса;
- Выделить основные стратегии перевода юмористического художественного текста.

Решению поставленных задач способствовал комплекс **методов исследования**, включающий в себя метод теоретического и эмпирического анализа научных трудов по теме исследования. Кроме того, для описания и обработки материала использовался дескриптивный метод. В методологическую основу исследования можно также включить сравнительно-аналитический метод и метод статистического анализа.

**Теоретической базой** исследования послужили научные труды отечественных и зарубежных философов и исследователей (Платон, Аристотель, Л.А. Гусева, Р. Б. Матенов, А.И. Николаев, Ю.А. Воронцова, И.Р. Гальперин, В.В. Виноградов, А.М. Ерохина, А.А. Потebня, Л.Н. Папакина, Л.В. Самокрутова, Р.М. Форс, Э. Пирсен, Д.А. Розеватов, О.А. Королева, Ж.А. Маргулис, О.А. Максименко, Т.Б. Карасева, А.М. Зверев, Дж. Коннолли, Д.О. Березуцкая, А.О. Ахмад, Х. Крингс, М.Ю. Михеев, Е.Д. Боева, В.А. Нуриев, Л.Н. Казакова, А.Н. Паршин, Л.Л. Нелюбина, Ю.Ф. Карабулатова, В.Н. Щеглова, С.С. Беркнер, О.Е. Вошин, Т. И. Дрововоз, Г.Г. Молчанова, М.А. Кулинич, С. Влахов, С. Флорин, Е.И. Панченко, Д.С. Лихачев, Ю.М. Скребнев).

**Материалом исследования** послужила юмористическая повесть J. K. Jerome *Three Men in a Boat (To Say Nothing of a Dog)* в трех вариантах перевода на русский язык: М. Салье «Трое в одной лодке, не считая собаки» (1957 г.), М. Донской и Э. Линецкая «Трое в лодке, не считая собаки» (1958 г.), Г. Север «Трое в лодке (не считая собаки)» (2014 г.).

**Теоретическая значимость** настоящей дипломной работы заключается в обобщении теоретических знаний по проблематике перевода художественного текста юмористической направленности, а также по вопросу средств и механизмов передачи комического эффекта.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности использования полученных результатов в материалах лекций стилистике и интерпретации художественного текста, а кроме того, полученные результаты могут быть использованы непосредственно в условиях прагматической-адаптации в процессе перевода художественного текста.

**Структура** настоящей работы включает в себя: введение, основную часть, в свою очередь состоящую из двух глав (теоретической и практической), заключение и библиографический список использованной литературы.

Во Введении обоснована актуальность темы, определены объект, предмет, цель и задачи исследования, указаны использованные методы. Введение содержит сведения о материале исследования, в нем также обозначена теоретическая и практическая значимость работы, указана структура настоящего исследования.

В первой, теоретической главе рассматривается художественный текст и его особенности, кроме того, рассматривается авторская манера письма Дж. К. Джерома, а также стратегии, задачи и проблемы художественного перевода.

Вторая, практическая часть исследования посвящена рассмотрению подходов к переводу юмористического текста, а также сравнительному анализу вариантов перевода с целью выявления стратегий и подходов к переводу авторских лексических и синтаксических стилистических выразительных средств на конкретных примерах материала исследования.

В Заключении подводятся итоги исследования.

## **1. Художественный текст. Особенности авторского стиля Дж. Джерома**

### **1.1. Художественный стиль и особенности художественного текста**

Язык художественной литературы не включается в понятие литературного языка, он многостилен, незамкнут, не имеет специфических примет, которые были бы присущи языку художественной литературы в целом, у языка художественной литературы особая, эстетическая функция, которая выражается в использовании языковых средств всех прочих функциональных стилей. Так, художественный стиль не представляет собой систему однородных языковых явлений.

По мнению Л.А. Гусевой, общими классифицирующими признаками художественного стиля являются образность, эстетическая значимость формы, многозначность, эмоционально-эстетическая заразительность [18].

Той же точки зрения придерживается и Р. Б. Матенов, говоря о том, что художественная речь отличается не только образностью, но и явной эмоциональностью, в целом же — эстетически направленной экспрессивностью [36].

Поскольку главная функция художественного текста — эстетическая, все элементы художественной системы такого текста направлены на решение эстетических задач. В таких текстах используется все многообразие языковых средств языка: средства художественной выразительности, стилистические (риторические) фигуры, омонимы, синонимы, антонимы; архаизмы, историзмы, неологизмы, иноязычная лексика, диалектизмы, терминология, профессиональная лексика, идиомы и крылатые слова. Часто автор пользуется многозначными словами, смысл которых целиком зависит от контекста. Во имя воплощения своего художественного замысла автор использует не только средства, которые предлагает ему литературный язык, но и те средства, что выходят за его рамки: просторечия, диалекты, жаргон, разговорную речь, средства других стилей и т.д. [14].

Перечисленные характеристики, касающиеся лексики литературного языка, приводят нас к выводу о том, что стиль художественной литературы глубоко индивидуален по своей сути. Это — одна из основных его характеристик.

В своем труде «Основы литературоведения» А.И. Николаев, рассуждая о синтаксисе художественного стиля, говорит, что художественная речь «опирается на сложившуюся норму, но одновременно эту норму расшатывает и деформирует, устанавливая какие-то новые связи». Ошибочные с точки зрения «нормального синтаксиса» тавтологические конструкции могут в стихотворении оказаться понятнее и правильнее логически безупречных. Таким образом, для художественных произведений характерно использование всевозможных синтаксических фигур, некоторые из которых связаны непосредственно с синтаксисом, иные также связаны с лексикой (лексико-синтаксические средства) [42].

Исходя из этого, к лексико-синтаксическим средствам можно отнести: оксюморон (сочетание слов с противоположным смыслом), катахреза (нарочито алогичное высказывание), антитеза (резкое противопоставление, подчеркнутое синтаксически). К синтаксическим: всевозможные повторы (анафора или единоначатие, эпифора), многосоюзие и бессоюзие, синтаксический параллелизм, хиазм. Кроме того, характерными стилистическими фигурами в художественном тексте являются: парафраз, риторический вопрос, риторическое восклицание, риторическое обращение, инверсия, перифраз, эллипсис и др. [6].

Еще одной характерной чертой стиля художественной речи Ю.А. Воронцова называет особые формы связи между частями высказывания: бессоюзие, присоединение, несобственно прямая речь; устная речь приближена к нормам устной разговорной речи [15].

Кроме всего прочего, т. е., кроме синтаксиса и лексики, немалую роль в художественном творчестве играют грамматика, фонетика и словообразование, а, согласно А.И. Николаеву, во многих случаях фонетические или грамматические ассоциации могут оказаться смыслопорождающими. Ученый говорит о том, что фонетика и грамматика «не просто «помогает» речи быть более выразительной и красивой, но в ряде случаев «может иметь решающее значение для создания образа или сюжета» [42].

Основными фонетическими приемами являются: аллитерация, ассонанс и

диссонанс, звукоподражание, звукопись, ономотопея. Характерными чертами грамматики художественного стиля, в свою очередь, становятся нарочито разорванные связи словосочетаний, оборванные или неверно сконструированные предложения, авторские формообразования, инверсия, параллелизм, использование однородных членов предложения, слов-предложений и т.д. [40].

Понятие «язык художественного произведения» включает в себя всю совокупность средств, которые использует автор для воспроизведения жизненных явлений, чтобы выразить свои мысли и взгляды, убедить читателей и вызвать в нем ответные чувства. Адресат художественной литературы – читатель [16].

В художественном стиле И.Р. Гальперин выделял три подстиля: язык поэзии, язык эмотивной (художественной) прозы и язык драмы [17].

Наиболее ярким и привычным воплощением художественного стиля является язык художественной литературы, иными словами, художественный текст.

О роли художественного текста как произведения искусства размышляли еще в античности. Так, Аристотель видел задачу поэта в раскрытии общих, закономерных черт поведения людей, тем самым обосновывая большую познавательную роль художественного творчества.

Напротив, его учитель, Платон, считает художественный образ неполноценной формой познания, отрицает художественное творчество, поскольку находит его подражательным, он обвиняет поэтов в незнании предмета своего подражания, а их творчество считает чуждым философии. В финальной, десятой книге своего трактата "Государство" Платон пишет: «все поэты, начиная с Гомера, воспроизводят лишь призраки добродетели и всего остального, что служит предметом их творчества, но истины не касаются» [48, с. 320].

В.В. Виноградов, в свою очередь, находит, что понимание и толкование литературного текста, в том числе и художественного, есть «основа филологии и вместе с тем основа исследования духовной, а отчасти и материальной культуры» [12].

По мнению А.М. Ерохиной, проблема онтологии художественного текста – одна из неразрешимых загадок филологии. Она говорит о двух возможных аспектах



его представления. С одной стороны, с позиции восприятия художественного текста как единого целого, он представляет собой содержание, выраженное с помощью определенных (языковых) знаков, таким образом, существуя в знаковой системе координат. С другой стороны, как любой другой текст, художественный текст представляет собой единое информационное сообщение, в данном конкретном случае связанное с постижением реальности на уровне чувственности и образности. Природа художественного текста с этой точки зрения находится за пределами знаковой системы и является способом наглядно-чувственного познания [20].

На первый план в художественном тексте выходят эмоциональность и экспрессивность изображения. А.А. Потебня выделяет три составные части художественного произведения. Во-первых, это «содержание (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию». Следующим компонентом, по его мнению, станет, «внутренняя форма, образ, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий или на понятие)». Третьей и последней составляющей частью является, «внешняя форма, в которой объективируется художественный образ» [49].

Художественный текст обладает всеми по определению присущими тексту компонентами, а именно: структурно-смысловым единством, законченностью и коммуникативной направленностью [7].

Говоря о характерных чертах художественного текста, Л.Н. Папакина замечает, что особенно характерны для текстов художественных произведений преобразованные лексические единицы [46].

Л.В. Самокрутова выделяет и другую яркую особенность художественного текста, как единицы эстетической коммуникации: его антропоцентрический характер. Антропоцентричность художественного текста определяется взаимодействием автора художественного произведения через систему действующих лиц с читателем, ориентацию на обобщённый образ которого имеет каждое литературное произведение [54].

Резюмируя все вышесказанное, можно сделать вывод, что художественный стиль не представляет собой систему однородных языковых явлений. Таким образом, выбор тех или иных средств выразительности целиком зависит от коммуникативного намерения автора и его индивидуального стиля письма. Наиболее ярким представителем художественного стиля является художественный текст.

Природа художественного текста неоднозначна. С точки зрения представления, художественный текст существует в двух системах координат. С одной стороны, являясь содержанием, выраженным с помощью знаков, художественный текст существует в знаковой системе. С другой стороны, как и любой другой текст, художественный текст представляет собой некое сообщение, находящееся за пределами знаковой системы и являющееся способом наглядно-чувственного познания.

Выделяют три составные части художественного текста: содержание (идею), внутреннюю и внешнюю форму. Кроме того, художественный текст обладает всеми присущими тексту компонентами, а именно: структурно-смысловым единством, законченностью и коммуникативной направленностью.

Кроме того, художественному тексту также присущ ряд отличительных черт, особенностей, выделяющих его среди текстов другой направленности. К этим особенностям можно отнести: использование автором лексики различных слоев языка, смешение функциональных стилей внутри одного текста, использование преобразованных лексических единиц, а также особенный, антропоцентрический характер сообщения, его высокая эмоциональность и эстетическая направленность.

Одной из главных отличительных черт художественного текста является его глубоко индивидуальный характер.

Все это в полной мере относится к изучаемому нами роману J. K. Jerome *Three Men in a Boat (To Say Nothing of a Dog)*.

## 1.2 Авторская манера письма Дж. К. Джерома и ее особенности

Джером Клапка Джером (1859-1927) – английский писатель, автор множества романов, пьес, рассказов, в которых с добродушным юмором, нередко с налетом сентиментальности, повествуется о невзгодах незадачливых обывателей. Личность писателя и его творчество, а также манера письма, определявшая выбор тех или иных стилистических средств, неоднократно становились вопросом изучения многих исследователей.

Подобно своим предшественникам, Джером К. Джером видел долг писателя в совершенствовании общества, которое нужно начинать с воспитания человека в идеалах гуманности и справедливости [32].

Джером, вслед за Ч. Диккенсом, создал свой образ "маленького человека". Этот "маленький человек", каким его показывал Джером, может быть забавным и трогательным, наивным и хитроватым, но он никогда не напоминает карикатурный образ. Его герои – представители демократических низов английского общества: молодой актер, три друга, один из которых начинающий журналист, метрдотель Генри. Облик их легко узнаваем. Характерная черта джеромовского стиля – сочетание свободного повествования, допускающего бесконечные отступления, с короткой энергичной фразой, которая тяготеет к афористичности и позволяет создать сложный ритмический рисунок прозы [56].

Об образе героев размышляют Р.М. Форр и Э. Пирсен. Р.М. Форр считает, что рассказчик Джерома более индивидуален, нежели лишенный ярких и характерных черт персонаж. В то же время, Э.Пирсон считает, что герой произведений Джерома – это типичный англичанин, представитель среднего класса, скорее являющийся обобщающим образом – маской [64].

Добродушный, не высмеивающий, но смешавший юмор Джерома отражает его позицию относительно роли юмора как такового в жизни человека: смех объединяет людей и несёт доброе начало. В своих произведениях он демонстрирует высокий уровень владения эстетической категорией комического, что позволяет ему использовать все возможности юмористики. Д.А. Розеватов подмечает и безвредное

«чужачество» джеромовских героев, называя их поведение своеобразным знаменем борьбы честного британца за свою индивидуальность, за право, в котором никто не может ему отказать, т.е. за право отличаться от других. Персонажи раннего творчества Джерома – англичане, обладающие хорошим чувством юмора и способностью быть смешными и трогательными, они все время попадают в разнообразные ситуации, которые читатель видит как забавное приключение. Герои-чудаки, герои-лентяи, неприспособленные к жизни и «отмахивающиеся» от повседневных забот при помощи самоиронии. Их узнаваемость, чужаковатость делают их похожими на героев произведений Ч. Диккенса [52].

К такому же выводу приходит и О.А. Королева, рассуждая о «чужаковатости» персонажей Джерома. Образ героя-чудака, неприспособленного к жизни, постоянно попадающего в комические ситуации и все же симпатичного читателю, центральный в сборниках 1886-1900 годов. И все же Джером следовал по пути реализма, поднимая в своих произведениях вопросы морали и претенциозности викторианства, выражая недовольство современной буржуазной действительностью и политикой Великобритании [30].

В творчестве Дж. К. Джерома успешно сочетаются юмористическое и философское начала. Талант и творческая манера писателя позволяют ему сочетать юмор и назидательность. Изобилие комических ситуаций является характерной чертой его раннего творчества. Кроме того, яркой отличительной чертой авторской манеры Джерома К. Джерома является ироничность стиля и афористичность произведений. Однако с годами изменяется тональность произведений Джерома: веселое и смешное переходит в произведения серьезной направленности, глубоко психологические, поднимающие вопросы морали, нравственности, справедливости [55].

О жизненной позиции и точке зрения Джерома на окружающую реальность задумывается также Ж.А. Маргулис, говоря, что под внешним комизмом произведений Джерома скрывается ироничный взгляд писателя на современную английскую действительность. В своих произведениях Джером раскрывает истинный облик великой Англии, нелепость и абсурдность ее веками устоявшихся

норм морали и правил поведения. В целом же его произведения представляют собой своеобразную картину жизни страны, написанную остроумным человеком с блестящим чувством комичного. Так, Ж.А. Маргулис в своей работе приходит к выводу, что для раннего творчества Джерома характерен добродушный юмор, отражающийся в характере не только крупных произведений, но и в характере произведений малой прозы [35].

Мировоззрение Джерома, однако, становится более серьезным ко времени зрелого периода его творчества. Так, О.А. Максименко говорит о большей психологичности и глубине более зрелых его произведений, таких как: «Поль Келвер» («Paul Kever»1902), «Они и я» («They and I» 1909), «Энтони Джон» («Anthony John»1923), пьесы «Жилец с третьего этажа» («The Passing on the Third Floor Back»1908), «Три патриота» («Three patriots»1915), «Мужчина из Девила» («Man of Devil» 1925), «Праздные мысли» («Idle Ideas in 1905» 1905), «Ангел, автор и другие» («The angel, and the Author, and Others» 1908), «Мальвина Бретонская» («Malvina of Brittany» 1916) [33].

Однако помимо комичности и чудаковатости персонажей, интересной авторской особенностью Джерома становится его виртуозное владение языком не только художественным, но и публицистическим, в силу чего взаимодействие и взаимопроникновение этих стилей с вкраплением некоторой научности создают уникальную игру слов и делают произведения Джерома узнаваемыми. Об этом явлении говорит Т.Б. Карасева, указывая на то, что в повестях Джерома элементы художественного и публицистического «не просто вступают во взаимодействие, но и нередко трудно дифференцируемы, само это взаимопроникновение становится важнейшим средством создания комизма». Рассуждая на эту тему, Т.Б. Карасева замечает, что пародирование основных публицистических жанров осуществляется Джеромом главным образом посредством авторских отступлений, представленных в виде своеобразных исторических, культурологических и лингвокультурологических комментариев или же представленных в виде отвлеченных размышлений на темы, не имеющие прямой связи с основной сюжетной линией, представляющих собой небольшие очерки, фельетоны, зарисовки и иные публицистические тексты [26].

Насмешливость и неприятие догматики во всех ее разновидностях - черты, сразу же выделившие Джерома среди журнальных юмористов того времени. Джером скользит по поверхности, однако даже в самых непритязательных его произведениях всегда есть незаменимое свойство подлинного юмора - свобода от условностей, независимый взгляд на жизнь, ощущение ее динамики и непредсказуемости, перед которой смешны теории педантов, все на свете старающихся расставить по строго определенным местам. Его ирония, говорит А.М. Зверев - это «нешаблонный способ выразить выношенное понимание жизни и людей. За безмятежностью тут скрывается ощущение нелепости многих устоявшихся понятий и общепринятых норм. Насмешливый взгляд Джерома улавливает не замечаемую другими гротескность повседневного быта и нравов». Джером, по мнению А.М. Зверева, обладал незаурядной способностью распознавать истинные и мнимые побуждения, мотивы, стимулы людей в любой житейской ситуации; он высмеивал притворство и фальшь с той ненавязчивой ироничностью, которая порой оказывалась действеннее, чем жестокая сатира [23].

Однако известный ныне всем и каждому Джером К. Джером в своей жизни часто, если не почти всегда, подвергался отрицательной критике со стороны «профессиональных» литераторов. Непреходящая его популярность до сих пор удивляет почти забывших о нем англичан [34].

Будучи по своему складу чисто английским писателем, каким называет его Зверев А.М, Джером вызывает негативную реакцию американской критики. На страницах его произведений ярко выражен национальный колорит: даже когда Джером не имеет целью передать сугубо английский взгляд на вещи, понятия и привычки, они чувствуются, так или иначе, и особенно отчетливы они становятся тогда, когда применяется характерная для англичан ирония [23].

Об отличительных особенностях стиля Джерома говорит Дж. Коннолли, объявляя смех и дидактику теми «полюсами», чьи силовые поля создают внутреннее напряжение всех произведений Джерома К. Джерома». Дж. Коннолли отмечает ясность, простоту, афористичность языка писателя, его близость к разговорной речи [63].

Исходя из вышесказанного, возможно сделать ряд выводов об особенностях авторской манеры письма Дж. К. Джерома.

Так, значительное влияние на авторскую манеру Дж. К. Джерома оказало его мировоззрение. Писатель видел свой долг в совершенствовании современного ему общества путем воспитания людей в идеалах гуманизма и справедливости.

Ранние произведения Джерома К. Джерома характеризуются высокой концентрацией комического, а также ироничностью и афористичностью стиля писателя.

Дж. К. Джером создает свой уникальный образ «маленького человека», который может быть забавным и трогательным, но никогда – карикатурным. Герои Джерома – представители демократических низов английского общества.

Юмор Джерома отражает позицию самого писателя относительно роли юмора в жизни человека. Основным средством создания комического эффекта в произведениях Дж. К. Джерома является ирония.

Кроме того, в своих произведениях Джером раскрывает облик Англии того времени. При помощи иронии и разнообразных средств выразительности он показывает свое отношение к нелепым и абсурдным, устоявшимся веками нормам морали и правилам поведения.

Зрелый период творчества писателя характеризуется большей серьезностью и глубиной произведений. Произведения Джерома с годами становятся все более психологичными.

Джером К. Джером обладал способностью весьма остроумно улавливать нелепицы повседневной жизни, вместе с тем добродушно открывая их читателю, вызывая у него подчас не только улыбку, но смех. Характерными чертами его авторской манеры являются простота и ясность речи, ненавязчивая ироничность. Джерома К. Джерома отличает созданный им образ «маленького человека», объединение в его творчестве черт художественного и публицистического стилей, а кроме того – свобода от условностей и независимый взгляд на жизнь.

### **1.3 Задачи и стратегии художественного перевода. Проблемы художественного перевода**

Адекватная передача на языке-реципиенте образной информации художественного текста остается одним из наиболее сложных аспектов теории и практики перевода. В.Н. Комиссаров определяет основную задачу перевода как «достижение максимальной адекватности переводимого текста при сохранении его коммуникативной функции». Он говорит о том, что неточная или неполная передача содержания оригинала препятствует выполнению общественной функции перевода: сделать мысли автора доступными членам иного языкового коллектива [29].

Д.О. Березуцкая и А.О. Ахмад утверждают, что в переводе должна быть выдержана структурная эквивалентность исходному тексту. Они также говорят о том, что задача перевода художественного текста состоит в передаче его смысла, с допустимыми отклонениями от содержания оригинала, но с соблюдением максимально возможной близости к первоисточнику [3].

Приступая непосредственно к переводу художественного текста, переводчик избирает определенную переводческую стратегию, которой он будет придерживаться в течение работы над текстом.

Понятие переводческой стратегии развивалось и укреплялось в практике перевода. Впервые об этом заговорил Х. Крингс, он же разделял такие понятия, как макростратегия и микростратегия, подразумевая под первым вариантом методы решения определенных задач, поставленных переводчиком перед самим собой, тогда как микростратегия в его понимании предполагает наличие способов решения одной единственной задачи [33].

Выбор той или иной переводческой стратегии опирается на тип перевода. Так, М.Ю. Михеев определяет следующие два типа: перевод, ориентирующийся на восприятие оригинала в эпоху его создания и перевод, ориентирующийся на его восприятие современным читателем. Так, если речь идет о художественном произведении прошлых веков, переводческая стратегия для первого типа включает в себе последовательное игнорирование всех языковых особенностей оригинала,



связанных со спецификой соответствующей исторической эпохи, так как читатель того времени не воспринимал их как маркированные. Напротив, перевод второго типа требует сохранения этих языковых особенностей, поскольку современный читатель воспринимает их как существенные, отличающие оригинал от текстов, написанных в соответствии с ныне действующими нормами [39].

Художественный текст в силу своих особенностей и специфических черт, описанных в первом параграфе данной работы, представляет определенные трудности для перевода, такие как: перевод метафор и имен собственных, перевод реалий оригинального текста, сохранение особенностей авторского стиля.

Метафоры делают текст интересным и насыщенным, наполняют его образностью. Они значительно усложняют задачу, стоящую перед переводчиком, поскольку метафоры представляют собой результат индивидуального творческого акта, автор метафоры, как носитель языка, невольно воспроизводит картину мира, свойственную его языку, но не свойственную языку оригинала [35].

Наибольшую сложность представляет собой перевод авторской метафоры. При переводе таких метафор переводчик может использовать полный перевод, сохраняя авторскую метафору практически неизменной, он может воспользоваться способом перевода с заменой на уровне лексического оформления метафоры, методом перевода с добавлением или опущением какой-либо лексической единицы метафоры, замены на уровне синтаксического или морфологического оформления. Кроме того, переводчик вправе использовать метод реметафоризации (замены исходной метафоры) или деметафоризации (избавление от метафоры) [44].

Согласно Е.Д. Боевой, метафоры включают в себя оценочную, номинативную и эстетическую составляющие, поэтому перевод метафор предполагает сохранение двух ассоциативных планов: плана, основанного на прямом значении, и плана, основанного на взаимодействии прямого, переносного и контекстуального значений [10].

Определенную сложность представляет собой перевод имен собственных, которые имеют экстралингвистическую природу, отличаются принадлежностью к культуре, истории и традиции, а также для каждого человека становятся носителем

комплекса субъективных знаний о его обладателе и в целом весьма информативны.

Согласно В.А. Нуриеву, перевод имен собственных в художественном тексте не должен сводиться к «механическому подбору соответствующих графем / фонем в переводящем языке». По его мнению, перевод имен собственных - это «гораздо более сложная проблема, требующая от переводчика комплексного осмысления принципов восприятия текста читателем и дифференциации подхода к решению конкретной переводческой задачи» с учетом целого ряда различных факторов, таких как: повествовательный аспект, уровень языка (фонетический, морфемный и т.д.), культурно обусловленные ассоциативные связи, возможный интертекстуальный потенциал, фоносемантические ассоциации и др. [43, с. 209].

В своем исследовании Л.Н. Казакова говорит о том, что сохранению исходного значения окказиональных имен собственных при переводе способствует применение лексико-семантических трансформаций разного типа [24].

Переводческие трансформации, согласно определению А.Н. Паршина – это преобразования, с помощью которых осуществляется переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле [47].

О том же говорят Д.О. Березуцкая и А.О. Ахмад, в своем исследовании приходя к выводу о необходимости определенных переводческих трансформаций, хотя и оговариваются, что злоупотреблять ими не следует ввиду риска допущения вольностей и «перенасыщения» текста лишней информацией. Так, они предлагают свою классификацию переводческих трансформаций, разделяя их на: стилистические, грамматические (морфологические, синтаксические), лексические, семантические [3].

Таким образом, можно отметить, что традиционными и наиболее характерными приемами при переводе имен собственных являются: семантическое калькирование, транскрибирование, транслитерация либо описательный перевод [28].

Схожим по степени переводимости с именами собственными является перевод реалий оригинального текста.

Толковый переводческий словарь Л.Л. Нелюбина дает следующее значение

слову «реалия»: слова или выражения, обозначающие предметы, понятия, ситуации, не существующие в практическом опыте людей, говорящих на другом языке, такие, как государственное устройство данной страны, история и культура данного народа, языковые контакты носителей данного языка и т.п. с точки зрения их отражения в данном языке. Реалии также - слова, обозначающие национально-специфические особенности жизни и быта [41].

Ю.Ф. Карабулатова полагает, что реалии представляют собой особую трудность при переводе оттого, что они являются абсолютно привычными для языка оригинала и не отличаются от других слов языка оригинала, в свою очередь оставаясь не до конца понятными носителю принимающего языка. Переводчик должен уметь распознавать реалии и делать их понятными в культуре языка перевода. Для того чтобы правильно передать реалию в тексте перевода, переводчику необходимо точно знать, что обозначает данная реалия и какая фоновая информация за ней стоит, т.е. реалию необходимо осмыслить [25].

Говоря о способах передачи реалий, В.Н. Щеглова выделяет следующие способы их перевода: транскрипцию (транслитерацию)/практическую транскрипцию, гипо-гиперонимический перевод, калькирование, описательный перевод, введение функционального аналога, использование транспозиции, контекстуальный перевод [61].

Наконец, наибольшую трудность при переводе художественного текста представляет собой сохранение уникального авторского стиля.

В.В. Виноградов формулирует определение понятия индивидуального стиля автора следующим образом: индивидуальный стиль писателя – это «система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств художественно-словесного выражения, а также система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения речевых элементов» [12].

Проблема сохранения авторского стиля в переводе, по мнению С.С. Беркнера и О.Е. Вошина, заключается в том, что индивидуальный стиль произведения объединяет и внутренне связывает эстетически оправданные

языковые средства, использованные писателем. Переводчику необходимо создать произведение, максимально приближенное к идейной и художественной сути оригинала, читаемое как оригинальное и сохраняющее черты своего национального своеобразия, а также художественный стиль автора. Достичь этого можно при помощи: частичного перевода (перевод лишь той части высказывания, которая составляет цель употребления художественного средства), семантического перефразирования, использования общности значений языковых средств, синтаксического варьирования и т.д. [9].

Подводя итог, можно сделать следующие выводы: основная задача перевода – достижение максимальной адекватности переводимого текста при сохранении его коммуникативных установок; существует макро- и микростратегии перевода, выбор тех или иных действий целиком зависит от преследуемых переводчиком целей; наконец, особую сложность при переводе художественного текста представляют метафоры, имена собственные и реалии, а также – сохранение индивидуального авторского стиля.

## **2. Выразительные средства в повести J. K. Jerome *Three Men in a Boat* в оригинале и переводе**

### **2.1. Проблема перевода юмористического текста**

Перевод юмористических произведений представляет собой непростую задачу не только в связи с общими трудностями перевода, описанными ранее, но и в связи с характерной для юмористического текста глубокой привязкой к культурному контексту. Юмористическому тексту присущи образность и выразительность, а нейтральные в общем употреблении стилистические средства языка в зависимости от авторской установки “приобретают дополнительные комические эмоционально-оценочные оттенки”, способствуя наиболее полному воплощению комического художественного замысла [33].

Согласно Т. И. Дрововоз, перевод юмористического текста осложняется необходимостью понимания когнитивных схем и моделей, лежащих в основе юмористической коммуникации, а также предполагает пересечение когнитивных и фоновых знаний, от которых зависит взаимопонимание коммуникантов (адресанта и адресата) [19].

Г.Г. Молчанова выделяет два типа трудностей, возникающих при переводе юмористического текста: трудности лингвистического и экстралингвистического характера. К первым относятся трудности, вызванные переводом разговорной и сниженной лексики, а также переводом различных выразительных средств, направленных на создание комического эффекта. К проблемам второго типа, носящим экстралингвистический характер, относится существование юмора внутри национального менталитета, который определяет представления людей о комическом, юмор существует внутри социальных и исторических реалий, тесно связанных с культурой конкретного народа [39].

Таким образом, можем сделать вывод о том, что перевод юмористического текста осложнен, в целом, двумя аспектами:

- Трудности лингвистического характера (перевод несовпадающей в языке многозначности, а также перевод разнообразных выразительных

средств);

- Трудности экстралингвистического характера, вызванные отсутствием фоновых знаний принимающей культуры о культуре оригинала.

По мнению М.А. Кулинич, тексты юмористического содержания можно разбить на две категории:

- Принципиально переводимые: юмористические универсалии, присущие любой культуре;

- Принципиально неперевоаемые: тексты, основанные на многозначности слов [31].

И хотя С. Влахов и С. Флорин относят юмор к категории “неперевоаемого в переводе”, существуют некоторые стратегии, делающие перевод юмористического текста если не абсолютно адекватным оригиналу, то возможно близким к его прагматическому аспекту. Эти стратегии включают в себя подбор наиболее эквивалентных единиц перевода (для первой категории), либо создание культурологического комментария, позволяющего понять смысл текста (для второй категории). Удачный перевод означает способность переведенного текста вызывать те же реакции у своих адресатов, какие вызывает у своих реципиентов оригинал.

“Блестящий юмор - непреходящая гордость любого народа”, говорит Е.И. Панченко. Юмор - визитная карточка страны, он указывает на уровень культурного развития населения, на то, что важно для людей-представителей той или иной нации. Юмор снимает стресс, позволяет человеку расслабиться, отвлечься от переживаний, он позволяет примириться с действительностью, при том получая положительные эмоции. Все это - причина, по которой юмористические тексты продолжают переводиться.

Так, многие произведения классиков имеют не один, а несколько переводов. Некоторые исследователи высказываются в том смысле, что постоянное обновление перевода того или иного произведения необходимо в условиях постоянно изменяющегося облика мира и образа жизни человека.

То же справедливо для повести Дж. К. Джерома *Three Men in a Boat (to Say Nothing of a Dog)*. История трех незадачливых английских джентльменов, Джорджа,

Гарриса и рассказчика, а также их фокстерьера по имени Монморанси, решивших предпринять лодочную прогулку по Темзе до Оксфорда, покорила сердца читателей по всему миру. В частности, было выполнено семь переводов этого произведения на русский язык, начиная с дореволюционного периода и заканчивая выполненным в 2014 г. современным переводом.

Ставшие уже каноничными и привычными читателю переводы М. Донского и М. Салье отличаются друг от друга различными подходами переводчиков к средствам выразительности, которыми пользуется автор для создания комического эффекта. Выполнявшийся при содействии английского Джеромовского общества современный перевод стал неким усредненным вариантом первых двух переводов, но отличается от них обильным количеством сносок и ссылок, содержащих в себе культурологический комментарий.

В данной работе будут проанализированы три перевода повести, а именно:

1. Перевод М. Салье “Трое в одной лодке, не считая собаки” (1957 г.) [2];
2. Перевод М. Донского и Э. Линецкой “Трое в лодке, не считая собаки” (1958 г.) [1];
3. Перевод Г. Севера “Трое в лодке (не считая собаки)” (2014 г.) [3].

## **2.2. Стратегии перевода выразительных средств, направленных на создание юмористического эффекта**

Для достижения юмористического эффекта, автор использует множество приемов, одним из которых является обильное использование различных средств выразительности, таких как: ирония, игра слов, оксюморон, использование реалий и имен собственных и др.

### **2.2.1. Ирония**

Ирония, иначе говоря, употребление слов и значений в смысле, обратном

буквальному - прием, к которому нередко обращается Дж. К. Джером. Прием иронии довольно сложен для четкого вычленения, поскольку неразрывно связан с пониманием контекста и ситуации в целом. Рассмотрим пример:

*I plodded conscientiously through the twenty-six letters, and the only malady I could conclude I had not got was housemaid's knee.*

В настоящем отрывке автор описывает следующую ситуацию: работник умственного труда, рассказчик Джей, чувствует себя неважно и отправляется в Британский музей «почитать» о способах лечения некоей болезни. Прочитав интересующую его информацию, рассказчик, задумавшись, пролистал несколько страниц справочника и обнаружил, что страдает решительно всеми перечисленными в нем болезнями. Сложившаяся ситуация сама по себе является комичной, поскольку человек не может страдать всеми существующими в мире недугами. Однако Дж. Джером продолжает, и читатель застаёт рассказчика негодующим из-за отсутствия у него одной единственной среди множества болезни, в то время являющейся типичной для представительниц слабого пола, а именно – *housemaid's knee*. В этом заключается ироничность ситуации.

Варианты перевода:

1. Я добросовестно проработал все двадцать шесть букв алфавита и убедился, что единственная болезнь, которой у меня нет, - это воспаление коленной чашечки (М. Салье).

2. Так я добросовестно перебрал все буквы алфавита, и единственная болезнь, которой я у себя не обнаружил, была родильная горячка (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Я добросовестно пропотел над всеми буквами и смог заключить, что не страдаю от единственного заболевания — у меня не было воспаления коленной чашечки (Г. Север).

Подход к переводу английского термина, обозначающего заболевание *housemaid's knee*, разнообразен. Термин *housemaid's knee* на русский язык переводится как «коленный бурсит». Дословный перевод термина звучал бы так: «колени домработницы». И хотя первый вариант перевода был бы эквивалентным,



его нельзя было бы назвать адекватным с позиции прагматичности, поскольку он не достигнет прагматической цели повествования, а именно: создание комической ситуации (человек находит у себя несуществующие болезни).

В этом случае, М. Салье придерживается более “сухого”, но при том более близкого в медицинском смысле варианта “воспаление коленной чашечки”, в то время как М. Донской и Э. Линецкая стремятся сохранить прагматическую ориентацию текста и заменяют название одного типично женского заболевания на другой недуг, также возможный лишь у женщин. Г. Север, аналогично М.Салье, использует вариант “воспаление коленной чашечки”, но, отлично от первого переводчика, дает сноску и подробно объясняет данное явление и то, почему “работник умственного труда” Джей не страдает воспалением коленной чашечки.

Рассмотрим другой пример иронии:

*I know that the proper thing to do, when you get to a village or town, is to rush off to the churchyard, and enjoy the graves; but it is a recreation that I always deny myself.*

В данном отрывке Дж. К. Джером иронизирует над сложившимся в обществе стереотипом, что любой добропорядочный человек, пребывая в новое место, доселе им не виденное, обязан первым делом осмотреть местные кладбища на предмет интересных памятников и гробниц. Этот же стереотип заставляет одного из главных героев, Гарриса, отправиться на местное кладбище, с целью взглянуть на “интересную могилу” некоей миссис Томпсон. Ирония здесь осуществляется за счет игры ассоциаций, употребления слов “enjoy” и “recreation”, привычных в позитивном контексте, в контексте негативном.

Существуют следующие варианты перевода данного отрывка:

1. Я знаю, что первое, что подобает сделать, когда вы приезжаете в какой-нибудь город или в деревню, - это бежать на кладбище и наслаждаться видом могил, но я всегда отказываю себе в этом развлечении (М. Салье).

2. Я знаю: когда путешественник приезжает в незнакомый город или селение, принято, чтобы он тотчас бросался со всех ног на кладбище и наслаждался лицезрением могил. Но я не любитель этого веселого времяпрепровождения (М. Донской, Э. Линецкая)

3. Я знаю: когда вы приезжаете куда-нибудь в город или деревню, следует немедленно мчаться на кладбище и наслаждаться могилами. Но в таком отдыхе я себе всегда отказываю (Г. Север).

Работая с данным фрагментом, все переводчики сохраняют изначальную синтаксическую и лексическую структуры оригинала, используя существующие в принимающем языке эквиваленты.

Однако предложенные варианты, содержащие слово «могила» нам представляются не очень удачными, поскольку «могила» - это яма для погребения. В настоящем отрывке более уместным нам представляется использование слова «надгробие».

### 2.2.2. Персонификация

Помимо иронии, Дж. К. Джером нередко использует прием *персонификации*, при котором неживые объекты наделяются способностями и чертами, свойственными человеку. Так, комическую ситуацию создают Монморанси, лодка, бечева и чайник, своим поведением мешая человеку спокойно наслаждаться существованием. Так, в следующем примере, сыр описан как враг путешественника:

*For lunch, he said, we could have biscuits, cold meat, bread and butter, and jam—but no cheese. Cheese, like oil, makes too much of itself. It wants the whole boat to itself.*

Говоря в настоящем отрывке о сыре как о живом существе, автор проводит параллель с людьми, отличительной чертой характера которых является способность занимать все пространство вокруг себя, параллель с людьми шумными, требующими к себе много внимания. В приведенном примере сыр ведет себя как живой человек, имеющий о себе мнение, «привлекающий внимание» своим резким запахом, и желающий «захватить» лодку только для себя.

1. Для второго завтрака он рекомендовал печенье, холодное мясо, хлеб с маслом и варенье, но только не сыр. Сыр, как и керосин, слишком много о себе воображает. Он хочет захватить для себя всю лодку (М. Салье).

2. Что касается других элементов, составляющих завтрак, то Джордж

предложил яйца и ветчину, которые легко приготовить, холодное мясо, чай, хлеб, масло и варенье – но ни крошки сыра. Сыр, как и керосин, слишком много о себе воображает. И он, видите ли, желает заполнить собой всю лодку (М. Донской, Э. Линецкая).

3. На прочее к завтраку Джордж предложил грудинку и яйца (которые легко приготовить), холодное мясо, чай, хлеб с маслом, варенье. К ленчу, заявил Джордж, у нас будет печенье, холодное мясо, хлеб с маслом, варенье — но никакого сыра. Сыр, как и керосин, себя значительно переоценивает. Подавай ему, видишь ли, целую лодку (Г. Север).

Для усиления комического эффекта М. Донской и Э. Линецкая, а также Г. Север прибегают к переводческому добавлению, используя вводное «видите ли», отсутствующее в оригинале. С этой точки зрения, перевод, предоставленный М. Салье, оказывается хотя и “суше”, но ближе к оригиналу.

Кроме того, интересен и подход к переводу английской реалии, а именно к названию приема пищи: «lunch». Слово «lunch» в англоязычной культуре обозначает второй, более поздний завтрак, имеющий место обычно в 12-14 часов. Наиболее близким к оригиналу, в таком случае, нам представляется вариант М. Салье - второй завтрак.

Еще одним примером использования приема *персонализации* для создания комической ситуации может послужить следующий отрывок:

*That is the only way to get a kettle to boil up the river. If it sees that you are waiting for it and are anxious, it will never even sing. You have to go away and begin your meal, as if you were not going to have any tea at all. You must not even look round at it. Then you will soon hear it sputtering away, mad to be made into tea.*

Чайник в настоящем отрывке выглядит весьма упрямым и гордым персонажем; присваивая ему эти качества, автор говорит о *contrariness of tea-kettles*. В отрывке, кроме того, можно заметить и иронию: автор намекает на поведение иных людей, которые горды и упрямы ровно до тех пор, пока окружающие не потеряют к ним интерес.

Предложены следующие варианты перевода:

1. На реке это единственный способ заставить чайник вскипеть. Если он заметит, что вы с нетерпением этого ожидаете, он даже не зашумит. Вам лучше отойти подальше и начать есть, как будто вы вообще не хотите чаю. На чайник не следует даже оглядываться. Тогда вы скоро услышите, как он булькает, словно умоляя вас поскорее заварить чай (М. Салье).

2. Это единственный способ заставить чайник закипеть. Если только он заметит, что вы нетерпеливо ждете, чтобы он закипел, – он даже и зашуметь не подумает. Надо отойти и приступить к еде, как будто вы и не собираетесь пить чай. Ни в коем случае не следует оглядываться на чайник, тогда вы скоро услышите, как он фыркает и плюется, отчаянно желая напоить вас чаем (М. Донской, Э. Линецкая).

3. На реке это единственный способ заставить чайник вскипеть. Если он заметит, что вы ждете и нервничаете, он даже не зашумит. Нужно удалиться и приступить к трапезе, как будто чай вы не собираетесь пить вообще. При этом на чайник ни в коем случае нельзя даже оглядываться. Тогда вы скоро услышите, как он фыркает и плюется, теряя рассудок от стремления напоить вас чаем (Г. Север).

Перевод Г. Севера в данном случае является наиболее буквальным, в отличие от двух других вариантов, хотя все они представляются нам весьма удачными и достигающими своей прагматической цели.

До настоящих пор прием *персонификации* рассматривался с позиции неодушевленных предметов, которыми являются чайник и сыр. Однако *персонификации* не ограничивается наделением лишь неодушевленных предметов человеческими качествами. Речь идет о *фокстерьере* Монморанси, который благодаря своему исключительному характеру становится четвертым главным героем повести. Обратим внимание на следующий пример:

*To get somebody to stumble over him, and curse him steadily for an hour, is his highest aim and object; and, when he has succeeded in accomplishing this, his conceit becomes quite unbearable.*

Здесь Дж. К. Джером наделяет Монморанси “высшей целью”, “мечтой” и

“самоуверенностью”, превращая его из обычного фокстерьера в полноценного участника событий и еще одно действующее лицо. Позже автор наделяет его еще одной характеристикой, говоря, что все его проделки - не результат плохого воспитания, а, скорее, отголоски “первородного греха”. Эта характеристика, раскрывающая, с одной стороны, характер пса, с другой стороны является ироничной отсылкой к постоянному желанию человека так или иначе оправдать свое поведение, в данном случае тем, что от “первородного греха”, от своей природы, иначе говоря, убежать невозможно.

Рассмотрим варианты перевода:

1. Высшая цель и мечта этого пса - попасть кому-нибудь под ноги и заставить проклинать себя в течение целого часа. Когда ему это удастся, его самоуверенность становится совершенно нестерпимым (М. Салье).

2. Добиться того, чтобы кто-нибудь споткнулся о него и потом честил его на все корки в продолжение доброго часа, – вот высшая цель и смысл его жизни; и когда ему удастся преуспеть в этом, его самоуверенность переходит всякие границы (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Добиться того, чтобы кто-нибудь об него споткнулся и честил час напролет, — вот высшая цель и смысл его жизни. И когда ему удастся достичь в этом успеха, его самоуверенность становится совершенно невыносимым (Г. Север).

Во всех трех случаях перевод практически идентичен с позиции лексики. Однако с точки зрения синтаксиса не самым удачным является первый вариант перевода. Возвратное местоимение «себя» вводит читателя в заблуждение, создавая двусмысленность высказывания: с одной стороны, местоимение относится к Монморанси, с другой стороны, оно может относиться и к человеку, споткнувшемуся о фокстерьера.

Другой пример персонификации:

*We found the truant for them half a mile further down, held by some rushes, and we brought it back to them.*

Словом *truant* в английском языке называют школьников, прогуливающих

уроки. Другое значение этого слова – «лентяй». Таким образом, Дж. К. Джером представляет читателю лодку, оторвавшуюся от привязи и сбежавшую от владельцев, как ученик из школы.

Проанализируем перевод:

1. Мы нашли беглянку, - она застряла в камышах на полмили ниже, - и привели ее назад (М. Салье).
2. Своенравная беглянка нашлась на полмили ниже. Она застряла в камышах, и мы привели ее обратно (М. Донской).
3. Сачканувшая лодка нашлась на полмили ниже. Она застряла в камышах, и мы привели ее обратно (Север).

В переводах М. Салье и М. Донского лодка названа беглянкой. Мы находим этот вариант перевода адекватным оригиналу, в то время как эквивалентный перевод «прогульщица» в данном случае таковым не являлся бы. Таким образом, прием персонификации сохраняется в двух первых вариантах перевода. То же справедливо для перевода Г. Севера.

Кроме того, М. Донской и Г. Север в своих переводах уходят от оригинальной синтаксической структуры предложения и разбивают его на две части, с тем, чтобы избежать тяжелых конструкций в русском языке.

Одним из действующих лиц повести становится непокорная бечева, способная испортить жизнь путешественникам, как в следующем примере:

*There may be tow-lines that are a credit to their profession—conscientious, respectable tow-lines—tow-lines that do not imagine they are crochet-work, and try to knit themselves up into antimacassars the instant they are left to themselves.*

Бечева наделяется сознательностью и порядочностью, качествами, которые мы привыкли ассоциировать с человеческом.

Варианты перевода:

1. Может быть, существуют бечевки, делающие честь своему сословию, - добросовестные, почтенные бечевки, которые не изображают из себя вязальных ниток и не пытаются превратиться в салфеточки, как только их предоставят самим себе (М. Салье).

2. Может быть, есть бечевы, являющиеся гордостью своего цеха, — добросовестные порядочные бечевы, которые не воображают, что они дамское рукоделье, и не пытаются сплестись в вязаную салфетку, как только остаются наедине с самими собой (М. Донской).

3. Возможно, такие бечевы существуют, как гордость своего цеха, — сознательные, порядочные бечевы, которые не воображают из себя «кроше» \* и не пытаются сплестись в вязаную салфетку, лишь только их предоставят самим себе (Г. Север).

Кроме приема персонификации, который одинаково сохраняется во всех трех вариантах перевода, в данном отрывке переводчики также сталкиваются с необходимостью перевода реалии *crochet-work*.

В процессе перевода вышеописанной реалии М. Салье придерживается стратегии эквивалентного перевода, в то время как М. Донской сохраняет прагматику значения, делая отсылку к вязаным салфеткам и рукоделию - типичному занятию барышни того времени. Г. Север, в свою очередь, прибегает к дословному переводу, сохраняя термин «кроше» с последующей сноской, содержащей объяснение термина.

### 2.2.3 Игра слов

Помимо приемов иронии и персонификации, в создании юмористического эффекта большую роль играет использование автором разнообразных видов игры слов, в том числе каламбуров. Рассмотрим следующий пример:

*“Hi! look at your nose.”*

*I could not turn round to see what was the matter, and whose nose it was that was to be looked at. I stole a side-glance at George’s nose! It was all right—at all events, there was nothing wrong with it that could be altered. I squinted down at my own, and that seemed all that could be expected also.*

*“Look at your nose, you stupid ass!” came the same voice again, louder.*

*And then another voice cried:*

“Push your nose out, can't you, you — you two with the dog!”

<...> We looked then, and saw that the nose of our boat had got fixed under the woodwork of the lock <...>.

В отрывке идет речь об эпизоде создания общей фотографии на реке. Персонажи приняли позы и ждали вспышки фотоаппарата, в то время как нос их лодки застрял между сваями шлюза. Поскольку герои были заняты позированием, они не сразу поняли, что означают призывы взглянуть на нос, таким образом буквально воспринимая слово в его первом и главном значении, а именно - нос человека.

Каламбур заключается в многозначности слова *nose*. Оксфордский словарь дает следующие значения:

1. The part projecting above the mouth on the face of a person or animal, containing the nostrils and used for breathing and smelling.
2. The front end of an aircraft, car, or other vehicle.
3. *[in singular]* An act of looking around or prying.

В данном случае используется второе значение, отсюда - эффект игры слов.

Первод:

1. - Эй, посмотрите на свой нос! <...> Тут мы посмотрели и увидели, что нос нашей лодки застрял между сваями шлюза, а вода все прибывала и поднимала нас (М. Салье).

2. «Эй, вы, посмотрите на свой нос!» <...> Тут мы оглянулись и увидели, что нос нашей лодки застрял между брусьями стенки шлюза, а вода прибывает и лодка все наклоняется вперед (М. Донской, Э. Линецкая).

3. — Эй! Посмотрите на нос! <...> Тогда мы оглянулись и увидели, что нос нашей лодки застрял между брусьями стенки, а вода прибывает, и лодка кренится (Г. Север).

Во всех предложенных вариантах перевода используются слова «нос» и «нос нашей лодки», игра слов сохранена.

Дж. К. Джером нередко использует в своей повести прием *игры слов*:

*I remember being terribly upset once up the river (in a figurative sense, I mean).*



Для английского языка характерно явление полисемантии. Слово “upset” не стало исключением. Oxford dictionary дает несколько вариантов значения этого слова, первое из которых - “make (someone) unhappy, disappointed, or worried”, а второе - “knock (something) over”. Таким образом, играя на этой многозначности, Дж. К. Джером на некоторое время вводит читателя в заблуждение, заставляя последнего думать о перевернутой на реке лодке. Однако при помощи вводной конструкции, следующей за игрой слов, Дж. Джером рассеивает заблуждение читателя, указывая на то, что выразился исключительно в переносном смысле.

1. Я помню, однажды на реке меня совсем перевернуло (в переносном смысле, конечно) (М. Салье).
2. Вспоминаю, как я однажды, катаясь по реке, сел в лужу (конечно, в фигуральном смысле) (М. Донской).
3. Помню, как-то раз на реке я испытал настоящее потрясение (Г. Север).

Наиболее близким к оригиналу с точки зрения соотношения прямого и переносного значения нам представляется перевод М. Салье, поскольку слово «перевернуло» может означать как перевернутую лодку, так и эмоциональное состояние человека.

В переводе М. Донского используется вариант «сесть в лужу», однако, в русском языке это выражение практически всегда используется в переносном значении «оплошать», и лишь за редким исключением используется это выражение в прямом значении. Таким образом, ожидаемая фигуральность значения, которая затем упоминается во вводной конструкции, лишает отрывок «ощущения» игры слов, хотя и достигает прагматической цели.

Единственный перевод, в котором игра слов не сохраняется вовсе, представлен Г. Севером. Выражение «испытать потрясение» хотя и используется зачастую в переносном значении, однако всегда используется лишь в том случае, когда речь идет об эмоциональном состоянии человека.

Рассмотрим другой пример использования автором приема игры слов:

*We fell upon his neck there in the moonlight and blessed him, and it would have*

*made a very beautiful picture if the boy himself had not been so over-powered by our emotion as to be unable to sustain himself under it, and sunk to the ground, letting us all down on top of him.*

Гаррис, Джордж и Джей, а с ними Монморанси, собрав множество своих вещей с лодки, отправляются на поиски ночлега. Не сумевшие найти себе пристанища, они в отчаянии останавливаются прямо посреди тропы, окруженные своим тяжелым грузом. Но на тропе появляется мальчик, который знает, где компания могла бы переночевать. Тогда восторженные путники бросаются ему на шею, и мальчик, не выдержав трех взрослых мужчин и груза их вещей, падает на землю. Однако Дж. К. Джером не упоминает о вещах как таковых, он говорит о тяжести чувств, с такой силой навалившихся на мальчика, что он не смог устоять на ногах.

Рассмотрим варианты перевода:

1. Это зрелище было бы прекрасно, если бы мальчик не оказался до того подавлен нашим волнением, что не мог выдержать и сел на землю, увлекая нас за собой (М. Салье).

2. Мы бросились ему на шею и благословляли его, и луна кротко озаряла нас, и это была бы страшно трогательная сцена, если бы перегруженный нашими чувствами мальчик не свалился на землю под их тяжестью, а мы все не рухнули на него (М. Донской).

3. Мы бросились ему на шею и благословили его, и луна кротко озаряла нас, и это было бы прекраснейшим зрелищем, но мальчик, перегруженный нашими чувствами, повалился под их тяжестью на дорогу, а мы рухнули на него (Г. Север).

Многозначность, присутствующая в оригинале, сохраняется во всех трех анализируемых вариантах перевода.

Рассмотрим другой пример игры слов:

*We tossed for beds, and Harris had to sleep with me. He said:*

*“Do you prefer the inside or the outside, J.?”*

*I said I generally preferred to sleep inside a bed.*

Игра слов в настоящем примере основана на многозначности слов *inside* и *outside*, обозначающих «внутри» или «снаружи», но в настоящем контексте означают сторону кровати. Таким образом, Гаррис уточняет у рассказчика, с какой стороны кровати тот предпочитает спать. Противопоставление категорий «внутри» и «снаружи» вводят рассказчика в заблуждение, и неверно толкуя слова товарища, рассказчик отвечает, что его устраивает сон *inside a bed*.

Варианты перевода:

1. Мы кинули жребий, кому где спать, и вышло, что Гаррис ляжет со мной.

- Как ты больше любишь, Джей, - внутри или с краю? - спросил он.

Я ответил, что вообще предпочитаю спать внутри постели (М. Салье).

2. Мы бросили жребий, и Гаррису выпало спать со мной. Он спросил:

- С какой стороны кровати ты предпочитаешь спать?

Я сказал, что предпочитаю спать не с какой-нибудь стороны, а просто на кровати (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Мы бросили жребий, и Гаррису выпало спать со мной. Он спросил:

— Ты, Джей, любишь спать у стены или как?

Я сказал, что, в общем-то, предпочитаю спать на кровати (Г. Север).

Частично *игра слов* сохранена в варианте М. Салье. Частично оттого, что сохраняется лишь первая категория «внутри», которой не противопоставляется категория «снаружи». Отсутствие противопоставления лишает отрывок комического звучания, таким образом, прагматическая цель нельзя назвать вполне достигнутой.

Наиболее удачным является перевод Г. Севера. Поскольку «сыграть» на многозначности слова «inside» при переводе невозможно, так как в русском языке не существует понятия «спать внутри кровати», переводчик переносит *игру слов* на смежное понятие «спать». Понятие «спать у стены» входит в парадигму «спать у окна, спать в углу», ему противопоставляется понятие «спать на кровати», входящее в парадигму «спать на диване, спать на полу» и т.д. Подобное противопоставление служит для создания комического эффекта при сохранении приема *игры слов*, хотя и при использовании смежного понятия.

#### 2.2.4. Стилистический алогизм

В достижении комического эффекта участвует также и *стилистический алогизм*:

*George said he felt thirsty (I never knew George when he didn't); and, as I had a presentiment that a little whisky, warm, with a slice of lemon, would do my complaint good, the debate was, by common assent, adjourned to the following night; and the assembly put on its hats and went out.*

Комический эффект в настоящем отрывке достигается за счет употребления слов, имеющих в словарях отметку formal и подчеркивающих важность обсуждения предстоящей прогулки. Эти слова придают отрывку некоторую формальность, которая, однако, рассеивается, поскольку слово “*adjourned*” может использоваться в комическом контексте в значении ‘(of a group of people) to go to another place, esp. for a rest’.

Перевод:

1. Джордж заявил, что чувствует жажду (я не знаю случая, когда бы он ее не чувствовал), и так как у меня тоже было ощущение, что некоторое количество виски - теплого с кусочком лимона - принесет мне пользу, дебаты были с общего согласия отложены до следующего вечера, члены собрания надели шляпы и вышли (М. Салье).

2. Джордж сказал, что его мучит жажда (я не помню, чтобы она хоть когда-нибудь не мучила Джорджа), и так как у меня появилось смутное предчувствие, что капля-другая подогретого виски с ломтиком лимона может оказаться полезной при моем болезненном состоянии, продолжение дискуссии было по общему согласию перенесено на следующий вечер. Мы надели шляпы и вышли на улицу (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Джордж сказал, что его мучит жажда (не помню, когда бы она его не мучила); и так как я сам чувствовал, что немного подогретого виски с ломтиком лимона в моем состоянии не помешает, прения, с общей санкции, были перенесены на завтрашний вечер. Собрание надело шляпы и вышло на

улицу (Г. Север).

Используемый Джеромом прием сохраняется и в переводах, однако отметим, что второму варианту перевода характерен более нейтральный оттенок, в отличие от двух других вариантов. Самым же формальным по характеру нам представляется перевод Г. Севера.

### 2.2.5. Метафора и сравнение

*Метафора* также становится одним из стилистических средств выразительности, служащих для создания комического эффекта:

*Students would have no need to “walk the hospitals,” if they had me. I was a hospital in myself. All they need do would be to walk round me, and, after that, take their diploma.*

Мнительность - одна из основных характеристик главного героя, возмнившего себя страдающим от всех известных человечеству болезней. Так, он решает, что сам является «клиникой». *Метафора* в настоящем примере характеризуется неожиданностью и новизной, она же придает отрывку особенно выразительное звучание.

Перевод:

1. Студентам не было бы нужды «обходить клиники». Я один представлял собой целую клинику. Им достаточно было бы обойти вокруг меня и затем получить свои дипломы (М. Салье).

2. Студентам незачем было бы практиковаться в клиниках и участвовать во врачебных обходах, если бы у них был я. Я сам – целая клиника. Им нужно только совершить обход вокруг меня я сразу же отправляться за дипломами (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Студентам теперь не придется проходить «больничную практику», если у них буду я. Я сам по себе — больница. Все, что им будет нужно, — обойти вокруг меня и идти забирать свой диплом (Г. Север).

Метафора сохраняется во всех трех переводах, хотя выражается различно с

точки зрения синтаксического оформления. Наиболее удачным нам представляется второй вариант перевода метафоры *I was a hospital in myself*, поскольку он является наиболее лаконичным, кратким, таким образом, он скорее достигнет прагматической цели повествования, заставив читателя улыбнуться.

Метафора, наравне с иронией и вводными конструкциями, является довольно частотным приемом, который использует Дж. К. Джером для достижения юмористического эффекта.

Кроме того, использует Дж. Джером и *сравнение*:

*You wave an airy adieu to the boys on shore, light your biggest pipe, and swagger about the deck as if you were Captain Cook, Sir Francis Drake, and Christopher Columbus all rolled into one.*

Автор описывает этапы морской прогулки, и в приведенном выше отрывке речь идет о моменте отправления судна от берега. Ситуация тем комичнее, чем серьезнее представляются образы, с которыми Джером сравнивает счастливого путешественника: военный моряк и исследователь, совершивший кругосветное путешествие моряк, а также человек, открывший Америку. Однако, чтобы понять, в чем именно заключается комичность ситуации, читателю необходимы достаточные фоновые знания. Тогда, представив себе одного из этих «простоватых» англичан, героев повести, в легком летнем костюме, возмнившем себя одной из этих исторических личностей, читатель, несомненно, улыбнется.

Перевод:

1. Вы весело машете рукой друзьям, оставшимся на берегу, закуриваете самую длинную свою трубку и гордо разгуливаете по палубе с таким видом, словно вы капитан Кук, сэр Фрэнсис Дрэйк и Христофор Колумб в одном лице (М. Салье).

2. Вы весело машете рукой приятелям на берегу, закуриваете самую внушительную свою трубку и начинаете расхаживать по палубе с таким видом, будто вы капитан Кук, сэр Фрэнсис Дрейк и Христофор Колумб в одном лице (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Вы грациозно машете на прощанье друзьям, остающимся на

берегу, зажигаете свою самую большую трубку и расхаживаете по палубе с таким видом, точно вы и капитан Кук, и сэр Фрэнсис Дрейк, и Христофор Колумб сразу (Г. Север).

Сравнение имеет место во всех трех предложенных вариантах перевода, за изменением лишь самого «сравнивающего» слова; в первом случае это «словно», во втором – «будто», и «точно» - в третьем. Однако это различие не сказывается на восприятии читателем данного отрывка. Кроме того, Г. Север предлагает читателю историческую справку в сноске.

Рассмотрим иной пример сравнения:

*“Oh, you can give it up! I’ve found it myself now. Might just as well ask the cat to find anything as expect you people to find it.”*

В приведенном отрывке описывается развязка ситуации: дядюшка Поджер повредил руку и ищет носовой платок, который в свою очередь покоится в кармане пиджака, который в суматохе пытаются отыскать шесть человек, однако, встав со стула, дядюшка Поджер обнаруживает, что все это время сидел на своем пиджаке. Чтобы не поставить себя в глупое положение, дядюшка сообщает всему дому о том, что и сам справился с поисками, а затем заявляет, что от даже от кота можно добиться лучшего результата, нежели чем от одного из обитателей дома. Конечно, дядюшка Поджер не имеет ввиду себя, не подвергая свой авторитет сомнениям. В этом заключается комичность ситуации.

Перевод:

1. - Можете больше не искать! - кричит он. - Я уже нашел его. Рассчитывать на то, что вы что-нибудь найдете, - все равно что просить об этом кошку (М. Салье).

2. «Ладно, хватит вам суесться! Я сам его нашел. Нечего было и связываться с вами, я с тем же успехом мог бы поручить поиски нашему коту» (М. Донской, Э. Линецкая).

3. — Ла-адно, хватит! — завопит он. — Я и сам нашел. Чем ждть от вас, от людей, что вы его найдете, точно так можно было попросить кота (Г. Север).

С точки зрения структуры и лексики, третий вариант представляется наиболее

близким к оригиналу с позиции эквивалентности перевода. Однако все три варианта схожи между собой, за исключением пола животного: кот-кошка.

### 2.2.6. Вводные конструкции

Для передачи комического эффекта, Дж. К. Джером нередко обращается к вводным конструкциям. Вводные конструкции - один из способов воплощения иронии, например:

*Then Herr Slossenn Boschen got up, and went on awful. He swore at us in German (which I should judge to be a singularly effective language for that purpose), and he danced, and shook his fists, and called us all the English he knew.*

Ирония заключается в отсылке к стереотипу о некоторой резкости звучания немецкой речи, а также к расхожим шуткам о том, что немецкий язык существует исключительно для выражения на нем своего недовольства. Еще большую комичность ситуации придает вводная конструкция. Вводные конструкции, не являясь необходимыми для грамматического строения предложения, выражают авторское отношение к описываемым событиям.

Предлагаются следующие варианты перевода:

1. Тут герр Шлоссен-Бошен встал и разразился. Он ругал нас по-немецки (мне кажется, это исключительно подходящий язык для такой цели), приплясывал, потрясал кулаками и обзывал нас всеми скверными английскими словами, какие знал (М. Салье).

2. И тут Слоссен-Бошен взорвался. Он ругался по-немецки (язык этот, по-моему, как нельзя более пригоден для подобной цели), он приплясывал, он размахивал кулаками, он поносил нас всеми ему известными английскими бранными словами (М. Донской, Э. Линецкая).

3. И тут герр Слоссенн-Бошен вскочил и взорвался. Он ругался по-немецки (немецкий, я должен сделать вывод, для этой цели подходит особенно), и приплясывал, и размахивал кулаками, и обзывал нас по-английски как только умел (Г. Север).



Все переводчики придерживались стратегии сохранения самой конструкции, совершив при этом некоторые трансформации внутри нее. Наименьшим трансформациям подвергается отрывок в переводе М. Салье.

Кроме того, интересен подход к переводу имени собственного - *Herr Slossenn Boschen* - при работе с которым М. Донской и Г. Север пользуются приемом транслитерации, в свою очередь М. Салье использует прием транскрибирования. Хотя все варианты имеют право на существование, вариант перевода, представленный М. Салье, представляется нам наиболее удачным, поскольку он абсолютно достигает прагматической цели повествования в данном случае, как нельзя более точно отражая немецкую культуру и создавая портрет “истинного” немца.

То же справедливо и для следующего примера, в котором при помощи *вводной конструкции* автор беззлобно иронизирует на тему совести Джорджа:

*He could not in conscience — not even George’s conscience—object, though he did suggest that, perhaps, it would be better for him to stop in the boat, and get tea ready, while Harris and I towed, because getting tea was such a worrying work, and Harris and I looked tired.*

Ирония в данном отрывке выражается на уровне смысла: наименее уставший выполняет, по его мнению, самую трудную работу, пока действительно уставшие люди выполняют «легкую». Под трудной работой подразумевается приготовление чая, в то время как легкой работой считается тяжелый физический труд. Подобное сравнение и создает комическую ситуацию.

Однако, говоря в частности об участии *вводной конструкции* в создании комического эффекта, важно отметить, что *вводная конструкция* является тем средством, которое помогает автору намекнуть на отсутствие у его товарища такого понятия, как «совесть».

Предложены следующие варианты перевода:

1. По совести (*даже при такой совести, как у Джорджа*) Джорджу было нечего возразить, хотя он высказал мнение, что, может быть, ему лучше остаться в лодке и приготовить чай, в то время как мы с Гаррисом будем

тянуть бечеву. (Салье)

2. По совести (*даже по тому, что называлось совестью у Джорджа*) он не мог возражать, но он заметил, что, может быть, лучше ему остаться в лодке и заняться приготовлением чая, в то время как Гаррис и я будем тянуть бечеву. (Д)

3. По совести (*даже по совести Джорджа*), возразить было нечего, хотя Джордж заметил, что, может быть, ему как раз таки лучше остаться в лодке и заняться приготовлением чая, а мы с Гаррисом будем тянуть бечеву.

Работая над данным фрагментом, все переводчики сохраняют вводную конструкцию, изменяется лишь пунктуационное оформление (скобки вместо тире).

Иной пример использования *вводной конструкции*:

*Then we had to find the rule and the string again, and a new hole was made; and, about midnight, the picture would be up — very crooked and insecure, the wall for yards round looking as if it had been smoothed down with a rake, and everybody dead beat and wretched — except Uncle Podger.*

В настоящем примере вводная конструкция служит для придания ситуации ироничного оттенка: несмотря на усилия целого семейства, картина висит криво и ненадежно, а стена безнадежно испорчена. Однако эта ситуация лишь воодушевила дядюшку Поджера, который среди созданного им хаоса чувствует себя настоящим мужчиной.

Обратим внимание на перевод:

1. Около полуночи картина, наконец, повешена - очень криво и ненадежно, - и стена на много ярдов вокруг выглядит так, словно по ней прошли граблями. Мы все выбились из сил и злимся - все, кроме дяди Поджера (М. Салье).

2. <...> и к полуночи картина водружена на место (правда, очень криво и ненадежно), и стена на несколько ярдов вокруг выглядит так, будто по ней палили картечью, и все в доме издерганы и валятся с ног... все, кроме дядюшки Поджера (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Ближе к полуночи картина висит на стене (очень криво и ненадежно); стена на несколько ярдов вокруг выглядит так, будто ее ровняли граблями. Каждый из нас

смертельно измотан и валится с ног — каждый из нас, кроме дядюшки (Г. Север).

Во всех трех анализируемых вариантах перевода вводная конструкция сохраняется, тем самым сохраняется и иронический оттенок отрывка. Однако в вариантах 1 и 3 изменяется структура предложения: то, что было одним предложением в оригинале, в переводе разбивается на несколько.

Кроме того, во всех трех вариантах перевода прослеживается переводческое добавление, которое создает повтор, придающий отрывку более экспрессивное звучание: все – все, все – все, каждый – каждый.

### 2.2.7. Полисиндетон

В создании комического эффекта также участвует *многосоюзиe*:

*I can't sit still and see another man slaving and working. I want to get up and superintend, and walk round with my hands in my pockets, and tell him what to do. It is my energetic nature.*

В настоящем примере речь идет о сборах товарищей в путешествие. Сетуя на бездействие своих друзей, рассказчик сравнивает себя с ними и находит, что он вовсе не похож на них: он бы не мог просто сидеть и смотреть, как работают другие люди. Джером в настоящем отрывке иронизирует, ссылаясь на известный тип людей, предпочитающих взять на себя командование и занять руководящую должность, почитая это за тяжелый труд.

Союз *and* в настоящем отрывке создает иллюзию активной деятельности героя, соединяя однородные сказуемые.

Перевод:

1. Я не могу спокойно сидеть и смотреть, как кто-нибудь трудится. Мне хочется встать и распоряжаться – расхаживать по комнате, заложив руки в карманы, и указывать, что надо делать. Такая уж у меня деятельная натура (М. Салье).

2. Я не могу сидеть сложа руки и праздно глядеть, как кто-то работает в поте лица. У меня сразу же появляется потребность встать и начать распоряжаться, и я прохаживаюсь, засунув руки в карманы, и руковожу. Я деятелен по натуре (М.

Донской, Э. Линецкая).

3. Я не могу сидеть сиднем и наблюдать, как кто-нибудь надрывается. Мне нужно встать, мне нужно руководить, мне нужно ходить вокруг засунув руки в карманы и говорить ему что и как. У меня деятельная натура (Г. Север).

В первом варианте перевода многосоюзие не сохраняется, тогда как во втором варианте союз *and* переводится эквивалентным ему союзом «и». В третьем варианте перевода *многосоюзие* трансформируется в повтор: «мне нужно», что помогает переводчику сохранить ощущение активной, кипучей деятельности.

Через множественные повторы с помощью такого приема как *полисиндетон* выражается ирония. Рассмотрим следующий пример:

*When George is hanged, Harris will be the worst packer in this world; and I looked at the piles of plates and cups, and kettles, and bottles and jars, and pies, and stoves, and cakes, and tomatoes, &c., and felt that the thing would soon become exciting.*

Комичность ситуации в следующем: герои, собираясь на речную прогулку, начинают упаковывать вещи. Вместо того, чтобы взять самое необходимое, они стараются уместить в чемоданы как можно больше вещей. Большое количество поклажи отражено при помощи перечисления, в свою очередь, союз “and” придает отрывку ироничное звучание.

Перевод:

1. Когда Джорджа повесят, Гаррис будет самым плохим укладчиком в мире. Я смотрел на груды тарелок, чашек, кастрюль, бутылок, банок, пирогов, спиртовок, бисквитов, помидоров и пр. и предвкушал великое наслаждение (М. Салье).

2. Когда Джордж кончит жизнь на виселице, самым дрянным упаковщиком в мире останется Гаррис. И я смотрел на груды тарелок, чашек, чайников, бутылок, кружек, пирожков, спиртовок, печенья, помидоров и т.д. и предвкушал, что скоро произойдет нечто захватывающее (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Когда Джорджа повесят, самым дрянным упаковщиком в этом мире останется Гаррис. Я смотрел на груды тарелок, чайников, чашек,

бутылок и кувшинов, кексов и пирогов, помидоров, спиртовок и т. д. и т. п. — и чувствовал, что скоро произойдет захватывающее (Г. Север).

Во всех предложенных вариантах перевода союз “and” отсутствует, таким образом, оригинальный прием *полисиндетон* утрачивается, превращаясь в обыкновенное перечисление на языке перевода. Однако атмосфера происходящего представляется нам наиболее ярко отраженной в варианте перевода М. Донского и Э. Линецкой при помощи переноса союза «и» в начало предложения: «И я смотрел на груды...».

Рассмотрим и другой пример:

*We waited to hear no more; we caught up the hamper and the bags, and the coats and rugs, and parcels, and ran.*

При помощи повторяющегося союза “and” рассказчик показывает большое количество вещей, не так уж необходимых путешественникам в условиях лодочной прогулки, особенно если они ищут место для ночлега, а затем снова отправятся в путь.

Варианты перевода:

1. Не слушая дальше, мы подхватили нашу корзину, саквояжи, пальто, пледы и свертки и помчались (М. Салье).
2. Мы не дослушали, подхватили корзину, и саквояж, и пальто, и пледы, и пакеты и побежали (М. Донской)
3. Не дослушав, мы подхватили корзину, саквояжи, пальто, пледы, свертки и побежали (Север).

Рассматривая варианты переводов, можно отметить, что многосоюзие, как и в прошлом примере, не сохраняется в переводах М. Салье и Г. Севера, но остается в переводе М. Донского. Таким образом, перевод М. Донского представляется нам наиболее удачным.

### 2.2.8. Риторический вопрос

Комизм создается Джеромом также и при помощи *риторических вопросов*,

например:

*George got quite huffy; but, as Harris said, if he didn't want his opinion, why did he ask for it?*

В приведенном отрывке главные герои спорят между собой о том, нужно ли всегда высказывать правду или иной раз из этических соображений следует промолчать. Комичность ситуации заключается в том, что Гаррис не только не догадался промолчать, но и высказался в нелестных выражениях о новом предмете гардероба Гарриса. Заметив недовольство друга, Гаррис задает риторический вопрос, на который не ожидается ответа. С этой позиции персонаж выглядит простым, недалеким и не очень воспитанным человеком, если рассматривать его с позиции морали и нравов викторианской эпохи. Риторический вопрос в настоящем отрывке наслаивается также на такой прием как несобственно-прямая речь.

Проанализируем перевод:

1. Джордж надулся, но Гаррис совершенно правильно сказал, что, если Джордж не хотел выслушать его мнение, незачем было и спрашивать (М. Салье).

2. Джордж надулся, но Гаррис резонно заметил, что если запрещается откровенно высказывать свое мнение, то зачем же тогда и спрашивать? (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Джордж надулся, но, как сказал Гаррис, не хочешь знать — зачем спрашивать? (Г. Север).

Поскольку риторическим называется вопрос, не требующий ответа, М. Салье вовсе устраняет вопросительную интонацию, заменяя ее утверждением.

М. Салье, в свою очередь, прибегает к помощи грамматической трансформации; таким образом, он уходит от риторического вопроса, существующего в оригинале текста, сохраняя при этом *несобственно-прямую речь*.

Рассмотрим другой пример использования риторического вопроса:

*It was certainly rather rough on the City, but what cared we for human suffering?*

В приведенном выше примере риторический вопрос по своей сути является скорее утверждением: друзьям не было никакого дела до того, что могут подумать в

Сити об их не побрившемся утром товарище, и, поскольку на упаковку туалетных принадлежностей было потрачено немало усилий, герои не стремились распаковывать и упаковывать вещи заново. Комический эффект заключается в том, как возвышенно и с каким пафосом звучит этот риторический вопрос на фоне бытовой ситуации.

Перевод:

1. Это, конечно, было довольно жестоко по отношению к Сити, но что нам за дело до человеческих страданий? (М. Салье).
2. Пожалуй, это было действительно не слишком мягко по отношению к Сити, но что нам чужие страдания? (М. Донской, Э. Линецкая).
3. Это действительно было весьма непристойно в отношении Сити. Но какое нам дело до мук человечества? (Г. Север).

Анализируя варианты перевода, отметим, что риторический вопрос сохранен во всех трех предложенных вариантах. Однако наиболее удачным вариантом в прагматическом смысле нам представляется перевод Г. Севера, в котором «муки человечества» сохраняют общую возвышенность звучания фразы, контрастирующей с обстановкой и ситуацией.

### 2.2.9 Инверсия

Кроме того, одним из стилистических средств выразительности, используемых Джеромом для создания комической модальности, является *инверсия*:

*Hark! do you not hear? Is it but the mermaids singing deep below the waving waters; or sad spirits, chanting dirges for white corpses, held by seaweed?"*

В приведенном выше примере *инверсия* придает речи персонажа возвышенный характер, к которому, однако, вовсе не располагает обстановка повествования (предполагаемый дождь, ветер и холод). Таким образом, автор создает комическую ситуацию, совмещая, казалось бы, несовместимые вещи.

Перевод:

1. Чу! Слышишь? Это, наверное, русалки поют в морской глубине

или печальные духи читают псалмы над бледными утопленниками, запутавшимися в цепких водорослях (М. Салье).

2. Чу! Слышишь? Не пенье ли русалок звучит среди гула вздымающихся валов? Или то печальные духи поют погребальную песнь над бледными утопленниками, покоящимися в гуще водорослей?» (М. Донской, Э. Линецкая).

3. Чу! Не слышишь ли? Не то ль поют русалки в глуби волнующихся вод? Иль духи скорбные то плачут песнь утопленникам в водорослей гуще бледным? (Г. Север).

В первых двух случая переводчики прибегают к помощи грамматической трансформации и приходят к привычному в русском языке обороту: «Чу! слышишь?». В первом случае прием *инверсии* вовсе опущен. Однако в третьем варианте перевода переводчик стремится сохранить авторскую инверсию, при этом он также прагматически подходит и к лексике, используя устаревшие обороты для придания отрывку возвышенного оттенка.

Рассмотрим другой пример:

*“Ah! and now you are going to have a hard time on the river for a change; change is good for everyone. Out you get!”*

В приведенном отрывке – слова, с которыми Гаррис обращается к нежелающему работать Джорджу. Инверсия *our you get* наделяет слова Гарриса большей экспрессией, отражая его упорство в отношении распределения труда между товарищами.

Примеры перевода:

1. - Ах, вот как! Ну, а теперь тебе придется для разнообразия потрудиться на реке. Перемена полезна всякому. Выходи-ка! (М. Салье).

2. – Ну что ж! А теперь для разнообразия тебе придется порядочно потрудиться на реке. Разнообразие полезно всем. А ну-ка! Вылезай! (М. Донской, Э. Линецкая).

3. — Ну да! А теперь для разнообразия тебе придется порядочно потрудиться на реке. Разнообразие — оно полезно для каждого. А ну, пшел! (Г. Север).



Сохранение приема инверсии в данном случае не представляется возможным. При работе с отрывком переводчики сохраняют семантику выражения «выходи/вылезай», в некоторых случаях добавляя союз «а» и/или частицу –ка для придания диалогу эффекта звучания разговорной речи.

Подведем итог.

Сами по себе стилистические средства выразительности, рассматриваемые нами выше, не несут в себе комической модальности. Вводные конструкции, которые встречаются в научных и технических текстах, отнюдь не являются средством, несущем в себе нечто юмористическое. Однако употребление этих конструкций в определенном контексте при описании определенной ситуации может привести к созданию юмористического эффекта.

Все рассмотренные нами выше стилистические приемы можно разделить на два типа: лексические и грамматические.

Так, к первому типу относятся такие стилистические приемы, как: ирония, персонификация, игра слов, метафора, сравнение, стилистический алогизм. Наиболее частотными из них являются такие приемы, как ирония, сравнение и персонификация.

Ко второму типу стилистических средств выразительности относятся: многосоюзие, повторы, вводные конструкции, несобственно-прямая речь, риторические вопросы, инверсия. Наиболее частотными из них являются вводные конструкции и повторы.

## Заключение

По результатам настоящего исследования, посвященного проблеме интерпретации намерения автора юмористического произведения, можно сделать ряд выводов.

Так, изучение сущности художественного текста позволило заключить, что ему присущ ряд отличительных черт, выделяющих его среди текстов другой направленности. К основным особенностям художественного текста относятся: смешение функциональных стилей внутри одного текста, антропоцентрический и эстетический характер сообщения, а также высокая степень его эмоциональности.

Рассмотрение различных научных взглядов на проблему перевода художественного текста, в частности, взглядов на проблему сохранения намерения говорящего (пишущего) показало, что основной задачей такого вида перевода является достижение максимальной адекватности переводимого текста при сохранении его коммуникативных установок. Особую сложность при переводе художественного текста представляет собой передача метафор, имен собственных и реалий, а также – необходимость сохранения индивидуального авторского стиля.

Было выявлено, что в этом случае перевод юмористического художественного текста осложняется помимо всего прочего и трудностями, которые делятся на два типа: трудности лингвистического и экстралингвистического характера. Кроме того, значительную сложность представляет собой существование слов и выражений, представляющих собой категорию «непереводимого в переводе».

Были выделены основные отличительные черты авторского стиля Дж. К. Джерома. Так, изучение и анализ критической литературы по теме творчества английского писателя позволило заключить, что Дж. К. Джером как писатель видел свой долг в совершенствовании общества. Он полагал, что начало этому процессу может быть положено в условиях воспитания человека в идеалах гуманности и справедливости. Вслед за Ч. Диккенсом, Дж. К. Джером создает свой образ «маленького человека». Характерная черта джеромовского стиля - сочетание свободного повествования, допускающего бесконечные отступления, с короткой

энергичной фразой, которая тяготеет к афористичности и позволяет создать сложный ритмический рисунок прозы. Язык Дж. К. Джерома отличает ироничность, а также объединение в его творчестве черт художественного и публицистического стилей.

Изучение и анализ трех вариантов перевода повести, послуживших материалом настоящему исследованию, показало, что все они различны по подходу к авторским стилистическим средствам выразительности.

Для удобства авторские стилистические средства выразительности были разделены на две группы: лексические и синтаксические средства выразительности.

Так, лексические средства выразительности включают в себя: *иронию, персонификацию, игру слов, метафору, сравнение, стилистический алогизм.*

К синтаксическим средствам выразительности относятся: *многосоюзие, повторы, вводные конструкции, несобственно-прямая речь, риторические вопросы, инверсия.*

В ходе сравнительного анализа материала отмечено, что М. Салье в большинстве случаев свойственно использование стратегии, подразумевающей дословный перевод там, где это возможно, при условии наличия точного эквивалента в принимающем языке. Этот подход, с одной стороны, делает текст перевода максимально эквивалентным оригиналу, однако, в то же время, значительные потери несет прагматическая направленность текста, поскольку юмор, заставляющий улыбаться англичан, в силу культурных и исторических различий, может не возыметь действия на русского читателя.

На основании анализа отрывков, отобранных в качестве примеров, был сделан вывод, что главным образом подобный подход влияет на перевод *лексических* средств выразительности, таких как ирония и игра слов.

В отличие от М. Салье, М. Донской и Э. Линецкая в некоторых случаях отступают от дословности, придавая большее значение сохранению прагматической направленности текста. Однако анализ этого варианта перевода показал, что при сохранении прагматической ориентации текста задача сохранения авторского стиля занимает второстепенную позицию.

Современный перевод, выполненный в 2014 году Г. Севером при содействии британского Джеромовского общества (The Jerome K. Jerome Society), объединил в себе черты первых двух вариантов, став квинтэссенцией «сухости» тонкого британского юмора и привычной читателю атмосферы этого произведения.

В ходе исследования было выявлено, что последний вариант в большей степени схож с вариантом М. Салье, с той разницей, что Г. Север предлагает сноски, содержащие информацию о той или иной британской реалии, незнакомой современному читателю.

Однако помимо различий сравнительный анализ материала показал наличие схожих подходов переводчиков к определенным отрывкам оригинала. Так, общим для всех трех вариантов становятся перевод названий географических объектов и некоторых других реалий, касающихся быта, истории и культуры англичан XIX столетия. К той же категории относятся названия денежных единиц и названия предметов гардероба.

Таким образом, резюмируя все вышесказанное, мы можем приблизиться к цели настоящего исследования, сделав вывод о существовании определенных стратегий перевода юмористического художественного текста.

Так, они включают в себя подбор наиболее эквивалентных единиц перевода в случае, когда таковые имеются в принимающем языке, и/или создание культурологического комментария, сносок, если необходимо.

Сравнение подхода к переводу художественного текста юмористической направленности на материале повести Дж. К. Джерома *Three Men in a Boat* показало, что в конечном счете перевод никогда не сможет быть абсолютно эквивалентен оригинальному тексту, поскольку в этом случае не соблюдается критерий адекватности, не выполняется задача сохранения коммуникативной направленности текста, а, стало быть, не сохраняется и авторское намерение. Однако настоящее исследование позволило заключить, что при невозможности достижения абсолютной эквивалентности, переводчик может воспользоваться стратегиями перевода, позволяющими добиться наибольшей близости к оригиналу в прагматическом смысле.

## Список литературы

1. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта, 2012. – 384 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: 1998. – 896 с.
3. Ахмад А. О., Березуцкая Д. О. стилистические трансформации при переводе с английского языка на русский (на материале рассказа О. Генри «Дары волхвов») // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М.: Научно-информационный издательский центр и редакция журнала "Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук", 2016. №6-4. – С. 17-20.
4. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Едиториал УРСС, 2014.
5. Ахмедова С.Н.К. Особенности перевода художественных текстов // Филология и литературоведение. – 2014. – № 8.
6. Бажанова Е. И., Громова Е. Н. Особенности перевода художественного текста // Вопросы литературоведения и теории перевода в контексте изучения проблем языкознания [сборник науч. статей]. – Чебоксары: ЧГПУ им. И. Я. Яковлева, 2013. – С. 151-155.
7. Балобанова О. А. Характеристика особенностей художественного стиля // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований. – Махачкала: ООО «Апробация», 2017. – С. 66-69.
8. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007.
9. Беркнер С. С., Вошина О. Е. Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С. Моэма) // Вестник ВГУ. Серия: лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж: ВГУ, 2003. – №1. – С. 71-73.
10. Боева Е. Д., Кулькина Е. А. Способы перевода авторской метафоры в художественном тексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Барнаул: АГУ, 2014. – №4-3 (34). –С. 41-44.

11. Вдовиченко А. В. Платон о пагубности поэзии для души. К вопросу о дискурсивной интерпретации поэтической формы // III Филология. – Из-во: Вестник ПСТГУ, 2015. – №3 (43). – С. 48-58.

12. Виноградов В. В. О языке художественной литературы [электронный ресурс]. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с. Режим доступа: <http://danefae.org/lib/vvv/ojax1> (дата обращения 20.10.2017).

13. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М.: Наука, 1980. – С. 85.

14. Винокур Т. Г. Об изучении функциональных стилей русского языка советской эпохи. Развитие функциональных стилей современного русского языка. – М.: Наука, 1998. – С. 42

15. Воронцова Ю. А. Функциональные особенности художественного стиля // Наука и образование в глобальных процессах. – Уфа: ООО «Ника», 2015. – № 1 (2). – С. 37-43.

16. Гальперин И. Р. Стилистика английского языка. Изд. 6-е. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2014. – 336 с.

17. Гальперин И. Р. Вопросы языкознания / О понятиях «Стиль» и «Стилистика» [Электронный ресурс]. – М., 1973. – № 3. – С. 14-25. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/galperin-73.htm> (дата обращения 20.10.2017).

18. Григорьева В. М. От лингвистического анализа текста к выяснению особенностей авторского стиля в художественной литературе // Русский язык в школе. – М.: «Наш язык», 2014. – № 3. – С. 37-40.

19. Гусева Л. А. Художественный стиль: терминологические коллизии и преподавание курса стилистики русского языка // Ярославский педагогический вестник. – Изд-во: ЯГПУ им. Ушинского, 2015. – №4. – С. 100-105.

20. Ерохина А. М. Художественный текст как модель универсума человека (метод моделирования и проблема разграничения массовых и художественных текстов) // Историческая и социально-образовательная мысль. – Краснодар, 2015. – Т. 7. – №5-2. – С. 207-213.

21. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. – Назрань: Пилигрим, 2010.
22. Журавлева Е. В., Каменский М. В. Особенности идиостиля Джерома К. Джерома на примере произведения «Трое в лодке, не считая собаки» в сопоставлении английской и французской версий произведения // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире. – СПб.: Информационный издательский учебно-научный центр "Стратегия будущего", 2014. – №5. – С. 164-169.
23. Зверев А. М. Улыбка Джерома // Джером К. Дж. Трое в лодке не считая собаки. – М.: Художественная литература, 2001. – С. 5-11.
24. Казакова Л. Н. Стратегии и приемы передачи имплицированных знаний при переводе собственных имен и прозвищ в художественных текстах // Известия юго-западного государственного университета. Серия: лингвистика и педагогика. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2015. – №1. – С. 52-58.
25. Карабулатова Ю.Ф. Проблема перевода реалий в художественном тексте // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры. – Оренбург: Издательско-полиграфический комплекс "Университет", 2014. – С. 2294-2297.
26. Карасева Т. Б. Взаимодействие публицистического и художественного дискурсов в повестях Д. К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» и «Трое на прогулке» (к проблеме жанрового своеобразия) // Филология и культура. – Из-во: КФУ, 2012. – № 4 (30). – С. 105-108.
27. Карасева Т. Б. «The food question»: еда в повести Д. К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» // Вестник УРАО. – М.: Университет РАО, 2014. – № 4. – С. 54-61.
28. Кокшарова Н.Ф., Лекции по стилистике (английский язык): учебное пособие. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2011. – 104 с.
29. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высш. шк. 1990. – 136 с.

30. Королёва О.А. Ирония в «малой прозе» Джерома Джерома и английская литературная традиция. Автореф. дис. канд. филол. наук. – М: 2006. – 182 с.
31. Кулинич М.А. Лингвокультурология юмора (на материале английского языка): Монография. – Самара: Издательство СГПУ, 2004. – 264 с.
32. Левин В. Д. О некоторых вопросах стилистики // Вопросы языкознания. –1994. – №5. – С. 8-11.
33. Максименко О. А. Ирония как средство создания комического в «Очерках Боза» Ч. Диккенса и в новеллистике Джерома К. Джерома // Вопросы взаимовлияния литератур. – Н. Новгород, 1997. – С. 56-69.
34. Максимова Д. С, Пэшко В. Е. Анализ переводческих трансформаций на примере произведения Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» // Стратегия и тактика письменного перевода: традиции и инновации. – Из-во: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2016. – С. 90-99.
35. Маргулис Ж. А. Творчество К. Джерома и развитие реализма в английском романе XIX- XX веков. Автореф.дис. канд.филол.наук. – М., 1998. – 21 с.
36. Матенов Р. Б. Стиль художественной литературы в аспекте лингвистической и литературоведческой стилистики // Молодой ученый. – 2014. – №19. – С. 663-665.
37. Мирошина Е. Р. Ирония в романе Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» и в его русских переводах // Филологическая наука на современном этапе: проблемы и перспективы. – Из-во: ПГТУ, 2016. – С. 49-52.
38. Михайлова Е., Голованова Д. Русский язык и культура речи // Художественный стиль [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.xliby.ru/jazykoznanie/russkii\\_jazyk\\_i\\_kultura\\_rechi/p22.php](http://www.xliby.ru/jazykoznanie/russkii_jazyk_i_kultura_rechi/p22.php) (дата обращения 8.11.2017).
39. Михеев М.Ю., Добровольский Д. О. Стратегии перевода и отстранение в художественных текстах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/Mikheev.htm> (дата обращения 13.12.2017).
40. Молчкова Л.В. Выразительные средства, стилистические приемы в современном английском языке и средства их перевода. Методические указания по курсу стилистики английского языка. – Самара: МИР, 2004.



41. Муратова Е. Н. Реалии английской лингвокультуры в повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» // В мире научных открытий. – М.: «Спутник +», 2014. – С. 155-161.
42. Николаева А. И. Основы литературоведения [учеб. пособие]. – Иваново: ЛИСТОС, 2011 (дата обращения 25.10.2017).
43. Нуриев В. А. Ловушки перевода: имена собственные в художественном тексте // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков [Электронное научное издание]. – М.: ИЯ РАН, 2010. – С. 205-218.
44. О словаре. «Большой толковый словарь русского языка» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.btslovar.ru> (дата обращения: 29.01.2017).
45. Орлов А. С. О стиле в языке. – М.: Изд. АН СССР. – Т. V. – №4. – 1996. – 246 с.
46. Папакина Л. Н. Особенности художественного стиля в литературных текстах // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – М.: Научно-информационный издательский центр и редакция журнала "Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук", 2015. – №3-1. – С. 308-311.
47. Паршин А.Н. Теория и практика перевода. – М.: Русский язык, 2000. – 161 с.
48. Платон. Государство / Пер. с др. греч Егунова А. Н. - М.: Издательство АСТ, 2016. – 448 с.
49. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности // Басня, пословица, поговорка. Сер. Лингвистическое наследие XIX века (Изд. 5-е|Репр. изд.). – М., 2012.
50. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2012.
51. Рожнова Е. А. Художественный стиль и его особенности // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: ООО «Грамота», 2008. №2-1. – С. 178-179.
52. Розеватов Д. А. Жанровое своеобразие повести Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» // Известия Самарского научного центра Российской

Академии Наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – Самара: Самарский научный центр РАН, 2012. – Т.14. – № 2-2. – С. 468-471.

53. Садомская Н. Д. Типология малых жанров в прозе Джерома К. Джерома (1885-1916). – Москва, 1984. –165 с.

54. Самокрутова Л. В. Особенность художественного текста как единицы эстетической коммуникации // Перспективы науки. – Тамбов: Фонд развития и культуры, 2010. – №12 (14). – С. 41-43.

55. Сафонкина Н. А. Особенности идиостиля Джерома К. Джерома // Вестник Московского Государственного Областного Университета. Серия: лингвистика. – М.: МГОУ, 2017. – №1. – С. 32-49.

56. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973. – 198 с.

57. Трифонова Г. С. Философия творчества в современном художественном пространстве России: Н. А. Бердяев «Смысл творчества» и «Бердяевский цикл» Е. А. Щетинкиной // Инновационная наука. – 2015. – №1-2.

58. Харькова Е. В., Амирханова К. М., Шигапова Ф. Ф. особенности перевода авторской метафоры (На примере романа У. С. Мозма «Театр») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: ООО «Грамота», 2015. – №12-1 (54). – С. 183-187.

59. Художественная литература [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.seamania.ru/?PressaID=24&View=Pressa> (дата обращения: 27.11.2017).

60. Шведова Д. А. концептуальная метафора в англоязычном художественном тексте и ее перевод на русский язык (на примере романа Дж. Голсуорси «Собственник») // Филология и человек. – Барнаул: АГУ, 2010. – №3. – С. 156-163.

61. Шитиков В. М., Возмищева Н. В. К вопросу о переводимости метафор (на примере текстов Нового Завета) – The problem of metaphor translation (on the basis of Gospel texts). // Вестник педагогического опыта. – Глазов: ГГПУ им. В.Г. Короленко, 2012. – №33. – С. 26-33.

62. Щеглова Н. В. Специфика перевода реалий (на материале английской художественной литературы) // Историческая и социально-образовательная мысль. – Чебоксары, 2014. – №5 (27). – С. 289-291.

63. Щипачева Е. С. Лингвостилистические особенности перевода имен собственных в художественном тексте // Человек в мире культуры. – Екатеринбург: УГПУ, 2014. – №4. – С. 62-64.

64. Connoly J. Jerome: a critical biography. Oibis, 1982 – 44 p.

65. Faurot M R. Jerome K. Jerome / Twaine. – New York, 1974.

### **Список языкового материала**

1. Джером К. Джером. Трое в лодке, не считая собаки / Пер. с англ. М. Донского, Э. Линецкой. – СПб.: Кристалл, 2002. – 255 с.

2. Салье М. Джером К. Джером. Трое в лодке, не считая собаки / Пер. с англ. М. Салье. – М.: Правда, 1979. – 257 с.

3. Север Г. М. Джером К. Джером. Трое в лодке (не считая собаки) / Пер. с англ. Север Г. М. – Aeterna Publishing, 2012.

4. Jerome K. Jerome. Three Men in a Boat. – Collins Classics, 2014