

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого  
Гуманитарный институт

Работа допущена к защите

Заведующий кафедрой

«Лингвистика и межкультурная коммуникация»

\_\_\_\_\_ Н.И. Алмазова

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

## **ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА МАГИСТРА**

### **ПРИЕМЫ ВОССОЗДАНИЯ ВОЛШЕБНОЙ КАРТИНЫ МИРА ПРИ ПЕРЕВОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖАНРА МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

по направлению 45.04.02 «Лингвистика»

Выполнил студент гр. 23845/1

К.Ю. Половинко

Научный руководитель  
доцент, к.п.н.

М.М. Степанова

Консультант по нормоконтролю

А.А. Федюковский

Санкт-Петербург  
2019

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ПЕТРА ВЕЛИКОГО  
ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ**

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой  
«Лингвистика и межкультурная коммуникация»  
\_\_\_\_\_ Н.И. Алмазова

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2017 г.

**ЗАДАНИЕ**

**по выполнению выпускной квалификационной работы**

студенту Половинко Ксении Юрьевне, группа 13845/1  
фамилия, имя, отчество, номер группы

1. Тема работы: Приемы воссоздания волшебной картины мира при переводе произведений жанра магического реализма
2. Срок сдачи студентом законченной работы: 1 июня 2019 года
3. Исходные данные по работе: объем 102 страницы вместе со списком использованных источников (110 наименований).
4. Содержание работы (перечень подлежащих разработке вопросов):

**Глава I. Теоретические основы перевода художественного текста**

- 1.1. Определение понятий «текст», «художественный текст», «перевод»
- 1.2. Специфика перевода художественного текста
- 1.3. Особенности романа как литературного жанра
- 1.4. Роман и сказка как литературные жанры: сходства и различия
- 1.5. Жанрово-стилистическое определение понятия «магический реализм»

**Глава II. Анализ передачи мироустройства произведения магического реализма при переводе на английский язык**

- 2.1. Передача в переводе на английский язык жанрово-композиционных особенностей романа М. Петросян «Дом, в котором...»
- 2.2. Особенности передачи хронотопа в переводе романа «Дом, в котором...» на английский язык
- 2.3. Лексические особенности перевода романа «Дом, в котором...»
- 2.4. Решение проблемы передачи онимов
- 2.5. Классификация переводческих решений
- 2.6. Оценка полноты передачи волшебного мироустройства романа при переводе

5. Перечень графического материала: НЕТ

6. Консультанты по работе: НЕТ

7. Дата выдачи задания: 15 ДЕКАБРЯ 2017 ГОДА\_\_\_\_\_

Руководитель ВКР \_\_\_\_\_ М.М. СТЕПАНОВА  
(подпись)

Задание принял к исполнению 15 ДЕКАБРЯ 2017 ГОДА  
(дата)

Студент \_\_\_\_\_ К.Ю. ПОЛОВИНКО  
(подпись)

## **РЕФЕРАТ**

На 102 с., 3 рисунка, 9 таблиц

**МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ, ВОЛШЕБНАЯ КАРТИНА МИРА, ХРОНОТОП, СМЫСЛОВОЕ РАЗВИТИЕ, ТРАНСФОРМАЦИЯ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ, ОНИМ**

Данная работа посвящена исследованию и анализу приемов воссоздания волшебной картины мира в переводе произведений в жанре магический реализм на английский язык (на примере романа М. Петросян «Дом, в котором...» и перевода Ю. Мачкасова «The Gray House»). В исследовании представлена характеристика жанра и его особенности. На материале английской версии романа основные переводческие решения были выявлены и классифицированы по частотности использования. Также дана оценка полноте передачи волшебной картины мира при переводе произведения на английский язык.

## **THE ABSTRACT**

102 pages, 3 figures, 9 tables

**MAGIC REALISM, MAGIC WORLD VIEW, CHRONOTOPE, SEMANTIC DEVELOPMENT, TRANSFORMATION, FICTION REALITY, ONYM**

The given work deals with the research and analysis of the magic world view rendering techniques in translation of the magic realism works from Russian into English (using the example of M. Petrosyan “Дом, в котором...” and its English translation “The Gray House” by Y. Machkasov). The study presents the genre characteristics and its features. The main translation solutions were identified and classified by frequency of use. The completeness of the magic world view rendering in translation into English was also evaluated.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава 1. Теоретические основы перевода художественного текста	10
1.1. Определение понятий «текст», «художественный текст», «перевод».....	10
1.2. Специфика перевода художественного текста.....	17
1.3. Особенности романа как литературного жанра.....	27
1.4. Роман и сказка как литературные жанры: сходства и различия.....	32
1.5. Жанрово-стилистическое определение понятия «магический реализм».....	34
Выводы по главе 1.....	50
Глава 2. Анализ передачи мироустройства произведения магического реализма при переводе на английский язык.....	52
2.1. Передача в переводе на английский язык жанрово- композиционных особенностей романа М. Петросян «Дом, в котором...».....	52
2.2. Особенности передачи хронотопа в переводе романа «Дом, в котором...» на английский язык.....	58
2.3. Лексические особенности перевода романа «Дом, в котором...».....	63
2.4. Решение проблемы передачи онимов.....	68
2.5. Классификация переводческих решений.....	77
2.6. Оценка полноты передачи волшебного мироустройства романа при переводе.....	85
Выводы по главе 2.....	87
Заключение.....	89
Список использованных источников.....	92

## **ВВЕДЕНИЕ**

Настоящая квалификационная работа посвящена изучению и анализу приемов воссоздания волшебной картины мира при переводе художественных произведений магического реализма с русского на английский язык.

Считается, что художественный перевод является одним из самых сложных видов письменного перевода, что объясняется спецификой литературных произведений, а именно их полифункциональностью и высокой информативностью, а также дополняется незаурядной спецификой выбранного материала исследования. Оценка адекватности и достоверности перевода, в свою очередь, выражается в полноте и степени передачи как эмоционально-эстетического воздействия равного оригиналу, так и заложенных структурно-образных компонентов.

Мироустройство произведений магического реализма, в силу своей многогранности, отличается особой плотностью смыслового наполнения, отражает взаимодействие различных уровней художественной реальности и при переводе требует внимания не только к заложенному автором смыслу, но преимущественно к его уникальной манере изложения. Особенность передачи мироустройства произведения, отраженного нами в словосочетании «волшебная картина» мира и достигаемого за счет лексических и художественно-стилистических средств, будет прослежена в данной работе на материале перевода произведения на английский язык.

**Актуальность** исследования определяется продолжительным ростом популярности магического реализма среди авторов и читателей последних десятилетий. Многоплановость и лексико-стилистические особенности выбранного для анализа художественного произведения, видятся нам особо интересными аспектами для перевода, способы реализации которых будут прослежены при переводе в языковой паре русский-английский.

**Объектом** исследования являются лексические единицы и композиционные элементы произведения, формирующие его волшебное мироустройство.

**Предметом** исследования выступают приемы воссоздания волшебной картины мира произведения при переводе с русского на английский язык.

**Цель** исследования заключается в изучении и анализе переводческих приемов, используемых для воссоздания волшебной картины мира при переводе произведения в жанре магический реализм с русского языка на английский.

Поставленная цель предопределила решение следующих **задач**:

- 1) изучить научную литературу по теме исследования и определить его методологическую базу;
- 2) определить жанрово-стилистические особенности жанра магический реализм;
- 3) рассмотреть существующие подходы к переводу художественных произведений и средств художественной выразительности;
- 4) определить элементы мироустройства в анализируемом романе;
- 5) выявить и проанализировать приемы передачи указанных элементов при переводе;
- 6) классифицировать переводческие приемы по частотности использования;
- 7) дать оценку полноте воссоздания характерного мироустройства произведения при переводе.

**Материалом** исследования послужили роман Мариам Петросян «Дом, в котором...» (2009 г.) и его официальный перевод на английский язык, выполненный Юрием Мачкасовым («The Gray House», 2017 г.).

**Теоретико-методологическую базу** исследования составили работы отечественных и зарубежных литературоведов в области теории и практики перевода (Н.К. Гарбовский, В.Н. Комиссаров), работы по изучению магического реализма в искусстве (Ю.Б. Борев, Т. Моррисон, Ф. Роо), исследования вопроса его реализации как литературного направления на материалах произведений мировой литературы (А.В. Биякаева, А.А. Гугнин, К.Н. Кислицын, А.Ф. Кофман, Е.Г. Маслова, О.А. Овчаренко), а также работы исследователей и крити-

ков, посвященные рассматриваемому направлению (М.Э. Бауэрс, В. Фэрис, А. Чанади).

В соответствии с настоящими целью и задачами были использованы следующие **методы исследования**: описательный метод, сравнительно-сопоставительный метод, семантико-стилистический метод, метод контекстуально-интерпретационного анализа, а также метод сплошной выборки и количественного подсчета для установления частотности использования определенных переводческих стратегий.

**Достоверность** работы подтверждается достаточным объемом проработанного материала, среди которого: 110 литературных источников, в числе которых 85 теоретических источников, 4 словаря, 19 источников справочного материала по материалу исследования, 2 источника иллюстративного материала.

**Научная новизна** исследования заключается в изучении уже известных в науке элементов магического реализма на новом экспериментальном материале, который признан литературоведами революционным и инновационным романом в рамках рассматриваемого жанра.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в уточнении жанрово-стилистических особенностей литературы магического реализма, выявлении специфики функционирования онимов и реалий в переводе романа М. Петросян, что дополняет имеющиеся работы, посвященные особенностям перевода данного произведения.

**Практическая значимость** выражается в том, что результаты настоящей работы могут быть использованы для подготовки материалов лекций и семинарских занятий по лексикологии, теории и практике перевода с русского языка на английский, основам художественного перевода.

**Объем и структура работы.** Выпускная квалификационная работа магистра состоит из введения, двух глав, каждая из которых завершается выводами, заключения и списка использованных источников в количестве 110 единиц, 7 из которых – иностранные.



Во **введении** обосновывается актуальность исследования, определяются его объект и предмет исследования, цель и задачи, обосновывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость, указываются используемые методы исследования, приводится структура работы.

В **первой главе**, на основе изученной теоретической литературы, дается характеристика жанров роман и магический реализм, определяются особенности описания элементов мироустройства и способы их воссоздания при переводе.

Во **второй главе** анализируются конкретные переводческие приемы, использованные для воссоздания волшебной картины мира в переводе романа. На основании полученных данных приводится классификация приемов по частотности, а также дается общая оценка полноте передачи оригинального мироустройства произведения в переводе на английский язык.

В **заключении** подводятся итоги проведенной работы, обобщаются полученные результаты исследования.

Фрагменты работы прошли **апробацию** в рамках научно-практической конференции «Перевод как фактор развития науки и техники в современном мире» на базе НГЛУ им. Н.И. Добролюбова в 2017 г. и 2018 г.; на научно-практической конференции «Политехническая весна. Гуманитарные науки» в 2018 г. и 2019 г.; а также на конференции «Неделя науки СПбПУ» 2018. Во время подготовки выпускной квалификационной работы по теме исследования были изданы публикации:

1. Половинко К.Ю. Решение проблемы передачи говорящих имен и реалий при переводе произведения на английский язык (на материале романа Мариам Петросян «Дом, в котором...») // Политехническая весна. Гуманитарные науки: материалы Всероссийской студенческой научно-практической конференции 30-31 марта 2018 года / под общей ред. Н.И. Алмазовой, Ф.И. Валиевой, Л.П. Халяпиной. – Санкт-Петербург: Изд-во Политехн. ун-та, 2018. – С. 211–216.

2. Половинко К.Ю. Перевод ключевых элементов произведения в жанре магический реализм // Проблемы языка и перевода в трудах молодых учёных: Сб. науч. тр. – Вып. 18. – Н. Новгород: НГЛУ, 2019. – С. 175–180.
3. Половинко К.Ю. Магический реализм категории времени и пространства в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Материалы научной конференции с международным участием «Неделя науки СПбПУ», 19-24 ноября 2018 года. Гуманитарный институт. – Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического ун-та, 2018. – С. 44–46.
4. Половинко К.Ю. Сопоставительный анализ переводов романа «Дом, в котором...» // Политехническая весна. Гуманитарные науки: материалы Всероссийской студенческой научно-практической конференции, 29–30 марта 2019 года (находится в печати).

Общий объем исследования составляет 102 страницы.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

### 1.1. Определение понятий «текст», «художественный текст», «перевод»

На начальном этапе исследования, прежде чем говорить об особенностях перевода художественного текста, необходимо обратиться к определению основных понятий, которыми мы будем оперировать в данной главе и работе в целом, а именно: понятия «текст», «художественный текст» и «перевод».

Обратимся к словарю лингвистических терминов Т.В. Жеребило [32, с. 485-490]. В самом широком понимании **текст** является особой языковой конструкцией, представляющей единство содержания и речи, которая формирует и выражает это содержание. Вне зависимости от способа выражения, устно или письменно, он наделен завершенным содержанием определенного строения и смысла (эмоциональная информация, аппелятивная (оперативная) и др.), а также единицами языка для выражения этого смысла. Определяя данное понятие, в настоящем исследовании мы будем придерживаться тезиса о том, что текст является результатом речевой деятельности, произведением речи, которое, несмотря на свою завершенность, может рассматриваться с точки зрения процесса.

Текст характеризуется наличием автора (как индивидуального, так и коллективного), синтаксической и структурно-композиционной отнесенностью к определенному стилю, что является обоснованием использования тех или иных языковых средств. Будучи окруженным историко-культурным пространством, текст выступает как единица культуры, неся в себе авторские идеи, его лексику, образы, знания и другие элементы [2; 79].

Помимо этого текст отражает общественно-культурные и исторические особенности времени своего создания: это произведение искусства, относящееся к определенной эпохе, литературному направлению, жанру, тематике, выдвигающее свою проблематику. Приведенные категории позволяют говорить о тексте как объекте литературоведческого анализа, задачей которого ставится

изучение художественного содержания произведения, его связь и взаимодействие с внетекстовым фоном (исторические обстоятельства, мировоззрение писателя, культурные тенденции времени) [32].

Организация текстового пространства выстраивается в соответствии с **текстовыми нормами**, которые в широком смысле являются набором правил, отображающим процесс оформления многоаспектного речевого произведения. Так, текстовая норма включает:

1. Жанрово-стилистические нормы, упорядочивающие выбор экстралингвистических средств;
2. Композиционно-речевые нормы, определяющие логическую последовательность частей содержания, их пропорциональное соотношение и эффективность, выбор композиционных и речевых приемов, следование языковым нормам (лексическим, пунктуационным, орфографическим, стилистическим и др.) для достижения первостепенной цели – понимания интенции текста. В некоторых случаях допустимо пренебречь языковыми нормами в художественных или иных прагматических целях;
3. Коммуникативно-прагматические нормы, учитывающие особенности участников коммуникации (автор, реципиент, используемый канал связи), соответствие текста выбранным коммуникативным целям;
4. К текстовым нормам, определяющим порядок технического оформления текста, относятся правила внутритекстового деления на абзацы, использование графических средств выделения, правила цитирования, оформления сносок, др. Приведенные нормы отражают используемый автором канал связи с реципиентом;
5. Нормы, определяющие формирование плана содержания указывают степень соотнесенности текста с действительностью, соответствие содержания идее, теме, эстетике и этическим нормам. Данные нормы берут за основу тезаурусный уровень языковой личности автора и возможных реципиентов, и устанавливают уровень смысловой за-

вершенности текста, его целостность, уместность и информативность.

Текст как вербальная форма мыслительной деятельности обладает внутренней системностью и структурой, что делает возможным взаимодействие его смысловых элементов. Ответ на вопросы, присущ ли тексту статический или динамический характер, так же как и противопоставляется ли понятие «текст» понятию «дискурс», основанное на уже указанных характеристиках, варьируется в зависимости от личности автора, отношения к определенной научной школе и теоретических воззрений. Вслед за Г.Р. Гаспаряном и В.Е. Чернявской [22], которые опираются на труды В.Г. Гончаровой [22, с. 45], И.П. Шишкиной [22, с. 46], В.Г. Адмони [22] и других ученых, в настоящей работе мы будем понимать текст как упорядоченное, избирательное и целенаправленное человеческое знание, представленное в определенной языковой форме и обладающее **процессуальным характером**. Эта процессуальность выражается в его структуре и непосредственном взаимодействии автора текста и реципиентом, сообщение последнему авторской интенции. **Системность** текста наиболее емко определена тем, что он является как результатом когнитивно-речевой деятельности человека (который может выражаться определением «статичный»), так и неотъемлемым участником коммуникативного процесса между автором и реципиентом (является «динамичным»), в результате которого реципиент старается распознать первоначальную интенцию текста. Отмечается, что в результате этого процесса распознавания читатель под влиянием экстралингвистических факторов и фоновых знаний способен произвольно вкладывать свой смысл, который не соответствует тому, что заложен автором, но вполне имеет право на существование [22].

Среди других характеристик текста находим его **выраженность**, т.е. фиксацию, посредством определенных знаков. В литературе, как и в разговорной речи, данные фиксируются посредством знаков естественного языка, что доказывает материальную выраженность текста. Однако, в отличие от речевых текстов, для рассматриваемых текстов художественных произведений харак-

терна другая черта – **ограниченность**. Тексты различных жанров и видов могут рассматриваться как единое сообщение, обладающее определенной культурной функцией и передающее целостное значение. Жанры и виды, в свою очередь, определяются по определенному набору признаков. В этой связи, как отмечает Лотман, «передача признака другому тексту – одно из существенных средств образования новых значений» [62, с. 32]. Так, признак текстового документа может быть передан художественному тексту. Понятие границ зависит от типа текста и выражается в организации пространства и внутренней композиционной структуры прозаических глав. Повторение связующих иерархичных элементов главы дает читателю понять, что он имеет дело с текстом. В иерархии художественного текста произведение доминирует над отдельной главой; начало первой главы и конец последней соответствуют границам самого произведения; границы глав, в свою очередь, доминируют над своими более мелкими элементами, такими как переносы, абзацы и другие. Иерархия обуславливает **структурность** рассматриваемой последовательности знаков между внешними границами текста. Наличие и последовательность отдельных компонентов текста определяется его жанрово-стилистической и композиционной спецификой, авторской задумкой.

Не менее важный признак – **содержательность**, или **информативность** – наполнение текста различной по прагматическому назначению информацией. В зависимости от типа текста и его назначения могут быть выделены следующие виды информации, варьирующиеся по степени своей насыщенности и новизны:

1. Ключевая информация – уникальные данные, основная идея, то смысловое ядро, которое автор стремится сообщить реципиенту;
2. Уточняющая информация находится в прямой связи с ключевой и, исходя из названия, лишь вводит второстепенные элементы (детализированные подробности, маркеры времени, места, пр.), имеющие целью удостоверить читателя в точности и правдивости сообщенного ранее;

3. Дополнительная информация, напротив, не имеет связи с основной информацией, ее появление в тексте связано с образованием нового тематического ответвления, порой нарушающее общую смысловую связность;
4. Повторяющейся (повторной) информации присущ избыточный характер, она не несет смысловой ценности и может служить риторической цели, выступать в качестве смысловой отсылки;
5. Нулевая информация выполняет конструктивную роль в процессе организации текста. Ее появление в тексте зависит от его типа и авторской задумки, служит стилистической цели, является дополнительной характеристикой говорящего и уровня развития его речевой культуры.

Информационное расположение в тексте носит неравномерный характер: блоки, наполненные информацией, чередуются с малоинформативными отрезками. Степень смыслового единства текста определяет его **целостность**. Содержание текста и обоснованность последовательности изложения выявляют **связность** текста. Принцип **логичности** связан с соблюдением трех законов логики: тождества, противоречия и достаточного основания.

Вслед за такими лингвистами как Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин [3] мы говорим о художественном тексте как о произведении художественного стиля, сложном и многокомпонентном тексте. Понятие «текст» в данном случае имеет более широкий родовой характер. Художественный текст наделен субъективным аспектом, который выражается в авторской интерпретации объектов и ситуаций.

Подобный текст как единица художественной литературы предстает в форме драмы, эпоса и лирики. Отличительной особенностью таких текстов является **художественный вымысел**. Будучи результатом творческой деятельности автора, текст обладает высокой информативностью и сочетает в себе эмоционально-побудительные аспекты, фактическую информацию, исторические и национальные особенности, отражает определенную языковую картину. Другое

отличие художественного текста состоит в его **полифункциональности** – способности выполнять не только художественно-эстетическую функцию (которая является доминирующей), но и нравственную, философскую, социальную и другие. Целью художественного произведения является создание художественного образа. Информативная содержательность также важна, но в данном акте речевой коммуникации она отходит на второй план [1].

Язык произведения представляет собой определенную абстрактную систему, которая делает акт коммуникации возможным; в литературе, в качестве языка произведений используются естественные языки. Говоря о форме и содержании литературного произведения, Ю.М. Лотман [62, с. 9-15] отмечает, что жанр, стиль и художественное направление тоже является своеобразным языком, с помощью которого автор будет коммуницировать с читателем, язык является частью иерархии художественных языков эпохи, культуры и народа. Литература, или же глобально, словесное искусство, основывается на естественном языке, но при этом имеет и вторичный язык – язык искусства, знаки которого обладают не условный, а изобразительный, иконический характер. Рассматриваемый язык, в отличие от естественного языка (который основан на повторении одних и тех же структурных частиц), строится на основе сложной иерархии языков, не одинаковых, но взаимно соотнесенных. Данная структура делает каждый художественный текст уникальным, поскольку допускает ряд возможных прочтений художественного текста. В этой связи, произведение «находится в обратной связи с читателем и обучает этого читателя», каждый из которых воспринимает информацию по-разному, в меру своего понимания, совокупности фоновых знаний и т.д. Тексты повествовательных жанров делятся на сегменты: прозаические тексты – на главы, поэтические – на строфы.

Художественный текст воссоздает модели человеческих отношений, окружающую действительность, описывает объективную и субъективную (выдуманную, фантастическую) реальность. Одни из структурно значимых элементов выступают категории **художественного времени** и пространства [47; 65]. Время обладает возвратным свойством, его течение фактически определяется авто-



ром: будет ли повествование *последовательным* или *ретроспективным*, взяв за точку отсчета события прошлого, или будет напоминать поток сознания. Наряду с этим, освещение тех или иных действий избирательно, из чего следует вывод о *прерывности* художественного времени, имеют место сюжетные опущения (например, «через год...»), некоторая временная произвольность повествования, позволяющая моментально переходить к событиям разных временных точек. Сопутствующие канве повествования события могут располагаться в произвольном порядке.

Аналогичным образом отличается **художественное пространство**, своим несоответствием реальной действительности [65]. Данное несоответствие, подобно времени, выражается в *прерывности*, возможности автора перейти от одного места действия к другому. Художественное пространство для реципиента *фрагментарно*, он видит обозначенный автором фрагмент, в то время как целостная картина может быть выстроена, додумана лишь в его воображении. Пространство в некоторых произведениях (в основном, фантастика, фэнтези, сказки) наделено способностью сжиматься, растягиваться, заменяться на двухмерное и др. Внутритекстовая организация художественного текста, его пространства и хронотопа, обладает упомянутыми выше свойством человеческого сознания, представленным в интерпретации повествователя или автора.

Таким образом, художественный текст – это определенная модель мира на языке искусства, многофункциональный иконический текст, представленный в виде литературного произведения. Будучи одним из типов текста, он отличается особой внутренней структурой, функционирующей по своим законам, порой отличным от реальной действительности, он наделен полифункциональностью художественным вымыслом. Изучив общие принципы организации и функционирования художественного текста, на данном этапе исследования мы видим необходимость уделить внимание другому аспекту, а именно – процессу и явлению перевода.

## 1.2. Специфика перевода художественного текста

В качестве отправной точки в определении понятия **перевод**, обратимся к словарю лингвистических терминов О.С. Ахмановой [2], где находим, что перевод – это передача информации, содержащейся в произведении речи средствами другого языка. Данная словарная статья выделяет следующие виды перевода:

- 1) дословный (буквальный);
- 2) свободный (вольный);
- 3) машинный;
- 4) художественный.

Все перечисленные виды можно отнести к т.н. интервербальному или интерлингвистическому переводу, в котором задействованы естественные языки. Тем не менее, перевод не ограничивается ими, так, в интерсемиотическом переводе содержание естественного языка выражается средствами несловесной искусственной семиотической системы (хореография, танец, музыка, др.). Тематика данного исследования ограничивает круг наших интересов художественным переводом, задачи которого определены не только передачей информации произведения средствами другого языка, но и необходимостью последующего соответствия внутренней и внешней форм перевода первоначальному тексту.

Перевод является интерпретацией текста на исходном языке (ИЯ) и эквивалентным аналогом данного текста на языке перевода (ПЯ) за счет средств этого языка. Для создания качественного текста, необходимо выполнение основных условий. Переводчик должен обладать знаниями высокого уровня в области исходного языка и языка перевода или являться носителем ПЯ. Помимо владения определенными языковыми навыками, переводчик должен обладать необходимыми знаниями об исторических, социокультурных и бытовых аспектах жизни целевой аудитории, для наиболее точной передачи авторской интенции и правильной интерпретации мельчайших оттенков значения. Поистине аксиоматическим является выражение о необходимости перевода смысла, а не от-

дельных слов, поскольку значение подтекста не всегда очевидно и может быть установлено лишь при помощи контекста. Передача авторской интенции основывается на использовании определенных переводческих приемов в совокупности с письменными нормами, принятыми для ПЯ (среди них: грамматика, пунктуация, орфография, принципы членения текста и капитализации, и другие).

Согласно жанрово-стилистической классификации одного из ведущих отечественных теоретиков и практиков перевода В.Н. Комиссарова [37, с.12-16], художественным называется перевод произведения художественной литературы, целью которого является создать речевое произведение, способное оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя, равное оригиналу. Поэтическая функция и эстетическая направленность выделяет художественную речь в ряду других актов речевой коммуникации.

В контексте данной проблематики отечественный переводчик В. Мишукевич [68] отмечает, что наиболее ценным видится не сходство между оригиналом и переводом, а родство. Однако это положение не оправдывает намеренный отход от оригинала и неуместную свободу творчества переводчика, несмотря на то, что, действительно, отклонение от максимально возможной смысловой точности допустимы. В этой связи возникает вопрос об эквивалентности текстов – общности их содержания, относительной равноценности. Степень эквивалентности при письменном переводе выше, нежели при устном, что обусловлено его спецификой и расширенными временными рамками. В области художественного перевода, как и в других областях, степень эквивалентности будут определять такие факторы, как языковая разносистемность, особенности социокультурных сред, личные качества переводчика, его подготовки, достаточной для воспроизведения эстетических, культурных и эмоциональных элементов текста на языке перевода [35; 50].

В.Н. Комиссаров также затрагивает проблему оценки эквивалентности лексических компонентов текста, необоснованное использование эмоционально маркированных слов, которое нарушает стилистическую эквивалентность [49, с. 80-92; 50]. Описанное нарушение может быть выровнено приемом компенса-

ции – воспроизведением компонента при переводе другого слова в пределах высказывания или же в соседних. Художественный перевод имеет свои подвиды, определенные жанровыми особенностями художественной литературы: перевод поэзии, пьес, прозы, песен и т.д. В контексте данного вопроса также отмечается особое качество переводных текстов, порой их ориентированность на иноязычный оригинал неблагоприятно выделяет их среди других произведений на том же языке [99].

Опираясь на теоретические работы отечественного исследователя, можно говорить о двух подходах к переводу художественного текста, в результате которых перевод может быть дословно точным, но не иметь оригинального художественного оформления или же быть художественно полноценным, но выступать как свободный перевод, мало соответствуя оригиналу. Так, В.Н. Комиссаров определяет две переводческие позиции [50]:

1. *Лингвистический принцип* подразумевает создание формальной структуры текста, идентичной оригинальной. Недостаток данного принципа может заключаться в избыточном языковом следовании оригиналу, или, другими словами, в дословном переводе, без адаптации для иностранного читателя. Художественный аспект перевода в данной ситуации тоже пострадает.
2. Второй принцип рассматривает художественный *перевод как творческую деятельность переводчика*, следовательно, подходить к нему надо с *литературоведческой позиции*. Здесь основное внимание уделяется не форме, а идее, заложенной автором. Интенция оригинального текста побуждает переводчика к поиску языковых эквивалентов, поэтому художественный перевод представляет собой в первую очередь эквивалентное соответствие в художественном смысле. Такой вид перевода в языковом смысле будет не полностью соответствовать оригиналу, так как язык, прежде всего, выступает средством передачи смысла, а не наоборот.

Литератор и журналист В.И. Голобородько [24] мастерски выразил задачу художественного перевода: «Чтобы плохие произведения стали лучше, их нужно талантливо перевести на другой язык». Однако не стоит сосредотачиваться на плохих произведениях и методах их выявления, здесь будет уместным развить мысль, сказав, чтобы хорошие произведения были не менее хороши, их тоже необходимо талантливо перевести.

В свою очередь, одним из механизмов создания художественно-эстетического воздействия выступают средства оформления информации [1; 8]. Рассматриваемые тексты в основном сообщают реципиенту информацию эстетического типа; когнитивная информация присутствует в меньшем объеме и представлена сведениями о мироустройстве, именами собственными, цитатами и отсылками к широко известным фактам и явлениям, описаниями мест и т.д. Допустимый вымышленный характер когнитивной информации отдаляет ее на второй план, уступая место эмоционально-эстетическому типу.

Вопрос сохранения внешнего и внутритекстового оформления оригинала долгое время оставался актуальным в переводческом сообществе [31; 41; 76]. Единый вывод, которого придерживаются современники, выражается в сохранении оригинального вида текста, т.е. в уклонении от его модернизации [30; 37]. Иными словами, если речь идет о тексте прошлых лет, для которого характерно использование определенной лексики и стиля изложения, читатель должен чувствовать существующую временную дистанцию, а переводчику необходимо избегать откровенно современных аналогов, уделив больше внимания языковым архаизмам и стилизации текста. Так, например, в качестве одного из приемов выделения временных речевых различий авторы используют инверсию.

Затронув личность автора, видится важным более подробно раскрыть данный вопрос. С его художественно-литературными взглядами и выбранными жанровыми особенностями связано использование таких приемов, как персонификация, особый символизм предметов и цветовых решений, звукоподражание или смешение средств разных стилей – те или иные доминанты произведе-

ния, характерные для определенного литературного направления, передаются вариантными соответствиями посредством языковых ресурсов языка перевода, относящихся к данному направлению [37; 49]. Однако стилевые особенности произведения не ограничиваются его жанровой отнесенностью, более тонкой и значимой является индивидуальность автора, проявляющаяся в приверженности к ряду средств художественной выразительности, приемов организации внутритекстового пространства (деление на абзацы, графическое выделение элементов, пр.), в модели построения предложений, выборе лексических средств, т.д. Так, в анализируемом произведении М. Петросян представлен широкий спектр языковых и графических приемов [12]. Среди неязыковых приемов мы выделяем: использование в романе неравномерной сегментации синтаксической цепи, формирующие особый ритм прозы, графические выделения внутренней речи героев и интонационно-смысловых акцентов (курсив), надписей и призывов (жирный шрифт) [19]. При переводе, как правило, не возникает проблем с передачей такой информации. Также в тексте применяются структурные повторы (фонетические, лексические, синтаксические, структурные), при переводе которых важно сохранить принцип повтора и количество его компонентов.

К наиболее частотным языковым средствам оформления информации можно отнести эспрессивно-стилистические аспекты произведения [37, с. 61-65; 94], которые в совокупности своей направлены на формирование особого мироустройства произведения, отображения различных граней природы героев и происходящих событий. В целом, при переводе необходимо определить стилистическую принадлежность использованной лексики (стилистически нейтральные слова, книжные, разговорные), затем подобрать эквивалент на языке перевода равный или максимально приближенный, как по смыслу, так и по стилю [91; 92]. На основе исследуемого произведения [83; 108] мы выделили доминирующие эспрессивно-стилистические средства, примеры которых будут рассмотрены в практической части настоящей работы:

1. *«Говорящие» имена собственные.* При переводе необходимо сохранить оригинальную словообразовательную модель и семантику;
2. *Авторские неологизмы.* При переводе ориентиром выступает словообразовательная модель языка перевода, схожая с использованной автором, с целью сохранения семантической и стилистической окраски неологизма;
3. *Метафора.* При переводе метафор учитываются семантические отношения между предметным и образным планом (соотношение конкретного и образного, одушевленного и неодушевленного, сходства форм, функций, оценки и др.);
4. *Сравнение.* При переводе рассматривают стилистическую окраску используемой лексики, а также структурную форму (развернутое сравнение, нераспространенное, распространенное);
5. *Эпитет.* Учитываются структурные черты (наличие заложенной метафоры или метонимии; характеристика прилагательных: простые–сложные; степень индивидуальности: авторский, устойчивый), семантические особенности.

Изменение конструкции предложения в процессе перевода с русского на английский обусловлено лексическими причинами, в этой связи не менее важный вопрос грамматических трансформаций при переводе. М.Ю. Илюшкина [37, с. 68-73] выделяет следующие факторы, которые должны быть учтены при применении грамматических трансформаций:

1. Синтаксическая функция слова / фразы / предложения;
2. Лексическое наполнение;
3. Смысловая структура;
4. Контекст;
5. Экспрессивно-стилистическая функция.

Русский язык обладает богатой и гибкой глагольной системой (вербализация – частый прием при переводе с английского на русский, например, это касается существительных с суффиксом *-er*), в то время как в английском пре-

обладает номинативное начало, эти особенности играют ключевую роль при выборе переводческого приема [35]. В процессе перевода русские наречия, существительные и глаголы, в зависимости от ситуации, могут передаваться английскими прилагательными. Фиксированный порядок слов английского языка также влияет на характер предложения в переводе [37]. Помимо этого мы затрагивали прием компенсации, который хотелось бы упомянуть и в данном контексте. При невозможности воссоздания определенного приема художественной выразительности на языке перевода, стоит сосредоточить внимание не на используемой форме (будь то сравнение или метафора), а на его функции в данном тексте, эмоционально-стилистическом компоненте, таким образом, компенсируя частично нейтрализованный элемент [96].

С точки зрения перевода роман «Дом, в котором...» обладает значительным материалом номинативного плана, фантастический характер произведения объясняет присутствие в нем различных реалий – «предметов определенной материальной культуры», которые могут не существовать в опыте людей другой языковой среды [2; 4; 95]. К их числу относят антропонимы, топонимы, разговорные фразы и фразеологические единицы, слова, относящиеся к новому или старому быту, историзмы и коннотативные слова – достаточно нейтральные, но наделенные связью с литературными, художественными и эмоциональными ассоциациями [37, с. 24-27]. С.И. Влахов и С.П. Флорин [17] также подчеркивают неперебиваемый характер реалий, акцентируя внимание на том, что, прежде всего, под реалией стоит понимать лексическую единицу, а не обозначаемый ею объект. Основными трудностями, возникающими при поиске путей и способов перевода, авторы называют [17; 43]:

1. Поиск эквивалента или аналога на языке перевода;
2. Необходимость передать как семантическое значение, так и специфическую, присущую реалии, окраску.

В этой связи авторы представили общее деление приемов передачи реалий в художественном тексте [17, с. 92]:

1. Транскрипция;



2. Перевод с заменами:

- а) неологизм (калька, полукалька, освоение, семантический неологизм);
- б) приблизительный перевод (видовое соответствие, функциональный аналог, описание, толкование);
- в) контекстуальный перевод;

3. В зависимости от значимости в контексте.

Аналогичное мнение относительно предпочитаемых приемов передачи реалий высказывает М.Ю. Илюшкина [37], предлагая использовать для перевода подобных элементов транслитерацию, транскрипцию, калькирование, описательный перевод, приблизительный перевод и трансформационный перевод, заключающийся в использовании лексико-грамматических трансформаций.

Рассмотрим указанные реалии с точки зрения номинации [28; 29, с. 8-14]. Имена предметов, в зависимости от характера номинации, делятся на имена собственные и нарицательные. Имена нарицательные обозначают как некоторое множество, так и отдельный предмет этого множества: *wheeler* (колясочник), *goons* (бандиты – про маленьких обитателей «Дома»). Имена собственные выполняют индивидуализирующую номинацию. При этом существует первичная номинация (применимо к этому индивидуальному предмету) и вторичная номинация (перенос наименования на другой предмет, приписывая некоторые свойства целому ряду объектов) [29]. В случае с вторичной номинацией, через номинативный перенос имена могут переходить в разряд нарицательных слов, например:

- 1. *Moor, Skull* – Мавр и Череп – одни из вожаков Дома;
- 2. *The Moorists, the Skullers* – Маврийцы и Череписты – их стаи, множественные антропонимы с родовым признаком.

Передача номинаций вызывает затруднения, поскольку с точки зрения перевода они представляют объекты межкультурного заимствования. Однако в рассматриваемом произведении имена как таковые практически отсутствуют (см. пример выше), их заменяют многообразные клички. Термин «персоналия»

применяется для обозначения индивидуализирующей номинации людей [29, с. 37]. Выделяются следующие группы:

1. Антропонимы (собственные персоналии): *Eric, Ralph, Jumper* (Прыгун – тот, кто побывал на Изнанке Дома);
2. Персоналии прозвищного типа: *Skullers, Grasshopper, Tabaqui the Jackal*;
3. Персоналии смешанного типа: *Hound Rickshaw* (Рикша из стаи Псов).

По замечанию Д.И. Ермоловича [29, с. 87], нет единого мнения о том, что принято считать прозвищем. С одной стороны это дополнительный антропоним или слово-заменитель имени, с другой – это прозвища используют в качестве фамильярных и пренебрежительных номинаций, также прозвища иногда причисляют к группе уменьшительных форм личных имен. В русской традиции прозвище является видом антропонима, дополнительным именем человека, которое отражает его характерные черты и особенности. Классификация прозвищ многогранна:

1. Ситуативные – слову передаются формальные признаки антропонима (заглавная буква), это краткая ситуативная характеристика лица;
2. Внеситуативные – прозвище сопровождает лицо вне зависимости от обстоятельств, например, *Pheasant Leader* (Фазаний вожак).

Классификация по признаку образования наиболее обширна, поскольку здесь признаком может выступать любая отличительная особенность как то: рост, фигура, национальность, внешний облик в целом, профессия, субъективная оценка, привычки, характер, умственные способности и пр. В «Доме» значительный пласт персоналий представлен зоонимами, как родовыми (*the Hounds* – Псы, стая), так и индивидуальными (*Vulture, Mastodon*).

Относительно процесса перевода Д.И. Ермолович [29, с. 99-104] отмечает необходимость сохранить для ситуативных прозвищ яркость образной номинации и общую ориентированность на ситуацию. В отличие от них, внеситуативные прозвища требуют наличия постоянного эквивалента в тексте перевода, который будет содействовать индивидуализации человека [74; 75]. Автор также

говорит о значительных трудностях в сохранении аббревиатур при переводе. Многие прозвища и зоонимы в исследуемом романе мотивированы природой своего героя или определенной ситуацией, что позволяет использовать преобразующий перевод, уточняющий перевод, выстраивать ономастическое соответствие (транслитерация) и другие приемы [80]. В общем и целом, основные затруднения при передаче подобных антропонимов основываются на особенностях их строения, заложенном смысловом ядре, особенностях языка оригинала и перевода, что свидетельствует о необходимости индивидуального рассмотрения прозвища для выбора подходящего переводческого решения [14; 16; 81].

Другим важным аспектом теоретической главы нам видится краткое ознакомление с различиями компонентов выбранной языковой пары, русского и английского языков, для оценки перевода [35]. Основным фактором возникновения затруднений при переводе является использование разных графических кодов (латинский алфавит в английском языке, кириллица – в русском), соответственно, присутствуют и фонетические различия, позволяющие передать одно слово несколькими вариантами. Большие трудности у специалистов вызывают некоторые группы букв и сочетания с ними, а именно: шипящие гласные (*х, ч, ш, щ, ц*), мягкие гласные (*е, ё, ю, я*) и буквы, не имеющие аналогов в английском языке (*й, ъ, ы, ь*). Существуют общепринятые документы, регламентирующие работу с рассматриваемыми языками: ГОСТ 7.79-2000, предоставляющий таблицу транслитерации кирилловского письма латинским алфавитом, и международный стандарт (ISO 9) [29]. Перевод русских антропонимов затрудняется и наличием специфических окончаний, таких как «-ий», в английском языке передающееся как «у» или «i» (по ГОСТу «й» соответствует «j»), в связи с чем, форма слова меняется для удобного произношения на языке перевода. Помимо приведенных стандартов существуют сводные таблицы, отображающие правила регулярной практической транслитерации иноязычных имен собственных с русского языка на английский и наоборот [29]. Заложенные в таблицах правила передачи и соответствия (британский и американский варианты английского языка, правила ГОСТа, стандарт ISO, LC – системы транслитера-

ции Библиотеки конгресса США и PUL – Библиотеки Пристонского университета) распространяются как на антропонимы, так и на другие лексические единицы, за исключением исторически сложившихся традиционных вариантов перевода элементов. Подобные материалы включают различные варианты передачи гласных и согласных фонем, морфем (буквосочетаний).

Кратко определив требующие внимания элементы, мы можем приступить к их более детальному исследованию для выявления характерных черт выбранного жанра, текстовых и внетекстовых особенностей, связей их структурных компонентов, переводческих решений, формирующих то мироустройство произведения, точность передачи которого и будет проанализирована на материале перевода на английский язык.

### **1.3. Особенности романа как литературного жанра**

В исследуемой проблематике выбор жанра «роман» был обусловлен жанрово-стилистической характеристикой самого материала исследования, а именно произведение Мариам Петросян «Дом, в котором...» – достаточно многогранное, как по устройству внутреннего мира героев, так и по жанровому определению. Сама автор относит произведение к жанру «роман»; некоторые информационные ресурсы называют его романом-эпосом (например, «ФантЛаб» – русский библиографический сайт, посвящённый фантастической литературе [97]); многочисленные литературные издания и рецензенты в своих статьях называют «Дом» и сказкой [69], и романом с элементами магического реализма (официальные источники, литературные сайты), и глобально – магической прозой [12]. В связи с таким жанровым многообразием, нам видится необходимым обозначить отличительные черты упомянутых жанров, а также выявить точки их соприкосновения, на основании которых мы сможем утверждать, что из всего перечисленного действительно относится к рассматриваемому произведению.

Итак, обратимся к жанру, который стал центральным в литературе в эпоху Нового времени (в советской периодизации это события середины XVII –

начала XX веков). Согласно энциклопедическому словарю Брокгауза и Ефрона [102], зародившийся в средние века у романских народов данный прозаический жанр в наше время является самым распространенным видом эпической литературы. Его задача – изображение человеческой жизни с всевозможными волнующими ее страстями, проблемами, борьбой, социальными противоречиями и стремлением к идеалу. В Литературной энциклопедии терминов и понятий под редакцией А.Н. Николюкина [61, с. 889-892] находим объемную словарную статью согласно которой, повествование в романе сосредоточено на судьбе и процессе развития отдельной личности, развернутом в достаточном для описания художественном пространстве и времени. Отличительной чертой, определяющей особенность жанрового содержания романа, является видение индивидуальной и общественной жизни как относительно самостоятельных явлений, протекающих параллельно, но не исчерпывающих друг друга.

Историческое развитие и смена эпох обусловили развитие жанровых разновидностей романа [13]. Изначально роман возникает в античной литературе и отличается статичностью эмоционального плана героев, основное внимание обращено на событийную динамику произведения. Средние века подарили литературному миру рыцарский роман, имеющий более динамичных героев и их эмоциональное выражение, свободу повествования; жанр занял почетное место в литературе Франции и других стран. В эпоху Возрождения роман находит отражение в драмах, новеллах, поэмах, появляется психологический роман, пронизанный идейно-философскими поисками. С течением времени содержание романа становится более реалистичным, появляются пасторальный роман, плутовской – привнесший другую особенность жанра – сформировавший динамичность характера героя [13; 5]. Гуманистические идеи Эпохи Просвещения стали опорой для развития основных видов романа, появляется семейно-бытовой роман, в XIX веке – реалистический. Литературные произведения сочетают в себе элементы нескольких жанровых видов, привнося в литературу новые вариации одного жанра: сентиментальные и любовные романы, нравоучительные, исторические, фантастические и др.

Поскольку роман в большинстве своем представлен прозой, необходимо отметить, что его отличие от другого прозаического жанра – повести – заключается в том, что он предстает развернутым рассказом о жизни героя, охватывающий не отдельный эпизод жизни, а их совокупность, отображая связь и последовательность развития действий, причинно-следственные отношения [5]. В этой связи, произведение имеет больший объем и отличается глубиной и сложностью содержания. Жанр повествует об определенном критическом моменте, кризисе, противоречии, в связи с чем, можно привести следующее деление романов относительно того, какой период жизни героя они затрагивают:

1. Целая жизнь – с рождения до смерти героя;
2. С рождения героя до момента его выхода из кризиса;
3. С момента наступления кризиса до момента выхода или развязки.

Лотман пишет: «Быть романом», «быть документом», «быть молитвой» – означает реализовывать определенную культурную функцию и передавать некоторое целостное значение» [62, с. 32]. Это выражается в определенном наборе признаков, присущих каждому виду произведения, по которым читатель сможет их распознать.

В романе, как и в других литературных жанрах, можно выделить следующие сюжетные элементы [32; 61; 62]:

1. *Пролог* – вступительная часть, рассказывающая о событиях предшествующих основному действию, вводящая в курс дела и мотивирующая последующие события;
2. *Экспозиция* определяет место и время действия, вводит персонажей, устанавливает их отношения и взаимодействие. Чаще всего экспозиция располагается в начале произведения, предваряя развитие основного действия, в этом случае ее называют прямой. Существует и задержанная композиция, помещенная в середине произведения, интригующая читателей и служащая определенной авторской цели;
3. *Завязка* является точкой отсчета описываемого действия, началом, определенным знаковым событием или конфликтной ситуацией;

4. Последовательность событий, развивающих конфликт, называется *нарастающим действием*;
5. Конфликт достигает своего пика в точке *кризиса*, предшествующей кульминации или происходя вместе с ней;
6. *Кульминация* является результатом кризиса, это переломный момент для действующего лица, определяющий его дальнейшие действия;
7. Кульминация переходит в *нисходящее действие*;
8. *Развязка* – момент разрешения конфликта, итог череды описанных действий, отражающий, к чему пришел герой, удалось ли ему добиться поставленной цели.

Другими важными сюжетными элементами романа выступают:

1. *Коллизия* – столкновение противоположных сил, интересов, мнений и пр. Коллизия развивается постепенно и иногда может выступать в роли кульминации;
2. *Перипетия* или внезапная перемена, неожиданное стечение обстоятельств, осложнение ситуации, усложняющий повествование и свидетельствующий о повороте в развитии сюжета.

Внешнее оформление текста, сочетание и построение его частей, чередование и повтор отдельных элементов текста называется его *архитектоникой* или *композицией*. Хронология расположения глав романа может быть нарушена с целью создания интриги и особой атмосферы повествования, с целью объяснения некоторых событий произведения или переключения внимания с внешних событий на внутренние переживания героя и наоборот. Другой излюбленный композиционный прием – наличие антитез, вокруг которых, так или иначе, выстраивается повествование (например, заглавие романа Л.Н. Толстого «Война и мир»). Антитеза может формироваться на основе самих действующих лиц и их взглядов, а также на основе пространственных и временных элементов повествования.

Авторы отмечают, что композиционная история романа завершается приобщением отдельной ключевой судьбы произведения к коллективному об-

щественному идеалу. Данный момент является кульминационной точкой повествования, и дальнейшее описание его сюжетных результатов приводит к изменениям и трансформации структуры и природы романа [61]. История развития личности героя в романе взаимосвязана и с господствующими художественно-идеологическими интересами времени, к которому он относится. Исторически рассматриваемый жанр самобытен, поскольку он является «эпосом настоящего» и находится в тесном контакте с действительностью, у него нет канона и строгой регламентации, строгих шаблонов использования лексических или стилистических средств. Произведениям свойственно наличие интриги, которая не обязательно находит разрешение в финале романа, но которая дает толчок развитию действия или же повороту сюжета.

Говоря о финале произведения, стоит рассмотреть две сформировавшиеся структурные вариации композиции романа. Первый вид оформления финала носит экстенсивный или открытый характер, означающий, что, наряду с описанием развития центральной личности произведения, автор дает многогранное изображение общества, внешних событий и второстепенных персонажей, с которыми непосредственно происходит взаимодействие. Отражаются внешние причинно-следственные связи и социальные условия тех или иных событий, в которые вовлечен главный герой. Второй вид композиции романа, напротив, относится к экстенсивному или закрытому типу. Для него характерен упор исключительно на судьбе одного человека или конфликта, вокруг которого и строится канва повествования. Такое произведение часто относят к психологическому роману [61].

М.М. Бахтин предельно точно выразил тонкости взаимодействия героя и окружающей среды: «Герой романа, и окружающий его мир принципиально статичны: мир не способен изменить героя, он его только испытывает... Движение судьбы и жизни такого готового героя и составляет содержание сюжета...» [5, с. 190-210].

Возможно, одним из ключевых терминов, в контексте рассматриваемого жанра, для нас выступает роман-эпопея. Роман характеризуют как эпопею, если



в совокупности с перечисленными задачами романа, он также стремится передать масштабность картины исторических событий, эпохи и общества, критического переломного момента в судьбе своих героев. Как правило, такое произведение повествует о значительном количестве персонажей, как главных, так и второстепенных. Ряд рецензентов на произведение М. Петросян [66; 56; 109 – британская газета *The Guardian*, некоторые библиографические литературные сайты] в своих отзывах называют его романом-эпопеей, что вполне допустимо, если брать во внимание количество задействованных персонажей и временные рамки произведения, однако этот момент будет более подробно рассмотрен в практической главе настоящей работы.

Наряду с романом, выбранное произведение нередко именуется сказкой, в связи с чем, мы видим необходимость дифференцировать эти понятия.

#### **1.4. Роман и сказка как литературные жанры: сходства и различия**

В XVIII веке у фольклористов бытовало мнение, что понятие «роман» синонимично понятию «сказка», а их отличие лишь в объеме произведения, поскольку сказка чаще всего изображает один или ряд эпизодов, которые, в силу своей лаконичности, не делятся на главы и умещаются на нескольких страницах [98; 110]. Одной из основных функций, заложенных в сказке, является поучительная функция; через описание ситуации сказка пытается преподать урок, донести мораль до читателя, скорректировать поведение или показать, как выглядит человек определенных взглядов со стороны. В отличие от романа, в сказке важные моменты могут обернуться простым совпадением или случайностью, а акцент делается на самом повествовании и финальном выводе, той самой морали, которую должен усвоить читатель, нежели на диалогах и развернутых описаниях [21; 33]. Поскольку сказки развились из устного творчества, их внешняя канва событий может быть различной, однако ядро (мораль) остается неизменным. Так, с героями «случаются» различные события, которые могут быть логически не связаны друг с другом, идти как череда случайностей, что недопустимо в причинно-следственном строе романа [6; 7; 23]. План опи-

сания в сказке имеет поверхностный характер, его формируют зарисовки ситуаций, пространства и людей, необходимые для понимания общей картины происходящих действий: это могут быть события, рассказанные повествователем, которые он, в свою очередь, где-то услышал [27; 51]. В связи с особенной образностью ситуаций и действующих лиц в сказке, герои часто не имеют имен как таковых, взамен используются прозвища, в основу которых закладывается род деятельности человека, титул или звание, отличительные черты и др. [84; 86; 110]. Роман дает описание не только самого действия, но и окружающих его явлений: причинно-следственные связи событий, второй план, описательные элементы, так, что каждый момент сюжета интегрирован в неразрывную сеть. Он апеллирует к чувствам читателей и эмпатии к героям. Приведенное описание сказки и ее, отличных от романа черт, является общим и, безусловно, может варьироваться от произведения к произведению. Литература насчитывает значительное количество примеров сказок с наиболее развернутой трактовкой событий, усложненным сюжетным описанием, выстроенной линией причинно-следственных связей и портретов героев [60; 70; 78]. Иногда для достижения определенного стилистического эффекта или с целью подчеркнуть особенности характера героя, автор может использовать сказку как вставную часть в романе. Этот прием переключает внимание читателя с общего потока информации на лаконичную зарисовку, позволяет более четко воспринять философский аспект, заложенный в эпизоде [87; 110].

Результаты рассмотренного процесса становления романа как жанра и характерных черт данной формы художественного произведения позволяют сделать вывод о наличии композиционных элементов, характерных для прозаического произведения, особом взаимодействии героя и окружающей среды, сосредоточении сюжета на развитии и изменении героя и его судьбы. Вместе с тем следует подчеркнуть важность в различии жанров «роман» и «сказка», поскольку нередки случаи, когда произведение называют сказкой без достаточных на то оснований. Несмотря на их видимую схожесть, при детальном рассмотрении, очевидно, что эти литературные формы имеют значительные разли-

чия, которые отражены на структурном, функциональном и сюжетно-композиционном уровнях. В исследуемой жанровой проблематике необходимо обратить внимание и на область литературного направления рассматриваемого произведения, которая позволит более точно определить совокупность структурных и художественных особенностей как в тексте оригинала, так и перевода.

### 1.5. Жанрово-стилистическое определение понятия

#### «магический реализм»

Для более полной характеристики рассматриваемого вопроса, помимо особенностей жанра «роман», в настоящем исследовании необходимо осветить художественно-композиционные черты магического реализма в литературе [34], элементы которого, по мнению лингвистов и читателей, находят прямое отражение в рассматриваемом художественном произведении. Исходя из названия, магический реализм вобрал в себя основные черты литературного направления «реализм» и, благодаря деятельности авторов и широкой популяризации, сформировался в отдельный литературный жанр.

В основу термина заложены две, казалось бы, полярные характеристики:

1. *Реализм* – один из основополагающих художественно-творческих методов (направлений) в искусстве и литературе XIX-XX вв., задачей которого являлось воспроизведение первичной реальности человеческой личности, общества и окружающего мира, т.е. их подлинной сущности;
2. *Магия и магические элементы* – набор знаний и практик, основанный на вере в возможное взаимодействие с некоторыми, подчас необъяснимыми, сверхъестественными силами.

Обращаясь к истории, находим, что первоначально данный термин использовался для описания явлений живописи 1920-х годов и получил распространение в работах немецкого искусствоведа Ф. Роо. Магический реализм определен им как постэкспрессионизм, ознаменовавший наступление новой художественной эпохи, однако выявленные и обоснованные Роо жанровые различия в линейке современных направлений романтизм–экспрессионизм–

постэкспрессионизм (в значении «магический реализм») и в наши дни становятся предметом дискуссий [25, с. 5-20]. Предложенный искусствоведом термин и необходимость доказать его обоснованность стали фундаментом для дальнейших подробных исследований Ф. Роо в области различия трех представленных выше направлений. Наиболее обсуждаемой стала оппозиция экспрессионизм – постэкспрессионизм, характеристика которой предстает у автора не только в виде конкретных черт, но и в форме ассоциативных категорий. Так, постэкспрессионизм изображает и описывает (а не ритмизирует как экспрессионизм) обыкновенные привычные предметы, для него не характерны религиозные сюжеты, помимо переднего плана он освещает и задний план, уделяя внимание отдельным образам, описывая их статику и саму природу. Для понимания концепции магического реализма Ф. Роо необходимо учитывать все три грани оппозиции: реализм неизменен по своей первостепенной задаче – максимально точно воспроизвести определенный фрагмент действительности, отразив оригинальность увиденного художником образа. Рассуждая о способах идентификации этих образов, А.А. Гугнин [25] отмечает, что реалисты стремились сохранить баланс между окружающим объективным миром и его субъективным видением. В то же время объекты экспрессионизма подвергаются ритмизации и различным деформациям, что еще раз свидетельствует о крайне субъективном характере восприятия в данном направлении. Тем не менее, парадокс заключается в том, что через призму крайнего субъективизма экспрессионисты выстраивали в своих произведениях литературы и искусства реальный объективный облик общества и окружающего мира, искривленного общественного и идеологического сознания XX века (Ф. Кафка, Г. Майринк, Э. Мунк, В. Ван Гог и др.). Используемая экспрессионистами карикатурность образов и перегруженность деформированными формами для достижения необходимого эффекта на адресата у реалистов реализовывается за счет таких приемов, как гротеск и сатира.

Магический реализм возникает в начале XX века на фоне непростых времен для мировой общественности – в послевоенное и послереволюционное

время, в период политической нестабильности и постепенного угасания самого экспрессионизма; его появление должно было вдохнуть новую жизнь в рассматриваемое направление и стать определением того нового, что зарождалось в искусстве [34; 44].

Одновременно с термином *магический реализм* в немецком искусстве возникает понятие *новая деловитость* (нем. *Neue Sachlichkeit*), проникшее во все сферы общества и направленное на провозглашение новых эстетических принципов в период постепенно устанавливающейся стабильности. Не ставя своей целью пристальное изучение *новой деловитости*, тем не менее, необходимо акцентировать внимание, что данный термин также получил широкое распространение в начале XX века, нередко его используют как синоним *магического реализма*, а вопросы их различия и области применения обсуждаются и в настоящее время. Пытаясь внести ясность в сформированную синонимию, А.А. Гугнин [25] пишет, что данные понятия, действительно, использовались для обозначения различных аспектов одного явления – нового витка в развитии искусства, отходящего от субъективно-чувственного восприятия мира. *Новая деловитость* больше отражает глобальное мироощущение, современный уклад жизни, нежели художественное направление; это «реализм особого качества», все объекты предметного плана которого детализированы и рассматриваются с предельной внимательностью [25]. *Магический реализм*, напротив, имеет целью отразить магическую сторону вещей, посредством объектов и образов реальной действительности. Безусловно, различие рассматриваемых понятий определено недостаточно четко, однако в настоящем исследовании мы не станем более детально прорабатывать этот вопрос. Работы А.А. Гугнина [25], Н.К. Кислицына [44], О.А. Овчаренко [77] и других литературоведов схожи в одном – в настоящее время термин *магический реализм* применяют к явлениям все более бессистемно, применимо к произведениям, которые далеки от этого направления.

Возвращаясь к процессу становления изучаемого жанра, стоит обратить внимание на его стремительное распространение в другие европейские страны – постепенно магический реализм входит во французский и испанский языки, а

также в их культуры. В итальянском искусстве это понятие развивал писатель и журналист М. Бонтемпелли [25], полагавший, что мир человека двойственен и состоит внутренней и внешней реальности, которые в равной степени должны отражаться в произведениях искусства. Для европейских исследователей определение «магический» относилось ко второй, дополнительной, отличной от действительной и видимой, реальности, которую писатель должен обнаружить и реалистически описать. Что немаловажно, это определение также задавало тон мастерству писателя, необходимому для воспроизведения разнородных отношений мира человека и мира вещей, чтобы магическим образом органично соединить их воедино. С середины 40-х до 50-х годов XX века в Германии рассматриваемый жанр стал доминирующим, и характеризовался острой обеспокоенностью социально-политической обстановкой в стране, отрицанием продуктивности и пролетарского интернационального искусства, отступлением от отстаивания партийных интересов. Эта самобытно сформировавшаяся оппозиция связана с деятельностью такого литературного движения как «Группа 47» (Г. Айх, Г. Бёлль, И. Бахман и др.; активно действующая до 1970-х годов), чью почву подготовил литературный журнал «Колонна» (Г. Казак, Г. Айх, О. Шеффер, Э. Ланггессер и др.; 30-е годы XX века). Колонна рассматривала человека как часть Космического, вырабатывала поэтическое видение природы и человека, их взаимосвязь и особое место в круговороте событий. По понятным историческим причинам и в силу цензуры, произведения магических реалистов не издавались на русском языке; некоторые произведения встречали сомнительные отзывы даже на родине [25].

Рассматриваемый жанр также присущ литературному искусству 1950-х годов в США, которое было подготовлено и сформировано уже упомянутыми французскими и немецкими литературными деятелями.

Испанский теоретик искусства, философ и эссеист Х. Ортега-и-Гассет [25] исследовал проявление магического реализма в латиноамериканской литературе (получившее распространение после Второй мировой войны), который по многим своим характеристикам отличается от европейского опыта [34; 53;

54; 55]. Помимо этого, он осуществил частичный перевод книги Ф. Роо («Постэкспрессионизм. Магический реализм», 1925) на испанский язык, что послужило толчком к распространению магического реализма в странах Иберийского полуострова и Латинской Америки. По замечанию А.А. Гугнина [25], самобытная латиноамериканская литература сравнима с большим котлом, в котором перерабатывались, адаптировались и соединялись воедино все привлекательные элементы западных произведений, что привело к значительному смысловому расширению понятия магический реализм в литературе и стремительному распространению за пределы Латинской Америки. Наиболее знаковые представители жанра: А. Карпентьер («Царство земное», 1949), М. Астуриас («Ураган», 1950), Г. Маркес («Сто лет одиночества», 1967), К. Кастанеда («Учение Дона Хуана», 1968) и др. В своем творчестве они использовали опыт предшественников литературных школ разных стран, соединив его с глубинным осознанием национального исторического опыта и тонким поэтическим ощущением, что позволило создать магическое впечатление на читателей.

Без сомнения, благодаря успеху латиноамериканских писателей и их творчества 1960-1970-х годов магический реализм получил широкую мировую известность во всех сферах искусства. В настоящее время в общественном сознании термин *магический реализм* вызывает наиболее устойчивые ассоциации именно с этим периодом [63].

Наряду с европейским литературоведческим опытом необходимо обратиться к отечественным представителям данного жанра. В России магический реализм берет начало с реалистической прозы XIX в., к представителям которой можно отнести Н.В. Гоголя («Невский проспект», 1835; «Нос», 1836), отдаляющегося от распространенных прежде фольклорно-сказочных образов, не требующих обоснования. В искусстве Нового времени и писатели, и читатели, видят потребность мотивировки происходящего фантастического действия, стремление находить движущие силы объекта в нем самом [71]. Примерами мотивировки могут служить различные состояния измененного сознания (сумасшествие, сон, галлюцинации), взаимодействие с другими персонажами – слу-

хи, а также авторская позиция для создания сюжетной тайны [44, с. 275]. Отсутствие четких причинно-следственных связей между реалистическими и фантастическими явлениями позволяет наделять их двойственным смыслом и трактовать различным способом. Переплетение двух планов приводит к восприятию обыденного как необъяснимо-ирреального, магического, в то время как совершенно невероятное становится правдивым. Черты зарождающегося жанра также можно проследить в творчестве А.С. Пушкина («Пиковая дама», 1833) и М.Ю. Лермонтова («Штосс», 1941). Магический реализм, вобравший в себя некоторые черты мифологии и преобразовавшийся в мифологическую прозу 20-30-х годов XX века, находит отражение в произведениях А.С. Грина, М.М. Пришвина, М.А. Булгакова, А.П. Платонова и др.

Из ряда современных зарубежных и отечественных представителей жанра магический реализм стоит упомянуть И. Альенде («Ева Луна», 2009; «Дом духов», 2010), К. Гарсиа («Кубинские сновидения», 2005), А. Картер («Ночь в цирке», 1984), М. Павича («Пейзаж, нарисованный чаем», 1988), М. Петросян («Дом, в котором...», 2009), С. Рушди («Дети полуночи», 1981; «Флорентийская чародейка», 2008). Д. Харриса («Шоколад», 1999; «Ежевичное вино», 1999), Л. Эскивель («Шоколад на крутом кипятке», 1990).

Таким образом, совершив краткий экскурс по истории начала XX века, социальной обстановке и новым веяниям в сферах мирового искусства, нами были обозначены предпосылки к формированию, становлению и распространению магического реализма. Его многогранность и самобытность отражена в работах отечественных и зарубежных деятелей, каждое из произведений которых имеет собственную степень выраженности и взаимодействия реального и фантастического. В этом контексте представляется необходимым обратиться к структурному уровню магического реализма, который позволит выявить точки соприкосновения и принципы взаимодействия двух полярных элементов рассматриваемого жанра.

Упомянутое ранее сравнение магического реализма с жанровым плавающим котлом присуще не только процессу его формирования, но и тем осо-



бенностям, которыми он наделяет произведение. Другое предположение относительно причин столь необычного колорита и жанровых черт относится к стремлению авторов выйти за пределы имеющихся «качелей» (повторяющийся переход от эмоционально-чувственного восприятия к рациональному и наоборот) как в искусстве, так и в сознании людей [73; 77; 80]. Данный термин описывает историческую смену предпочтений общества, переходы от просветительского рационализма к иррациональному романтизму, а затем к духу позитивизма XIX века. Своей целью магические реалисты видели не стать последователями одной из указанных «оппозиций», а наглядно показать взаимообусловленность и взаимодополняемость рациональных и иррациональных элементов в природе и в человеке [25, с. 30-42]. Другие художественные течения также задавались целью поиска и выявления баланса рационального и иррационального начал, их попытки и результаты относятся к литературному символизму и сюрреализму.

Тем не менее, вопрос о точном и единогласном определении понятия *магический реализм*, равно как и о критериях, особенностях, позволяющих приписывать произведение к данному жанру, все еще являются предметом оживленных дискуссий [106; 107]. Так, например, отечественный литературовед и латиноамериканист А.Ф. Кофман полагает, что термин «магический реализм» уместен лишь применительно к определенному ряду латиноамериканских произведений XX в., которые не имеют ничего общего с европейским пониманием фантастического [34, с. 5-15]. Художественное сознание латиноамериканского писателя, утверждает литературовед, воспринимает мир вокруг сквозь призму чудесного, стремится увидеть это чудесное в каждом предмете и живом существе, что и основало фундамент латиноамериканского магического реализма. Не ставя своей целью углубляться в подробности становления и развития латиноамериканских магических реалистов, нам, тем не менее, видится важным обозначить их характерные отличия от европейских писателей в понимании чудесного. Так, А.Ф. Кофман говорит о принципиальном различии того, что понимается под европейским термином «магический реализм», и «латиноамери-

канской мифопоэтичностью». Первостепенное отличие состоит в соотношении реального и чудесного: европейский магический реализм существует больше как художественный прием, некоторая литературная эстетика; латиноамериканский, напротив, является бытийственным принципом, постоянно порождающим и объясняющим парадоксальные сочетания и явления. Латиноамериканская литература не разделяет эти понятия: чудесное укорено и органично сосуществует с действительностью и повседневной жизнью, чудесное воспринимается правдивым, а правдивое – чудесным. Говоря о европейском восприятии, любое чудесное, по точному замечанию А.Ф. Кофмана, становится «взломом повседневности», оно выходит за пределы реальности и воспринимается с некоторой осторожностью [34].

Зарубежные литературоведы и критики, в числе которых М.А. Бауэрс [104], в отличие от А.Ф. Кофмана, единогласны во мнении, что значительное количество современных произведений могут быть отнесены к жанру магический реализм. Связующим звеном этих произведений выступает отнесенность их авторов к кросс-культурному, постмодернистскому и этническому творчеству.

Высказывания отечественного литератора Ю.Б. Борева [13, с. 418-423] частично созвучны с замечаниями А.Ф. Кофмана о принципах восприятия чудесного латиноамериканскими писателями. По его мнению, поэтика магического реализма как явления, заключается в органичном соединении привычного и чудесного, в развитии чудесных эпизодов произведения согласно законам логики и повседневной действительности. Литератор цитирует Г.Г. Маркеса, чьи слова наиболее лаконично отражают природу магического реализма: «То, что кажется фантастическим, извлечено из нашей ужасающе подлинной действительности» [13, с. 420]. Стоит отметить, что автор говорит о магическом реализме не как о направлении или жанре, а всего лишь как о литературном методе. В дополнение, литератор выделяет следующие основные принципы данного метода:

1. Раскрытие окружающего мира через несерьезность, вымысел и отвержение какой бы то ни было официальности.
2. Игра со временем. В произведении переплетаются настоящее и прошлое; для времени характерна текучесть, его движение необычно: оно может идти вспять, становиться неподвижным, концентрироваться, превращаться в поток сознания, т.д.
3. Фантастическо-легендарные элементы могут быть частью реальной истории, а могут интегрироваться в нее, становясь ее частью и разрушая границу реального и фантастического. Так, например, в результате череды исторических событий и течения времени, описанные события могут произойти в действительности.
4. Тон повествователя отличается спокойствием и невозмутимостью.
5. Принцип айсберга Хэмингуэя – одна десятая смысла текста должна быть на поверхности, остальное – скрыто в подтексте и контексте.
6. Развитие действия, будь то чудесное или правдоподобное, подчинено логике, законам реальности.

Литературоведы утверждают, и в настоящем исследовании мы придерживаемся данной позиции, что только совместное использование определенного набора основополагающих черт наделяет произведение должным магическим литературным эффектом и позволяет достигнуть особого качества текста. Действительно, будучи неким «котлом», рассматриваемый жанр вобрал в себя черты и приемы других литературных течений, возникших в разное время. Эти приемы умело используются при описании отдельных деталей, которые позволяют увидеть обыденные вещи с другого ракурса, погрузить в мир произведения, открыть то самое магическое. Магический реализм – литературное направление (жанр), не имеющее специальных манифестов, несмотря на свою разносторонность, он не растворяется ни в одном из других направлений. А.А. Гугнин [25] отмечает, что магические реалисты XX века, в отличие от социалистических и критических реалистов, не отражали в содержании своих работ злободневную политическую атмосферу, напротив, были ориентированы на что-то

внешнее, вечные темы. Форма их работ несла черты предшественников, взятых за литературный ориентир, а именно экспрессионистов и сюрреалистов.

Несмотря на сохранение реального облика, материальный мир и предметная действительность наполнялись некоторым «потусторонним, трансцендентальным значением, лежащим за пределами бытовой, рационально постижимой системы мер» [12; 25]. В рассматриваемом труде мы находим созвучные вышеуказанным исследователям взгляды относительно отличительных черт жанра, среди которых:

1. «Частичное перенесение сюжета в сферу фантазмагорических сновидений». Здесь функционирование интегрированных в реальность фантастических элементов принципиально отличается от вышеупомянутых взглядов Ю.Б. Борева – взаимодействие элементов, персонажей и предметом осуществляется с нарушением логики обыденной жизни, а не по ее законам;
2. Историческое время и пространство не наделено отличительными чертами и приобретает оттенок универсальности;
3. Действительность может быть соткана из переносимых в нее череды мифов.

Безусловно, у магического реализма существуют различные национальные и региональные варианты, имеющие свои отличительные черты и наполненные особой атмосферой, однако, опираясь на представленные работы исследователей [25; 38; 44; 85; 100; 101; 104], можно выделить совокупность следующих структурных особенностей жанра.

### **1. Категория пространства**

Пространство произведения, даже будучи ограниченным конкретными рамками, полностью не совпадает с действительным историческим или географическим пространством. При этом данная область обладает своими специфическими законами, и нередко имеет абстрактный, фантастический или особый региональный характер. Как и с категорией времени, автор может не использовать характерные маркеры определенного исторического пространства, тем не

менее, присутствующие элементы повествования будут отсылать к тем или иным событиям и делать его [место] понятным и видимым для читателя [93]. Эту зашифрованную связь вымышленного пространства с действительным миром можно назвать *жизнеподобием*, и именно она отличает магический реализм от жанра фэнтези. Одна из граней выражения жизнеподобия заключается в детальном и достаточно реалистичном описании фантастического пространства и времени, что делает их схожих с действительным, но и не исключает присутствия магического элемента. Такая интеграция разнородных явлений может встречаться в коллективной памяти поколений, например, если мы рассматриваем исторические события с вплетенными в них мифическими элементами.

## **2. Двойная реальность**

Взаимодействие двух реальностей: первичной «действительной», в которой мы функционируем, и иной, «высшей», которая освобождает героев от стереотипов и внешней «шелухи», где они предстают такими, какими они действительно являются. Пространственно-временное перемещение в пределах двух реальностей возможно с помощью внешних магических элементов и атрибутов (курительные трубки, листья и перья, амулеты, пр.); посредством состояния измененного сознания, куда можно отнести не только влияние разного рода средств, но и сон, транс, мечты; посредством потока сознания. Различие между реальностью и реалистично переданным миром порой невесомо. (Реализация этой черты жанра особо наглядно представлена в исследуемом произведении, и будет более подробно рассмотрена в практической главе настоящей работы). Данная черта, как и наличие магического элемента повествования, резко контрастирует с методами реализма, более подробно освещая сторону вымысла. Это и последующие особенности размывают границы присутствующих категорий, как в мироустройстве произведения, так и вовне [72].

## **3. Категория времени**

Специфичность определения и использования категории также направлена на выделение относительности и субъективности времени. Здесь приме-

нимы уже рассмотренные приемы описания пространства, лишённые явных отсылок к реальной действительности, но имеющие понятные читателям формулы и элементы, жизнеподобие. Время обладает эластичностью, способностью:

- 1) растягиваться, увеличивая продолжительность действия до неестественных масштабов;
- 2) замедляться;
- 3) останавливаться, «подвешивая» героев и отдельные эпизоды;
- 4) допустимо одновременное сосуществование трех времен;
- 5) прошлое является неотъемлемой частью настоящего, оно определяет пути развития настоящего, непрерывно взаимодействуя с ним;
- 6) возможно свободное перемещение во всех временных направлениях.

По мнению А.А. Гугнина, общая формула жанра состоит в «очевидном несовпадении времени и пространства “магического” произведения с реальным временем и пространством» [25, с. 43]. Многоплановость природы повествования переносится и на героев произведений, которые, в свою очередь, также обладают поликультурными чертами.

#### **4. Элемент магического**

Говоря о жанровых особенностях магического реализма, А.В. Биякаева [12] описывает парадоксальную ситуацию, сложившуюся вокруг данного жанра: несмотря на длительное время существования (более полувека) магического реализма в литературе, наличие многочисленных произведений и критических трудов, вопросы по определению единой концепции, взаимоотношению жанрообразующих элементов и их выявлению остаются предметом оживленных дискуссий. Наглядным тому подтверждением видятся, приведенные в теоретической главе настоящего исследования положения из трудов М.А. Бауэрс [104], Ю.Б. Борева [13], А.А. Гугнина [25], А.Ф. Кофмана [53; 54] и других. Единственное положение, не поддающееся сомнениям со стороны авторов, что жанр умело сочетает в себе элементы реального и магического. Органичное сосуществование и взаимодополнение реального и фантастического, выявляет присутствие некоторого элемента магического, того, что невозможно объяснить, опи-

раясь на законы логики и имеющихся знаний об устройстве и функционировании мироздания. Магический реализм передает два этих пласта реальности в равных пропорциях, и граница между ними порой предстает довольно размытой [12]. Магия может проявляться в сверхъестественных способностях (например, видеть то, что скрыто от остальных, понимать язык животных, превращаться в различные сущности, как у К. Кастанеды в «Учении Дона Хуана»), дополнительных магических атрибутах (у Г.Г. Маркеса в повести «Очень старый человек с огромными крыльями») и т.д. Несмотря на контрастное сочетание элементов и мифологическое восприятие событий, герои произведений не лишены социально-критического сознания. Повествование произведений направлено на выявление необходимости поддерживать баланс между двумя пластами художественной реальности, и выполняет демонстративную функцию – показывая идею о наилучшем устройстве мира – многогранном, разнообразном и синтетическом [12; 39].

Затрагивая тему взаимоотношения двух полярных элементов, попытку дешифровки подтекста, заложенного в произведении и отношение читателя к мироустройству произведения, на наш взгляд необходимо отметить возникающий **вопрос веры** [100]. Пытаясь разобраться в хитросплетениях канвы повествования, читатель подвергает сомнению те или иные элементы двойной реальности. Критически анализируя детали реалистичного описания пространственно-временных категорий, событий и героев, реципиент решает принимать их на веру или напротив. Столкновение культурных систем и ценностей порождают неуверенность, колебания в принятии решения. Степень вовлеченности и веры читателя в те или иные элементы повествования во многом зависят от его личных воззрений и фоновых знаний.

Отсюда вытекает развитие другой темы – веры и безверия, часто встречающейся в произведениях магических реалистов. Герои произведений делятся на две основные группы: тех, кто осведомлен о существовании ирреального, фантастического, имеет возможность, умеет и склонен к интеракции с ним [12,

с. 72-77]. Другая группа, напротив, не имеет предрасположенности к контакту с метафизическими элементами или, возможно, не верит в них.

Другой не менее важный вопрос – о взаимосвязи и пропорциональном соотношении уровней художественной реальности произведений, областей магического и реального. А.В. Биякаева [12] выделяет несколько способов их выражения:

1. Элементы предстают в *сбалансированном соотношении*. При такой расстановке и нейтральном отношении автора, проявление реального и фантастического обладают равной степенью материальной выраженности и доверием героев. Здесь снова возникает вопрос о детализированном и правдивом описании фантастической области с точки зрения всех имеющихся у человека источников восприятия, которое не уступающей реальной действительности. Равное соотношение областей выражается и в уравновешенном числе их персонажей. Реалистическая композиция произведения также может уравнивать количество магических и нереалистичных проявлений.
2. Вторая схема соотношения областей реального и нереального носит характер *«двойной утилизации»*, что выражается в некоторой двусмысленности с позиции принадлежности предмета или явления к одному из видов реальностей, другими словами рассматриваемый элемент им подходит в равной степени. Здесь также значительную роль играет момент веры читателя.
3. Наконец, третий способ выражения, при котором образы разных областей находятся в максимальной текстовой близости, имеет название *фузионность*. Данная организация элементов проявляется во взаимопроникновении образов различных уровней художественной реальности и их связи, например в описании мироустройства Дома и Леса в романе М. Петросян «Дом, в котором...». Фузионность питает веру читателей еще большими сомнениями и неопределенностью, порождая все новые вопросы, открывая новые грани смысла.



Автор отмечает, что при такой неравной взаимосвязи персонажи могут переходить из области реального пространства в ирреальное в единственном случае, а именно в момент смерти.

Степень распространенности магии в произведении варьируется, она может организовывать художественную реальность полностью или присутствовать в ней частично. Так, степень влияния определяет универсальность или локальность магии – магическому реализму присущ локальный характер, поскольку магия здесь второстепенна, однако выступает инструментом организации пространства произведения и также мировоззрением [12].

### **5. Расширение границ**

Опора на вневременные универсальные основы, использование в описании более широкого контекста, нежели просто исторического. Отход от психологического подхода в описании героя и освещения типичного героя определенного временного отрезка. Присутствие таких значимых элементов, заложенных в канве произведения, которые нарушают видимую очевидную действительность, отражая более глубокий смысл повествования. Стремление изобразить общество с точки зрения мифического сознания, чтобы выйти за границы дилеммы рационального и иррационального сознаний. Проблематика произведений магического реализма заключается в вневременных жизненных и бытовых вопросах, гранях взаимодействия людей, стремлении изучить их подробнее.

Переходя к вопросу внешних границ произведений, А.В. Биякаева, ссылаясь на высказывания литературоведа Дэвида Микича, отмечает особую связь исследуемого магического реализма и литературного жанра «роман»: «Магический реализм больше всего чувствует себя как дома в романе – форме, которая претендует на реалистическое значение благодаря своей укрепленности в обыденной жизни» [12, с. 70].

Многие литературоведы, на труды которых мы опираемся в исследовании данного вопроса, в своих работах прямо или косвенно упоминают аполичность магического реализма [12; 25; 45]. Рассматриваемый жанр не высту-

пают литературной поддержкой того или иного политического течения, укрепления определенного типа цивилизации или мировоззрения, напротив, имеет целью синтезировать мировой опыт.

При перечислении характерных черт мы упомянули понятие **мифическое сознание**, которое стоит раскрыть подробнее. Мифическое сознание является одним из основных типов сознания, к тому же, базовым, первичным. Оно пронизывает человеческую историю с начала времен и в современном мире находит отражение в произведениях искусства, литературы и других сферах общества. В основе заложен миф, не трактующий мир вокруг, а изображающий его, миф объясняет человеку окружающий мир и его самого, задает парадигму индивидуального и социального поведения, устанавливая и поддерживая заложенный в него порядок. Это сознание не имеет отвлеченных абстрактных понятий, ему не характерно полное осмысление явлений, оно изобилует мистикой, отсутствием четкой границы между природой и человеком, в результате чего эти два элемента действительности воспринимаются как неразрывное целое – один мир.

Так, можно говорить о том, что все остальные формы сознания (рациональное, иррациональное, религиозное, прагматическое, др.) являются новыми вариациями мифа. Пути становления и появления мифов отражены в мифологиях и национальных историях развития стран. В качестве примеров А.А. Гугнин приводит миф о превосходстве одной расы над другой, миф о революционной перестройке, [25, с. 45-52].

В результате изучения различных источников мы выявили отличительные структурно-жанровые и историко-культурные черты магического реализма, которые в дальнейшем позволят нам провести анализ литературного произведения с целью выявления характерных жанровых черт и их реализации в тексте перевода. Наряду с этим, видится важным обратить внимание на средства оформления информации в художественном тексте, поскольку они напрямую связаны с мироустройством произведения и реализацией его основной функции.

## Выводы по главе 1

В теоретической части настоящего исследования были изучены основополагающие понятия выбранной темы выпускной квалификационной работы магистра («текст», «художественный текст», «перевод»), художественный перевод был рассмотрен как особый вид переводческой деятельности, выявлены структурно-композиционные черты жанра «роман» и его принципиальные отличия от сказки.

Теоретический анализ трудов таких отечественных и зарубежных литературоведов и переводчиков как М.А. Бауэрс, Ю.Б. Борев, А.А. Гугнин, Н.К. Кислицын, А.Ф. Кофман, О.А. Овчаренко и др., позволил проследить процесс становления магического реализма как отдельного вида литературного творчества. Ретроспективный анализ исследований разных авторов, посвященных разработке проблемы определения критериев для отнесения художественного произведения к данному жанру, стал опорой для выявления совокупности жанрообразующих элементов магического реализма и принципов мироустройства его произведений (особая организация категорий времени и пространства, наличие двойной реальности и элемента магического, аполитичность, расширение границ и решение вопроса веры, и др.). Помимо этого были рассмотрены возможные варианты пропорционального соотношения уровней художественной реальности произведения, относящегося к фантастической прозе.

Несмотря на наличие противоречивых мнений, относительно характеристик магического реализма и его реализации в творчестве авторов прошлых лет и современности, нами был очерчен круг особенностей, проявление которых при переводе произведения будет наиболее точно отражать его магическое мироустройство. Также были рассмотрены актуальные проблемы при переводе художественного произведения в рамках выбранной языковой пары русский-английский. На материале исследований теоретиков и практиков перевода (Н.К. Гарбовский, М.Ю. Илюшкина, В.Н. Комиссаров, В.В. Сдобников, др.) был изучен спектр переводческих приемов, применяемых при работе с художественным произведением. Помимо этого нами были рассмотрены основные способы

оформления информации в художественном тексте, на основании чего были определены ключевые элементы, которые станут предметом многопланового анализа на материале выбранного литературного произведения в практической главе настоящего исследования.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕДАЧИ МИРОУСТРОЙСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА ПРИ ПЕРЕВОДЕ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

### 2.1. Передача в переводе на английский язык жанрово- композиционных особенностей романа М. Петросян «Дом, в котором...»

Перевод романа М. Петросян «Дом, в котором...» [83] был выполнен Юрием Мачкасовым и опубликован в 2017 году под заголовком «The Gray House» [108]. Среди трудов автора мы находим переводы зарубежных романов «Червивая луна» С. Гарднер (2015, «Maggot Moon»), «Один день мисс Петтигрю» У. Уотсон (2018, «Miss Pettigrew Lives for a Day») и др., а также исследовательские работы, статьи и эссе [97].

Индивидуальный стиль Мариам Петросян, оформленный в традициях магической прозы, органично воплотился в романе «Дом, в котором...» [36]. С точки зрения сюжета это история взросления «обитателей» Дома, детей с ограниченными возможностями или, как заметила К. Рождественская, «со специальными возможностями» [89]. В этом определении заложена идея особой атмосферы романа, взаимоотношений героев между собой и с окружающим миром. Художественная реальность произведения построена с помощью реального и ирреального кодов, находящихся в разной пропорции [10]. Рассмотренная в теоретической части исследования фузионность данных кодов позволяет магическим элементам интегрироваться в Дом и его обитателей, однако магия проявляется локально, в определенных местах или при определенных условиях.

Принцип организации внутритекстового пространства романа можно описать цитатой самого автора и ее отношениями с произведением: «...я все время пыталась дать тексту возможность писаться самому. <...> Я писала книгу, не видя перед собой ее окончания. Персонажи сами диктовали мне, что они будут делать дальше» [9; 18; 67]. Данная авторская установка прослеживается во всех элементах произведения, начиная художественно-стилистическими особенностями и композицией, и заканчивая лексико-грамматическим аспектом. В произведениях магического реализма особую роль играет сам *текст*, который

может быть выражен в виде книги, рукописи, дневника и т.д. Дневник становится символом преемственности поколений, служит мостом между людьми одного рода или, говоря о Доме – одной среды обитания. Структура произведения представляет собой три книги – три части дневника, разделы которого озаглавлены именами повествователей с возможной конкретизацией события: *“Курильщик Некоторые преимущества спортивной обуви”*, *“Курильщик Посещая Клетку”*, *“Табаки”*, *“Табаки День первый”* и т.д. Подобная структура выявляет то, что события представляются с альтернативных точек зрения [15; 26]. С.В. Вяткина [19] отмечает, что в романе соединяются следующие формы повествования:

1. Перволичный нарратив. В первой книге повествование идет от лица Курильщика; в некоторых главах рассказчик меняется без определенного на то указания, а читатель идентифицирует его лишь в процессе;
2. Третьеличный нарратив без отсылки к повествующему субъекту, с возможной вставкой внутренней речи героя;
3. Свободное косвенное повествование с элементами восприятия действительности разными персонажами.

Необходимо отметить лексико-грамматические особенности композиции текста [52]. Автор мастерски передала разговорную речь героев, составляющую доминирующую часть произведения. Согласно исследованию С.В. Вяткиной [19], для оригинального текста характерны расщепленность, фразы в 1-6 слов, преобладание бессоюзной и сочинительной связи, малое количество союзов. На основе данных исследования С.В. Вяткиной, для выявления специфики текста перевода [108], нами был проведен сравнительный анализ отрывков оригинала и перевода, с целью выявления частотности союзов и определения доминирующих синтаксических связей. Для сравнения были взяты одинаковые отрывки текстов на двух языках, некоторые полученные результаты отображены в табл. 2.1. Среднестатистические данные указывают, что на 10 000 слов английского текста приходится немного меньше союзов, как сочинительных, так и подчинительных, а общая частотность союзов в текстах, действи-

тельно, почти незначительна. Однако эти данные колеблются в зависимости от конкретного союза, определенного текстового фрагмента и переводческого приема.

В ходе анализа, было выявлено, что в английском варианте текста, переводчик максимально сохранил стилистику повествования: доминирует бессоюзная или сочинительная связь, «рубленые» предложения, длина которых, в большинстве своем, ограничивается 6-10 словами:

*He stepped back. He wasn't offended. These were strange boys. There was something not quite right about them. He wanted to understand what it was.*

Таблица 2.1

**Соотношение частотности союзов в оригинале и переводе  
на 10 000 слов, (в %)**

	<b>Оригинал</b>	<b>%</b>	<b>Перевод</b>	<b>%</b>
<b>Сочинительные союзы</b>	И	3,8	And	3,7
	Но	0,6	But	0,5
<b>Подчинительные союзы</b>	<i>Или</i>	<i>0,1</i>	<i>Or</i>	<i>0,2</i>
	<i>Потому что</i>	<i>0,1</i>	<i>Because</i>	<i>0,15</i>
	Если	0,2	If	0,2

Средняя длина авторского повествования насчитывает больше слов – 12-14. На основании определенного нами характера повествования и данных о средней длине предложений можем сделать вывод о высокой сегментации синтаксической цепи – наличии значительного количества знаков конца предложения. Парцелляция и сегментация, по замечанию С.В. Вяткиной [19, с. 92-93], традиционно свидетельствует об экспрессивности нарратива, однако в контексте романа выполняет еще одну, более значимую функцию смыслового развертывания текста, сближая его с устным текстом. Наиболее часто в романе парцеллируются постпозитивные определения (1), придаточные части (2), обстоятельства (3), передающие оценку ситуации героем или описательные элементы.

Последовательность, в которой приведены данные примеры, выявляет частотность их присутствия в переводе.

В английском варианте текста в табл. 2.2 часть постпозитивного определения оригинала (1) была заменена главными членами предложения в Past Perfect (*he'd wrapped the laces around the ankles*). Оригинальное парцеллированное обстоятельство из первой части примера (3) в переводе не сохранилось и было передано совокупностью простых двусоставных предложений. Во второй части примера, напротив, сохранена форма обстоятельства, однако применены грамматические трансформации.

Таблица 2.2

### Примеры передачи парцелляции

	Оригинал	Перевод
1	<...> я сосредоточился на <u>кроссовках</u> . <b>Стоптаных. С обмотанными вокруг щиколоток шнурками. Мои были намного круче.</b>	<...> <i>I stared at his sneakers. They were worn out, and he'd wrapped the laces around the ankles. Mine were much cooler.</i>
2	Почему-то мне казалось, что в этот раз такого переворота не будет. <b>Что мне удалось его избежать.</b>	<i>Somehow I sensed that there was going to be no such upheaval this time. That I managed to avoid it.</i>
3	Я потер лицо. <b>Липкими пальцами.</b> И облизал их. Сонный дурман уносил меня по лунной реке. <b>Прямо в объятия криворогих.</b>	<i>I rubbed my face. My fingers were sticky. I licked them. The drowsy apathy was carrying me away, up the moon river. To where the bighorns were waiting.</i>

В переводе, как и в оригинале, короткие слабо распространенные предложения в простом прошедшем времени придают повествованию более динамичный характер:

*I finished the soggy fritter. Drank my tea. Ate the bread and butter. Sketched out in my head two separate plans for running away. They were both utterly unworkable, but it still cheered me up. Then dinner ended.*



Повествование первой книги, от лица Курильщика, в переводе соответствует структуре оригинала и состоит из сообщения о чем-либо (событие, действие, др.), чаще в прошедшем времени, а также личного восприятия героя относительно этого сообщения:

1. *Noble finished and finally looked at me. It was not a kind look.*
2. *And then he spun the wheels and went spinning himself. I didn't notice how he did it, when he pushed what, but he was spinning like crazy...*

Частотность диалогов в произведении не превышает 30% [19]. Перволичный нарратив доминирует над третьеличным. Также необходимо отметить диалогичность перволичного нарратива, границы внешней и внутренней речи которого не имеют четких границ, за исключением курсива [в примере сохранено оригинальное шрифтовое выделение]:

*They hate me right back. I am thirteen, powerless and alone, and certain that no one is ever going to save me. It's because of him that I learned to reach for beer when I was thirsty. There was never any water in his damn truck.*

Вопросительные предложения, интегрированные в рассуждения героя, более подробно передают его мыслительный процесс и тоже отличаются диалогичным характером:

1. *Why him? I have no idea. It just happened.*
1. *Are curses becoming a demon? Of course. But I didn't do anything.*

Последовательность из нескольких вопросов придает внутреннему диалогу героя большую эмоциональность, чувство особой напряженности [сохранены оригинальные шрифтовые выделения]:

*They cringed and studied their hands, as if ashamed of something. What of? That they can't find anyone to rise above the others? Their headlessness? Their loss?* Однако графические выделения текста в переводе не всегда идентичны оригинальным, стиль выделения может меняться: И все НЕ ЗЕЛЕННЫЕ! – *And they're not green!*

Хронология повествования произведения имеет особый характер – начало романа, как и некоторые главы, предваряется вступлением от третьего лица,

и впоследствии прерывается многочисленными Интермедиями (*Interlude*), главами с дополнительным описанием мироустройства (*The House, The Forest*, др.). Подобные главы-рефрены как Интермедии содержат частичные повторения, позволяющие дать оценку точности видения мира героями произведения, а также сфокусировать внимание на их личностных особенностях и деталях Дома. Вставные главы служат важными смысловыми элементами, которые отсылают читателя к уже произошедшим в Доме событиям, раскрывая их суть, или же дополняют уже имеющиеся у читателей данные о мироустройстве места действия. Такая структура текста позволяет сделать вывод о наличии двух временных планов романа.

По ходу развития основного действия источниками информации для читателя и главного героя, равно как и для остальных обитателей Дома, становятся многочисленные дневники, местный журнал «Блюм», разного рода записки и даже стены – исписанные вдоль и поперек коридоры, больше напоминающие сочетание доски объявлений и выставки современного искусства. Из этих источников жители извлекают своеобразное руководство к действиям. В контексте магического реализма реалистическое значение дневника приобретает символический характер начала, истока; а признак текстового документа передается художественному тексту.

Сказки, чьи задачи и стилистические особенности были рассмотрены в теоретической главе, интегрируются в нарратив романа в виде традиции Дома, а также нескольких глав: *Noble's Tale, Red's Tale* и *Tales From The Other Side* в эпилоге.

Таким образом, проанализировав структурные части произведения как текста и его внутреннюю организацию, характер заглавий глав, особенности нарратива и другие элементы мы дали характеристику жанрово-композиционным особенностям перевода романа. На следующем этапе исследования будет целесообразно обратиться к лексическому уровню для рассмотрения способов передачи разных уровней художественной реальности и законов мироустройства произведения.

## 2.2. Особенности передачи хронотопа в переводе романа

### «Дом, в котором...» на английский язык

По традиции магического реализма действие романа не имеет определенной временной и географической привязки, что делает категории времени и пространства еще более интересным аспектом исследования. Более подробное исследование текста оригинала мы находим у А.В. Биякаевой [12, с. 124-136]. С самого начала закладывается атмосфера противостояния Дома и остального города:

*The House sits on the outskirts of town. <...> In the no-man's-land between the two worlds—that of the teeth and that of the dumps—is the House.*

**Пространственные отношения** построены на многочисленных оппозициях. В романе существует несколько глобальных «пространств» [46; 48]. Оппозицию первого – Дом (*House*)-Наружность (*Outsides*) – мы уже обозначили, она отражает взаимные осторожные отношения и неприязнь обитателей Дома и жителей города. Данная оппозиция относится к реальному миру.

Второе пространство можно назвать магическим – это Изнанка Дома (*Underside*) и, соответственно, реальности, частично интегрированная в реальный мир. Эта оппозиция отражает одну из отличительных черт магического реализма – двоemiрие, двойную реальность. Дверью туда является временная «трещина» (*crack between the worlds*), представленная Лесом (*Forest*), реально существующим за Домом, и имеющим свою дверь в нем самом:

1. *...the beginning of the road to the Underside of the House is the same for everyone.*
2. *The Forest was very close now. <...> the Forest did not like the impatient and could draw back from them. It had happened before: he'd search for it and not be able to find <...> Many roads led to it, but all of them were long and winding. <...> and then heard the footsteps. The Forest vanished in an instant and took the smells with it.*

Реалистичные детали и прием олицетворения (*did not like, could draw back, picked him up in its tree-trunk arms, pulled him inside*) добавляют

мистицизма описанию и сущности места. Изнанка представляет собой астральную область, в которую могут попасть не все, это некий параллельный мир. Он ощущается физически, и подчиняется своим законам: время здесь идет по-другому, здесь нет болезней и колясок, Изнанка обнажает истинную сущность человека и преображает его, в чем реализуется магический прием перехода через превращение:

*It's that leap into a **different world**, a world without pain, without blindness, where **he stretches time**, making each second last an eternity...*

Попасть в Изнанку могут Прыгуны и Ходоки (*Striders* – бродяги, букв. «ходящий большими шагами» или «много ходящий»): *Jumpers and Striders... Those who visit the Underside of the House*. Особенности временной организации читатели узнают из диалогов самих героев, рассказов о себе и о других, так, несколько лет проведенных на Изнанке можно приравнять к нескольким минутам в реальности:

*“It happened to me on that very morning,” I say. “For the first time, and for six years. When I woke up and they brought me a mirror, it wasn't that I got scared of my bald head, as everyone assumed. I was scared to see a little boy there. Because I was no longer him.”*

Третье пространство – Круги – нечто еще более обширное, чем магическая Изнанка, это различные вариации жизни с некоторыми изменениями. Круги параллельны и все, что происходит на одном круге, влияет на другие. Путешествовать по кругам и сохранять память о других жизнях может лишь хранитель времени:

*I am Tabaqui, dispenser of nicks at first sight. Godfather for scores upon scores. In every incarnation the master of tales, the royal fool, and the keeper of Time.*

Взаимодействие между пространствами в жанрах нереалистической литературы, по А.В. Биякаевой [12], осуществляется посредством различных механизмов. К таким механизмам относятся как с элементы сверхъестественного (околдовывание, превращение, маскировка), так и состояния измененного соз-

нения (сон, сомнамбулизм, галлюцинации). К данным механизмам также относится смерть. В исследуемом романе переходы играют особую роль в мироописании жизни героев, и, зачастую, не всегда сразу заметны.

Из приведенного спектра переходов, четыре отчетливо прослеживаются в тексте. Полагаем, что слово *incarnation*, в рассмотренном выше примере с Табаки, призвано еще раз подчеркнуть реальность переходов и возвращений, в том числе после смерти героя и может считаться пятым видом перехода. Переходы могут осуществляться на границе пространств, как было с Лесом, из определенных мест и из ниоткуда: *The road to the Forest began in the hallway, at the doors of the dorms...*

Проявление сомнамбулизма у героев немногочисленно; так, присутствует эпизод лунатизма одного из юных героев:

*Barefoot Elephant in striped pajamas wanders past the Crossroads. His eyes are closed, his face upturned.*

Процесс бессознательного передвижения отражен семантически близкими глаголами *wander past* (блуждать), *slowly hobbles* (ковылять). Более распространенный способ перехода на Изнанку происходит посредством различных психотропных веществ (коктейли и пр.), т.е. переходом сознания, в этом случае тело останется в Доме, и если человек умрет на Изнанке, значит, умрет и в Доме. Некоторые же уходят целиком, избегая любой встречи с Наружностью.

*“...The House is a weird place,” I say. “Here people have identical hallucinations. Or at least they start identically. And it’s not necessary to swallow or chew anything to get them.”*

Другой способ перехода выявляет одну из магических составляющих романа, поскольку связан с метаморфозами, т.е. превращением, которое отражает истинную природу героя [42; 103]. Из этого следует, что есть персонажи с нечеловеческой природой, которая находится в доминирующей позиции и именно их человеческий обличий в данном случае будет проявлением метаморфозы:

1. *I alone knew what he was. He was a dragon, a scarlet dragon, a fairy-tale visitor from a different world. <...> And I can always tell a dragon from a person.* – Истинная сущность Македонского (*Alexander*) в Лесу.
2. *The changeling dances merrily on the pile of fallen leaves <...> His frozen eyes reflect the light of the moon.* – Слепой предстает в образе оборотня, однако используется *changeling* (перевертыш), а не широко известный *werewolf*, возможно, по аналогии с другим вариантом передачи «оборотня» *shapeshifter*, такой формой переводчик хотел отметить трансформации в образе героя, а не животную природу. Другое предположение основано на уже имеющемся пласте современной литературы о фантастических существах: «Перевертыш – мифологическое существо, обладающее способностью оборачиваться человеком или животным» [82].

Говоря о вещественных механизмах перехода и прямом контакте, стоит упомянуть временные атрибуты: *The lucky visitors receive gears from broken watches. The luckiest of all, an egret feather.* – Шестеренка позволяет переселиться на другой Круг; а перо белой цапли – попасть на круг и что-то изменить.

В рассмотренных примерах не было замечено сложных переводческих задач; прямой перевод, параллельные конструкции и модель построения предложения, а также особенности синтаксиса разрешают все возникающие вопросы.

Категория пространства здесь тесно переплетается с **категорией времени**. И, если для Дома территориально-географических подсказок его расположения нет вовсе, то некоторые временные атрибуты все же присутствуют, они не позволяют вычислить наверняка временной отрезок повествования, но помогают не идти на ощупь в распутывании сюжета [40]. В Доме есть плееры, телевизоры, присутствуют отсылки к известным личностям (Оззи Осборн, Дэвид Боуи, др.) и книгам («Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Р. Баха, «День Триффидов» Д. Уиндема), которые также не лишены сверхъестественного характера: *Jonathan. The ghost haunting our room. Probably the only case in the en-*

*tire history of the House when a room had its own ghost.* Подобная временно-пространственная «изоляция» места действия романа делает его образ универсальным. От главного повествователя мы узнаем, что в Доме дети не только поглощены самой жизнью, предоставлены самим себе, но есть уроки и учителя, возникающие из ниоткуда и уходящие в никуда. Для времени в этом месте характерна медлительность, которая в переводе выражается глаголами и фразовыми глаголами:

1. *Time stretched out into eternity.*
2. *Time stopped here. Rain beat out the drum solo on the faces and hands.*
3. *Time stopped here, got tangled in the invisible net, caught in the glint on the bottoms of the bottles under the bed, precipitated in the bedpans...*

В Могильнике, медицинском отделении Дома, время подчиняется тому же правилу: *Time itself slows down there.* Квинтэссенцией необъяснимой способности времени растягиваться и замедляться является «Самая долгая ночь» – *The Longest Night*. Однако под влиянием некоторых сил и атрибутов (например, дурманной травы, Леса) время может ускоряться:

1. *Time rushed past.*
2. *He was almost out of time. The night was fading away. The Forest was quickly devouring it.*

Реплики героев раскрывают особенности хронотопа и мироустройства произведения:

1. *Time is not a solid substance and can't therefore act on some and not others. It's fluid, one-directional, and not subject to outside influence.*
2. *Time does not flow like a river. <...> It is more like circles on the surface of the water.*

Относительно времени используются такие эпитеты как *immovable, implacable, fluid, one-directional, too slow, hard time.*

Однонаправленный временной вектор произведения С.В. Вяткина [19, с. 91] характеризует как «настоящее время повествователя» (т.е. читатель наблю-

дает за событиями одновременно с героями), которое выражается в прошедших формах и описывает череду фоновых меняющихся действий:

*He threw back his head. The moon washed out his face. The Forest was very close now. Blind quickened his step, even though he knew he shouldn't...*

Формы настоящего и прошедшего нарративного времени взаимосвязаны и встречаются в пределах одной фразы или главы, в этих частях прошедшее время может отражать уже пережитые моменты, а настоящее – воспринимаемое.

1. *I glimpsed my own photo between two sheets of paper and realized that the file was full of me.*
2. *Grasshopper steps back. He is uneasy. The joy he was feeling is quickly overshadowed by despair. He is stepping closer and closer toward the door...*

Однако выбор грамматического времени зависит непосредственно от ситуации и переводческого решения, оригинальная фраза в настоящем времени не теряет своего смысла в прошедшем времени, выбранном в переводе:

*А ведь книги читаю не я один. I was not the only one reading books.*

Подводя итог рассмотрению способов передачи пространственно-временных отношений, взаимодействия уровней художественной реальности и некоторых особенностей структуры текста, мы определили характер нарратива и повествовательного времени, проследили реализацию магического в переводе. Далее мы видим необходимость перейти к более широко представленному пласту информации, выражающемуся лексической составляющей текста.

### **2.3. Лексические особенности перевода романа «Дом, в котором...»**

Различие в грамматическом строе русского и английского языков выступает фундаментальной причиной возникающих затруднений при переводе. В общем и целом, языковая организация романа изобилует описаниями и подробным представлением ситуации на разных уровнях восприятия: то, что герой может наблюдать посредством зрения, дополняется чувственными и тактиль-



ными описаниями, что, сверх того, может иметь характеристику с точки зрения обоняния. Наиболее красочными являются описания магической составляющей Дома: детализированные перечисления атрибутов героев и элементов одежды, стилистическом разнообразии речи героев (разговорная лексика сменяется литературными оборотами с историческими вкраплениями). В тексте романа имеется большое количество разговорных ситуаций и моментов их пересказывания героями, в которых используется косвенная речь. Повествовательное предложение преобразуется из прямой речи в косвенную, при помощи союза *that*, при этом изменяется форма глагола-сказуемого и все притяжательные и личные местоимения изменяются в зависимости от лиц, которые ведут повествование. Перевод романа изобилует союзами *that*, что не является грамматической ошибкой, однако привлекает внимание, поскольку после глаголов речи и глаголов выражающих мыслительный процесс этот союз может быть опущен:

1. *I glimpsed my own photo between two sheets of paper and realized **that** the file was full of me.*
2. *I told them **that** this classroom and everything in it were not worth one pair of gorgeous sneakers like these.*
3. *Homer told me **that** the principal wanted to see me.*
4. *I wanted to say **that** I was going to be happy to be rid of them as well.*

В процессе наработки практического материала данного исследования нами был найден отрывок романа, переведенный Э. Бромфилдом (британский переводчик, специализирующийся на классической и современной русской литературе, среди работ которого переводы произведений Б. Акунина, В. Пелевина, С. Лукьяненко, др.) [105]. В этой связи было интересно сопоставить некоторые варианты перевода отдельных фраз. Так, на примере прослеживается возможность опущения союза *that* за счет построения простых предложений:

Ю. Мачкасов: *That was the only thing **that** came to mind.*

Э. Бромфилд: *I couldn't think of anything else to say.*

В переводе встречаются излишние придаточные конструкции, которые необоснованны оригинальным текстом и напоминают кальку с русского языка:

[*Это была уже не обувь.*]

*They were **who I was.***

*Это был я сам.*

В английском варианте были найдены интересные примеры переводческих решений, демонстрирующие многообразие доступных вариантов передачи смысла и варьировании его оттенков. Высоко эмоциональный эпизод противостояния Курильщика своей стае представлен антонимическим переводом основного глагола действия, удачно отражающим позицию героя:

[*То есть боялся, конечно, но вместе с тем **мне было все равно.***]

*I even **left the sneakers on.***

*Я даже не стал **снимать** кроссовки.*

Другим примером переводческой трансформации выступает членение предложений:

*Зубья белы, многоглазы и похоти один на другой.*

*The teeth of the comb are white.*

*They stare with many eyes and they all look just the same.*

Изучив композиционное оформление романа и его грамматико-синтаксические черты, мы можем перейти к рассмотрению лексического уровня, на котором было выявлено наибольшее количество расхождений и вариаций перевода от оригинала. В переводе преобладают слова из американского варианта английского языка (например, *Three **stories** high* (AmE) – *storeys* (BrE)), что вполне объясняется спецификой издательства (AmazonCrossing). Однако некоторые варианты несут семантические различия, например, Дом, в котором живут герои, «обнесен сеткой», т.е. скорее не оцеплен (*cordoned off*), а огорожен (*fenced off*) от остального города. Согласно оригиналу, главный герой сбивает (*shaving off*) пух со щек, а не соскабливает (*scraping off*).

Также были проанализированы способы передачи разговорной лексики, которая широко представлена в произведении речью самих героев, имеет различные оттенки значений и порой представляет особую трудность для перевода (некоторые примеры отображены в табл. 2.3).

Стоит отметить, что основным приемом, за невозможностью использовать максимально близкий эквивалент, выступил прием смыслового развития (замена словарного эквивалента контекстным и лексически близким), чтобы избежать двусмысленности и наиболее полно выразить значение (например, для таких слов как *шмыгает* (1), *заводится* (3), *молоть* (5) и др.).

Таблица 2.3

### Варианты перевода разговорной речи героев

	Оригинал	Перевод
1	Ой, Курильщик проснулся! Глазами шмыгает!	<i>Hey, Smoker's awake! I saw his eyes blink!</i> (моргнул)
2	Лэри посмотрел с иронией.	<i>Lary's gaze was acerbic.</i>
3	Не заводись.	<i>You're overreacting.</i> (преувеличивать)
4	Ой, гитара! — ахнул он...	<i>He exclaimed.</i>
5	Лэри, что ты мелешь, Лэри?	<i>Lary! Lary, what are you prattling about?</i> (трепаться, болтать)
6	Козьявка	<i>Pipsqueak</i> (ничтожество)
7	Молокососы	<i>Ankle biters</i> (сорванцы, спиногрызы)
8	Вот они! Бей! Ату их!	<i>There! There they are! Get them!</i>
9	Мда; ага; почему бы и нет Понятно Ура! Да Эгей Ага Ой!; Ну и... Ну; Эх Ай!; Эй	<i>Oh well; Oh well, why not.</i> <i>Ah</i> <i>Gotcha!</i> <i>Yep; Yeah</i> <i>Ahoy</i> <i>Yup</i> <i>Wow!</i> <i>Well</i> <i>Hey!</i>

В первом примере (1) наблюдается замена действующего лица: [он] *шмыгает* – я вижу. Второй пример (2) демонстрирует прием субстантивации, характер действия передается через описание соответствующего существительного: *посмотрел* – *gaze* (взгляд). Нами были выявлены примеры антонимиче-

ского перевода (3); характерная для русского языка императивная конструкция в отрицательной форме при переводе преобразована в простое предложение в утвердительной форме.

Перевод четвертого примера в табл. 2.3, на наш взгляд, теряет заложенную в оригинале разговорность фразы (нежели смысловые варианты *sigh, gasp, groan*, др.), но вместе с тем наделяет предложение большей эмоциональностью, что четко соответствует контексту и является примером удачного переводческого решения.

Предложения 5-8 демонстрируют различные варианты смысловых замен в зависимости от контекста. Безусловно, примеры 6-7 имеют более близкие смысловые варианты перевода, однако здесь были учтены особенности действующих лиц и произведения в целом, поскольку, несмотря на оскорбительный характер приведенных обращений, данные слова все же относятся к нейтральным вариантам и не переходят в разряд обценной лексики.

Затронув тему бранной лексики, можем отметить ее единичные примеры в тексте, в основном в качестве ругательств в речи героев выступают насмешливые слова, выявляющие те или иные возможные недостатки (см. табл. 2.3 – 6, 7). Для передачи выявленных примеров были использованы семантические замены, призванные немного сгладить содержание фраз:

1. Какая сука? – *Who was that bastard?*
2. Дерьмо собачье! – *Horse pucky!*

Помимо этого в таблице приведены немногочисленные междометия (9), встречающиеся в речи героев и варианты их перевода в зависимости от контекстной ситуации. Многие русские междометия имеют близкие эквиваленты в английском языке (Ага – *Yup*, Ну – *Well*, др.), однако некоторые случаи выявляют необходимость подбора смысловых замен, например, реакция на фразу из примера (8): Ура! – *Gotcha!* – английский вариант реплик связан грамматически и логически. Таким образом, приведенные примеры разговорной лексики отражают умение переводчика оценивать общую картину повествования, выходить

за грамматико-синтаксические рамки оригинала для подбора смыслового эквивалента слова или фразы [42; 48].

Проанализировав составные части перевода, мы изучили синтаксическое строение романа, его общее лексико-грамматическое оформление, а также рассмотрели решение некоторых переводческих вопросов на основе лексического состава текста. Выявленные в произведении примеры разговорной лексики, позволили проследить логику поиска вариантов перевода и выбора переводческих решений. Поскольку основной лексический пласт романа, интересный с точки зрения перевода, приходится на многочисленные онимы, они будут исследованы нами отдельно.

#### 2.4. Решение проблемы передачи онимов

При переводе художественного произведения возникает вопрос об адекватном и наиболее подходящем переводе различных номинаций (персоналий, названий предметов, пр.) для сохранения оригинальности авторского образа и доступной передачи замысла, заложенного в данных словах. При работе с реалиями главный вопрос, возникающий у переводчика – это выбор между переводом и транскрибированием. В исследуемом произведении практически все значимые места, явления, клички и артефаты обозначены вполне универсальными для читателей разных языковых групп понятиями, единственное, что делает их столь необычными – это их кардинальное несоответствие тем предметам, которые они называют. Переводчик Ю. Мачкасов отдает предпочтение прямому переводу явлений: Могильник – *Sepulcher*, Кофейник – *Coffeepot*, Перекресток – *Crossroads*, Самая долгая ночь – *the Longest Night*, Ночь сказок – *Fairy Tale Night*, др. Однако в тексте присутствуют неоднозначные названия, не имеющие определенного значения вне контекста произведения, например, журнал «Блюм», в подобных случаях единственно правильным решением является транскрибирование – *Blume*.

Детализированное описание героев, передача их характера и особенностей через антропонимы – клички (имена как таковые не используются) и на-

звания их групп – представляет особый интерес и, в то же время вызывает сложность [48]. Так, клички заменяют поэтические антропонимы, переходя из разряда периферийных единиц, в основные, формирующие ономастическое ядро произведения. По сравнению с настоящими именами прозвища множественны (1), а в контексте романа они меняются с процессом взросления героев (2, 3, 4) или в силу каких-либо знаковых событий (5):

1. *Black Ralph* – *R One* – *R*;
2. *Grasshopper* – *Prince Tut* (Тутмосик) – *Sphinx*;
3. *Stinker* (Вонючка) – *Tabaqui the Jackal*;
4. *Blond* (Белобрысый) – *Sportsman* – *Black*;
5. *Smoker*.

Все клички могут быть разделены на условные группы по основным признакам, на основе которых они сформированы и степени мотивированности.

1. Прямо мотивированные по:

- а) внешности – *Woolly* (Волосач), *Biter* (Кусака), *Tubby* (Толстый), *Beauty* (Красавица), *Ears* (Ушан);
- б) физическому недостатку – *Blind* (Слепой), *Crook* (Крючок), *Humpback* (Горбач);
- в) привычкам – *Splutter* (Лопотун), *Booger* (Сморкач), *Piddler* (Писун), *Sniffle* (Хлюп), *Sleepy* (Соня), *Smoker* (Курильщик);
- г) характеру – *Angel* (Ангел), *Rickshaw* (Тише едешь), *Echidna* (Ехидна), *Nutter* (Псих), *Crybaby* (Плакса);
- д) отличительным атрибутом-аксессуаром – *Skull* (Череп, черепок обезьяны).

2. Частично или косвенно мотивированные – для выстраивания соответствий между кличкой и героем требуется более длинная ассоциативная цепочка, например:

- а) Кличка Македонский передается как *Alexander*, которая для русскоязычного читателя имеет значительно меньшую выразительность. Причина такого переводческого решения заключается в традиции

перевода исторических антропонимов, согласно которой, используется общеизвестный вариант онима: кличка *Македонский* имеет прямую отсылку к личности выдающегося полководца, чье имя в английском языке соответствует *Alexander the Great* или *Alexander III of Macedon*. Данное имя широко известно и вероятность того, что в переводе оно не вызовет у иностранного читателя четких ассоциаций с историческим персонажем невелика, однако, все же присутствует, поскольку характер героя и его взаимоотношения с окружающими не созвучны образу полководца. С другой стороны, переводчик предпринял попытку уравновесить клички оригинала и перевода, выбрав именно этот вариант. В оригинале значение клички может находить объяснение в следующей цитате: «... он всегда старается опередить наши просьбы. Сделать что-то раньше, чем его попросят»; подобно полководцу он предвосхищает события и продумывает детали. Интересно отметить, что использованный прием перевода вводит в повествование еще одно «обычное» имя, поскольку в оригинале таким именем наделен лишь Курильщик – Эрик Циммерман.

- б) Кличка *Noble* (Лорд) предположительно отсылает нас к тому, что в личном деле героя числится максимальное количество предупреждений, однако, его не выгоняют, что в совокупности с внешностью персонажа (*сероглазый, красивый как эльфийский король*) выделяет, насколько это возможно, его «привилегированный» статус.

3. Немотивированные: *Guppy* (Гупи), *Greenery* (Зелень), *Corpse* (Мертвец), *Squib* (Фитиль), *Lary* (Лэри), *Gin* (Джин), др.

В диссертации А.В. Биякаевой содержатся множественные характеристики возможных вариационных групп антропонимов по принадлежности к одному из уровней художественной реальности, по интеракции со сверхъестественным, социальным признакам и др. [12, с. 138-156]. Наличие представленной выше классификации, менее обширной, чем у А.В. Биякаевой, обосновывается

необходимостью наметить ономастическую среду романа для ее изучения с точки зрения передачи на иностранный язык. Обратимся непосредственно к переводу онимов. В процессе передачи русского текста на иностранный язык, в нашем случае английский, переводчик сталкивается с рядом задач и необходимостью учесть языковые и межкультурные нюансы, затронутые в теоретической главе нашего исследования.

При межъязыковой передаче онимов специалисты ориентируются на их звучание в языке оригинала, в связи с чем, наряду с транслитерацией широко используется транскрипция или общепринятый вариант. Исследователи утверждают, что в современном переводоведении транскрипция или принцип фонетического подобия является основным принципом передачи онимов. В этом случае целью является наиболее точная передача звучания иностранного имени с учетом различия фонем языка оригинала и языка перевода. Выстраиваемые примерные соответствия не всегда графически схожи (табл. 2.4) [29, с. 5-27]. Учитывая описанные и некоторые другие трудности передачи, в современной переводческой практике используются сразу несколько принципов для более точной передачи звучания слова, так, например, транскрипция с элементами транслитерации [29].

Таблица 2.4

#### Примеры использования транскрибирования при переводе кличек

Оригинал	Перевод
Гуль	<i>Ghoul</i>
Лэри	<i>Lary</i>
Гупи	<i>Guppy</i>
Джин	<i>Gin</i>
Габи	<i>Gaby</i>

Значение имен, равно как и фамилий, а в нашем случае – кличек, в основном не переводится, однако, такой прием имеет место быть в художествен-



ных текстах [29]. Примером калькирования являются: *Whitebelly* – Белобрюх, *Head-Over-Heels* – Головоног.

Особая специфика представленных в произведении онимов и наличие схожих понятий в обоих языках способствовали выбору прямого перевода как основного приема передачи кличек героев. Некоторые примеры проиллюстрированы в табл. 2.5, «животные» клички – в табл. 2.6.

Таблица 2.5

#### Примеры использования прямого перевода для передачи кличек

Оригинал	Перевод	Оригинал	Перевод
Викинг	<i>Viking</i>	Толстый	<i>Tubby</i>
Бандарлоги	<i>Bandar-Logs</i>	Псы	<i>Hounds</i>
Слепой	<i>Blind</i>	Лавр	<i>Laurus</i>
Скакун	<i>Prancer</i>	Генофонд	<i>Genepool</i>
Мустанг	<i>Mustang</i>	Хлюп	<i>Sniffle</i>
Фитиль	<i>Squib</i>	Сумах	<i>Sumac</i>
Крючок	<i>Crook</i>	Сфинкс	<i>Sphinx</i>
Звонарь	<i>Ringer</i>		

Таблица 2.6

#### Примеры использования прямого перевода для передачи «животных» кличек

Оригинал	Перевод	Оригинал	Перевод
Ехидна	<i>Echidna</i>	Мастодонт	<i>Mastodon</i>
Фазаны	<i>Pheasants</i>	Русалка	<i>Mermaid</i>
Стервятник	<i>Vulture</i>	Дикобраз	<i>Porcupine</i>
Сиамец	<i>Siamese</i>	Спирохета	<i>Treponema</i>

В некоторых случаях переводчик стоит перед выбором. Так, во избежание путаницы однокоренные или семантически схожие клички передаются по-разному (табл. 2.7). Относительно ряда переводческих решений мы можем лишь высказывать свои предположения, например, уже упомянутая кличка

Дракон, обладатель которой стоит на втором месте по влиятельности в иерархии своей группы, в английском переводе становится *Lizard* (ящерица). В этой паре примеров в таблице, на наш взгляд было бы удачнее поменять местами реалии животного мира.

Таблица 2.7

**Пример решения переводческого решения для перевода схожих кличек**

Оригинал	Перевод
Рыжий	<i>Red</i>
Рыжая	<i>Ginger</i>
Ящер	<i>Raptor</i>
Дракон	<i>Lizard</i>

Некоторая схожесть графических систем двух языков позволяет воспользоваться транслитерацией, прямым графическим переносом: Кит – *Kit*, Дон – *Don*.

Наконец, мы достигли онимов, относящихся к группе безэквивалентной лексики. Особый интерес вызывают слова, не имеющие эквивалентов в английском языке, так как каждое слово становится предметом отдельного рассмотрения и требует от переводчика гибкости мысли и творческих решений. Для перевода таких лексических единиц используются приемы адаптации и аналогии, смыслового развития, звукоподражания и др.

В противопоставление традиционному порядку перевода художественного произведения, согласно которому, заглавие рассматривается переводчиком в последнюю очередь, мы сначала обратимся именно к нему. Оригинальное название произведения «Дом, в котором...», где Дом так же является именем собственным, в английском переводе звучит как «*The Grey House*». Такой выбор смыслового развития не случаен, а наоборот, органично подчеркивает характер данного места, отношение к нему как автора, так и героев и, в дополнение, отражает его описание: «Его [Дом] называют Серым. ... Когда-то он был

белым. ...Он щетинится антеннами и проводами, осыпается мелом и плачет трещинами. Серый Дом не любят».

По аналогии с «животными» кличками (табл. 2.6) Горбач становится не *Hunchback* «горбуном», а *Humpback* «горбатый кит, горбун».

Грамматическая трансформация и прием генерализации превращает Валета в *Shuffle*, имеющее значение «тасовать».

*Zit* (прыщик) является английским вариантом клички *Москит*, возможно, исходя из того, что москит оставляет на коже укусы подобные «прыщикам».

Кличка *Пылесос*, адаптируясь под англоязычного читателя, заменяется на *Hoover*. Стоит пояснить, что «Hoover» – это название известной компании по производству бытовой техники, в частности, пылесосов.

Пышка становится *Muffin*, Пискун – *Booger* «козявкой», а Чумка – *Chickenpox* «ветряной оспой». В последнем примере уменьшительно-ласкательная форма имени, схожая с распространенным заболеванием, позволяет использовать не дословный перевод *Plague*, а более мягкий эквивалент, подчеркивающий юный, даже детский возраст, обительницы Дома.

В произведении также присутствуют героини-тройняшки, названные Ниф, Нуф и Наф. В английской версии сказки «Три поросенка» имена действующих героев соответствуют тем материалам, из которых они строили свои дома. Вследствие чего, английские эквиваленты данных кличек следующие: Ниф – *Straw*, Нуф – *Sticks*, Наф – *Bricks*. Данная замена оправдана и видится единственно верной, поскольку в менталитете читателей уже сформированы образы этих героев и такая отсылка к ним будет дополнительно подкреплять персонажей ассоциативным рядом об их характере и других чертах.

Загадочный антропоним *Локатор*, в результате смыслового развития, передается не менее загадочным вариантом *Sleepy*. Существует предположение, что данная замена выбрана потому, что в одном из эпизодов герой дремлет в кресле, оставаясь при этом начеку.

Сморкач, один из самых маленьких обитателей дома, в английской версии произведения именуется *Cupcake*, и здесь мы не находим никаких негатив-

ных коннотаций со словом «капкейк» или скрытых смыслов, намеков на естественные физиологические процессы.

В общей сумме нами было проанализировано 74 имени собственных, являющихся именами-кличками героев романа. Результаты исследования и процентное соотношение различных переводческих приемов проиллюстрированы в табл. 2.8 и на рис. 2.2 далее.

Таблица 2.8

**Классификация переводческих приемов для передачи антропонимов в переводе романа «Дом, в котором...» по частотности их использования**

Переводческий прием	Частотность	
	Случаи (раз)	%
Прямой перевод	31	42
Адаптация	12	16
Субстантивация	12	16
Транскрибирование	8	11
Смысловое развитие	7	9
Транслитерация	2	3
Калькирование	2	3

Таким образом, приведенные статистические данные показывают, что доминирующим приемом перевода антропонимов стал прямой перевод (42%), что говорит о наличии в тексте значительной информации, которая выражается на языке оригинала и перевода схожими понятиями и параллельными синтаксическими структурами, требующими «нулевой» трансформации. К данной группе относятся «животные» клички героев (*Raptor, Lizard*), обыденные слова (*Crook, Squib*), качественные прилагательные (*Blind, Tubby*).

Следующие приемы, присутствующие в переводе в равной степени (16% каждый) – адаптация и субстантивация. Адаптированными оказались лексические единицы, соответствующие уже имеющимся реалиями англоязычных читателей (*Hoover, Muffin*). Клички, подвергшиеся субстантивации, в основном

выражались глаголами (прилагательные были представлены в единичном количестве), характеризующими процессы говорения, различные привычки и действия (*Splutter, Sniffle*).

Прием транскрибирования был использован в 11% случаях для передачи вполне допустимых (реальных) имен (*Pompey, Ralhp*). Незначительно менее частотным оказался прием смыслового развития, сюда относится заголовок романа и несколько кличек героев (*Zit, Alexander*).

Наименее востребованными, но, тем не менее, использованными при переводе оказались приемы калькирования и транслитерации (по 2% каждый). Другие переводческие приемы были представлены в незначительном количестве и не находят отражение в сводной статистической таблице.

Помимо антропонимов, играющих роль имени, в романе присутствуют онимы, называющие локации, события, предметы, фантастические существа и т.д. В переводе подобных элементов нами были выявлены следующие приемы, классифицированные по частотности использования, дополненные некоторыми примерами:

1. Калька применялась для составных понятий, части которых, так или иначе, присутствуют в языке перевода; это также фантастические существа, события Дома, в меньшей степени локации (53%): *Big-horns* (Криворогие), *Midwife toad* (Жаба-повитуха), *Black Forest* (Темный Лес), *Great Hairy* (Большая Волосатая), *The Night of the Big Crash* (Ночь большого грохота), *Roach Motel* (Клоповник, *roach* – таракан), *Poxy Sissies* (чумные дохляки, букв. *poxy* – чума, *sissy* – слабак, маменькин сынок);
2. Синтаксическое уподобление или прямой перевод (32%) использован для передачи некоторых магических и мифологических существ, локаций Дома: *basilisks* (василиски), *dragon* (дракон), *arachne* (арахна); *Cage* (Клетка, изолятор), *Crossroads* (Перекресток, пересечение коридоров), *Dragonslayer* (Драконоборец), *packmates* (товарищи по стае);

3. Транслитерация использовалась для передачи аббревиатур, в других случаях – редко (9%): *PRIP* (*Primary Progenitor* – первоначальный, главный предок) соответствует оригинальному ПРИП (Предок и Порогитель), в расшифровке в данном случае переводчик воспользовался модуляцией (смысловым развитием), избежав синонимов, использования союза и сохранив суть, сдвинув точки перевода в аббревиатуре;
4. Прием транскрибирования представлен интересным примером (6%): лесной зверек Саара в переводе стал *Saära*. Переводчик постарался сохранить структуру слова и подчеркнуть наличие двойного гласного звука, для чего была применена графический символ долготы для этой гласной «ä», используемый в американской системе фонетической записи, и соответствующий международному формату долготы «a:» [29].

Таким образом, прослеживается различие выбора переводческих приемов исходя из поставленной задачи и конкретного лексического наполнения: для передачи антропонимов-кличек героев основными приемами выступили прямой перевод, адаптация и субстантивация, в то время как калькирование было наименее востребованным. Однако при переводе других категорий онимов, включающих различные локации произведения, фантастических существ и реалии Дома, прием калькирования по частотности использования опередил прием синтаксического уподобления, все также широко применяемого.

## 2.5. Классификация переводческих решений

Анализ художественной реальности выбранного произведения не ограничивается онимами, реалиями и атрибутами. Наряду с ними мы считаем необходимым прокомментировать приемы передачи средств художественной выразительности романа, которые были обозначены в теоретической главе нашего исследования. Главным и наиболее многочисленным художественным приемом в романе выступают **метафоры**, как общепозитические, так и индивидуально-

авторские. Рецензенты подчеркивают, что если для многих произведений магического реализма метафора выступает средством создания образа, то в «Доме» она сама суть произведения и образов, Дом – одна большая многогранная метафора [88; 90]. Сам Дом и произведение в целом в рецензиях и статьях неоднократно назывался метафорой нашей жизни, моделью общества, метафорой детства, взросления и страха перед Наружностью [58; 66], одиночества, метафорой нашей Вселенной [88] и многими другими вариантами [57; 56; 59], которые структурированно представлены в рецензии М. Галиной [20].

Экспозиция романа с первых строк погружает читателя в мир метафор, представляя одного из главных героев – Дом (табл. 2.9):

Таблица 2.9

### Пример передачи метафоры

Оригинал	Перевод
Дом <b>стоит</b> на окраине города. В месте, называем Расческами.	<i>The House sits on the outskirts of town. The neighborhood is called the Comb.</i>
Длинные многоэтажки здесь выстроены <b>зубчатыми рядами</b> с промежутками квадратно-бетонных домов <...> <b>Зубья</b> белы, многоглазы и похожи один на другой.	<i>The long buildings &lt;...&gt; are arranged in <b>jagged rows</b>, with empty cement squares between them &lt;...&gt; The <b>teeth</b> of the comb are white, they <b>stare with many eyes</b>, and they all look just the same.</i>

Зубцы расчески (*jag*) превращаются в зубья (*teeth*), и благодаря дополнительным деталям (*stare with many eyes*) можно утверждать, что метафора больше тяготеет к метаморфозе – глубокому и многогранному перевоплощению. Плотность метафор в тексте достаточно высока, среди других примеров как короткие (*scorching backyard* – раскаленный двор), так и развернутые:

*In the House it was customary to call those with humps “angels,” in reference to the folded wings on their backs. This was one of the very few tender names that the House allowed itself to give to its children.*

Метафоры прочно связаны с чередой постоянно возникающих образов, накапливаемых, сменяемых друг друга, которые выстраивают сложившуюся образность романа. Локации (2) в сознании героев, подобно другим атрибутам Дома (1, 3), окрашиваются в характерный цвет; данный прием мы относим к варианту метафоры, поскольку каждый цвет связан с определенным ассоциативным рядом и на подсознании вызывает у читателей те или иные эмоции, дополняющие пространственный образ. Чаще других использованы комбинации с серым, белым, черным и желтым, синим, красным цветом, в некоторых местах значение цвета сопровождается дополнительным пояснением, в других – используется на основе уже имеющейся в тексте информации. Например:

1. *I'm not going to talk about **yellow** and **blue** right now, but one **red** stripe means that you are antisocial and unbalanced.* (Про специальные наклейки-маркеры в личных делах обитателей Дома);
2. Карантинные комнаты в Изоляторе: ***Yellow** is child's play! Now **blue**, on the other hand... <...> And the next night I spent in quarantine. ... And in cheery chintz, **yellow** with **blue** flowers, over it. <...> that the **blue** one was not for the faint of heart, but did wonders for the soul, while the **yellow** one was just pure bliss all around. <...> It was **white** when built. It has since become **gray**, and **yellowish** from the other side.* (Сам Дом);
3. *... big round eyes. Two **yellow** dots. <...> I could see a **yellow** kite on the ceiling looking down at me. <...> **Blue** pajamas and **white** ones.*

Метафоры дополняются другими приемами художественной выразительности, например, сравнением и олицетворением:

1. *Ночной Могильник — как замок с привидениями. Ненавижу его синеватый свет, превращающий лица в посмертные маски.* – *The Sepulcher at night is a haunted castle. I hate its bluish lights. They turn faces into death masks.* – Сравнение, присутствующее в оригинале передано через простое утвердительное предложение. Дополнительно при переводе был использован прием членения предложения, чтобы сохранить поэтику эмоциональной части речи героя.



2. *Пронзительный вой сирены **подбросил** всех в воздух.* – *The piercing wail of the alarm **shook** them all badly.* – Использованный в переводе глагол не полностью передает степень неожиданности ситуации, хотя семантическая замена приближена к оригиналу.
3. *Сирена **надрывалась** две минуты, потом стало тихо.* – *The alarm **raged on** for two minutes, then silence returned.* – Элемент олицетворения здесь удачно передан фразовым глаголом со значением «бушевать».

Наибольшее количество приемов художественной выразительности можно найти в Интермедиях, описаниях от первого и третьего лица. Другие примеры **олицетворения** мы встречаем в диалогах (1), описаниях (2, 3, 4, 5), повествовании, например, в сказках, рассказанных друг другу (6):

1. – *Hey, you! You're not going to faint on me, are you?*  
– *No. It's just **my heart sinking. Visibly**;*
2. *The sun can't **touch** it.* (о Доме);
3. ***The House is a boy** disappearing into the emptiness of the hallways;*
4. *To anyone who seeks to enter, the **House presents** its sharpest corner.*  
(«Дом поворачивается углом»);
5. *...the **mystery walks** with him;*
6. *...the lizard who lived in the castle now **in the guise** of a human.*

Прием олицетворение представлен в переводе утвердительными предложениями с глаголом *to be*; словосочетаниями, в которых выбранный глагол и является «олицетворяющим механизмом»; а также дополнительными фразами-маркерами (6).

**Сравнения** также находят отражение в переводе, они выражаются как с помощью предлогов *like* (1, 2) и *as...as* (3, 4), так и описательно с помощью союзов *as if* (5) и *as though* (6), за которыми следует прошедшее время для маркирования нереального характера ситуации сравнения:

1. *Bright red, wrapped in shiny plastic, the soles striped **like a candy cane**.*

2. [The First's counselor] *Like the hag sitting inside every one of them, waiting for the next funeral.*
3. *Every word emanating from Ghoul was just as colorless and desiccated as he was.*
4. *Basically the same speech, and about as engaging.*
5. *Noble scrunched up his face as if all his teeth had started aching at the same time.*
6. *We became too much a part of this place—and it, of us. It's almost as though we had created it.*

Примеры с *as though* немногочисленны, предпочтение в переводе отдается указанным предлогам и союзу *as if*.

Эпитеты выступают неотъемлемой частью речи героев и описания событий, вещей и эмоциональной оценки обитателей дома и представлены прилагательными, отглагольными прилагательными и наречиями. Для передачи эпитетов, как и других средств художественной выразительности, нередко были использованы семантические синонимы (8), замена частей речи (3). Обозначим некоторые примеры:

1. *They [seniors] were shaggy and motley* – лохматы и пестры;
2. *Softly wheezing* – тихое сопение;
3. *Prickly words* – слова-колючки;
4. *Unattainable ideal* – недостижимый идеал;
5. *Soul-deadening nick* – леденящая душу кличка;
6. *Rasping wheeze* – скрипучий голос;
7. *Shiny world of the seniors* – сверкающий мир старшеклассников;
8. *Dainty snail's shell* – изящная раковина улитки, в оригинале «хрупкий домик улитки»;
9. *Boundless mocking grin* – бескрайняя насмешливая улыбка;
10. *Resonant, disguised voice* – измененный певучий голос.

Таким образом, рассмотрев приемы реализации средств художественной выразительности, мы можем подвести итог анализу использованных приемов

передачи элементов художественной реальности произведения, представив классификацию использованных переводческих приемов в зависимости от рассматриваемого объекта оригинала. В целом, отметим, что использованные в переводе лексические единицы органично вписываются в контекст и атмосферу романа.

**Организация хронотопа.** Для перевода элементов, отражающих пространственно-временное устройство романа, среди которых специфические названия пространств, атрибутов и специфика их функционирования, были использованы прием прямого перевода, прием олицетворения. Действия героев в зависимости от конкретных законов функционирования пространства и времени передаются глаголами со схожим семантическим значением, будь то бессознательное блуждание или скачкообразное перемещение. **Временная организация** романа передана в переводе глаголами и фразовыми глаголами со значением стремительного хода и, наоборот, замедления. Само время характеризуется рядом эпитетов.

В переводе косвенной речи распространены союзы *that*, излишние придаточные конструкции немногочисленны, другие переводческие трансформации единичны и применяются для передачи отдельных эпизодов. Использован прием членения синтагматической цепи, подчеркивающий характер нарратива.

**Разговорная лексика.** Для анализа методом сплошной выборки были отобраны 50 примеров передачи разговорной лексики героев романа. Приемы перевода данных лексических единицы были разделены нами по типу использованных трансформаций, поскольку их перевод нередко сочетает в себе ряд трансформаций. На основании проведенного анализа было подсчитано процентное отношение используемых приемов, проиллюстрированное на рис. 2.1:

1. Лексические трансформации (смысловое развитие, контекстные синонимы) – 54% (27 случаев);
2. Грамматические трансформации (субстантивация, замены, др.) – 30% (15 случаев);

3. Лексико-грамматические трансформации (антонимический перевод) – 16% (8 случаев).

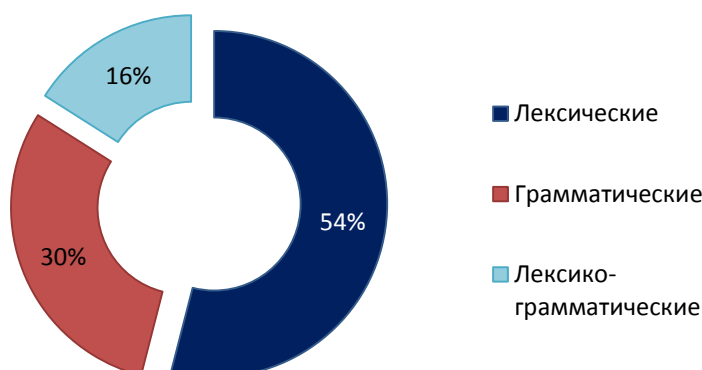


Рис. 2.1 Приемы передачи разговорной лексики в переводе романа «Дом, в котором»

Междометия были выделены в отдельную группу, поскольку их присутствие в тексте немногочисленно, но также стоит оценки. Для передачи междометий и некоторых ругательных фраз применялись контекстные синонимы.

**Антропонимы** представляют собой наиболее широкий пласт лексики в романе. При этом имена собственные (реалистичные имена) в переводе единичны и передаются транскрибированием. Многочисленные **персоналии-клички**, напротив, составляют основу для ономастического анализа. Выборка данных лексических единиц составила 74 элементов, было выявлено 7 основных приемов перевода наименований данного типа, которые были классифицированы по частотности использования (рис. 2.2):

1. Прямой перевод – 42%;
2. Адаптация – 16%;
3. Субстантивация – 16%;
4. Транскрибирование – 11%;
5. Смысловое развитие – 9%;
6. Транслитерация – 3%;
7. Калькирование – 3%.

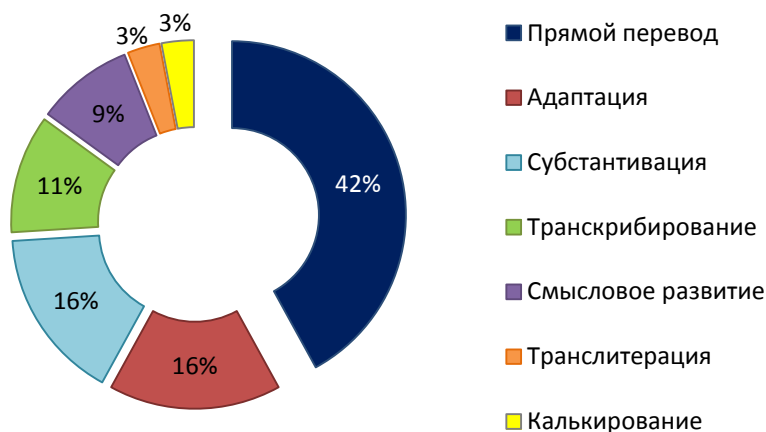


Рис. 2.2 Приемы передачи антропонимов в переводе романа «Дом, в котором»

Выбранные для анализа **онимы, называющие локации, события, фантастические существа** и другие элементы романа были представлены в количестве 34 единиц, в переводе они передаются с помощью следующих 4 приемов (рис. 2.3):

1. Калькирование – 53%;
2. Синтаксическое уподобление, прямой перевод – 32%;
3. Транслитерация – 9%;
4. Транскрибирование – 6%.

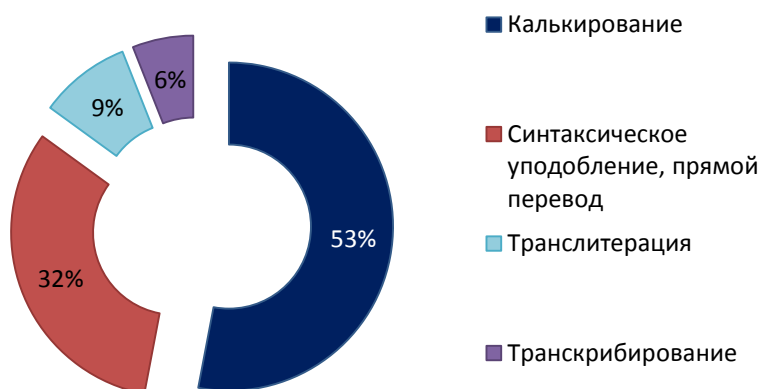


Рис. 2.3 Приемы передачи других групп онимов в переводе романа «Дом, в котором»

Передача **метафор** и олицетворений при переводе связана с использованием определенной лексики, маркирующей используемое средство художественной выразительности, а также с применением лексико-грамматических трансформаций. **Олицетворение** в переводе передается утвердительными предложениями с глаголом *to be*, словосочетаниями, в которых выбранный глагол и является «олицетворяющим механизмом», а также дополнительными фразами-маркерами.

В переводе **сравнения** выражаются через предлоги *like* и *as...as*, а также описательно – с помощью союзов *as if* и *as though*. При передаче эпитетов, выраженных прилагательными, отглагольными прилагательными и наречиями, были использованы различные лексико-грамматические замены, семантические контекстные синонимы.

Проведенный анализ перевода и представленная классификация переводческих решений и вариантов передачи жанрообразующих элементов романа и средств оформления информации в художественном тексте, позволяет нам дать оценку полноте воссоздания волшебного мироустройства произведения при переводе на английский язык.

## **2.6. Оценка полноты передачи волшебного мироустройства романа при переводе**

В ходе исследования нами были выделены жанрообразующие элементы романа «Дом, в котором...», пласт лексики, формирующий особый колорит описываемого места и событий, речи героев, а также приемы художественной выразительности, органично дополняющие фантастическую организацию произведения. На основании проведенного анализа обозначенных структурных единиц и отдельных рассмотренных переводческих решений мы можем сделать вывод о глубине передачи волшебного мироустройства романа в жанре магический реализм. Вслед за многочисленными критиками и рецензентами, которые уже были представлены в работе, видим необходимым отметить общую композиционную сложность романа, изобилующую номинативными элементами, не-

четкими границами внутренней и внешней речи героев, сменой повествователей, временными переключениями и некоторыми структурно-смысловыми опущениями, которые, с одной стороны, придают роману особую атмосферу, а, с другой стороны, требуют от переводчика профессионализма и в какой-то степени терпения, для распознавания и подбора более точного варианта перевода тех или иных элементов.

Переводчик Ю. Мачкасов предельно полно передал особенности внутренней организации магического пространства произведения: течение времени и действия героев оттенены семантически близкими глаголами, работающими над созданием наиболее детального образа. Ономастические единицы романа при переводе требуют не только учета их структурной организации, но и творческого подхода и в большинстве своем демонстрируют успешный результат переводческих преобразований. Встречающиеся в переводе номинативные элементы со слабовыраженной связью с оригиналом единичны и не могут повлиять на общую оценку полноты передачи мироустройства романа.

Синтаксическое оформление текста соответствует оригиналу, а использованные в определенных фрагментах приемы членения и объединения предложения не нарушают общий строй текста, органично вписываясь в нарратив и содействуя сохранению смысла высказывания. В процессе чтения привлекает внимание фрагментарное преобладание союзов *that* в косвенной речи, что не является ошибкой, однако, на наш взгляд, их частотность может быть сокращена.

Лексическое наполнение перевода отображает оригинально заложенные характеристики речи героев, особенностей функционирования пространств, локаций и течения жизни в Доме. Семантические замены и прием смыслового развития встали в один ряд с прямым переводом по частотности использования при передаче реалий произведения и создания максимально точного эквивалента. Временами такие замены не достаточно полно отражают оригинальную лексическую единицу, несмотря на это, они органично вписываются в контекст перевода и не теряют заложенный смысл.

Использованные в переводе приемы графического выделения текста местами отличаются от оригинала, однако визуальное выделение фрагментов, тем не менее, присутствует и смысловое опущение не допускается.

Подводя итог вышесказанному, мы полагаем, что перевод романа «Дом, в котором...» обладает равным эмоциональным и художественно-эстетическим воздействием на читателя, как и оригинал произведения. В этой связи необходимо отметить мастерство переводчика и проделанную кропотливую работу по воссозданию волшебной картины мира одного из выдающихся романов магического реализма начала XX века.

## **Выводы по главе 2**

В практической главе нашего исследования был проведен структурно-компонентный анализ элементов фантастического мироустройства романа при его переводе на английский язык.

Рассмотрены способы передачи пространственно-временных характеристик романа, выявлены особенности лексики, направленные на поддержание выстраиваемых образов. Также были отражены приемы передачи атрибутов и реалий, связанных с хронотопом произведения.

Наиболее востребованным приемом оказался прямой перевод, поскольку лексические единицы оригинала в большинстве своем относятся к группе общеупотребительной лексики и имеют различного рода эквиваленты на языке перевода, однако в контексте фантастического мироустройства произведения используются для номинации нехарактерных повседневной жизни элементов.

Следующим приемом передачи лексических единиц, за исключением кличек, выступил прием смыслового развития, как для персоналий, так и для номинации атрибутов и локаций. Данный прием за счет некоторых изменений позволил максимально точно сохранить заложенный смысл лексических единиц и характер реалий.

Вторым по частотности приемом перевода номинаций прозвищного типа или кличек стали приемы адаптации и субстантивации, поскольку англий-



ский язык располагает своими устоявшимися реалиями и схожими лексическими единицами других грамматических категорий, способными отразить характер онима. Транскрибирование и смысловое развитие, также как и транслитерация и калькирование были представлены в меньшей степени, однако их применение не менее успешно. В общем и целом, хочется отметить особый интерес, вызванный процессом анализа перевода ономастических единиц романа, выявлением примененных трансформаций и творческих решений переводчика.

Наряду с лексическими единицами были выявлены средства передачи художественных элементов романа, формирующих образы и общую атмосферу произведения. Метафора стала основным приемом создания фантастического мироустройства, и по замечанию литературоведов и рецензентов, является самой сутью произведения, поскольку создает ряд возможных интерпретаций романа, уникальных для каждого читателя. Помимо метафор, текст изобилует прямыми и скрытыми сравнениями, широко распространен прием олицетворения, применимый как к самому Дому, так и к многочисленным атрибутам внутри и вовне.

Практическая глава нашего исследования завершается общим выводом о полноте передачи магического мироустройства романа при переводе на английский язык.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Волшебная картина мира выступает одним из основных элементов произведений жанра магический реализм. Она отражает взгляд автора и героев произведения на окружающий мир и законы его функционирования. В результате исследования перевода художественного произведения магического реализма М. Петросян «Дом, в котором...» в переводе Ю. Мачкасова («The Gray House») были выявлены основные жанрообразующие доминанты, анализ которых позволил дать оценку полноте передачи мироустройства романа. В ходе проделанной работы были выполнены поставленные задачи и достигнута цель исследования.

Изучив теоретическую литературу по материалу исследования, нами были определены особенности романа как жанра, структурно-семантические различия романа и сказки, характер художественного текста магического реализма. Ретроспективный анализ трудов зарубежных и отечественных исследователей позволил определить стратегии перевода художественного текста с русского языка на английский, приемы передачи средств художественной выразительности, а также пути передачи безэквивалентной лексики.

Стартовой точкой структурного анализа перевода произведения послужили способы передачи пространственно-временных особенностей романа, направленные на поддержания выстраиваемых образов. Также были отражены приемы передачи атрибутов и реалий, связанных с хронотопом произведения.

Следующим фрагментом исследования выступил лексический пласт перевода, которому была дана общая характеристика с точки зрения соответствия оригиналу. Также был проведен детальный разбор ономастической составляющей романа. Структурированный анализ данной группы лексики выявил основные группы используемых лексических единиц (реалистичные антропонимы, онимы прозвищного типа или клички, наименования пространств и локаций произведения, наименования других обитателей дома, фантастических существ, событий и традиций, неодушевленных предметов – магических атрибутов и

др.). Исходя из приведенного деления, мы проанализировали приемы перевода единиц каждой группы и классифицировали выявленные трансформации по частотности использования.

Так, при передаче разговорной лексики основными приемами выступили разнообразные лексические трансформации (54%), грамматические трансформации использовались значительно реже (30%), а лексико-грамматические и вовсе находятся в меньшинстве (16%). Перевод реалистичных антропонимов осуществлялся посредством транскрибирования.

При переводе многочисленных персоналий-кличек было выявлено 7 приемов, которые также расположены в порядке частоты употребления, от более востребованного к менее: прямой перевод (42%); приемы адаптации и субстантивации оригинальной единицы использованы в равной степени (16% каждый); транскрибирование (11%), смысловое развитие (9%), транслитерация и калькирование (3% каждый).

Ономастические единицы, использованные для наименования локаций, событий и существ в переводе переданы калькированием (53%), прямым переводом (32%), транслитерацией (9%) и транскрибированием (6%).

Помимо этого были рассмотрены пути передачи основных средств художественного оформления романа, а именно: метафор, олицетворений и сравнений. Подчеркнем, что прямой перевод, на наш взгляд, стал доминирующим приемом, поскольку номинативы, используемые в романе, являются общеизвестными словами, большая часть которых имеет свои частичные или полные эквиваленты на языке перевода, однако их кардинальное несоответствие тем предметам, лицам и явлениям, которые они называют, придает им особую стилистическую окраску и фантастическую природу.

В заключение, на основании полученных результатов анализа жанрово-композиционных, структурных, лексических и художественно-оформительских особенностей произведения, мы дали общую оценку полноте воссоздания волшебной картины мира при переводе художественного произведения. Мы полагаем, что перевод романа «Дом, в котором...» обладает равным эмоциональным

и художественно-эстетическим воздействием на читателя, как и оригинал произведения, что свидетельствует о профессионализме и мастерстве переводчика, проделавшего кропотливую работу по воссозданию волшебной картины мира одного из выдающихся романов магического реализма начала XX века.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М. И. Алимова // Вестник РУДН. – Сер. Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2012. – № 2. – С. 47-52.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е. / О. С. Ахманова. – М. : Либроком, 2010. – 576 с.
3. Бабенко Л. Г., Ю. В. Казарин Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – 3-е изд., испр. – М. : Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
4. Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: Учебное пособие / Н. Г. Бабенко – Калининград : Изд. КГУ, 1997. – 84 с.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
6. Бахтина В. А. Время в волшебной сказке / В. А. Бахтина // Проблемы фольклора. – М., 1975. – С. 157-163.
7. Бахтина В. А. Пространственные представления в волшебной сказке / В. А. Бахтина // Фольклор народов РСФСР. – Вып. 1. – Уфа, 1974. – С. 23-27.
8. Безбородов А. В. Функциональное соответствие языковых способов эстетического воздействия в оригинале и переводе художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / А. В. Безбородов – М. : Моск. гос. лингв. ун-т., 1992. – 21 с.
9. Биргер Е. Эпос младшего возраста [Электронный ресурс] / Е. Биргер // Газета «Коммерсантъ», 2010. – № 209 (4509). – Режим доступа: [http://livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/Епос\\_mladbego\\_vozrasta/](http://livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/Епос_mladbego_vozrasta/) (05.05.2019).
10. Биякаева А. В. Взаимосвязь уровней художественной реальности в текстах современного магического реализма / А. В. Биякаева // Гуманитарные исследования. – 2017. – № 2 (15). – С. 70-73.

11. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – 10.01.01 / Биякаева А. В. – Омск. 2017. – 20 с.
12. Биякаева А. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте современной магической прозы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. В. Биякаева – Омск : Омский гос. ун-т им. Ф. М. Достоевского, 2017. – 186 с.
13. Борев Ю. Б. Эстетика: учебник / Ю. Б. Борев. – М. : Высш. шк., 2002. – 511 с.
14. Ботвина Н. В. Стилистические функции антропонимов в русской советской сатире : на материале фамилий // Исследования по лексикологии. – Киев, 1980. – С. 21-26.
15. Быков Д. Порог, за которым [Электронный ресурс] / Д. Быков. – 2010. – Режим доступа: [http://livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/dmitriy\\_bikov\\_o\\_dome/](http://livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dmitriy_bikov_o_dome/) (05.05.2019).
16. Васильева В. А. Проблемы перевода аллюзивных имен собственных на английский язык в литературе постмодернизма (на примере произведений Виктора Пелевина) / В. А. Васильева, И. О. Окунева. // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – 2015. – С. 130-141.
17. Влахов С. И. Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – 5-е изд. – М. : Р. Валент, 2012. – С. 235-263.
18. Вопросы и ответы Мариам Петросян к книге "Дом, в котором..." [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://a7sharp9.com/inthehouse/QandA.html> (05.05.2019).
19. Вяткина С. В. Синтаксическое своеобразие романа о подростках-инвалидах (М. Петросян «Дом, в котором...») / С. В. Вяткина // Мир русского слова. – 2014. – № 4. – С. 90-95.
20. Галина М. Дом, наружность и лес [Электронный ресурс] / М. Галина // Новый мир – 2014. – № 4. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/4/ga13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/4/ga13.html) (05.05.2019).

21. Гасанова Д. С. Лексико-семантические, стилистические и композиционные особенности русской сказки в сопоставлении с английскими сказками / Д. С. Гасанова // Вестник Социально-педагогического института. – Дербент, 2011. – С. 4.
22. Гаспарян Г.Р., Чернявская В.Е. Текст как дискурсивное со-бытие / Г. Р. Гаспарян, В. Е. Чернявская // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2014. – № 4 (041). – С. 44-51.
23. Герасимова Н. М. Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки / Н. М. Герасимова // Русский фольклор. – Ленинград, 1978. – С. 173-180.
24. Голобородько В. И. Высказывания [Электронный ресурс] / В. И. Голобородько. – Режим доступа: <http://cityty.su/cityty-vladimira-goloborodko> (05.05.2019).
25. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / А. А. Гугнин – М., 1998. – 117 с.
26. Дейниченко П. Конец детства [Электронный ресурс] / П. Дейниченко // Словосфера: книги. – Режим доступа: <http://www.slovosfera.ru/bookreview/petrosian.html> (05.05.2019).
27. Дуданова Л. Н. Литературная сказка: особенности перевода / Л. Н. Дуданова // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки: электр. сб. ст. по мат. XXIV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 5(23). – С. 91-95.
28. Ермолович Д. И. Имена собственные : теория и практика межъязыковой передачи / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2005. – 416 с.
29. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2001. – 199 с.
30. Ермолович Д. И. Русско-английский перевод : учебник в 2 т. – Т. 1. / Д. И. Ермолович. – М. : Аудитория, 2014. – 784 с.
31. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М. : Флинта. Наука, 1998. – 247 с.

32. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 6-е, испр. и доп. / Т. В. Жеребило. – Назрань : Пилигрим, 2016. – 610 с.
33. Зворыгина О. И. Русская литературная сказка: речевые параметры жанра : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / О. И. Зворыгина. – Екатеринбург, 2012. – 32 с.
34. Земсков В. Б., Кофман А. Ф. История литератур Латинской Америки : Коллективная монография : в 5 т. / В. Б. Земсков, А. Ф. Кофман. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – Т. 5. – 689 с.
35. Злобина О. В. Сравнительная типология русского и английского языков : учебно-метод. пособие / О. В. Злобина. – СПб. : ГУАП, 2015. – 66 с.
36. Ильиных А. В. Особенности магического реализма в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» / А. В. Ильиных // СЛОВО: сб. научн. работ. – Тверь : ФГБОУ ВО Тверской гос. ун-т, 2018. – Вып. XVII. – С. 141-148.
37. Илюшкина М. Ю. Теория перевода : основные понятия и проблемы : уч. Пособие / М. Ю. Илюшкина – Екатеринбург : Изд-во Урал. Ун-та, 2015. – 84 с.
38. Кабаков Р. И. «Повелитель Колец» Дж. Р. Р. Толкиена и проблема современного литературного мифотворчества / Р. И. Кабаков. – СПб., 2009. – 120 с.
39. Казакова Ю. К. Традиции магического реализма в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир» / Ю. К. Казакова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2013. – № 12 (30) : в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 98-102.
40. Караев Н. Дом, который будет всегда [Электронный ресурс] // «День за Днем». – 2010. – Режим доступа: [http://www.livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/DzD.Mariam/](http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/DzD.Mariam/) (05.05.2019).
41. Карпухина В. Н. Трансформации пространственных характеристик текстов художественной литературы в процессе перевода / В. Н. Карпухина // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 4. – С. 210-217.
42. Кириллова А. Алхимия Дома, где... [Электронный ресурс]. / А. А. Кириллова. – 2009. – Режим доступа: [http://livebooks.ru/goods/Dom\\_v\\_kotorom\\_3toma/alximiya\\_doma/](http://livebooks.ru/goods/Dom_v_kotorom_3toma/alximiya_doma/) (05.05.2019).



43. Киселева И. А. Особенности перевода литературы жанра фэнтези / И. А. Киселева // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 9. – 2007. – Вып. 1, ч.2. – С. 55-58.
44. Кислицын К. Н. Магический реализм / К. Н. Кислицын // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 1. – С. 274-277.
45. Кислицын К. Н. Проза С. А. Клычкова : поэтика магического реализма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / К. Н. Кислицын – М., 2005. – 27 с.
46. Кобозева И. М. Грамматика описания пространства / И. М. Кобозева // Логический анализ языка. Языки пространств. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 152-162.
47. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа : на материале европейской литературы первой половины XX века / Е. Н. Ковтун. – М. : Изд-во МГУ, 1999. – 308 с.
48. Козел Й. Специфика перевода фэнтези (на материале оригинальных текстов произведений Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и польский языки) : дис. ... канд. филол. наук : 1-21.81.02 / Й. Козел – Минск : Минский гос. лингвист. ун-т, 2019. – 102 с.
49. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / В. Н. Комиссаров. – Изд. 3-е. – М. : Либроком, 2009. – 167 с.
50. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебн. для ин-тов и фак. иностр. яз. / В.Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.
51. Комлева Г. А. Пространственный мир литературной сказки / Г. А. Комлева // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1992. – С. 68-76.
52. Костырко В. Мариам Петросян. Дом, в котором... [Электронный ресурс] / В. Костырко // «Знамя». – 2010, 11. – Режим доступа: [magazines.russ.ru/znamia/2010/11/ko16.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2010/11/ko16.html) (05.05.2019).
53. Кофман А. Ф. Истоки магического реализма в латиноамериканской литературе / А. Ф. Кофман // Латинская Америка. – 2015. – № 1. – С. 90–100.

54. Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А. Ф. Кофман // Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : На- следие, 1997. – 318 с.
55. Красовская Н. В. Магический реализм как способ реализации латиноамери- канского концептуально-метафорического кода / Н. В. Красовская // Известия Саратовского университета. – Т. 9. – Сер. Филология. Журналистика, вып. 2. – Саратов, 2009. – С. 14–17.
56. Кубатьян Г. Внесистемная единица. Заметки о книге Мариам Петросян [Электронный ресурс] / Г. Кубатьян // Дружба Народов. – 2018. – № 4. – Ре- жим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/4/ku13-pr.html> (24.04.2019).
57. Лебедушкина О. П. «Дом, в котором...» Мариам Петросян как «итоговый текст» десятилетия / О. П. Лебедушкина // Журнал «Филологический класс». – 2011. – С. 20–21.
58. Лебедушкина О. П. «Мои герои не хотят расставаться с детством» [Элек- тронный ресурс] / О. П. Лебедушкина // Газета «Первое сентября». – 2010. – Режим доступа: [http://livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/olga\\_lebedyubkina/](http://livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/olga_lebedyubkina/) (07.05.2019).
59. Лебедушкина О. П. Петросян, которую «не ждали» [Электронный ресурс] / О. П. Лебедушкина // «Дружба Народов». – 2010. – № 8. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/8/le17.html> (07.05.2019).
60. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки / М. Н. Липовецкий. – Свердловск, 1992. – 183 с.
61. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюки- на. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
62. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – 285 с.
63. Маслова Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно- художественного сознания современного общества / Е. Г. Маслова // Вестник ЧГПУ. – Челябинск, 2012. – С. 254-269.

64. Маслова Е. Г. Традиции магического реализма в романном творчестве Т. Моррисон 1970 – 1990-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е. Г. Маслова. – Казань, 2012. – 24 с.
65. Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе / Д. Н. Медриш // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 122-132.
66. Миклош М. Надь Двери, коридоры, леса [Электронный ресурс] / Пер. Л. Лычко // Прочтение. География. – 2018. – Режим доступа: <https://prochtenie.org/geo/29550> (24.04.2019).
67. Мильчин К. Дом, в котором Мариам Петросян [Электронный ресурс] / К. Мильчин // Русский репортер, 2010. – № 24 (152). – Режим доступа: [http://expert.ru/russian\\_reporter/2010/24/mariam\\_petrosyan/](http://expert.ru/russian_reporter/2010/24/mariam_petrosyan/) (28.06.2018).
68. Мишукевич В. Б. Высказывания [Электронный ресурс] / В. Б. Мишукевич – Режим доступа: [https://citaty.info/man/vladimir-mikushevich?sort\\_by=rating&page=3](https://citaty.info/man/vladimir-mikushevich?sort_by=rating&page=3) (16.06.2018).
69. Молданов Е. Парадоксы «Дома, в котором» Мариам Петросян [Электронный ресурс] / Е. Молданов. – 2009. – Режим доступа: [http://livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/dom\\_arist/](http://livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/dom_arist/) (28.06.2018).
70. Мулляр Л. А. Авторская сказка : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / Л. А. Мулляр. – Ставрополь, 2006. – 24 с.
71. Невский Б. Иллюзорный камуфляж. Магический реализм [Электронный ресурс] / Б. Невский // Мир фантастики – 2006. – № 39. – Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/art1591.htm> (07.05.2019).
72. Негуляева П. Е. Своеобразие хронотопа в романе М. Петросян «Дом, в котором...» / П. Е. Негуляева, М. А. Алексеева. – Екатеринбург, 2017. – С. 225-229.
73. Неёлов Е. М. Фольклорный интертекст русской фантастики / Е. М. Неёлов. – Петрозаводск, 2002. – 124 с.
74. Новичков А. А. Онимы как средство создания вторичных миров в художественном произведении / А. А. Новичков // Вестник САФУ, 2011. – С. 84-87.

- 75.Новичков А. А. Передача антропонимов при переводе произведений жанра фэнтези / А. А. Новичков // Вестник ИГЛУ, 2012. – С. 198-205.
- 76.Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю. Л. Оболенская. – М. : Высшая школа, 2006. – 335 с.
- 77.Овчаренко О. А. Магический реализм / О. А. Овчаренко // Теория литературы. – М. : Наследие, 2001. – Т. 4. Литературный процесс. – С. 425-441.
- 78.Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика / Л. В. Овчинникова. – М., 2003. – 312 с.
- 79.Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1953. – 848 с.
- 80.Падучева Е. В. Семантические исследования : семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива / Е. В. Падучева. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Языки славянской культуры, 2010. – 480 с.
- 81.Пенская И. Е. Имена собственные в русских народных сказках и способы их передачи на английский язык : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. : 10.02.20 / Пенская И. Е. – М., 2008. – 27 с.
- 82.Перевертыш [Электронный ресурс] // Свободная энциклопедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Перевертыш\\_\(значения\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Перевертыш_(значения)) (17.04.2019).
- 83.Петросян М. Дом, в котором... / М. Петросян. – М. : Livebook/Гаятри, 2009. – 960 с.
- 84.Попова И. М. Современная русская литература : учебное пособие / И. М. Попова, Т. В. Губанова, Е. В. Любезная. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 64 с.
- 85.Принеслик Е. А. Элементы магического реализма в творчестве Аны Кастильо (на материале романов «Сапогония» и «Так далеко от Бога») / Е. А. Принеслик // Ученые записки ЗабГГПУ. – 2011. – № 2 (37). – С. 189-192.
- 86.Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
- 87.Пропп В. Я. Русская сказка : собрание трудов / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 412 с.

88. Ремизова М. Пять коней... [Электронный ресурс] / М. Ремизова // Журнал «Октябрь». – 2011. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2011/2/re.html> (07.05.2019).
89. Рождественская К. «Большая книга»: Мариам Петросян. Дом, в котором... [Электронный ресурс] / К. Рождественская // Openspace.ru. – 2009. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/13435/>(05.05.2019).
90. Рождественская К. Fiction с Ксенией Рождественской [Электронный ресурс] / К. Рождественская // Openspace.ru. – 2009. – Режим доступа: [http://www.livebooks.ru/goods/dom\\_v\\_kotorom/openspace\\_o\\_dome/](http://www.livebooks.ru/goods/dom_v_kotorom/openspace_o_dome/) (05.05.2019).
91. Самородова Т. О. Особенности перевода русских сказок на английский язык / Т. О. Самородова // Теория и практика перевода. – 2014. – № 1. – С. 33-38.
92. Сардарова А. А. К вопросу о восприятии русских реалий иноязычным реципиентом : на материале английского перевода романа М. Шолохова «Тихий Дон» / А. А. Сардарова // Вестник Бурятского гос. ун-та. Педагогика. Филология. Философия. – 2014. – № 10 (3). – 158-161.
93. Соловьева Т. Дом vs. Наружность. О романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] / Т. Соловьева // Вопросы литературы, 2011. – № 3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/3/so9.html> (28.06.2018).
94. Сорокина Е. В. Особенности перевода реалий художественного текста (на материале переводов романа Ч. Диккенса «Домби и сын») : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / Е. В. Сорокина. – М., 2007. – 20 с.
95. Столярова И. А. Некоторые особенности перевода комического в литературе жанра фэнтези (на материале произведений Т. Пратчетта) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / И. А. Столярова. – СПб., 2009. – 25 с.
96. Сырица Г. С. Актуализация авторских смыслов в художественном тексте: лингвопоэтический аспект : монография / Г. С. Сырица. – М. : Флинта : Наука, 2014. – 156 с.

- 97.ФантЛаб [Электронный ресурс] : библиографический сайт, посвященный фантастической литературе. – Режим доступа: <https://fantlab.ru/> (24.04.2019).
- 98.Философия и сказка : сб. науч. тр. / Коллектив авторов. – М.-Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 226 с.
- 99.Чернега Е. В. Сопоставительный анализ лексики из романа Э. М. Ремарка «Триумфальная арка» и его перевода на английский язык / Е. В. Чернега // Известия ВГПУ. – 2012. – С. 91-95.
100. Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе (А. Картер, С. Рушди) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н. З. Шамсутдинова – М. : Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2008. – 181 с.
101. Шафиева У. Н. Гызы Единство фантастики и реальности в творчестве Стивена Кинга : автореф. дис. ... канд. филолог. наук / У. Н. Шафиева – Баку, 2004. – 26 с.
102. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (23.04.2019).
103. Эпоева Л. В. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты изучения языка волшебной сказки : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / Л. В. Эпоева. – Краснодар, 2007. – 21 с.
104. Bowers M. A. Magic(al) Realism. The New Critical Idiom / M. A. Bowers – Routledge, 2004. – 150 p.
105. Excerpt from Book One translated by Andrew Bromfield [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.elkost.com/authors/petrosyan/translations/1174-mariam-petrosyan-the-house-that-excerpt-from-book-one-translated-by-andrew-bromfield> (дата обращения: 24.02.19)
106. Faris W. B. Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. 1st edition / W. B. Faris – Nashville : Vanderbilt University press, 2004. – 323 p.
107. Magical Realism : Theory, History, Community / ed. By L. P. Zamora, W. B. Faris. – Durham : Duke University Press, 1995. – 592 p.

108. Petrosyan M. *The Gray House* / Transl. by Yuri Machkasov. – England : AmazonCrossing, 2017. – 732 p.
109. *The Gray House* by Mariam Petrosyan review – a cult magical realist saga. [Электронный ресурс] // *The Guardian*. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/13/the-gray-house-by-mariam-petrosyan-review> (24.04.2019).
110. *Writing Novels vs. Telling Tales* / *The Editor's Blog* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theeditorsblog.net/2015/03/13/writing-novels-vs-telling-tales/> (29.04.2019).