

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И МЕЖДУНАРОДНЫХ
ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

**СПЕЦИФИКА ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ НА
ПРИМЕРЕ РОМАНА ТРУМЕНА КАПОТЕ «ЛЕТНИЙ КРУИЗ»**

Выпускная квалификационная работа

обучающейся по специальности

45.05.01 Перевод и переводоведение

Глебовой Валерии Александровны

Научный руководитель

Климова Н.И.

Рецензент

к. филол. н., доцент

Шкуран О. В.

БЕЛГОРОД 2017

Аннотация

В выпускной работе специалиста рассматриваются концепции художественных деталей в произведениях и особенности их перевода на русский язык. Приводится теоретическое определение художественной детали и различные виды ее классификации. Выполнен переводческий анализ романа Трумена Капоте «Летний круиз», а также сравнение художественных деталей произведения и передача их при переводе.

Исследование романа Трумена Капоте «Летний круиз» основано на понятии «художественной детали» и ее классификации предложенной В.А. Кухаренко.

Освещены основные характеристики каждого типа художественной детали, выявлены основные его черты.

В ВКР рассматривается перевод произведения, выполненный К. Тверьянович. Проводится сравнительно-сопоставительный анализ перевода художественных деталей К. Тверьянович и оригинала произведения с целью определения уровня эквивалентности и адекватности переводов.

ВКР содержит фактический материал по результатам сравнительно-сопоставительного анализа и отражает особенности интерпретации и передачи художественных деталей авторами переводов.

Abstract

The specialist's graduation work addresses the concepts of artistic detail in the works and the particulars of their translation into Russian. A theoretical definition of the artistic detail and the various types of its classification are given. A translational analysis of the Truman Capote novel "Summer Cruise", as well as the comparison of artwork and the transfer of the artwork.

The study of the Truman Capote novel "Summer Crossing" is based on the concept of "artistic detail" and its classification of the proposed V.A. Kukharenko.

Highlights the main characteristics of each type of artistic detail, and identifies its main features.

The graduation work examines the translation of the work done by Tver'janovich. A comparative comparison is made between the translation of artistic details to Tverjanovich and original works to determine the level of equivalence and the adequacy of translations.

The graduation work contains factual material from comparatively comparative analysis and reflects the interpretation and transfer of artistic details to the authors of translations.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
РАЗДЕЛ 1 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ КАК ПОНЯТИЕ ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	
1.1. Типы и функции художественной детали.....	9
1.2. Художественная деталь как ключевой фактор формирования индивидуального стиля автора.....	25
РАЗДЕЛ 2 ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ПЕРЕВОДЕ	
2.1. Художественная деталь как средство индивидуализации образов романа «Летний круиз» Трумена Капоте	33
2.2. Способы перевода различных видов художественной детали в романе Трумена Капоте «Летний круиз»	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	54
ПРИЛОЖЕНИЯ	

Введение

Данная работа посвящена исследованию концепции художественных деталей в произведениях и особенностям их перевода на русский язык. Обнаружение использованных писателем компонентов или систем деталей в современном переводе является актуальной проблемой. Важную роль в улучшении качества интерпретации и переводов художественных текстов играет анализ художественных деталей.

В толковом словаре русского языка С.И. Ожеговым **художественная деталь** определена как подробность, подчеркивающая смысловую достоверность произведения достоверностью вещественной, событийной – конкретизируя тот или иной образ [21, с. 134].

Художественные детали – это составные части образа, их перевод на другой язык может вызвать значительные сложности. Художественную деталь можно интерпретировать по-разному, поэтому важно добраться до ее исходного значения. А.П. Чехов боролся за сокращение излишних уточнений и подробностей, но призывал умело использовать художественные детали, утверждая, что: «Без детали вещь не живёт» [9].

В произведении А.П. Чехова «Мужики» для описания девочки писатель использует следующие эпитеты: «...белоголовая, немытая и равнодушная...» (*fair-haired, unclean and indifferent*). Простая последовательность здесь разбита и переход от внешности – к условиям жизни, к душевному состоянию влияет на читателя не количественным, что измеряется суммой использованных высказываний, а качественным параметром [].

Изучением художественной детали в литературном произведении, спецификой ее перевода занимались как отечественные, так и зарубежные ученые-лингвисты. Так, общую классификацию представил научному миру В.Е. Хализев в «Теории литературы». []

А.Б. Есин также внес вклад в решение данной проблемы, разработав классификацию деталей, которые делятся на: *внешние и психологические* [14, С. 82-85].

В.А. Кухаренко представила классификацию художественных деталей в зависимости от их функциональной нагрузки. Исследователь выделила следующие разновидности: *изобразительная, уточняющая, характерологическая, имплицитная* [19, с. 115].

Л.В. Дудник во «Вступлении в литературоведение» выделил широкую классификацию деталей, в которой детали делятся на: *словесные, портретные, пейзажные, психологические, предметные, детали как форма обобщения* [12, с.191].

В определенных условиях **художественная деталь** может стать **художественным символом**, как отмечают и Е.С. Добин, и В.А. Кухаренко, и А.Б. Есин. Некоторые художественные детали становятся **многозначными символами**, имеющими социальный, психологический и философский смысл. Символом может выступать любой тип детали. Этот тип имеет свою собственную структурную и образную специфику и является высшей ступенью развития детали, связанной с ее включением в целый текст.

Художественная деталь имеет способность к раскрытию характера персонажа и его психологической характеристики. Художественная деталь во всех своих проявлениях является одним из способов выразительности, который содействует формированию импликации. Эстетическая природа художественной детали содержит в себе естественное противоречие между отдельным положением ее в системе количественных элементов и компонентов произведения и стремлением сказать больше, чем она – как реальность – содержит в себе.

Художественная деталь экономит изобразительные средства, создает цельный образ за счет отдельной его черты, дает возможность читателю включиться в соавторство. **Художественная деталь** пробуждает у читателя не только сопереживания с автором, но и личное творческое стремление.

Художественная деталь является дополнительным языком реальности. Искажение художественных деталей в переводе является распространенным явлением. Прямая причина для этого заключается во всех известных

асимметриях между языком и культурой, то есть отсутствию определенных явлений языка, понятий и концепции для перевода. Проблема перевода художественной детали заключается в особенностях психологического восприятия ее переводчиком.

Актуальность данной работы, обусловлена ролью художественной детали в создании художественного образа. Передача художественной детали в художественном переводе вызывает интерес к рассмотрению путей передачи ее имплицитного смысла в тексте.

В работе мы сделали попытку изучить художественные детали в произведении Трумена Капоте «Летний круиз», осуществить перевод с сохранением изначальной стилистической окраски, а выполнить анализ способов перевода художественных деталей в переводе К. Тверьянович, что обуславливает **научную новизну** данной работы.

Цели исследования:

- 1) рассмотреть художественную деталь как средство формирования образа в тексте;
- 2) определить роль художественных деталей разных типов в передаче содержания произведения и создания целостного образа при переводе на русский язык;
- 3) определить виды художественной детали в произведении Трумена Капоте «Летний круиз»;
- 4) провести анализ передачи специфичности художественной детали в романе «Летний круиз» Трумена Капоте при переводе.

Объектом нашего исследования является передача художественной детали в переводе.

Исходя из объекта работы, **предметом** работы является специфика перевода на русский язык различных типов художественных деталей в романе Трумена Капоте «Летний круиз».

Первый раздел работы посвящен изучению художественной детали в современном литературоведении и теории интерпритации. В нем мы

раскрываем сущность понятия «художественная деталь» в литературном произведении, исследуем существующие на сегодняшний день классификации видов художественной детали. Рассматриваем художественную деталь как средство формирования образа в тексте, а также способ индивидуализации образа в художественном произведении с точки зрения теории интерпретации текста.

Во втором разделе внимание уделяется определению типов художественных деталей, а также особенности передачи специфичности художественной детали в романе «Летний круиз» Трумена Капоте при переводе.

Выбор методов исследования обусловлен спецификой предмета и целью выпускной квалификационной работы, в которой использовались следующие **методы лингвистических исследований:**

- дескриптивный метод, с помощью которого изучалось понятие «художественная деталь»;
- социолингвистический и психолингвистический методы для отслеживания возникновения художественного образа в воображении автора;
- метод контрастов – сравнение художественных деталей произведения и передача их при переводе;
- метод сплошной выборки в тексте исследуемого художественного произведения.

Практическая ценность данного исследования заключается в возможности использования его материалов студентами и преподавателями как дополнительного материала на занятиях по сравнительной стилистике и теории интерпретации художественного произведения.

ГЛАВА 1 ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ КАК ПОНЯТИЕ ТЕОРИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

1.1 Типы и функции художественной детали

Современное искусство – неотъемлемая сфера духовной культуры человека. Художественный образ служит наглядным критерием плодотворности художника. Только в своем образном осуществлении искусство становится силой, которая непосредственно влияет на умы и сердца людей, которая обогащает их моральный опыт и формирует жизненные ориентиры.

Художественная деталь часто неоднозначно упоминаются в филологической науке. Все мы интуитивно принимаем деталь как *«что-то маленькое, незначительное, что несет в себе что-то большее, значимое»*. В переводоведении и стилистике закрепилась мысль о том, что широкое использование **художественной детали** связано с невозможностью объять явление во всей его полноте, и из этого возникает необходимость передать воспринятую часть адресату так, чтобы последний получил представление о явлении в целом.

Индивидуальность выражения чувств, неповторимость выборочного подхода автора к внешним проявлениям, которые наблюдаются, порождают бесконечное разнообразие деталей, которые передают человеческие переживания.

Российский литературовед Г.Н. Пospelов был одним из первых, кто определил деталь как одно из средств изобразительного искусства, исследовал ее разновидности, а также выяснил, что слово *«detail»* в переводе с французского означает *«часть, частицу, подробность, мелкую часть, мелочь»*. Как художественное средство, это явление выполняет важные функции в литературном произведении [23, с. 67].

Доказательство важности художественной детали в произведении можно найти в изречениях творцов художественной прозы. Оноре де Бальзак считал,

что для воспроизведения деталей и оттенков необходимо владеть высоким искусством. Более того, он уверен, что именно детали приносят в романы глубину [10, С. 304-305].

Так, например, в повести «Гобсек» художественные детали, такие как «высохший старикашка», «голый череп, желтый, как старый мрамор», «густые черные брови», «беззубый рот», «пискливый голос» не только дополняют и уточняют облик ростовщика, но и раскрывают важные для понимания внутренней сущности Гобсека черты характера.

Этой же цели служат детали, характеризующие «удивительный, необыкновенный взгляд» Гобсека. Так, глаза ростовщика под пером гениального художника становятся зеркалом его души, отражают его внутренний мир: «бесстрастные», «холодные», «проникающие в самую душу», «угасающие», «тусклые», «металлические».

Писатель должен уметь всматриваться в жизнь, широко охватывая просторы действительности, чувствуя ее мельчайшие характерные черты. Писателю требуется утонченная наблюдательность и точность образного мышления. Однако, детали и подробности не всегда совпадают в своем функциональном значении. И те, и другие не только «периферические», но часто могут быть «сердцевинными» и прямо относятся не только к окружению, но формируют ядро рассказа, его образное целое.

Художественная деталь экономит изобразительные средства, создает образ целого за счет его незначительной черты. Более того, она заставляет читателя включиться в сотворчество с автором, дополняя картину, не прорисованную им до конца. Краткая описательная фраза действительно экономит слова, но все они автоматизированы, и в таком случае чувствительная наглядность не рождается. Но **деталь** – мощный сигнал образности, который рождает у читателя не только сотворчество с автором, но и собственные творческие стремления. Не случайно картины, которые воспроизводятся разными читателями по одной и той же детали, не отличаясь в основном

направлении и тоне, заметно отличаются обстоятельствами и глубиной изображения.

Художественная деталь стремится быть вынесенной на первый план, с целью остановить читателя, полностью привлечь к себе его внимание, поразить его.

Кроме творческого импульса, *художественная деталь* несет читателю чувство самостоятельно созданного. Не считая того, что целое создано на основе детали, сознательно подобранной для него творцом, читатель уверен в своей независимости от авторской мысли. Это ненастоящая «самостоятельность» развития читательской мысли, и воображение дает рассказу тон незаинтересованной объективности.

Художественная деталь по всем этим причинам – чрезвычайно *существенный компонент художественной системы текста*, который актуализирует целый ряд текстовых категорий, и к ее выбору вдумчиво и придирчиво относятся все художники.

Некоторые ученые выражают мнения, что классификация художественных деталей – недостаточно изученная проблема современной интерпретации и стилистики. Например, Б.П. Подольский утверждал, что проблема классификации художественных деталей уже давно ждет своего решения, и это «очевидно из творческого опыта». [22, С. 161]

Кроме того, вступая в дискуссию с Г.Н. Поспеловым, автором несколько иной классификации детали, выделяющим:

- *тематические* детали, используемые для изображения жизни, чтобы передать суть истории;
- *композиционные* детали – части композиции;
- *стилистические* – детали стиля.

Б.П. Подольский не согласен с его утверждением о том, что автор должен дать конкретное название каждой детали, найти правильное выражение, речевой оборот, выстроить их для передачи собственной интонации, называет его понимание «детали» ошибочным. Тем не менее, в то же время,

исследователь не предлагает свою классификацию, и выдвигает на первый план ряд вопросов, требующих решения. Это связано с ролью деталей в художественном произведении и переплетением с основными литературными методами [22, С. 161-168].

Классификация, представленная В.Е. Хализевым в «Теории литературы», является наиболее общей в сравнении с другими: «*В одних случаях писатели используют развернутые характеристики определенного явления, в других – объединяют в тех же текстовых эпизодах разнородную предметность*» [26].

Л.В. Чернец предлагает группировать виды деталей, исходя из стиля автора, принципы обнаружения которого определены А.Б. Есиным. [27, С. 294.] С точки зрения динамики и статики, внешнего и внутреннего, ученый определяет свойство стиля того или иного писателя согласно «**перечню стилистических доминант**». Если писатель обращает внимание в основном на внешность героев, пейзаж, городские виды, интерьер, вещи, то такое свойство его стиля можно назвать *описательностью*. Данному стилю соответствуют описательные детали. Концентрацию автора на воссоздании внешней динамики А.Б. Есин определяет как *сюжетность*. В таких произведениях доминируют *сюжетные детали*.

Рассмотрим другой пример детали из текста писателя В.П. Астафьева:

«С замирающим сердцем бежал он к дереву, чтобы пощупать рукой зарубку с капельками смолы, но вместо нее обнаруживал шершавую складку коры». [1]

«With a dying heart, he ran to the tree to touch the notch with droplets of tar, but instead he found a rough crust of bark.» [Перевод наш – Г.В.]

Эта описательная и сюжетная деталь усиливает драматизм ситуации, в которую попадает герой повести.

И наконец, писатель может сосредоточить внимание на внутреннем мире персонажа или лирического героя – его чувствах, мыслях, переживаниях, желаниях – такое свойство стиля называется *психологизмом*, а детали, которые

представляют внутренний мир героя – *психологическими*. В каждом отдельно взятом произведении сюжетность, описательность или психологизм определяют его сущностный стилевой признак. Однако перечисленные категории могут сочетаться друг с другом, например, психологизм и сюжетность и как считает Л.В. Чернец, соответственно сосуществуют разные виды деталей [27].

«...Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника.» [29]

Have you ever seen eyes, as if sprinkled with ashes, filled with such inescapable mortal longing that it is difficult to look at them? These are the eyes of my accidental interlocutor. [Перевод наш – Г.В.]

Деталь является средством психологической характеристики героя, помогает раскрыть внутренний мир персонажа.

А.Б. Есин в классификации выделяет **детали** [14]:

- **внешние**, которые показывают предметную жизнь людей, их внешность и среду проживания и делятся на **портретные, пейзажные и предметные**.

Тексты цикла «Темные аллеи» И.А. Бунина насыщены **внешними деталями**. Как правило, они выполняют **изобразительную (описательную)** функцию, участвуя в создании портрета и пейзажа. Такая детализация портрета и пейзажа характерна для бунинского цикла, поскольку позволяет в относительно узких рамках новеллы, рассказа или миниатюры выразить множество смыслов. Так, в рассказе «Темные аллеи» автор отмечает такую деталь, как сходство старика-военного с императором Александром II. Это дает представление не только о внешности героя, но и о его жизни, вкусах, привычках в целом. В «Музе» четыре детали – **«щуплый, рыженький, несмелый, недалекий»** «*Frail, red-haired, timid, dimwitted*» – определяют внешность и незначительность помещика Завистовского, детали **«полный, бледный, голубоглазый»** – «*plump, pale, blue-eyed*» – раскрывают образ

генерала из «**Антигоны**». Определенный тип героя, присутствующий в нескольких произведениях цикла, характеризуется такими деталями внешности [2, с. 22.]:

«...человек лет тридцати... заметный своей наружностью, высок, крепок... и в своем роде красив: брюнет... восточного типа». [4]

«...man of about thirty ... his conspicuous appearance, height, strength... and beautiful in its own way: brunette ... of eastern type. » [Перевод наш – Г.В.]

- **психологические** – показывают внутренний мир человека.

Приметы современности в «**Чистом понедельник**» берут на себя функцию психологической детали, они определяют суть образа героя, его поверхностность, «ужасную болтливость и непоседливость» – *terrible restlessness and indiscretion*. Он возит героиню на театральные капустники, в рестораны в отдельный кабинет с цыганами, он красив, интересен, но простоват и никогда не может понять и разгадать свою возлюбленную . [19, с. 116]

Ученый А.Б. Есин обращает внимание на условность такого разделения: «**Внешняя деталь становится психологической, если передаёт, выражает определенные переживания (в таком случае мы говорим о психологическом портрете) или включается в ход размышлений и переживаний героя**».

Особенности художественных деталей:

- детали могут быть даны в противопоставлении друг с другом;
- могут образовывать «ансамбль», создавая в совокупности единое и целостное впечатление;
- деталь тяготеет к единичности, заменяя ряд подробностей;
- деталь вносит в образ диссонанс. [14, с. 82-85.]

Такой же классификации придерживается и Д.Ф. Загидуллина, объединяя портрет, пейзаж и речь в группу **внешних художественных деталей**, а изображение мыслей, переживаний, желаний – в группу **психологических**. В повести А.П. Чехова «**Три года**» мужчина пытается примириться с молодой женой, которая его не любит. Он обидел ее, просит прощения, целует и обнимает ее. Но примирение не наступает:

«И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица» [28].

And the leg, which he kissed, she tucked under herself like a bird. [Перевод наш – Г.В.]

В художественной детали воплощены и пластическая выразительность, и психологическое состояние героя в данный момент, жизненная драма. Детали такого рода воссоздают персонаж, конфликт и действие в живой целостности. В таком случае очень сложно определить, к какой группе относится деталь – группе **внешних, психологических или сюжетных художественных деталей**, поскольку такая деталь через изображение внешнего поведения героя характеризует его внутреннее состояние, одновременно создавая **сюжет** произведения.

В статье **«Роль художественной детали в создании трагичного характера»** М.А.Березняк выделяет три основных типа деталей [3]:

1) **констатирующая** – реализует в контексте только одно, закреплённое в словаре значение, и призвана сообщить объекту всю достоверность событий и характеров героев;

В рассказе Эрнеста Хемингуэя **«Кошка под дождем»** читатель знакомится с молодой парой, которой нечем заняться в дождливый день на модном курорте. В начале произведения читатель знакомится с очень важной для дальнейшего повествования художественной деталью:

*«They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from **their room**. **Their room** was on the second floor facing the sea. »* [31]

*Они не знали никого из людей, мимо которых они проходили по лестнице, входя и выходя из **их комнаты**. **Их комната** была на втором этаже с видом на море.* [Перевод наш – Г.В.]

Словосочетание **their room** заканчивает одно предложение и начинает другое, составляя контактный повтор. Мы считаем, что автор хотел обратить наше внимание именно на эти слова. Мир Джорджа и его жены вращается вокруг их комнаты. Им мало что интересно. Хотя они путешествуют,

складывается ощущение, что большую часть времени они проводят именно в этой комнате. Не только во время дождя. Для того чтобы показать, что все события рассказа сопровождаются не просто дождем, а настоящим ливнем [25].

2) **характеризующая деталь**, функцией которой является более развернутая, разносторонняя характеристика изображаемого объекта, атмосферы, в которой происходят события, и самого действия.

В этом же произведении Эрнеста Хемингуэя «**Кошка под дождем**» далее следует слишком подробное, на первый взгляд, описание гостинного номера:

*«Their room was on the second floor **facing the sea**. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument.»* [31]

Их комната была на втором этаже, из окон было видно море. Из окон были видны также общественный сад и памятник жертвам войны. В саду были высокие пальмы и зеленые скамейки. В хорошую погоду там всегда сидел какой-нибудь художник с мольбертом. Художникам нравились пальмы и яркие фасады гостиниц с окнами на море и сад. Итальянцы приезжали издалека, чтобы посмотреть на памятник жертвам войны. [Перевод наш – Г.В.]

3) «памятник жертвам войны» - **репрезентативная деталь**, благодаря ей в сознании читателя возникает и закрепляется не только предмет непосредственного изображения, но и мотив, который им репрезентуется.

Исследуя проблему систематизации типов художественной детали, мы склоняемся к наиболее оптимальной, на наш взгляд классификации В.А.Кухаренко, которая, в зависимости от функциональной нагрузки художественной детали, предлагает следующую **классификацию типов художественной детали** [19, С. 115-118]:

- изобразительная
- уточняющая
- характерологическая
- имплицитная.

Изобразительная деталь призвана воссоздать зрительный образ описываемого. Чаще всего она является составляющей частью образа природы или образа внешности.

На первых страницах романа **«Преступление и наказание»** Ф.М. Достоевский мимоходом говорит о Раскольникове.

«Кстати он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, тёмно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен.» [11]

By the way, he was amazingly good-looking, with beautiful dark eyes, light-brown hair, of height above average, slim and slender. [Перевод наш – Г.В.]

А вот каким он предстает перед нами после убийства:

«...Раскольников... был очень бледен, рассеян и угрюм. Снаружи он походил как бы на раненого человека или вытерпливающего какую-нибудь сильную физическую боль: брови его были сдвинуты, губы сжаты, взгляд воспаленный. Говорил он мало и неохотно, как бы через силу или исполняя обязанности, и какое-то беспокойство изредка появлялось в его движениях.» [11]

Raskolnikov... was very pale, absent-minded and sullen. He looked like a wounded person or the one who felt a terrible pain: his brows were knitted, his lips were pressed and his look was inflamed. He spoke little and unwillingly as if he did it with great effort or was fulfilling duties and sometimes anxiety appeared in his movements. [Перевод наш – Г.В.]

Пейзаж и портрет очень выигрывают благодаря использованию художественной детали: именно она привносит индивидуальность и конкретность в картину природы или внешний вид персонажа.

Основная функция **уточняющей детали** состоит в том, чтобы путем фиксации незначительных подробностей факта или явления создать

впечатление его достоверности. **Уточняющая деталь**, как правило, используется в диалогической речи или повествовании, перепорученной речи.

Для **Ремарка** и **Хемингуэя**, например, характерно описание передвижения героя с указанием самых мелких подробностей маршрута.

Скрупулёзное внимание к незначительным подробностям повседневного быта весьма характерно для современной прозы. Разделенный на минимальные составляющие процесс утреннего туалета, чаепития, обеда знаком каждому даже при вариации некоторых составляющих элементов. И персонаж, который стоит в центре этой деятельности, тоже приобретает черты правдивости, достоверности. Более того, поскольку вещи характеризуют своего владельца, уточняющая предметная деталь весьма существенна для создания образа персонажа.

Характерологическая деталь – основной актуализатор антропоцентричности. Но функцию свою она выполняет не косвенно, как изобразительная и уточняющая детали, а непосредственно, фиксируя отдельные черты изображаемого характера. Данный тип художественной детали рассредоточен по всему произведению. Автор не дает подробной, локально-концентрированной характеристики персонажа, но расставляет в тексте вехи – детали. Они обычно подаются мимоходом, как что-то известное. Весь набор **характерологических деталей**, рассредоточенных по всему тексту, может быть направлен на всестороннюю характеристику объекта, или на повторное выделение его ведущей черты. В первом случае каждая отдельная деталь отмечает другую сторону характера, а в другом – все подчинены демонстрации главной страсти персонажа и ее постепенному раскрытию. С помощью характерологических деталей автор тщательно и осторожно готовит вывод читателя о персонаже, направляя его по вехам-деталям, расставленным в тексте. Прагматическая и концептуальная направленность обобщающего вывода оказывается, таким образом, спрятанной под воображаемой самостоятельностью читателя в определении собственного мнения. **Характерологическая деталь** создает впечатление устранения авторской

точки зрения и поэтому особенно часто используется. Например, понимание сложной закулисной махинации в рассказе Эрнеста Хемингуэя «**Пятьдесят тысяч**», который заканчивается словами героя – боксера Джека:

«It's funny how fast you can think when it means that much money!» [31]

«Удивительно, как быстро соображаешь, когда дело идет о таких деньгах», - сказал Джек. [Перевод наш – Г.В.]

Имплицитная деталь отличает внешнюю характеристику явления, за которой прячется его глубинный смысл. Основное предназначение этой детали – **создание импликации** или, другими словами, **создание подтекста**. Основным объектом изображения – внутренний мир персонажа.

Имплицитная деталь является основным средством создания содержательно-подтекстовой информации, поэтому ее справедливо можно считать актуализатором именно этого вида информативности текста. Она всегда антропоцентрична и всегда выступает в системе других типов детали и других средств актуализации.

«I stayed quiet, because Father and I both knew that Mother would want him to make me stay with her if she just thought of it in time. So Father didn't look at me» [33, с. 3]

Я сидел тихонько, - мы оба с папой знали, что если мама меня заметит, то непременно захочет, чтобы папа велел мне с ней остаться. Поэтому папа даже не глядел на меня. [Перевод наш – Г.В.]

Близость и взаимопонимание отца и сына «both knew», показанная Уильямом Фолкнером в произведении «**Когда наступает ночь**», беспочвенная требовательность и капризность матери «just thought of it in time», повторяемость ситуации, в которой матери угождают, не считая ее правой, выполняя свой джентльменский долг, — все эти оттенки человеческих отношений и проявление внутренних конфликтов показаны через внешне незначительные детали поведения.

В определенном значении все названные типы детали принимают участие в создании подтекста, потому что каждая подразумевает более широкий и

глубокий обхват факта или события, чем показано в тексте через деталь. Однако каждый тип имеет свою функциональную и дистрибутивную специфику, что, собственно, и позволяет рассматривать их отдельно. **Изобразительная деталь** создает образ природы, образ внешности, используется в основном единично.

The fellow illustrated paper and tobacco and twisted the one up in the other with amazing adroitness. He had long, shaking fingers as agile and restless as the antennae of an insect. [30, с. 17]

Доктор Мортимер вынул из кармана табак и с поразительной ловкостью набил папиросу. У него были длинные, дрожащие пальцы, такие же ловкие и беспокойные, как щупальца насекомого. [Перевод наш – Г.В.]

Изобразительная деталь - **fingers as the antennae of an insect** - пальцы как щупальца у насекомого; стилистический прием – сравнение. Автор использует изобразительную деталь, сравнивая пальцы Мортимера с щупальцами насекомого, чтобы создать образ дотошного человека.

Уточняющая деталь создает предметный образ, образ обстановки и распределяется сообщая, по 3-10 единиц в описательном отрывке.

For the reason that this stick, though first a very handsome, has been so knocked about that I can barely see a city practitioner carrying it. The thick iron ferrule is worn down, so it is clear that he has finished a great an ant of walking with it. [30, с.5]

По той причине, что эта палка, в прошлом весьма недурная, так сбита, что я не представляю себе ее в руках городского врача. Толстый железный наконечник износился, видимо, доктор Мортимер исходил с ней немало миль. [Перевод наш – Г.В.]

Уточняющая деталь – **knocked about** – выражено фразовым глаголом. Автор использует уточняющую деталь, которая создает впечатление достоверности того факта, что мужчина – врач, и палка, принадлежавшая ему это - подарок от коллег. Как раз Шерлок Холмс и сделал вывод, что мужчина,

который владеет этой палкой, - сельский врач, после чего он добавил, что палка, которая принадлежит ему, указывает на то, что он - сельский врач и, скорее всего, ему ее подарили коллеги, когда он уходил с работы.

Характерологическая деталь принимает участие в формировании образа персонажа и рассредоточивается по всему тексту.

В рассказе «Муза» И. Бунина в образе героини неоднократно подчеркиваются ее «округлые» колени. Эта деталь упоминается в начале рассказа, с первым появлением героини, и в конце рассказа, когда она объявляет герою о разрыве. В этих двух фрагментах герой видит крупные красивые руки, необыкновенную форму губ, женственно-молодое лицо, полновесные колени, поэтому последняя деталь важна для передачи значимости образа в повествовании.

Имплицитная деталь создает образ отношений между персонажами или между героем и реальностью. [19, с. 117]

Mr. Holmes, this surpasses anything which I could have imagined," said Dr. Mortimer, staring at my friend in amazement. "I could understand anyone saying that the words were from a paper; but that you should name which, and add that it originated from the important article, is actually one of the maximum notable things which I have ever recognized. [30, с. 30]

Знаете, мистер Холмс, я даже не представлял себе, что такие вещи возможны! - сказал доктор Мортимер, с изумлением глядя на моего друга. - Догадаться; что слова вырезаны из газетного текста, это еще туда-сюда. Но безошибочно назвать газету, и мало того - указать статью, из которой они взяты, это превосходит всякое воображение! Как вы догадались? [перевод наш – Г.В.]

Staring at my friend in amazement – словосочетание «**in amazement**» репрезентирует сильное удивление. Шерлок Холмс известен всем как гениальный сыщик, и его умения удивляют людей. Вот и Мортимер удивляется тому, насколько быстро Холмс узнал газету и статью, из которой был вырезан текст.

В определенных условиях художественная деталь может стать **художественным символом**. Про символику современной литературы пишут много. И нередко разные критики видят различные символы в одном и том же произведении. В какой-то мере это объясняется полисемией самого термина. Символ выступает в качестве показателя метонимических отношений между понятием и одним из его конкретных представителей. Известные слова **«Sceptre and crown must tumble down»** – пример метонимичной символики. Тут символ носит постоянный и важный для данного явления характер, отношения между символом и целым понятием реальные и стабильные, не требуют домысла от реципиента. Выявленные один раз, они часто повторяются в разных контекстах и ситуациях; однозначность расшифровки ведет к стабильной взаимозаменяемости понятия и символа. Это, в свою очередь, обуславливает закрепление за символом функции стойкой номинации объекта, которая вводится в семантическую структуру слова, регистрируется в словаре и устраняет необходимость параллельного упоминания символа и того, что символизируется, в одном тексте. Языковое закрепление метонимического символа лишает его новизны и оригинальности, снижает его образность. [19, с. 118]

Второе значение термина **«символ»** связано с уподоблением двух или более явлений для разъяснения сути одного из них. Никакой реальной связи между категориями нет. Они только напоминают друг друга внешне, а также размерами и функцией. Связь между символом и понятием, имеющая ассоциативный характер, позволяет расширить художественные возможности использования **символа-уподобления** чтобы конкретизировать описываемое понятие.

Символ-уподобление можно характеризовать всего двумя показателями: он выступает в тексте параллельно с понятием, которое его символизирует, и отделен от него на значительное расстояние. Ретроспективное осознание символа в его функции уподобления обуславливает только последнее обстоятельство.

Часто **символ-уподобление** можно встретить в названии. Выступая актуализатором концепции произведения, он прагматически направленный и опирается на ретроспекцию. Благодаря актуализации последней, а также связанной с ней необходимости возвращения к началу текста, он усиливает связность и системность текста, то есть символ-уподобление, в отличие от метонимии, – это явление текстового уровня. Например, ослепительная и недостижимая вершина Килиманджаро - как несостоявшаяся творческая судьба героя рассказа Э. Хемингуэя «**Снега Килиманджаро**».

И, наконец, **символом** в определенных условиях **становится деталь**. Такими условиями являются случайность связи между деталью и понятием, которое она представляет, и не одноразовое повторение слова, которое выражает ее, в границах данного текста. Такой случайный характер связи между понятием и отдельным его проявлением требует разъяснения их отношений. Поэтому **символизирующая деталь** всегда употребляется сначала в непосредственной близости с понятием, символом которого она будет далее выступать. А повторение усиливает случайную связь, аналогичность ряду ситуаций, закрепляет за деталью роль постоянного представителя явления, обеспечивает ей возможность независимого функционирования.

В творчестве Э. Хемингуэя, например, символом несчастья в романе «**Прощай, оружие!**» становится дождь, в «**Снега Килиманджаро**» - гиена; символом мужества и бесстрашия - лев в рассказе «**Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера**». Остановимся подробнее на последнем рассказе. Лев является важным звеном в развитии сюжета. От тостов белого охотника Вильсона за победу над этим львом до счастливого осознания героем своей победы - вот, по сути дела, весь рассказ. Первый повтор слова «**lion**» находится в непосредственной близости от квалификации мужества героя. Дальнейший сорокакратный, рассредоточенный по всему рассказу повтор слова постепенно ослабляет значение соотнесенности с конкретным животным, выдвигая на первый план формирующееся значение «**храбрость**». И в последнем, сороковом употреблении слово «**lion**» выступает в качестве однозначного

символа понятия: «**Macomber felt unreasonable happiness that he had never known before. 'You know, I'd like to try another lion,' Macomber said**». Последнее употребление слова «lion» никак не связано с внешним развитием сюжета, ибо герои произносит его во время охоты на буйвола. Оно появляется как символ, выражая всю глубину перемены, происшедшей в Макомбере. Потерпев поражение в первом испытании на храбрость, он хочет победить в аналогичной ситуации, и это проявление мужества будет завершающим этапом утверждения ею только что обретенной свободы и независимости.

Символическая деталь. Таким образом, это еще один тип детали, который имеет собственную структуру и образную специфику. Это самая высокая ступень развития детали, связанная с особенностями её включения в целый текст, это очень сильный и разносторонний текстовый актуализатор. Она эксплицирует и усиливает концепт, насквозь пронзая повторением весь текст, существенно влияет на усиление его связности, целостности и системности. [19, с. 119]

Таким образом **деталь-символ** требует исходной экспликации своей связи с понятием и формируется в символ в результате не одноразового повторения в тексте в аналогичных ситуациях. Символом может стать любой тип детали.

1.2 **Художественная деталь как ключевой фактор формирования индивидуального стиля автора**

Свой собственный стиль имеет каждый писатель, направление, течение или же литературная эпоха. Стилем можно назвать совокупность тем, на которые чаще всего опирается автор, жанры, в которых он пишет, те стилистические средства, что он использует, а также его творческую манеру. Другими словами, это система художественных средств и приемов в творчестве писателя. *Стиль* – это индивидуальное воплощение художественного метода, утверждают авторы «Теории литературы» Е. Васильев и В. Назарец. С помощью метода определяется направление творчества в целом, а индивидуальные черты писателя отражает стиль. *Стиль* — это то, что отличает одного отдельно взятого автора от других, его личный опыт, манера писать, талант. [7]

В «Словаре литературоведческих терминов» В.М. Лесиной и О.С. Пулинца *индивидуальный* или *авторский стиль* определяется как *«идейно-художественное своеобразие творчества писателя, черты его творческой индивидуальности, predeterminedенные жизненным опытом, мировоззрением, общей культурой, характером, вкусами, ориентацией на определенные литературные направления»*. [20]

Выделяются стили: *выразительный, тяжелый, поверхностный* – соотносимые с современными названиями индивидуально-авторских стилей. Впервые в классификации стилей в качестве основополагающего становится психологический критерий. Этому способствовало активное использование понятия и термина *«стиль»* в психологии. В этот период происходит осмысление термина как *языкового приспособления человека к общественной среде*. В современной лингвистической литературе термин *«стиль»* употребляется и в значении *речевого поведения человека применительно к определенной ситуации*, определяемой коммуникативными намерениями автора, взаимоотношением его с непосредственными и потенциальными

адресатами, различными особенностями культуры, эпохи. В этом значении «*стиль*», как речевое поведение человека, совпадает с понятием индивидуального стиля и трактуется как *система взаимосвязанных речевых действий автора*, мотивированных коммуникативными и творческими установками, например, позитивный стиль, открытый, доминирующий.

Основы понимания стиля в искусствоведении заложил И. Винкельманн в своем классическом труде «**История искусства древности**». Он пытался дать конкретно-историческое описание отдельных стилей народов, эпох и художников в сравнении с идеальным, по его мнению, стилем античного искусства. В дальнейшем история изучения стилей в искусстве прошла ряд закономерных этапов: от *эмпирического* простого наблюдения – к попыткам строгой *систематизации* и *классификации* стилей по отдельным формальным признакам, а затем до осознания всей сложности и неоднозначности данного явления. Значение термина «*стиль*» в искусствоведении определялось различными подходами исследователей. Теория стиля как художественно-исторической категории была разработана в конце XIX – начале XX вв. Г. Вёльфлином и А. Риглем, понимавшими стиль как формальную структуру и рассматривавшими смену стилей как высший принцип исторического развития искусства. Критерием для определения этих стилей служили категории изобразительной формы:

- линейная
- живописная
- открытая
- закрытая
- симметричная
- асимметричная

При таком понимании стиля творчество художников, не имеющих в своем арсенале этих категорий или не укладывающихся в них, относилось к внестилевым формам [5].

Проблема индивидуального стиля в системе художественной литературы возросла с середины XVIII века. Индивидуальные черты стиля воспринимались не в аспекте специфической словесно-художественной системы автора, соотносительно с другими индивидуальными стилями и манерами, а оценивались как допустимые, возможные типовые варианты того или иного стиля.

Но не авторская личность, не «образ автора», не индивидуальные своеобразия поэтического выражения и поэтического отношения к изображаемому событию, переживанию, лирической теме были стержнем и опорой словесно-художественной композиции. Об этом не раз писали историки русской литературы. Вот, например, что говорится о поэзии Ломоносова: «Поэзия Ломоносова совершенно лишена личного элемента. Ломоносов излагает теоретические положения, описывает, спорит в своих стихах, но личность автора при этом остается в тени, о себе он никогда не говорит. Происходит это потому, что задачей поэзии классицизма было выражение общих истин, начертанных от века, и для нее конкретная деталь, жизненный факт значения не представляли... Частное, особое беспощадно отметалось в литературных трудах поэтов-классицистов, несмотря на то, что в повседневной жизни они постоянно встречались с ним и в своей житейской практике умели отличать от общего. Имея дело с идеями, следя за их развитием и получая эстетическое наслаждение от стройности течения мыслей, от безукоризненности хода логических категорий, поэзия классицизма совершенно игнорировала частного человека и равнодушно проходила мимо цветов и красок, которыми блистала окружающая природа». [16, С. 91 – 92.]

Индивидуальный стиль является индивидуальным взглядом на мир. Объективная реальность существует в нашем сознании. Она состоит из отдельных фрагментов: обрывков сонета Шекспира, газетных статей, обломков посуды, воспоминаний. Эти фрагменты существуют автономно и никак не связаны между собой, пока не становятся объектами внимания художника, который аранжирует их согласно своему стилю, конструируя реальность.

Оригинальные авторские стили являются проявлением особой гармонии конкретной индивидуальности мастера слова и общего опыта его предшественников и современников. *Индивидуальный стиль* преодолевает расстояние между общим и единичным, проявляя диалектику между этими категориями. Творчество каждого писателя, – отмечал В. Виноградов, – так или иначе включается в контекст развития литературы своего времени, становится в различные связи и отношения с живыми литературными направлениями эпохи.

Кроме того, оно питается и обусловлено традицией, художественными достижениями прошлого. В этой сфере индивидуальное или личностное проступает сквозь устоявшиеся приемы словесно-художественной системы литературной школы или литературного направления [6].

Познание индивидуальной манеры письма предусматривает обнаружение не только формальных различий одного стиля от другого, но и проникновение в стиль художественных произведений, установления содержательной сущности формы как важного компонента индивидуального стиля.

Современное наполнение понятия *«индивидуальный стиль»* тесно связано с антропоцентрическим принципом в исследовании языковых явлений, основанных на обязательном учете субъективных факторов. А поэтому актуальным стало исследовать язык художественного произведения прежде всего, как текст, как целостность, подчиненную авторской позиции.

Писатель творчески воспроизводит накопленный жизненный опыт, перерабатывая его в произведение. Общие темы, проблемы, пережитые события, попадая под художественную обработку, в индивидуальном стиле писателя приобретают свою уникальность и неповторимость.

Определенная степень индивидуальности речи присуща каждому говорящему, но заметной индивидуальность становится в основном тогда, когда проявляется через совершенное, яркое и богатое звучание, через оригинальное использование средств языка. Часто *индивидуальный стиль* – это прорыв языковой личности, талантливого индивида через

распространенную и господствующую типовую форму речи, то есть через общепринятый художественный стиль.

Прорыв, яркий блик языковых особенностей писателя на общем фоне художественного стиля национального языка вызван субъективно психологическими факторами, хотя не последнюю роль при этом играют и социолингвистические. К *субъективно-психологическим* факторам относятся личные качества автора: тип языкового мышления и уровень интеллекта и образования, темперамент, характер, степень эмоционального напряжения, чувственность, эрудиция и интуиция, своеобразие мировоззрения и мироощущения. Воплощая художественно-эстетический замысел в образную систему произведения, опираясь на стилистику национального языка, писатель будто заполняет языковым материалом собственную стилистическую систему, порожденную его субъективно-психологической природой. Поэтому он иногда может ответить, что не ставил себе целью сказать эти слова и именно так. «Сказалось» так, как тогда представлялось, как определила его субъективно-психологическая личность.

Социолингвистические факторы также сказываются на индивидуальном стиле: это *состояние выразительных средств литературного языка*, и в частности художественной речи, эстетические ориентации, языковая мода. В определенную эпоху пишут именно так, поэтому и индивидуальные стили очень близки, похожи, хотя каждый и пытается выработать свой стиль художественной речи. Талантливым удастся прорвать круг общепринятой обязательности и явить миру искусство своего слова. [13]

В литературоведении и стилистике давно и справедливо закрепились мысль о том, что широкое использование *художественной детали* может служить важным показателем *индивидуального стиля автора*. Идеино-творческие задачи, которые ставит перед собой автор, определяют выбор деталей. Толковать и отображать деталь однозначно невозможно, так как ее толкование так же индивидуально, как и она сама. Восприятие содержания детали может быть осуществлено разными способами в зависимости от

личности читателя, его культурного уровня, словарного запаса и даже настроения.

Проблема индивидуально-художественного стиля, область, пограничная между лингвистикой и литературоведением, всегда интересовала исследователей. Рассмотрение ее ведет к постижению богатой и разнообразной информации, заключенной в художественном тексте.

Для каждого отдельного текста особо выделяется одна языковая или стилистическая черта, ведущая в его построении; она становится доминантой также при анализе текста, хотя привлекаются и другие лингвостилистические особенности. В связи с этим, рассмотрение употребления того или иного стилистического приема представляет собой попытку описания индивидуально-художественного стиля. Язык писателя, с точки зрения лингвостилистики, является главным материалом, на котором выявляются типические функции стилистических средств языка.

Индивидуально-творческое использование средств языка несет на себе печать авторской индивидуальности, совокупности черт, свойственных творцу.

Слово в художественном тексте подчас обретает контекстуальное значение, расходящееся с основным предметно-логическим. К таким случаям относятся, например, художественная деталь, где функционирование основано на вмещении большего смысла в меньший отрезок произведения.

«И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь...» [28]

«And Byelikov tried to hide his thoughts also in a case. The only things that were clear to his mind were government circulars and newspaper articles in which something was forbidden» [Перевод наш Г.В.]

Ученые давно пришли к общему мнению, в литературоведении и стилистике, что использование художественной детали является важным показателем индивидуального стиля и характеризует разных авторов. *Деталь*

— это то малое в литературном произведении, что несет большую смысловую нагрузку и является элементом художественного целого.

Деталь – микрообраз, которая является элементом художественного целого. Функционирование детали распространяется на все полотно художественного произведения и для того чтобы обнаружить ее полный смысл, свою роль должна сыграть вся художественная система. Зачастую деталь несет в себе признак многостороннего и сложного явления, которое трудно обрисовать лишь поверхностным критерием. Возникновение детали связано с тем, что не представляется возможным охватить некое явление в полной мере и потому требуется донести воспринятую часть таким образом, чтобы читатель мог получить представление о явлении в целом. Широкое использование художественной детали служит важным показателем индивидуального стиля писателя.

Исследуя эпизод произведения и имея целью угадать во множестве приемов индивидуальный стиль автора, надо постоянно ставить перед собой вопросы: какую задачу решает автор, вводя художественные детали в произведение? Как деталь характеризует героев и их отношения? Встречаются ли эти детали в других эпизодах? Претерпевают ли детали изменения, и с чем это связано?

В своей поэме «*Мертвые души*» Н.В. Гоголь широко использует излюбленный им художественный прием – характеристику персонажа через деталь. Писатель применяет этот прием на примере «помещичьих» глав поэмы. Манилов с первого взгляда производит благоприятное впечатление на собеседника – он приветлив, любезен, словоохотлив. Однако после непродолжительного общения с ним становится очевидно, что за бесконечным потоком слащавых слов, за прекраснодушными фантазиями скрывается убогое, духовно омертвевшее существо. Многочисленные детали свидетельствуют: помещик глуп и ленив. В его доме «*вечно недоставало*» ("*always lacked*") чего-нибудь: на всем лежит печать незавершенности и бесхозяйственности. Книжка, которую Манилов «*постоянно читал уже два года*» ("*ve been constantly reading*

for two years"), всегда заложена на четырнадцатой странице; в гостиной не один год стоит пара кресел, обтянутых рогожей (на них не хватило обивочной ткани).

С одной стороны, по утверждению Е.С. Доби́на в **«Искусстве детали»** *«смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое»*; с другой — «при всей художественной значимости и композиционной важности деталей отдельная деталь или многие детали, взятые, так сказать, сами по себе, вне связи между собой и другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения. *Деталь* важна и значима как часть художественного целого». *«Деталь* — миниатюрная модель искусства. В индивидуальном характере — тип. В цепи единичных событий — время, история. В частной коллизии — противоречия общества. В отдельных судьбах — закономерности эпохи. Ни характеры, ни обстоятельства невозможны, немислимы вне *«бесконечно малых моментов»* [10, С. 304-305].

Одной из главных задач анализа как эпизода, так и любого произведения, является выявление своеобразия художественной манеры автора, его стиля.

Художественную деталь всегда квалифицируют как признак лаконичного экономного стиля.

РАЗДЕЛ . ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ В ПЕРЕВОДЕ

2.1 Художественная деталь как средство индивидуализации образов романа Трумена Капоте «Летний круиз»

У романа «Летний круиз» крайне интересная история. Роман был впервые опубликован в 2005 году, хотя больше 50-и лет он считался утерянным. Рукопись романа состоит из четырёх тетрадей, заполненных от руки, чернилами, с густой авторской правкой.

В романе описывается, как предоставленная самой себе, Грейди проживает один из ярких и трагичных периодов своей короткой, но полной праздных событий жизни. Она влюбляется в Клайда, служащего автомобильной парковки, и одновременно флиртует со своим другом детства Питером Беллом.

Название «Летний круиз» («*Summer Crossing*»), относится к двум отдельным трактовкам развития сюжета во время долгого жаркого лета в Нью-Йорке, когда родители Грейди Люси и Лаймонт Макнейл пересекают Атлантический океан, чтобы провести лето в Париже. Второй вариант трансформации – превращение Грейди из подростка в женщину.

В романе автор активно использует **характерологические детали**, выступающие как средство индивидуализации образов романа «Летний круиз». **Характерологическая деталь**, как известно, фиксирует отдельные черты изображаемого характера. Данный тип художественной детали рассредоточен по всему роману [19].

1. Например, упоминания о «...*a garish little compact...*» — «*кричаще-яркой маленькой пудренице*» встречаются в романе несколько раз. Она является предметом ревности Грейди. Использование этой **характерологической детали** относится к сестре Клайда Анне, «*чахлой, худенькой девушке*», имеющей странную манеру одеваться «в один прекрасный день, она вдруг присмотрела себе туфли на трехдюймовом каблуке, парочку экстравагантных платьев, накладной бюст, *пудреницу* и флакончик перламутрового лака для

ногтей. Разгуливая по улицам в своем новом наряде, она была похожа на ребенка в маскарадном костюме — и прохожие смеялись.» [17, с. 96]

2 Люси Макнил назвала свою дочь Грейди в честь погибшего на войне брата. «...stillborn, it was a son, and she called him **Grady** in memory of her brother killed in the war. » «Grady had tried always to cheat her, just simply by not having been born a boy. She'd named her Grady anyway. » [32, с. 17]
 «Ребенок родился мертвым. Это был сын, и она назвала его **Грейди** в память о ее брате, убитом на войне.» «Грейди всегда пыталась обмануть ее, хотя бы тем, что не родилась мальчиком. Но Люси все равно назвала девочку Грейди.» - [Перевод наш – Г.В.]

Характерологическая деталь помогает нам, с одной стороны, почувствовать грусть Люси о погибшем брате, а также большую любовь к нему. А с другой стороны, увидеть, что Люси не с самого рождения дочери была холодна к ней. Назвав девочку именем брата, она закрыла глаза на все предубеждения о том, что сулит человеку, названному в честь умершего близкого родственника. Люси будто бы дала дочери шанс стать той, кого она любила бы, но «Грейди так и не стала Грейди – ребенком, о котором Люси мечтала».

Сформировать образ Люси Макнил помогает характерологическая деталь, присутствующая в данном отрывке:

3 «...a tone of weak conviction indicated doubt, and her eyes, webbed by the spidery hat-veil she now lowered over her face, were dimly confused with the sting she always felt when confronted by what she considered Grady's contempt. » [32, с.12]

«...тон слабого осуждения выдавал сомнение, и глаза матери, спрятанные за паутинкой вуали, которую она при этих словах опустила на лицо, приобрели несколько смущенное выражение, как это бывало, когда она ощущала презрение Грейди.» – [Перевод наш – Г.В.]

Миссис Макнил намеренно закрывает глаза на существующее недопонимание и сложные отношения с дочерью, что выражено в произведении стремлением матери спрятать глазами за паутинкой вуали.

Таким образом, в романе даны характеристики героев с помощью характерологических деталей, разбросанных по всему тексту. Это доказывает, что деталь гораздо более эффективна, чем подробное описание качеств героя автором.

Также в романе много изобразительных деталей, использование которых придает индивидуальность и конкретность описанной ситуации. Например, картина летнего Нью Йорка:

4 *«Hot weather opens the skull of a city, exposing its white brain, and its heart of nerves, which sizzle like the wires inside a lightbulb.» [32, с.93]*

«Жара вскрывает череп города, обнажая его белый мозг и нервы, шипящие, как провода внутри лампочки.» [Перевод наш – Г.В.]

Художественная деталь в указанном примере находится внутри метафоры. Деталь помогает нам представить и погрузиться в атмосферу душного Нью-Йорка.

Другие упоминания: «*жара сомкнула руки на горле своей жертвы*», «*Красноватая, как отсвет жертвенного огня, тусклая дымка повисла над Нью-Йорком...*».

Приведенные примеры изобразительной детали, рассредоточенные по всему тексту, не только рисуют в сознании читателей невыносимую, душашую атмосферу Нью-Йорка, но и участвуют в создании подтекста, так как каждый из них предполагает более широкий и глубокий охват факта и события, чем показано в тексте эксплицитно.

Главное назначение имплицитной детали – создание подтекста. Деталь отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. [19, с. 115]

Чтобы проиллюстрировать данный тип художественной детали, мы обратимся к отрывку:

5 «*The smallest affairs of the kitchen seemed suddenly to attack her attention: time passing in an invisible clock, the red vein of a thermometer, spider-light crawling in the Swiss curtains, a tear of water suspended and never falling from the faucet...*» [32, с.79]

«*Малейшие детали на кухне внезапно захватили ее сознание: секунды, летающие с невидимых часов, алая жилка термометра, паучок света, сползающий по занавескам, водяная слеза, набухшая в кране, но так и не упавшая в раковину...*» [Перевод наш – Г.В.]

Имплицитные детали, использованные в данном отрывке, находятся внутри составной метафоры. Детали раскрывают внутреннее состояние Грейди. Ее попытку спрятать собственные эмоции за окружающей действительностью, которая вдруг приобрела ярко выраженные черты.

Еще один пример:

6 «*Is this a new trick, lighting gentlemen's cigarettes? And that lighter; McNeil, however did you come by it? Atrocious. » «I'll smoke it," Grady said; and, using the lighter Peter had thought so vulgar, she lighted him another. » [32, с.23]*

«— Это что, новая мода — зажигать джентльменам сигареты? А эта зажигалка... Макнил, откуда она у тебя? Она чудовищна.» ««— Я сама ее выкурю», — сказала Грейди и зажгла еще одну сигарету — зажигалкой, которая так поразила Питера своей вульгарностью.» [Перевод наш – Г.В.]

«Было особое удовольствие в том, что ее тайна, обернувшись крошечным огоньком, вспыхивала между нею самой и кем-то еще, кто ничего не знает, но вдруг догадается.» Наличие зажигалки, которую отдал Грейди Клайд, и желание продемонстрировать ее окружающим всякий раз, когда предоставляется случай, в частности Питеру, является желанием рассказать о своей тайной любви и тем самым сделать связь Клайда с Питером более реальной. Грейди хотела быть «зажигательной».

На наш взгляд, одна из наиболее экспрессивных и эмоционально окрашенных имплицитных деталей, благодаря которой окончание произведения не кажется таким неожиданным, а напротив создается стойкое ощущение того, что вы знали или по крайней мере подозревали, что итог у этой истории может быть таким трагичным, содержится в следующем примере:

7 «Grady was as different from her as she had been from her own mother, headsure and harder, she still was not a woman, but a girl, a child, and it was a terrible mistake, they could not leave her here, she could not leave her child unfinished, incomplete, she would have to hurry, she would have to tell Lamont they mustn't go. [32, с.31]

«Грейди отличалась от нее не меньше, чем сама Люси от собственной матери, — была увереннее и жестче, — но все равно, она еще совсем ребенок, девочка, и они все совершили страшную ошибку, нельзя было ее оставлять, Люси не должна была оставлять свое дитя, недорастив его, недовоспитав; надо торопиться, надо скорее сказать Леймонту, что им нельзя уезжать.» — [Перевод наш – Г.В.]

Особое значение приобретает имплицитная деталь, которая встречается в тексте несколько раз. Она помогает нам создать образ отношений между Клайдом и Грейди:

8 «...but their voyage seemed to have no port-of-call of any kind; and, while they were sitting on the terrace of the cafeteria in the shade of an umbrella, Grady had again sudden cause to need the reassurance of land» [32, с.50]

«Но корабль их, казалось, не стремился ни к какому порту. И теперь, когда они сидели на террасе закусочной, в тени зонтика, Грейди вдруг снова ощутила потребность очутиться на надежной суше.» — [Перевод наш – Г.В.]

9 «It was as if the world where they joined were a ship, one becalmed between the two islands that were themselves: with any effort he could see the shore of her, but his was lost in the unlifting mist. » [32, с.50]

«Мир, где они встретились, напоминал корабль, мирно дрейфующий между двух островов, которые и есть они сами: Клайд, приглядевшись, мог различить берег Грейди, а вот его берега были покрыты непроглядным туманом.» [Перевод наш – Г.В.]

Где-то глубоко в душе Грейди ощущала, что у этих отношений нет будущего. Молодая девушка представляет собой открытую книгу, у нее нет от Клайда тайн. Он же, напротив, скрытен и неприступен, хотя и способен говорить то, что думает и давать правдивые ответы на вопросы Грейди.

В романе встречается и сложная имплицитная деталь, сконцентрированная в одном абзаце произведения:

10 «Broadway is a street; it is also a neighborhood, an atmosphere. «...» Anonymity was part of the pleasure, but while she was no longer Grady McNeil, she did not know who it was that replaced her, and the tallest fires of her excitement burned with a fuel she could not name. «...» Hurry. Doorway megaphones, frenziedly hurling into the glare sad roars of rhythm, accelerate the senses to collapse: run—out of the white into the real, the sexless, the jazzless, the joyful dark: these infatuating terrors she had told to no one. » [32, с.50]

Бродвей — не просто улица; Бродвей — это ее собственный мир, особая атмосфера. «...» Ее здесь никто не знал, и это тоже приятно будоражило, но поскольку она была уже как бы не она, не Грейди Макнил, а кто-то еще, то и не смогла бы сказать, что за топка питает самые яркие вспышки ее восторгов. «...» «Скорее. Печальный рев, бешено рвущийся из дверных мегафонов, вливается в ритм улицы, напрягает все чувства до предела: бежать — прочь от яркого света, от джаза, в естественную, полную тихого безгрешного блаженства тьму... Об этих притягательных страхах Грейди никому не рассказывала.» [Перевод наш – Г.В.]

Данная сложная имплицитная деталь дает нам возможность понять глубже внутренний мир Грейди. Помогает увидеть ту сторону, черту Грейди,

обращение к которой и могло погубить девушку. Она жаждала и в тоже время боялась окунуться в тот мир, которому не принадлежала, в котором она была чужой.

Еще один пример имплицитной детали:

11 «*There were none she could present; because, unadmitted but central in her feelings, she'd had always a premonition of briefness, a knowledge that he could not be sewn into the practical material of her future: indeed, it was because of this almost that she'd chosen to love him.*» [32, с.82]

«Ей нечего было ему предъявить; потому что, в глубине ее души всегда таилось чувство, что все это недолговечно, знание того, что он не может бытьшит в практичную материю ее будущего. В действительности, именно поэтому она и любила его.» -

[Перевод наш – Г.В.]

Благодаря этой детали читатель может глубже проникнуть в природу чувств Грейди к Клайду. Сама девушка чувствует, что Клайд ей решительно не подходит, они совершенные разные и «*их корабль не стремится ни к какому порту*», но в силу юношеской горячности Грейди, ее внутреннего презрения к матери, девушка выбрала такую любовь в своей жизни.

В определенных случаях **художественная деталь** может перевоплотиться в **художественный символ** [19, с.117].

Мы считаем возможным выделить две наиболее важные **детали-символы**, которым, на наш взгляд, подчиняется большинство остальных деталей. Этими символами являются *butterfly* (бабочка), *cloth doll* (тряпичная кукла) и *sandcastle* (песочный замок).

Бабочка, которую Клайд поймал и посадил в пакет из-под мятных леденцов, символизирует образ Грейди. Трумен Капоте не случайно использует сочетание «*...he'd caught it (butterfly) in a peppermint sack*» - «*...поймал ее и посадил ее в пакет из-под мятных леденцов...*». Такое использование символа подчеркивает главный смысл. Как и пойманная бабочка, которой не место в пластиковом пакете, в котором ее жизнь противоестественна, что противоречит

ее природе и угрожает существованию, так и Грейди не может приспособиться к той жизни, в которую она вовлечена при общении с Клайдом. Для нее она губительна.

Тряпичная кукла помогает читателю раскрыть более полно образ Грейди. Описание внешности куклы, её схожести с Грейди и изменения облика куклы наиболее точно символизируют перемены в самой девушке. В этом тексте деталь-символ «тряпичная кукла» также выражает связь между прошлым-настоящим.

12 *«By her bed there was a cloth doll, a faded homely girl with tangled strings of red raggedy hair; her name was Margaret, she was twelve years old, and probably older, for she'd not been much to look at when Grady had first found her forsaken by some other child and lying on a bench in the park. At home everyone had remarked how much alike they looked, both of them skinny and straggling and red-headed. She fluffed the doll's hair and straightened her skirt; it was like old times when Margaret had always been such a help: oh Margaret, she began, and stopped, struck still by the thought that Margaret's eyes were blue buttons and cold, that Margaret was not the same anymore. »*
[32, с.81]

«Возле ее кровати лежала тряпичная кукла, невзрачная выцветшая девчушка с ворохом спутанных рыжих волос. Звали ее Маргарет, и было ей двенадцать лет, а то и больше, потому что, когда Грейди нашла ее на скамейке в парке, где ее бросил какой-то другой ребенок, вид у нее был уже порядком потрепанный. Дома все сказали, что они с Грейди очень похожи: обе были худенькие, лохматые и рыжие. Грейди взбила кукле волосы и разгладила юбочку: все как в старые добрые времена, ведь Маргарет частенько становилась для нее отдушиной. — Ах, Маргарет... — начала Грейди и вдруг замолчала, с испугом заметив, что глаза у Маргарет — пустые и холодные, это всего лишь синие пуговицы, что Маргарет изменилась.» — [Перевод наш – Г.В.]

Тряпичная кукла сначала описана автором как *«невзрачная выцветшая девчушка с ворохом спутанных рыжих волос»*, на вид ей более двенадцати лет, но самое важное – она очень похожа на Грейди. Здесь же мы видим, как преобразилась кукла. Ее глаза стали холодными и пустыми, она изменилась. Те же изменения мы наблюдаем во внешности Грейди: «Она тихонько подошла к зеркалу и подняла взгляд: да, Грейди тоже изменилась. Она уже не была ребенком. До сих пор она упорно внушала себе, что детство еще не закончилось... И вот теперь, глядя на свое отражение в зеркале, сумрачное и бледное, она вдруг поняла, что жизнь ее началась уже давно.» [32, с.81]

Художественная деталь широко используется **Труменом Капоте** в *«Летнем круизе»* и служит важным показателем индивидуального стиля автора. **Изобразительные детали**, как оказалось, служат не только описанием какого-либо объекта, но и указывают на определённые характеристики или содержат в себе скрытый смысл. **Характерологическая деталь** широко представлена в произведении. Также в романе множество **имплицитных деталей** и несколько **деталей-символов**, придающих произведению тон особой выразительности.

В определённом смысле все рассмотренные типы детали участвуют в создании подтекста, так как каждая предполагает более широкий и глубокий охват факта и события, чем показано в тексте через деталь. Художественная деталь – одно из самых эффективных средств создания яркого запоминающегося образа в художественном произведении.

2.2 Способы перевода различных видов художественной детали в романе Трумена Капоте «Летний круиз»

В предыдущем разделе мы рассмотрели виды художественных деталей в романе Трумена Капоте «Летний круиз», а также их участие в создании и индивидуализации образов произведения.

Переводы с одного языка на другой всегда были, и до сих пор остаются проблемой. Иностранному читателю, незнакомому с культурной традицией и особенностями той или иной страны, трудно полностью понять художественное произведение в оригинале.

Поскольку русскоязычные читатели знакомы с Труменом Капоте в переводах, представляет интерес возможность проанализировать, в какой степени доведенная писателем до совершенства творческая манера – использование художественной детали – адекватно отражена в русском переводе. Перевод художественного произведения – довольно сложная задача, и результатом работы является текст, который воспринимается субъективно. Поэтому сложно с полной уверенностью судить о качестве перевода.

Художественным переводом именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на переводимый язык речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя. В художественном переводе различаются отдельные подвиды перевода в зависимости от принадлежности оригинала к определенному жанру художественной литературы. Выделение перевода произведений того или иного жанра в особый подвид перевода носит условный характер и зависит от того, насколько существенное влияние оказывает специфика данного жанра на ход и результат переводческого процесса. [18]

Проблема перевода художественной детали – проблема психологического восприятия её переводчиком и ориентации на психологию восприятия адресата. Сорокин Ю.А. подводит нас к психологии проблемы перевода. В работе «Психолингвистические аспекты изучения текста» он

пишет, что «слово, фраза, книга суть не передатчики, а возбудители психических переживаний в каждой отдельной мнеме» [24].

Проблема передачи какого-либо художественного образа или детали заставляет переводчика задавать себе ряд вопросов: что это за образ, в результате чего он создаётся, каковы его составные элементы, предпосылки его возникновения? В чём авторская логика, почему эта художественная деталь именно здесь, в этой части произведения? Переводчик проводит каждый художественный образ и деталь через мотивацию, чтобы обозначить себе путь его трансформации на другой язык.

Преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле, называются переводческими (межъязыковыми) трансформациями. Переводческие трансформации подразделяются на *лексические* и *грамматические*. Кроме того, существуют также комплексные *лексико-грамматические* трансформации, где преобразования либо затрагивают одновременно лексические и грамматические единицы оригинала, либо являются межуровневыми, осуществляют переход от лексических единиц к грамматическим и наоборот [18].

Основные типы **лексических трансформаций**, применяемых в процессе перевода, включают следующие переводческие приемы: *переводческое транскрибирование, транслитерацию, калькирование, лексико-семантические замены (конкретизацию, генерализацию, модуляцию)*.

К наиболее распространенным **грамматическим трансформациям** принадлежат: *синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединение предложений, грамматические замены*.

К комплексным **лексико-грамматическим трансформациям** относятся: *антонимический перевод, экспликация (описательный перевод), компенсация*.

Авторский текст сосредоточен на изображении и передачи чувств героев. Это чрезвычайно удачный фон для применения художественной детали и предоставления ей текстуальной глубины. Проследим, как функции и взаимодействие художественных деталей, работающих на создание

подтекстовых смыслов, передается при переводе. С помощью минимума деталей, чрезвычайно существенных и информативных, создаются выразительные образы героев. Эти художественные детали, насыщенные имплицитным смыслом, требуют тщательного подбора средств их воспроизведения при переводе. Проанализируем некоторые из них в переводе романа «Летний круиз» К.Тверьянович.

13 «*There were none she could present; because, unadmitted but central in her feelings, she'd had always a premonition of briefness, a knowledge that he could not be sewn into the practical material of her future*» [32, с.82]

*Ей не в чем было его винить, потому что в глубине души она всегда понимала, что все это недолговечно, что к **практичной материи** ее будущего столь **яркий лоскуток** никак не подходит.* [17, с.93]

В данном случае имплицитная деталь заключена в развернутой метафоре. К. Тверьянович усиливает зримость и наглядность изображаемого. Она интерпретирует мысль Грейди о Клайде, называя его «яркий лоскуток», тем самым создавая имплицитную художественную деталь. Здесь переводчица проявила глубину и характер собственного ассоциативно-образного мышления. В ее переводе мы наблюдаем лексическую трансформацию, а именно добавление: «к практичной материи ее будущего столь яркий лоскуток никак не подходит».

14 «*...but their voyage seemed to have no port-of-call of any kind; and, while they were sitting on the terrace of the cafeteria in the shade of an umbrella, Grady had again sudden cause to need the reassurance of land*» [32, с.50]

«Но корабль их, казалось, не стремился ни к какому порту. И теперь, когда они сидели на террасе закусочной, укрытые тенью зонтика, Грейди вдруг снова ощутила потребность очутиться на надежной суше.» – [17, с.55]

На языке оригинала **имплицитная художественная** деталь содержится в сложном предложении. К. Тверьянович преобразует синтаксическую структуру предложения в несколько самостоятельных

предикативных структур. При переводе имплицитующей детали выраженной метафорой «voyage» переводчик обращается к конкретизации и берет слово с более узким значением «корабль» на основе метонимических связей.

15 ...and **her** eyes, webbed by the spidery hat-veil she now lowered over her face, were dimly confused with **the sting** she always felt when confronted by what she considered Grady's **contempt** [32, с.12].

Глаза матери, прикрытые паутиной вуали, которую она при этих словах опустила на лицо, приобрели несколько смущенное выражение, как всегда, когда Грейди бывала, по ее мнению, чересчур надменна и строптивва [17, с.9].

Трумен Капоте использовал эпитет *eyes, webbed by the spidery hat-veil* для описания глаз матери, чтобы показать существующее недопонимание и сложные отношения с дочерью. Деталь, содержащаяся в данном эпитете переведена К.Тверьянович способом синтаксического уподобления. В данном отрывке переводчица воспользовалась конкретизацией *her eyes* - *глаза матери*, но *надменна и строптивва*, по нашему мнению, не передает в полной мере особый смысл слова **contempt**, выбранного автором. При переводе *with the sting she always felt* К. Тверьянович опускает *the sting*, тем делая ненужное смягчение.

16 «By her bed there was a cloth doll, a faded homely girl with tangled strings of red raggedy hair; her name was Margaret, she was twelve years old, and probably older, for she'd not been much to look at when Grady had first found her forsaken by some other child and lying on a bench in the park. At home everyone had remarked how much alike they looked, both of them skinny and straggling and red-headed. She fluffed the doll's hair and straightened her skirt; it was like old times when Margaret had always been such a help: oh Margaret, she began, and stopped, struck still by the thought that Margaret's eyes were blue buttons and cold, that Margaret was not the same anymore. » [32, с.81]

«Возле ее кровати лежала тряпичная кукла, невзрачная выцветшая девчушка с ворохом спутанных рыжих волос. Звали ее Маргарет, и было ей двенадцать лет, а то и больше, потому что, когда Грейди нашла ее на скамейке в парке, где ее бросил какой-то другой ребенок, вид у нее был уже порядком потрепанный. Дома все сказали, что они с Грейди очень похожи: обе были худенькие, лохматые и рыжие. Грейди взбила кукле волосы и разгладила юбочку: все как в старые добрые времена, ведь Маргарет частенько становилась для нее отдушиной. — Ах, Маргарет... — начала Грейди и вдруг замолчала, с испугом заметив, что глаза у Маргарет — пустые и холодные, это всего лишь синие пуговицы, что Маргарет изменилась.» — [17, с.112].

Деталь-символ «тряпичная кукла» выражает связь между прошлым и настоящим героини. Переводчик использовала способ калькирования при переводе данной художественной детали. К. Тверьянович также изменяет синтаксическую структуру предложений, использует способ членения предложений, разбивая их на более короткие.

17 *All their childhood she'd helped her friend build, drafty though it was, a sandcastle of protection. Such castles should deteriorate of natural and happy processes. That for Peter his should still exist was simply extraordinary. Grady, though she still had use for their file of privately humorous references, for the **sad anecdotes** and tender coinages they shared, wanted **no part** of the castle... [32, с.17]*

*Все детские годы она помогала ему возводить песочный замок, который, **вопреки всей своей непрочности**, смог бы защитить ее друга. Такие замки обычно постепенно разрушаются реальными событиями, невыдуманном **счастьем**. И то, что замок Питера до сих пор уцелел, было поистине невероятно. Грейди по-прежнему с удовольствием заглядывала в папку накопленных ими за много лет забавных воспоминаний, печальных происшествий и трогательных детских вымыслов, но **песочный замок** был ей не нужен [17, с.33].*

Художественная деталь переведена способом калькирования. Перевод художественной детали «песочный замок», расширенной метафоры, копирует структуру исходной лексической единицы «sandcastle». С помощью такой художественной детали Трумен Капоте показал зыбкость, ненадёжность выстроенной дружбы между Питером и Грейди. Следует отметить, что при переводе части предложения *sandcastle of protection* К. Тверьянович воспользовалась включением «**вопреки всей своей непрочности**», а также расширением **смог бы защитить ее друга**. Труман Капоте использовал оксюморон **sad anecdotes**, который не удалось передать К. Тверьянович в ее переводе произведения, вместо него переводчик использует словосочетание **забавных воспоминаний**. Говоря о дружбе между Питером и Грейди Труман Капоте использовал выражение **no part**, тем самым говоря, что Грейди уже не нужна была не только дружба с ним, но и ничего больше, что могло бы их каким-либо образом связывать; и перевод К. Тверьянович **был ей не нужен** не передает всей силы высказывания.

18 *Once when the train stopped a butterfly had lazied through the open window; he'd caught it in a peppermint sack, and the sack sat before him on the table: it was a present for Grady.* [32, с.136]

На одной из остановок в открытое окно вагона лениво впорхнула бабочка. Клайд поймал ее и посадил в пакет из-под мятных леденцов — теперь этот пакетик лежал перед ним на столе. Подарок для Грейди. [17, с.152]

Трумен Капоте использует **деталь-символ** *пойманная бабочка*, чтобы подчеркнуть, что Грейди, как и бабочка, не может приспособиться к той жизни, в которую она вовлечена при общении с Клайдом. Для нее она губительна. К. Тверьянович перевела **художественную деталь** в данном отрывке романа способом калькирования, а синтаксически – способом членения предложений.

Рассмотрим предложения в данном абзаце. В оригинале отрывка мы видим «*Once when the train stopped a butterfly had lazied through the open window;*» - сложноподчиненное предложение, которое отделено точкой с

запятой. Второе предложение «*he'd caught it in a peppermint sack, and the sack sat before him on the table: it was a present for Grady*» является сложносочиненным с последовательным подчинением.

В переводе же К. Тверьянович мы видим **одно** предложение «*На одной из остановок в открытое окно вагона лениво впорхнула бабочка.*» – простое, распространенное. **Второе** предложение «*Клайд поймал ее и посадил в пакет из-под мятных леденцов — теперь этот пакетик лежал перед ним на столе.*» - сложноподчиненное предложение с придаточного результата. **Третье** – «*Подарок для Грейди.*» - номинативное предложение.

19 ...still, her anxiety had some basis: two or three times she was sure he had taken her car out driving, and once, after she had left **the car** there overnight, she had found lodged between the cushions a garish little **compact**, decidedly not her own. [32, с.44]

*Ее беспокойство, впрочем, было не праздным: она была абсолютно уверена, что пару-тройку раз Клайд ездил куда-то на ее «**бьюике**», и, однажды оставив машину на ночь, на следующий день она обнаружила между подушек сиденья безвкусно-яркую маленькую **пудреницу**, точно не ее. [17, с.48]*

Переводя изобразительную художественную деталь, с помощью которой писатель передал вкус сестры Клайда Анны, К. Тверьянович обратилась к способу *конкретизации*. У слова «**compact**» есть несколько значений, и переводчица выбирает более узкое по значению слово «**пудреница**». Выбор этого наименования всецело определяется контекстом. Следует также отметить, что в данном отрывке при переводе **the car** переводчик также воспользовалась конкретизацией и обратилась к слову **бьюик**, которое входит в родовое понятие слова **машина**, но является скорее маркой легкового транспорта. Выбор такой лексической единицы обусловлен популярностью в Америке такой модели машин, а также ее дороговизной, что говорило о большом достатке семьи Грейди.

20 *“Is this a new trick, lighting gentlemen’s cigarettes? And that **lighter**; McNeil, however did you come by it? Atrocious.”*

*“I’ll smoke it,” Grady said; and, using the **lighter** Peter had thought so vulgar, she lighted him another. [32, с. 42]*

— Это что, новая мода — зажигать джентльменам сигареты? А эта **зажигалка**... Макнил, откуда она у тебя? Она чудовищна.

«— Я сама ее выкурю», — сказала Грейди и зажгла еще одну сигарету — **зажигалкой**, которая так поразила Питера своей вульгарностью. [17, с.22]

В этом случае автор показывает, как Грейди хотела быть «зажигательной». Переводчик обращается к лексической трансформации и пользуется способом калькирования, передавая особый подтекст.

21 *Then there were several friends whose names she’d heard often enough to remember: **Mink**, whom she’d just seen, another called **Bubble**, and a third named **Gump**; once she’d asked if they were real names, and Clyde had said sure. [32, с.49]*

*Были еще несколько друзей, чьи имена Грейди слышала достаточно часто, чтобы запомнить: **Минк**, с которым она только что познакомилась, другого звали **Баббл**, а третьего — **Гамп**. Однажды она спросила, настоящие ли это имена, и Клайд ответил: конечно. [17, с.53]*

Переведя имена друзей Клайда, мы получили: **Mink** — норка, **Bubble** — пузырь, **Gump** — глупец, болван, придурок. Выбор таких имен автором говорит многое о характере обладателей имен. Минк, как и норка, обладает сложным характером. Баббл совершенно оправдывает свое имя: круглый, лысый, тонкокожий. Имя Гамп тоже говорящее. В подтверждение тому: «Гампу от марихуаны всегда лезет в башку всякая дрянь», «долговязый парень с нечистой кожей, в аляповатой летней рубашке с кокетливо изгибающимися гавайскими танцовщицами». К. Тверьянович воспользовалась *транскрипцией* при переводе имен Минк, Гамп и Баббл. Переводчица транскрибирует имена и дает сноску с переводом каждого из них.

22 «Broadway is a street; it is also a neighborhood, an atmosphere. «...» Anonymity was part of the pleasure, but while she was no longer Grady McNeil, she did not know who it was that replaced her, and the tallest fires of her excitement burned with a fuel she could not name. «...» Hurry. Doorway megaphones, frenziedly hurling into the glare sad roars of rhythm, accelerate the senses to collapse: run—out of the white into the real, the sexless, the jazzless, the joyful dark: these infatuating terrors she had told to no one. » [32, с.32]

Бродвей — не просто улица; Бродвей — это ее собственный мир, особая атмосфера. «...» Ее здесь никто не знал, и это тоже приятно будоражило, но поскольку она была уже как бы не она, не Грейди Макнил, а кто-то еще, то и не смогла бы сказать, что за порох питает самые яркие вспышки ее восторгов. «...» «Скорее. Печальный рев, бешено рвущийся из дверных мегафонов, вливается в ритм улицы, напрягает все чувства до предела: бежать — прочь от яркого света, от джаза, в естественную, полную тихого безгрешного блаженства тьму... Об этих притягательных страхах Грейди никому не рассказывала.» [17, с.33]

Данная сложная имплицитная деталь призвана показать ту сторону, черту Грейди, обращение к которой и могло погубить девушку. К. Тверьянович пользуется лексико-грамматической трансформацией и использует антонимический вариант перевода: *Broadway is a street* – Бродвей — не просто улица. С помощью экспликации переводчик заменяет лексическую единицу иностранного языка *anonymity* словосочетанием, вскрывающим ее значение, дающим более полное объяснение этого значения «*ее здесь никто не знал*». **Fuel (топливо)** – деталь, которая подсказывает нам, что есть то, что подталкивает Грейди к переменам, которые, однако, пугают ее. При переводе этой детали переводчик обращается к способу лексико-семантической замены, а именно конкретизации. Очевидно, что анализируя произведение К. Тверьянович выбрала слово «**порох**», которое входит в видовое понятие **fuel**, создавая соответствие с исходной лексической единицей.

Учитывая вышеизложенное, можно сделать вывод, что художественные детали при переводе романа Трумена Капоте «Летний Круиз» получили текстуальную глубину. Стоит отметить, что каждый переводчик, пропуская содержание художественного текста через себя, создает облик текста и художественных деталей, что-либо изменяя и прибавляя, обязательно пуская в ход личные переживания, выстраивая из них свою проекцию художественного текста. В рассматриваемом нами переводе переводчик Ксения Тверьянович чаще всего использовала способ *калькирования* и *конкретизации*, что способствовало полноценной передаче подтекста и других вариантов импликации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод – это сложный и многогранный вид человеческой деятельности. Художественная деталь – составная часть образа, в этом её сложность передачи на другой язык, она может восприниматься по-разному и важно найти её первостепенное значение в контексте определённого произведения.

Над проблемой изучения художественной детали работали многие ученые, среди них: В.П. Астафьев, М.М. Бахтин, М.А. Березняк, Е.Ф. Добин, А.Б. Есин, Д.Ф. Загидуллина, В. А. Кухаренко, Б.П. Подольский, Г.Н. Пospelов, А.К. Тусупова, В. Е. Хализев, Л.В. Чернец.

Американского писателя Трумена Капоте мы знаем как признанного мастера. Его романам характерна эмоциональная манера изложения, отточенное мастерство и безупречность стиля.

В использованных Труменом Капоте художественных деталях отражены глубинные переживания героев, в них скрываются их истинные побуждения и душа. Обилие имплицитных деталей в изображении различных персонажей свидетельствуют о глубоком познании автором их мироощущения, взаимоотношений и взаимовлияние мировоззренческих основ на душевное состояние героев, на их самоосознание.

Концепция автора, присутствующая в произведении Трумена Капоте «Летний круиз», включает в себя оценку определенных жизненных явлений, что находит отражение в использовании изобразительных, характерологических и имплицитных деталей. С их помощью Трумен Капоте проявляет особое внимание к индивидуальности, человеческой душе как сгустку противоречивых мыслей, страстей, желаний.

Роман Трумена Капоте «Летний круиз» принадлежит к начальному этапу творческого пути автора, но в нем уже присутствуют детали-символы. Например, butterfly (бабочка), cloth doll (тряпичная кукла).

Автор пишет о любви с присущим ему высоким художественным вкусом, тонким пониманием психологии людей. Его мастерство проявляется в

описании деталей событий, в точной характеристике людей и окружающей их обстановке.

Анализ художественной детали позволяет лучше понять образный мир, осознать эстетическую ценность языковых явлений в романе, чутко и адекватно воспринимать язык произведения, получать удовольствие от чтения, от прикосновения к глубинам художественного мира литературного произведения.

Неточности при переводах художественной детали встречаются часто, непосредственной причиной тому является всем известная языковая межкультурная асимметрия, т.е. отсутствие тех или иных явлений, понятий и концептов в языке, на который осуществляется перевод.

Щедро применяемая автором разговорная лексика разнообразной эмоциональной окраски умело передана эквивалентными соответствиями. К. Тверьянович, чей перевод послужил материалом для анализа способов раскрытия внутреннего мира героев. Пытаясь сохранить и передать неповторимое своеобразие подлинника, К. Тверьянович сумела донести до читателя лингвостилистические особенности романа американского писателя XX века Трумена Капоте «Летний круиз».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Астафьев, В.П. Васюткино озеро [Текст] / В.П. Астафьев. – М.: Дет.лит., 1980. -32 с.
2. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. Автор и герой в эстетической деятельности. [Текст] / М.М. Бахтин. – М., 1986, С. 22.
3. Березняк, С. Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе[Текст] / С. Березняк. – Одесса: ГУ, 1985.
4. Бунин, И.А. Темные аллеи. [Текст] / И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9-ти т. Т. 7. М.: "Художественная литература", 1966. – 287 с.
5. Винкельман, И.И. История искусства древности [Текст] / И.И. Винкельман. – М., 1933, с. 133.
6. Виноградов В. В. Проблема авторства и принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения // Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. - М.: Госуд. изд-во худ. лит., 1961. - С. 218.
7. Галич, О., Теории литературы [Текст] / О. Галич, В. Назарец, Е. Васильев. – Київ, "Либідь", 2001. – 426 с.
8. Гоголь, Н. В. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5. [Текст] / Н. В. Гоголь. – М.: "Русская книга", 1994.
9. Добин, Е.С. Герой. Сюжет. Деталь. [Текст] / Е.С. Добин. – М. Ленинград: Советский писатель, 1962. - 407 с.
- 10.Добин, Е.С. Искусство детали. [Текст] / Е.С. Добин. – М.: Советский писатель, 1981. С. 304-305
- 11.Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание. [Текст] / Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5.
- 12.Дудник, Л.М. Введение в литературоведение. Литературное произведение: учебник/ Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин; под. общ. ред. а. – М.: Оникс, 2005. – 416 с.

- 13.Ермоленко, С. Очерки по украинской словесности. [Текст] / С. Ермоленко К.: Доверие, 1999. - С. 246.
- 14.Есин, А.Б. Принципы и приемы литературного произведения [Текст] / А.Б. Есин. – М., 2000, С. 82-85.
- 15.Загидуллина, Д.Ф. Теория литературы [Текст] / Д.Ф.Загидуллина. - Казань, 2004. - 250 с.
- 16.Западов, А. Мастерство Державина. [Текст] / А. Западов. М., 1958, стр. 91—92.
- 17.Капоте Т. Летний круиз: Роман [Текст] / Пер. с англ. К. Тверьянович. – СПб.: Издательский Дом «азбука-классика», 2007. – 192 с.
- 18.Комиссаров, В.Н. Теория перевода. [Текст] / В.Н. Комиссаров. - М.: Высш. шк., 1990. - 254 с.
- 19.Кухаренко, В. А. Интерпретация текста. [Текст] / В. А. Кухаренко. – М., 1988, С. 115-118.
- 20.Лесина, В.М. и О.С. Пулинца Словарь литературоведческих терминов [Текст] / В.М. Лесина, О.С. Пулинца. – К.: "Радянська школа", 1965. – 395 с.
- 21.Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, ред. Л. И. Скворцов. - 24- изд., испр. - [Б. м.]: Мир и Образование: Астрель : Оникс, 2012. – 638 с.
- 22.Подольский, В. О детали – детальнее. [Текст] / В. Подольский. – Советская Украина, 1995. Кн. 1. С. 161-168.
- 23.Поспелов, Г.Н. Введение в литературоведение [Текст] Учеб. для филол. спец. ун-тов. – 3-е изд., испр. и доп. / Г.Н. Поспелов – М.: Высш. шк. – 1988. – 528 с.
- 24.Сорокин Ю.А. «Психолингвистические аспекты изучения текста», М., 1985, с. 136.
- 25.Тусупова, А.К.Стилистическое значение слова в интерпретации текста [Текст] / А.К Тусупова // Научная мысль информационного века. – 2016.

- 26.Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е.Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. — 438 с.
- 27.Чернец, Л. В. Деталь. Введение в литературоведение: [Текст] / Учебное пособие / Под. Ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 294.
- 28.Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 9,10. [Текст] / А. П. Чехов, М., "Наука", 1985.
- 29.Шолохов, М. А. Рассказы. [Текст] / М. А Шолохов. – Л.: Художественная литература. «Классики и современники», 1983 г. – 192 с.
- 30.Doyle A.K. The Hound of the Baskervilles [Текст] / Arthur K. Doyle. 1902.
- 31.Hemingway Ernest, The Complete Short Stories [Текст] / Ernest Hemingway. – New York: Scribner, [ca. 2007]
- 32.Capote T. Summer Crossing. [Текст] / Truman. Capote - Random House, 2006 - 187.
- 33.Faulkner W. That Evening Sun [Текст] / William Faulkner. 1931.
- 34.Truman Capote. Biography. [Electronic Resource] - Mode of Access: <http://www.capotebio.com/biographyv/biographyv.php>