

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

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА ТРИЛОГИИ
ДЖОНА РОНАЛЬДА РУЭЛА ТОЛКИНА «ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ» (НА
МАТЕРИАЛЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ОРИГИНАЛА И ЕГО
ПЕРЕВОДОВ)**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки
45.05.01 «Перевод и переводоведение»
очной формы обучения,
группы 04001316
Черновой Валерии Алексеевны

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии
и межкультурной коммуникации
Перуцкая Т.В.

Рецензент:
кандидат филологических наук,
доцент, заведующий кафедрой
иностранных языков ФГБОУ ВО
«БГТУ им. В.Г. Шухова»
Беседина Т. В.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Теоретические основы исследования жанра фэнтези и его лингвостилистических особенностей.....	6
1.1. Определение жанра фэнтези. Особенности и история развития художественного текста в жанре фэнтези в русском и английском языках.....	6
1.2. История переводов произведения «Властелин колец» на русский язык.....	14
1.3. Лингвостилистические особенности жанра фэнтези.....	17
1.4. Особенности перевода художественного текста в жанре фэнтези.....	23
Выводы по главе 1.....	28
Глава 2. Сравнение вариантов перевода произведения «Властелин колец».....	30
2.1. Трудности перевода произведения «Властелин колец».....	30
2.2. Сравнение переводов имен собственных произведения «Властелин колец».....	36
2.3 Особенности передачи пословиц и поговорок в переводах произведения «Властелин колец».....	44
2.4. Сравнительный анализ вариантов перевода произведения «Властелин колец».....	52
Выводы по главе 2.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
Список использованной литературы.....	61

ВВЕДЕНИЕ

Каждый из нас в течение своей жизни сталкивался с таким жанром литературы, как фэнтези, а также с его литературными источниками. В детстве это были сказки, которые нам читали родители и через которые мы, не задумываясь, учились распознавать разницу между добром и злом, впитывали духовные ценности и основы морали. И, конечно же, мы вряд ли догадывались, что сами сказки несут в себе следы древних преданий и мифов, передававшихся нашими далекими предками из уст в уста. В школе на уроках литературы учителя знакомили нас с мифами и легендами разных стран, через которые мы учились воспринимать мир глазами людей, живших многие века назад, и которые объясняли нам природу простых и глобальных вещей. Все в них было пропитано магической атмосферой, а наличие фантастических существ лишь облегчало восприятие. Становясь взрослее, мы обращались к более серьезной литературе, в которой поднимаются глубоко философские вопросы, но с той же яркой и запоминающейся волшебной составляющей. Данная литература относится к жанру фэнтези. Несмотря на то, что дать единое определение этому жанру довольно сложно, хоть он и сформировался еще в середине прошлого века, он является одним из самых популярных и узнаваемых жанров.

Если попросить любого человека назвать три самые известные произведения жанра фэнтези то, несомненно, в этом списке он обязательно упомянет роман-эпопею английского писателя Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Именно Дж. Р. Р. Толкина считают родоначальником и отцом-основателем жанра фэнтези в классическом понимании, то есть в том виде, к которому мы привыкли. Это не просто книга, а удивительный, продуманный до мелочей мир, со своей культурой, историей, письменностью и даже языком. Можно с уверенностью сказать, что данное произведение послужило основой для становления не только зарубежной, но и русской фэнтезийной

литературы, и считается эталоном жанра. Несмотря на то, что с момента первой публикации произведения прошло более 60 лет, им продолжают зачитываться, а поклонников с каждым годом становится все больше.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что при наличии как минимум десяти переводов данного произведения на русский язык, ни один из них не соответствует пожеланиям всех русскоговорящих читателей и не передает дух оригинального произведения.

Объект исследования – оригинальное произведение «Властелин колец» и три его наиболее популярных варианта перевода на русский язык: перевод В. Муравьева и А. Кистяковского, Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого, А.А. Грузберга.

Предмет исследования – лингвостилистические особенности произведения «Властелин колец», вызывающие трудности при переводе на русский язык при попытке передать замысел автора.

Цель данной работы – проанализировать особенности жанра фэнтези в русском и английском языках и провести сравнительный анализ эпизодов оригинала произведения «Властелин колец» и вариантов их переводов на русский язык.

Для реализации поставленной цели представляется необходимым решить следующие **задачи**:

1. Проанализировать понятие «фэнтези» и выделить жанровые признаки, характерные для соответствующих произведений.
2. Рассмотреть лингвостилистические особенности, присущие фэнтезийным произведениям.
3. Рассмотреть особенности перевода английских произведений в жанре фэнтези на русский язык.
4. Исследовать лингвостилистические особенности произведения «Властелин колец», которые трудно поддаются переводу.
5. Произвести сравнительный анализ переводов имен собственных и вариантов перевода произведения «Властелин колец» у разных авторов.

Теоретической базой данной выпускной квалификационной работы явились труды известных лингвистов и специалистов в области теории перевода и переводоведения: Л. С. Бархударова, В. Н. Комиссарова, В. С. Виноградова, Л. Р. Щербы.

Практическая значимость исследования заключается в предоставлении общих рекомендаций по грамотному преодолению трудностей при переводе художественных произведений в жанре фэнтези с английского на русский язык, опираясь на теоретическую основу.

Структура работы обусловлена предметом, целью и задачами данного исследования. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемых источников.

Во **Введении** обосновывается актуальность данного исследования, формируются цели и задачи исследования, а также представляются теоретические и методические базы.

В **Главе 1** раскрываются основные понятия, история и лингвостилистические особенности жанра фэнтези в английском и русском языках, а также рассматриваются способы перевода данных особенностей в фэнтезийных произведениях.

Глава 2 состоит из более углубленного изучения темы, приведения практических примеров и рассмотрения вариантов перевода имен собственных, пословиц и поговорок, а также эпизодов произведения «Властелина колец» с английского языка на русский.

В **Заключении** представлены обобщенные результаты проведённого исследования.

Глава 1. Теоретические основы исследования жанра фэнтези и его лингвостилистических особенностей

1.1 Определение жанра фэнтези. Особенности и история развития художественного текста в жанре фэнтези в русском языке и английском языках

Фэнтези, в качестве литературного жанра, прошло очень долгий путь: от первобытных мифов к волшебным сказкам, а от них к легендам, которые в будущем послужили основой для литературы Средневековья, а затем для романтизма. Прежде, чем перейти к жанру фэнтези, в 19 веке литературе предстояло пройти еще один виток – приключенческую литературу. Она послужила той формой, которую первопроходцы жанра фэнтези наполнили магическим содержанием. В итоге, в 20 веке зародились два тесно связанных и порой соприкасающихся жанра – научная фантастика и фэнтези. Прежде чем дать определение жанру фэнтези, следует выделить присущие ему жанровые признаки, которые дают ему право обособиться в отдельный жанр.

Во-первых, действия разворачиваются в мире, обладающем свойствами и явлениями, которые невозможны в нашей реальности. Этот мир, как правило, демонстративно не совпадает с типичным представлением о действительности. Чаще всего авторы фэнтезийных произведений предпочитают помещать сюжет в мир с собственной географией, своими народами и расами.

Во-вторых, фольклорные персонажи, божественные и мистические силы, а также волшебная, пронизанная магией, атмосфера являются неотъемлемой частью жанра. Однако стоит отметить, что на первый план выходят именно главные герои с их поступками и внутренними

переживаниями, а сказочное играет хоть и вспомогательную, но далеко не последнюю роль.

В-третьих, наличие авантюрного сюжета (война, странствие, поиск) и особой миссии, двигающей сюжет.

В-четвертых, так как фэнтези берет свое начало от сказки, в нем обязательно должна присутствовать борьба между добром и злом. Отличие от сказки в том, что в сказке добро побеждает без потерь, а в фэнтези две стороны равнозначны и несут одинаковые по значимости потери.

Последний и самый главный признак – абсолютная свобода автора. Этот жанр предполагает, что в нем нет рамок, и сюжет может повернуться так, как того захочет автор. Этот признак четко отделяет фэнтези от научной фантастики, где автор стеснен рамками и обязан давать научные обоснования научным и псевдонаучным фактам. Единственное, чем не могут пренебречь авторы фэнтезийных произведений, так это глубоким раскрытием персонажей. Читатель будет способен погрузиться в выдуманный автором мир, только если у него возникнет чувство достоверности происходящего. А оно возникнет только через восприятие описанного мира самими персонажами. Для героя фэнтезийного произведения описываемый мир реален, а особенности мира определяют его решения и действия. Поэтому так важно изображать психологически точный портрет и характер героя, а также уделять особое внимание описанию отношений между персонажами. В фэнтези интерес к внутреннему миру и переживаниям героя проявляется намного выше, чем в традиционных жанрах.

Итак, исходя из вышеперечисленных признаков, можно сделать вывод, что фэнтези – жанр современного искусства и вид фантастической литературы, который основан на использовании мифологических и сказочных мотивов, происходящих в условной реальности или в своеобразном параллельном мире, схожим с нашим миром. От научной фантастики данный жанр отличается тем, что в фэнтези может быть бесчисленное множество фантастических допущений, которые не требуют

обоснований. К этим допущениям можно отнести наличие духов, богов, магов, мифологических и реальных существ, говорящих животных и т. д. Однако, четкого и общепризнанного определения данного жанра не существует. Т. А. Чернышева в своей книге «Природа фантастики» дает следующее определение: жанр фэнтези является «адетерминированной моделью действительности, повествованием сказочного типа со многими посылками» (Чернышева, 1984). Критик В. Л. Гончаров в своей статье «Русская фэнтези — выбор пути» пишет, что фэнтези «в отличие от материалистической научной фантастики, описывает мироздание с позиций объективного идеализма» (Гончаров, 1998). Г. И. Гуревич, советский критик и исследователь фантастики, считал фэнтези «ненаучной фантастикой» в противовес научной (Гуревич, 1981).

Термин «фэнтези» берет свое начало от английского «fantasy», что в переводе означает «фантазия». Уже в 17 веке в англоязычной литературе словом «fantasy» обозначали произведения экстравагантно-феерического характера, где автору предоставлялась абсолютная свобода воображения. Однако в употребление данный термин вошел лишь в начале 20 века. В конце 19 столетия фэнтези начал формироваться в качестве отдельного жанра. Это произошло после выхода в 1896 году романа «Колодец на краю света» («Well at the World's End») английского поэта Уильяма Морриса. Далее жанр формировался и укреплялся благодаря произведениям таких писателей, как Эдвард Дансейнис «Дочь короля Эльфландии» (1924), Роберт Э. Говард «Конан» (первая книга вышла в 1932 году), К. С. Льюис с серией книг «Хроники Нарнии» (1950 – 1956). Однако данный жанр не вызывал особого интереса у обширной аудитории читателей. Настоящий переворот в истории фэнтези как жанра произошел в 1954 — 1956 годах. Именно в этот период Джон Рональд Руэл Толкин опубликовал свой роман-эпопею «Властелин колец». Данное произведение получило всемирное признание и затмило все ранее написанное в жанре фэнтези. Именно этот момент считают точкой отсчета в становлении и процветании фэнтези.

Именно Дж. Р. Р. Толкин вывел формулу написания фэнтези в своем эссе под названием «О волшебных сказках». В данном эссе преобладает идея о том, что жанр фэнтези должен быть подчинен принципу эскапизма, то есть принципу бегства от действительности. По мнению Дж. Р. Р. Толкина, человек воспринимает наш реальный мир как нечто пугающее, поэтому перед автором, пишущим в данном жанре, стоит задача открыть перед читателем мир эстетической реальности литературного текста. Дж. Р. Р. Толкин доносит до читателей свою мысль с точки зрения христианства, где евангельский текст для верующих трансформировался из сказочного повествования в самую настоящую реальность. Отсюда автор выводит мысль, что художественный мир имеет равные права на существование с нашей реальностью. Таким образом, фэнтези дает возможность читателю сбежать от реальности в идеальный и равноценный нашему художественный мир. Однако в своем эссе он отметил, что «побег узника и бегство дезертира» следует все-таки различать: «В том, что обычно называется «реальной жизнью», побег, как правило, поступок совершенно необходимый и даже порой героический... Разве следует презирать человека, который бежит из темницы, чтобы вернуться домой. Или того, кто, не имея возможности убежать, думает и говорит о чем-то, не связанном с тюрьмой и тюремщиками?» (Толкин, 1981).

Помимо эскапизма, как обязательного составляющего жанра фэнтези, Дж. Р. Р. Толкин придерживался мнения, что фэнтези относится к утопическому жанру. Именно фэнтези дает возможность произвести полное самоосуществление утопии. Данный жанр не вынуждает читателей менять окружающую их действительность, чтобы достичь своей утопической мечты, он предлагает произвести своеобразную «подмену» реальности, по-иному расставляет акценты. Взамен одной реальности появляется абсолютно другая. Это дает читателям шанс почувствовать радость от обретения идеала. Это то, к чему стремился сам Дж. Р. Р. Толкин при написании своих произведений и к чему призывал других авторов данного жанра.

Кроме того, философия фэнтези Дж. Р. Р. Толкина предполагает довольно сложное взаимодействие сил добра и зла, ведь они прорастают друг из друга. Но, несмотря на это, он уделял очень большое внимание раскрытию нравственной составляющей персонажа, которая была необходима для распознавания его читателями. Еще один важный принцип в его произведениях – зло уничтожает само себя. Очень многие писатели разделяли его отношение к фэнтези, а также опирались на его разработки, пояснения и произведения при написании собственных работ (Толкин, 2006). Так появилось множество последователей творчества Дж. Р. Р. Толкина, которые сформировали прочную основу жанра в направлении эпического фэнтези. Развитие сюжета, а также многие элементы выдуманного мира Дж. Р. Р. Толкин стали архетипичными и легли в основу активного подражания.

К его наиболее знаменитым преемникам можно отнести писателя Кристофера Паолини с его трилогией об «Эрагоне» (2003). Он также как и Дж. Р. Р. Толкин писал в жанре эпического фэнтези. Среди всех направлений жанра данный выделился и закрепился как ведущий еще и благодаря циклам «Земноморье» Урсулы Ле Гуин и «Амбер» Роджера Желязны. В данный момент в этом жанре можно выделить автора, чьи произведения не менее популярны, чем произведения самого Дж. Р. Р. Толкина, а именно Джорджа Мартина с его сагой под названием «Песнь Льда и Пламени». Данное произведение служит примером того, как жанр эпического фэнтези значительно отошел от противостояния добра и зла, переродившись в близкое к историческому роману, довольно натуралистичное направление, которое часто обособляют в поджанр «постмодернистское фэнтези». Также значительную часть зарубежного фэнтези занимает такое его направление, как историческое фэнтези. Оно тесно связано с другим направлением – с альтернативной историей, где сюжет обычно разворачивается в альтернативном прошлом. Действия могут разворачиваться на фоне известных исторических мест или событий, но с включением магической составляющей и фантастических существ. Наиболее известными

фэнтезийными произведениями данного направления является серия Гарри Тертлдава «Пропавший легион» и книги Мэри Стюарт по мотивам Артурианского эпоса – «Сага о короле Артуре».

Что касается героического фэнтези, ключевым моментом в нем является описание странствий отдельных героев, чаще всего воинов, пиратов, наемников, которые решают появляющиеся перед ними трудности скорее физически, с помощью силы и ловкости, нежели с помощью магических сил. Первым представителем этого направления является сага Роберта Говарда о Конане из Киммерии. Более своеобразное и нетрадиционное развитие направление нашло в произведениях Майкла Муркока «Вечный Воитель».

Еще один поджанр, получивший широкое признание среди англоговорящих читателей – темное фэнтези. Данное направление включает в себя элементы ужаса и находится на стыке фэнтези и готики. Отличие от готики заключается в том, что действия происходят в магическом мире, напоминающем Средневековье. Данный термин начали использовать американские издатели в 1980-х годах для привлечения публики. В 1987 году американский писатель-фантаст выделил темное фэнтези как отдельный поджанр фэнтези. В 1997 году вышла статья литературного критика и писателя-фантаста Джона Клютта, где он писал, что темное фэнтези несет в себе чувство ужаса, но не является мистикой, то есть произведением о сверхъестественном. Различие в том, что в мистических произведениях фантастический элемент является не нормой, а нарушением естественных законов природы. В темном фэнтези этот элемент имеет полное право на существование и является естественной частью мира. Примером темного фэнтези может послужить цикл «Томас Ковенант», публиковавшийся с 1977 по 2013 год автора Стивена Дональдсона. Элемент ужаса в цикле достигается тем, что зло в нем победило и правит миром. Фэнтезийные произведения в данном направлении строятся по классическому сценарию развития жанра, где добро борется со злом. Однако здесь зло уже победило и его проявления не воспринимаются как что-то необычное.

В России жанр фэнтези расцвел лишь к концу 20 века по причине того, что до распада СССР данный жанр не вписывался в советскую идеологическую систему и был под негласным запретом. До этого фэнтези мог существовать лишь под видом детской литературы. В постперестроечную эпоху фэнтези получил свободу и огромную популярность. В нашей литературе развитие данного жанра совпало с таким явлением, как постмодернизм. Из него русское фэнтези переняло такие черты, как наличие иронии, черного юмора, использование пародийных элементов. Ярким примером взаимосвязи фэнтези и постмодернизма в российской литературе может послужить произведение братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу», где помимо волшебной составляющей ярко выражены сатирические мотивы, направленные на высмеивание бюрократов и жуликов от науки. Также появилось особое направление детской литературы очень близкое к фэнтези. В свое время подобную литературу называли «пионерско-готическим романом». Сюда относились произведения таких детских писателей, как В. Крапивин («Дети синего фламинго», «Сказки и были безлюдных пространств»), В. Губарев («Королевство кривых зеркал»).

В конце 90-х годов, после того как схлынул интерес к зарубежной классике жанра фэнтези, в России стали обозначаться различные направления российского фэнтези. Из них ярко выделялось течение под названием «героическое фэнтези», которое получило название «конанизм», так как начало данное течение взяло именно с подражания сериалам о Конане. Однако в оригинале Конан был против всякой магии, так как ее прибежники служили силам тьмы. В нашем героическом фэнтези магией пользуются все, а четкого разделения между добром и злом попросту не существует из-за отличия нашей русской ментальности. Наши фэнтезийные произведения несли в себе идею о том, что белое – хорошо отмытое черное, а черное – сильно запачканное белое. Наиболее известным представителем данного течения является Ник Перумов с его произведениями «Кольца

Тьмы», «Хроники Хьерварада», который черпал вдохновение в произведениях «отца-фэнтези» Дж. Р. Р. Толкина. Стоит отметить, что «толкинизм» стал одним из столпов, на котором держится отечественная фэнтезийная литература. Сюда можно отнести также и произведение А. Свиридова «Человек с железного острова», сюжет которого разворачивается в мире Дж. Р. Р. Толкина спустя несколько сотен лет после Войны Кольца, куда попадает современная научно-исследовательская экспедиция. Также сюда можно отнести роман Н. Васильевой и Н. Некрасовой «Черная Книга Арды», где основная мысль заключается в том, что силы тьмы на самом деле противостояли эльфийской агрессии и насилию.

Однако именно «историческое фэнтези» приобрело наибольшую популярность в России. Еще советские критики говорили о близости фантастики и исторической литературы. После распада СССР к отечественной истории был прикован очень большой интерес, что привело к возникновению фэнтези с уклоном в славянскую и псевдославянскую тематику. Но настоящий бум данного ответвления отечественного фэнтези произошел после публикации произведения М. Семеновой «Волкодав» в 1995 году. Именно после выхода этой серии книг «славянское фэнтези» заполонило российский рынок. Но однообразие сюжетов, схожие названия, бездарность авторов сильно подорвали доверие читателей к фэнтези. Это послужило толчком к новому ответвлению фэнтези – к «юмористическому фэнтези». Сюда можно отнести отечественный роман-пародию на произведение Дж. Р. Р. Толкина «Сильмариллион» под названием «Звирьмариллион», написанный А. Свиридовым. «Славянское фэнтези» также явилось плодородной почвой для пародирования. Здесь особое место заняли юмористические произведения М. Успенского, который прославился своей невероятной способностью к игре слов и смыслов. Из всех его произведений в данной тематике особенного внимания заслуживает роман «Там, где нас нет», который считают вершиной отечественного юмористического фэнтези. Следующим важным автором в данном

направлении стал Е. Лукин с его наиболее известным произведением «Катали мы ваше солнце». Но в его произведениях чувствуется больше горькой сатиры на действительность того времени, чем веселой легкой пародии. После выхода произведения Дж. Роулинг «Гарри Поттер», который заполнил прилавки книжных магазинов по всему миру, появление отечественной пародии оставалось делом времени. Наиболее популярной пародией является серия книг Дмитрия Емеца, публиковавшаяся с 2002 по 2012 год, о волшебнице Тане Гроттер, а также формальное продолжение этой серии под названием «Мефодий Буслаев». Фэнтези, которое видит отечественный литературный рынок начиная с 2000 годов, вбирает в себя огромное количество направлений и течений. Ярким примером являются нашумевшие циклы книг, вышедшие из под пера двух авторов – Светланы Мартынчик и Игоря Степина, писавших под псевдонимом Макс Фрай.

1.2 История переводов произведения «Властелин колец» на русский язык

«Властелин колец» Дж. Р. Р. Толкина, первоначально написанный на английском языке, с тех пор был переведен на десятки других языков с разной степенью успеха. Российский интерес к «Властелину колец» Дж. Р. Р. Толкина проснулся вскоре после его публикации в 1955 году, задолго до его первого перевода на русский язык. Первая попытка публикации была сделана в 1960-х годах, но для того, чтобы соответствовать литературной цензуре в Советской России, произведение было значительно сокращено и трансформировано. Идеологическая опасность книги была замечена в «скрытой аллегории» конфликта между индивидуалистическим Западом и тоталитарным, коммунистическим Востоком (Маркова, 2006). Русские переводы «Властелина колец» распространялись как самиздат и

публиковались только после распада Советского Союза. Но затем между 1990 и 2005 годами появилось не менее десяти официальных русских переводов. Толкинский фандом в России особенно быстро вырос в начале 1990-х годов в МГУ. В обращении было много неофициальных и фрагментарных переводов (Семенова, 2002).

Однако первым официальным переводом «Властелина колец» является перевод З. А. Бобырь. Он представлял собой сокращенный пересказ данного произведения и назывался «Повесть о кольце» (1966). В 1976 году за перевод «Властелина колец» взялся лингвист и переводчик А.А. Грузберг. В 70-е он занимался переводом зарубежной фантастики и приключенческой литературы. Перевод «Властелина колец» изначально задумывался им как любительский. К тому же у А.А. Грузберга не было доступа к остальным произведениям легендарного Дж. Р. Р. Толкина и к его «Руководству по переводу имен собственных из «Властелина колец». Несмотря на многочисленные трудности А.А. Грузбергу удалось ближе всех подойти к требованиям Дж. Р. Р. Толкина по переводу имен собственных. Он сохранил их оригинальное звучание, а именно перевел антропонимы и топонимы транскрипцией и транслитерацией. По мнению фанатов произведения, основным достоинством перевода является как раз подчеркнутая английскость. Однако перевод сильно пострадал из-за чрезмерного буквализма и подстрочного перевода.

Первым официально опубликованным переводом является перевод В. Муравьева и А. Кистяковского (том 1 бы издан в 1982 году). Он же признан самым удачным из всех переводов, сделанных на постсоветском пространстве, и оказал наибольшее влияние на толкинистов в России, на их лексикон и общеизвестные термины. К примеру, «Толкиен» и «Кольцо Всевластья» взяты именно из этого перевода. Плюсом данного перевода является понимание фантастичности этой вселенной и попытка литературно передать ее. Отсюда вытекают и минусы – В. Муравьев и А. Кистяковский придали произведению слишком много былинности, тем самым

русифицировав и максимально адаптировав его. К примеру, короли стали царями, воители и герои стали витязями и князьями, а имена и географические названия ославянились. Несмотря на это, очень многие переводчики опирались именно на перевод «Кистямура», как этот перевод ласково называют его почитатели.

Вторым по популярности переводом считается перевод Н. Григорьевой и В. Грушецкого (1982 — 1989). Здесь стоит отдельно отметить качество перевода стихов и песен, сделанных И. Б. Гриншпун. Он по праву считается лучшим вариантом перевода песен Средиземья из всех представленных вариантов на русском языке. Что касается перевода прозы, авторы потрудились передать дух оригинала и старались не слишком адаптировать произведение. Однако именно в этом переводе появились имена, вызывающие смех и недопонимание. Например, Фродо Беггинс стал Фродо Сумкинсом, Арагорн стал называться Колобродом, а Старый Вяз – Старым Лохом. Но еще более неприятным является тот факт, что авторы перевода произвели слишком много сокращений и оставили значительную часть исходного текста непереведенным.

Перевод В. А. Маториной (1989 — 1992) очень малоизвестен из-за того, что изначально популярности он приобрел на Дальнем Востоке. Основным преимуществом и недостатком считаются буквальность и академичность. Однако, несмотря на буквальность, имена собственные в данном переводе потерпели интересные трансформации. Например, Фродо стал Торбинсом, Ривенделл стал Райвенделом, а между двумя вариантами «Гандальв» и «Гэндальф» Маторина выбрала промежуточный – Гэндальв.

Перевод М. Каменкович и В. Каррика (1989 — 1995) уникален тем, что авторы рассматривали «Властелин колец» с точки зрения религии и христианства. Ведь, как известно, сам Дж. Р. Р. Толкин происходил из семьи католиков, что определенно нашло отражение в его произведении. Примечательно, что в этом переводе почти все имена имели свое первоначальное английское звучание. К минусам можно отнести огромное

количество ссылок не только на произведения Дж. Р. Р. Толкина, но и на различные мифы, легенды и богословские тексты. Сам Дж. Р. Р. Толкин писал, что действия его эпопеи происходят в «дохристианскую эпоху», поэтому вставки из Евангелия были излишни. Это слишком расширяет оригинальное произведение, а перевод приобретает сильный христианский уклон и изобилует увесистыми комментариями на каждой странице.

Итак, после многих лет публикации через самидат и нескольких издательских бумов, российские читатели увидели не один, как это принято во многих странах, а более десяти переводов великого фэнтезийного произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Каждый из переводчиков внес свою лепту в интерпретацию произведения и имел свое неповторимое видение на изначальный замысел автора. Конечно же, переводы не несут в себе толкиновский дух произведения, это лишь подобия оригинального произведения, адаптированное под русский менталитет. Однако бесспорным остается тот факт, что каждый перевод выполнен с невероятным энтузиазмом и заинтересованностью. Как отметил Владимир Свиридов, один из руководителей объединения Tolkien Texts Translation, «в России перевод Толкина — это, прежде всего, средство самовыражения, а не способ добыть денег или славы».

1.3 Лингвостилистические особенности жанра фэнтези

Прежде чем дать определение термину «лингвостилистические особенности» следует разобрать функции, которые несет в себе лингвистический анализ и стилистика. Итак, по мнению российского литературоведа Л. Р. Щербы, литературоведческий анализ «должен показать те лингвистические средства, с помощью которых выражается идейное и

связанное с ним эмоциональное содержание литературного произведения» (Щерба, 2004).

Что касается стилистики, в своей статье Ю. Н. Юрина выделила литературоведческую и лингвистическую стилистику, где лингвистическая стилистика является производной «из способов реализации идейно-тематического содержания к самому содержанию», а литературоведческая стилистика начинается с анализа «идейно-тематического содержания и на основе этого раскрывает художественно-образительные средства» (Юрина, 2014). Говоря простым языком, лингвистическая стилистика выявляет и анализирует языковые средства, которые являются наиболее распространенными и характерными для данного текста, и на основании данного исследования выводит их связь с содержательной и образной сторонами текста. Следовательно, лингвостилистические особенности – это языковые характерные черты текста, которые принимают участие и являются важнейшими составляющими при формировании содержательной и эмоционально-образной составляющих текста.

Лингвостилистические особенности жанра фэнтези, отличающие его от любого другого жанра, можно разделить на несколько аспектов. Во-первых, это отличия в лексико-грамматическом аспекте. Как уже было сказано ранее, произведениям в жанре фэнтези свойственно наличие собственного мира, а его существование невозможно без создания особой культуры, которая присуща тем, кто населяет этот мир. Автор такого произведения чаще всего придумывает самобытные традиции, обычаи и предметы, которых не существует в реальном мире, но которым следует дать название. Итак, первой основополагающей особенностью можно назвать авторское словотворчество в жанре фэнтези, а именно наличие авторских антропонимов, реалий и топонимов. М. Ф. Мисник разделила создаваемые автором реалии и имена собственные на группы:

1. Фантастические существа: человекоподобные (*a house-elf, a hobbit*), животные (*Shelob, a warg*), растениеподобные (*the Whomping Willow, an ent*), бесплотные (*Valar, Peeves*);

2. Магические предметы и артефакты: способные испытывать эмоции и обладающие волей, желаниями (*The Ring of Power, Glamdring*); наделяющие людей какими-либо качествами и служащие им (*Invisibility Cloak, Palantir*);

3. Топонимы (*Rivendell, Mordor*);

4. Игры, традиции, обычаи (*игра Quiddich*) (Мясник, 2006).

Однако данный список нельзя считать полным, без дополнительных групп, которые М. Ф. Мясник не затронула в своей работе. Данные группы предложила в своей работе В. М. Беренкова:

1. Магические субстанции или оружие (*Polyjuice Potion, Sting*);

2. Различные виды волшебников (*Ithryn Luin*);

3. Предметы быта или культуры придуманного автором мира (*Arkenstone, a howler*);

4. Общественно-политические явления и структуры (*British Ministry of Magic, Heren Istarion*) (Беренкова, 2009).

Имена собственные нуждаются в более глубоком анализе, так как многие исследователи считают, что они содержат в себе когнитивную и эмоциональную информацию, которая может выражаться через аналогию с историческими фактами и культурными событиями выдуманного мира (Концесвитная, 2004). Т. В. Дьякова распределила топонимы и антропонимы по следующим группам:

1. Говорящие имена, которые выводят персонажей на чистую воду (*Mad-Eye Moody*);

2. Имена или названия предметов, в основе которых лежит физическая, географическая, биологическая, моральная или интеллектуальная характеристика (*Gilderoy Lockhart*);

3. Мифические имена собственные, понимание которых зависит от эрудиции читателя (*Hermione*);

4. Имена вымышленных существ и животных (*Buckbeak*);

5. «Онимизированные апеллятивы» или имена нарицательные, которые используются в качестве имени собственного (*Owl*) (Дьякова, 2013).

И. С. Алексеева в своем пособии дала более расширенную классификацию реалий по типу предметов или понятий, которые они обозначают и выделила следующие группы:

1. Географические реалии. В эту группу входят названия объектов физической географии, названия географических объектов, связанных с деятельностью человека, названия растений и животных.

2. Этнографические реалии, а именно те, которые относятся к быту и культуре народа. Сюда входят названия обычаев, праздников, транспорта, орудий труда, мероприятий, мер и валют, пищи, напитков, посуды, а также реалии, связанные с фольклором, музыкой и танцами.

3. Общественно-политические реалии. Данная группа состоит из понятий, связанных с административно-политическим устройством, названия титулов, званий и органов власти (Алексеева, 2008).

Помимо вышеперечисленных лингвостилистических особенностей, фэнтезийные произведения часто содержат авторские языки либо упоминание о них. Некоторые писатели заходят намного дальше создания и использования отдельных слов – они изобретают лексико-грамматические структуры.

Следующей особенной чертой фэнтезийных произведений можно выделить намеренное использование архаизмов – устаревших слов и словосочетаний, и историзмов – слов, обозначающих слова и понятия, которые вышли из употребления. Авторы делают это для того, чтобы поддержать царящую в произведении атмосферу старины и средневековья, ведь чаще всего героев произведения окружают давно исчезнувшие из жизни современного человека предметы. Также архаизмы и историзмы несут в себе характерную жанру стилистическую функцию. Они вызывают у читателя чувство псевдореальности того, что происходит в произведении. В

противоположность, стоит указать, что в произведениях в жанре фэнтези крайне не рекомендуется использовать неологизмы. Данный пункт выделила в своей статье А. Остин, где она указала, что неологизмы разрушают то самое чувство псевдореальности у читателя (Austin, 2002).

Кроме того, для создания атмосферы средневекового быта и старинного настроения произведения, авторы пользуются устаревшими грамматическими формами и личными местоимениями. Также для этих целей служит использование такого грамматического средства как инверсия, то есть изменение обычного порядка слов в предложении.

Далее стоит отметить использование авторами эвфемизмов – нейтральных слов и словосочетаний, которые заменяют неприличную либо неуместную лексику. Авторы фэнтезийных произведений прибегают к использованию эвфемизмов по разным причинам. Одной из них является создание атмосферы торжественности и возвышенности, которая присуща средневековью, где в благородных кругах стремились не использовать лексику с негативной окраской. Вторая причина – персонажи используют эвфемизмы для того, чтобы не вызвать беспокойства у общественности, то есть в общественно-политических целях.

Во-вторых, лингвостилистические особенности можно выявить при рассмотрении различных стилистических приемов, которые используют авторы фэнтезийных произведений с целью создания какого-либо эффекта или настроения у читателя. Авторы пользуются таким приемом как персонификация, так как сами персонажи его произведения воспринимают окружающую их действительность как нечто оживленное. М. Ф. Мисник писала, что для того, чтобы добиться эффекта оживленности к слову добавляются глаголы действий, возвратные местоимения, гендерные местоимения или прилагательные, обозначающие качества и присущие живым существам (Мисник, 2006).

Авторы также прибегают к такому приему как антитеза. Это касается не только классического противостояния добра и зла, но и

противопоставления человеческих качеств, характерных черт, присущих различным фантастическим существам, а также территориальные различия. Л. Д. Гаева считает, что данный прием используется с целью создания атмосферы как борьбы, так и гармоничности: «противоположности могут и сражаться, и дополнять друг друга» (Гаева, 2015).

Следующим приемом, которые используют для описания магических предметов, которые не встречаются в нашей реальности, но имеют сходные характеристики с предметами или явлениями с существующими предметами, являются авторские метафоры. Очень часто авторы пользуются сравнениями. Это расширяет границы понимания читателем созданного автором мира и тех реалий, которые в нем существуют. Также авторы часто прибегают к эмотивно-оценочной лексике – эпитетам для передачи своего отношения к реалиям и предметам.

В фэнтезийных произведениях также очень часто можно встретить не только пословицы и поговорки, действительно существующие в том или ином языке, но также и огромное количество выражений, полностью принадлежащих фантазии автора. В толковом словаре С. И. Ожегова можно найти следующие определения: «Пословица – краткое народное изречение с назидательным содержанием, народный афоризм» и «Поговорка – краткое устойчивое выражение, преимущественно образное, не составляющее, в отличие от пословицы, законченного высказывания» (Ожегов, 2012). Что касается авторских пословиц и поговорок, то они созданы для того, чтобы передавать мудрость народа представленного произведения, с включением в себя реалий и явлений выдуманного мира. Они чаще всего используются в речи персонажей и делают ее либо более разговорной и народной, либо более возвышенной и философской, в зависимости от говорящего.

Из всего сказанного следует вывод о том, что жанр фэнтези выделяется в первую очередь присутствием огромного количества авторских реалий, антропонимов и топонимов. Также жанрообразовательную функцию в данных произведениях наличие лексики из авторских языков, историзмов,

архаизмов, устаревших грамматических форм, инверсии, эвфемизмов, большого количества эпитетов с четким разграничением эмоционально-оценочного значения, авторских метафор и сравнений, а также применение приемов антитезы и персонификации.

1.4 Особенности перевода художественного текста в жанре фэнтези

Художественный текст представляет собой результат творческой деятельности человека, передающий его отношение к тем или иным явлениям, событиям, окружающему миру и воплощающий его идеи и задумки. Помимо этого, художественные тексты отражают языковую и национальную картины мира не только самого автора, но и людей, среди которых он живет и которые говорят на том же языке. Исследователь М. В. Алимова писала в своей работе, что художественные тексты являются полифункциональными, так как концентрируют в себе очень большое количество разнообразной информации. Во-первых, художественные тексты наполнены когнитивной информацией, а именно объективными данными о действительности. Во-вторых, эти тексты несут в себе эмоциональную составляющую, способную затронуть душу читателя и вызвать в нем определенные чувства. В-третьих, подобные произведения способны подтолкнуть читателя к размышлениям и действиям. Последним пунктом М. В. Алимова выделяет удовлетворение эстетического наслаждения читателей (Алимова, 2012).

Основная задача, которая стоит перед переводчиком любого художественного текста, не отличается от задачи, которая стоит перед любым другим видом перевода – донести информацию, заключенную в оригинальном тексте, используя средства родного языка. Однако В. Н. Комиссаров отмечает, что ученые-лингвисты расходятся во мнениях относительно того, каким именно образом следует передавать эту

информацию. Одни ученые придерживаются мнения, что при переводе художественного текста возможен вольный перевод, при котором переводчик имеет возможность отходить от оригинальных структур, использованных автором в оригинале, ведь единственно важная задача передать само содержание и передать эмоциональную составляющую. Другие же считают, что следует очень точно придерживаться лексических и грамматических структур, использованных автором оригинального произведения, что ведет почти дословному переводу произведения (Комиссаров, 1980). Однако, оба этих подхода неверны, так как и сильное отклонение от оригинала и точная передача оригинала ведут к потере информации и посылу, которые были изначально заложены в оригинал. Поэтому перевод художественного текста должен быть адекватным, то есть быть на грани между дословным и вольным, а именно передавать содержание оригинала и его эстетические особенности по мере возможности переводящего языка.

Как уже было сказано ранее, жанр фэнтези представляет собой необъятное поле деятельности для автора, где он без каких-либо ограничений может создавать по крупицам свой мир с тем наполнением, которое именно он желает в нем видеть. Для переводчика это является ключевой проблемой, так как при переводе произведений других жанров, где события происходят в нашем реальном мире, он способен как минимум опираться на свой собственный опыт и знания. Что касается перевода жанра фэнтези – знания, касающиеся законов, предметов и явления реального мира помогают лишь отчасти, потому что изначально перед переводчиком возникает новая реальность. Конечно, с одной стороны, переводчику работа над подобными произведениями дает возможность проявить себя как профессионала, творчески и креативно подходить к решению проблем, а так же не ограничивать себя, ведь фэнтезийные произведения имеют огромное количество новой лексики, не имеющей общепризнанных эквивалентов. С другой стороны, сложность заключается в правильной и адекватной передаче задумки автора, значения новых понятий, ведь автор строил их, учитывая

порой не только свой родной язык и его грамматику, но также древние либо придуманные им языки.

Поэтому более подробный разбор особенностей перевода следует начать с авторской лексики – имен собственных и реалий. Вопросом способов перевода безэквивалентной лексики занимались многие российские исследователи, но более полную классификацию составил Л. С. Бархударов. В данной классификации он представил четыре способа переводов имен собственных и реалий:

1. Перевод с помощью транскрипции и транслитерации, где транскрипция передает графическую форму слова с помощью средств переводящего языка, а транслитерация передает звуковую форму. Данные приемы могут быть использованы вкупе с описательным переводом, чтобы читатели воспринимали содержание того или иного названия и имени, ведь чаще всего данные слова на языке оригинала несут в себе особый смысл, который при переводе теряется.

2. Перевод безэквивалентной лексики с помощью калькирования, то есть пословного или поморфемного перевода. Данный прием нужен там, где перед переводчиком стоит задача передать говорящее и характеризующее персонажа имя. Чаще всего данный прием комбинируют с транскрипцией или транслитерацией, если переводчик решил передать смысловое значение с помощью кальки, но решил сохранить иностранный колорит, к примеру, с помощью транскрибирования суффикса.

3. Использование описательного перевода, который представляет из себя передачу значения слова с помощью развернутых словосочетаний, передающих его смысл. Единственным минусом данного приема является порой излишняя громоздкость, которая не всегда нужна художественным текстам.

4. Следующий прием – уподобление или приближенный перевод, то есть подбор ближайшего по значению лексического соответствия в языке перевода. Однако, при подборе данных приближенных соответствий, следует

помнить, что если читатели не знакомы с культурой и бытовыми особенностями страны написания произведения, то у них может сформироваться неправильное понимание (Бархударов, 2010).

Стоит отметить, что авторские языки так же можно отнести к безэквивалентной лексике и переводить в соответствии с вышеперечисленными приемами.

Следующим проблемным моментом перевода фэнтезийных произведений является перевод устаревшей или вышедшей из употребления лексики и устаревших грамматических форм. Н. В. Комиссаров пишет, что устаревшую лексику следует переводить также архаизмами, чтобы сохранить ощущение старины и временной отдаленности. Однако он крайне не рекомендует использовать лексику с ярким «национальным окрасом» и современную лексику (Комиссаров, 1990). Что касается передачи устаревших грамматических форм, то здесь следует обратиться к статье В. М. Ослопова, где он пишет о том, что подобные грамматические формы следует переводить с помощью суффиксов или приставок не затрудняющих восприятие, но, с другой стороны, создающих эффект старины (к примеру, не выполнить, а исполнить). Также следует избегать устаревшие грамматические формы, несущие в себе яркую национальную окраску. Также в своей статье они писали о том, что при передаче инверсии следует сохранять неправильный порядок слов (Ослопова, 2012).

Также при переводе фэнтезийных произведений переводчики сталкиваются с таким явлением, как эвфемизмы. Чаще всего они встречаются в речи героев, принадлежащих высшим слоям общества, которые хотят свести к минимуму лексику, содержащую негативную информацию. Здесь следует приемы перевода политических эвфемизмов, которые выделил Е. А. Будник, которые применимы и к фэнтезийным текстам:

1. Подбор эквивалентного эвфемизма в языке перевода.
2. Калькирование, которое наиболее полным образом способно передать смысл эвфемизма.

3. Модуляция или «лексико-семантическая замена слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой является логическим следствием значения исходной единицы» (Комиссаров, 1990). С помощью этого приема переводчик оставляет логическую взаимосвязь между оригиналом и переводом (Будник, 2015).

Что касается перевода еще одной особенности фэнтезийных произведений – авторских метафор, то здесь следует обратиться к исследованию М.А. Куниловской, которая выделила следующие способы передачи подобной лексики на язык перевода:

1. Перевод с сохранением образа, задуманного автором, при котором само оформление метафоры может меняться.

2. Перевод с заменой образа, в случае если выбранный автором образ не является понятным или привычным культуре переводящего языка.

3. Деметафоризация или отказ от передачи метафоры, и передача ее смысла описательным способом (Куниловская, 2010).

Перевод пословиц и поговорок с одного языка на другой является довольно распространенной переводческой проблемой. Пословицы и поговорки чаще всего выполняют различные функции в языке – от эстетической до стилистической. Задача переводчика – передать в точности тот смысл и тот посыл, который автор вложил в данные паремиологические единицы. В. С. Виноградов выделил следующие способы перевода пословиц и поговорок:

1. Подбор соответствующей пословицы или поговорки, которая эквивалентна оригиналу по всем основным признакам.

2. Нахождение аналогичной пословицы или поговорки, которая отличается от оригинала образным содержанием.

3. Калькирование или дословный перевод.

4. Создание переводческого окказионализма, предполагающего создание искусственной пословицы.

5. Использование описательного перевода.

Что же касается передачи других стилистических особенностей текстов в жанре фэнтези, таких как эпитеты, средства, используемые для приемов персонификации и антитезы, то их следует переводить путем подбора близкого эквивалента в переводящем языке.

Выводы по главе 1

Данная глава была посвящена основным понятиям и признакам, истории развития и особенностям жанра фэнтези. На основании рассмотренного нами теоретического материала касающегося исследуемого вопроса было установлено следующее.

На сегодняшний день жанр фэнтези является самым узнаваемым и популярным среди всех литературных жанров. Расцвет фэнтези начался с публикации такого произведения как «Властелин колец» в XX веке. С тех пор развилось огромное количество направлений и течений, появилось как огромное множество последователей творчества «отца-основателя» жанра, так и самобытных авторов, чьи вселенные не похожи ни на какие другие. Бешеная популярность жанра всколыхнула весь мир, в том числе и Россию. Так, отечественный литературный рынок славится своими фэнтезийными произведениями со славянским и псевдославянским уклоном, а также юмористическим и пародийным фэнтези.

Анализ фэнтезийной литературы и ознакомление с работами исследователей в области фэнтези привел нас к выявлению основных лингвостилистических особенностей жанра. Из них можно выделить две основные группы особенностей – особенности лексико-стилистические и особенности, касающиеся стилистических приемов, использующихся для создания того или иного эффекта. Ключевым моментом здесь является наличие безэквивалентной лексики, именно она создает неповторимую

атмосферу авторского мира. Также, особую атмосферу создают авторские языки, авторские паремиологические единицы, использование устаревших грамматических конструкций, архаизмов, историзмов, инверсий и эвфемизмов. Все они имеют большое значение, и, следовательно, нуждаются в адекватном и правильном переводе. Чтобы добиться такого перевода, мы рассмотрели основные, наиболее распространенные способы перевода, к которым относится использование транскрипции, транслитерации, калькирования, описательного перевода и уподобления для перевода безэквивалентной лексики; использование архаизмов, суффиксов и приставок, создающих оттенок старины, и инверсии для сохранения атмосферы средневековья и передачи устаревших грамматических форм; подбор эквивалента, использование калькирования и модуляции для перевода эвфемизмов; перевод метафор и сравнений с сохранением нереального компонента, если это позволяет язык перевода.

Отсюда следует, что жанр фэнтези включает в себя поразительное количество характерных черт, которые дают авторам абсолютную свободу для воображения. Следующая глава будет посвящена более тщательному рассмотрению лингвостилистических особенностей жанра фэнтези на примере произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец», а также сравнительному анализу переводов имен собственных, паремиологических единиц и эпизодов произведения у русских авторов.

Глава 2. Сравнение вариантов перевода произведения «Властелин колец»

2.1 Трудности перевода произведения «Властелин колец»

Дж. Р. Р. Толкин, филолог, лингвист и специалист по древнеанглийскому и древнеисландскому языкам, работал над своим самым известным произведением 40 лет, постепенно доводя его до совершенства. Произведение «Властелин колец», как уже было сказано в первой главе, стало настоящим прорывом в жанре фэнтези. Ключом к этому явился неповторимый, индивидуальный стиль автора, а также невероятное количество ярких лингвостилистических особенностей. Дж. Р. Р. Толкин был очень заинтересован в правильности и адекватности переводов его произведения на другие языки, поэтому он тщательно изучал переводы разных авторов, которые находились в стадии подготовки во время его жизни. Стоит отметить, что к нему за помощью нередко обращались и сами переводчики. Впоследствии все данные автором рекомендаций и комментарии не только положительно повлияли на процесс перевода данного произведения другими авторами, но и сказались на дальнейшей работе самого Дж. Р. Р. Толкина.

В 1956 году Дж. Р. Р. Толкин прокомментировал один из переводов произведения «Властелин колец». В данных комментариях автор уделил отдельное внимание описанию «особых трудностей». Он отметил, что текст содержит «ряд слов, которых не найти в словарях или которые требуют знания древнеанглийского». Здесь речь идет об окказионализмах – индивидуально-авторских словах, созданных в определенных стилистических целях и понятных лишь в рамках определенного контекста.

Для начала следует рассмотреть основные способы, с помощью которых Дж. Р. Р. Толкин чаще всего образовывал окказионализмы. Ведущим способом можно выделить словосложение:

1. Существительное + существительное.

Например, *starmoon* («звезда» + «луна») – магическая субстанция, сделанная эльфами; *lembas* («дорога» + «хлеб») – эльфийский путевой хлеб; *harfoot* («волосы» + «ступня») – одна из трех разновидностей хоббитов; *westmansweed* («запад» + «человек» + «травя») – трубочное зелье, предназначенное для курения; *kingsfoil* («король» + «лист») – растение с целебными свойствами.

Конструкция «существительное + существительное» является довольно распространенным способом словообразования в современном английском языке. Данный способ Дж. Р. Р. Толкин использовал также и для образования новых слов в отношении своих выдуманных языков из чего видно большое влияние английского языка на словотворчество автора: эльфийское *Fangorn* (*fang* «борода» + *orn* «дерево» = «бородатое дерево») – древний лес на южных отрогах Мглистых гор в Средиземье.

2. Прилагательное + существительное.

Например, *Smallburrow* (*small* «маленький» + *burrow* «нора») – хоббитская фамилия; *Dunland* (*dun* «темная» + *land* «земля») – местность на северо-западе Средиземья, страна населенная дунландцами; *Barazinbar* (*baraz* «красный» + *inbar* «рог») – один из высочайших пиков Мглистых гор на секретном языке гномов.

3. Предлог + существительное.

Например, *Mr. Underhill* (*under* «под, внизу» + *hill* «холм») – прозвище данное Гендальфом Фродо Бэггинсу; *Bywater* (*by* «при, около» + *water* «река») – деревня в Шире.

4. Числительное + существительное.

Например, *Twofoot* (*two* «два» + *foot* «ступня») – хоббитская фамилия.

5. Местоимение + существительное.

Например, *Shelob* (she «она» + lob «паук») – гигантская паучиха, потомок Унголиант и тех пауков, которые обитали в Нан-Дунгортеб.

Помимо этого, автор пользовался сложносуффиксальным или смешанным способом образования новых слов:

1. Суффикс «-er» означает деятельность: *Bird-tamer* (bird + tame + er) «укротитель птиц» – насмешливый титул, данный Радагасту Саруманом.

2. Суффикс «-al» является латинским суффиксом, который служит для образования существительных со значением «наличие качества» от глаголов: *Landroval* (land + rove + al) «странствующий над землей» – один из Великих Орлов из Туманных Гор.

3. Суффикс «-ir» означает «властитель»: *Elrohir* (el + ro(h) + ir) «звездный властелин коня» – имя персонажа легендария.

4. Суффикс «-ion» является суффиксом прилагательного: *Galathilion* (galad + thil + ion) «серебряное дерево» – белое дерево эльдар, созданное по образу Тельперииона и посаженное в Тирионе.

5. Суффикс «-rim» является суффиксом множественного числа: *Celebrimbor* (celeb + rim + bor), «полная горсть серебра» – персонаж легендария, один из искуснейших мастеров среди эльфов.

Что касается новой лексики, образованной от староанглийских слов, то здесь примером могут послужить: *hobbit* (одна из вымышленных человекоподобных рас) от древнеанглийского слова «*holbytla*», что означает «обитатель нор»; *mathom* (любая вещь, принадлежащая хоббитам, которую они не используют, но и не хотят выбрасывать) от древнеанглийского слова «*ma'dm*», что означает «ценность, сокровище» (Елизарова, 1994).

Кроме того, автор использовал знания древних языков для создания имен собственных. К примеру, имена народа Рохана – Рохиррим были образованы от древнеанглийских морфем. Так, для создания имени короля Рохана *Theoden* Дж. Р. Р. Толкин взял древнеанглийское слово «*fr̥ōden*», что означает «король»; имя племянника короля *Eomer* берет начало от двух древнеанглийских корней «*éo*» – «боевой конь» и «*mer*» – «славный», а имя

его племянницы *Eowyn* – от корней «éo» – «боевой конь» и «wyn» – «радость».

Также Дж. Р. Р. Толкин использовал древнескандинавский язык для создания имен гномов. Например, имя *Gimli* происходит от поэтического слова древнескандинавского происхождения «gim», которое означало «огонь». Сделано это для того, чтобы создать сильный контраст и ощутимый барьер между обычными существами – хоббитами, жизнь которых проживали читатели, и экзотическими и чуждыми существами из далеких земель. Чтобы облегчить переводчикам работу и исключить неудачные варианты перевода, которые довольно часто встречались в работах переводчиков-первопроходцев, Толкин написал свое «Руководство по переводу имен собственных из «Властелина колец» в 1967 году (Агой, 2008).

Еще одной интересной особенностью, касающейся имен собственных, является привычка Толкина давать одному персонажу несколько имен:

1. *Aragorn* в произведении упоминается как *Strider, the Elfstone, the Renewer, Wingfoot, Longshanks, Man of the West, the heir of Isildur, the Ranger Estel, Dunedain, Aragorn son of Arathorn*.

2. *Gandalf* упоминается также как *the Grey Pilgrim, the White Rider, Stormcrow, Lathspell, Illnews*, кроме того используются эпитеты *The Grey* и *The White*.

3. *Sauron* именуется также как *Lidless Eye, Dark Master, the Enemy, Dark Lord, Lord of the Rings, the Red Eye, Dark Power, Master of the Dark Tower of Mordor, the One who sits in the Dark Tower, the Nameless Enemy*.

4. *Lord of the Nazgul* встречается под именами *the Witch-lord, King of Angmar, Lord of the Nazgul, Ringwraith, Lord of Nine Riders, Sorcerer, sorcerer king, the Morgul-lord, the Wraith-king, Morgul-king, the Wraith-lord, lord of Ringwraiths, Captain of the Ringwraiths*.

5. Слово «*nazgul*» в тексте произведения «Властелин колец» заменяется следующими выражениями: *the Black Riders, Ringwraiths, Nine*

servants of the Lord of The Rings, fell riders, servants of Sauron, a Black Rider on wings, Black Wings.

6. *The One Ring* также упоминается следующим образом: *the Ruling Ring, the Ring of Doom, Master-ring, the One, Great Ring, a Ring of Power, Isildur's Bane, the Ring, my Precious.*

Авторское словотворчество Дж. Р. Р. Толкина коснулось также числительных. Новые числительные автор выводил путем изменения структуры современных английских числительных. К примеру, *eleventy* является выдуманым составным числительным, которое Дж. Р. Р. Толкин создал по аналогии с числами, кратными 10, и которые образуются с помощью суффикса *-ty*. Иными словами, возраст Бильбо, равный сто одиннадцати годам, автор написал как *eleventy-one* – это 11, умноженное на 10, плюс 1. По этому примеру Дж. Р. Р. Толкин создал порядковое числительное *eleventy-first* (birthday). Еще одним примером можно выделить числительное *tweens* < *twe*[(nty) + (te)]ens.

Также авторские неологизмы появлялись вследствие того, что Дж. Р. Р. Толкин любил переносить понятия из реального в выдуманный мир, меняя слово в соответствии с принятыми в нем нормами и законами. Например, слово *gentleman* (джентельмен) в легендарии превращалось в слово *gentlehobbit* (к ним относились хоббиты из зажиточных семей), а слово *military-in-arms* (войска, находящиеся в полной боевой готовности) трансформировалось в *hobbitry-in-arms* (войска Шира).

Очень важной отличительной чертой Дж. Р. Р. Толкина является наличие авторских языков. Всю свою жизнь он был увлечен изобретением собственных искусственных языков. В конце концов, он нашел, где они могли бы жить и сосуществовать – так мир и увидел его до мелочей продуманную вымышленную вселенную «Властелина колец». Дж. Р. Р. Толкин при создании своих вымышленных языков пользовался своими филологическими знаниями и, например, для языка эльфов он изначально

отбирал корни из финского языка, считая его очень благозвучным и мелодичным.

Так, во «Властелине колец» встречаются наречия из созданного Дж. Р. Р. Толкином эльфийского языка и таких его диалектов, как протоэльфийский, общий эльдарин, синдарин, аварин. Также в произведении встречается много упоминаний о языках людей Средиземья. Три из них автор проработал на уровне грамматики и лексики – талиска, адунайский язык и «Всеобщий язык» или вестерон. К менее проработанным языкам людей Средиземья можно отнести далийский и роханский. Помимо этого, в произведении встречается секретный язык гномов – кхуздул, язык энтов – энтийский, язык Валар – валарский, язык орков первой и третьей эпохи, а также Черное Наречие, которое, по задумке, Саурон создал для своей «империи» (Дердзиньски, 2002).

Следующей довольно большой сложностью для переводчиков является попытка передать саму задумку автора, которая заключается в том, что «Властелин колец» представляет собой перевод «Алой книги западных пределов». Данная вымышленная книга содержала сведения по истории Средиземья и писалась хоббитом Бильбо Бэггинсом и его племянником Фродо. По идее, перевод данной книги осуществлялся Дж. Р. Р. Толкином с вестерона – «Всеобщего языка» народов Средиземья, на английский язык – язык оригинала книги. Поэтому переводчики должны подражать сложному взаимодействию между английскими и неанглийскими номенклатурами в книге.

Однако фундаментальная проблема сокрыта именно в самой структуре произведений Дж. Р. Р. Толкина. Сам автор называл всю совокупность его работ, включающих в себя как короткие, незавершенные, так и законченные масштабные произведения, – «Легендариумом Средиземья». Поэтому перевод каждого отдельного произведения должен быть согласован с остальными в той же степени, что и оригинал. Для обеспечения высоко уровня перевода переводчик должен иметь перед глазами общую картину. В

легендариуме встречается огромное число прямо и косвенно пересекающихся моментов, одни фрагменты, так или иначе, проливают свет на другие. Если у переводчика возникает проблема в восприятии того или иного фрагмента, если он не уверен в правильности своей интерпретации, то сравнительное изучение текстов легендариума оказывается необходимым для обеспечения должного соответствия. Те, кто переводил «Властелина колец» до 1977 года, а именно до публикации «Сильмариллиона» Кристофером Толкином, перевели словосочетание *the Sundering Seas* не как Разделяющие моря, а как метафору смерти, потому что на это указывал контекст. Из чего следует, что если переводчик претендует на высокий уровень перевода, он должен довольно детально знать все, что когда-либо было написано Дж. Р. Р. Толкином, ведь почти все его художественные произведения связаны с общим авторским замыслом. При этом они не только взаимосвязаны, но и имеют множество отсылок к историческим, мифологическим, филологическим, фольклорным и литературным источникам. Следствием из этого является то, что решения переводчика, кажущиеся естественными в рамках отдельного текста, могут оказаться ошибочными, если рассматривать этот текст во взаимосвязи с другими частями целого.

2.2 Сравнение переводов имен собственных произведения «Властелин колец»

Далее мы рассмотрим различные варианты переводов наиболее интересных имен собственных на русский язык у трёх авторов – В. Муравьёва и А. Кистяковского, Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого и А.А. Грузберга. Выбор двух первых переводов вызван их особой популярностью среди русскоговорящих читателей. Что касается последнего перевода, то он выбран из-за высокого уровня соблюдения духа оригинала произведения.

1) *Baggins*. Сам автор писал, что данная фамилия по задумке должна напоминать слово «bag» («мешок, сумка»). Также она должна вызывать у читателей ассоциации, связанные с названием дома Бильбо в Шире, а именно с *Bag End*. В своем «Руководстве по переводу имен собственных во «Властелине колец» Дж. Р. Р. Толкин указал, что фамилия не обязательно должна сохранять английское звучание, но перевод должен обязательно включать в себя корень, имеющий значение «мешок». Если провести сравнительный анализ нескольких переводов на русский язык, то получим следующее. В переводе В. Муравьева и А. Кистяковского мы видим фамилию *Торбинс*. Данный вариант получился от слова «торба», что означает «мешок», «рюкзак». К тому же, стоит отметить измененное название дома Бильбо – *Торба-на-Круче*, что, в свою очередь, является соблюдением правила о взаимосвязи фамилии главного героя с названием его жилища. В переводе Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого мы видим фамилию главного героя, образованную от слова «сумка» – *Сумкинс*, и, следовательно, название дома – *Засумок*. Что касается перевода А.А. Грузберга, то он славится сохранением духа оригинала. Автор перевода передал фамилию транслитерацией – *Бэггинс*.

2) *Gamgee*. Данная фамилия встречалась в Англии. Сам автор не знал ее происхождение, но указал одно ее возможное значение. В детские годы автора так называли вату, в честь известного хирурга С. Гэмджи, который изобрел «gamgee tissue» - разновидность перевязочного материала из ваты, используемого в хирургии. Толкин указал на то, что эта фамилия не несет никакого скрытого смысла, с ней можно обходиться как с «бессмысленной». В своей комментарии он призывал сохранить ее, но переводчики имеют право вносить необходимые для соответствия стилю языка перевода изменения. В. Муравьев и А. Кистяковский перевели Gamgee как *Скромби*. Значение её происходит от слова «скромный», что создало определенное отношение к данному персонажу в мире русских толкинистов, предпочитающих данный перевод. Что касается двух других переводов, здесь

авторы решили не придавать своего особого значения данной фамилии и передали ее транскрипцией – *Гэмджи*.

3) *Goldberry*. Толкин включил имя жены Тома Бомбадила в список имен, которые подлежат переводу. В оригинальном тексте Дж. Р. Р. Толкин писал, что она была дочерью Реки. А. Кистяковский же в своем переводе сделал ее дочерью речной царевны. Имя *Goldberry* он переводит как *Золотинка*, что является существующим словом и означает «золотой самородок». Данный перевод является очень удачным, учитывая ее происхождение, и читатель начинает связывать имя *Goldberry* не с миром растений, а скорее с частью самой реки. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий переводят это имя как *Златеника*, путем сложения архаичного корня –злат с окончанием –ника, которое чаще всего встречается в названиях ягод. Данный перевод является наиболее образным и никак не связан с тем, что она является дочерью Реки. Однако им лучше всех удалось скомбинировать две части имени, учитывая морфемы, использованные в оригинале. А. Грузберг, как и обычно, воспользовался приемом транслитерации и в его переводе мы видим вариант *Голдберри*.

4) *Gandalf*. Имя *Gandalf* Дж. Р. Р. Толкин придумал не сам, в отличие от большинства имен своих персонажей. Здесь он использовал имя из «Старшей Эдды», поэтического сборника древнеисландских песен о богах и героях скандинавской мифологии и истории. С исландского «*Gandálfr*» переводится как «эльф с посохом». Так как данное слово заимствовано не из английского языка, а из скандинавского, то должно переводиться в соответствии с правилами языка-родоначальника имени. В данном случае А. Грузберг ближе всех передал оригинальное звучание имени в соответствие с исландским языком, а именно – *Гандальв*. Остальные из рассматриваемых переводчиков воспользовались транскрипцией и перевели имя как *Гэндальф*.

5) *Hobbiton*. В «Руководстве по переводу имен собственных» Дж. Р. Р. Толкин указал, что перевод данного названия должен состоять из слова «*hobbit*» и корня, который будет нести в себе значение «деревня». Однако

Кистяковский в своем переводе отошел от слова «хоббит» он взял слово «нора», которое обыгрывает первую строчку в произведении Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит»: «В норе под землей жил-был хоббит». Далее он сложил его с архаичным элементом восточнославянской лексики –горд, который в современном русском перешел в две формы –город и –град. Так получилось название *Норгорд*. Это является некоторым отступлением от указаний автора, но, с другой стороны The Shire он переводит как Хоббитания. Если бы он последовал предложенному варианту, то читателям было бы тяжело ориентироваться в тексте перевода. Остальные переводчики воспользовались указаниями Дж. Р. Р. Толкина и перевели название с помощью транслитерации – *Хоббитон*.

б) *Isengard*. В легендарии Дж. Р. Р. Толкина данная крепость была одной из важнейших, так как вокруг нее разворачивалась одна из самых крупных битв в Войне Кольца. По задумке название данной крепости – перевод на язык рохиррим с синдаринского языка названия «Ангреност», где «angren» – «железный», «ost» – «крепость». Так как название *Isengard* является роханским и его части заимствованы из древнеанглийского, то Дж. Р. Р. Толкин советует его не переводить, так как эти элементы настолько стары, что утратили свое изначальное значение. Слово «isen» является древнеанглийским вариантом слова «iron», также оно распознается в германских языках. Что касается других языков, у читателей из других стран не возникнет никаких ассоциаций. А. Кистяковский подошел к переводу названия крепости с присущим ему воображением. В отрывке, где впервые описывается данная крепость написано, что она находится среди отвесных скал. Отсюда произошло и название, придуманное А. Кистяковским – *Скальбург*. Окончание –бург ассоциируется у русскоговорящих читателей с обозначением крепости или замка в немецком языке. Помимо этого, данное окончание характерно для названий русских городов, например, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Шлиссельбург. В СССР названия данных городов были изменены: Санкт-Петербург стал Ленинградом, Екатеринбург –

Свердловском, а Шлиссельбург – Петрокрепостью. Последний город получил данное название после Второй мировой войны. Учитывая тот факт, что для читателей поколения В. Муравьева и А. Кистяковского война закончилась не так давно, то окончание –бург у них вызывало крайне негативные ассоциации. Поэтому *Скальбург* воспринимался советскими читателями более негативно, чем, если бы переводчики транскрибировали название в *Айзенгард*. Однако после развала СССР данная взаимосвязь и подсознательное негативное отношение было стерто, ведь сразу после развала названия городов были восстановлены. Именно поэтому в последующих изданиях в переводе В. Муравьева и А. Кистяковского мы видим транслитерированное – *Изенгард*. Что касается других переводов, то здесь переводчики не старались вызвать никаких негативных и враждебных ассоциаций и просто перевели слово транслитерацией.

7) *Mirkwood*. Дж. Р. Р. Толкин пишет в своем «Руководстве по переводу имен собственных», что позаимствовал слово «из древних германских легенд и географии». Переводчикам он советует переводить данное слово по смыслу и использовать поэтические и архаичные обороты. В. Муравьев и А. Кистяковский заменили первый элемент слова «mirk», который переводится как «темный» и «мрачный», на архаичное и часто встречающийся в былинах элемент «лихо». Что касается второго элемента «wood», то переводчики превратили его в «-лесье». В итоге, получилось довольно запоминающееся слово *Лихолесье*. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий строили перевод данного слова, опираясь на слово «сумеречный». Также они добавили к слову окончание –ье, которое является характерным для топонимов. Однако получившееся название – *Сумеречье* – не содержит в себе указаний на то, что речь идет про лес. У читателей скорее возникает ассоциация с рекой. А. Грузберг переводит *Mirkwood* как *Чернолесье*, что является существующим словом и означает «лиственный лес».

8) *Mount Doom*. Автор советует переводить элемент «doom» по аналогии со словом «doomsday», которое несет в себе значение «судный день». Причиной тому служит тот факт, что в повествовании с данной горой были «связаны древние и малопонятные пророчества, касающиеся «рока», конца Третьей эпохи, который, как было предсказано, свершится, когда отыщется проклятие Исильдура». Также Дж. Р. Р. Толкин пишет, что «слово «doom», первоначально означавшее «суждение» (официальное решение, приговор суда, или же личное суждение), стало ассоциироваться в английском языке, частично благодаря своему звучанию, и в немалой степени из-за использования в слове doomsday (Судный день), со смертью, неотвратимостью и судьбой (ожидаемой или предсказанной)». И, соответственно, все переводчики постарались перевести данное слово, используя слово «судьба», так как оно несет в себе еще и значение неотвратимости. В переводе А. Грузберга мы видим вариант *Гора Судеб*, однако в данном контексте название вызывает скорее положительные ассоциации у читателей и данный перевод трудно связать с Судным днем. Что касается перевода А. Кистяковского, то здесь было использовано слово «рок» – *Роковая гора*. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий в своем переводе чередуют два варианта – *Роковая гора* и *Гора рока*.

9) *Strider*. Что касается переводов прозвища Strider, то им присуще довольно интересное разнообразие, которое в основном затрагивает стилистическую окраску. Итак, у В. Муравьева и А. Кистяковского перевод является наиболее нейтральным – *Бродяжник*. В данном переводе они воспользовались таким приемом как калькирование морфем, а именно корня и суффикса. Н. В. Григорьева и В. И. Грушецкий заменили нейтральную окраску прозвища Strider на насмешливую, и в итоге мир увидел прозвище *Колоброд*, которое не слишком подходит для короля Гондора. А. А. Грузберг же передал основной посыл, который вкладывался в это прозвище Толкин и дал ему русское прозвище *Скороход*.

10) *Shire*. Дж. Р. Р. Толкин рассматривал *Shire* как территориальную единицу со своим «главным городом». Другими словами, *Shire* – страна, населенная хоббитами и расположенная в северо-западной части Средиземья. Так как такое слово существует в английском языке и означает «графство», то и переводить его следует используя, желательно, устаревшее слово из языка перевода, служащее для обозначения «округа» или «провинции». Переводчики В. Муравьев и А. Кистяковский создали название страны хоббитов комбинируя слово «хоббит» с окончанием «-ания». Выбор данного окончания был неслучайным, так как оно присутствует в некоторых русских названиях стран, например, Албания, Испания. Подобное окончание также можно найти и в географических названиях на английском языке, таких как *Lithuania*, *Pennsylvania*. Таким образом, мы получаем страну *Хоббитанию*, название которой на подсознательном уровне понятна российскому читателю и воспринимается гораздо шире понятия «округ». Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий транслитерировали *Shire* как *Шир*, по типу перевода географических названий, таких как Беркшир, Гемпшир. Транскрипция не была применена по причине того, что отдельно стоящее слово *Shire* произносится как Шайр. А.А. Грузберг употребил слово *Удел*. Данный выбор обусловлен тем, что в древнерусском языке удел представлял собой область, в которой, на феодальных правах, управлял князь.

11) *Treebeard*. Имя древнейшего энта является одним из немногих имен в произведении, имеющее описательное значение. Его имя состоит из двух английских слов «tree» – «дерево» и «beard» – «борода». Дж. Р. Р. Толкин в своем справочнике по переводу имен рекомендует переводить его по смыслу. В. Муравьев и А. Кистяковский перевели данное имя, оставив без внимания вторую часть слова. Они присоединили к корню суффикс, чтобы придать имени значение мужского рода, и перевели *Treebeard* как *Древень*. Этот перевод получился довольно удачным, ведь он несет в себе и семантику слова «дерево» и слова «древний», что делает имя более «говорящим» и

многогранным. Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкий, как и А. Грузберг воспользовались при переводе приемом калькирования, добавив между корнями соединительную гласную, и перевели имя персонажа как *Древобород*.

12) *Wormtongue*. Дж. Р. Р. Толкин рекомендует перевести имя по смыслу. Значение английского слова «worm» – «червяк», «змея», «дракон» (архаическое или поэтическое значение). Сам автор скорее всего вкладывал в это слово значение «змея», ведь именно так в произведении маг Гэндальф, который говорит на более современном языке, постоянно называет Гриму – «snake», а его язык он называет жалом змеи. Переводы прозвища этого персонажа при переводе получаются гораздо менее негативны, чем предполагал оригинал. Почти все переводчики воспользовались приемом кальки и перевели корни по смыслу. Разница чувствуется скорее в выбранной стилистике. В. Муравье и А.Кистяковский перевели прозвище как *Гнилоуст*, соединив два элемента – корень «гнил» и архаичный элемент «уст», что на подсознательном уровне воспринимается как старославянское. Однако перевод является удачным, так как данный перевод относит его к архаизированной лексике, употребляемой роханцами. Н. В. Григорьева и В. И. Грушецкий получили слово *Червослов*. Перевод А. Грузберга получился менее удачным – *Червячий Язык*.

13) *Rivendell*. Дж. Р. Р. Толкин указал, что это Rivendell является переводом на всеобщий названия Imladris(t), что означает «долина в ущелье». Он рекомендовал переводить данное название по смыслу либо оставить на усмотрение переводчика. Также Дж. Р. Р. Толкин особо выделял, что первый элемент слова «riven» не должен вызывать у переводчика ассоциация с английским «river» – «река». Если посмотреть на задуманное оригинальное название Imladris(t), то «imlad» означает «долина» или «лощина», и «ris» (отчетливая связь с немецким словом «riss!») – «прорубать» или «расщеплять» (Марк Т. Хукер, 2003). В. Муравьев и А. Кистяковский следуют указаниям Толкина и переводят Rivendell как *Раздол*, что означает

долину или разлог, меж гор. Помимо этого, слово «раздол» несет в себе значение свободы, обилия и простора, что вызывает несколько отличные от заложенных автором ассоциации у русскоговорящих читателей. В переводах Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого встречается слово *Дольн*. Корень данного слова «-дол» указывает на тесную взаимосвязь со словом «долина», а нестандартная форма слова пробуждает у читателя чувство фантастичности и необычности. А.А. Грузберг последовал совету автора произведения и оставил звучание слова неизменным, используя транслитерацию – *Ривенделл*.

Таким образом, очевидно, что имена собственные вызывают трудности при переводе. Однако, существует еще один пласт лексики, который ставит такие же трудные задачи перед переводчиком, а именно, пословицы и поговорки.

2.3 Особенности передачи пословиц и поговорок в переводах произведения «Властелин колец»

Прежде чем начать рассматривать тему пословиц и поговорок, следует дать их определение. В словаре Даля можно найти следующее определение пословицы – «краткое изречение, поученье, более в виде притчи, иносказанья, или в виде житейского приговора». Поговорка – это «складная, короткая речь, ходячая в народе, но не составляющая полной пословицы; поученье, в принятых, ходячих выраженьях» (Даль, 2013).

Дж. Р. Р. Толкин наполнил свое произведение огромным количеством пословиц и поговорок. Одни высказывания принадлежат целиком фантазии автора, другие – были переработаны им из уже давно известных. Все пословицы и поговорки являются источником народной мудрости Средиземья, придают речи персонажей своеобразный колорит, делают ее яркой и лаконичной. Поэтому так важно было уделить особое внимание их переводу, ведь у читателей не должно возникать сомнений по поводу их достоверности. Сложность для переводчиков заключается в том, что они

должны не только понять стоит ли за данным выражением первоисточник или это плод фантазии автора, но также точно и емко передать его смысл, очень часто используя рифму подобно автору.

В третьей главе первой книги, когда Фродо и Сэм впервые встречаются эльфов, Фродо просит совета у их предводителя – остаться ли ему в Шире и ждать Гендальфа или следовать с Кольцом дальше. В своем диалоге они обмениваются поговорками. В оригинале мы видим следующее: «I do not like this news,» he said at last. «That Gandalf should be late, does not bode well. But it is said: *Do not meddle in the affairs of Wizards, for they are subtle and quick to anger.* The choice is yours: to go or wait.» – «And it is also said,» answered Frodo: «*Go not to the Elves for counsel, for they will say both no and yes*». Обе поговорки выдуманы Толкином и в их основе не лежат никакие существующие выражения. Переводы данных поговорок в русских переводах не слишком отличаются друг от друга, в основном, первую часть переводчики переводили практически дословно, а вторую пытались зарифмовать.

У В. Муравьева и А. Кистяковского мы видим следующий перевод: «Дурные вести, – проговорил он наконец. – Гендальф никогда не запаздывает. Есть, однако же, присловье: *в дела мудрецов носа не суй – голову потеряешь.* Раз у тебя был с ним такой уговор, то уж сам решай, ждать его или нет. – Есть и другое присловье, – заметил Фродо. – Говорят: *у эльфа и ветра не спрашивай совета: оба скажут в ответ – что да, то и нет*». Первая часть поговорки в переводе имеет совет «не суй нос» и несет несколько разговорный характер. Во второй части переводчики передали основной смысл поговорки, опуская трудное для перевода слово «subtle». В переводе Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого видим следующий вариант: «*Не лезь в дела Мудрых. Понять – не поймешь, а хлопот не оберешься*». Вторую поговорку они перевели, также сохранив рифмовку: «*Спроси у эльфа совет - получишь в ответ и «да» и «нет*». А. Грузберг перевел первую пословицу с более нейтральным оттенком: «*Но сказано: не вмешивайся в дела магов,*

ибо они коварны и легко раздражаются». Однако данный перевод получился слишком невыразительным. Во второй поговорке перевод получился подстрочным и лишенный всякой литературности: «*Не проси совета у эльфов, ибо они не скажут ни да, ни нет*».

Следующий интересный пример можно найти в четвертой главе первой книги, где Пиппин высказывается по поводу предложения Фродо пойти по бездорожью: «*Short cuts make long delays*». Данное выражение является толкиновской поговоркой. В. Муравьев и А. Кистяковский передали ее лишь приблизительно с помощью хорошо знакомой русскоговорящим читателям поговоркой, но все же перевод получился достаточно емким и ярким: «*Дольше едешь – дальше будешь*». Перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого лишен рифмы, однако получился более близким к оригиналу: «*Больше срежешь, дольше выйдем*». Что касается перевода А. Грузберга, то здесь мы видим достаточно тяжеловесный вариант: «*Прямой путь вызывает большую задержку*».

В девятой главе первой книги хоббиты добираются до Бри и встречаются там Барлимана Баттербура, чья речь содержит в себе невероятное количество ярких выражений. Так, рассказывая Фродо о таинственном страннике (Страйдере), он через поговорку дает характеристику жителям Средиземья: «*But there's no accounting for East and West, as we say in Bree, meaning the Rangers and the Shire-folk*». Англоязычный читатель сразу поймет, что в данной поговорке есть отсылка к уже существующей в английском языке поговорке, которая звучит следующим образом: «*There's no accounting for tastes*». На русский язык мы можем перевести ее как «О вкусах не спорят». Однако в английском языке данная поговорка имеет несколько негативный оттенок. Некоторая претензия чувствуется и в словах Баттербура, за что он в дальнейшем просит прощения. Для переводчиков передача данного высказывания стала довольно непростой задачей. В. Муравьев и А. Кистяковский в своем переводе вовсе опустили данный отрывок. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий в первом издании 1991 года дали очень

громоздкий и сложный для восприятия вариант: «*Да ведь у нас как говорят: "Что Запад, что Восток - дел не разберешь, маета одна"*». В 2002 году в более поздней редакции они приняли решение заменить ее на: «*Да ведь у нас как говорят: "Что запад, что восток - какой с них прок"*». Данное высказывание искажает первоначальный смысл заложенный автором еще сильнее, ведь, читая данный вариант, складывается впечатление, что жители Бри не видят никакой пользы и никакого смысла в том, что делают народы Запада и Востока. В оригинале речь Баттербура не несет в себе настолько резкий негативный оттенок. А. Грузберг не смог ни правильно передать оригинальную задумку, ни передать выражение литературно: «*Для него что Восток, что Запад, как говорят у нас в Бри*». Ошибка данного перевода состоит в том, что высказывание оказывается адресовано персонально таинственному страннику, и показывает, что это для него нет разницы между Востоком и Западом. Из-за этого впечатление от образа Страйдера портится, так как он предстает перед читателями равнодушным к проблемам других народов Средиземья.

В десятой главе первой книги, после того как хоббиты осознали, что враждебно настроенный и пугающий, с первого взгляда, Страйдер на самом деле им друг, Пиппин говорит: «*But handsome is as handsome does, as we say in the Shire*», что дословно можно перевести как «По-настоящему красив лишь тот, кто красиво поступает». Данная поговорка действительно существует в английском языке в следующем варианте: «handsome (pretty) is as handsome (pretty) does». Впервые данная поговорка упоминается в 1387 году в «Кентерберийских рассказах» Дж. Чосера. В 1766 году Оливер Голдсмит написал «Handsome is that handsome does» в предисловии к произведению «Векфильдский священник». В Америке данное выражение впервые зарегистрировано в 1774 в журнале «Journal of a Lady of Quality». В. Муравьев и А. Кистяковский перевели данное выражение, стремясь больше к образности, нежели к передаче основного смысла: «*Перо соколье - нутро воронье*». Данный перевод не является удачным, так как несет в себе

полную противоположность изначальному смыслу. Данное выражение значит скорее, что под красивой оболочкой скрыта черная душа, однако Дж. Р. Р. Толкин имел в виду обратное. А. Грузберг вовсе опустил данную поговорку. Лучший вариант получился у Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого: *«Не видом пригож, а делом хорош»*.

В четвертой главе второй книги, когда, греясь у костра, Боромир и Арагорн слышат вой приближающейся стаи варгов и говорят друг другу следующее: *«The wolf that one hears is worse than the orc that one fears»* и *«But where the warg howls, there also the orc prowls»*. С этими поговорками проблемы возникли у всех рассматриваемых переводчиков. Основная проблема у А. Грузберга заключалась в том, что он не смог найти рифму к слову «варги» и заменил его на слово «волки». Однако данная замена неоправданна, ведь во вселенной Дж. Р. Р. Толкина варги и волки являются разными существами. Итак, А. Грузберг перевел первую поговорку как: *«Волки, которых ты слышишь, хуже, чем орки, которых может и не быть»*. Он также оставил ее без рифмы. Вторую он перевел также невыразительно: *«Но там, где воют волки, бродят и орки»*. Однако смысл обеих поговорок ему удастся передать с блестящей точностью. В. Муравьев и А. Кистяковский допустили несколько иную ошибку, заменяя слово варги на слово волки-оборотни. Однако их поговорки получились очень яркими: *«Боишься орка – не утаишься от волка!»* и *«Где волк, там и орк: в ущельях волки-оборотни, да в пещерах-то орки - ордами»*. Смысл, как и всегда, им удалось передать лишь отчасти. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий попытались сохранить оригинальное толкиновское название, из-за которого пострадала рифма: *«Лучше орка опасаться, чем волка слышать»* и *«Где варг воет, там и орк рыщет»*.

В конце третьей главы третьей книги, после спасения из плена, Мерри в шуточной форме решает отблагодарить Пиппина и отметить его находчивость: *«I shall have to brush up my toes, if I am to get level with you»*. Большую сложность для переводчиков здесь несет глагол «to brush up».

Данный фразеологизм в английском языке несет значение «встряхнуть» или «обновить». Ключевая часть этого оборота заложена в предлоге «up», которая в русском языке передается приставками «-вз», «-вс», «-вос». С их помощью передается движение вверх, что и подразумевает автор. В. Муравьев и А. Кистяковский своим переводом полностью исказили оригинальный смысл: «*Да, надо мне подсутиться, чтоб ты нос не задирал*». В итоге, получается, что Мерри не благодарит Пиппина, а указывает на то, что он зазнался. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий перевели фразеологизм не верно, а именно «причесать». Причиной этому стало слово «brush», которое именно так переводится на русский язык и игнорирование предлога «up». Однако Толкин этим выражением как раз обыгрывал обычай хоббитов расчесывать пятки, но ни в коем случае не писал об этом прямо. Итак, в переводе у данных переводчиков мы видим следующее: «*Я причешу пятки, когда сравняюсь с вами, любезный Перегрин*». Самый необычный перевод оказался у А. Грузберга, который написал следующее: «*Приходится чистить башмаки, чтобы сравняться с тобой*». Его редактору Застырцу не понравился данный перевод, и он исправил его: «*Придется ноги помыть, чтобы сравняться с тобой*». Обе формулировки оказались очень далеки от образности толкиновской.

В шестой главе третьей книги, король Теоден, разговаривая с Гендальфом, произносит следующую роханскую пословицу: «*Faithful heart may have forward tongue*». На что Гендальф отвечает: «*to crooked eyes truth may wear a wry face*». Обе данные пословицы придуманы Толкином и несут в себе оттенок архаичности. А. Грузберг как обычно воспользовался подстрочным переводом: «*Правдивое сердце должно обладать упрямым языком*» и «*для неверных глаз у правды искривленное лицо*». В переводе мы видим более близкий к оригиналу перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого: «*У верного сердца может быть неучтивая речь*» и «*кривому глазу и правда кажется кривдой*». Слово «кривда» едва ли соответствует оригиналу, но в точности передает архаичный стиль пословицы. В. Муравьев

и А. Кистяковский как всегда сделали перевод пословицы так, что ее очень трудно отличить от реально существующей. Однако внутреннее оригинальное содержание было частично потеряно: «Словом дерзок, да сердцем предан» и «кривой суд всегда правое скривит».

В пятой главе четвертой книги, когда Сэм в разговоре с Фарамиром открывает тайну про Кольцо Всевластья, он впоследствии оправдывается поговоркой, которую любил повторять его отец: «*When ever you open your big mouth you put your foot in it...*». Эта поговорка действительно существует и несет в себе просторечное и отрицательное наполнение. Употребляется данное выражение, когда кто-то своей неуместной фразой приводит собеседника в замешательство. Самый грубый перевод получился у В. Муравьева и А. Кистяковского: «*Ты бы хлебало ногой, что ли, затыкал*». Хотя они и не обыграли смысл выражения, но дали грубый и просторечный перевод, что точно передает ту мысль, которую вкладывал в него Дж. Р. Р. Толкин. Перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого выглядит следующим образом: «*Говорил мне мой старик, чтобы я свой язык прикусывал*». Здесь они использовали выражение более мягкое выражение «прикусить язык», что так же передает суть оригинала. А. Грузберг предложил дословный вариант: «*Когда откроешь свой большой рот, засунь туда ногу*».

В седьмой главе четвертой книги после того, как Фродо и Сэм расстались с Фарамиром, Фродо, потеряв всякую надежду, говорит, что их путешествие скорее всего подошло к концу. На это Сэм отвечает: «*but where there's life there's hope, as my Gaffer used to say; and need of vittles, as he mostways used to add*». Первое выражение является широко известной поговоркой, которая впервые была упомянута в 1500 году в книге Эразма Роттердамского "Пословицы". В русском языке можно встретить следующие эквиваленты: «Пока человек жив, он надеется» и «Пока есть жизнь, есть и надежда». В латинском языке можно встретить схожую поговорку «*Dum spiro spero*», которая на русский язык переводится как «Пока дышу, надеюсь». К этой части высказывания Сэма переводчики подобрали

эквиваленты без каких-либо проблем. В варианте Грузберга мы видим: *«но где жизнь – там надежда»*. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий перевели высказывание, как *«пока живешь, можешь надеяться»*. Самый интересный вариант перевода можно увидеть у В. Муравьева и А. Кистяковского. Они решили сделать высказывание Сэма более разговорным и исключить слово «надежда»: *«Поколь жив, все жив»*. Однако слово «надежда» для Толкина играло ключевую роль и подобный перевод является искажением смысла. Что касается второй части высказывания, то она целиком придумала автором. Здесь мы можем заметить нестандартное употребление слов. Например, «vittles» обозначает «food» (victuals), а «mostways» обозначает «most of the time». Данное преобразование слов автором является не случайным. Подобная трансформация придает выражению грубовато-разговорный оттенок. А. Грузберг, по-видимому, не понял смысла, заключенного в эту фразу и перевел его: *«Используй свои мозги»*, что абсолютно не соответствует оригиналу. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий просторечное перевели высказывание Сэма следующим образом: *«Но пока живешь - надеешься, как говаривал мой Старик. И еще он добавлял: а живешь, пока жуешь»*. Перевод В. Муравьева и А. Кистяковского оказался слишком приземленным и лишенным всякой философии без слова «надежда» в первой части: *«А не помрешь, так и есть захочется»*.

Исходя из сравнительного анализа переводов паремиологических единиц произведения «Властелин колец», мы можем заключить, что все переводчики справились с переводом пословиц и поговорок с разной степенью успеха. А. А. Грузберг в своем переводе чаще всего прибегал к дословному и подстрочному переводу, что лишает его перевод присущей оригиналу литературности. Переводы В. Муравьева и А. Кистяковского, а также Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого можно считать более успешными, так как они создавали искусственные пословицы и поговорки, стараясь не только передать их оригинальный смысл, но и зарифмовать под стиль Дж. Р. Р. Толкину.

2.4 Сравнительный анализ вариантов перевода произведения «Властелин колец»

Для сравнительного анализа переводов произведения «Властелин колец» мы возьмем работы тех же авторов, которые рассматривали ранее: перевод В. Муравьева и А. Кистяковского, перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого и перевод А.А. Грузберга.

Для начала, мы решили разобрать перевод ключевого момента первой главы. В начале главы Бильбо ссылается на шутку, которую собирается воплотить в жизнь. Но затем, до разговора Фродо и Гендальфа в конце главы, автор более не использует конструкцию со словом шутка. Сделано это для того, чтобы показать насколько тяжелым для Бильбо является решение покинуть родной дом. Данная кульминационная сцена из уст Фродо в оригинале звучит: *«I wish — I mean, I hoped until this evening that it was only a joke,» said Frodo. «But I knew in my heart that he really meant to go. He always used to joke about serious things. I wish I had come back sooner, just to see him off»*. В оригинале эта фраза призвана подчеркнуть трудность решения Бильбо. На протяжении главы В. Муравьев и А. Кистяковский переводят этот отрывок так: *«А хорошо бы...то есть я все-таки надеялся целый вечер, что это просто шутка, – сказал Фродо. – Хотя в душе знал, что он и правда уйдет. Он всегда шутил всерьез. Вот ведь – опоздал его проводить»*. Здесь вместо оригинального толкиновского прилагательного serious «серьезный», они используют наречие всерьез, чтобы показать, как именно шутит Бильбо. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий и вовсе выбросили из сцены ключевую фразу, которая должна была показать, что за напускным спокойствием и весельем, Бильбо переживал настоящие муки выбора, что несколько смягчило концовку: *«Я думал, ну, то есть надеялся до самого сегодняшнего вечера, что это только шутка, — вымолвил Фродо. — А в душе-то знал: уйдет он. Вот, хотел пораньше вернуться, застать его»*. А. Грузберга

перевел этот момент как: *«Хотел бы я... Я хочу сказать, что до сегодняшнего вечера я надеялся, что это шутка, - проговорил Фродо. - Но в глубине души я знал, что он уйдет. Он всегда шутил, говоря о серьезных вещах. Я хотел прийти побыстрее, чтобы еще застать его»*. А. Грузберг ближе всех подобрался к той подаче кульминации, которую Дж. Р. Р. Толкин вкладывал при написании оригинала. Однако, в отличие от других переводов, данный перевод страдает от недостатка литературности.

Очень важным понятием в творчестве Дж. Р. Р. Толкина является надежда. Сам Дж. Р. Р. Толкин пишет, что является христианином и вся книга построена на надежде – ключевом понятии христианства. Дж. Р. Р. Толкин указывает на это в восьмой главе второй книги, где Владычица Лориэна Галадриэль говорит Гимли: *«I do not foretell, for all foretelling is now vain: on the one hand lies darkness, and on the other only hope. But if hope should not fail, then I say to you, Gimli son of Gloin, that your hands shall flow with gold, and yet over you gold shall have no dominion»*. Однако не все переводчики осознали философию Дж. Р. Р. Толкина в данном моменте. К примеру, в переводе В. Муравьева и А. Кистяковского слово надежда опущено. Весь отрывок несет в себе атмосферу мрачного, даже фатального будущего, где не на что надеяться: *«Я ничего не хочу предрекать, ибо на Средиземье надвигается Тьма и мы не знаем, что ждет нас в будущем. Но если Тьме суждено развеяться, ты сумеешь добыть немало золота — однако не станешь его рабом»*. Более удачный перевод получился у Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого. Вместо стандартного перевода словосочетания «on the one hand... on the other hand» они используют изящную формулировку, которая вызывает в памяти читателя образ весов правосудия, где на одной чаше находится добро, а на другой – зло. Также они сохранили оригинальный философский посыл Дж. Р. Р. Толкина и оставили слово «надежда»: *«Я не предсказываю, — молвила она, — ибо напрасны предсказания в наши дни, когда на одной чаше весов лежит Тьма, а на другой — лишь надежда. Но если наша надежда не обманчива, я скажу*

тебе, Гимли, сын Глойна: золото будет само течь тебе в руки, но над сердцем твоим власти не будет иметь никогда». А. А. Грузберг привлекает внимание своей близостью к оригиналу: *«Я не предсказываю, потому что любые предсказания теперь напрасны: на одной руке лежит Тьма, на другой - только надежда. Но если надежда не обманет, то я скажу вам, Гимли, сын Глойна, пусть ваши руки будут полны золотом, но золото не будет иметь над вами власти»*. Однако, не смотря на то, что задумка автора передана, читать данный перевод очень тяжело вследствие излишнего буквализма.

Также в своих произведениях Дж. Р. Р. Толкин часто пользуется таким понятием как теория северного мужества. Данное понятие представляет собой позицию, когда герой или герои сражаются, заранее зная, что их ждет смерть. Иными словами, бой ведется не ради победы и славы, а ради того, чтобы показать, что они не отойдут от своих идеалов и не предадут то, за что сражаются. В произведении Дж. Р. Р. Толкин намекает на то, что подобное мировоззрение свойственно гномам в беседе Эльронда с посланниками короля гномов Дайна II на Совете: *«You will hear today all that you need in order to understand the purposes of the Enemy. There is naught that you can do, other than to resist, with hope or without it. But you do not stand alone»*. Здесь автора опять вводит слово «надежда», но в данном случае Дж. Р. Р. Толкин различает и противопоставляет языческую теорию «северного мужества» и христианскую надежду. В переводе В. Муравьева и А. Кистяковского мы не видим никакого шанса на победы, а теория «северного мужества» становится применима не только к гномам, но и ко всем, причастным к силам, противостоящем злу. *«На сегодняшнем Совете станет ясно, какое кольцо разыскивает враг. Ты поймешь, что у вас нет иного выхода. Ты поймешь, что у вас нет иного выхода, кроме битвы с Врагом не на жизнь, а на смерть — даже без надежды победить в этой битве»*. В данном случае переводчики опускают часть *«But you do not stand alone»*, что наполняет данный отрывок еще большей обреченностью и фатализмом. Н.В. Григорьева

и В.И. Грушецкий переводят данный отрывок так: «*Но выхода нет, и не только у гномов. С надеждой или без нее, вам придется противостоять Темной Стране*». Данный перевод звучит несколько высокопарно, однако сохраняет заложенный Толкином философский намек. Но лучшей версией из рассматриваемых является версия А. Грузберга, так как она наиболее приближена к оригиналу: «*Сегодня вы услышите достаточно, чтобы понять цели врага. Вам ничего не остается делать, только сопротивляться - с надеждой или без нее. Но вы не останетесь в одиночестве*».

Многие читатели уверены, что ключевой фигурой произведения «Властелин колец» является Фродо. Ведь это именно взял на себя ответственность нести непростую ношу в виде Кольца и именно от него зависит судьба Средиземья. Однако сам автор считал именно Сэма главным героем произведения, а большая часть путешествия через Итилиэн и Мордор была описана именно с его слов. Толкин пишет: «На самом деле мой Сэм Гэмджи списан с английского солдата, с тех рядовых и денщиков (слуг офицеров), которых я знал во время войны 1914 года, и которым сам я уступал столь во многом» (Толкин, 1981). Существует множество примеров невероятной преданности армейских денщиков офицерам, которым они служили. Всеми чертами, присущими английским денщикам времен Первой мировой войны, автор наделил Сэма. Дж. Р. Р. Толкин в одной из писем читателю указывает на это: «Он не считал себя ни героем, ни храбрецом, вообще ничего выдающегося в себе не усматривал, — вот разве что служение и верность своему господину». Толкин сразу же определяет отношения между Фродо и Сэмом, как отношения между хозяином и слугой, используя термины «*master*» и «*servant*». Примером здесь может послужить сцена, описанная в первой главе третьей книги, где, после распада Братства, Арагорн пришел к выводу, куда ушел Фродо: «*Frodo has gone by boat, and his servant has gone with him*». Что касается переводов, то В. Муравьев и А. Кистяковский успешно передают этот тип отношений между главными

фигурами произведения: «Фродо взял лодку, и его самый верный друг, его слуга уплыл вместе с ним». А. Грузберг также переводит: «Это и есть ответ: Фродо ушел на лодке, и его слуга ушел с ним». Как видно из переводов, в отличие от А. Грузберга, В. Муравьев и А. Кистяковский подчеркивают также и крепкие дружеские отношения между Сэмом и Фродо. Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий на протяжении всей предпочитают опускать слово «слуга» или заменять его на «друг» или «Сэм». Что касается данного отрывка, то они переводят его так: «Больше Фродо на этой стороне реки нет, только он мог взять лодку; и с ним Сэм, только он мог взять свой тюк».

Однако самое яркое указание на характер отношений между Фродо и Сэмом как между хозяином и слугой можно найти в пятой главе четвертой книги, где Фродо и Сэм встречаются Фарамира. Момент, когда Сэм пытается защитить Фродо от злонамеренных попыток Фарамира заставить Фродо выдать цель его путешествия, тот спокойно, но твердо указывает ему на его место: «*Do not speak before your master, whose wit is greater than yours*». У В. Муравьева и А. Кистяковского не возникло проблем при передаче данного отрывка: «*Не мешай говорить своему хозяину, он не в пример умнее*». Им удалось сохранить и относительную нейтральность говорящего, при произнесении данной фразы, и ее одновременную резкость. У А. Грузберга с передачей оригинального настроения фразы также не возникло проблем: «*Не вступайте в разговор раньше своего хозяина, у которого мозгов побольше, чем у вас*». Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий приняли решение заменить слово «хозяин» на «друг»: «*Довольно! Не говорите так в присутствии вашего друга, который, конечно, умнее вас*». Ближе к концу эпизода Дж. Р. Р. Толкин дважды повторяет слово «слуга» и «хозяин» поблизости. Данный эпизод у Дж. Р. Р. Толкина начинается со слов «*Another bed was set beside him for his servant*» и далее Фарамир говорит Сэму «*A pert servant, Master Samwise*». В. Муравьев и А. Кистяковский перевели первую часть как: «*Рядом было постлано для слуги*», а вторую: «*Для слуги ты смел на язык,*

господин Сэммиум». А. Грузберг также следует за Дж. Р. Р. Толкином и переводит данные отрывки как: *«Рядом была поставлена другая кровать для слуги»* и *«Дерзкий слуга, мастер Сэмвайс»*. Что касается перевода Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий, то они игнорируют посыл Дж. Р. Р. Толкина и пишут: *«Другая постель, рядом, была приготовлена для его спутника»* и *«Вы хитрец, Сэмвиз»*.

Итак, из проведенного сравнительного анализа переводов эпизодов произведения «Властелин колец» мы можем заключить, что, несмотря на все попытки переводчиков передать оригинальную задумку автора, каждый перевод, так или иначе, несет в себе несколько другие смыслы.

Выводы по главе 2

Во второй главе мы уделили большее внимание практическому разбору лингвостилистических особенностей жанра фэнтези на примере произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец». Наибольшей трудностью при переводе данного произведения является наличие огромного количества окказионализмов, для создания которых автор использовал различные способы словообразования, различные части речи, знания древних языков и игру слов. Помимо этого произведение насыщено множеством выдуманных автором языков, а сама задумка автора о том, что оригинальное произведение является переводом с выдуманного «Всеобщего Языка» людей составляет особую трудность для переводчиков.

Для более подробного изучения вариантов перевода сложных лингвостилистических особенностей мы взяли три перевода произведения на русский язык следующих авторов: В. Муравьёва и А. Кистяковского, Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого и А.А. Грузберга. Для начала мы коснулись наиболее важного аспекта – перевода имен собственных. В выбранном

романе-эпопее очень важное место занимают антропонимы и топонимы. Практически все имена собственные придуманы автором и несут в себе определенный смысл. Что характерно для произведения, у персонажей может быть не одно прозвище или имя, каждое из которых является говорящим и нуждается в передаче заложенного в них смысла. Все переводчики так или иначе справились с поставленной задачей, используя рекомендации по переводу, данные автором.

Также мы рассмотрели переводы наиболее интересных паремиологических единиц и эпизодов, сделанных теми же авторами. Исходя из рассмотренных примеров, можно заключить, что все переводы имеют свои преимущества и недостатки. А. Грузберг наиболее близко подошел к передаче оригинального посыла автора, однако язык, которым он пишет, довольно далек от литературного из-за чрезмерного использования буквального и подстрочного перевода. Вследствие этого все происходящее, в особенности диалоги, воспринимается несколько нереально. В. Муравьев и А. Кистяковский нередко уходили от оригинальной философии Дж. Р. Р. Толкина, внося в перевод свое собственное видение происходящего. Однако, за исключением некоторых неточностей, их перевод отличается легкостью и изящностью языка. Что же касается перевода Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого, то, несмотря на правильное понимание и передачу авторской задумки, а также живой язык, они урезали значительную часть оригинала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начиная с древних времен, все загадочное и необъяснимое манило к себе людей. Именно по этой причине жанр фэнтези занимает заслуженное и прочное место среди остальных литературных жанров и вряд ли когда-нибудь станет менее интересным читателям. Авторы фэнтезийных произведений из года в год стараются разнообразить данный жанр и привнести в него частичку чего-то нового. Учитывая тот факт, что данный жанр дает абсолютную свободу авторам и никаких ограничений в нем априори быть не может, он постоянно развивается и претерпевает различные трансформации. По мере того, как развивается данный жанр, растет и сложность его перевода с языка оригинала на другие языки.

В теоретической части нашей выпускной квалификационной работы мы полностью раскрыли и наглядно подчеркнули актуальность данного исследования. Более того, мы раскрыли не только понятие жанра фэнтези, но и рассмотрели историю становления данного жанра в России и за рубежом. Мы обратили особое внимание на такие лингвостилистические особенности жанра фэнтези, как наличие авторских антропонимов, топонимов, реалий, устаревших грамматических конструкций, архаизмов, историзмов, инверсии, эвфемизмов, авторских метафор, сравнений, эпитетов, а также пословиц и поговорок. Кроме того, мы уделили большое внимание способам перевода данных лингвостилистических особенностей и выделили главное правило перевода художественных текстов, которое заключается в адекватной передаче особенностей текста-оригинала с учетом авторского стиля и с максимально возможным сохранением всех средств, использованных в оригинальном тексте.

Что касается прикладного раздела исследования, то мы провели сравнительный анализ наиболее сложных моментов для переводчиков, а именно переводов имен собственных, авторских пословиц и поговорок, а также эпизодов произведения Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец» на

примере переводов трех авторов – В. Муравьёва и А. Кистяковского, Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого и А.А. Грузберга.

Суммируя результаты проведенного сравнительного анализа, мы можем заключить, что, с одной стороны, переводы имен собственных, пословиц и поговорок, а также эпизодов произведения В. Муравьёвым и А. Кистяковским являются наиболее удачными с точки зрения литературности и изящности языка. С другой стороны, из-за стремления к литературности, их перевод местами теряет оригинальную философию, вложенную в произведение автором. Перевод Н.В. Григорьевой и В.И. Грушецкого, в свою очередь, получился довольно живым, однако в тех случаях, когда они не могли правильно передать задумку автора, они предпочитали опускать данные эпизоды. Самым спорным моментом данного перевода являются имена собственные, так как Н.В. Григорьева и В.И. Грушецкий часто пренебрегали рекомендациями данными автором и чрезмерно трансформировали их, что влияет на восприятие читателями персонажей. Перевод А. А. Грузберга хоть и получился наиболее удачным с точки зрения перевода имен собственных, он проигрывает вследствие чрезмерного буквализма в целом.

Итак, мы убедились в том, что наличие идеального единого перевода произведения, полностью отвечающего запросам читателей и наиболее близко и точно передающего задумку автора, попросту невозможно из-за различия восприятия переводчиков. Все переводы имеют незначительные отклонения от задумки автора оригинала, смысловые и философские искажения.

В заключение проведенного исследования, можно с уверенностью сказать, что первичные цели и задачи данной выпускной квалификационной работы выполнены. Было проведено углубленное изучение научной литературы и статей, касающихся проблематики данного исследования.

Список использованной литературы

1. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение : учебное пособие / И.С. Алексеева. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Академия, 2008. – 354 с.
2. Алимова, М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М.В. Алимова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2012. – № 2. – С. 47-52.
3. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода. – М.: ЛКИ, 2010. – 240 с.
4. Беренкова, В. М. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования [Электронный ресурс] / В.М. Беренкова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 4. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-fentezi-kak-obekt-lingvisticheskogoissledovaniya>. – (Дата обращения: 01.05.2018).
5. Беренкова, В. М. Способы композиции авторских новообразований Дж. Р. Р. Толкина / В.М. Беренкова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Филология и искусствоведение. – 2010. – № 5. – С. 21-23.
6. Будник, Е.А. Политическая корректность и способы ее перевода с английского на русский язык / Е.А. Будник, А.Т. Ахмедова // Science Time. – 2015. – № 5(17). – С. 15-16.
7. Гаева, Л.Д. Жанровые стереотипы в романе Дж.Р.Р. Мартина «Игра престолов» : ВКР / Л.Д. Гаева // НТГСПИ. – Нижний Тагил. – 2015. – 61 с.
8. Гончаров, В. Л. Русская фэнтези – выбор пути / В. Л. Гончаров // Если. – 1998. – С. 216 - 227.
9. Гуревич, Г. И. Что такое фантастика и как ее понимать? / Г. И. Гуревич // Литературная учеба. – 1981. – №. 9 – С. 86 – 105.

10. Давыдова, Е.В. Жанрово-стилистические особенности эпического фэнтези / Е.В. Давыдова // Известия Смоленского государственного университета. – 2011. – № 4(16). – С. 261-268.
11. Даль, В.И. Иллюстрированный толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль; Под ред. В.П. Бутромеев. – М.: Олма Медиа Гр., 2013. – 448 с.
12. Дердзиньски, Р. Северный диалект синдарина [Электронный ресурс] / Ричард Дердзиньски // Хранители Арды-на-Куличиках: науч. попул. журн. – 2002. – Режим доступа : <http://www.kulichki.ru/html>. – (Дата обращения: 9.05.2018).
13. Дьякова, Т.В. Адекватность выбора способов перевода искусственных антропонимов в жанре фэнтези / Т.В. Дьякова // *Lingua mobilis*. – 2013. – № 1. – С. 18-22.
14. Елизарова, М.Н. Новообразования-имена собственные в произведениях современной научной фантастики / М.Н. Елизарова // Гуманитарные проблемы глазами молодых. – М.: Орел, 1994. – С. 86-92.
15. Комиссаров, В.Н. Лингвистика перевода / В.Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1980. – 167 с.
16. Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) / В.Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. – 253 с.
17. Концесвитная, Е.А. Топоним в виртуальном пространстве эпопеи Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» / Е.А. Концесвитная // Проблемы региональной ономастики. – Майкоп: АГУ, 2004. – С. 121 -123.
18. Куниловская, М.А. Авторская метафора как объект перевода / М.А. Куниловская // *Lingua mobilis*. – 2010. – № 4(23). – С. 73-81.
19. Маркова Н. С. Разработка мифологических мотивов в эпопее Дж. Толкина «Властелин колец» / Н. С. Маркова // Наука и современность. – 2006. – №3. – 13 с.

20. Мисник, М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов / М.Ф. Мисник // ИГЛУ. – Иркутск. – 2006. – 20 с.
21. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; Под ред. Л.И. Скворцов. – М.: ОНИКС-ЛИТ, Мир и Образование, 2012. – 1376 с.
22. Ослопова, В.М. Особенности переводческих преобразований в диахроническом переводе (на материале текстов среднеанглийского и ранненовоанглийского периодов) / В.М. Ослопова, А.В. Бакулев// М. : Успехи современного естествознания. – 2012. – №5. – С. 157-159.
23. Семенова, Н.Г. «Властелин колец» в зеркале русских переводов [Электронный ресурс] / Н. Г. Семенова // Хранители Арды-на-Куличиках: науч. попул. журн. — 2002. — Режим доступа: <http://www.kulichki.ru/html>. — (Дата обращения: 12.05. 2018).
24. Толкин Дж. Р. Р. Братство кольца: Первая часть «Властелина колец» / Пер с англ. Н. В. Григорьевой, В. И. Грушецкого. Пер. стихов И. Б. Гриншпуна. — СПб. — Северо-Запад, 1992. — 415 с.
25. Толкин Дж Р. Р. Две крепости. Вторая часть «Властелина колец» / Пер, с англ. Н. В. Григорьевой, В И Грушецкого. Пер, стихов И. Б. Гриншпуна. — СПб.: Северо-Запад, 1992. — 398 с.
26. Толкин Дж. Р. Р. Возвращение Короля Третья часть «Властелина колец» / Пер. с англ. Н. В Григорьевой, В И. Грушецкого; Пер. стихов И. Б. Гриншпуна. — СПб.: Северо-Запад, 1992. —345 с.
27. Толкин Дж.Р.Р. Властелин колец / пер. с англ. А. А. Грузберг, ред. А. Застырец. — Екатеринбург: У-Фактория, 1990. — 1029 с.
28. Толкин Дж.Р.Р. Хранители: Летопись первая из эпопеи "Властелин колец" / пер. с англ. В. Муравьева (Пролог и Книга первая) и А. Кистяковского (Книга вторая и все стихотворения). — М.: Радуга, 1989. — 1105 с.
29. Чернышева Т. А. Природа фантастики. – М.: Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1984. – 336 с.

30. Щерба Л. Р. Языковая система и речевая деятельность / Л. Р. Щерба. – М.: Просвещение, 2004. – 432 с.
31. Юрина Ю. Н. Лингвостилистические подходы к изучению языкового стиля писателя / Ю. Н. Юрина // Проблемы современной науки и образования. – 2014. – №9. – С. 98-99.
32. Agøy, N.I. Things to remember when translating Tolkien / N.I. Agøy // *Lembas Extra. Proceedings of the 5th Unquendor Lustrum, Barloo, 2006.* – Wapenveld 2008, P. 42-50.
33. Austin, A. Quality in epic fantasy [Электронный ресурс] / A. Austin // *Strange Horizons.* – 2002. — Режим доступа: <http://strangehorizons.com/nonfiction/articles/quality-in-epic-fantasy/>. — (Дата обращения: 10.05. 2018).
34. Honegger, T. Tolkien in Translation / T. Honegger// – Zürich og Bern: Walking Tree Publications, 2003. – 187 p.
35. Hooker Mark T., Tolkien Through Russian Eyes / Mark T. Hooker. – Zollikofen: Walking Tree Publishers, 2003. — 213 p.
36. Hunt P. Alternative Worlds in Fantasy Fiction / P. Hunt, M. Lenz. – New York : Bloomsbury Academic, 2005. – 184 p.
37. Mandala, S. The Language in Science Fiction and Fantasy: The Question of Style / S. Mandala. – New York : Continuum International Publishing Group, 2010. – 172 p.
38. Suvin, D. Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre / D. Suvin. – Bern : International Academic Publishers, 2016. – 469 p.
39. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings / J.R.R Tolkien. – London: Unwin Paperbacks, 1990. — 1079 p.
40. Tolkien, J. R. R. The Letters of J. R. R. Tolkien. / J.R.R Tolkien. – London: Unwin Paperbacks, 1981. — 479 p.
41. Tolkien, J.R.R. The Monsters and the Critics and Other Essays / J.R.R. Tolkien. – London : HarperCollins, 2006. – 256 p.