

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

ИНСТИТУТ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ С
АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА
Т. КАПОТЕ «ЛЕТНИЙ КРУИЗ»)

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
45.05.01 Перевод и переводоведение
очно-заочной формы обучения, группы 04001482
Звягинцевой Валерии Юрьевны

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент
Пугач В.С.

Рецензент:
кандидат филологических наук,
доцент
Беседина Т.В.

БЕЛГОРОД 2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Художественная деталь как понятие теории интерпретации	8
1.1. Типы и функции художественной детали.....	8
1.2. Художественная деталь как ключевой фактор формирования индивидуального стиля автора.....	24
Выводы по Главе 1	32
Глава 2. Особенности передачи художественной детали в переводе.....	34
2.1. Художественная деталь как средство индивидуализации образов романа Трумена Капоте «Летний круиз».....	34
2.2. Способы перевода различных видов художественной детали в романе Трумена Капоте «Летний круиз».....	44
Выводы по Главе 2	57
Заключение.....	58
Библиографический список использованной литературы	60
Список источников иллюстрированного материала	63
Список использованных словарей	65

Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена анализу значения художественных деталей в англоязычных произведениях и особенностям их перевода на русский язык. Выявление нарочито использованных писателем элементов или систем деталей в современном переводе является актуальной проблемой. Важную роль в улучшении качества интерпретации и переводов художественных текстов играет анализ художественных деталей.

В толковом словаре русского языка С.И. Ожеговым художественная деталь определена как подробность, подчеркивающая смысловую достоверность произведения достоверностью вещественной, событийной – конкретизируя тот или иной образ [Ожегов, 2012: 134].

Художественные детали – это составные части образа, их перевод на другой язык может вызвать значительные сложности. Художественную деталь можно интерпретировать по-разному, поэтому важно добраться до ее исходного значения. А.П. Чехов боролся за сокращение излишних уточнений и подробностей, но призывал умело использовать скромное количество художественных деталей, утверждая, что: «Без детали вещь не живёт» [Добин, 1962: 407].

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

Изучением художественной детали в литературном произведении, спецификой ее перевода занимались как отечественные, так и зарубежные ученые-лингвисты. Так, общую классификацию представил научному миру В.Е. Хализев в «Теории литературы». А.Б. Есин также внес вклад в решение данной проблемы, разработав классификацию деталей, которые делятся на [Есин, 2000: 82]:

- внешние;
- психологические.

В.А. Кухаренко представила классификацию художественных деталей в зависимости от их функциональной нагрузки. Исследователь выделила следующие разновидности [Кухаренко, 1988: 115]:

- изобразительная;
- уточняющая;
- характерологическая;
- имплицитная.

Л.В. Дудник во «Вступлении в литературоведение» выделил широкую классификацию деталей. В ней все детали делятся на [Дудник, 2005: 191]: словесные, портретные, пейзажные, психологические, предметные, детали как форма обобщения.

В определенной ситуации художественная деталь может быть художественным символом, как отмечают и Е.С. Добин, и В.А. Кухаренко, и А.Б. Есин. Некоторые художественные детали становятся многозначными символами, имеющими социальный, психологический и философский смысл. Символом может выступать любой тип детали. Этот тип обладает своей собственной особой структурной и образной спецификой. Это похоже на высшую ступень развития детали, связанную с ее включением в целый текст.

«Как правило, художественной детали приписывают способность к раскрытию характера персонажа и его психологической характеристики. Художественная деталь является основным способом выразительности, который самостоятельно способствует формированию глубины повествования. Эстетическая природа художественной детали заключает в себе естественное несоответствие между местом ее в системе количественных элементов и частей произведения и стремлением выразить, чем она – как реальность – несет в себе» [Страхов, 1978: 84].

Художественная деталь формирует целостность образа за счет незначительных деталей, при этом экономит изобразительные средства. Более

того, она заставляет читателя включиться в соавторство. Художественная деталь – побуждает создавать образы, чем заставляет читателя также переживать все моменты с автором и тем самым вызывает личное творческое стремление.

Художественная деталь является дополнительным языком реальности, которая на сегодняшний день еще плохо понимается. Искажение художественных деталей в переводе является очень распространенным явлением. Прямая причина для этого заключается во всех известных асимметриях между языком и культурой, то есть отсутствии определенных явлений языка, понятий и концепции для перевода. Проблема перевода художественной детали заключается в особенностях психологического восприятия ее переводчиком.

Актуальность проблемы, поставленной в данной работе, обусловлена изучением роли художественных деталей в создании художественного образа. Передача художественной детали в художественном переводе вызывает интерес к рассмотрению путей реализации ее в тексте.

В работе мы сделали попытку изучить функционирование художественной детали в произведении Т. Капоте «Летний круиз», а также осуществить перевод с сохранением изначальной стилистической окраски, что обуславливает **новизну** данной работы.

Задачи исследования:

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

Объектом нашего исследования является произведение американской литературы 20 века «Летний круиз» Т. Капоте.

Исходя из объекта работы, **предметом** исследования является художественная деталь в данном произведении и специфика ее перевода на русский язык.

Первая глава работы посвящена изучению художественной детали в современном литературоведении и теории интерпретации. В ней мы раскрываем теоретические основы понятия «художественная деталь» в литературном произведении, исследуем в романе Т. Капоте, основываясь на существующих на сегодняшний день классификация видов художественной детали с выявлением своеобразия авторского стиля. Значительное место занимает рассмотрение художественной детали как средства формирования образа в тексте, а также способ индивидуализации образа в художественном произведении с точки зрения теории интерпретации текста.

Во второй главе большое внимание уделяется определению типов художественных деталей, а также особенностям передачи специфичности художественной детали в романе «Летний круиз» Т. Капоте при переводе.

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

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

Практическая ценность данного исследования заключается в возможности использования его материалов студентами и преподавателями как вспомогательного материала на занятиях по «Сравнительной стилистике», «Теории интерпретации художественного произведения».

Теоретической основой работы послужили такие труды ученых, как В.П. Астафьев, Е.Ф. Добин, А.Б. Есин, В.А. Кухаренко, Б.П. Подольский, В.Е. Хализев и др.

Глава 1. Художественная деталь как понятие теории интерпретации

1.1. Типы и функции художественной детали

Общность художественных образов формирует нынешнее искусство в направлении формирования духовной культуры человечества. Только целостность образа, невозможность его вхождения в ткань человеческой культуры превосходят творческие усилия художника и служат наглядным критерием его плодотворности. Только в своем образном осуществлении искусство становится силой, которая непосредственно влияет на умы и сердца людей, которая обогащает их моральный опыт и формирует жизненные ориентиры.

В филологической науке не много явлений, которые так же часто неоднозначно упоминаются, как художественная деталь. Все мы неосознанно воспринимаем деталь как что-то обыденное, несущественное, что несет в себе что-то большее, значимое. В переводоведении и стилистике издавна закрепилась мысль о том, что частое применение художественной детали связано с невозможностью объять явление во всей его полноте, и из этого мы возникает желание передать образ читателю так, чтобы он имел понимание полной картины происходящего, индивидуальность внешних чувств, неповторимость выборочного подхода автора к внешним проявлениям, которые наблюдаются, порождают бесконечное разнообразие деталей, передающих человеческие переживания [Волошинов, 1995].

Российский литературовед Г. Пospelов был одним из первых ученых-исследователей, кто определил деталь как одно из средств изобразительного искусства, исследовал ее разновидности, а также выяснил, что слово "*detail*" с французского означает «*часть, частицу, подробность, мелкую часть, мелочь*». Как художественное средство, это явление выполняет важные функции в литературном произведении [Пospelов, 1988: 67].

Доказательство важности художественной детали в произведении можно найти во многих изречениях великих творцов художественной прозы.

Оноре де Бальзак считал, что для воспроизведения деталей и оттенков необходимо владеть высоким искусством. Более того, он уверен, что именно детали делают романы достойными [Добин, 1981: 304].

Так, например, в повести «Гобсек» художественные детали, такие как, «*густые черные брови*», «*голый череп, желтый, как старый мрамор*», «*беззубый рот*», «*пискливый голос*» «*высохший старикашка*» (“*thick black eyebrows*”, “*a naked skull, yellow, as an old marble*”, “*toothless mouth*”, “*squeaky voice*”, “*dried out geezer*”) формируются не только образ героя, но и читатель может узнать героя глубже, его характер, настроение .

Описывающие детали «*удивительный, необыкновенный взгляд*» (“*astonishing, extraordinary view*”) Гобсека используются для тех же целей. Так, глаза ростовщика под пером гениального художника становятся зеркалом его души, отражают его внутреннее мироощущение: «*тусклые*», «*бесстрастные*», «*проникающие в самую душу*», «*угасающие*», «*металлические*», «*холодные*» (“*fading*”, “*indiffere*”, “*penetrating into the soul*”, “*dull*”, “*metal*”, “*cold*”).

Кажется, все очень просто: писатель должен уметь всматриваться в жизнь, широко охватывая просторы действительности, чувствуя ее мельчайшие характерные черты. Одним словом, писателю требуется утонченная наблюдательность и точность образного мышления. Однако, вдумываясь, мы приходим к выводу, что детали и подробности не всегда совпадают в своем функциональном значении. И те, и другие не только «периферические», но часто могут быть «сердцевинными» и прямо относятся не только к окружению, но формируют ядро рассказа, его образное целое.

Художественная деталь формирует целостный образ за счет незначительных черт, при этом экономя изобразительные средства. Кроме того, она вовлекает читателя в сотворчество с автором, достраивая образы, не законченные им до конца. Краткая описательная фраза сокращает количество употребляемых слов, но все они автоматизированы, и в таком случае чувствительная наглядность не рождается. Но деталь – мощный признак

образности, который зарождает у читателя не только сотворчество с автором, но и личные творческие стремления. «Не случайно картины, которые воспроизводятся читателями по тем же деталям, не отличаясь в основном направлении и тоне, заметно отличаются обстоятельствами и глубиной изображения» [Мартьянова, 1997: 57].

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

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

Художественная деталь в результате всех этих причин – чрезвычайно *важный элемент художественной системы текста*, который актуализирует множество текстовых категорий, и к ее выбору вдумчиво и придирчиво относятся все художники.

Некоторые ученые выражают мнения, что классификация художественных деталей – недостаточно изученная проблема современной интерпретации и стилистики. Например, Б.П. Подольский утверждал, что проблема классификации художественных деталей уже давно ждет своего решения, и это «очевидно из творческого опыта» [Подольский, 1995: 161].

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

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

Б.П. Подольский не согласен с его утверждением о том, что автор должен дать конкретное название каждой детали, найти правильное выражение, речевой оборот, выстроить их для передачи собственной интонации, называет его понимание «детали» ошибочным. Тем не менее, в то же время, исследователь не предлагает свою классификацию, и выдвигает на первый план ряд вопросов, требующих решения. Это связано с ролью деталей в художественном произведении и переплетением с основными литературными методами [Подольский, 1995: 168].

Классификация, представленная В.Е. Хализевым в «Теории литературы», является наиболее общей в сравнении с другими: «В одних случаях писатели используют развернутые характеристики определенного явления, в других – объединяют в тех же текстовых эпизодах разнородную предметность» [Хализев, 2002: 438].

Л.В. Чернец предлагает группировать виды деталей, исходя из стиля автора, принципы обнаружения которого определены А.Б. Есиным [Чернец, 2004]. С точки зрения внутреннего и внешнего, статики и динамики, ученый обнаруживает свойство стиля того или иного писателя согласно «перечню стилистических доминант». Если писатель тщательно старается прорисовать в воображении читателя внешность персонажей, природу, детали одежды, расположение вещей и сами вещи, то такое качество его стиля можно назвать *описательностью*. Основное направление этого стиля – описание деталей.

Задумка автора на воссоздании внешней динамики А.Б. Есин описывает как *сюжетность*. В таких произведениях преобладают сюжетные детали.

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

«С замирающим сердцем бежал он к дереву, чтобы пощупать рукой зарубку с капельками смолы, но вместо нее обнаруживал шершавую складку коры» [Астафьев, 1980: 2].

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

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

Наконец, писатель может сосредоточить внимание на внутреннем мире героя или лирического персонажа – его эмоциях, мыслях, тревогах, желаниях – такие черты стиля называются *психологизмом*, а детали, которые представляют внутренний мир героя – психологическими. В каждом отдельно взятом произведении сюжетность, описательность или психологизм определяют его сущностный стилевой признак. Во всяком случае перечисленные категории могут перекликаться друг с другом, например, психологизм и сюжетность и как считает Л.В. Чернец, соответственно сосуществуют разные виды деталей [Чернец, 2004].

«...Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника» [Шолохов, 2012: 224].

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

Деталь позволяет охарактеризовать психологические характеристики героя, способствует раскрыть внутренний мир персонажа.

А.Б. Есин в классификации выделяет следующие детали [Есин, 2000]:

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

Тексты цикла «Темные аллеи» И.А. Бунина наполнены внешними деталями. Зачастую, они реализовывают изобразительную (описательную) функцию, принимая участие в создании пейзажа и портрета. Подобная детализация пейзажа и портрета является характерной чертой для бунинского цикла, так как способствует в относительно узких рамках рассказа, новеллы или миниатюры созданию множества замыслов [Нинов, 1983].

Например, в рассказе «Темные аллеи» автор акцентирует внимание на сходстве старика-военного с императором Александром II. Это показывает нам не только внешность героя, но и говорит о его образе жизни, предпочтениях, привычках. «В «Музе» четыре детали – «щуплый, рыженький, несмелый, недалекий» “*Frail, red-haired, timid, dimwitted*” – определяют внешность и незначительность помещика Завистовского, детали «полный, бледный, голубоглазый» – “*plump, pale, blue-eyed*” – раскрывают образ генерала из «Антигоны». Определенный тип героя, присутствующий в нескольких произведениях цикла, характеризуется такими деталями внешности» [Бахтин, 1986: 22]:

«...человек лет тридцати... заметный своей наружностью, высок, крепок... и в своем роде красив: брюнет... восточного типа» [Бунин, 1966: 4].

“...*man of about thirty ... his conspicuous appearance, height, strength... and beautiful in its own way: brunette ... of eastern type*” [Перевод наш – В.З.].

2) *психологические* – показывают внутренний мир человека.

Приметы современности в «Чистом понедельник» используют психологические детали, помогают понять образа героя, его несерьезность, «ужасную болтливость и непоседливость» – “*terrible restlessness and indiscretion*”. «Он возит героиню на театральные капустники, в рестораны в отдельный кабинет с цыганами, он красив, интересен, но простоват и никогда не может понять и разгадать свою возлюбленную» [Кухаренко, 1988: 116].

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

Особенности художественных деталей:

- детали могут быть даны в противопоставлении друг с другом;
- могут образовывать «ансамбль», создавая в совокупности единое и целостное впечатление;
- деталь тяготеет к единичности, заменяя ряд подробностей;

– деталь вносит в образ диссонанс [Есин, 2000: 85].

Подобной же категоризации придерживается и Д.Ф. Загидуллина, связывая портрет, пейзаж и речь в группу внешних художественных деталей, а изображение мыслей, переживаний, желаний – в группу психологических. В повести «Три года» А.П. Чехова мужчина старается померить с женой, которую он обидел. Но с нелюбящей женщиной сложно примерить, даже объятья и поцелую не смогут помочь. К сожалению, примирение не наступает, сравните:

«И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица»
[Чехов, 1985: 15].

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

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

В статье «Роль художественной детали в создании трагичного характера» М.А. Березняк выделяет три основных типа деталей [Березняк, 1985]:

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

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

“They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea” [Hemingway, 2007: 13].

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

«Словосочетанием *their room* заканчивается одно предложение и начинается другое, это является контактным повтором. На наш взгляд, автор хочет заострить наше внимание именно на этих словах. Мир Джорджа и его жены ограничен только их комнатами. Их практически ничего не интересует. Несмотря на то, что они путешествуют, создается впечатление, что большую часть времени они находятся именно в этой комнате. Не только в те дни, когда идет дождь. Для того, чтобы показать, что все события рассказа сопровождаются не просто дождем, а настоящим ливнем» [Тусупова, 2016: 28];

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

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

“Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument“ [Hemingway, 2007: 21].

«Их комната была на втором этаже, из окон было видно море. Из окон были видны также общественный сад и памятник жертвам войны. В саду были высокие пальмы и зеленые скамейки. В хорошую погоду там всегда сидел какой-нибудь художник с мольбертом. Художникам нравились пальмы и

яркие фасады гостиниц с окнами на море и сад. Итальянцы приезжали издалека, чтобы посмотреть на памятник жертвам войны» [Перевод наш – В.З.];

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

Исследуя проблему систематизации типов художественной детали, мы склоняемся к наиболее оптимальной, на наш взгляд, классификации В.А. Кухаренко, которая, в зависимости от функциональной нагрузки художественной детали, предлагает свою классификацию художественной детали [Кухаренко, 1988: 118]:

- изобразительная;
- уточняющая;
- характерологическая;
- имплицитная.

Изобразительная деталь предназначена для того, чтобы создать зрительный образ описываемого. Чаще всего она является составляющей частью образа природы или образа внешности.

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

«Кстати он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, тёмно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» [Достоевский, 1989: 23].

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

А вот каким он предстает перед нами после убийства:

«...Раскольников... был очень бледен, рассеян и угрюм. Снаружи он походил как бы на раненого человека или вытерпывающего какую-нибудь сильную физическую боль: брови его были сдвинуты, губы сжаты, взгляд

воспаленный. Говорил он мало и неохотно, как бы через силу или исполняя обязанности, и какое-то беспокойство изредка появлялось в его движениях» [Достоевский, 1988: 54].

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

«Пейзаж и портрет очень выигрывают благодаря использованию художественной детали: именно она привносит индивидуальность и конкретность в картину природы или внешний вид персонажа» [Юркина, 2004: 125].

Основная функция *уточняющей детали* состоит в том, чтобы путем заострения внимания на незначительных подробностях факта или события убедить читателя в их достоверности. Уточняющая деталь, зачастую, применяется в диалогах или повествовании, перепорученной речи.

Например, для Э. Ремарка и Э. Хемингуэя свойственно детальное описание пути передвижения героя, уточнение самые мелких подробностей маршрута.

Скруплёзное внимание к незначительным подробностям повседневного быта весьма характерно для современной прозы. Разделенный на минимальные составляющие процесс утреннего туалета, чаепития, обеда знаком каждому даже при вариации некоторых составляющих элементов. Персонаж, участвующий в этих действиях, также приобретает черты правдивости, достоверности. Поскольку эти вещи создают представление о своем владельце, уточняющая предметная деталь очень значима для понимания самого персонажа.

Характерологическая деталь – основной актуализатор антропоцентричности. Но функцию свою она выполняет непосредственно, в отличие от изобразительной и уточняющей детали, делая акцент на отдельные

особенности изображаемого характера. Такой тип художественной детали распространен по всему произведению. Характеристика персонажа не раскрывается сразу подробно, не является локально-концентрированной, вместо этого автор расставляет в тексте вехи – детали. Обычно они представляются мимоходом, как что-то известное. Весь набор характерологических деталей, рассредоточенных по всему тексту, может быть использован для всесторонней характеристики, или для повторного подчеркивания его основных черт. В первом случае каждая отдельная деталь отмечает другую сторону характера, а в другом – все подчинены демонстрации главной страсти персонажа и ее постепенному раскрытию. С помощью характерологических деталей автор тщательно и осторожно готовит вывод читателя о персонаже, следуя его по вехам-деталям, расположенным в тексте. Таким образом прагматическая и концептуальная направленность целостного образа таится под кажущейся самостоятельностью читателя в формировании собственного мнения. Характерологической детали создает ощущение нейтральности авторской точки зрения и поэтому это довольно часто используется. Например, понимание сложной закулисной махинации в рассказе Э. Хемингуэя «Пятьдесят тысяч», который заканчивается словами героя – боксера Джека, сравните:

“It’s funny how fast you can think when it means that much money!”
[Hemingway, 2007: 29].

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

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

Имплицитная деталь является основным средством создания содержательно-подтекстовой информации, поэтому ее справедливо можно считать актуализатором именно этого вида информативности текста. Учитывая,

что данный тип детали всегда антропоцентричен и постоянно выступает в системе других типов детали и других средств актуализации, сравните:

“I stayed quiet, because Father and I both knew that Mother would want him to make me stay with her if she just thought of it in time. So Father didn't look at me” [Faulkner, 1931: 54].

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

Близость и взаимопонимание отца и сына “*both knew*”, показанная У. Фолкнером в произведении «Когда наступает ночь», необоснованная требовательность и упрямство матери “*just thought of it in time*”, аналогичность ситуации, в которой пытаются угодить матери, считая ее не правой, исполняя долг джентльмена – эти нюансы человеческих взаимоотношений и проявление внутриличностных конфликтов передаются с помощью внешних незначительных детали поведения.

В определенном значении все названные типы детали принимают участие в создании подтекста, потому что каждая подразумевает более глубокий и широкий обхват события или факта, чем описано в тексте через деталь. Каждый тип имеет свою дистрибутивную и функциональную специфику, что, позволяет анализировать их отдельно. Изобразительная деталь создает образ внешности, образ природы, используется в основном единично.

“The fellow illustrated paper and tobacco and twisted the one up in the other with amazing adroitness. He had long, shaking fingers as agile and restless as the antennae of an insect” [Doyle, 1902: 17].

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

Изобразительная деталь – *fingers as the antennae of an insect* – пальцы как щупальца у насекомого; является стилистическим приемом – сравнение.

Данная изобразительная деталь используется автором, сравнивая пальца Мортимера с щупальцами насекомого, для того чтобы создать образ педантичного человека.

Предметный образ создается с помощью уточняющей детали, образ обстановки распределяется сообщая, по 3–10 единиц в описательном отрывке.

“For the reason that this stick, though first a very handsome, has been so knocked about that I can barely see a city practitioner carrying it. The thick iron ferrule is worn down, so it is clear that he has finished a great amount of walking with it” [Doyle, 1902: 5].

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

Уточняющая деталь – *knocked about* – выражена фразовым глаголом. Уточняющая деталь используемая автором, создает впечатление подлинности того факта, что мужчина работает врачом, и его трость, подаренная коллегами. Как раз Шерлок Холмс и приходит к выводу, что мужчина, хозяин этой трости – сельский врач, после чего он подметил, что принадлежавшая ему трость указывает на то, что он работает в селе врачом и, вероятнее всего, это подарок, который преподнесли его коллеги, когда он уходил с работы.

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

В рассказе «Муза» И. Бунина в описании образа героини часто акцентируется внимание на ее «округлые» колени. Данная деталь вводится в начале рассказа, при первом появлении героини, и в самом конце рассказа, когда она сообщает герою о разрыве. В эти периоды герой видит крупные красивые руки, необычную форму губ, красивое-молодое лицо, полновесные колени, в связи с этим последняя деталь необходима для передачи весомости образа в повествовании.

Имплицитная деталь создает образ взаимоотношений между героем и реальностью или персонажами [Кухаренко, 1988: 117].

“Mr. Holmes, this surpasses anything which I could have imagined”, said Dr. Mortimer, staring at my friend in amazement, “I could understand anyone saying that the words were from a paper; but that you should name which, and add that it originated from the important article, is actually one of the maximum notable things which I have ever recognized” [Doyle, 1902: 30].

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

Staring at my friend in amazement – словосочетание “*in amazement*” репрезентирует сильное удивление. Шерлок Холмс имеет образ гениального сыщика, и его способности удивляют людей. Вот и Мортимер поражается тому, как Холмс быстро понял из какой газеты и статьи был вырезан текст.

Художественная деталь в определенных условиях может стать *художественным символом*. На сегодняшний день часто пишут про символику в литературе. При анализе одних и тех же произведений критики зачастую находят разные символы. Неоднозначность понимания символов можно объяснить их полисемией. Символ выступает в качестве показателя метонимических отношений между понятием и одним из его конкретных представителей. Известные слова “*Sceptre and crown must tumble down*” – пример метонимичной символики. В данном случае символ выражает важный и постоянный для данного явления характер, отношения между целым понятием и символом реальные и стабильные, они не требуют достраивания образа от реципиента. Употребленные в первый раз, в дальнейшем они будут использоваться повторно довольно часто в разных контекстах и обстоятельствах; понятие может быть заменено символом, если понятие

однозначно. Это, в свою очередь, обуславливает закрепление за символом функции стойкой номинации объекта, которая вводится в семантическую структуру слова, закрепляется в словаре и устраняет необходимость параллельного упоминания символа и того, что символизируется, в одном тексте. Языковое закрепление метонимического символа лишает его новизны и оригинальности, снижает его образность [Кухаренко, 1988].

Термин «символ» связано имеет второе значение, это связано с ассимиляцией двух или больше явлений, чтобы разъяснить суть одного из них. Между категориями нет никакой реальной связи. Они только схожи между собой внешне, а также функцией и размерами. Взаимосвязь между символом и понятием, имеющая ассоциативный характер, позволяет расширить художественные возможности использования символа-уподобления, чтобы конкретизировать описываемое понятие.

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

«Символ-уподобление часто используется в названии. Выступая актуализатором концепции произведения, он прагматически ориентирован и опирается на ретроспекцию. Благодаря актуализации последней, а также связанной с ней необходимости возвращения к началу текста, он усиливает связность и системность текста, то есть символ-уподобление, в отличие от метонимии, – это явление текстового уровня» [Путнин, 1987: 104].

Например, ослепительная и недостижимая вершина Килиманджаро как несостоявшаяся творческая судьба героя рассказа Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро».

В определенных условиях деталь становится символом. Такими условиями являются случайность связи между понятием и деталью, которое она представляет, и не одноразовое повторение слова, которое выражает ее, в

границах данного текста. Такой случайный характер связи между понятием и отдельным его проявлением требует разъяснения их отношений. Поэтому *символизирующая деталь* всегда употребляется сначала в непосредственной близости с понятием, символом которого она будет далее выступать. А повторение усиливает случайную связь, аналогичность ряду ситуаций, закрепляет за деталью роль постоянного представителя явления, обеспечивает ей возможность независимого функционирования [Лосев, 1995].

Например, в творчестве Э. Хемингуэя, в романе «Прощай, оружие!» знаком несчастья является дождь, в «Снега Килиманджаро» символом храбрости и бесстрашия выступает образ гиены, в рассказе «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» этот образ переложен на льва. Давайте проанализируем более подробно последнюю историю. Ключевым персонажем этой истории является лев. События рассказа ограничиваются определённой ситуацией, в которой охотник Вильсон поднимает тосты за победу над львом и до момента осознания победы героя над зверем. Первое повторение слова “lion” находится в непосредственной близости от квалификации мужества героя. Частое повторение слова на протяжении всего рассказа в разных ситуациях ослабевает первичное его значение «животное, царь зверей». Формируется новое значение символа «храбрость». В последнем, сороковом употреблении слово “lion” выступает в качестве однозначного символа понятия: “Macomber felt unreasonable happiness that he had never known before. 'You know, I'd like to try another lion,' Macomber said”. Последнее употребление слова «lion» никак не связано с внешним развитием сюжета, ибо герои произносит его во время охоты на буйвола. Оно появляется как символ, выражая всю глубину перемены, происшедшей в Макомбере. Потерпев поражение в первом испытании на храбрость, он хочет победить в аналогичной ситуации, и это проявление мужества будет завершающим этапом утверждения ею только что обретенной свободы и независимости.

«Символическая деталь, таким образом – это еще один тип детали, который имеет собственную структуру и образную специфику. Это самая

высокая степень развития детали, связанная с особенностями её включения в целый текст, это очень сильный и разносторонний текстовый актуализатор. Она эксплицирует и усиливает концепт, насквозь пронзая повторением весь текст, существенно влияет на усиление его связности, целостности и системности» [Кухаренко, 1988: 119].

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

1.2. Художественная деталь как ключевой фактор формирования индивидуального стиля автора

Свой собственный стиль имеет каждый писатель, направление, течение или же литературная эпоха. Стилем можно назвать совокупность тем, на которые чаще всего опирается автор, жанры, в которых он пишет, те стилистические средства, что он использует, а также его творческую манеру. Другими словами, это система художественных средств и приемов в творчестве писателя. *Стиль* – это индивидуальное воплощение художественного метода, утверждают авторы «Теории литературы» Е. Васильев и В. Назарец. С помощью метода определяется направление творчества в целом, а индивидуальные черты писателя отражает стиль. Стиль – это то, что отличает одного отдельно взятого автора от других, его личный опыт, манера писать, талант [Галич, 2005: 426].

В словаре литературоведческих терминов В.М. Лесиной и О.С. Пулинца индивидуальный или авторский стиль определяется как *«идейно-художественное своеобразие творчества писателя, черты его творческой индивидуальности, предопределенные жизненным опытом, мировоззрением, общей культурой, характером, вкусами, ориентацией на определенные литературные направления»* [Лесина, 1965: 395].

Выделяются следующие стили: **выразительный, тяжелый, поверхностный** – сопоставимые с нынешними названиями индивидуально-авторских стилей. основополагающим критерием в классификации стилей является психологический критерий. Причиной этому является частое употребление в психологии термина и понятия «стиль». В этот период наблюдается осмысление термина как *языкового приспособления человека к общественной среде*. В современной лингвистической литературе термин «стиль» употребляется и в значении *речевого поведения человека применительно к определенной ситуации*, определяемой коммуникативными намерениями автора, взаимоотношением его с непосредственными и потенциальными адресатами, различными особенностями культуры, эпохи. В этом значении «стиль», как речевое поведение человека, совпадает с понятием индивидуального стиля и трактуется как *система взаимосвязанных речевых действий автора*, мотивированных коммуникативными и творческими установками, например, позитивный стиль, открытый, доминирующий.

В своем классическом труде «История искусства древности» И. Винкельман заложил основы понимания стиля в искусствоведении. Он пытался дать определенное историческое описание художников и эпох, отдельных стилей народов по сравнению с идеалом, по его мнению, стилю античного искусства. В изучении стилей искусства имеется ряд закономерных этапов: от простого наблюдения, эмпирического – к стремлению классифицировать и систематизировать стили по отдельным критериям, а затем до осознания всей сложности и неоднозначности данного явления. В искусствоведении значение термина «стиль» определялось в зависимости от подходов исследователей. В конце XIX – начале XX в. была разработана теория стиля как художественно-исторической категории. Г. Вёльфлином и А. Риглем, считали стиль как формальную структуру и рассматривали изменение стилей как высший принцип исторического развития искусства. Критерием для определения этих стилей служили следующие категории изобразительной формы:

- линейная;
- живописная;
- открытая;
- закрытая;
- симметричная;
- асимметричная.

Творчество художников при таком понимании стиля, не использующих этих категорий или не укладывающихся в них, относилось к не стилевым формам [Винкельман, 1933].

Проблема индивидуального стиля в системе художественной литературы возросла с середины XVIII века. Отдельные особенности стиля были восприняты не в аспекте определенной словесно-артистической системы автора, относительно других стилей и манер, а были оценены как приемлемые, возможные типичные варианты этого или другого стиля.

Но не личность автора, не «образ автора», не индивидуальные особенности поэтического выражения и поэтического отношения к изображаемому событию, переживанию, лирической теме были основой и опорой словесно-художественной композиции. Историки русской литературы писали об этом не раз. О поэзии М. Ломоносова есть следующие отзывы: «Поэзия Ломоносова совершенно лишена личного элемента. М. Ломоносов излагает теоретические положения, описывает, спорит в своих стихах, но личность автора при этом остается в тени, о себе он никогда не говорит. Происходит это потому, что задачей поэзии классицизма было выражение общих истин, начертанных от века, и для нее конкретная деталь, жизненный факт значения не представляли. Частное, особое беспощадно отметалось в литературных трудах поэтов-классицистов, несмотря на то, что в повседневной жизни они постоянно встречались с ним и в своей житейской практике умели отличать от общего. Имея дело с идеями, следя за их развитием и получая эстетическое наслаждение от стройности течения мыслей, от безукоризненности хода логических категорий, поэзия

классицизма совершенно игнорировала частного человека и равнодушно проходила мимо цветов и красок, которыми блистала окружающая природа» [Западов, 1958: 92].

Индивидуальный стиль показатель особого, глубокого, осознанного взглядом на мир. Субъективная реальность находится в нашем сознании. Сознание состоит из разных фрагментов: газетных публикаций, обрывков сонета Шекспира, воспоминаний, обломков посуды. Эти фрагменты существуют независимо друг от друга и не имеют между собой никакой связи, пока не они станут объектами внимания художника, который аранжирует их согласно своему стилю, конструируя реальность.

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

Кроме того, оно питается и обусловлено традицией, художественными достижениями прошлого. В этой сфере индивидуальное или личностное проступает сквозь устоявшиеся приемы словесно-художественной системы литературной школы или литературного направления [Виноградов, 1961].

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

Современное наполнение понятия «индивидуальный стиль» тесно связано с антропоцентрическим принципом в исследовании языковых явлений, основанных на обязательном учете субъективных факторов. Поэтому

актуальным стало исследовать язык художественного произведения прежде всего, как текст, как целостность, подчиненную авторской позиции.

«Писатель творчески воспроизводит накопленный жизненный опыт, перерабатывая его в произведение. Общие темы, проблемы, пережитые события, попадая под художественную обработку, в индивидуальном стиле писателя приобретают свою уникальность и неповторимость» [Чудаков, 1986: 357].

Каждому человеку свойственна особая, индивидуальная речь, но эта индивидуальность становится заметной главным образом в тех случаях, когда речь совершенна, имеет яркое и богатое звучание, используются оригинальные средства языка. Довольно часто индивидуальный является показателем языковой личности талантливого человека через общий и доминирующий тип речи, то есть через общепринятый художественный стиль.

На общем фоне художественного стиля яркий отблеск, прорыв языковых особенностей писателя национального языка связан с факторами субъективно психологическими, хотя социолингвистические также играют в этом важную роль. Субъективно-психологические причины включают в себя индивидуальные особенности автора: чувственность, тип языкового мышления, уровень эмоционального напряжения, уровень развития и образованности, характер, темперамент, особое мировоззрение и мироощущение, эрудицию и интуицию. Реализуя художественно-эстетическую идею в образной системе произведения, основанной на стилистике национального языка, писатель наполняет языковым материалом свою стилистическую систему, созданную его субъективно-психологической природой. Исходя из этого, он сможет ответить, что у него не было цели, чтобы произнести эти слова таким образом. Он выражался тогда как «видел», как определяла его субъективная психологическая природа.

Социолингвистические факторы также оказывают влияние на индивидуальный стиль: это форма выразительных средств литературного языка, и, в частности, эстетические ориентации, художественной речи,

языковая мода. Каждая эпоха имеет свои характерные черты, поэтому в письме индивидуальные стили имеют оттенки схожести, хотя для каждого важно выработать свой художественный стиль речи. Неординарным, талантливым получается выйти из круга общепринятых стандартов и явить миру искусство своего слова [Ермоленко, 1999].

В стилистике и литературоведении уже давно пришли к выводу, что широкое употребление художественной детали может являться характерным признаком индивидуального стиля автора. Идеино-творческие задачи, которые ставит перед собой автор, определяют выбор деталей. Толковать и отображать деталь однозначно невозможно, так как ее толкование так же индивидуально, как и она сама. Восприятие содержания детали может быть осуществлено разными способами в зависимости от личности читателя, его культурного уровня, словарного запаса и даже настроения.

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

Для каждого отдельного текста особо выделяется одна языковая или стилистическая черта, ведущая в его построении; она становится доминантой также при анализе текста, хотя привлекаются и другие лингвостилистические особенности. В связи с этим, рассмотрение употребления того или иного стилистического приема представляет собой попытку описания индивидуально-художественного стиля. «Язык писателя, с точки зрения лингвостилистики, является главным материалом, на котором выявляются типические функции стилистических средств языка» [Храпченко, 1982: 78].

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

Слово в художественном тексте подчас обретает контекстуальное значение, расходящееся с основным предметно-логическим. К таким случаям

относятся, например, художественная деталь, где функционирование основано на вмещении большего смысла в меньший отрезок произведения, например:

«И мысль свою Беликов также старался запрягать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь...» [Чехов, 1985: 127].

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

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

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

Исследуя эпизод произведения и имея целью угадать во множестве приемов индивидуальный стиль автора, надо постоянно задаваться вопросом: с какой целью автор вводит художественные детали в произведение? Каким образом деталь описывает героев и их взаимоотношения? Как часто встречаются эти же детали в произведении? Изменяется ли деталь и для чего это делается?

Н.В. Гоголь в поэме «Мертвые души» часто применяет свой излюбленный художественный прием – описание персонажа через деталь. Этот прием применяется писателем на примере «помещичьих» глав поэмы. С первого взгляда Манилов создает положительное впечатление на собеседника – он словоохотлив, любезен, приветлив. Однако все меняется после первых минут общения. Собеседнику осознает, что за потоком слащавых слов, за прекраснодушными фантазиями скрывается убогое, духовно омертвевшее существо. По многочисленным деталям читатель понимает, что помещик ленив и глуп. В его доме «вечно недоставало» (*"always lacked"*) чего-нибудь: все начато, но не закончено, создается ощущение, что в дом нет хозяина. В книжке, которую Манилов «постоянно читал уже два года» (*"ve been constantly reading for two years"*), всегда закладка лежит на четырнадцатой странице; не один год в гостиной стоит пара кресел, обтянутых рогожей (на них не хватило обивочной ткани) [Гоголь, 2001].

С одной стороны, по утверждению Е.С. Добина в «Искусстве детали» «смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое»; с другой – «при всей художественной значимости и композиционной важности деталей отдельная деталь или многие детали, взятые, так сказать, сами по себе, вне связи между собой и другими средствами художественной изобразительности, не могут дать полного представления ни о стиле писателя, ни об особенностях словесного построения того или иного произведения. Деталь важна и значима как часть художественного целого». «Деталь – миниатюрная модель искусства. В индивидуальном характере – тип. В цепи единичных событий – время, история. В частной коллизии – противоречия общества. В отдельных судьбах – закономерности эпохи. Ни характеры, ни обстоятельства невозможны, немислимы вне «бесконечно малых моментов» [Добин, 1981: 305].

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

Художественную деталь всегда считается признаком экономного и лаконичного стиля.

Выводы по Главе 1

В данной главе показано, что художественная деталь применяется в произведениях литературы с целью передать образ читателю так, чтобы он имел понимание полной картины происходящего, индивидуальность внешних чувств, неповторимость выборочного подхода автора к внешним проявлениям. С помощью художественной детали создаются полноценные образы, собранные из составных частей целого. При переводе очень важно добраться до ее исходного значения.

Над проблемой изучения художественной детали работали многие ученые, среди них: В.П. Астафьев, М.М. Бахтин, М.А. Березняк, Е.Ф. Добин, А.Б. Есин, Д.Ф. Загидуллина, В.А. Кухаренко, Б.П. Подольский, Г.Н. Поспелов, А.К. Тусупова, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец. Оптимальной систематизацией типов художественной детали выбрана классификация В.А. Кухаренко, основанная на функциональной нагрузке художественной детали. Он предлагает следующую классификацию типов художественной детали: изобразительная, уточняющая, характерологическая, имплицитная. Роль изобразительной детали – воссоздать зрительный образ описываемого. Основная функция уточняющей детали состоит в том, чтобы путем заострения внимания на незначительных подробностях факта или события убедить читателя в их достоверности. Характерологическая деталь фиксирует отдельные черты изображаемого характера. Имплицитная деталь предназначена для создания подтекста.

Система художественных средств и приемов в творчестве писателя формирует его стиль. Познание индивидуальной манеры письма предусматривает обнаружение не только формальных различий одного стиля от другого, но и проникновение в стиль художественных произведений,

установление содержательной сущности формы как важного компонента индивидуального стиля.

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

Глава 2. Особенности передачи художественной детали в переводе

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

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

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

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

В романе автор активно использует **характерологические детали**, выступающие как средство индивидуализации образов романа «Летний круиз». Характерологическая деталь, как известно, индивидуальные особенности изображаемого характера. Этот тип художественной детали рассредоточен по всему роману [Кухаренко, 1988: 116]:

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

флакочник перламутрового лака для ногтей. Разгуливая по улицам в своем новом наряде, она была похожа на ребенка в маскарадном костюме – и прохожие смеялись» [Капоте, 2007: 96];

2) Люси Макнил назвала свою дочь Грейди в честь погибшего на войне брата. “...stillborn, it was a son, and she called him Grady in memory of her brother killed in the war“. “Grady had tried always to cheat her, just simply by not having been born a boy. She’d named her Grady anyway” [Capote, 2006: 17].

«Ребенок родился мертвым. Это был сын, и она назвала его Грейди в память о ее брате, убитом на войне». «Грейди всегда пыталась обмануть ее, хотя бы тем, что не родилась мальчиком. Но Люси все равно назвала девочку Грейди» [Перевод наш – В.З.].

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

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

3) “...a tone of weak conviction indicated doubt, and her eyes, webbed by the spidery hat-veil she now lowered over her face, were dimly confused with the sting she always felt when confronted by what she considered Grady’s contempt” [Capote, 2006: 12].

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

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

Таким образом, в романе представлены характеристики героев которые переданы с помощью характерологических деталей, расположенных по всему тексту. Это подтверждает, что использование детали гораздо результативнее, чем детальное описание качеств героя автором.

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

4) *“Hot weather opens the skull of a city, exposing its white brain, and its heart of nerves, which sizzle like the wires inside a lightbulb”* [Capote, 2006: 93].

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

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

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

Приведенные примеры изобразительной детали, рассредоточенные по всему тексту, они не только рисуют в сознании читателей невыносимую, душную атмосферу Нью-Йорка, но и создают подтекст, так как каждый пример содержит более глубокий и широкий охват факта и события, чем описано в тексте эксплицитно.

«Главное назначение **имплицитной детали** – создание подтекста. Деталь отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл» [Кухаренко, 1988: 115].

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

5) *“The smallest affairs of the kitchen seemed suddenly to attack her attention: time passing in an invisible clock, the red vein of a thermometer, spider-light crawling in the Swiss curtains, a tear of water suspended and never falling from the faucet...”* [Capote, 2006: 79].

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

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

Еще один пример:

6) *“Is this a new trick, lighting gentlemen’s cigarettes? And that lighter; McNeil, however did you come by it? Atrocious. » «I’ll smoke it,” Grady said; and, using the lighter Peter had thought so vulgar, she lighted him another”* [Capote, 2006: 23].

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

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

6.1) There are so many things I like about the UK. First of all the Brits' sense of charity. It is amazing how British people respond to a huge range of contemporary issues, such as cancer or poverty. They organize sporting events, like marathons, to raise money for charity, do other sorts of fundraising or do charity auctions. Donation is a part of the national culture. I like that approach to problems. I like places like Speaker's Corner in Hyde Park where people get together to say whatever they want and discuss a political, religious or social issue. It is the kind of place where society can blow off steam. Even Lenin used to visit Speaker Corner while he was in London. Also, I like the fact that Britain is tolerant of other cultures. One thing I don't like is commuting tube, because there is always engineering work going on. So on the London commuters are always delayed. Another thing I don't like is the binge drinking culture among young people. I was amazed to find out that British girls tend to drink as much beer as men. It is a shame.

Not really. I feel that I am now pretty confident in everyday activities and routine situations. Sometimes I get irritated when things which could have been sorted out in a day in Russia take weeks to be sorted out in Britain. But my motto here is "When in Rome, do as the Romans do". The only difficulty I've had so far is making British friends. But I do have some acquaintances. Probably it takes time to make friends here as British people are famous for being reserved or maybe it is just because I spend most of my time at work. Also, it probably didn't really help that when I studied here, my fellow students were all foreigners. Have you come across any strange stereotypes about Russians or about Brits? [Clansy. 2002: 220]

Есть так много вещей, которые мне нравятся в Великобритании. Прежде всего, британское чувство милосердия. Удивительно, как британцы относятся к огромному спектру современных проблем, таких как рак или бедность. Они организуют спортивные мероприятия, такие как марафоны, чтобы поднять деньги на благотворительность, делать другие виды сбора средств или делать благотворительные аукционы. Пожертвование является частью национальной культуры. Мне нравится такой подход к проблемам. Мне нравится в уголке оратора в Гайд-парке, где люди собираются вместе, чтобы сказать, что они

хотят и обсуждать политические, религиозные или социальные темы. Это то место, где общество может выпустить пар. Даже Ленин посещал спикер-корнер, когда бывал в Лондоне. Кроме того, мне нравится тот факт, что Британия терпима к другим культурам. Одна вещь, которую я не люблю, - это коммутирующая труба, потому что всегда есть инженерные работы. S на Лондо пассажиры всегда задерживаются. Еще одна вещь, которую я не люблю, - это культура выпивки среди молодежи. Я был поражен, узнав, что британские девушки пьют столько же пива, сколько и мужчины. Ей Мне стыдно.

Не реально. Я чувствую, что теперь я довольно уверен в повседневной деятельности и рутинных ситуациях. Иногда я раздражаюсь, когда вещи, которые можно было бы решить за день в России, в Британии решаются неделями. Но мой девиз: "Когда в Риме, делай как римляне". Единственная трудность, с которой я до сих пор сталкивался, - это завести британских друзей. Но у меня есть знакомые. Вероятно, здесь требуется время, чтобы завести друзей, поскольку британцы славятся своей сдержанностью, а может быть, это просто потому, что большую часть времени я провожу на работе. К тому же, когда я учился здесь, все мои сокурсники были иностранцами. Вы сталкивались с какими-то странными стереотипами о русских или британцах? [Перевод наш – В.З].

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

7) *“Grady was as different from her as she had been from her own mother, head-sure and harder, she still was not a woman, but a girl, a child, and it was a terrible mistake, they could not leave her here, she could not leave her child*

unfinished, incomplete, she would have to hurry, she would have to tell Lamont they mustn't go” [Capote, 2006: 31].

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

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

8) “...but their voyage seemed to have no port-of-call of any kind; and, while they were sitting on the terrace of the cafeteria in the shade of an umbrella, Grady had again sudden cause to need the reassurance of land” [Capote, 2006: 50].

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

9) “It was as if the world where they joined were a ship, one becalmed between the two islands that were themselves: with any effort he could see the shore of her, but his was lost in the unlifting mist” [Capote, 2006: 50].

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

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

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

10) *“Broadway is a street; it is also a neighborhood, an atmosphere. «...» Anonymity was part of the pleasure, but while she was no longer Grady McNeil, she did not know who it was that replaced her, and the tallest fires of her excitement burned with a fuel she could not name. «...» Hurry. Doorway megaphones, frenziedly hurling into the glare sad roars of rhythm, accelerate the senses to collapse: run – out of the white into the real, the sexless, the jazz less, the joyful dark: these infatuating terrors she had told to no one” [Capote, 2006:50].*

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

Данная сложная имплицитная деталь дает нам возможность понять глубже внутренний мир Грейди. Она помогает увидеть ту сторону, черту Грейди, обращение к которой и могло погубить девушку. Она жаждала и в тоже время боялась окунуться в тот мир, которому не принадлежала, в котором она была чужой.

Еще один пример имплицитной детали:

11) *“There were none she could present; because, unadmitted but central in her feelings, she’d had always a premonition of briefness, a knowledge that he could not be sewn into the practical material of her future: indeed, it was because of this almost that she’d chosen to love him” [Capote, 2006:82].*

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

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

В определенных случаях художественная деталь может перевоплотиться в художественный символ [Кухаренко, 1988: 117].

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

Бабочка, которую Клайд поймал и посадил в пакет из-под мятных леденцов, символизирует образ Грейди. Т. Капоте не случайно использует сочетание “*...he'd caught it (butterfly) in a peppermint sack*» – «*...поймал ее и посадил ее в пакет из-под мятных леденцов...*”. Такое использование символа подчеркивает главный смысл. Как и пойманная бабочка, которой не место в пластиковом пакете, в котором ее жизнь противоестественна, что противоречит ее природе и угрожает существованию, так и Грейди не может приспособиться к той жизни, в которую она вовлечена при общении с Клайдом. Для нее она губительна.

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

12) “*By her bed there was a cloth doll, a faded homely girl with tangled strings of red raggedy hair; her name was Margaret, she was twelve years old, and probably older, for she'd not been much to look at when Grady had first found her forsaken by some other child and lying on a bench in the park. At home everyone had remarked how much alike they looked, both of them skinny and straggling and*

red-headed. She fluffed the doll's hair and straightened her skirt; it was like old times when Margaret had always been such a help: oh Margaret, she began, and stopped, struck still by the thought that Margaret's eyes were blue buttons and cold, that Margaret was not the same anymore” [Capote, 2006:81].

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

Тряпичная кукла сначала описана автором как «невзрачная выцветшая девчушка с ворохом спутанных рыжих волос», на вид ей более двенадцати лет, но самое важное – она очень похожа на Грейди. Здесь же мы видим, как преобразилась кукла. Ее глаза стали холодными и пустыми, она изменилась. Те же изменения мы наблюдаем во внешности Грейди: «Она тихонько подошла к зеркалу и подняла взгляд: да, Грейди тоже изменилась. Она уже не была ребенком. До сих пор она упорно внушала себе, что детство еще не закончилось... И вот теперь, глядя на свое отражение в зеркале, сумрачное и бледное, она вдруг поняла, что жизнь ее началась уже давно» [Capote, 2006: 81].

Широкое использование художественная деталь Т. Капоте в «Летнем круизе», говорит о том, что автор имеет свой индивидуальный стиль. Изобразительные детали, как оказалось, помогают не только описать какой-либо объект, но и показать определённые характеристики или нести в себе скрытый смысл. В произведении широко представлена характерологическая

деталь. Также в романе множество имплицитных деталей и несколько деталей-символов, придающих произведению тон особой выразительности.

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

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

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

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

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

«Художественным переводом именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на переводимый язык речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя. В художественном переводе различаются отдельные подвиды перевода в зависимости от принадлежности оригинала к определенному жанру художественной

литературы. Выделение перевода произведений того или иного жанра в особый подвид перевода носит условный характер и зависит от того, насколько существенное влияние оказывает специфика данного жанра на ход и результат переводческого процесса» [Комиссаров, 2013: 254].

Проблема перевода художественной детали – проблема психологического восприятия её переводчиком и ориентации на психологию восприятия адресата. Сорокин Ю.А. подводит нас к психологии проблемы перевода. В работе «Психолингвистические аспекты изучения текста» он пишет, что «слово, фраза, книга суть не передатчики, а возбудители психических переживаний в каждой отдельной мнеме» [Сорокин, 1985: 136].

12.1) Farrell is originally from Castleknock in Dublin. His background is not really what you'd think of for a film star. He's the son of the famous Irish footballer Eamon Farrell and originally intended to follow in his Dad's footsteps. However, he quit when he was 15. When asked about why he gave up on football, he said: "It kind of went downhill, I was smoking a bit of reef. You know, you roll your first joint, drink your first beer and discover the girls and well, that's it. I loved football, but I couldn't make the training any more". He was thrown out of school at 17 and when he told his Dad he wanted to become an actor he laughed at him and said, "You want to be a fuckin' play actor? Is that a real way for a man to make a living'?" But he soon changed his mind when he saw Colin's first pay cheque from the BBC TV drama, Ballykissangel. [Clansy, 2002: 249]

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

«Преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле, называются

переводческими (межъязыковыми) трансформациями. Переводческие трансформации подразделяются на *лексические* и *грамматические*. Кроме того, существуют также комплексные *лексико-грамматические* трансформации, где преобразования либо затрагивают одновременно лексические и грамматические единицы оригинала, либо являются межуровневыми, осуществляют переход от лексических единиц к грамматическим и наоборот» [Комиссаров, 2013: 254].

В процессе перевода часто используемые типы **лексических трансформаций**, включают в себя следующие приемы перевода: калькирование, транслитерацию, лексико-семантические замены переводческое транскрибирование, (модуляцию, конкретизацию, генерализацию).

К распространенными **грамматическим трансформациям** относятся следующие приемы перевода: грамматические замены, синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединение предложений.

12.2) Well, apparently there are thousands who de Jedis Of The World Unite It's nothing new to find out that Star Wars fans can be somewhat eccentric, but this eccentricity and enthusiasm seems to have gone on to another level. As part of the teaching of the Jedi Church, the congregation can learn skills such as lightsaber construction, lightsaber operation, and robe making. It seems that turning up in jeans and a T-shirt clutching a toy lightsaber from the local pound shop isn't good enough – Jedis have to wear Jedi kit.

Now that's a lot of lightsabers and Jedi cloaks! I'd Like A Cut And Blow Dry And... A Jedi Cloak, Please The head of the UK Jedi Church is in Wales. In 2003 two brothers, Daniel and Barney Jones, decided to set up a UK branch of the Church in Anglesey, North Wales. So they started studying the teachings of the great Yoda! After years of training Daniel, who prefers to be called Morda Hehol, trained his brother JonBa Hehol (a.k.a. Barney) up to be a Jedi Master and the two started a

ministry in 2007. So for Barney it was a change from local hairdresser to Master Jonba Hehol, minister; and Daniel changed from musician to Master Morda.

You might be a fresher, living it up in your new-found freedom, or you might already be an old hand at the university thing; either way you need to start thinking about what comes next. Realistically, if you want to become a true professional in your chosen field, and go down in the pages of history as a great innovator, then you will definitely need to carry on studying at least for a Masters', if not a PhD. But why not combine work with pleasure as it were, and jet off abroad to get your Masters'? A prestigious foreign university, friends, and a lifetime of memories. And what better place for this, than good old Britain! postgraduate degree, a whole load of new a theoretical postgraduate degrees Let'stust say vou've been a good stuudent not skinning classes. [Clansy, 2002: 249]

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

Авторский текст сосредоточен на изображении и передачи чувств героев. Это чрезвычайно удачный фон для применения художественной детали и предоставления ей текстуальной глубины. Проследим, как функции и взаимодействие художественных деталей, работающих на создание подтекстовых смыслов, передается при переводе. С помощью минимума деталей, чрезвычайно существенных и информативных, создаются выразительные образы героев. Эти художественные детали, насыщенные имплицитным смыслом, требуют тщательного подбора средств их воспроизведения при переводе. Проанализируем некоторые из них в переводе романа «Летний круиз» К. Тверьянович;

13) *“There were none she could present; because, unadmitted but central in her feelings, she'd had always a premonition of briefness, a knowledge that he could not be sewn into the practical material of her future”* [Capote, 2006:82].

«Ей не в чем было его винить, потому что в глубине души она всегда понимала, что все это недолговечно, что к практичной материи ее будущего столь яркий лоскуток никак не подходит» [Капоте, 2007:93].

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

14) “...*but their voyage seemed to have no port-of-call of any kind; and, while they were sitting on the terrace of the cafeteria in the shade of an umbrella, Grady had again sudden cause to need the reassurance of land*” [Capote, 2006: 50].

«Но корабль их, казалось, не стремился ни к какому порту. И теперь, когда они сидели на террасе закусочной, укрытые тенью зонтика, Грейди вдруг снова ощутила потребность очутиться на надежной суше» [Капоте, 2007: 55].

На языке оригинала **имплицитная художественная** деталь содержится в сложном предложении. К. Тверьянович преобразует синтаксическую структуру предложения в несколько самостоятельных предикативных структур. При переводе имплицитной детали выраженной метафорой «voyage» переводчик обращается к конкретизации и берет слово с более узким значением «корабль» на основе метонимических связей;

15) “...*and her eyes, webbed by the spidery hat-veil she now lowered over her face, were dimly confused with the sting she always felt when confronted by what she considered Grady’s contempt*” [Capote, 2006: 12].

«Глаза матери, прикрытые паутиной вуали, которую она при этих словах опустила на лицо, приобрели несколько смущенное выражение, как всегда, когда Грейди бывала, по ее мнению, чересчур надменна и строптива» [Капоте, 2007: 12].

Т. Капоте использовал эпитет *eyes, webbed by the spidery hat-veil* для описания глаз матери, чтобы показать существующее недопонимание и

сложные отношения с дочерью. Деталь, содержащаяся в данном эпитете, переведена К. Тверьянович способом синтаксического уподобления. В данном отрывке переводчица воспользовалась конкретизацией *her eyes – глаза матери, но надменна и строптивна*, по нашему мнению, не передает в полной мере особый смысл слова *contempt*, выбранного автором. При переводе *with the sting she always felt* К. Тверьянович опускает *the sting*, тем самым делая ненужное смягчение;

16) “*By her bed there was a cloth doll, a faded homely girl with tangled strings of red raggedy hair; her name was Margaret, she was twelve years old, and probably older, for she’d not been much to look at when Grady had first found her forsaken by some other child and lying on a bench in the park. At home everyone had remarked how much alike they looked, both of them skinny and straggling and red-headed. She fluffed the doll’s hair and straightened her skirt; it was like old times when Margaret had always been such a help: oh Margaret, she began, and stopped, struck still by the thought that Margaret’s eyes were blue buttons and cold, that Margaret was not the same anymore*” [Capote, 2006: 81].

«Возле ее кровати лежала тряпичная кукла, невзрачная выцветшая девчушка с ворохом спутанных рыжих волос. Звали ее Маргарет, и было ей двенадцать лет, а то и больше, потому что, когда Грейди нашла ее на скамейке в парке, где ее бросил какой-то другой ребенок, вид у нее был уже порядком потрепанный. Дома все сказали, что они с Грейди очень похожи: обе были худенькие, лохматые и рыжие. Грейди взбила кукле волосы и разгладила юбочку: все как в старые добрые времена, ведь Маргарет частенько становилась для нее отдушиной. – Ах, Маргарет... – начала Грейди и вдруг замолчала, с испугом заметив, что глаза у Маргарет – пустые и холодные, это всего лишь синие пуговицы, что Маргарет изменилась» – [Капоте 2007: 112].

Деталь-символ «тряпичная кукла» выражает связь между прошлым и настоящим героини. Переводчик использовала способ калькирования при переводе данной художественной детали. К. Тверьянович также изменяет

синтаксическую структуру предложений, использует способ членения предложений, разбивая их на более короткие;

17) “*All their childhood she’d helped her friend build, drafty though it was, a sandcastle of protection. Such castles should deteriorate of natural and happy processes. That for Peter his should still exist was simply extraordinary. Grady, though she still had use for their file of privately humorous references, for the sad anecdotes and tender coinages they shared, wanted no part of the castle...*” [Capote 2006: 17].

«Все детские годы она помогала ему возводить песочный замок, который, вопреки всей своей непрочности, смог бы защитить ее друга. Такие замки обычно постепенно разрушаются реальными событиями, невыдуманном счастьем. И то, что замок Питера до сих пор уцелел, было поистине невероятно. Грейди по-прежнему с удовольствием заглядывала в папку накопленных ими за много лет забавных воспоминаний, печальных происшествий и трогательных детских вымыслов, но песочный замок был ей не нужен» [Капоте, 2007: 33].

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

каким-либо образом связывать; и перевод К. Тверьянович «*был ей не нужен*» не передает всей силы высказывания;

18) “*Once when the train stopped a butterfly had lazied through the open window; he’d caught it in a peppermint sack, and the sack sat before him on the table: it was a present for Grady*” [Capote 2006: 136].

«*На одной из остановок в открытое окно вагона лениво впорхнула бабочка. Клайд поймал ее и посадил в пакет из-под мятных леденцов — теперь этот пакетик лежал перед ним на столе. Подарок для Грейди*» [Капоте 2007: 152].

Т. Капоте использует **деталь-символ** «*пойманная бабочка*», чтобы подчеркнуть, что Грейди, как и бабочка, не может приспособиться к той жизни, в которую она вовлечена при общении с Клайдом. Для нее она губительна.

19) Pythagoras eventually worked out that the Earth was round, on the very solid basis that “all the other celestial bodies are round, so Earth must be too”. After many more centuries of arguing, in the 2nd Century AD the astronomer Ptolemy worked out that the night black sky was not just a big black rug that God over the earth at night, but instead home to billions of other planets, stars, asteroids, etc.

The first telescope is invented by the father of modern science, Galileo Gailei of Tuscanv, Italy. Among many other amazing discoveries, he sees that the Earth moves around the Sun. This upset the Pope and he was arrested in 1633, and kept under house arrest until he died in 1642. The Catholic Church, always up to date, decided only in 1992 that it had been a bit wrong about Galileo, and admitted that "The earth probably does move, and all the rest of it..."

Pluto, the last planet in our solar system, was discovered. Or was it? Actually, in 2006, the people with the long beards decided that it was too small to be a planet, and so it was re-classified as a Dwarf planet. One, two, three, ooohhh, poor Plutooo.

Sputnik 1 launched by the Soviet Union: The Space Age begins. The amazing thing is that Sputnik 1 can orbit the Earth, and do so in 98.1 minutes, too!

America gets upset that the Commies beat them to it, and swears they'll do one better. But what was that to be? [Clansy, 2002: 259]

В конце концов Пифагор пришел к выводу, что Земля круглая, с твердым основанием, так же что “все небесные тела круглые, поэтому Земля тоже должна быть круглой”. После многих столетий споров, во 2 веке нашей эры астроном Птолемей выяснил, что ночное небо было не просто большим черным плотном, которым Бог ночью накрывает Землю, оно является домом для миллиардов других планет, звезд, астероидов и т. д.

Первый телескоп был изобретен Галилео Гайлеем из Тусродом из Италии. Одним из его открытий было то, что он понял, что Земля движется вокруг Солнца. Это огорчило Папу Римского и Галилео был арестован в 1633 году. Он находясь под домашним арестом до самой своей смерти, 1642 года. Католическая церковь, которая всегда была в курсе событий, в 1992 году решила, что она была немного неправа в отношении Галилея, и признала, что "Земля, вероятно, движется, как и все остальное..."

Плутон – эта планета солнечной системе, которая была открыта последней. Или нет? На самом деле, в 2006 году ученые пришли к выводу, что она слишком мала, чтобы быть планетой, и поэтому Плутон была переклассифицирован как карликовая планета. Раз, два, три, ооооо, бедный Плутон.

Спутник № 1 запущен Советским Союзом: с этого момента началась космическая эра. Удивительно то, что спутник 1 может вращаться вокруг Земли, и делал это за 98,1 минуты! Америка расстраивается, что коммунисты опередили их, и клянется, что они сделают лучше. Но то, что было, что будет?. Но что это было?

По пятам за первым спутником, вышедшим на орбиту Земли, Советский Союз отправил на орбиту животное-бедную старую лайку. Она вышла на орбиту, но умерла во время полета. Крики американцев, разочарованных тем, что коммунисты снова их, были такими громкими, что их было слышно у Кремля.

Как будто всего этого было недостаточно, Советский Союз отправил в космос первого человека - Юрия Гагарина. Удивительно, но он вернулся живым, улыбается и становится национальным героем. Преодолев первые три основных препятствия, американцы решают, что с них хватит, и делают перерыв, чтобы съесть несколько гамбургеров.

Набрав силы после продолжительного перерыва на обед, Америка наконец делает что-то стоящее и приземляет лунный модуль "Орел" на поверхность Луны. Первым из них является Нил Армстронг, а затем Эдвин "Базз" Олдрин, и они наслаждались приятной 2,5-часовой прогулкой. Шутки Армстронга: "Один маленький шаг для человека, один гигантский прыжок для человечества."

Ты думал, что у тебя хорошее зрение? Вы когда-нибудь слышали о космическом телескопе Хаббла? Этот 11-тонный зверь вращается вокруг Земли со скоростью 27 000 километров в час, стоит почти 7 миллиардов долларов и может принимать до 100 000 измерений в секунду! Он был ответственен за некоторые из самых невероятных изображений, когда-либо сделанных, включая рождение звезды.

Запущен фонд X Prize Foundation. Этот фонд организует серию конкурсов, где победители могут выиграть приз в размере 10 миллионов долларов за преодоление определенных барьеров в космосе. Премия Ансари X (спонсируемая семьей Ансари) была первой, в которой задача заключалась в том, чтобы сделать "космический самолет", который мог летать в космос, возвращаться и делать это снова в течение двух недель. Этот первый приз завоевала команда Пола Аллена (Аллен является соучредителем Microsoft) [Перевод наш В.З.].

К. Тверьянович перевела художественную деталь в данном отрывке романа способом калькирования, а синтаксически – способом членения предложений.

Рассмотрим предложения в данном абзаце. В оригинале отрывка мы видим *"Once when the train stopped a butterfly had lazied through the open*

window” – сложноподчиненное предложение, которое отделено точкой с запятой. Второе предложение *“he’d caught it in a peppermint sack, and the sack sat before him on the table: it was a present for Grady”* является сложносочиненным с последовательным подчинением.

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

1) “...still, her anxiety had some basis: two or three times she was sure he had taken her car out driving, and once, after she had left the car there overnight, she had found lodged between the cushions a garish little compact, decidedly not her own” [Capote, 2006: 44].

«Ее беспокойство, впрочем, было не праздным: она была абсолютно уверена, что пару-тройку раз Клайд ездил куда-то на ее «бьюике», и, однажды оставив машину на ночь, на следующий день она обнаружила между подушек сиденья безвкусно-яркую маленькую пудреницу, точно не ее» [Капоте, 2007: 48].

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

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

“I’ll smoke it,” Grady said; and, using the lighter Peter had thought so vulgar, she lighted him another” [Capote, 2006: 42].

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

« Я сама ее выкурю», – сказала Грейди и зажгла еще одну сигарету – зажигалкой, которая так поразила Питера своей вульгарностью» [Капоте, 2007: 22].

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

3) *“Then there were several friends whose names she’d heard often enough to remember: Mink, whom she’d just seen, another called Bubble, and a third named Gump; once she’d asked if they were real names, and Clyde had said sure” [Capote, 2006: 49].*

«Были еще несколько друзей, чьи имена Грейди слышала достаточно часто, чтобы запомнить: Минк, с которым она только что познакомилась, другого звали Баббл, а третьего — Гамп. Однажды она спросила, настоящие ли это имена, и Клайд ответил: конечно» [Капоте, 2007: 53].

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

4) “*Broadway is a street; it is also a neighborhood, an atmosphere «...» Anonymity was part of the pleasure, but while she was no longer Grady McNeil, she did not know who it was that replaced her, and the tallest fires of her excitement burned with a fuel she could not name «...» Hurry. Doorway megaphones, frenziedly hurling into the glare sad roars of rhythm, accelerate the senses to collapse: run – out of the white into the real, the sexless, the jazzless, the joyful dark: these infatuating terrors she had told to no one*” [Capote, 2006: 32].

«Бродвей – не просто улица; Бродвей – это ее собственный мир, особая атмосфера. «...» Ее здесь никто не знал, и это тоже приятно будоражило, но поскольку она была уже как бы не она, не Грейди Макнил, а кто-то еще, то и не смогла бы сказать, что за порох питает самые яркие вспышки ее восторгов. «...» «Скорее. Печальный рев, бешено рвущийся из дверных мегафонов, вливается в ритм улицы, напрягает все чувства до предела: бежать – прочь от яркого света, от джаза, в естественную, полную тихого безгрешного блаженства тьму... Об этих притягательных страхах Грейди никому не рассказывала» [Капоте, 2007: 33].

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

Выводы по Главе 2

Учитывая вышеизложенное, можно сделать вывод, что художественные детали, а именно: изобразительные, характерологические и имплицитные, при переводе романа Т. Капоте «Летний Круиз» получили текстуальную глубину. Тонкая работа автора отражается в описании деталей событий, в четкой характеристике людей и окружающей их обстановке.

Стоит отметить, что каждый переводчик, пропуская содержание художественного текста через себя, создает облик текста и художественных деталей, что-либо изменяя и прибавляя, обязательно пуская в ход личные переживания, выстраивая из них свою проекцию художественного текста. В рассматриваемом нами переводе переводчик Ксения Тверьянович чаще всего использовала способ *калькирования* и *конкретизации*, что способствовало полноценной передаче подтекста и других вариантов импликации.

Заключение

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

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

Американского писателя Т. Капоте мы знаем как признанного мастера. Его романы характерны эмоциональной манерой изложения, отточенным мастерством и безупречностью стиля.

В использованных Т. Капоте художественных деталях отражены глубинные переживания героев, в них скрываются их истинные побуждения и душа. Обилие имплицитных деталей в образах различных персонажей говорит о глубоком восприятии автором их мироощущения, связи и взаимовлияния мировоззренческих основ на внутреннее состояние героев, на их самовосприятие.

Идея автора, прослеживаемая в произведении Т. Капоте «Летний круиз», включает в себя осознанность определенных жизненных ситуаций, это отражается в использовании изобразительных, характерологических и имплицитных деталей. С их помощью Т. Капоте проявляет чуткость к индивидуальности, человеческой натуре как сгустку диссонирующих мыслей, желаний, страстей.

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

Автор описывает любовь со свойственным для него высоким художественным вкусом, с проникновением в душу людей. Его тонкая работа

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

Анализируя художественные детали удается лучше понять образный мир, осознать эстетическую ценность языковых явлений в романе, прочувствовать и адекватно воспринять язык произведения, читать произведения с удовольствием, проникая в глубины художественного мира литературных произведений.

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

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

Библиографический список использованной литературы

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. Автор и герой в эстетической деятельности [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 416 с.
2. Березняк, М.А. Типы и функции художественной детали в англоязычной прозе [Текст] / М.А. Березняк. – Одесса: ГУ, 1985. – 194 с.
3. Волошинов, В.Н. Философия языка. Основные проблемы социолингвистического метода в науке о языке / В.Н. Волошинов // Философия и социология гуманитарных наук. – СПб.: Прибой, 1995. – 254 с.
4. Винкельман, И.И. История искусства древности [Текст] / И.И. Винкельман. – М.: Изогиз, 1933. – 432 с.
5. Виноградов, В.В. Проблема авторства и принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения // Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. – 218 с.
6. Галич, О. Теории литературы [Текст] / О. Галич, В. Назарец, Е. Васильев. – Киев: Либидь, 2005. – 488 с.
7. Добин, Е.С. Герой. Сюжет. Деталь [Текст] / Е.С. Добин. – Л.: Советский писатель, 1962. – 407 с.
8. Добин, Е.С. Искусство детали [Текст] / Е.С. Добин. – Л.: Советский писатель, 1981. – 364 с.
9. Дудник, Л.М. Введение в литературоведение [Текст]: учебник / Л.М. Дудник. – М.: Оникс, 2005. – 416 с.
10. Ермоленко, С.Я. Очерки по украинской словесности [Текст] / С.Я. Ермоленко. – Киев: Доверие, 1999. – 246 с.
11. Загидуллина, Д.Ф. Теория литературы [Текст] / Д.Ф. Загидуллина. – Казань: Магариф, 2004. – 250 с.
12. Западов, А.В. Мастерство Державина [Текст] / А.В. Западов. – М.: Современный писатель, 1958. – 259 с.

13. Есин, А.Б. Принципы и приемы литературного произведения [Текст]: учебное пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
14. Комиссаров, В.Н. Теория перевода [Текст] / В.Н. Комиссаров. – М.: Альянс, 2013. – 254 с.
15. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста [Текст] / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
16. Мартьянова, С.А. Образ человека в литературе: от типа к индивидуальности и личности [Текст] / С.А. Мартьянова. – Владимир: Художественная литература, 1997. – 100 с.
17. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев; под общ. ред. А.А. Тахо-Годи – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
18. Нинов, А.А. Горький и Бунин: История отношений. Проблемы творчества [Текст] / А.А. Нинов. – Л.: Советский писатель, 1984. – 374 с.
19. Пospelов, Г.Н. Введение в литературоведение [Текст]: учеб. для филол. спец. ун-тов. / Г.Н. Пospelов. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1988. – 528 с.
20. Путнин, Ф.В. Деталь художественная [Текст] / Ф.В. Путнин. – М.: Просвещение, 1987. – 851 с.
21. Подольский, В.И. О детали – детальнее [Текст] / В.И. Подольский. – Киев: Советская Украина, 1995. – 215 с.
22. Сорокин, Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста [Текст] / Ю.А. Сорокин. – М.: Наука, 1985. – 197 с.
23. Страхов, И.В. Методы психологического анализа в художественном изображении характеров [Текст] / И.В. Страхов. – Саратов: Наука, 1978. – 100 с.
24. Тусупова, А.К. Стилистическое значение слова в интерпретации текста [Текст] / А.К. Тусупова // Научная мысль информационного века. – М.: Наука, 2016. – С. 127–136.

25. Храпченко, М.Б. Горизонты художественного образа [Текст] / М.Б. Храпченко. – М.: Художественная литература, 1986. – 334 с.
26. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.
27. Чудаков, А.П. Вещь в реальности и в литературе [Текст] / А.П. Чудакова // Вещь в искусстве. – М.: Наука, 1986. – 548 с.
28. Чернейко, Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте [Текст] / Л.О. Чернейко // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – М.: Алмавест, 1994. – № 2. – С. 58-70.
29. Чернец, Л.В. Деталь. Введение в литературоведение: учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек; под общ. ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2004. – 680 с.
30. Юркина, Л.А. Портрет [Текст] / Л.А. Юркина // Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 199–207.

Список источников иллюстрированного материала

1. Астафьев, В.П. Васюткино озеро [Текст] / В.П. Астафьев. – М.: Детская литература, 1980. – 32 с.
2. Бунин, И.А. Темные аллеи [Текст] / И.А. Бунин // Собрание сочинений в девяти томах. – М.: Художественная литература, 1966. – т. 7. – С. 3–7.
3. Гоголь, Н.В. Мертвые души / Н.В. Гоголь // Собрание сочинений в восьми томах. – М.: Русская книга, 2001. – т. 5. – 325 с.
4. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание [Текст] / Ф.М. Достоевский // Собрание сочинений в пятнадцати томах. – Л.: Наука, 1989. – т. 5. – 118 с.
5. Чехов, А.П. Три года [Текст] / А.П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. – М.: Наука, 1985. – т. 9. – С. 14–19.
6. Чехов, А.П. Человек в футляре / А.П. Чехов // Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения. – М.: Наука, 1985. – т. 10. – С. 124–140.
7. Шолохов, М.А. Судьба человека [Текст] / М.А Шолохов // Донские рассказы. Судьба человека (сборник). – М.: Детская литература, 2012. – С. 217–278.
8. Капоте, Т. Летний круиз: Роман [Текст] / Пер. с англ. К. Тверьянович. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 192 с.
9. Doyle, A.K. The Hound of the Baskervilles [Text] / A.K. Doyle. – N.Y.: Scribner, 1902. – 200 p.
10. Hemingway, E. The Complete Short Stories [Text] / E. Hemingway. – N.Y.: Scribner, 2007. – 535 p.
11. Capote, T. Summer Crossing [Text] / T. Capote – L.: Random House, 2010. – 187 p.

12. Faulkner, W. Selected short stories of William Faulkner [Text] / W. Faulkner. – N.Y.: Modern library, 1961. – 54 p.

Список использованных словарей

1. Лесина, В.М. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / В.М. Лесина, О.С. Пулинца. – Киев: Радянська школа, 1965. – 395 с.
2. Ожегов, С.И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, под общ. ред. проф. Л.И. Скворцов. – 24-е изд. – М: Мир и Образование: Астрель: Оникс, 2012. – 1376 с.