

*На правах рукописи*

**ЮРОЧКИНА Ольга Николаевна**

**ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
ТЕКСТОВЫХ КАТЕГОРИЙ  
(на материале романа У. С. Моэма «Театр»  
и его перевода на русский язык)**

10.02.19 – теория языка

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2009

Работа выполнена на кафедре современного русского языка ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького».

**Научный руководитель:** Заслуженный деятель науки Российской Федерации, доктор филологических наук, профессор **Бабенко Людмила Григорьевна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор **Томашпольский Валентин Иосифович**

кандидат филологических наук, доцент  
**Мезенцева Татьяна Александровна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»

Защита состоится 25 марта 2009 г. в « » часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.11 при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького».

Автореферат разослан « 21 » февраля 2009 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук,  
доцент

Л. А. Назарова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Реферируемая диссертация посвящена изучению взаимодействия основных структурно-содержательных текстовых категорий: связности, членимости, цельности, эмотивности, а также образа автора и образов персонажей. Исследование выполнено на материале романа У. С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык. Постановка проблемы обусловлена тем, что до сих пор не ясен механизм взаимодействия текстовых категорий ввиду недостаточной изученности взаимосвязей между ними. Тем не менее, каждая из структурных и содержательных текстовых категорий в отдельности получила довольно широкое освещение в лингвистике [Бабенко 2004; Белянин 2000; Гальперин 1981; Ляпон 1986; Онипенко, Никитина 2004; Реферовская 1983; Седов 2004; Солганик 1991, 2005; Супрун 2001; Шаховский 1987, 1999 и др.], что создало благоприятную почву для проведения данного исследования. В диссертации сделана попытка восполнить существующий пробел: анализ произведения с точки зрения взаимодействия структурно-содержательных текстовых категорий, во-первых, помог выявить взаимосвязи, существующие между текстовыми категориями и смыслом текста и, во-вторых, позволил сделать некоторые выводы о причинах искажения смысла при переводе и предложить пути решения этой проблемы.

**Актуальность исследования** обусловлена недостаточной изученностью проблемы взаимодействия структурно-содержательных текстовых категорий, что зачастую приводит к искажению смысла при переводе художественного произведения, и данная работа представляет собой шаг на пути к ее решению.

Актуальной делает работу и тот факт, что она выполнена в рамках антропоцентрического подхода. В лингвистике вообще и особенно в лингвистике последних десятилетий наметился поворот в сторону антропоцентричности, о чем свидетельствуют многочисленные работы по исследованию языка с целью извлечения из него максимально полной информации о человеке [Апресян 1993, 1995; Вежбицкая 1996, 1999; Ворожбитова 2005; Серебренников 1988; Уфимцева 1988; Урысон 1995, 2006 и др.], а также по исследованию образа автора и образов персонажей в художественном тексте [Атарова, Лескисс 1976; Бабенко 2004; Бахтин 2000; Валгина 2003; Виноградов 1971, 1980; Гулак, Сапрун 2005; Кудашова 2006; Одинцов 2004 и др.].

Данная работа является актуальной, потому что она посвящена различным текстовым категориям (образа автора, образов персонажей, эмотивности, а также связности, членимости и цельности) в их взаимодействии. Кроме того, диссертационное исследование освещает остро стоящую проблему переводимости художественного текста и предлагает некоторые способы передачи образа автора и образов персонажей без искажений.

**Цель и задачи исследования.** Целью реферируемой работы является выявление средств репрезентации содержательных и структурных категорий художественного текста с тем, чтобы установить механизм взаимодействия, существующего между данными категориями. Цель исследования достигается путем решения следующих задач:

- Изучить научную литературу по теме диссертационного исследования.
- Собрать материал для проведения диссертационного исследования.
- Проанализировать взаимодействие текстовых категорий, участвующих в формировании образа автора:
  - выявить самые частотные лексемы и конструкции, участвующие в формировании образа автора;
  - обнаружить семантические группы лексики и конструкций, участвующих в создании категории связности;
  - выявить характер отношений между категорией связности и целостным смыслом текста.
- Проанализировать взаимодействие текстовых категорий, участвующих в формировании образов персо-

нажей:

- выявить синтаксические конструкции, подвергающиеся трансформациям при переводе и ведущие к искажениям категорий членности и цельности оригинального текста;
  - выявить характер взаимодействия между категориями членности, цельности и смыслом текста.
- Выявить тенденции взаимодействия структурных и содержательных текстовых категорий.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что данная работа вводит в научный оборот понятие эмотивного взаимодействия персонажей. Анализ синтаксических конструкций, содержащих данное явление, дает ключ к пониманию эмотивного смысла, являющегося дополнительным по отношению к содержанию произведения и углубляющим его.

**Практическая ценность** диссертации заключается в возможности использования ее результатов в разработке теоретических курсов по интерпретации и анализу текста и переводу, на практических занятиях по литературному чтению и переводу, а также в работе редакторов и переводчиков.

**Научная новизна** исследования заключается в новой интерпретации термина «авторская ремарка», под которым понимается текстовый фрагмент любой длины, тем или иным образом дополняющий психологический портрет персонажа, способствуя тем самым формированию у читателя образа автора.

Кроме того, анализ взаимодействия текстовых категорий позволил выявить не известные ранее связи между содержательными и структурными текстовыми категориями, а именно: (1) связь между образом автора и связностью, (2) связь между образами персонажей, эмотивностью, членностью и цельностью. Первая реализуется в повторяющихся на протяжении романа лексемах и конструкциях в составе авторских ремарок. Последняя проявляется в членении контекстов, передающих эмотивное взаимодействие персонажей, по абзацам и предложениям, а также в сохранении целостности художественного текста, под которым понимается воздержание от пропуска и добавления синтаксических единиц.

**Предмет изучения** – содержательные (образ автора, образы персонажей, эмотивность) и структурные (связность, членность, цельность) категории художественного текста в их взаимодействии.

**Объектом** исследования явились языковые средства репрезентации образа автора и образов персонажей романа У. С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык.

**Материал** исследования составили авторские ремарки и контексты, описывающие эмотивное взаимодействие персонажей. Материал выявлен методом сплошной выборки из романа У. С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык, выполненного Г. Островской. Последний, насколько нам известно, является единственной русскоязычной версией данного романа.

#### **Методы и модель исследования.**

При проведении исследования был использован общенаучный метод наблюдения и обобщения, описательный метод, включающий прием интерпретации, метод сопоставительного анализа, а также совокупность следующих лингвистических методов: компонентный, контекстологический и статистический методы.

Модель исследования материала включила следующие аспекты анализа. В контекстах, содержащих авторские ремарки, и в контекстах, передающих эмотивное взаимодействие персонажей, предварительно выявлены самые частотные лексемы и синтаксические единицы. На следующем этапе анализа рассмотрены случаи адекватного перевода и разного рода неточности при переводе, осуществлена классификация контекстов и проведено сравнение смысла каждого контекста оригинала со смыслом перевода. В случаях искажения, утраты или привнесения дополнительных смыслов, отсутствующих в оригинале, проводился анализ

причин, вызвавших их, и был предложен новый вариант перевода. На основании проведенного анализа были выявлены отношения, в которых находятся структурно-содержательные категории и смысл текста.

**Апробация диссертации.** Диссертация обсуждалась на кафедре современного русского языка Уральского государственного университета им. А. М. Горького.

По теме диссертации были сделаны доклады на XIV Кузнецовских чтениях, посвященных 30-летию кафедры современного русского языка УрГУ (2004 г.), на научно-практической конференции в Институте международных связей (2005 г.), на Всероссийской научной конференции в УрГПУ (2006 г.) и на международной научно-практической конференции в РГППУ (2006 г.) в г. Екатеринбурге.

По материалам диссертации опубликовано девять работ, в том числе три статьи в сборниках, рекомендуемых ВАК РФ.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Текст включает в себя структурные и смысловые категории. К структурным текстовым категориям относятся связность, членимость и цельность. Что касается смысла текста, то его строение аналогично строению значения слова: и в том, и в другом можно выделить денотат и коннотацию. К денотативным смысловым текстовым категориям, получившим освещение в данной работе, относятся образ автора и образы персонажей, к коннотативным – субъективная модальность и эмотивность, а также образность и национально-культурная специфичность.
2. Средствами репрезентации взаимодействия содержательных и структурных категорий романа У. С. Моэма «Театр» являются авторские ремарки и контексты, передающие эмотивное взаимодействие персонажей.
3. *Авторская ремарка*, как она понимается в данной работе, – это текстовый фрагмент любой длины (от одного слова до нескольких абзацев), который тем или иным образом дополняет психологический портрет персонажа, способствуя формированию у читателя образа автора. Зачастую авторские ремарки служат каналом, по которому читатель воспринимает эмоции автора. Авторские ремарки являются частью образа автора и имеют непосредственное отношение к категории субъективной модальности. При условии лексической, семантической или синтаксической повторяемости на протяжении романа лексемы или синтаксические конструкции в составе авторских ремарок участвуют в формировании связности текста. Повторяющиеся языковые единицы в составе авторских ремарок создают семантические поля, а при пропуске неизменно ведут к утере связности, а зачастую и смысла художественного произведения. Наличие в авторских ремарках романа У. С. Моэма «Театр» большого количества сравнений способствует формированию образности текста.
4. *Эмотивное взаимодействие персонажей* основано на синтаксисе и пунктуации. Это такие взаимоотношения персонажей художественного произведения, представление о которых можно получить, исходя не столько из фактической информации, описываемой в тексте, сколько из интерпретации текстовых единиц синтаксического уровня, авторского членения текста по абзацам и предложениям, а также авторской пунктуации. Эмотивное взаимодействие персонажей как составляющая образов персонажей романа У. С. Моэма «Театр» тесно переплетается с категориями членимости и цельности, а также эмотивности и национально-культурной специфичности. Такие элементы синтаксиса, как членение по абзацам и предложениям, а также авторская пунктуация, формируют не только категорию членимости, но и смысл текста, в частности, эмотивное взаимодействие персонажей. Преобразования над названными выше элементами ведут к искажению эмотивного смысла романа. При нарушении же целостности тек-

ста, то есть при пропуске или добавлении синтаксических единиц, трансформируется как эмотивный, так и денотативный смысл художественного произведения, вплоть до искажения основной идеи.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии (347 наименований, включая 8 словарей и 2 источника материала) и двух приложений. Главный текст рукописи представлен на 195 страницах.

#### ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность выбранной темы, ее практическая и теоретическая ценность, а также новизна; определяются объект и предмет исследования; формулируется цель и ставятся задачи для ее достижения. Здесь же представлены положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Теоретические основы исследования»** обобщена научная литература, связанная с проблематикой диссертационного исследования. Прежде всего мы опирались на работы отечественных лингвистов, занимающихся исследованием текста и текстовых категорий [Бабенко 2004; Бахтин 2000; Большакова 2003; Валгина 2003, 2004; Виноградов 1971, 1980; Выготский 1987; Гальперин 1981; Ляпон 1986; Реферовская 1983; Супрун 2001; Чичерин 1968 и др.]. Кроме того, нас интересовали исследования отечественных и зарубежных ученых-переводоведов [Грифцов 1952; Комиссаров 1990; Рецкер 2004; Федоров 1952, 2002; Чуковский 1968; Barbaresi 2002; Malmkjær 2002; Newmark 1988; Scarpa 2002; Venuti 2002 и др.]. Прделанная работа позволила нам сформулировать следующий вывод: содержание (содержательные текстовые категории), безусловно, важно и при переводе должно быть передано без потерь; что касается формы (структурных текстовых категорий), то она важна не сама по себе, а в связи с функцией, которую она выполняет. Так как материалом для проведения исследования послужил роман У. С. Моэма «Театр», посвященный психологии актера, мы обратились также к ученым-психологам, занимающимся данной темой [Додонов 1972; Ершова 1968; Иванников 1985; Изард 2003; Кочнев 1983, 1986, 1991, 1993; Якобсон 1977], исследователям творчества У. С. Моэма [Жантиева 1960; Злобина 1961; Ионкис 1991; Кагарлицкий 1985; Паверман 1997; Скороденко 1969, 1980, 1985, 1991], а также самому У. С. Моэму [Моэм 1966, 1991, 1999, 2001; Maugham 1969, 1980, 2005].

Во **второй главе «Роль авторских ремарок в формировании связности текста»** нами было выявлено и проанализировано 192 авторские ремарки, полный список которых представлен в Приложении I. Приведем в качестве примера следующие контексты:

*The thought occurred to her that he looked like a handsome young footman applying for a position. (42) У нее вдруг мелькнула мысль, что он сейчас похож на красивого молодого лакея, который просит взять его на службу. (233)*

*“You haven’t?” cried Julia, with surprise, though she remembered perfectly that Michael had already told her so. (11) – Неужели? – изумленно воскликнула Джулия, хотя она прекрасно помнила, что Майкл ей об этом говорил. (209)*

Мы отнесли данные текстовые фрагменты к авторским ремаркам, потому что они способствуют формированию у читателя образа автора, а именно: в первом контексте автор сообщает читателю мысли Джулии, во втором – дает читателю понять, что главная героиня не так искренна, как может показаться по ее реакциям.

В составе авторских ремарок нами был выявлен ряд повторяющихся на протяжении романа лексических средств (в примерах они выделены), участвующих в формировании связности текста и являющихся носителями определенного смысла или ряда смыслов. Данные лексические средства, являясь неоднородными по

своей грамматической природе, были разбиты на группы по семантическому признаку и выполняемой ими в тексте функции.

Роман «Театр» полон противоречий: в нем не все обстоит так, как выглядит на поверхности. Почти все персонажи неискренни, именно поэтому на авторские ремарки возлагается такая большая задача: во многих случаях только благодаря им читатель знает, что на самом деле чувствует персонаж. Этим же фактом обусловлена высокая частотность лексики, содержащей семантический компонент, так или иначе свидетельствующий о неискренности или о наличии противоречий (*but, though, as if, as though, to seem, to look (like), to appear, a show*). Среди притворства и лжи часто звучат косвенные обращения автора к читателю, лексическим знаком которого является местоимение *you*. Автор сравнивает героев романа с реальными людьми, раздвигая границы романа при помощи лексем *one, no one, flesh and blood* и сравнений. Он устанавливает логические связи между событиями романа при помощи союза *and* и позволяет себе очень тонко, практически незаметно, подшучивать над Майклом при помощи введения в текст синтаксического параллелизма. Роман является произведением с богатым подтекстом и хитросплетениями связей между персонажами.

В диссертационном исследовании проведен многоаспектный анализ авторских ремарок: выявлены присущие вышперечисленным лексемам текстовые функции, рассмотрены способы их передачи на русский язык и проведены наблюдения за тем, не претерпела ли категория связности в тексте перевода качественные изменения.

Поддержанию категории связности в романе «Театр» способствуют довольно частые, хотя и косвенные, обращения автора к читателю при помощи местоимения *you*, в большинстве своем не переданные на русский язык. Например: *You would have thought his observation had taken a weight off her mind. (7) По тону Джулии можно было подумать, что его слова сняли огромную тяжесть с ее души. (206)* Наиболее близким к английскому варианту является перевод авторских ремарок с местоимением *you* в позиции подлежащего на русский язык при помощи определенно-личного предложения с глаголом в форме второго лица множественного числа, но к нему не всегда можно прибегнуть из-за ограничений, налагаемых языком. Таким образом, связность зачастую оказывается утраченной.

В тексте авторских ремарок есть некоторое количество обобщений, переданных при помощи местоимений *one* и *no one*, а также контекстуального синонима *flesh and blood*, смысл которых в целом передается на русский язык, хотя и не всегда в той же форме. Например: *No one could be more persuasive than Julia when she liked, no one could put more tenderness into her voice, nor a more irresistible appeal. (179-180) Когда Джулия чего-нибудь хотела, ей просто немислимо было отказать; никто не мог вложить столько нежности в голос, быть такой обаятельной, такой неотразимой. (335)* Более чем в половине случаев смысл сказанного автором подвергся некоторому искажению при переводе на русский язык. Все случаи искажения способствуют нарушению семантических связей, присутствующих в тексте оригинала.

В авторских ремарках нами обнаружено большое количество союзов *but* и *though*, свидетельствующих о частых противопоставлениях. Например: *He always ended up by sending his best love and signing himself hers very affectionately, but the rest of his letter was more informative than passionate. (54) Он неизменно подписывался «любящий тебя...», но в остальном его послания носили скорее информационный характер. (242)* Будучи многократно повторенными, данные союзы в значительной степени способствуют формированию связности текста. Эта группа контекстов позволила выделить внутри себя пять передаваемых ей в тексте смыслов, которые в дальнейшем разбиваются на 28 оттенков смысла. Вот некоторые из них: неискренность героев, проявляющаяся в том или ином виде (противоречие между тем, что герой собой представляет, и тем, чем он хочет казаться; утаивание информации и пр.); противоречие между внешним выражением и истин-

ной сущностью того или иного явления, которое принимает разные формы (противоречие между тем, что делает герой, и тем, как он это делает; контраст между формой и содержанием высказывания героев) и пр. Для передачи данных смыслов на русский язык при переводе был использован ряд способов: большинство контекстов переведено буквально или с использованием синонимов, что способствовало адекватной передаче смысла. Что касается остальных контекстов, то в одних случаях искажение смысла произошло из-за неточной передачи самого союза или его контекстуального окружения, в других пропуск союза привел к утрате передаваемого им смысла. Во многих случаях, где имело место искажение смысла, можно говорить о нарушении связности текста. Тем не менее, не всегда искажение смысла влечет за собой нарушение связности.

Наличие союзов *as if, as though*, глаголов *to seem, to look (like), to appear* и существительного *a show* является знаком того, что не все в романе является таким, каким кажется. Например: *But she giggled as though she were not in the least ashamed and then went into the bathroom to wash her face and eyes.* (96) *Но тут же засмеялась, словно ей вовсе не стыдно, и пошла в ванную комнату вымыть лицо и глаза.* (273) Внутри данной группы мы выделили три передаваемые выделенной лексемой смысла: характеристика персонажа, его истинных чувств; неискренность, наигранность поведения персонажа; сравнение внешнего вида или поведения персонажа с чем-либо для облегчения визуализации. И хотя большинство из этих смыслов дошли до русскоговорящего читателя без потерь, остальные претерпели изменения или вовсе были утрачены в процессе перевода. Последнее имело место при пропуске союза, в этих случаях наблюдается и нарушение связности текста.

Анализ контекстов, где в авторских ремарках был использован союз *and*, позволяет нам сделать вывод о существовании логических связей между определенными событиями и мыслями героев. Например: *It was cheap bazaar stuff, and you wondered how anyone had thought it worth bringing home.* (39) *Все это была дешёвка, которую там продают на базарах, и приходилось только удивляться, что кто-то счёл нужным везти все это домой, в Англию.* (231) Общий смысл разбивается на десять семантических групп, передающих более тонкие смысловые отношения. Вот некоторые из них: наличие причинной связи; последовательность действий, событий и т.д.; противопоставление и пр. Не все связи адекватно переданы на русский язык, в большинстве случаев, из-за ограничений, налагаемых русским языком. В ряде случаев сочетание пропуска союза с нарушением авторского членения текста по предложениям привело к неадекватной передаче смысла.

В авторских ремарках автор романа несколько раз прибегает к сравнениям для создания образности. Например: *His voice was a trifle thin and in moments of vehemence was apt to go shrill. It gave then more the effect of hysteria than of passion.* (20) *Голос у него был тонковат и в особо патетические моменты звучал чуть пронзительно. Это скорее было похоже на истерику, чем на бурную страсть.* (216) Хотя большинство этих сравнений передано на русский язык, пара образов все-таки не достигло русского читателя, что привело также к некоторому изменению категории связности.

В тексте авторских ремарок нам встретились случаи синтаксического параллелизма, которые выявляют дополнительную, неожиданную связь между героями. Например: *Tom leapt to his feet and dashed off with Roger in quick pursuit. Michael took up one of the papers and looked for his spectacles.* (138) *Том вскочил на ноги и бросился бежать, Роджер – вдогонку. Майкл взял одну из газет и принялся искать очки.* (304) При переводе не удалось сохранить форму этих конструкций, что привело к полной утрате синтаксической связности, создаваемой данными конструкциями.

Таким образом, проведенная работа позволила нам говорить о том, что неточность в передаче повторяющихся реляционных единиц в составе авторских ремарок или отказ от их перевода зачастую приводит к



искажению смысла и неизменно приводит к нарушению категории связности. Тем не менее, между смыслом и связностью прямой корреляции выявлено не было.

В третьей главе «Эмотивное взаимодействие персонажей и его нарушение при переводе романа на русский язык» мы ввели понятие эмотивного взаимодействия персонажей, под которым понимаются такие взаимоотношения персонажей, представление о которых можно получить, исходя не столько из фактической информации, описываемой в тексте художественного произведения, сколько из интерпретации текстовых единиц синтаксического уровня, авторского членения текста по абзацам и предложениям, а также авторской пунктуации. Для иллюстрации понятия приведем пример, в котором информация, имеющая отношение к эмоциям Джулии, выделена жирным шрифтом, к эмоциям Майкла – подчеркнута, все остальное, набранное курсивом, относится к эмоциям Тома: *Michael and Julia* smiled on him kindly. *His admiration* made them feel a little larger than life-size. (12) *Майкл и Джулия* благожелательно ему улыбнулись. *Под его восхищенными взорами* они росли в собственных глазах. (210) Здесь показано единство эмоций Майкла и Джулии (они испытывают одну и ту же эмоцию, их имена объединены союзом *and* и являются подлежащим одного предложения), но объект этой эмоции – Том. Эмоция Тома, направленная на Майкла и Джулию, противостоит их союзу, являясь чем-то внешним. О том, что эмоция Тома исходит на них извне, свидетельствует тот факт, что речь о Майкле и Джулии идет в первом предложении, а о Томе – во втором. Суть ситуации, отраженной в контексте: Том представляет собой внешнюю угрозу для семейной четы.

Исходя из интерпретации понятия, эмотивное взаимодействие героев в произведении можно считать переданным при переводе на другой язык без потерь лишь в том случае, когда сохранено авторское членение текста по абзацам и предложениям и авторская пунктуация, а также когда все синтаксические единицы переданы без потерь и трансформаций смысла. Нас же в данной работе интересовали только случаи нарушения эмотивного взаимодействия персонажей, все из которых приведены в Приложении II.

Эмотивное взаимодействие персонажей непосредственно связано со структурными категориями членности и цельности. Связь между эмотивным взаимодействием персонажей и членностью оказывается нарушенной, когда вносятся изменения либо в абзацное членение, либо в членение по предложениям оригинала. Связь между эмотивным взаимодействием персонажей и цельностью претерпевает искажения при условии пропуска или добавления синтаксических единиц по сравнению с текстом оригинала.

В русскоязычной версии нами были выявлены случаи внесения изменений в абзацное членение при переводе романа, что неизменно влечет за собой искажение смысла. Например:

*She had a vague feeling of guilt. The Queen in Hamlet: "And let me wring your heart; for so I shall, if be made of penetrable stuff." Her thoughts wandered.*

*("I wonder if I'm too old to play Hamlet. Siddons and Sarah Bernhardt played him. I've got better legs than any of the men I've seen in the part. I'll ask Charles what he thinks. Of course there's that bloody blank verse. Stupid of him not to write it in prose. Of course I might do it in French at the Française. God, what a stunt that would be.")* (269)

У Джулии возникло ощущение, что она в чем-то виновата. Королева в «Гамлете»: «Готов свое я сердце растерзать, когда бы можно в грудь твою проникнуть». Мысли ее отвлекались. («Да, наверное, я уже слишком стара, чтобы сыграть Гамлета. Сиддонс и Сара Бернар его играли. Таких ног, как у меня, не было ни у одного актера, которых я видела в этой роли. Надо спросить Чарльза, как он думает. Да, но там тоже этот проклятый белый стих. Глупо не писать «Гамлета» прозой. Конечно, я могла бы сыграть его по-французски в Comédie Française. Вот был бы номер!») (405-406)

Разбивка автором этого эпизода на два абзаца подчеркивает, насколько далеко мысли унесли Джулию от разочаровывающей ее реальности. В тексте перевода отсутствие разбивки не дает сформироваться этому образу у читателя, создавая впечатление, что в голове Джулии царит хаос: мечты накладываются прямо на обвинения Роджера, вытесняя их. Но такая интерпретация не соответствует авторскому замыслу: Джулия не борется с обвинениями Роджера, а прячется от них в собственный внутренний мир.

Нарушение авторского членения контекстов, содержащих эмотивное взаимодействие, по предложениям (таких контекстов нами было выявлено 200) также всегда влечет за собой искажение смысла. Причем здесь наблюдается ряд закономерностей.

Во-первых, передача одного английского предложения двумя и более русскими приводит к тому, что английскому контексту присуще более тесное эмотивное взаимодействие героев, в то время как в русском контексте появляется отчужденность. Данная группа насчитывает 146 контекстов. Например: *Oh, Julia, Julia, I love you so much, I can't make you so miserable.* (95) *О Джулия, Джулия!.. Я так вас люблю, я не могу допустить, чтобы из-за меня вы страдали.* (272) В английском варианте *Джулия* – это обращение Чарльза к сидящей перед ним женщине, в русском варианте, будучи отделенным от второго предложения сочетанием восклицательного знака с многоточием, оно становится вокативом и больше напоминает обращение в пустоту. Налицо нарушение тесной связи между Джулией и Чарльзом, присутствующей в английском тексте.

Во-вторых, передача двух английских предложений одним русским приводит к противоположному результату: в русском контексте эмотивное взаимодействие становится более тесным, чем в английском. Данная группа представлена 48 контекстами. Например: *There's only one man for that. Monte Vernon.* (74) *На нее годится только один актер, Монт Вернон.* (256) Данный контекст представляет собой реплику Майкла об актере, который, по его мнению идеально подходит на роль в пьесе. Это актер не из их театра, он является для них совершенно чужим человеком, которого трудно заполучить, что нашло отражение в синтаксисе английского предложения – имя актера вынесено за пределы предложения и представляет собой парцелированную конструкцию. Русский же контекст является более категоричным, в нем актер представлен более близким, практически своим человеком, что тоже находит отражение в синтаксисе – его имени предназначена лишь часть предложения.

В-третьих, смещение границ предложений в русском варианте по сравнению с оригиналом приводит к сложному нарушению смысла, требующему отдельного рассмотрения в каждом конкретном случае. Например: *I was all worked up. I don't know how to say it quite, I was uplifted; I felt terribly sorry for you, I felt a bloody little hero; I felt I'd never do anything again that was beastly or underhand.* (268) *Все во мне горело, не знаю, как тебе это лучше объяснить. Я чувствовал необыкновенный душевный подъем. Мне было так жаль тебя, я был готов на любой подвиг. Мне казалось, я никогда больше не смогу совершить подлость или учинить что-нибудь тайком.* (404) Данный контекст – это реплика Роджера, обнажающая суть взаимоотношений между ним и его матерью. В первом предложении английского контекста юноша сообщает матери о своих чувствах, возможно, даже не думая о присутствующей рядом Джулии: структура его высказывания свидетельствует о его концентрации на себе. Во втором предложении он как бы спохватывается и пытается объяснить свои чувства ей, но он по-прежнему погружен в свой внутренний мир: в его высказывании всего одна ссылка на Джулию, представленная местоимением *you* в позиции дополнения. В русском варианте речь Роджера с самого начала ориентирована на Джулию: он обращается к ней в первом предложении и затем еще раз упоминает ее во втором. Кроме того, второе английское предложение передано на русский язык тремя. Более короткие предложения создают у русского читателя впечатление об отрывистости, взволнованности ре-

чи юноши, что не соответствует оригиналу: в английской версии Роджер давно уже пережил все эти чувства и говорит о них в одном предложении.

Более того, количественное сопоставление контекстов первого и второго типа позволяет нам говорить о ярко выраженной тенденции к ослаблению эмотивного взаимодействия персонажей в переводе романа. Также налицо попытка компенсировать утерянную эмотивность более обильной по сравнению с оригиналом расстановкой вопросительных и восклицательных знаков, а также многоточий, что не является адекватной заменой.

Пропуск синтаксических единиц при переводе также ведет к нарушению смысла на том или ином уровне. Здесь тоже наблюдаются некоторые закономерности.

Во-первых, пропуск нераспространенных или минимально распространенных простых предложений в составе сложного с личным местоимением в функции подлежащего и глаголом интеллектуальной или речевой деятельности в качестве сказуемого, входящих в состав контекстов, содержащих эмотивное взаимодействие, не искажает фактическую информацию, заключенную в контексте, но лишает контекст самого эмотивного взаимодействия персонажей. Например: *You see, he's by way of being a gentleman.* (52) *Он джентльмен.* (240) Данный контекст демонстрирует, что высказывание Джимми достигло своей цели: Джулия перестала сердиться и теперь уже она обращается к нему, начиная свою реплику с упоминания о нем. И хотя речь в данном предложении идет о Майкле, на эмотивном уровне в нем присутствует и Джимми. Английское предложение сообщает читателю о гораздо большем доверии и дружелюбии по отношению к Джимми со стороны Джулии, чем русское, хотя смысл на денотативном уровне вряд ли претерпел изменения.

Во-вторых, пропуск в переводе предложений и целых абзацев приводит к искажению смысла на обоих уровнях: денотативном и эмотивном. Например: *Michael gave her a swift glance. He smiled a little.* (173) *Майкл кинул на нее быстрый взгляд.* (330) В анализируемом контексте пропуск второго предложения в русском варианте привел к тому, что читатель романа в переводе так и не узнал характер эмотивного взаимодействия между Майклом и Долли, не узнал он и того, что именно выражал взгляд Майкла. Английскому читателю известно, что взгляд этот сочетался с легкой улыбкой, благодаря чему он может предположить, что Майклу в голову пришла какая-то умная, с его точки зрения, мысль (иначе он не стал бы улыбаться своему врагу).

Добавление синтаксических единиц при переводе всегда приводит к искажению смысла. Здесь нами были выявлены следующие закономерности.

Во-первых, добавление предложений приводит к нарушению смысла либо на денотативном уровне, искажая фактическую информацию, либо на эмотивном уровне, искажая эмоциональный портрет персонажа. Например: *I felt I could rely on you. You were the only person in the world with whom I could be entirely myself.* (161) *Я чувствовала, что могу на тебя положиться. Мне было так с тобой хорошо. Ты – единственный, с кем я могла быть сама собой.* (321) Данный контекст представляет собой реплику Джулии, обращенную к Тому. Добавленное в русском варианте предложение вносит в него отсутствующий в оригинале смысл. В английском контексте Джулия говорит только о том, что она могла положиться на Тома и что только с ним она могла быть сама собой, не играть. Смысл, внесенный в контекст при переводе, полностью отсутствует в английском варианте.

Во-вторых, добавление простых предложений или частей сложного предложения, представляющих собой пословицы, поговорки и фразеологизмы, при условии их адекватного подбора, не приводит к искажению смысла, но при этом нарушается национально-культурная специфика, английский колорит вытесняется русским. Например: *He was not the man she would have chosen to be picked up by, but there it was, he was evi-*

*dently trying to pick her up. (252) Если бы Джулии предложили выбрать мужчину, который бы к ней пристал, она вряд ли остановила бы свой выбор на этом человеке, но что поделаешь, на безрыбье и рак рыба – пристать к ней собирался именно он. (392)*

В-третьих, пропуск абзаца и предложения при переводе произведения привел к искажению основной идеи романа для русскоговорящего читателя.

Анализ выделенных контекстов позволил нам сделать ряд выводов. Во-первых, нарушение авторского членения текста по абзацам и предложениям при переводе приводит не только к нарушению категории членности, но и к искажению смысла произведения. Другими словами, между смыслом и членимостью было выявлено отношение прямой корреляции. Во-вторых, пропуск или добавление синтаксических единиц при переводе не только нарушает цельность произведения, но и искажает смысл вплоть до искажения главной идеи.

В **заключении** представлены основные результаты проделанной работы. Роман У. С. Моэма «Театр», послуживший материалом для данного исследования, является логически стройным произведением, все текстовые категории которого находятся в гармонии: образ автора, образ читателя и образы персонажей уравновешивают друг друга; структурные категории связности, членимости и цельности скрепляют, «цементируют» текст, являясь базой для перечисленных выше и прочих содержательных категорий. Проведенное исследование позволило нам установить наличие связи между содержательными и структурными текстовыми категориями.

При анализе образа автора, в котором реализуется субъективная модальность произведения, существенными оказались авторские ремарки. В составе авторских ремарок романа У. С. Моэма «Театр» мы выявили контексты с часто повторяющимися лексемами, способствующими созданию связности текста. Мы провели их классификацию по типам передаваемой семантики и способам перевода и проанализировали адекватность каждого из способов перевода. В результате мы пришли к выводу, что практически всегда пропуски рассмотренных нами реляционных единиц, допущенные при передаче романа на русский язык, приводят к нарушению категории связности и искажению смысла. Тем не менее, между смыслом и связностью прямой корреляции установлено не было.

При рассмотрении образов персонажей мы ввели понятие эмотивного взаимодействия и проиллюстрировали его на контекстах из первой главы, составляющих сцену знакомства Джулии и Тома. Сопоставление контекстов, содержащих эмотивное взаимодействие персонажей, оригинала и перевода выявило связь между образами персонажей и структурными категориями членимости и цельности. Проведенный анализ позволил нам утверждать, что членимость несет на себе определенную семантическую нагрузку: если автор говорит о разных героях в разных абзацах, это означает, что связь между героями очень слабо выражена, а если он говорит о них в одном предложении, то связь между ними наиболее тесная. При этом показательна также позиция, которую автор определил в предложении для каждого героя: позиция подлежащего свидетельствует о лидирующем положении персонажа, а позиция дополнения – о второстепенном. Нарушение разбивки текста оригинала по абзацам и предложениям в переводе неизменно приводит не только к нарушению категории членимости, но и к искажению смысла. Более того, между членимостью и эмотивностью было выявлено наличие отношения прямой корреляции. Так, разбивка одного авторского предложения на два и более ведет к усилению изображения возникшей между героями отчужденности, а объединение двух авторских предложений в одно, напротив, приводит к отображению более тесной эмоциональной связи между ними. Пропуски или дополнения предложений и абзацев при переводе ведет к нарушению категории цельности, а также к искажению смысла как на денотативном, так и на эмотивном уровне. В переводе рассматриваемого

нами произведения одно дополнение абзаца и предложения привело к изменению основной идеи произведения.

В результате проведенного анализа мы увидели, что текст перевода получил искажение на уровне всех текстовых категорий по сравнению с оригиналом. Причем, пострадали не только структурные категории связности (пропуск повторяющихся лексических единиц в тексте авторских ремарок), членности (нарушение абзацного членения и членения по предложениям) и цельности (пропуск и добавление синтаксических единиц), но и содержательные текстовые категории. Так, образность произведения передана в русском варианте не в полном объеме ввиду невозможности передачи всех сравнений, содержащихся в авторских ремарках. Национально-культурный компонент также получил некоторое искажение: английский колорит произведения оказался вытесненным русским из-за внесения в текст перевода русских пословиц, поговорок и фразеологизмов. Образ автора подвергся преобразованиям из-за неточностей в переводе авторских ремарок, а образы персонажей – из-за многочисленных нарушений структуры контекстов, содержащих эмотивное взаимодействие. Также в русскоязычной версии имеют место смысловые трансформации общетекстового уровня благодаря введению в текст перевода абзаца и предложения, отсутствующих в оригинале и приведших к искажению главной идеи всего произведения.

В диссертации намечены перспективы дальнейших исследований взаимосвязи между содержательными и структурными текстовыми категориями.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

**Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, включенных в реестр ВАК  
МОиН РФ:**

1. Юрочкина О.Н. Влияние смещения границ предложений при переводе на эмотивность художественного текста [Текст] / О.Н. Юрочкина // Вестник Челябинского Государственного Педагогического Университета. – 2006. – № 6. – Часть 4. – С. 195-204 (0,4 п. л.).
2. Юрочкина О.Н. Соотношение пропуска предложений при переводе и эмотивного смысла художественного текста (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) [Текст] / О.Н. Юрочкина // Вестник Южно-Уральского Государственного Университета. Серия «Лингвистика». Выпуск 3. – Челябинск: Изд-во Южно-Уральского государственного университета. — 2006. – № 6 (61). – С. 156-158 (0,3 п. л.).
3. Юрочкина О.Н. Местоимения *one, no one* и выражение *flesh and blood* в авторском повествовании как средство создания связности текста [Текст] / О.Н. Юрочкина // Известия Уральского государственного университета. Серия 2 «Гуманитарные науки». Выпуск 12. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та. – 2006. – № 47. – С. 270-274 (0,3 п. л.).

**Другие публикации:**

4. Юрочкина О.Н. Эмоции – язык – культура [Текст] / О.Н. Юрочкина // Образ человека и человеческий фактор в языке: словарь, грамматика, текст: Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол», 29 сент. – 1 окт. 2004 г., Екатеринбург, Россия / Отв. ред. Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004 (XIV Кузнецовские чтения, посвящ. 30-летию каф. соврем. рус. яз. УрГУ). – С. 179-182.
5. Юрочкина О.Н. Смысл авторской разбивки художественного текста по предложениям и проблема ее сохранения при переводе (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) [Текст] / О.Н. Юрочкина // Лингвистика, перевод и межкультурная коммуникация / Материалы XII ме-

- ждународной научно-практической конференции / Институт международных связей. – Екатеринбург: Издательство АМБ, 2005. – С. 122-124.
6. *Юрочкина О.Н.* Текстовые функции местоимения *you* в авторском повествовании (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) [Текст] / О.Н. Юрочкина // Проблемы лингвокультурологического и дискурсивного анализа: Материалы Всероссийской научной конференции «Язык. Система. Личность» Екатеринбург, 23-25 апреля 2006 г. / Урал. пед. ун-т. / Отв. ред. Т.А. Гридина. – Екатеринбург, 2006. – С. 219-226.
  7. *Юрочкина О.Н.* Понятие эмотивного взаимодействия героев в художественном произведении (на материале романа С. Моэма «Театр») [Текст] / О.Н. Юрочкина // LITTEPATERA: межвузовский сборник студенческих и аспирантских научных трудов / Урал. гос. пед. ун-т. / Научн. ред. С.И. Ермоленко, отв. ред. И.А. Семухина. – Екатеринбург, 2006. – С. 102-107.
  8. *Юрочкина О.Н.* Почему переводчику нельзя вносить добавления в художественный текст? (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) [Текст] / О.Н. Юрочкина // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии: Межвуз. сб. научн. статей. Вып. I. / Научн. ред. М.Н. Макеева, отв. ред. А.А. Арестова. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2006. – С. 572-573.
  9. *Юрочкина О.Н.* Функции сравнений в художественном тексте (на материале романа С. Моэма «Театр» и его перевода на русский язык) [Текст] / О.Н. Юрочкина // Общетеоретические и практические проблемы языкознания и лингводидактики: Материалы Междун. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 27-28 апреля 2006 г. / ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т». / Научн. ред. Т.А. Знаменская, отв. за выпуск В.В. Пузырев. – Екатеринбург, 2006. – С. 226-232.

Подписано в печать 16.02.2009.  
Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 1,5.  
Тираж 100 экз. Заказ № 727.

Отпечатано в копировальном центре «Копирус» с готового макета.  
620102, г. Екатеринбург, ул. Белореченская, 17/1.