

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Передача лингвостилистических средств внутренней речи персонажей при
переводе с английского языка на русский
(на материале романа В. Вулф «На маяк»)

Выполнила студентка
4 курса группы ЗФ-401
очной формы обучения
Ващенко Анастасия
Андреевна

(подпись)

Научный руководитель
Пащенко Мария Викторовна,
к.ф.н., доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой
зарубежной филологии

_____ Л. Ю. Фадеева

«_____» _____ 2024г.

Тольятти
2024

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль): «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка Ващенко Анастасия Андреевна

1. Тема: Передача лингвостилистических средств внутренней речи персонажей при переводе с английского языка на русский (на материале романа В. Вулф «На маяк»)
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы 04.06.24
3. Исходные данные: научная литература, периодические издания, интернет-ресурсы
4. Содержание работы: введение, первая глава, вторая глава, заключение, библиографический список, приложение.
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: таблицы
6. Дата выдачи задания « ____ » _____ 20__ г.

Научный руководитель _____
(подпись)

Пащенко М.В. к.ф.н., доцент

Задание принял к исполнению _____ Ващенко А.А. _____
(подпись)

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжская академия образования и искусств
имени Святителя Алексия, митрополита Московского»**

Кафедра зарубежной филологии

Направление подготовки 45.03.01 Филология
Направленность (профиль) «Зарубежная филология
(английский язык и литература; теория и практика перевода)»

УТВЕРЖДАЮ
Зав. кафедрой филологии
_____ Фадеева Л.Ю.
(подпись)

« ____ » _____ 2024 г.

**КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН
выполнения бакалаврской работы**

на тему: Передача лингвостилистических средств внутренней речи персонажей при переводе с английского языка на русский (на материале романа В. Вулф «На маяк»)

студентки: Ващенко Анастасии Андреевны

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	01.02.24	01.02.24	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.24	10.02.24	Выполнено
3.	Написание разделов ВКР	06.05.24	06.05.24	Выполнено
	Введение	01.03.24	01.03.24	Выполнено
	1 глава	25.04.24	25.04.24	Выполнено
	2 глава	06.05.24	06.05.24	Выполнено

4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	11.05.24	11.05.24	Выполнено
5.	Оформление работы	17.05.24	17.05.24	Выполнено
6.	Предзащита бакалаврской работы	18.05.24	18.05.24	Выполнено
7.	Исправление замечаний	31.05.24	31.05.24	Выполнено
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	04.06.24	04.06.24	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	04.06.24	04.06.24	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	24.05.24	24.05.24	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстрированных материалов для защиты	08.06.24	08.06.24	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	04.06.24	04.06.24	Выполнено

Научный руководитель _____
(подпись)

Пащенко М.В. к.ф.н., доцент

Задание принял к исполнению _____
(подпись)

Ващенко А.А.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Глава I. Внутренняя речь персонажей и ее межъязыковая передача	9
1.1 Понятие «внутренняя речь» персонажа в художественном произведении .	9
1.2 Лингвостилистические особенности внутренней речи героев	15
1.3 Проблема передачи внутренней речи персонажей при переводе художественной литературы	25
Выводы по первой главе	33
Глава II. Лингвостилистические средства внутренней речи персонажей и их передача при переводе (на материале романа В.Вулф «На маяк»)	35
2.1 Творчество В. Вулф	35
2.2 Анализ лингвистических средств внутренней речи персонажей романа В.Вулф «На маяк»	40
2.3 Анализ передачи внутренней речи персонажей при переводе романа В.Вулф «На маяк» на русский язык	50
Выводы по второй главе	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	61
ПРИЛОЖЕНИЕ	66

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена изучению лингвостилистических средств внутренней речи героев романа В. Вулф «На маяк» и их передаче при переводе с английского на русский язык.

В художественной литературе внутренняя речь служит проводником в сознание героев произведений, помогает понять их глубинные переживания и мотивы. Важность ее исследования заключается в том, что у каждого автора есть набор индивидуальных инструментов, с помощью которых они передают внутреннюю речь персонажей в своих работах, вкладывая в нее определенный замысел и идеи. Уникальнейшим аспектом романа «На Маяк» являются психологические путешествия умов персонажей В. Вулф, которые создают неповторимую атмосферу и позволяют ближе познакомиться с духовным миром героев, как правило, сокрытым от глаз окружающих. Продолжительные эпизоды романа никак не связаны с объектами наблюдения, скорее в них исследуются средства их восприятия в попытке понять людей, рассматривая их со стороны. Передача данного аспекта на русский язык требует не только лингвистической компетенции переводчика, но и искусства передачи эмоциональной и психологической составляющей текста, что свидетельствует о значимости данных направлений исследования.

Актуальность данной работы заключается в том, что она открывает новые перспективы исследования литературных текстов, сосредотачиваясь на изучении способов передачи внутренней речи героев произведений при переводе с английского на русский язык. Недостаточная исследованность внутренней речи в художественных произведениях ограничивает наше понимание и углубленное анализирование этого важного аспекта литературы, а также не позволяет раскрыть его неисчерпаемые возможности.

Объектом исследования является внутренняя речь героев в романе В. Вулф «На Маяк» на английском языке.

Предметом исследования являются приемы перевода, используемые для передачи лингвостилистических средств внутренней речи героев в романе В. Вулф «На Маяк» с английского языка на русский.

Материалом исследования послужил англоязычный текст романа Вирджинии Вулф «На Маяк» общим объёмом 325 974 печатных знаков и текст русскоязычного перевода романа, выполненного Е. Суриц.

Целью данного исследования является рассмотрение лингвостилистических средств внутренней речи персонажей романа В. Вулф «На Маяк» и их передачи с английского на русский язык.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи:

- выделить основные типы внутренней речи, существующие в художественной литературе;
- определить лингвостилистические особенности внутренней речи героев художественных произведений;
- рассмотреть творческий процесс автора в рамках работы над романом «На Маяк»;
- проанализировать лингвостилистические особенности оформления внутренней речи героев в романе В. Вулф «На Маяк» и определить ее основные функции;
- проанализировать способы передачи внутренней речи персонажей при переводе романа В. Вулф «На Маяк» на русский язык.

Теоретической базой исследования послужили работы по лингвостилистическому анализу текста и внутренней речи в структуре художественного текста М.Я. Блоха, Г.Я. Согланика, Н.И. Никулиной, Л.Г. Бабенко, И.Я. Фещенко, Е.В. Боднарук, А.Н. Соколова, а также работы, исследующие творчество В. Вулф А.Я. Ливерганта, Р. Сондерс, А.А. Аствацатурова и Д. Гут.

Методологической основой данного исследования являются метод лингвостилистического анализа, метод сплошной выборки и статистический метод количественных и процентных характеристик.

Практическая значимость проводимого исследования состоит в том, что материалы данной работы могут в дальнейшем быть использованы при изучении стилистических особенностей творчества В. Вулф и переводе других ее произведений на русский язык. Данное исследование также позволяет внести определенный вклад в изучение внутренней речи непосредственно в качестве инструмента, позволяющего автору с его помощью продемонстрировать свой индивидуальный художественный стиль.

Также были сформулированы следующие **положения, выносимые на защиту**:

- 1) Самыми распространенными выразительными средствами при передаче внутренней речи являются эпитеты, метафоры и сравнения.
- 2) Перевод стилистических единиц в основном осуществляется за счет грамматических замен и модуляций.

Структура работы подчинена логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во введении определяется актуальность темы исследования, объект, предмет, цель и задачи исследования.

Первая глава «Внутренняя речь персонажей и ее межъязыковая передача» рассматривает существующую классификацию внутренней речи в художественных текстах и раскрывает особенности ее передачи при переводе на русский язык.

Во второй главе «Лингвостилистические средства внутренней речи персонажей и их передача при переводе (на примере романа В. Вулф «На маяк»)» рассматривается творчество выдающейся английской писательницы XX-го века, анализируются лингвостилистические особенности оформления

внутренней речи героев в романе «На Маяк» и приемы их перевода на русский язык.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования.

Библиографический список насчитывает 52 источник.

В приложениях представлены таблицы, в которых нашли отражение статистические данные.

Апробация работы: результаты исследования были представлены на V Региональной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки» (Поволжская академия образования и искусств, 2022г);

Публикации результатов работы:

Стилистическое своеобразие романа Вирджинии Вулф «На маяк» // Поволжский фестиваль студенческой науки: материалы докладов V Региональной молодежной научно-практической конференции, Тольятти, 24 марта 2022 года / отв. ред. прот. Д. Лескин. – Тольятти: Поволжская академия Святителя Алексия, 2022. С.146 – 150.

Лингвостилистическое оформление внутренней речи в романе В. Вулф «На Маяк» // Педагогический форум: научно – методический журнал / отв. ред. прот. Д. Лескин. – №2(12). – Тольятти: Поволжская академия Святителя Алексия, 2023. – С. 29-31;

Глава I. Внутренняя речь персонажей и ее межъязыковая передача

1.1 Понятие «внутренняя речь» персонажа в художественном произведении

Внутренняя речь играет важную роль в художественной литературе, поскольку она представляет собой отражение внутреннего мира героя и позволяет читателю углубиться в психологическую, духовную и эмоциональную сторону его существования.

Важно отметить, что внутренняя речь не обязательно должна соответствовать обычной речи в повседневной жизни. Персонажи могут выражать свои мысли в форме философского рассуждения, поэтических образов или риторических вопросов. Она может быть заполнена переживаниями и эмоциями, которые часто нереально передать словесно. Использование внутренней речи позволяет автору глубже проникнуть в мир своих героев и создать более живые и реалистичные образы.

Внутренняя речь также способствует развитию характера персонажа и позволяет читателю лучше понять его мотивацию и действия. Она раскрывает внутренний мир героя, его взгляды, цели, страхи и сомнения. Благодаря внутренней речи читатель может сопереживать персонажу, понять его внутренние конфликты и эмоциональное состояние. Она является важным элементом художественного произведения, который помогает создать более глубокий и реалистичный образ героя. Внутренняя речь позволяет автору развивать сюжет, раскрывать внутренний мир героев и углублять понимание читателей о происходящем.

Блох М.Я. отмечает, что при выборе способов передачи внутренней речи в художественных произведениях следует обращать особое внимание на тип повествования. Будет неверно рассматривать, например, речь автора как полностью авторскую, даже не смотря на тот факт, что она контрастирует с речью персонажей произведения, как правило она принадлежит

повествователю или рассказчику, общающемуся с читателем. [8]. Безусловно, определенное сходство между ними присутствовать будет, однако «полного, стопроцентного тождества не бывает никогда, во всяком случае в таких жанрах, как роман, повесть и рассказ, обязательно предполагающих элемент художественного вымысла. Это объясняется тем, что автор реален, принадлежит тому же миру, что и читатель, а фабула вымышлена...» [30, с.100].

В художественном тексте Солганик Г.Я. предлагает выделять авторскую речь и собственную речь героев произведения. Последняя, как правило, противопоставляется речи «от автора». Часто она различным образом вплетена в авторскую речь, однако легко выявляется на ее фоне. Фрагменты речи персонажей, таким образом, обладают «характером своеобразной инкрустации, которая способна разнообразить авторскую речь...» [39, с.63].

Речь героев, в свою очередь, принято разделять на внешнюю и внутреннюю и оба вида безусловно взаимосвязаны. Однако несмотря на то, что последняя и имеет некоторые сходства с внешней речью, носит, как правило, самонаправленный характер. В художественной речи можно также выделить три основных вида: внутренний монолог, внутренний диалог и простое внутреннее реплицирование [8].

Сложной формой самонаправленного, одностороннего общения героя является внутренний монолог. С его помощью герой способен анализировать собственные мысли и результаты. Именно поэтому для внутреннего монолога характерна определенная единая тематика, в которой также находят свое отражение целостность и непрерывность содержания.

А. Дамазио в своем исследовании говорит о том, что «концепции внутреннего монолога, разрабатываемые в лингвистике текста, фокусируют исследовательское внимание на феномене невысказанного дискурса персонажа, не предполагающего адресата» [42, с.126]. Он также отмечает,

что таким образом у читателя складывается иллюзия, что он подслушивает мысли, озвучиваемые внутренним голосом этого персонажа, получая чувственные впечатления.

Ларина Т.Ю. выделяет несколько типов внутреннего монолога, встречающихся в художественной литературе. Основными из них являются косвенный и прямой. Посредством косвенного внутреннего монолога преимущественно выражается авторская линия, основой для которой является речь автора, переданная с точки зрения сознания персонажа. [26].

Воркачевым В.Г. было отмечено отсутствие в прямом внутреннем монологе какого-либо проявления автора в плане повествования. С точки зрения характера мыслительного процесса персонажа, он выделяет ретроспективный внутренний монолог, как один из способов передачи воспоминаний и автобиографии персонажа, а также его психологической характеристики и актуальный внутренний монолог, способствующий передаче мотивации поведения героя, его внутренней реакции на происходящие вокруг события [13].

Такое явление как поток сознания стоит определять как крайний случай актуального внутреннего монолога, а также как «прием повествовательной техники в литературно-художественном произведении, характеризующийся репродукцией объемных комплексов внутренней речи персонажа с целью психологической, социальной, морально-этической и других характеристик» [31]. Монологи подобного типа могут воспроизводиться в строго литературных формах, но могут включать в себя и грамматически не оформленные элементы, чтобы показать работу не только сознания, но и подсознания.

Многие исследователи придерживаются мнения, что такие понятия как поток сознания и внутренний монолог необходимо разграничивать в силу самостоятельности каждого явления и наличия определенного ряда различий в содержательной специфике и их языковом оформлении. Поток сознания –

это прежде всего исчерпывающее количество чувственных образов, и эмоционально-мысленных реакций героя на действительность, окружающую его, в то время как внутренний монолог является своеобразной реконструкцией самих речевых процессов. Главной отличительной чертой потока сознания является его бессвязность, в то время как внутренний монолог целенаправлен и логически структурирован, благодаря чему передает мыслительный процесс персонажа, создавая наглядную динамику его чувств. Также немаловажной отличительной чертой, является длина фрагментов, содержащих в себе поток сознания, в сравнении с ними внутренние монологи гораздо короче [18].

Однако в исследованиях Блоха М.Я. утверждает, что поток сознания невозможно рассматривать как отдельную разновидность внутренней речи, как например в случае внутреннего монолога. Он считает, что это обусловлено тем фактом, что связь речевой деятельности и мышления как такового размыта. «Мышление есть интеллектуальная деятельность, процесс создания абстракций и оперирования ими в сознании, язык, соответственно, является средством формирования мысли, а речь – средством осуществления мыслительного процесса. Если же допустить, что мышление – любой познавательный процесс, включающий в себя и чувственные формы познания, то придется признать существование мыслей вне их словесного выражения, чего быть не может» [8, с.26]. Поток сознания - уникальная способность человеческого разума отражать мир вокруг. Он объединяет два разных формата восприятия - чувственное восприятие и рациональное мышление, позволяя видеть и понимать мир одновременно. Однако, важно отметить, что язык играет особую роль в этом процессе. Язык, как средство коммуникации, связан в основном с рациональным мышлением. Он помогает нам описывать и объяснять мир словами, передавать свои мысли и идеи другим людям. Но поток сознания включает не только язык, но и визуальные образы. Когда мы воспринимаем окружающую среду, мы видим цвета,

формы, движение — все это чувственные образы, которые затем перерабатываются нашим мышлением. Внутренняя речь, которую мы слышим в своей голове, является лишь одной из составляющих этого потока. Она переплетается с нашими чувственными образами, помогая нам осознавать и анализировать то, что мы видим.

М.М. Федорчук определяет перспективный внутренний монолог как особый подтип внутреннего монолога с уникальными пространственно-временными характеристиками. Этот вид внутреннего монолога отличается от двух ранее описанных типов. Он имеет свою собственную психологическую основу, которую можно назвать «опережающим отражением». Перспективный внутренний монолог заключается в проектировании предполагаемых или даже нереальных ситуаций, событий и действий. В этом случае появляется возможность заглянуть в будущее и представить себе различные возможности и варианты развития событий. [40]. В процессе проспективного внутреннего монолога героя, когда он размышляет о будущем, его сознание может заполняться воображаемыми ситуациями и сценариями, в которых он желал бы действовать, но по каким-либо причинам это неосуществимо. Однако, помимо воображаемых ситуаций, перспективный внутренний монолог может также отражать реальные стремления персонажа. Автор использует данную технику, чтобы передать читателю настоящие мечты, проекты и планы героя на будущее.

Боднарук Е.В. отмечает, что помимо внутреннего монолога, существует другая форма внутренней речи героя - внутренний диалог. В этой форме внутренней речи герой ведет внутренние диалогические разговоры, где различные аспекты его личности вступают во взаимодействие. Важно отметить, что внутренний диалог отличается от внутреннего монолога тем, что это экстравертный речевой акт и направлен он на установление контакта между различными аспектами личности героя. Он существует в тексте в двух разных формах в зависимости от его выраженности. [9].

Явный внутренний диалог является последовательностью связанных по содержанию диалогических, которые воспринимаются только персонажем, оказывая на него определенное влияние. Скрытый внутренний диалог является коммуникативным актом, происходящим в сознании героя, «в котором одна речевая позиция выражена в произносимой внутренней речи, а другая - в представленной» [20, с.114].

Также в качестве отдельной категории внутренней речи стоит отметить несобственно-прямую речь. По Соколову А.Н. Основной особенностью несобственно-прямой речи является тот факт, что фигура автора практически уходит из повествования. Помимо воспроизведения кратких реплик персонажа, одной из главных ее функций передача длительного процесса речемыслительной деятельности. В этом случае она представляет собой достаточно объемный фрагмент изображенной, который ничем не соединен с речью автора, а первостепенным выделяющим средством является контекст [38].

Следует отметить сравнительно редкое использование «кратковременных вкраплений» внутренней речи в тексте художественного произведения. Соколов А.Н. объясняет факт сравнительно редкого использования «кратковременных вкраплений» внутренней речи, тем, что речемыслительный процесс героя является достаточно длительным и сложным, и чаще всего передается в форме развернутой внутренней речи. [38]. Тем не менее они необходимы в ситуациях, когда герой должен выразить мгновенную реакцию на происходящее. Также это обусловлено тем, что развернутая во временном пространстве внутренняя речь используется либо в форме монолога, либо в форме диалога, основным различием которых заключается в направленности и целях автора художественного произведения. Однако возможности несобственно-прямой речи при изображении внутренней речи персонажа являются практически

безграничными. Она часто встречается в сочетании с косвенной и прямой речью, и позволяя им органичнее вписаться в авторское повествование.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что внутренняя речь в художественном произведении обладает своей спецификой, субъективностью и ассоциативностью, что делает ее отличной от внутренней речи как таковой. Она часто используется в художественных произведениях для анализа внутреннего мира персонажа и описания его мыслей, чувств и эмоционального состояния. Внутренняя речь в художественной литературе играет не только ключевую роль в репрезентации сознания персонажей, но и является мощнейшим инструментом формирования индивидуального стиля писателя, становится признаком определенной авторской манеры работы с текстом.

1.2 Лингвостилистические особенности внутренней речи героев

Главная цель автора художественного произведения состоит в том, чтобы проложить читателю дорогу во внутренний мир своих героев, но и в том, чтобы их образ получился максимально доступным, однако внутренняя речь как правило на это не рассчитана. Л.С. Выготский подчеркивал, что «...течение и движение мысли не совпадает прямо и непосредственно с развертыванием речи. Единицы речи и единицы мысли не совпадают. Один и другой процессы обнаруживают единство, но не тождество. Они связаны друг с другом сложными переходами, сложными превращениями» [14, с.311-312].

При передаче внутренней речи персонажа, у автора неизбежно возникает дилемма: прибегнуть к знакомым читателю лексико-синтаксическим формам, жертвуя при этом правдоподобностью при передаче размышлений героев, либо добиться максимальной естественности

внутренней речи посредством свернутости ее художественного аналога. Так или иначе отразить специфику внутренней речи в полном объеме будет попросту невозможно. Именно по этой причине в процессе ее передачи неизбежно будет присутствовать некоторая доля условности.

Как уже было упомянуто ранее, в тексте художественных произведений внутренняя речь, может существовать в различных формах: в прямой, косвенной и несобственно-прямой речи персонажа. Каждый из данных способов передачи внутренней речи обладает своими определенными характеристиками с точки зрения структуры, семантики и стилистического функционирования. В исследовании М.Я. Блоха также отмечается, что «сфера применения конструкций с прямой и косвенной речью не ограничивается лишь языком художественной литературы. Они представляют собой способы передачи высказывания в процессе естественной коммуникации. Несобственно-прямая речь, однако, является особым художественным приемом и существует лишь в ткани литературного произведения» [8, с.31].

В прямой внутренней речи преобладание плана персонажа выражено, как правило, в определенных синтаксических конструкциях и в ее лексическом наполнении. В данном случае характерной чертой является использование слов и конструкций разговорной речи: просторечия, сокращения, фонетические компрессии, эмоционально окрашенная лексика, короткие предложения, обилие вопросительных и восклицательных конструкций, повторы, а также незаконченные, алогические высказывания. Отличительной морфологической особенностью прямой внутренней речи является употребление формы 1-го лица единственного числа для обозначения персонажа.

В работе Воркачева С.Г. прямая речь представляет собой способ передачи чужого высказывания, не меняя при этом внутреннюю

грамматическую структуру и сохраняя законченность самостоятельного высказывания, а часть воспроизводимого высказывания «сохраняет свою компонентную сущность» [13, с.162].

Прямая речь имеет следующие разновидности:

- 1) сложноподчиненное предложение с придаточным дополнительным, подлежащим, предикативным, определительным, обстоятельства образа действия;
- 2) самостоятельное предложение, осложненное вводным словосочетанием;
- 3) вкрапление;
- 4) цитатная речь.

По мнению Донцовой А.А., сложноподчиненное предложение с придаточным дополнением является самой распространенной разновидностью прямой речи. При этом главное и придаточное предложения могут размещаться в тексте по-разному: придаточные предложения, содержащие в себе прямую речь, либо предшествуют главному, либо следуют за ним. Альтернативным вариантом сочетания авторской и прямой речи героя можно считать предложение, вводящий компонент которого расположен между двумя фрагментами прямой речи. Прямая речь может быть представлена в данном случае как в виде отдельного предложения, так и в виде придаточной части [18].

Глаголы, которыми внутренняя речь героя вводится в авторское повествование, обычно классифицируются по нескольким признакам. По способу коммуникации их можно разделить на речевые глаголы, глаголы умственной деятельности и глаголы, которые отражают особенности произнесения речи. По цели высказывания — на повествовательные, вопросительные и побудительные глаголы. При использовании глаголов последней группы стоит упомянуть также об эллипсисе речевого глагола. К

глаголам говорения можно отнести глаголы, которые отражают речь, облеченную в звуки.

В определении косвенной речи Блох М.Я. исходит из того, что при данном способе передачи внутренней речи персонажа, она видоизменяется с точки зрения лексико-грамматической структуры, и преобразуется в придаточное предложение или член предложения. Значительные изменения также происходят и в рамках самого высказывания (здесь стоит учесть категории времени, модальности и лица) под влиянием вводящего компонента, также наблюдается опущение, замена или появление совершенно новых лексем [8]. С грамматической точки зрения можно дать объяснение не только изменениям, связанных с категориями глагола-сказуемого, но также и изменениям структуры исходного высказывания, которые зачастую основаны на «неупотребимости» некоторых междометий и прочих эмоционально-окрашенных компонентов, присутствующих в косвенной речи.

Косвенная речь как правило функционирует в составе сложноподчиненного предложения, которое включает в себя обе ее части: авторскую речь и речь героя. Она имеет следующие разновидности:

- 1) сложноподчиненное предложение с придаточным дополнительным;
- 2) сложноподчиненное предложение с придаточным подлежащим;
- 3) сложноподчиненное предложение с придаточным предикативным;
- 4) сложноподчиненное предложение с придаточным аппозитивным.

В художественных произведениях наиболее частым в употреблении является именно первый тип. Стоит также отметить тот факт, что придаточное дополнительное с косвенной речью зачастую следует за главным предложением, в то время как придаточное с прямой речью, не обладает настолько строгой структурной позицией и может быть расположено как до, так и после главного предложения, а для усиления эмотивного эффекта автор может прибегнуть к инверсии.

В сравнении с прямой речью, где чужое высказывание вводится глаголами речемыслительной и физической деятельности, а также аспектными глаголами, в косвенной речи наиболее распространенными являются глаголы только первой семантической группы. Подобное ограничение может быть мотивировано двусторонней оформленностью синтаксической связи между вводящим глаголом и речью персонажа. Эллипсис вводящего глагола, а также вводящего компонента как такового в данном случае невозможен [20].

Если говорить о несобственно-прямой речи, то в подобных случаях можно наблюдать комбинацию ее лексических маркеров и непосредственно особых синтаксических конструкций, которые явно выделяются из речи автора и, таким образом, относят определенный фрагмент текста к речевому плану персонажа. К синтаксическим маркерам несобственно-прямой речи Федорчук М.М. относит эллиптические предложения, повторы разных типов, назывные односоставные предложения, обилие восклицательных и вопросительных предложений, большинство из которых – риторические вопросы. Переход из авторского повествования к несобственно-прямой речи персонажа чаще всего осуществляется посредством перестановки местоимений из формы третьего лица единственного числа в форму первого лица единственного числа. Другим отличительным морфологическим признаком является изменение ее временного плана повествования: глагольные формы прошедшего времени (Past Indefinite) заменяются формами настоящего времени (Present Indefinite), которые сочетаются с формами условного наклонения (Conditional Mood), в которых зачастую выражена субъективная модальность. Выделению плана персонажа из авторского плана повествования способствует также выбор определенного типа лексики. Как правило, это эмоционально окрашенные слова и выражения, которые характерны для конкретного героя [40].

Что касается лексического наполнения изображенной внутренней речи, то данный факт во многом может быть определен такой характерной для нее чертой, как слияние авторской перспективы в определенном фрагменте художественного текста. При создании образа героя, автор подбирает слова, выражения и обороты, которые свойственны речи конкретного персонажа. Данный аспект является одной из самых важных составляющих художественного образа. Часто, при этом могут быть использованы различные приемы, которые объединены общей целью – передачей индивидуального стиля героя. К ним, в первую очередь, стоит относить эмоционально-экспрессивную, модальную и лейтмотивную лексику.

К эмоционально-экспрессивным словам и выражениям можно отнести слова и словосочетания, которые стилистически присущи речи персонажа – разговорные и диалектные слова, просторечные фразы, вульгаризмы, архаизмы, неологизмы, профессиональные термины, то есть все лексические единицы, которые способны индивидуализировать стиль речи героя. Для отбора подобной лексики существуют достаточно строгие требования: она непременно должна соответствовать интеллектуальному развитию персонажа, его кругозору, интересам, а также психологическому возрасту. Также лексика подобного характера должна быть обусловлена социально, то есть отражать положение героя в обществе, образ его мыслей, жизненную позицию, а также учитывать мнение окружающих о нем [31].

Т.Ю. Ларина отмечает, что модальная лексика также играет важную роль в формировании лексического наполнения изображенной внутренней речи. При передаче различных оттенков отношения говорящего к объекту высказывания, модальные слова и конструкции априори являются субъективными. Ввиду отсутствия других признаков именно данный тип лексики служит средством демаркации плана персонажа в авторской речи. Он выступает в качестве важнейшего средства индивидуализации и психологизации повествования, в то же время привнося в него определенного

рода динамику и делая его ярким и красочным. Во внутренней речи персонажа набор таких модальных единиц достаточно разнообразен, прежде всего, включая в себя практически все модальные глаголы и различные варианты их сочетания [26].

Лейтмотивная лексика имеет большие изобразительные возможности при передаче внутренней речи персонажа художественного произведения. Ее действие особенно ощутимо в романах, которые написаны от первого лица, где замедленная динамика повествования, добавляет произведению затянутости и монотонности. Во избежание подобного отрицательного эффекта во внутренний монолог героев автором и вводится лейтмотивная лексика. Она включает в себя не только словесные или предметные мотивы, но и мотивы жеста или поведения. В определенных местах художественного текста, она служит, с одной стороны, связующим звеном между разрозненными включениями субъектного плана в авторское повествование, а с другой является важным средством выделения плана персонажа из авторской речи.

Также, трудно переоценить роль синтаксических средств, играющих ключевую роль в создании внешнего и внутреннего образа персонажа, в передаче его мыслей, речи и действий. Для создания его речевого образа необходимо, во-первых, наделить его прямые высказывания синтаксическими приемами, которые будут соответствовать определенному стилю и, во-вторых, обеспечить синтаксическую индивидуализацию его речи, то есть закрепить за ним индивидуальную манеру построения фраз.

Изобразительные средства подобного типа, встречающиеся в речи героя, не только служат индивидуализирующим компонентом его образа, но и могут позволить обнаружить внутреннее психологическое состояние персонажа в моменте высказывания. Таким образом, находясь в состоянии взволнованности и смятения чувств, персонажу будет соответствовать

прерывистая речь с наличием эллиптических конструкций, эмфатических возгласов, вопросов, повторов, а также с нарушенной синтаксической связностью и логической последовательностью в движении фраз. Такие приемы позволяют передавать эмоционально-психологическое состояние персонажа в процессе воспроизведения его внутренней речи.

Риторические вопросы можно назвать доминирующей синтаксической характеристикой при изображении внутренней речи. Данная особенность связана непосредственно с психологической природой внутренней речи, и изначальной диалогичностью самого мыслительного процесса. Необязательное наличие непосредственного ответа можно объяснить тем, что в риторический вопрос изначально не вкладывается запрос о получении какой-то конкретной информации, он является лишь способом выражения мыслей и чувств, надеждой героя получить одобрение или согласие от своего «Альтер-эго». Стоит отметить достаточно разнообразный спектр ситуаций, в которых риторические вопросы применяются во внутренней речи персонажей художественного произведения. Они зачастую возникают в ходе философских рассуждений на какую-либо тему во внутренних монологах и диалогах. Здесь они придают внутренней речи героя эмоциональность, и позволяют внести определенную динамичность в плавное течение его мыслей.

На синтаксическом уровне эмотивное содержание внутренней речи отражается в обильном использовании риторических восклицаний, чаще встречающихся в сочетании с различными типами вопросов. Подобного рода конструкции выступают средством психологизации внутренней речи, а также способствуют углублению в непростой механизм мыслей и эмоций персонажа.

Номинативные предложения зачастую употребляются для констатации факта или репрезентации определенного рода явлений. Они включают в себя

как образы предмета, так и идеи их существования на данный момент, более того они помогают читателю «увидеть» описываемую ситуацию. Помимо этого, номинативные предложения являются средством маркирования внутренней речи в авторском плане повествования, так как используются в форме настоящего времени, а авторская речь как правило представлена в форме прошедшего времени. Они также выступают в качестве зачина внутренней речи и создают таким образом фон для дальнейших размышлений персонажа.

Широкое распространение эллиптических предложений во внутренней речи обусловлено, прежде всего, спонтанным характером речемыслительного процесса героя. Эллиптические предложения не только служат способом создания речевой характеристики персонажа, но и передают отрывистость и фрагментарность внутренней речи.

Еще одним, характерным для изображенной внутренней речи, типом редуцированных структур является умолчание иными словами, внезапное прекращение речи, ведущее к обрыву реплики и оставляющее ее незавершенной и логически, и синтаксически. Основной функцией данной конструкции является изображение высокоэмоциональной напряженности персонажа, при невозможности или нежелании продолжать развитие начатой мысли. При этом именно произнесенный фрагмент является ключевой основой для верной интерпретации смысла высказывания в целом. Во внутренней речи скрытый смысл высказываний подобного рода можно достаточно легко восстановить из контекста. Графически такие конструкции, как правило, представлены в виде многоточия или посредством использования одного или нескольких тире в конце предложения.

Также следует отметить, вполне закономерное появление парцеллированных конструкций во внутренней речи персонажа, так как они отражают «естественный ход мысли, а именно: ее дополнительное

обращение к каким-то предметам и явлениям, которые первоначально не связывались с основным содержанием соответствующего предложения» [2, с.240]. С их помощью автор способен имитировать линейность мысли или речи героя, когда к уже сказанному добавляется что-то существенное в виде слова или фрагмента предложения.

Повтор занимает важное место в описании синтаксической структуры внутренней речи. Данные конструкции используются во внутренней речи, во-первых, как средство эмпазы, а во-вторых, как способ приблизиться к устной разговорной речи. Анафора отличается внушительной стилистической и ритмико-интонационной многогранностью. Она создается за счет повтора первого слова или начальной фразы в нескольких последовательных фрагментах текста. Функция такого повтора заключается в выделении наиболее важных и ключевых слов.

Для синтаксического строя изображенной внутренней речи характерной чертой является использование параллельных конструкций. Данные предложения или словосочетания имеют единую или сходную синтаксическую модель и следуют друг за другом на определенном фрагменте текста. Совпадение отдельных элементов высказываний, так называемый частичный параллелизм, встречается в подавляющем количестве случаев. Стилистический эффект данного приема заключается во взаимодействии различных частей параллельных конструкций, что позволяет автору оформить описание чего-либо, с двух различных, чаще всего противоположных, точек зрения. Каждый элемент подобной конструкции привносит нечто индивидуальное, нетипичное и делает описание запоминающимся и цепляющим. Использование параллельных конструкций во внутренней речи позволяет проследить траекторию мысли героя, запечатлеть, момент формирования целостного представления о чем-либо посредством постепенного внедрения деталей, которые дополняют общую картину.

Анализируя синтаксический строй внутренней речи, нельзя не обратить внимание на присутствие в нем значительного количества инверсированных конструкций. Инверсия является традиционным приемом создания экспрессии в художественном тексте. Основная функция данного приема заключается в придании даже самым нейтральным высказываниям, яркую эмоциональную окраску, что способствует приданию внутренней речи определенной выразительности. Часто инверсия также может быть характерна и для внутренних реплик, где она выступает в качестве своеобразного индикатора субъектного плана и подчеркивает особую значимость определенного фрагмента непосредственно для самого героя.

В заключение, стоит отметить, что лингвостилистическое своеобразие внутренней речи героев художественного произведения может быть обусловлено внушительным спектром различных факторов, однако основными из них можно назвать ее спонтанность и непредсказуемость. Именно по этой причине для нее характерны различные редуцированные конструкции, инверсия, некоторые виды повторов, а также преобладание риторических вопросов и восклицаний.

1.3 Проблема передачи внутренней речи персонажей при переводе художественной литературы

Перевод художественных произведений является сложным и многогранным процессом, требующим от переводчика глубокого понимания текста, с которым ему предстоит работать. Одной из основных задач переводчика при работе с художественной литературой является передача внутренней речи персонажей. Проблема ее передачи возникает из-за того, что она как правило часто содержит отсылки к культуре, истории, социальному контексту и мировоззрению, которые может быть сложно перевести на

другой язык без потери смысла и эмоциональной составляющей, изначально вкладываемой автором. Данная проблема особенно актуальна, поскольку внутренние мысли и диалоги персонажей являются ключевыми элементами, формирующими их характеры и отношения в тексте.

Основной целью любого перевода является обеспечение межъязыковой коммуникации, при которой текст должен восприниматься читателем как «родной», с условием соблюдения всех норм языка [10]. Перевод художественного текста, в частности перевод внутренней речи, обладает рядом своих определенных особенностей и проблем, тем самым отличаясь от перевода специализированных текстов. Задача такого перевода в первую очередь состоит в том, чтобы передать сам авторский стиль, а не семантический смысл текста и его языковые элементы. Акцент должен быть сделан на особенности манеры изложения писателя, атмосферы, которую он пытается транслировать читателю посредством мыслей своих персонажей, а также используемых им при этом языковых и стилистических средств.

Если переводчик сделает выбор в пользу дословного перевода, и примет решение бездумно копировать формы и словоупотребления текста оригинала в текст перевода, это приведет к нарушению его языковых норм и искажению смысла и стилистической составляющей произведения [1]. По мнению ученых, единицей перевода являются не отдельные слова или текст, а сама культура, поэтому процесс перевода художественного текста невозможно осуществить посредством простого изменения одного языкового кода другим. В переводе важно передать именно контекст, в который включено огромное количество элементов, несущих в себе мировоззрения другой культуры [24].

Во время работы с текстом переводчик выступает в роли реципиента, которому необходимо правильно раскрыть замыслы автора, обнаружить скрытые символы, «почувствовать» текст. Он также выступает и в роли

отправителя текста, который должен перекодировать его, используя экстралингвистические знания принимающей культуры. «Без этих навыков и знаний качественного перевода добиться будет весьма проблематично. В то же время, нельзя упомянуть и такую особенность художественного текста, как различие в его восприятии» [35, с.62]. Любой текст каждый читатель может интерпретировать по-своему, или принимать либо напротив отвергать некоторые факты, подстраивать под себя, прибегая к использованию своих знаний и взглядов на жизнь. Известно и то, что при прочтении текста люди разных возрастных групп, зачастую, воспринимают текст по-разному, так как имеют разный жизненный опыт. В конечном итоге читатель дает личную оценку определенному герою или происходящему. Личность переводчика, как реципиента, также будет видна в тексте, так как он является носителем культурных элементов своей страны, и, несмотря на уровень профессионализма, он не способен полностью «погрузить текст» в новую культуру. В конечном итоге, происходит совмещение двух культурных миров. В практике перевода представлено большое количество произведений, которые насыщены культурными особенностями. Из-за различия в восприятии такие произведения подвергаются многократным переводам, что в конечном итоге приводит к тому, что в каждом переводе отражены индивидуальные черты переводчика, которые неизбежно приводят к некоторым потерям.

Конечной целью при этом является достижение тождественного оригиналу художественного впечатления в целом, а также верная передача общей интонации произведения, что представляет собой еще и главную трудность художественного перевода. Существует ряд преобразований, позволяющих сохранить адекватность перевода на уровне целого текста. Такие преобразования называются трансформациями.

Существуют различные подходы к классификации переводческих трансформаций, рассмотрим лишь две из наиболее известных – типологии В.Н. Комиссарова и Л.С. Бархударова.

В. Н. Комиссаров считает, что «переводческие трансформации – это преобразования, с помощью которых можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в указанном смысле. И, поскольку переводческие трансформации осуществляются с языковыми единицами, имеющими как план содержания, так и план выражения, они носят формальносемантический характер, преобразуя как форму, так и значение исходных единиц» [24, с.172]. Он выделяет следующие виды переводческих трансформаций: лексические, грамматические и лексико-грамматические. Каждый из видов можно также разделить на подтипы. К лексическим трансформациям относятся: переводческое транскрибирование и транслитерация, калькирование, а также лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция). К грамматическим трансформациям можно отнести синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединение предложения и грамматические замены (формы слова, части речи или члена предложения). И наконец, к лексико-грамматическим трансформациям относятся антонимический перевод, экспликация или описательный перевод и компенсация.

Л.С. Бархударов сводил все виды трансформаций, осуществляемых в процессе перевода, к четырем элементарным типам: перестановки, замены, добавления и опущения [6, с.189]. При этом Л.С. Бархударов подчеркивал, что такое деление приблизительно и условно, объясняя это тем, что в некоторых случаях какое-либо преобразование может трактоваться и как один, и как другой вид трансформации.

Большую сложность при переводе внутренней речи в художественном произведении представляют стилистические средства, которые используются для создания выразительности [36]. Такие элементы могут усиливать либо ослаблять выразительность, начиная со звуков и заканчивая синтаксическими единицами. В случае, если переводчик не передает скрытый стилистический потенциал, у читателя не сложится определенной выразительной картины, так как средства художественной выразительности и стилистические приемы способны украсить текст, помочь читателю понять характер, поступки героев и сам смысл произведения [34]. Кроме стилистических приемов необходимо обращать внимание и на стилистическую окраску лексических единиц. Иногда переводчик пытается улучшить текст, изменяя коннотацию разных лексических единиц. Такое изменение ведет к ошибке, читатель по-другому будет понимать текст. К таким ошибкам можно отнести, например, изменение общеупотребительного слова в оригинальном тексте на разговорное в переводе.

Передача синтаксиса, который присутствует во внутренней речи и помогает образовывать художественную интонацию, которая в свою очередь формирует эмоциональную тональность всего художественного произведения в целом, также имеет определенные особенности, которые переводчик должен учесть при переводе [1]. Благодаря сочетанию интонационных рисунков получается художественный образ. Интонация создает мелодику, настроение, которое может быть либо динамичным, ярким, либо спокойным. Для того, чтобы правильно передать мелодику текста, необходимо работать не с самим текстом, а попытаться «услышать» голос автора.

Не менее важным компонентом, который необходимо передать при переводе, является наличие в произведении имплицитной информации. Как известно, между собой связаны эксплицитная и имплицитная информации: По словам К. А. Долинина, эксплицитной информацией считается то содержание, которое составлено при помощи языковых знаков.

Эксплицитным содержанием по-другому можно назвать «открытую информацию» в тексте [17]. Имплицитная информация – информация, которая не выражена в тексте прямо, но часто вплетена между строк во внутреннюю речь героя, таким образом представляя собой контекст. Умение видеть в тексте имплицитную информацию говорит о начитанности и эрудиции читателя и помогает ему раскрыть замысел автора.

Символизм очень часто присущ внутренней речи. Символом принято считать скрытую информацию, о которой можно лишь догадываться. Каждый символ несет в себе какой-либо художественный образ [11]. Власевская И.А. считает, что каждый элемент художественной системы может стать символом: сравнение, пейзаж, персонаж, заголовок. Такие элементы несут в себе «загадку», которая может иметь связь с другими элементами и нести более глубокий смысл. Для того, чтобы найти в художественном произведении символ, переводчик должен обладать фоновыми знаниями, а также внимательностью. Образы, создаваемые писателями, имеют двухплановое строение: на первом – определенное явление и описанные детали, на втором – внутренние переживания героя и его воспоминания. Именно поэтому для переводчика очень важно уметь их интерпретировать, чтобы затем передать в тексте перевода.

Ещё одной актуальной проблемой при передаче внутренней речи является вопрос о переводе синтаксических единиц. Т.А. Казакова полагает, что перевод текста художественной литературы заключается в творческой модификации исходного текста «с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего, сопровождаемого возможно более полной передачей литературных особенностей оригинала» [21, с.47].

Для достижения художественности перевода произведения переводчик зачастую вынужден отклоняться от максимально возможной смысловой точности ввиду неизбежной асимметрии систем средств выражения языка

оригинала и переводящего языка. Достичь адекватности перевода и как можно более полно и ярко передать экспрессивно-стилистические особенности оригинального текста переводчику помогают различные переводческие преобразования. Что касается синтаксических трансформаций, Н.К. Гарбовский определяет их как изменения «схемы мысли» автора оригинального произведения в процессе перевода [15].

Инверсия, как одно из самых примечательных синтаксических средств выразительности, заслуживает внимания потому, что очень редко находит свое прямое воплощение в русском варианте. Если для инверсии в поэзии характерна в первую очередь эстетическая и ритмообразующая функции, то при передачи внутренней речи героев в прозе авторы располагают слова в непривычном порядке с целью привлечь внимание к слову с наибольшей смысловой нагрузкой. Инверсия в принципе достаточно часто употребляется в английском письменном высказывании и остается актуальной для акцентирования того или иного смысла. Как правило переводчики предпочитают не использовать инверсию, придающую речи в русском языке оттенок архаичности и высокопарности, если сам текст того не требует. Он выходит из положения, задействуя то выделение ключевой фразы в отдельное предложение, то пунктуацию, передающую паузу, то нестандартное начало предложения.

Следующим приемом можно отметить синтаксический параллелизм потому, что зачастую именно он является точкой расхождения приемов автора и переводчика. С одной стороны, параллелизм во внутренней речи с каждым повторением увеличивает эффект сказанного: многократный рефрен способен значительно усилить положительный или отрицательный оттенок текста. С другой стороны, переводчик хоть и не опускает данный прием полностью, все же либо сокращает его до повторяющейся конструкции одного член предложения, либо оставляет в той же форме, но с добавлением эмоционально окрашенной лексики. Если сохранить параллелизм в его

изначальной форме и перевести на русский дословно, велика вероятность того, что читатель бессознательно ощутит тяжеловесность всей конструкции. На первый план по актуальности тут выходит не дословность передачи структуры, а, скорее, лучшее отражение эмоционального наполнения переводимого фрагмента внутренней речи.

Немного проще дела обстоят с передачей риторических вопросов и восклицаний. Как правило во внутренней речи конструкции этого типа достаточно простые, в отличие упомянутых выше, соответственно переводчики зачастую прибегают к дословному переводу. Исключением являются лишь те случаи, когда автор намеренно выделяет то или иное ключевое слово для большего контраста графически, прибегая к использованию курсива. Тогда переводчик, в свою очередь, чаще прибегает к лексическим возможностям языка, используя более эмоционально окрашенные сочетания слов.

В заключении хотелось бы добавить, что передача внутренней речи персонажей является сложным аспектом в переводе художественной литературы. Однако, используя различные стратегии, переводчик может успешно передать индивидуальность персонажей, сохраняя эмоциональную и смысловую нагрузку оригинального текста. Это способствует более глубокому пониманию произведения и его эстетическому восприятию читателем.

Выводы по первой главе

В первой главе были рассмотрены понятие внутренней речи, ее разновидности, встречающиеся в художественной литературе, а также функции, которые она выполняет. Внутреннюю речь героев можно разделить на три основных вида: внутренний монолог, внутренний диалог и простое внутреннее реплицирование, наиболее распространенными из которых является первый. Именно он чаще всего фигурирует в художественных текстах при передаче потока сознания персонажей. Внутренний монолог также имеет подвиды: прямой и косвенный. Говоря о прямом внутреннем монологе, можно разделить его на ретроспективный, проспективный и актуальный, крайним случаем которого является поток сознания. Внутренний диалог также имеет свою определенную классификацию и как правило выделяют всего два вида: явный и скрытый. Также наравне с внутренним монологом и внутренним диалогом выделяется несобственно-

прямая речь, которая передает длительный речемыслительный процесс персонажа. Посредством внутренней речи автор способен создавать затягивающую сюжетную линию, наиболее достоверно и точно передавать эмоциональные состояния и мысли героев.

Также были рассмотрены способы передачи внутренней речи, их было выделено несколько: в форме прямой, косвенной и несобственно-прямой речи. Для выражения прямой внутренней речи используется эмоционально окрашенная лексика, фонетические компрессии, а также обилие вопросительных и восклицательных конструкций. Для косвенной речи характерно изменение лексико-грамматической структуры, которое выражено в преобразовании в придаточное предложение или член предложения. Отмечено, что косвенная речь функционирует в тексте в составе сложноподчиненного предложения. Что касается несобственно-прямой речи, для нее характерны эллиптические предложения и риторические вопросы. Говоря о стилистическом наполнении внутренней речи, можно выделить такие приемы как парцелляция, повторы, редуцирование высказываний, параллелизм, а также широкое использование инверсии. Также было отмечено, что выбор методов передачи внутренней речи в художественном произведении зависит преимущественно от типа повествования. Уникальное лингвостилистическое своеобразие внутренней речи персонажей художественного произведения обусловлено различными факторами, преимущественно их спонтанностью и непредсказуемостью.

Передача внутренней речи персонажей является сложным аспектом и при переводе художественной литературы. Чаще всего переводчики прибегают к трансформациям по классификации В.Н. Комиссарова. С их применением переводчик может успешно передать уникальность персонажей, сохраняя эмоциональную и смысловую глубину оригинала. Это способствует более глубокому пониманию произведения и улучшает его эстетическое восприятие читателем.

Глава II. Лингвостилистические средства внутренней речи персонажей и их передача при переводе (на материале романа В.Вулф «На маяк»)

2.1 Творчество В. Вулф

В начале XX века в Англии пришел конец Викторианской эпохе, и искусство вступило в новую эру. Литература продолжала отражать тенденции времени, но также начала развиваться в новых жанрах и направлениях. Одним из которых стало модернистское движение, представленное школой "потoka сознания" и символизма. Вирджиния Вулф была его ярчайшим представителем. Писательница вкладывала в процесс создания своих произведений особый, сокровенный смысл, ведь «именно с помощью слова человек конструирует свой мысленный мир как отражение мира реального» [27]. Она искала новые формы романа, и каждое ее произведение

становилось своеобразным экспериментом, требующим оригинального разрешения. Она стремилась передать движение времени через текучую и музыкальную прозу, изобразить развитие чувств героев от раннего детства до глубокой старости, показать во всем своем разнообразии реакцию людей на одно и то же событие и какую цепочку ассоциаций она за собой влечет, а также поведать о параллельных судьбах, переплетающихся лишь на мгновение и затем расходящихся навсегда [29].

«Книга памяти», так сэр Лесли Стивен, отец Вирджинии, назвал, однажды, воспоминания о покойной жене [12]. С тем же успехом «книгой памяти» можно назвать и роман Вирджинии Вулф – «На маяк». В книге, не случайно носившей в начале работы над ней название «Элегия», слышны элегические мотивы счастливого союза старших и младших Стивенсов в Сент-Айвз. В. Вулф начала этот роман отчасти в терапевтических целях. В нем выразилось стремление писательницы найти решение отложенных проблем со своей семьей, и именно поэтому можно провести уверенную параллель между сюжетом романа и ее жизнью. Поездки с родителями и семьей в Сент-Айвз, где её отец снимал дом, возможно, были лучшим временем в воспоминаниях Вирджинии. Однако они были омрачены ранней смертью матери. Юной В. Вулф пришлось столкнуться с глубокой депрессией отца, его жалостью к себе, что в дальнейшем отразилось на образе одного из главных героев романа – мистере Рэмзи. Ее сестра Ванесса Белл писала, что, читая эпизоды романа, посвященные миссис Рэмзи, она видела свою мать восставшей из мёртвых. Как и вымышленному Джеймсу из романа, их брату Эдриену не удалось съездить в долгожданный поход на маяк Годвери. А долгие и кропотливые вечера, проведенные Лили Бриско над картиной стали для писательницы способом поведать о собственном творческом пути, так как идеи В. Вулф о литературе очень явно перекликаются с идеями Лили о живописи [28].

Роман «На маяк», в отличие от большинства других ее текстов, писался очень быстро, что видно из писем и записей в ее дневнике 1925–1927 годов, записей, имеющих непосредственное отношение к роману: «Книга будет довольно короткой. Передать портрет отца во всей его сложности; и мамы. Изобразить Сент-Айвз и детство. И всё, что у меня всегда, – жизнь, смерть и проч. Но в центре – образ отца, он сидит в лодке и, декламируя: “Мы погибли”, колотит о борт издыхающую скумбрию. Мать и ребенок в саду; смерть; поездка на маяк... Я задумала три части. 1. У окна в гостиной. 2. Через семь лет. 3. Поездка меня очень интересует «...» Мне кажется, я сделала с собой то же, что психоаналитики делают со своими пациентами. Я дала выход моим давно сдерживаемым и глубоко прочувствованным эмоциям... И когда роман писался, мысли о маме перестали быть навязчивыми. Я больше не слышу ее голос; я ее не вижу» [50, с.147].

Несмотря на то, что «На маяк» и был ранее назван элегической книгой памяти, между тем этот роман, безусловно, нечто большее, чем элегия с ее традиционными мотивами разочарования, неразделенной любви, одиночества, бренности земного бытия и ностальгии. А.А. Аствацатуров отмечал, что данное произведение представляет собой нечто гораздо большее, чем просто автобиографию. Хотя в пятидесятилетней седой красавице с впалыми щеками, матери восьмерых детей, склонной к гостеприимству, филантропии и преувеличениям, трудно не узнать Джулию Дакуорт-Стивен, мать Вирджинии, красоту ее характера. Трудно не узнать и сэра Лесли в интеллектуале, профессоре нескольких университетов, правдолюбке и семейном деспоте, гордившемся «непогрешимостью своих умозаключений» и ставшем после смерти жены одиноким и неприкаянным. Сходным образом, нельзя не узнать и Талланд-Хаус в ветшающем и пустеющем, большом, нескладном доме у моря с отсыревшими обоями и книгами, с вечными гостями, что, беседуя о литературе, о том, «кто тоньше всех понимает латинских поэтов», засиживались за полночь [3, с.9].

Как отмечал в своей работе А.Я Ливергант «На маяк», как и всякую значительную книгу, прочесть можно по-разному [28]. Прежде всего как семейный роман с проблемами детей и брака; с вечным противоборством двух миров: женского – гармоничного, сострадательного, пассивного, и мужского – активного, нетерпимого, себялюбивого, главное же – непререкаемо правильного. «Жизнь – вещь нешуточная», «факты неумолимы», – поучает жену и детей мистер Рэмзи. Таким, во всяком случае, видит это противоборство Вирджиния Вулф, не скрывающая и здесь своих симпатий к миру женскому. Или же как притчу, где истинными героями являются вовсе не члены семьи Рэмзи и их гости, а Память, Дом, Маяк. В таком прочтении приходящий в негодность дом олицетворяет собой конец викторианской эпохи, которая, казалось многим, никогда не закончится. В своей работе Набокова Н.А., анализируя стилевые доминанты отмечала безусловную символичность Маяка, который является композиционным стержнем повествования и представляет собой несбыточность надежд: поездка на маяк с первых же страниц воспринимается персонажами романа как нечто окончательно решенное, и, вместе с тем, она постоянно откладывается, так что дети и взрослые начинают относиться к ней как к чуду, которое можно прождать целую вечность [32]. Состоится эта «экспедиция» лишь в самом конце романа, когда ни миссис Рэмзи, ни некоторых из ее детей уже нет в живых. Л. Кроненбергер предлагал трактовать данное произведение как асоциальный, модернистский роман, где отсутствуют зримые приметы времени. Внешнее действие «выкачано» из книги, как воздух из барокамеры, оно подменяется «внутренним» – настроением, неуловимыми, едва заметными, неоднозначно читаемыми проявлениями чувств и побуждений, по которым можно судить о резкости и энергии мистера Рэмзи, угловатости художницы Лили Бриско, неадекватности Кэм и Джеймса. И в этом смысле «На маяк» можно было бы сравнить со скорым поездом, который на всем протяжении своего долгого

пути останавливается ненадолго и лишь несколько раз. Так обычно поступают не романисты, а драматурги [44].

Но все же А.Я. Ливергант приходит к выводу, что правильнее всего будет воспринимать данное произведение, как «роман поэтический» [28, с.336]. О поэтичности романа «На маяк» говорил не только Леонард, муж Вирджинии, который, возможно, исходил из того, что одно время книга называлась «Элегия» и была пронизана ностальгическим чувством, болью утраты любящих и любимых родителей, старшего брата, безмятежного, давно миновавшего детского счастья. Говорили об этом и Роджер Фрай, и Литтон Стрэчи, о чем упоминала в своих дневниках сама В. Вулф. Фрай называл ее романы и рассказы «прозаической лирикой», Стрэчи – «стихотворениями в прозе» [47].

Текст этого романа перенасыщен метафорами, сравнениями, нередко, как всегда у В. Вулф, самыми неожиданными. Надо быть поэтом, современным поэтом, чтобы увидеть сходство между давней привязанностью ботаника Уильяма Бэнкса к мистеру Рэмзи и... телом юноши, пролежавшем в торфянике, «не утратив алости губ». С течением лет дружба Бэнкса и Рэмзи «алости губ не утратила», но «впиталась в пыль», ссохлась, превратилась из дружбы в «тело дружбы». То есть, как это часто бывает с человеческими отношениями, со временем мумифицировалась [25].

Помимо подобного рода перекличек между далекими, отвлеченными понятиями обращает на себя внимание и столь свойственный поэтическому тексту Вулф антропоморфизм: «море мечется, мается», «маневры желтого карандаша по белой манишке» [51, с.175]. А также – характерные, и не только для этого романа Вулф, непривычные сопряжения фраз, мыслей, ассоциаций.

«Никаких подмостков, ни одного кирпича, всё должно таять в сумерках», – предписывает самой себе Вирджиния Вулф в дневнике в январе

1920 года, когда до написания романа «На маяк» было еще далеко [12, с.227]. Проявляется отсутствие подмостков и кирпичей еще и в том, как развивается действие в романе. Как и в других своих книгах, Вулф запускает действие «с места в карьер», с полуслова, так что кажется, будто читаешь роман с середины, раскрываешь его не на первой, а на десятой главе. И сразу же, с первых строк, писательница «предъявляет» характер действующего лица, его место в романе.

Таким образом, мы можем прийти к выводу о том, что роман «На Маяк» по своей структуре не так прост, как может показаться на первый взгляд. В данном параграфе был частично рассмотрен процесс работы В. Вулф над этим произведением, а также отмечены некоторые присущие ему примечательные особенности. Однако, для воссоздания более полной картины нам предстоит проанализировать данный текст с лингвостилистической точки зрения, что и будет сделано далее.

2.2 Анализ лингвистических средств внутренней речи персонажей романа В.Вулф «На маяк»

В 1919 году В. Вулф приходит к выводу, что «человеческое сознание воспринимает мириады впечатлений – бесхитростных, фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрекращающимся потоком бесчисленных атомов» [12]. Луис Кроненбергер пишет, что «На Маяк» очень тонкий и сложный по своей структуре роман, поскольку в нем присутствует сочетание «чувственности, грез, ужаса, созерцания и сострадания, которые отражены в мгновениях одного сентябрьского вечера 1910 года» [44, с.68]. Он также отмечает, что по

своей структуре «На Маяк» гибок настолько, насколько вообще может быть гибок роман. У него нет сюжета как такового, хотя есть план и мотив, персонажи показаны лишь отдельными очертаниями, а ощущение времени в нем очень эфемерно и меняется, ускоряясь или замедляясь, в ходе повествования.

Таким образом, можно плавно подойти к ключевому приему, при помощи которого Вирджинии Вулф удастся создать такой многоуровневый и сложный текст – «поток сознания». Она искусно использует техники косвенного внутреннего монолога и прямого внутреннего монолога, сочетая их вместе и органично вписывая их в полотно произведения. Однако неверно будет считать, что весь текст является лишь воспроизведением мыслей персонажей романа. Как отмечает К.Г. Зурначан, в данном произведении особое место занимает фигура недиегетического нарратора [19]. Отчетливо видно, что поток мыслей героев часто бывает прерван комментариями рассказчика, наблюдающего за происходящим со стороны, но самостоятельно не являющегося действующим лицом произведения. После того, как В. Вулф представляет мысли персонажей с некоторым количеством дополнительных «правок», она покидает сцену, позволяя читателю остаться со своими героями наедине.

Исследовательница художественного стиля Ребекка Сондерс предлагает называть метод В. Вулф «нарратированной, стилизованной, литературной репрезентацией сознания» [48 с.182]. Таким образом она подчеркивает, что приравнивать ее стиль в этом романе к прямой репрезентации потока сознания некорректно. Метод, предложенный Р. Сондерс, отражает свойственную творчеству В. Вулф многоуровневость, состоящую из комплекса различных техник и подтверждает неслучайность каждой фразы.

Проанализируем один из фрагментов, где прямой внутренний монолог дополнен комментариями недиегетического нарратора: «With stars in her eyes

and veils in her hair, with cyclamen and wild violets - what nonsense was he thinking? She was fifty at least ? she had eight children. Stepping through fields of flowers and taking to her breast buds that had broken and lambs that had fallen ; with the stars in her eyes and the mind in her hair - He took her bag» [52, с.9].

Речь мистера Тенсли, которая обычно последовательна и полна научных терминов, в данном примере, на удивление поэтична. Плавность всего фрагмента в целом, повторы, ритм и яркая художественная образность очень точно передают настроение персонажа. Как известно, для «потока сознания» характерна некоторая бессвязность в изложении мыслей, однако мы можем заметить, что монолог мистера Тенсли, выраженный в неполных и незаконченных предложениях, периодически прерывается комментариями недиегетического нарратора в формах прошедшего времени («was he thinking; he took her bag»), что добавляет фрагменту определенную структурированность. В первом предложении за счет оборота с существительным в сочетании с предложным оборотом («with stars in her eyes and veils in her hair; with cyclamen and wild violets», который повторяется дважды, создается параллелизм, затем продолженный в последнем предложении («with the stars in her eyes and the mind in her hair»). В четвертом предложении поэтичность и ритм достигаются за счет аллитерации на [ф] и [б] («fields of flowers; breast buds»). Повторение образов «stars» и «flowers» также создают ощущение единства и гармонии во всем фрагменте.

В качестве следующего примера, рассмотрим косвенный внутренний монолог Лили Бриско, в котором раскрывается ее отношение к семейству Рэмзи: «Oh no - the most sincere of men, the truest (here he was), the best but, looking down, she thought, he is absorbed in himself, he is tyrannical, he is unjust; and kept looking down, purposely, for only so could she keep steady, staying with the Ramsays. Directly one looked up and saw them, what she called 'being in love' flooded them. They become part of that unreal but penetrating and exciting universe which is the world seen through the eyes of love. The sky stuck to them,

the birds sang through them. And, what was even more exciting, she felt, too, as she saw Mr. Ramsay bearing down and retreating and Mrs. Ramsay sitting with James in the window and the cloud moving and the tree bending, how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach» [52, с.32].

Во время прогулки, Мистер Бэнкс говорит Лили, что мистер Рэмзи кажется ему «несколько лицемерным», с чем она категорически не соглашается. В данном случае фигура недиегетического нарратора практически полностью сливается с персонажем Лили и способствует выражению ее мыслей. Прилагательные в превосходной степени «the most sincere», «the truest», «the best» противопоставлены весьма выразительным эпитетам «tyrannical» и «unjust». Однако, недиегетический нарратор повторяет последние два слова, произнесенные мистером Бэнксом в первом предложении лишь для того, чтобы Лили отказалась принять их во втором. В данном фрагменте она является источником информации, а также эмоциональным и интеллектуальным проводником для читателя. В ее глазах мистер Рэмзи самый искренний и честный человек, хотя порой он и бывает несправедлив (но об этом мы узнаем только после вмешательства в поток сознания Лили недиегетического нарратора).

Лили является одной из главных героинь романа и посредством ее сознания фигуры миссис и мистера Рэмзи буквально оживают у нас на глазах. Так в третьем предложении используются причастия настоящего времени («bearing down», «retreating», «sitting»). Лили поднимает глаза и сквозь призму ее взгляда мы видим, что для нее семейство Рэмзи неотъемлемая часть вселенной и символ настоящей любви. Мысли, чувства и восприятие реальности Лили переданы так, чтобы читатель мог визуализировать то, что в данный момент переживает она («she saw», «she felt», «she thought»).

В личном дневнике В. Вулф называла такую технику передачи мыслей героев «рассказом об одном через другое» [50]. Чтобы проанализировать данный метод, стоит уделить особое внимание репрезентации потока сознания миссис Рэмзи, которая является главным действующим лицом первой части произведения. В качестве примера приведем отрывок, где она думает о сыне, потом размышляет об упадке дома, его интерьере и общей обстановке, затем о книгах и собственных читательских предпочтениях (и данная цепочка может продолжаться бесконечно): «She looked up — what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. «...» Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables — they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them...» [52, с.18]. Таким образом В. Вулф подчеркивает, что именно множество случайных мыслей и впечатлений являются главной составляющей потока сознания и что в тексте они работают, руководствуясь принципом ассоциаций.

Стоит отметить, что авторская техника В. Вулф работает и на фонетическом уровне. В пример приведем фрагмент, в котором Лили Бриско наблюдает за волнами. На протяжении всего предложения прослеживается аллитерация на [с]: «they both smiled, standing there [...] excited by the moving waves; and then by the swift cutting race of a sailing boat, which, having sliced a curve in the bay, stopped; shivered; let its sails drop down; and then [...] this swift movement, both of them looked at the dunes far away, and instead of merriment felt come over them some sadness» [52, с.13]. Постоянное повторение ритмичного и однообразного движения волн передается через повторение одного звука. Таким образом техника от предмета к предмету становится техникой от звука к звуку.

Также следует обратить внимание на грамматический аспект в построении текста. Непоследовательный синтаксис, рубленые фразы и

повторы уподобляют сам текст движению волн. Миссис Рэмзи размышляет, постоянно корректируя себя, возвращаясь к обдуманым прежде вещам, дополняя сказанное новыми подробностями или переоценивая свои мысли, признавая их неверными: «Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed»; «She was silent always» [52, с.20]. Инверсия в данном случае является еще одним способом показать хаотичность потока сознания. Таким образом, создается впечатление, что текст произведения возникает одновременно с появлением мыслей героев. Научный журналист Д. Гут в своих исследованиях отмечает, что «наше сознание – это не место, это процесс» [43, с.234]. И Вирджинии Вулф удастся наглядно проиллюстрировать данное утверждение.

А.А. Аствацатуров также отмечает принципиальную важность этой концепции для В. Вулф: «Сознание героев не механистично и неоднонаправленно, а, напротив, включает в себе ворох противоречивых многовекторных впечатлений» [3, с.16]. Связывание фрагментарного в единое – именно этот процесс, выполняемый нашим мозгом, В. Вулф воспроизводит в своем романе «На маяк». Поток сознания, скажем, миссис Рэмзи складывается из совершенно разнородных мыслей и переживаний – и тем не менее он нарратирован как единый, хоть и намеренно сумбурный, текст.

Итак, нам удалось рассмотреть некоторые особенности лингвостилистического оформления внутренней речи персонажей в романе Вирджинии Вулф «На Маяк», в число которых входят нарратированная, стилизованная, литературная репрезентация сознания, а также авторская художественная техника «об одном через другое», работающая по принципу ассоциации на фонетическом и грамматическом уровнях. Именно с помощью комплекса данных особенностей В. Вулф удастся создать такой интересный и многослойный текст, который сочетает в себе непоследовательность потока

сознания персонажей, некоторую «беспорядочность» их мыслей и комментарии недиегетического нарратора, которые в тоже время придают тексту структурированность и подчеркивают индивидуальный стиль автора.

«На Маяк» представляет собой один семейный портрет, сотканный из субъективного восприятия мира главными героями романа. М. Нассбаум в своем исследовании отмечает, что данное произведение представляет собой «элегию, посвященную людям, которых любила Вирджиния Вулф» [46, с.745]. С данным утверждением действительно сложно поспорить, ведь как нами уже было упомянуто ранее это очень личная для автора работа и будет вполне справедливо отметить, что главной темой романа является семья.

Однако, не стоит забывать о том, что Вирджиния Вулф была представительницей импрессионистического течения в литературе, и помимо идей, которые она вкладывала в свое произведение, для нее, как и для каждого художника была важна форма, в которой они преподносились читателю. В данном случае главным инструментом выступает внутренняя речь персонажей романа, а если точнее ее ярко-выраженная символичность.

Как отмечала Кобылянская А. И.: «символизм выступает одним из основных художественных приемов в данном произведении и тут он представлен в своей неклассической функции, соединяя отдельные мысли, воспоминания и эпизоды в единое целое и придавая роману окраску таинственности» [22, с.85]. Авторский метод В. Вулф работает и здесь. Посредством символов, встречающихся во внутренней речи персонажей на протяжении всего произведения, писательница раскрывает читателю скрытые переживания и беспокойства героев, позволяет окунуться в их размышления и неразрешенные конфликты.

Ранее была упомянута «волноподобность» присущая тексту романа, что было сделано не случайно. Дело в том, что одной из символических единиц, непрерывно встречающейся во внутренней речи персонажей является море. У В. Вулф оно всегда непостоянно и довольно изменчиво, как

и состояние персонажей романа, которое можно сравнить с непредсказуемой стихией. Например, для миссис Рэмзи море кажется источником беспокойств и разрушений именно в те моменты, когда она сама встревожена или расстроена: «The sea eats away the ground we stand on» [52, с.31].

Когда миссис Рэмзи переживает о детях, в ее речи также фигурируют отрицательные описания, как например в сцене чтения сказки перед сном: «And when he came to the sea, it was quite dark grey, and the water heaved up from below, and smelt putrid. Then he went and stood by it and said, 'Flounder, flounder, in the sea, Come, I pray thee, here to me; For my wife, good Ilsabil, Wills not as I'd have her will» [52, с.39]. Самые яркие эпитеты характеризуют жестокость и тревогу, передавая внутренние волнения героини, которые она боится озвучить в слух.

Когда герои беззаботны и спокойны, море в их восприятии тоже кажется умиротворенным и тихим. В качестве примера может быть представлен фрагмент, когда Лили Бриско пишет картину на побережье: «The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. The sea stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone forever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet. The steamer itself had vanished, but the great scroll of smoke still hung in the air and drooped like a flag mournfully in valediction» [52, с.131]. Художница приводит к единому знаменателю мировосприятие всех персонажей произведения, транслируя читателям гармоничный и вполне реалистичный портрет окружения и сводя на нет всякую разрозненность привычных вещей.

Как уже было упомянуто ранее А. Я. Ливергант предлагает несколько вариантов трактования данного произведения. Он отмечает, что прежде всего это семейный роман с вечным противоборством двух миров: женского – гармоничного, сострадательного и мужского – нетерпимого, себялюбивого и непоколебимо правильного [28]. Так, особой символичностью в данном

произведении, несомненно, обладает маяк. Он, на первый взгляд, надежный и нерушимый, воплощает собой образ идеальной семьи. Однако, в мировосприятии В. Вулф понятие о крепкой семье всего лишь иллюзия в глазах хрупкой женщины. Маяк - то горит, подавая надежду заблудшим путникам, то гаснет, исчезая в ночной глубине. Его динамичность прослеживается на протяжении всего романа, неизменно встречаясь во внутренней речи героев.

«Экспедиция к маяку» является основным конфликтом в романе, однако за простой поездкой скрывается нечто гораздо большее. В первой части романа маяк для миссис Рэмзи, как и счастье, недостижим: «The Lighthouse looked this morning at an immense distance»; «The Lighthouse looked this morning in the haze an enormous distance away» [52, с.109]. Скрывая свои внутренние переживания и безграничное одиночество, она пытается соответствовать образу превосходной хозяйки в глазах бесчисленных гостей, образу идеальной жены в глазах мужа и образу чуткой матери в глазах собственных детей. Она часто обеспокоена отстранённостью эгоистичного мистера Рэмзи, и всячески старается смягчить его неумолимую жесткость по отношению к детям, даря им надежду на исполнение собственных несбыточных желаний. Писательница передает это с помощью таких эпитетов как «immense» и «enormous».

Отношение миссис Рэмзи к детям зачастую выражается при помощи сравнений, для этого рассмотрим один из фрагментов: «Then the door sprang open and in they came, fresh as roses, staring, wide awake «...» netted in their cots like birds among cherries and raspberries» [52, с.39]. Здесь она сравнивает своих детей с цветущими розами и птенцами, щебечущими в кустах малинника.

Также, стоит отметить, что одним из самых главных страхов главной героини является взросление детей: «Oh, but she never wanted James to grow a day older! or Cam either. These two she would have liked to keep for ever just as they were, demons of wickedness, angels of delight, never to see them grow up

into long-legged monsters. Nothing made up for the loss!» [52, с.42]. В данном примере эмоции миссис Рэмзи выражаются за счет противопоставления эпитетов «demons of wickedness», «angels of delight» и «long-legged monsters».

В глазах детей маяк находится на расстоянии вытянутой руки, все такой же загадочный и манящий: «The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower ... that opened suddenly, and softly in the evening» [52, с.84]. Однако, в ходе первой части романа этот яркий образ постепенно меркнет, как меркнут и надежды миссис Рэмзи о счастливой семейной жизни. В ее восприятии достичь маяка значит отказаться от образов, наконец быть услышанной и вернуть в семью любовь, ведь «любовь никогда не перестаёт, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» [7, 1Кор. 13:8]. Вулф удается реализовать данную задумку также благодаря очень образному подбору эпитетов. В начале «silvery» и «misty-looking», но ближе к концу их коннотация приобретает негативный характер.

Отношения детей с главой семейства В. Вулф передает с помощью мыслей мистера Рэмзи. Данный отрывок очень хорошо иллюстрирует всю их напряженность и холодность: «But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them; he hated him for interrupting them; he hated him for the exaltation and sublimity of his gestures; for the magnificence of his head; for his exactingness and egotism (for there he stood, commanding them to attend to him) but most of all he hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother.» [52, с.26]. Особую эмоциональность и ритмичность данный отрывок приобретает за счет конструкции «he hated» и усиливается за счет оборота с использованием предлога «for».

Для придания работе большей наглядности и систематичности, была подготовлена таблица (см. Таблица 1), включающая в себя перечень лингвостилистических средств и приемов, встречающихся в отрывках,

содержащих внутреннюю речь персонажей произведения. Таким образом, проанализировав внутреннюю речь героев на протяжении всего романа, можно прийти к выводу, что основными лингвостилистическими средствами, на лексическом уровне являются – эпитеты, метафоры и сравнения, а на синтаксическом – инверсия, параллелизм, лексические повторы, риторические вопросы и градация. Также был обозначен «волноподобный» принцип повествования, с помощью которого автору удастся добиться динамичности текста с композиционной точки зрения. Основной художественной особенностью является повторение таких символических единиц как море и маяк, которые передают внутренние переживания персонажей и помогают лучше понять мотивы и желания героев романа.

2.3 Анализ передачи внутренней речи персонажей при переводе романа В.Вулф «На маяк» на русский язык

В переводе художественных произведений, в особенности, когда это касается перевода внутренней речи, встречаются определенные особенности, имеющие свою специфику. Главной задачей, в этом случае, является не столько передача семантических особенностей текста, сколько передача авторского стиля как такового. В предыдущем параграфе был проведен детальный анализ лингвостилистических средств внутренней речи, а также отмечено, что именно за счет их использования данное произведение приобретает определенный шарм, но в то же время именно данный аспект представляет наибольшую сложность для переводчика. В данном параграфе будут проанализированы и рассмотрены способы перевода лингвостилистических средств, использованных для передачи внутренней речи персонажей романа В. Вулф «На маяк», текст которого послужил материалом для данного исследования.

При сопоставительном анализе текста оригинала и текста перевода было выявлено, что передача простых эпитетов практически не вызывает сложностей, ввиду наличия аналогичных структур в английском и русском языках. К их числу можно отнести: «прилагательное + существительное» и «существительное + существительное». Таким образом, словосочетания «the most sublime reflections», «an admirable idea» и «spirit of truth» были переведены соответственно, как «возвышеннейшие чувства», «восхитительная мысль» и «дух правдолюбия».

При переводе эпитетов нередко встречаются грамматические трансформации. В словосочетании «an insufferable bore» особый интерес представляет двойная грамматическая замена частей речи. Суриц Е.А. заменяет прилагательное «insufferable» («нестерпимый») наречием «донельзя», а существительное «bore» («скука») прилагательным «нудный». И в тексте перевода мы наблюдаем конструкцию вполне характерную для русского языка – «скучный донельзя». При помощи данных замен переводчику удалось передать смысл высказывания без потерь.

В примере «glittering stars», эпитет «glittering» («сверкающий»), который в оригинальном тексте выражен причастием, был переведен существительным «сверкание». Это можно объяснить тем, что конструкция «причастие + существительное» значительно утяжеляет предложение в русском языке, и чтобы этого не допустить и при этом сохранить семантику эпитета переводчик прибегает к грамматической замене части речи.

Также можно отметить, что переводчик прибегает к таким лексико-грамматическим трансформациям как компенсация. В словосочетании «an odious little man», которое в русском варианте перевода звучит как «противный молокос», происходит опущение эпитета «little», однако переводчик компенсирует данную потерю, используя схожее по значению существительное «молокос». Выбор данной лексики, также было обосновано

и тем, что переводчик принял во внимание негативное значение прилагательного «odious» («гнусный») и выбрал существительное, которое также имеет отрицательную коннотацию в русском языке. Таким образом удалось сохранить семантику оригинальной конструкции.

Во внутренней речи героев очень часто встречаются размышления о самой сути их существования. Данный образный компонент актуализируется за счет метафорического употребления многих сочетаний, в которых фигурирует слово «жизнь». В качестве примера, следует отметить случай с персонификацией - «the heart of life», который при переводе передается посредством модуляции «кипение жизни», что отчасти сохраняет образность. Значение слова «кипение» было логически выведено из существительного «heart» («сердце»). Однако, данный пример не передает всю первоначально заложенную автором концептуальность, что в последствии приводит к потере истинной образности метафоры, которая является когнитивно-художественной единицей в оригинале произведения.

Так же следует отметить еще одну концептуальная метафору, которая представляет жизнь в качестве ресурса: «the fountain and spray of life». Данный пример был передан на русский язык как: «плещущий источник жизни». В этом случае также была использована модуляция. Существительные «fountain and spray» были трансформированы в «плещущий источник». В данном случае Суриц Е.А. логически выводит смысл слова «fountain». Если учесть тот факт, что вода в фонтане действительно может плескаться, подобная трансформация считается вполне корректной. Также, стоит отметить и смысловое существительного «spray», которому в русском языке соответствует существительное «брызги». Переводчик делает акцент на образности, представляя жизнь в качестве источника энергии, из которого человек черпает энергию. При передаче метафоры, «the circle of life» («жизненный круг») была использована грамматическая замена части речи. Переводчик принял решение заменить существительное «life»

прилагательным «жизненный». При рассмотрении контекста, можно отметить, что Суриц Е.А. удалось сохранить метафоричность высказывания.

Среди примеров, хотелось бы также отметить метафору «life spread beneath her», которая была переведена как «стлавшаяся под ноги жизнь». В данном случае применяются такие переводческие трансформации как грамматическая замена и модуляция. В оригинальном тексте данный фрагмент представляет из себя самостоятельное предложение с грамматической основой, начинающееся подлежащим «life». В переводе же наблюдается существительное с причастием и обстоятельством места, причем существительное в переводе находится в конце. Это обусловлено желанием Суриц Е.А. использовать эмфазу и сохранить сочетаемость в тексте перевода. Грамматическая замена глагола «spread» причастием «стлавшаяся» исключает возможное утяжеление предложения, облегчая таким образом текст для читателя. Посредством модуляции вместо предлога «beneath» («внизу») переводчик использует существительное с предлогом «под ноги», так как в случае использования дословного перевода данный фрагмент не смог бы звучать органично и естественно в тексте на русском языке.

Для передачи метафор «the lake of one's being» («над прудом души») и «the floor of the mind» («со дна души») также была использована модуляция. В силу того, что существительные «being» («существо») и «mind» («разум») имеют слишком широкое значение для передачи на русский язык, переводчик решает логически вывести из их значения существительное «душа». Близкая семантика данного слова к обоим лексемам в оригинале позволяет наиболее точно передать оригинальную идею. Данную трансформацию стоит считать удачной, так как Суриц Е.А. удастся подобным образом повторить концептуальные метафоры, которые характерны для стиля В. Вулф.

При передаче сравнений часто используется такая трансформация как дословный перевод, как например, в фрагменте «like the reflection of a light»

— «как отблеск света». В переводе целиком сохраняется основная структура высказывания, которая передается при помощи аналогичной структуры в русском языке. Переводчик сохраняет одинаковый набор членов предложения и их последовательность в тексте. В качестве еще одного примера стоит рассмотреть «semblance of geniality» («подобие доброжелательства»). В качестве основного средства для создания сравнительного оборота здесь выступает существительное «semblance», которое отвечает за сходство предметов или каких-либо явлений. В переводе используется полный эквивалент данного слова «подобие».

Особый интерес представляют примеры, в которых морфологические показатели сравнения в рамках имен существительных отсутствуют, так как они вызывают сложности при передаче. В таком случае Суриц Е.А. прибегает к описательному переводу. Так, например, выражение «and she was childlike now» было передано как «она вдруг превратилась в ребенка». В тексте оригинала сравнение передается посредством суффикса -like. В переводе многокомпонентное прилагательное «childlike» заменяется глаголом «превратилась» и существительным с предлогом «в ребенка». Таким образом сравнение в английском языке была изменена на словосочетание в русском, которое позволило дать относительно полное объяснение оригинального выражения. У переводчика получилось сохранить семантику конструкции без потери образности.

Одним из способов передачи сравнения с морфологическим показателем также является использование переводчиком грамматической замены части речи. Как в случае с примером «old-maidish movements». Суффикс -ish, придает основе существительного «maid» оттенок уподобления. При использовании переводчиком трансформации прилагательное «old-maidish» было изменено на наречие «по-стародевичьи». Данный перевод можно считать вполне удачным, так как образ оригинального высказывания сохраняется. В примерах «a bird of speed»

(«скорая как птица») и «an arrow for directness» («неотвратимая как стрела») Е.А. Суриц также прибегает к использованию грамматической замены части речи. В первом случае существительное с предлогом «of speed» передается посредством прилагательного «скорая», а также при помощи сравнительного предлога «как». Во втором случае наблюдается применение сразу нескольких переводческих трансформаций. Грамматическая замена части речи существительного с предлогом «for directness» на прилагательное «неотвратимая». Прилагательное в данном случае было подобрано посредством применения переводчиком антонимического перевода. Таким образом удалось передать изначально вложенную автором идею без потери смысла высказывания.

При передаче инверсии переводчику не всегда удастся сохранить оригинальную стилистику текста. Так в примере «never did anybody look so sad» («никто никогда не глядел так печально») инверсия была утрачена при переводе на русский язык. Однако в данном случае переводчик прибегает к такой трансформации как конкретизация, заменяя значения глагола «look» на более узкое «глядел», таким образом стараясь компенсировать потерю. В данном случае, данная трансформация вполне оправдана, так как инверсия в русском языке не характерна для художественной литературы и переводчик подбирает значение глагола, исходя из стилистики оригинального текста.

Особого внимания заслуживает фрагмент, в котором главная героиня вспоминает сказку, которую часто читала своим детям перед сном: «Flounder, flounder, in the sea, Come, I pray thee, here to me; For my wife, good Ilsabil, Wills not as I'd have her will» («Рыбка, рыбка, рыбка, Пожалей ты старика: Вот жена опять послала, Все ей, жадной дуре, мало»). В данном примере наблюдается применение сразу нескольких трансформаций. Во-первых, переводчик использует генерализацию заменяя «flounder» («камбала»), на существительное с более широким значением «рыбка». Данная трансформация может считаться обоснованной, так как текст адаптируется

для русскоязычных писателей, которым очень знакома сказка «о старике и золотой рыбке». При переводе данного фрагмента Суриц Е.А. прибегает к компенсации, отклоняясь от содержания оригинала, но передавая стихотворную форму и повторяя его структуру.

При передаче таких стилистических единиц как риторический вопрос, повтор и градация Суриц Е.А. как правило останавливает свой выбор на дословном переводе. Это связано с тем, что структуры данных конструкций в английском и русском языках являются практически идентичными и не вызывают особых трудностей. Например: «Who am I? Am I just a woman?» - «Кто же я? Всего лишь женщина?»; «They talk, talk, talk, eat, eat, eat» - «Они говорят, говорят, говорят, едят, едят, едят»; «it all seemed silly, superficial, flimsy» - «все оказалось глупо, поверхностно, ничтожно».

При переводе конструкций, содержащих синтаксический параллелизм наиболее частой трансформацией, является грамматическая замена формы числа. На примере отрывка «and so pausing and so flickering», можно отметить, что существительные «pausing» и «flickering» заменяются на «паузы» и «мельканья». Таким образом, исходя из стилистических соображений, переводчику удастся придать тексту большую выразительность.

Итак, при анализе способов перевода лингвостилистических средств, использованных для передачи внутренней речи персонажей романа В. Вулф «На маяк», был выявлен целый комплекс различных трансформаций (см. Таблица 2). Самыми частотными из них являются - грамматические замены (35.5%), модуляции (26.4%) и случаи дословного перевода (13.6%). Меньше всего трудностей возникает при передаче таких стилистических единиц как эпитеты, риторические вопросы, повторы и градация, так как структуры данных конструкций в английском и русском языках являются практически идентичными. Наибольшую сложность у переводчика вызывает передача

концептуальных метафор, сравнений и инверсий, ввиду отсутствия схожих морфологических показателей в русском языке.

Выводы по второй главе

Во второй главе был подробно рассмотрен творческий процесс В. Вулф в рамках работы над романом «На маяк». Так же был проведен детальный анализ лингвостилистических особенностей оформления внутренней речи героев данного произведения. Писательница прибегает к комплексу разнообразных приемов на лексическом и синтаксическом уровнях, что позволяет ей искусно сочетать техники прямого и косвенного внутреннего

монолог и открывать читателям путь в сложный психологический и эмоциональный мир своих персонажей. В тексте преобладают такие стилистические средства как эпитеты, подчеркивающие выразительность внутренней речи, а метафоры и сравнения используются для придания мыслям героев ярко-выраженную образность. В качестве структурирующего компонента выступают синтаксический параллелизм и риторические вопросы. Такие средства выразительности как инверсия, повторы и градация отвечают за экспрессивность и способствуют приданию внутренней речи эмоциональности и достоверности.

В ходе анализа передачи внутренней речи, удалось выявить, что наиболее важным является перевод лингвостилистических средств, так как они являются основой авторского стиля всего произведения. Наиболее сложными для передачи оказались такие приемы как метафоры, сравнения и инверсия, так как в основу конструкций подобного типа, как правила входят морфологические показатели, отсутствующие в русском языке. Передача таких стилистических единиц как эпитеты, риторические вопросы, повторы и градация, напротив, не вызвали проблем при переводе ввиду того, что структуры данных конструкций в обоих языках построены на схожем принципе и работают в тексте практически идентично.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа была посвящена рассмотрению особенностей передачи лингвостилистических средств внутренней речи персонажей романа В. Вулф «На маяк» при переводе с английского языка на русский. В ходе выполнения данного исследования были изучены различные теоретические положения, а также научная и справочная литература, в которых уже освещалась подобная

тема. Подробно изучены понятие внутренней речи, различные способы ее передачи, а также основные трудности, связанные с переводом внутренней речи в художественных произведениях.

Посредством внутренней речи автор способен создавать затягивающую сюжетную линию, наиболее достоверно и точно передавать эмоциональные состояния и мысли героев, а порой добавлять напряжение к произведению. Также было отмечено, что выбор методов передачи внутренней речи в художественном произведении зависит преимущественно от типа повествования. Внутреннюю речь героев можно разделить на три основных вида, наиболее распространенным из которых является внутренний монолог. Именно он чаще всего фигурирует в художественных текстах при передаче потока сознания персонажей. Как правило внутренняя речь в художественной литературе передается в форме прямой, косвенной и несобственно-прямой речи. Что касается стилистического наполнения внутренней речи, можно выделить, что самыми частыми при передаче являются такие приемы как эпитеты, метафоры, сравнения, синтаксический параллелизм, а также инверсия. Уникальное лингвостилистическое своеобразие внутренней речи персонажей художественного произведения обусловлено различными факторами, преимущественно их спонтанностью и непредсказуемостью.

Перевод внутренней речи персонажей является сложным аспектом и при передаче художественной литературы. Главной задачей, в этом случае, является не столько передача семантических особенностей текста, сколько передача авторского стиля как такового. И не смотря на тот факт, что в научной среде все еще не установлено единого мнения касательно трактовки и классификации переводческих приемов, дальнейший анализ, проведенный в данной работе, был основан на классификации В.Н. Комиссарова. Основной целью применения различных переводческих трансформаций является успешная передача уникальности персонажей, а также сохранение эмоциональной и смысловой глубины оригинала, что способствует

пониманию произведения и улучшает его эстетическое восприятие читателем.

В ходе анализа романа В. Вулф «На маяк», было выявлено, что он выступает одним из прекраснейших примеров того, что в контексте художественного произведения комплекс лингвостилистических приемов, использованных писательницей при передаче мыслей персонажей, обладает своей отдельной и важной смысловой нагрузкой, задает определенный тон во всем произведении и открывает читателю самостоятельные образы. В тексте преобладают такие стилистические средства как эпитеты (44 единицы или 35%), подчеркивающие выразительность внутренней речи. Использование метафор (34 единицы или 27%) и сравнений (20 единиц или 16%) выступают инструментом для придания мыслям героев ярко-выраженную образность. В качестве структурирующего компонента выступают синтаксический параллелизм (2 единицы или 1%) и риторические вопросы (9 единиц или 7%). Для ярко-выраженной экспрессивности и эмоциональной достоверности используются такие средства выразительности как инверсия (10 единиц или 8%), повторы (6 единиц или 5%) и градация (2 единицы или 1%).

Для успешной передачи внутренней речи необходимо учитывать не только лексические и грамматические аспекты, но и тонкие нюансы авторского почерка. Важно сохранить оригинальный стиль и эмоциональную окраску текста при переводе. Каждый литературный прием имеет свою уникальную роль в создании образа и передаче задуманного автором смысла. Поэтому переводчику необходимо быть внимательным к деталям и стремиться сохранить все оттенки и нюансы оригинала.

В ходе анализа передачи внутренней речи, удалось выявить, что особенно сложными для передачи оказались такие стилистические единицы как метафора, сравнение и инверсия, поскольку конструкции с их использованием основаны на морфологических особенностях, которые

отсутствуют в русском языке. С другой стороны, передача таких стилистических элементов, как эпитеты, риторические вопросы, повторы и градация, не вызывали серьезных трудностей при переводе. Это связано с тем, что структуры данных конструкций в обоих языках похожи и функционируют в тексте почти идентично. По результатам проведенного анализа, можно сделать вывод, что Суриц Е.А. удалось достаточно успешно справиться с задачей и с использованием различных трансформаций и приемов передать внутреннюю речь и все ее стилистическое своеобразие практически без потерь. Расчет соотношения выявленных трансформаций, позволяет отметить, что наиболее используемыми из них являются грамматические замены (39 единиц или 35%) и модуляции (29 единиц или 26%). Переводчику удалось сохранить семантические особенности, а также передать выразительность внутренней речи персонажей, путем сохранения стилистических приемов В. Вулф.

Таким образом результаты данной работы определяют перспективы дальнейшего исследования, которые мы наблюдаем в выявлении конкретных способов создания психологических портретов персонажей посредством использования внутренней речи, в более подробном изучении влияния внутренней речи на стилистическое своеобразие художественных образов и непосредственно на авторский стиль, а также в исследовании изменения внутренней речи в ходе произведения. Цель работы была достигнута, а поставленные задачи решены.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алимова М. В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М.В. Алимова // Вестник Российского университета дружбы и народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2012. – №2. – С. 47-52.

2. Ананьев Б. Г. К теории внутренней речи в психологии / Б.Г. Ананьев // Ученые записки Ленинградского педагогического института. – 1946. – Т. 53. – С. 155-173.
3. Аствацатуров А. А. По ту сторону вещей: В. Вулф. На маяк / А.А. Аствацатуров // Литературный Вестник. – 2004. – №4. – С. 5-20.
4. Ахмедова С. Н. Особенности перевода художественных текстов / С.Н. Ахмедова // Филология и литературоведение. – 2014. – №8. – С. 51-56.
5. Бабенко Л. Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – Москва: Флинта, 2005. – 496 с.
6. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. – Москва: «Международные отношения», 1975. – 240 с.
7. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2022. – 1376 с.
8. Блох М. Я., Сергеева Ю. М. Внутренняя речь в структуре художественного текста: Монография / М.Я. Блох, Ю.М. Сергеева. – Москва: МПГУ, 2011. – 180 с.
9. Боднарук Е. В. Способы передачи внутренней речи персонажей в художественном произведении / Е.В. Боднарук // Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – №5. – С. 28-31.
10. Бубнова И. А. Прагматическая адаптация при переводе как способ преодоления лингвокультурного барьера / И.А. Бубнова // Вестник Уральского государственного университета. – 2014. – №4. – С. 53-56.
11. Власевская И. А. Роль символа в анализе и интерпретации художественного текста / И.А. Власевская // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. – 2009. – №3. – С. 67-73.

12. Волорадская Л. И. Вулф В. Дневник писательницы. / Л.И. Власевская. – Москва: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. – 480 с.
13. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2005. – №1. – С. 160-180.
14. Выготский Л. С. Мышление и речь. Избранные психологические исследования / Л.С. Выготский. – Москва: Наука, 1956. – 352 с.
15. Гарбовский Н. К. Теория перевода: учебник / Н.К. Гарбовский. – Москва: Издательство Московского университета, 2007. – 544 с.
16. Диярова А. А., Раджабова Э. Д. Эффект сознания: представление субъективности в романах В. Вулф "На маяк" и Джеймса Джойса "Улисс" / А.А. Диярова, Э.Д. Раджабова // Ученый XXI века. – 2016. – №3-1. – С. 47-50.
17. Долинин К. А. Интерпретация текста / К.А. Долинин. – Москва: КомКнига, 2010. – 303 с.
18. Донцова А. А. Композиционно-структурирующий потенциал внутреннего монолога / А.А. Долинин // Вопросы теории и практики. – 2019. – №5. – С. 68-71.
19. Зурначян, К. Г. Особенности жанра "поток сознания" как ведущего в творчестве В. Вулф / К.Г. Зурначян // Международный сборник студенческих научных работ. – 2023. – №2. – С. 81-88.
20. Каган, М. С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса / М.С. Каган. – Москва: The scientific heritage, 1985. – 220 с.
21. Казакова Т. А. Художественный перевод: учебное пособие / Т.А. Казакова. – Санкт-Петербург: Институт внешнеэкономических связей, экономики и права, 2002. – 246 с.
22. Кобылянская А. И. Символизм в произведении В. Вульф «На маяк» / А.И. Кобылянская // Символ науки. – 2016. – №2-3. – С. 84-87.

23. Кокунова Ю. В. Актуальные вопросы теории художественного перевода (на материале работ западных ученых) / Ю.В. Кокунова. – Нижний Новгород: ООО АЛББА, 2013. – С. 113-120.
24. Комиссаров В. Н. Теория перевода: лингвистические аспекты / В.Н. Комиссаров. – Москва: Альянс, 2017. – 253 с.
25. Кравцова М. А. Повествовательная перспектива в романах Вирджинии Вульф / М.А. Кравцова // Ученые записки Крымского федерального университета имени В.И. Вернадского. Филологические науки. – 2009. – №3. – С. 83-86.
26. Ларина Т. Ю., Кудряшов И. А. Модели внутреннего монолога в художественном тексте / Т.Ю. Ларина, И.А. Кудряшов // Гуманитарные науки. – 2021. – №5. – С. 34-38.
27. Лескин, Д. Ю. Славянофильская концепция слова / Д.Ю. Лескин // Поволжский вестник науки. – 2022. – № 2(24). – С. 6-12.
28. Ливергант А. Я. Вирджиния Вулф: Моменты бытия / А.Я. Ливергант. – Москва: АСТ, 2018. – 448с.
29. Мавлитова Э. Д. Вирджиния Вулф – Великая писательница, литературный критик Англии XX В. / Э.Д. Мавлитова // Форум молодых ученых. – 2017. – №10. – С. 14-20.
30. Мамедова С. Я. Внутренний монолог в английской литературе / С.Я. Мамедова. – Москва: The scientific heritage, 2022. – С. 98-103.
31. Мусоева Ш. Ю. Монолог, диалог, полилог: три формы речи художественного произведения / Ш.Ю. Мусоева // Вестник Педагогического университета. – 2022. – №97. – С. 53-57.
32. Набокова, Н. А. Стилиевые доминанты художественного мира Вирджинии Вулф / Н.А. Набокова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. – № 45. – С. 166-170.

33. Никулина, Н. И. Особенности реализации техники создания многослойного образа посредством реминисцентных связей в рамках внутреннего монолога на материале романа В. Вульф "Волны" / Н.И. Никулина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – №37. – С. 137-140.
34. Пащенко, М. В. Лингвостилистические особенности пейзажных описаний в произведении Дж. Р. Р. Толкиена "Властелин колец" / М.В. Пащенко // Педагогический форум. – 2022. – № 1(9). – С. 97-99.
35. Пустовойт, А. К. Проблематика перевода художественных произведений с английского на русский язык / А.К. Пустовойт // Научная палитра. – 2021. – № 2(32). – С. 17-22.
36. Сирипля М. А., Кан В. А. Некоторые проблемы перевода художественных текстов / М.А. Сирипля, В. А. Кан // *Lingua mobilis*. – 2013. – №7 (46). – С. 68-74.
37. Скребнев Ю. М. Очерк теории стилистики / Ю.М. Скребнев. – Москва: Флинта, 2016. – 240 с.
38. Соколов А.Н. Внутренняя речь и мышление / А.Н. Соколов. – Москва: АСТ, 2016. – 248 с.
39. Солганик Г. Я. Стилистика текста: учебное пособие / Г.Я. Солганик. – Москва: Наука, 2000. – 108с.
40. Федорчук М. М. Лингвистическая структура и стилистическое функционирование внутреннего монолога: дис. канд. филол. наук. / М.М. Федорчук. – Львов, 1990. – 76 с.
41. Фещенко И.А. Перевод косвенного внутреннего монолога в романе В. Вульф "На маяк" / И.А. Фещенко // Филологические чтения. – 2017. – №17. – С. 635-639.
42. Damasio A. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain* / A. Damasio. – New York: Pantheon Books, 2010. – 285 p.

43. Guth D. Virginia Woolf: Myth and To the Lighthouse / D. Guth // College Literature. – 2020. – № 3. – P. 233-249.
44. Kronenberger L. Review of Virginia Woolf's «To the Lighthouse» / L. Kronenberger // The New York Times. – 1927. – P. 67-75.
45. Morioka M. Free Association and Inner Speech On the Internal Form of Words / M. Morioka // Integrative Psychological and Behavioral Science. – 2022. – №57. – P. 13-19.
46. Nussbaum M. The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's To the Lighthouse / M. Nussbaum // New Literary History. – 2023. – №26. – P.731-753.
47. Rojas Y. Proustian Reminiscence in To the Lighthouse / Y. Rojas // Studies in the Novel. – 2009. – №41. – P. 451-467.
48. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of To the Lighthouse / R. Saunders // A Forum on Fiction. – 2017. – № 6. – P. 180-195.
49. Suprihandani E. The role of three main characters in supporting the theme of To The Lighthouse by V. Woolf / E. Suprihandani // Journal of English Language and Literature. – 2019. – №26. – P. 24-28.
50. Woolf V. A Writer's Diary / V. Woolf. – London, 2001. – 278 p.

Источники иллюстративного материала:

51. Вулф, В. На маяк, перевод Е. А. Суриц. – Москва: Эксмо, 2017. – 288 с.
52. Woolf V. To the Lighthouse / V. Woolf. – London: Vintage Books, 2004. – 198 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение А

Таблица 1

Соотношение выявленных стилистических приемов при передаче внутренней
речи персонажей в романе В. Вулф «На маяк»

Наименование стилистического приема	Абсолютная величина, ед.	Процентное выражение, %
Эпитет	44	35
Метафора	34	27
Сравнение	20	16
Инверсия	10	8
Риторический вопрос	9	7
Повтор	6	5
Градация	2	1
Параллелизм	2	1
Итого:	133	100

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение Б

Таблица 2

Соотношение переводческих трансформаций и способов перевода
стилистических приемов при передаче внутренней речи персонажей в романе

В. Вулф «На маяк» с английского на русский язык

Наименование трансформации/приема	Абсолютная величина, ед.	Процентное выражение, %
Грамматические замены	39	35
Модуляция	29	26
Дословный перевод	15	14
Конкретизация	9	8
Генерализация	7	6
Антонимический перевод	6	6
Компенсация	3	3
Описательный перевод	1	1
Членение предложений	1	1
Итого:	110	100