

**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)»

Выпускная квалификационная работа

на тему:

Образ Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера при переводе на русский язык

Выполнила студентка
4 курса группы ЗФ-401
очной формы обучения
Богатова Валерия
Алексеевна

(подпись)

Научный руководитель
Фадеева Лариса Юрьевна,
к.филол.н., доцент

(подпись)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой
зарубежной филологии _____ Фадеева Л.Ю.
« ____ » _____ 2025 г.

Тольятти 2025

**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 зарубежной
филологии

_____ Фадеева Л.Ю.
(подпись) (И.О.Ф.)

« ____ » _____ 20__ г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение выпускной квалификационной работы

Студентка Богатова Валерия Алексеевна

1. Тема: Образ Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера при переводе на русский язык
2. Срок сдачи законченной выпускной квалификационной работы 05.06.2025
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 «03» февраля 2025 г.

Научный руководитель

_____ (подпись) (И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению

_____ (подпись) (И.О.Ф.)

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 зарубежной филологии

_____ Фадеева Л.Ю.
(подпись) (И.О.Ф.)

«___» _____ 20__ г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения выпускной квалификационной работы

Студентки Богатовой Валерии Алексеевны

по теме «Образ Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера при переводе на русский язык»

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении
1.	Поиск и анализ литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	03.02.25	03.02.25	Выполнено
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	10.02.25	10.02.25	Выполнено

3.	Написание разделов ВКР	07.05.25	07.05.25	Выполнено
----	------------------------	----------	----------	-----------

	Введение	03.03.25	03.03.25	Выполнено
	1 глава	28.04.25	28.04.25	Выполнено
	2 глава	07.05.25	07.05.25	Выполнено
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	12.05.25	12.05.25	Выполнено
5.	Оформление работы	16.05.25	16.05.25	Выполнено
6.	Предзащита выпускной квалификационной работы	19.05.25	19.05.25	Выполнено
7.	Исправление замечаний	30.05.25	30.05.25	Выполнено
8.	Представление выпускной квалификационной работы на кафедру	05.06.25	05.06.25	Выполнено
9.	Получение отзыва от руководителя	05.06.25	05.06.25	Выполнено
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	19.05.25	19.05.25	Выполнено
11.	Подготовка доклада и иллюстративных материалов для защиты	09.06.25	09.06.25	Выполнено
12.	Изучение отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания	05.06.25	05.06.25	Выполнено

Научный руководитель _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

Задание принял к исполнению _____

(подпись)

(И.О.Ф.)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. Образ Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера.....	9
1.1 Понятие образа города в литературе.....	9
1.2 Специфика изображения Нью-Йорка в американской литературе.....	15
1.3 Воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в стилистике Дж. Д. Сэлинджера	24
Выводы по первой главе.....	38
Глава 2. Особенности перевода образных описаний Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера с английского языка на русский.....	40
2.1 Особенности перевода художественного текста.....	40
2.2 Анализ переводческих трансформаций, используемых при описании образа Нью-Йорка.....	50
Выводы по второй главе.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	63

ВВЕДЕНИЕ

Нью-Йорк – один из самых узнаваемых и символически насыщенных городов мировой литературы. Его образ многогранен: это и «город контрастов», и «столица мира», и место, где сталкиваются одиночество и суэта, мечты и разочарования. В творчестве Дж. Д. Сэлинджера Нью-Йорк занимает особое место, становясь не просто фоном для развития сюжета, но и важным элементом психологического и философского подтекста его произведений, а также площадкой воспитания его героев.

Сэлинджер, будучи уроженцем Нью-Йорка, изображает город через призму восприятия своих персонажей – часто мятежных, рефлексизирующих, находящихся в поиске смысла. В его произведениях «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи» город предстает то холодным и отчужденным, то полным скрытой поэзии и ностальгии.

Сложность и многогранность образа Нью-Йорка особенно остро проявляются при его переводе на другой язык, поскольку речь идёт не только о передаче топонимов или реалий, но и о воспроизведении культурных и эмоциональных слоёв, заключённых в оригинале.

В данной работе проводится сопоставительный анализ оригинальных и переводных текстов Р. Райт-Ковалёвой, выявляются используемые трансформации, особенности передачи образных описаний Нью-Йорка, а также исследуется, как перевод влияет на восприятие литературного города русскоязычным читателем.

Актуальность данной работы заключается в необходимости комплексного анализа образа Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера как важного элемента американской литературы и изучения особенностей его перевода на русский язык. Это исследование позволит не только обогатить теоретические знания о литературном образе города, но и выявить

практические аспекты перевода, способствующие более глубокому пониманию художественного текста и его культурного контекста.

Объектом данного исследования являются тексты произведений Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи».

Предметом исследования являются приёмы перевода, используемые для передачи образа Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера на русский язык.

Материалом исследования послужили англоязычные тексты произведений Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» объёмом 214 страниц и 379 041 печатных знаков, и «Фрэнни и Зуи» объёмом 201 страница и 277 035 печатных знаков, а также их переводы на русский язык, выполненные Р. Райт-Ковалёвой.

Целью данной работы является исследование образа Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера и особенностей его передачи при переводе с английского на русский язык.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

- раскрыть термин «образ города» в литературе;
- выявить специфику изображения Нью-Йорка в американской литературе;
- изучить воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в стилистике Дж. Д. Сэлинджера;
- рассмотреть особенности перевода художественного текста;
- проанализировать переводческие трансформации, используемые при описании образа Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера при переводе с английского языка на русский.

В качестве основных **методов** исследования в работе использовались метод сплошной выборки, статистический метод количественных и процентных характеристик, метод лингвистического описания.

Теоретической базой исследования послужили труды В. Н. Комиссарова, И. Р. Гальперина, В. В. Сдобникова, В. С. Виноградова и др.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов на практических занятиях, посвящённых изучению творчества Дж. Д. Сэлинджера в курсе американской литературы XX века, а также на занятиях по практике перевода художественной литературы.

Выделяются следующие **положения**, выносимые на защиту:

1. Стилистические приёмы играют ключевую роль в раскрытии воспитательного потенциала образа Нью-Йорка.
2. Наиболее используемыми приёмами перевода городских описаний являются транскрипция, транслитерация и конкретизация.

Структура работы определяется её логикой и задачами исследования. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

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

В первой главе «Образ Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера» даётся определение образа города в литературе, рассматривается специфика изображения Нью-Йорка в американской литературе, а также изучается воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в стилистике Дж. Д. Сэлинджера.

Во второй главе «Особенности перевода образных описаний Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера с английского языка на русский» рассматриваются особенности перевода художественного текста, а также анализируются переводческие трансформации, использованные Р. Райт-Ковалёвой при описании образа Нью-Йорка.

В заключении обобщаются результаты исследования.

Библиографический список насчитывает 75 наименований.

Основные положения проведённого исследования были апробированы в рамках:

- 1) VI Рождественских образовательных чтений Тольяттинской епархии «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений». В докладе: «Определение и роль лексических средств в художественной литературе»;
- 2) Международной молодежной научно-практической конференции «Поволжский фестиваль науки: Italsimpatia в зеркале мировой культуры». В докладе: «Воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера».

Результаты проведённых исследований опубликованы в следующих статьях:

- 1) Определение и роль лексических средств в художественной литературе // Научно-методический журнал «Педагогический форум», Тольятти, 2024 года / отв. ред. прот. Д. Лескин. – Тольятти: Поволжская академия Святителя Алексия, 2024 (в печати);
- 2) Воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера // Научно-методический журнал «Педагогический форум», Тольятти, 2025 года / отв. ред. прот. Д. Лескин. – Тольятти: Поволжская академия Святителя Алексия, 2025 (в печати);

1.1 Понятие образа города в литературе

Город, как место пребывания человека, всегда интересовал литературных деятелей.

Аристотель и Платон были первыми исследователями городской среды. Образ города у Платона часто воспринимается как утопический. Он выстраивает идеальный полис, где каждому сословию отведено своё строгое место, а справедливость достигается через гармонию между частями целого. Город Платона — это не географическое пространство, а воплощение идейного порядка, синтез философии, этики и политики. Он существует не как реалистически достижимый проект, а как модель, к которой должно стремиться общество, чтобы достичь внутреннего совершенства [46].

Аристотель, в отличие от Платона, предлагает прагматичный и эмпирический подход к понятию города. В трактате «Политика» он утверждает, что полис — это естественное образование, вырастающее из семьи и общины (койнонии), а не искусственный проект, навязанный извне. Для него город — это сообщество, объединённое не только общей территорией и экономической деятельностью, но прежде всего стремлением к осмысленной жизни. Аристотель придаёт большое значение среднему классу как основному носителю стабильности и справедливости в полисе, полагая, что именно он способен удерживать равновесие между богатыми и бедными. Такой город, по мысли философа, должен быть управляем законами, но опираться на нравственные качества граждан, а не на принуждение или насилие [6].

Эти идеи были восприняты и переосмыслены в средневековой мысли, где образ города трансформировался в бинарную оппозицию: город земной и город небесный, как это представлено, например, в трудах Августина Блаженного («О

граде Божьем»). Город становится полем противостояния сакрального и мирского, земного и вечного [1].

Позднее, в эпоху Возрождения и раннего Нового времени, происходит возвращение к классическим моделям: философы и писатели вновь обращаются к идее разумного города, но уже в контексте новых социальных и политических реалий [64]. Томас Мор в «Утопии» и Кампанелла Томмазо в «Городе Солнца» развивают платоновский идеал, однако делают акцент на социальной справедливости, рациональной организации труда и коллективной собственности, что отражает сдвиг интереса к материальным условиям жизни граждан и конкретным формам городской политики [40].

С течением времени оптимистическое восприятие города подверглось трансформации. В эпоху индустриализации, урбанизации и социальных катаклизмов город перестаёт быть символом прогресса и начинает ассоциироваться с моральной деградацией, духовным опустошением и социальной изоляцией. Особенно ярко эта тенденция прослеживается в литературе конца XIX – начала XX вв., когда на смену просветительскому рационализму и гуманистическим идеалам приходит кризис веры в поступательное развитие человечества [43].

В этот период в литературе оформляются два противоположных подхода к изображению города — гуманистический и дегуманизированный, отчуждённый. При первом город изображается как живое, развивающееся пространство, наполненное смыслом, надеждой, культурным и человеческим взаимодействием. Такой подход характерен для писателей, чьё мировосприятие сохраняет веру в разум, моральные ценности и возможности человеческой личности. В противоположность этому, дегуманизированный подход представляет город как мрачную, механистическую структуру, отчуждённую от природы и человека. Город в таком восприятии — это место, где личность растворяется в толпе, теряет свою индивидуальность, где преобладают социальная изоляция и внутреннее одиночество.

Появление отчуждённого образа города не случайно: оно отражает глобальные процессы модернизации, вызовы научно-технического прогресса, крах утопических идеалов и усиливающееся чувство экзистенциальной неуверенности. Город в литературе рубежа веков становится ареной внутренних конфликтов, пространством, где человек всё чаще сталкивается с пустотой и потерей идентичности [43].

В этом смысле, как отмечает исследователь М. Н. Эпштейн, город превращается в психологическое зеркало модерности, в котором отражается не столько архитектура, сколько душевный ландшафт человека эпохи перемен [57].

Образы можно рассматривать как важнейшие элементы художественного текста, так как именно на уровне образов в итоге запоминается его содержание. В. Е. Хализев в своей концепции художественных образов подчёркивает их фундаментальную природу как конкретно-чувственных репрезентаций, представляющих собой особую форму познавательной деятельности человеческого сознания, фиксирующего единичные объекты действительности (явления, события, факты) через призму их чувственно воспринимаемых характеристик [52].

В рамках подхода Ю. М. Лотмана городской образ приобретает статус самостоятельной пространственной категории, функционирующей как сложный знаковый комплекс, который аккумулирует и транслирует социально значимую информацию о различных аспектах человеческого бытия [33]. В научной парадигме город концептуализируется не просто как пассивный фон исторических процессов, но как полноправный субъект исторического нарратива, обладающий собственной генеалогией, биографической траекторией и мифопоэтическим измерением [47].

При этом исследователи отмечают парадоксальную особенность: подлинной акциональной силой наделён не город как материальный феномен, а его образологическая репрезентация. Формирование урбанистического образа

происходит через синтез множества частных характеристик, сплетающихся в единое смысловое поле под влиянием субъективных переживаний, ценностных оценок, когнитивных конструкторов и коллективных представлений горожан.

Британский писатель и культуролог Джон Рабан в своём эссе «Soft City» вводит концептуальное противопоставление «мягкого» и «жесткого» города. Под «жестким» городом он понимает фиксированную, структурную часть городской среды: здания, дороги, архитектуру, функции и нормы поведения — всё то, что подчинено плану. Это город, оформленный государством, архитекторами, инженерами, административной властью. Он имеет строго определённую форму и структуру, часто воспринимаемую как навязанную и отчуждённую от живого человеческого опыта [68].

В противоположность этому автор выдвигает понятие soft city — «мягкого города», создаваемого изнутри, благодаря повседневной жизни горожан. Это пространство, формируемое маршрутами, взглядами, привычками, надеждами, страхами и воображением его жителей. «Мягкий» город — это сеть личных смыслов, которая как бы наслаивается на «жесткую» инфраструктуру и создаёт многомерное, символическое пространство [68].

Идею Джона Рабана развивают современные российские и европейские урбанисты. В частности, О. Бредникова и О. Запорожец в исследовании «Микроурбанизм. Город в деталях» отмечают, что город существует одновременно на нескольких уровнях: материальном, социальном и символическом. Они подчёркивают, что подлинная городская жизнь разворачивается не в архитектурных концепциях, а в «деталях повседневности» — в лавках, подъездах, дворах, на автобусных остановках, где и происходит становление субъективного опыта города. По мнению авторов, человек «врастает» в город через микроопыты, которые сшивают его индивидуальную биографию с пространством, создавая эмоционально насыщенную и устойчивую привязанность [11].

Отдельные элементы городского ландшафта - будь то памятники архитектуры, планировочные решения или элементы благоустройства - выступают в качестве семиотических маркеров, высвечивающих различные грани глубинного символического содержания. В контексте семиотической теории Ю. М. Лотмана символы рассматриваются как базовые структурные единицы культурного пространства, отличающиеся особой устойчивостью и способностью транслировать смыслы сквозь временные пласты. Они связывают прошлое и будущее, оставаясь при этом самостоятельными. Наборы символов помогают объединять культуру. Однако символы имеют двойственную природу: с одной стороны, они остаются неизменными, а с другой — меняются в зависимости от культурного контекста и сами влияют на него [34].

Г. Зиммель отмечал, что визуальные метки превращаются в знаки-символы, преобразующие территорию и пространство в освоенное «место», где даже самые обыденные внешние элементы в конечном итоге связаны с решением вопроса о смысле и стиле жизни [18]. В своем важном эссе «Большие города и духовная жизнь» («Die Grossstadt und das Geistesleben», 1903) он исследует воздействие социальной среды на психологию индивидуума. В условиях большого города человек сталкивается с потоком раздражителей, избыточной информацией и скоростью жизни, что приводит к формированию блазированного типа личности — отстранённого, интеллектуализированного, эмоционально сдержанного: «Житель большого города становится менее впечатлительным, менее эмоционально восприимчивым. Его поведение, в отличие от деревенского человека, опирается не на чувства, а на интеллект».

Город у Г. Зиммеля — это среда, где усиливается отчуждение, но одновременно открываются новые возможности для индивидуальной свободы и самоопределения. Такой двойственный подход оказал влияние на развитие литературного образа города в XX веке: он всё чаще становится не просто местом действия, а зеркалом внутренних конфликтов героя, его тревог и поисков идентичности.

Американский историк культуры и урбанист Льюис Мамфорд внёс значительный вклад в осмысление города как культурного и символического явления. В своей фундаментальной работе «The Culture of Cities» он рассматривает город прежде всего как историческую форму человеческой жизни, в которой воплощаются ценности, цели и стремления эпохи. Согласно автору, город — это «театр социальной драмы», сцена, на которой разворачивается история цивилизации. В отличие от технократического подхода, где город мыслится как совокупность функций (производство, транспорт, жильё), Льюис Мамфорд подчёркивает его символическую и культурную роль. Он выделяет два полюса в развитии урбанистической культуры: «живой город», в котором сохраняется связь человека с природой, общиной и духовными ценностями, и «мегаполис-машина», где доминируют отчуждение, механизация, бюрократия и подавление индивидуальности. Эти идеи находят отражение в литературе XX века, где город часто предстаёт в двух ипостасях: как пространство самореализации и творчества, и как среда отчуждения, хаоса и духовной дезориентации. У Л. Мамфорда литературный город — это не абстрактная декорация, а метафора исторического пути человечества, его морального выбора и культурной эволюции [35].

Таким образом, образ города в литературе — это сложный, многослойный конструкт, отражающий философские, социальные и эстетические тенденции различных исторических эпох. От античных представлений о городе как идеальном политико-этическом устройстве до модернистской и постмодернистской репрезентации города как пространства отчуждения, кризиса идентичности и индивидуального поиска — эволюция этого образа свидетельствует о глубокой связи между человеком и окружающей его средой. Современное понимание города в литературе выходит за рамки географического или архитектурного пространства: он становится символом исторической памяти, носителем культурных кодов и ареной внутренних трансформаций героя. Именно через образ города фиксируются ключевые

повороты общественного сознания, открывая путь к более глубокому осмыслению человеческого существования в урбанистическом мире.

1.2 Специфика изображения Нью-Йорка в американской литературе

Нью-Йорк, как один из крупнейших и самых знаковых мегаполисов мира, занимает особое место в американской литературе. Этот город, являясь центром культуры, экономики и социальной жизни страны, на протяжении многих лет служит источником вдохновения для писателей, художников и мыслителей. В различных произведениях Нью-Йорк предстаёт не только как географическое место, но и как многогранный символ, отражающий внутренние и внешние противоречия американского общества. В литературе города можно увидеть как фон для личных и коллективных историй, так и арену для глубоких размышлений о культуре, идентичности, социальных и политических изменениях. Специфика изображения Нью-Йорка в американской литературе заключается в том, что, несмотря на разнообразие подходов и жанров, авторы часто используют его как метафору для более широких вопросов, касающихся Америки в целом, от стремления к американской мечте до борьбы с социальным неравенством и культурными трансформациями.

Концепция «американской мечты» прошла сложный путь становления прежде чем обрела четкие теоретические очертания. Изначально это понятие существовало скорее как неоформленный социальный идеал, нежели как строгая философская категория. Первое документальное упоминание термина зафиксировано в фундаментальном труде Генри Адамса «История Соединенных Штатов Америки» (1884) [2], однако системное осмысление данной концепции было осуществлено лишь полвека спустя Джеймсом Траслоу Адамсом в его работе «Американский эпос» (1931) [3]. Последний трактовал

«американскую мечту» как концепцию общества, где каждый гражданин может достичь более благополучной, насыщенной и полноценной жизни [29, с. 64].

Следует отметить, что исследовательский дискурс вокруг данного феномена характеризуется значительной полисемией. Многочисленные научные школы предлагают различные интерпретации «американской мечты», что затрудняет выработку единого определения. В академической среде это понятие описывают и как «коллективную социальную утопию», и как «национальную этическую парадигму успеха» [17, с. 8]. Нередко происходит отождествление «американской мечты» с более широким понятием «американского образа жизни». Семантическое поле концепции включает такие ключевые элементы, как доктрина «американской исключительности», принцип равных возможностей и культ «self-made man» - человека, самостоятельно добившегося успеха.

Важным этапом в развитии данной концептуальной системы стало появление в 1944 году термина «американское кредо», введенного Гуннаром Мюрдалем в его монументальном исследовании «Американская дилемма». Анализ существующих трактовок позволяет определить «американское кредо» как систему базовых ценностных ориентаций, включающую принципы свободы, равенства, демократии и приоритета прав личности [53, с. 116]. Центральным элементом этой системы выступает именно личность - свободный индивид, обладающий неотъемлемым правом на самореализацию в рамках американского общества. Таким образом, «американское кредо» концептуально вбирает в себя ключевые составляющие «американской мечты», в частности идею равных возможностей и культ самостоятельного достижения успеха.

Важно подчеркнуть, что эти взаимосвязанные концепции стали важнейшими лейтмотивами американской литературы, пронизывая собой различные пласты национальной культуры и находя отражение в художественных произведениях разных эпох. Их интерпретация и

переосмысление продолжают оставаться актуальными для современного литературоведческого и культурологического анализа.

В разных эпохах Нью-Йорк выступал как символ свободы, возможностей, социального неравенства, хаоса, отчуждения и случайностей судьбы. В зависимости от авторской перспективы, он может быть местом, где воплощается американская мечта, или, напротив, пространством, где человек теряет себя в огромном мегаполисе.

В произведениях Уолта Уитмена Нью-Йорк представлен как символ прогресса и демократии, как живой организм, наполненный разнообразными голосами и судьбами. В своем знаменитом сборнике «Листья травы» (1855), который является кульминацией его творчества, У. Уитмен обращает особое внимание на города как пространство для встречи людей из разных слоев общества. Нью-Йорк в этом контексте становится символом многообразия, пересечения культур, социальных классов и идеалов. Для У. Уитмена город — это место, где объединяются личные судьбы и коллективные мечты, где каждый человек имеет значение, независимо от его происхождения или положения в обществе. В стихотворении «Корабль, который не стал» он говорит о Нью-Йорке как о месте, которое символизирует силы прогресса и движется вперед, несмотря на противоречия и испытания. Этот город, как и Америка в целом, сталкивается с трудностями, но продолжает стремиться к светлому будущему, где царит равенство и свобода для всех [49]. В этом контексте Нью-Йорк у У. Уитмена — это не просто место для жизни, но и важная часть американской идеи, которая воплощает стремление к объединению, развитию и поиску лучшей жизни для всех граждан. Однако, картина города не была у автора совсем уж идиллической. В своих произведениях он описывает Нью-Йорк как место, где шум, суета и нищета встречаются с возможностями и великолепием, отражая сложность американского общества того времени [48].

У Фрэнсиса Скотта Фицджеральда в «Великом Гэтсби» Нью-Йорк 1920-х годов предстаёт как сцена, на которой разворачивается трагедия американской мечты. Это город богатства, удовольствий, но одновременно и морального упадка, где деньги правят миром, а истинные чувства оказываются иллюзией. Манящий блеск Нью-Йорка обладает двойственной природой — будучи символом безграничных возможностей, он одновременно становится роковой ловушкой для наивных провинциалов, прибывающих с западных штатов. В восприятии главного героя Ника Каррауэя Нью-Йорк постепенно теряет свой романтический ореол «города мечты», превращаясь в безрадостное, пространство. Это изменение происходит не сразу, а постепенно, через череду разочарований [27]. Особенно ярко это показано в сценах, где Ник описывает вечерний город: *«А бывало, что в колдовских сумерках столицы меня вдруг охватывала тоска одиночества, и эту же тоску я угадывал в других – в бедных молодых клерках, топтавшихся у витрин, чтобы как-нибудь убить время до неуютного холостяцкого обеда в ресторане – молодых людях, здесь, в этой полумгле растрачивающих впустую лучшие мгновения вечера и жизни»* [51, с. 186].

Этот парадоксальный трансформационный процесс особенно примечателен на фоне исторического контекста 1925 года — периода расцвета «эпохи джаза», когда внешнее благополучие должно было бы исключать любые пессимистические настроения. Однако Ф. С. Фицджеральд с присущей ему прозорливостью улавливает тревожные тенденции, подрывающие фундамент американского общества. Истоки этого пророческого видения восходят к концу XIX века, когда сформировалась доктрина «американской исключительности», утверждавшая принципиальное отличие Нового Света от Европы. Американское общество якобы было избавлено от социальных язв Старого Света, представляя собой сообщество исключительно благополучных и устремлённых в светлое будущее граждан. Нью-Йорк как урбанистическое

воплощение этой доктрины считался «городом счастливицов среди счастливицов».

Однако за фасадом этого оптимистического мифа уже тогда зарождалась фундаментальная проблема современности — экзистенциальное одиночество личности в урбанистическом пространстве. Это противоречие между декларируемым коллективным счастьем и реальным индивидуальным отчуждением стало определяющим лейтмотивом американской литературы XX века. Фицджеральд в своём творчестве мастерски запечатлел этот разрыв, показав, как мегаполис, будучи символом американской мечты, одновременно становится местом глубочайшего экзистенциального кризиса. Его произведения предвосхитили грядущие социальные потрясения, раскрыв иллюзорность послевоенного процветания задолго до наступления Великой депрессии [27]. Для Ф. С. Фицджеральда Нью-Йорк — это символ двух миров: гламурной и сверкающей верхушки, где правят деньги и успех, и темной стороны, где скрываются обман, разочарования и утрата идеалов. Город представлен как место, которое искушает, но при этом неизбежно разочаровывает. В «Великом Гэтсби» Нью-Йорк становится почти мифологическим пространством, наполненным иллюзиями и мечтами, которые, однако, невозможно полностью осуществить [38].

Дос Пассос развивает данную проблематику в своем творчестве, изображая мегаполис как пространство иллюзорных перспектив. В его художественном мире «город безграничных возможностей» неожиданно оборачивается для персонажей своеобразной ловушкой, лишаящей их свободы и индивидуальности. Особенно ярко эта трансформация показана в романе «Манхэттен», где автор последовательно разоблачает ложные идеалы и тщетные устремления городских обитателей [62]. Важную роль в создании этой атмосферы играет мастерски выстроенная система цветовых образов, которые становятся особым средством художественной выразительности. Автор использует три базовых цветовых символа: желтый - традиционно

ассоциирующийся в мировой литературе с безумием и психической нестабильностью; коричневый - олицетворяющий мир финансовой элиты; серый - ставший метафорой существования городских низов. Однако доминирующим в этой хроматической иерархии выступает кроваво-красный цвет, который пронизывает все городское пространство, превращаясь в лейтмотив повествования.

Красная цветовая доминанта проявляется в тексте через многогранную систему образов: это и всполохи пожаров, и мигающие огни пожарных машин, и слепящие солнечные блики, которые, подобно языкам пламени, лижут фасады зданий, скользят по спинам прохожих, проникают в жилища, заполняя собой даже самые укромные уголки мегаполиса. Этот навязчивый красный тон приобретает особую символическую нагрузку, ассоциируясь не только с огненной стихией, но и с кровью - постоянным спутником городских трагедий. Дос Пассос намеренно акцентирует внимание на кровавых деталях, создавая атмосферу перманентной опасности, в которой пребывают обитатели Манхэттена.

Такой хроматический выбор превращает город в антропоморфное существо - хищника, целенаправленно терроризирующего своих жертв. Яркой иллюстрацией этой концепции становится трагическая судьба молочника Гэса Мак-Нийла: его мечты о спокойной жизни за городской чертой жестоко пресекаются столкновением с мчащимся поездом. Примечательно, что мегаполис проявляет избирательную агрессию - представители высших слоев общества остаются практически неуязвимыми для его разрушительного воздействия. В их описании Дос Пассос использует приёмы натуралистической школы, подчёркивая звериные черты городской элиты и демонстрируя действие социального детерминизма.

Таким образом, автор раскрывает главный закон урбанистического существования: город безжалостно устраняет тех, кто отказывается играть по его правилам, кто не стремится к финансовому успеху и социальному

превосходству [12]. Город у Дос Пассоса - это живой организм со своей системой ценностей и безжалостным механизмом естественного отбора. В литературной критике есть точка зрения, что город - единственный герой в романе [41, с. 58].

Ещё один американский писатель Генри Миллер родился в Нью-Йорке. В 1930 году автор уезжает в Париж, где пишет свою знаменитую трилогию. Хронологически первая часть – «Тропик Рака» (1934) - посвящена парижскому периоду, тогда как «Тропик Козерога» (1939) становится художественной рефлексией о Нью-Йорке, продолжая разработку ключевой для Г. Миллера темы экзистенциального одиночества в урбанистическом пространстве [27]. Если в «Тропике Рака» герой не назван, то в «Тропике Козерога» имя его известно – это сам Генри Миллер. Уже в первой части трилогии формируется его радикальная позиция по отношению к Америке как глобальному источнику зла, которая в последующем произведении обретает законченные формы. Миллер пишет: «Мне приходилось бродить по улицам многих стран мира, но я нигде не чувствовал себя таким униженным и задавленным, как в Америке» [36, с. 13].

Примечательно, что антипатия к Нью-Йорку вызревала у писателя постепенно, в процессе работы над парижским циклом, что свидетельствует о глубоко осознанной, а не спонтанной позиции. Проводя систематические сравнения между Парижем и Нью-Йорком, Г. Миллер демонстрирует принципиально разное отношение к этим городам: если первый вызывает сложную гамму противоречивых чувств, то второй становится объектом неизменного отвращения. В характерной для Г. Миллера экспрессивной манере он описывает Манхэттен: «Когда я думаю об этом городе, где я родился и вырос, о Манхэттене, который воспел Уитмен, пламя дикой злобы облизывает мне кишки. Нью-Йорк! Эти белые тюрьмы, эти тротуары с копошащимися на них червями, ... эти еврейчики, эти прокаженные. Эти бандиты, и надо всем этим – тоска, убийственная монотонность лиц, улиц, ног, домов, небоскребов,

обедов, афиш, занятий, преступлений, любви... Целый город, возведённый над пропастью пустоты. Над пропастью бессмысленности. А Сорок вторая улица! Вершина мира – так её называют нью-йоркцы. Где же тогда его подвал? Вы можете целыми днями ходить по Сорок второй с протянутой рукой, и они будут кидать вам в шапку горячие угольки. Бедные и богатые, они ходят здесь, задрав голову, рискуя сломать шею, и смотрят на свои великолепные белые тюрьмы. Они ходят точно слепые гуси, и прожекторы серебрят эти пустые лица пудрой восторга» [37, с. 143].

В Нью-Йорке воплощается ненависть Генри Миллера ко всей Америке: «Америка – это воплощение гибели. Она утянет за собой весь мир в бездонную пропасть. Ничто не сможет спасти мир от этого отравляющего вируса» [37, с. 108].

Пол Остер в «Нью-Йоркской трилогии», состоящей из трех романов — «Город стеклянных пузырей», «Долгая прогулка» и «Падение» показывает город как место, где пересекаются судьбы людей, но эти связи хрупки и случайны. В этих романах герои часто не понимают, в каком именно мире они живут, и сталкиваются с неопределённостью, страхом и стремлением разгадать свои жизни, несмотря на невозможность найти чёткие ответы. Нью-Йорк превращается в лабиринт, в котором герои ищут смысл и собственную идентичность, но чем глубже они погружаются в город, тем сильнее ощущают своё одиночество [28]. Для П. Остера Нью-Йорк — это мегаполис, где все события связаны между собой, сложная сеть случайных событий, которые меняют жизни людей. Герои сталкиваются с абсурдностью, пустотой и неопределенностью, что лишь подчёркивает чувство утраты контроля над собственной судьбой. В произведениях П. Остера этот город служит метафорой для постмодернистской эпохи, где поиск смысла и порядка сталкивается с хаосом и неопределённостью [58].

Нью-Йорк у Тони Моррисон — место для переосмысления истории и идентичности. В «Джазе» она показывает город глазами афроамериканского

сообщества, делая его пространством борьбы, памяти и поиска своей идентичности. Харлем становится не просто районом, а символом культуры, свободы и одновременно сложных взаимоотношений с историей и расовой несправедливостью. Автор использует город как живой текст, в котором отражаются и радости, и трагедии [66]. В «Песни Соломона» (1977) Нью-Йорк — это место, куда главный герой приезжает в поисках своего наследия, стремясь найти связь с предками и понять свою роль в обществе. Нью-Йорк для него становится как местом освобождения, так и испытания, где он сталкивается с многочисленными правдой и мифами о своём прошлом [67]. У Т. Моррисон Нью-Йорк — это также место пересмотра исторической памяти и социальной реальности, где, несмотря на огромное культурное разнообразие, продолжают существовать глубокие раны расизма и классовых различий. Это место, в котором прошлое продолжает влиять на настоящее, и в котором каждый человек ищет свой путь к свободе и самовыражению.

Алан Гинзберг и другие битники изображали Нью-Йорк как эпицентр духовного кризиса и культурного протеста, место внутреннего разлада и социальной тревоги. Автором термина является Джек Керуак — один из главных представителей «разбитого поколения» (beat generation). На нью-йоркском жаргоне beat означает «разбитый, отчаявшийся» (сам же автор объяснил смысл слова, как сокращение от beatitude — просветление). В романах автора почти отсутствует сюжет, в них запечатлен неустойчивый быт молодежи, отказавшейся от типичного американского образа жизни, выбрав для себя анархию, наркотики и бродяжничество [44]. Город стал символом бурного и противоречивого периода в истории Америки, отражением социальной, культурной и политической нестабильности середины XX века.

В «Вопле» Алана Гинзберга Нью-Йорк предстаёт как место, где битники и представители контркультуры 1950-х годов стремятся найти альтернативу строгому пуританскому порядку. А. Гинзберг описывает город как хаотичный, раздробленный и израненный мир, полный людей, жаждущих свободы и

разрыва с традиционными социальными структурами. А. Гинзберг показывает город как пространство, где живут «лучшие умы своего поколения», но они оказываются маргинализированными, сломленными обществом и системой. Нью-Йорк здесь — это одновременно место вдохновения и гибели, духовного поиска и социального отчуждения. Нью-Йорк в поэзии А. Гинзберга — это город, в котором люди живут на пределе, на грани между психическим расстройством и духовным просветлением, где яркие и порой пугающие образы указывают на абсурдность и жестокость современной жизни, но также и на возможность изменения. В этом контексте Нью-Йорк становится метафорой самой Америки, где сочетаются элементы культурного хаоса, но и нескончаемого поиска смысла в поствоенной эпохе [16].

Таким образом, Нью-Йорк в американской литературе предстает как символический город, в котором переплетаются темы возможностей и краха, свободы и изоляции, порядка и хаоса. В зависимости от эпохи и авторского взгляда он может быть пространством мечты, сценой для социальных изменений или местом духовного кризиса. Однако во всех этих интерпретациях Нью-Йорк остаётся живым, изменчивым и неизменно важным для американского литературного канона.

1.3 Воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка в стилистике Дж. Д. Сэлинджера

Городская среда всегда играла важную роль в формировании личности, становясь не только пространством обитания, но и активным воспитателем, который предъявляет человеку свои требования, предлагает испытания и открывает новые горизонты. В произведениях Дж. Д. Сэлинджера Нью-Йорк приобретает особое значение как место взросления и формирования мировоззрения его героев, большинство из которых - подростки. Они находятся в том возрасте, когда все происходящие события, все люди,

встречающиеся на их пути, формируют их как личностей. Город становится своеобразной площадкой для их взросления.

Ярчайшим примером воспитательного романа является «Над пропастью во ржи». Он был написан в послевоенный период. Вторая мировая война стала переломным событием в культурном и социальном контекстах истории Соединённых Штатов Америки. Завершился период Великой депрессии, произошёл экономический подъём, победа компенсировала тяжелый труд. Американский народ сплотился, как никогда прежде, что поспособствовало возрастанию силы духа. В результате, США становятся лидером среди западных стран, а также получают статус сверхдержавы [71]. На смену характерному для Америки человеку, сконцентрированному только на себе, приходит новый тип человека, который ориентирован вовне. В целом, по сравнению с предвоенным периодом, в культуре США 1940—1950-х годов сильно заметны изменения в мировоззрении народа. Быстрый рост количества представителей среднего класса создал иллюзорное ощущение, что других в Америке попросту не существует [19]. Внешнее благополучие американцев скрывало за собой постоянные переживания. Напряженные отношения между США и Советским Союзом вызывали у американцев беспокойство и страх перед возможностью ядерной войны. Эта обстановка создавала атмосферу неуверенности в завтрашнем дне и способствовала тревоге. Общественное давление на конформизм и страх быть обвинённым в связях с коммунизмом приводили к ограничениям свободы слова и некоторым формам индивидуальной свободы [22].

В литературе, проявлением протеста конформизму становятся произведения «битников». Они противопоставляли себя литературе конформизма, ярко и эмоционально отстаивая при этом новое отношение к реальности. Герои произведений противостояли современным законам и моральям, потому что были против обязательств, которые накладывались на современных людей. Творчество битников относится к модернизму, который

имел особую популярность в то время. По мнению исследователей, популярность данному литературному направлению принесло сосуществование психологизма с полным отрицанием социально-экономических закономерностей развития общества [61].

Для американской литературы 50-х – начала 60-х годов характерна «центростремительная» структура произведений, с присущей ей отречённостью героя от общества и индивидуализацией восприятия мира [5]. С начала 60-х годов 20-го века возрождается активная роль автора в содержании, открывшаяся с новой стороны в современном контексте. Для писателей-реалистов того времени главной задачей была характеристика современного общества, а так же анализ различных вопросов социального и психологического характеров. В период 1960-х годов, на фоне нарастающего общественного недовольства существующим политическим режимом и социальными устоями, в США формируется мощное протестное движение. Это явление находит свое отражение в различных сферах культуры, включая публицистические произведения и художественную литературу, где оно получает глубокое осмысление и интерпретацию [70].

Война чётко обозначила смену поколений в американской литературе. Целый ряд выдающихся писателей первой половины 20-го века уходят из жизни. Заявляет о себе новое поколение молодых авторов, большинство из которых являются непосредственными участниками военных действий [21].

Одним из таких был Дж. Д. Сэлинджер. На фронте с 1942 по 1944 год он работал над отдельными главами, которые впоследствии стали его единственным романом «Над пропастью во ржи» [69]. Опубликованный 16 июля 1951 года, роман является одним из самых влиятельных произведений послевоенного периода. Он моментально сделал автора известным по всему миру. Было совершено множество попыток подвергнуть роман цензуре по причине содержания ненормативной лексики, богохульства, подрыва семейных ценностей, подстрекательства к бунту, пропаганды алкоголя, курения, лжи,

половой жизни. Правда, в итоге введенный запрет ещё больше привлёк молодых, и не только, читателей [59].

Проза Дж. Д. Сэлинджера резко выделялась на фоне преобладавшей в 1950-е годы сдержанной манеры в духе Э. Хемингуэя. Она представляла собой нарочито неидеальное произведение, походящее на запись в дневнике или, словами самого писателя, «узкоплёночный любительский фильм в прозе» из-за обилия детализаций, отступлений и прочего. Отношения писателя с читателем становятся более доверительными и неформальными. Эта манера окажется близка новому поколению писателей. Через видение мира героем-подростком, автор показывает нестабильность положения человека в современной послевоенной Америке [69].

Развитию литературы второй половины двадцатого века присуща активизация жанровых процессов. Авторы стали проявлять особый интерес к новым литературным формам. Роман стал ведущим жанром того времени. Один из ведущих жанров романа, роман воспитания, претерпевает значительные изменения в литературном процессе двадцатого века [20].

Первым исследователем данного жанра и человеком, предложившим термин для его обозначения, был немецкий литературовед К. Моргенштерн, в первой половине двадцатого века. Главными жанрообразующими чертами данного романа учёный выделил изображение героя от момента появления на свет до определённого момента взросления, а также «воспитание» читателя [65].

Д. Бакли, исследуя роман воспитания, определяет его как «роман всестороннего развития или самосовершенствования», где демонстрируется более или менее осознанное стремление главного героя к интеграции своих возможностей и развитию на основе личного опыта [60].

Роман воспитания служит для осмысления человеком его места в мире. Особенно во время социальных и исторических глобальных изменений, когда прежние ценности перестают быть абсолютными. Стремительное развитие

данного жанра можно объяснить универсальностью сюжетной схемы, обращение к которой связано с попыткой изобразить взросление героя, внутренние преодоления, социальные и психологические изменения героя. М.М. Бахтин уверен, что истоками романа воспитания являются произведения античности [8].

Историческая ситуация, сложившаяся в двадцатом веке вполне способствует наиболее основательному выделению особой формы романа воспитания. Переосмысляются традиционные представления о временной организации, уменьшается значимость социально-исторических детерминант, возрождается сакральное восприятие действительности и актуализируется мифологическое мышление. Эти трансформации порождают необходимость выработки принципиально новых экзистенциальных ориентиров, соответствующих вызовам кризисного периода.

Среди исследований, посвящённых роману воспитания, особое место занимает фундаментальный труд В.Н. Пашигорева, в котором прослеживается его эволюция в немецкоязычной литературе на протяжении четырёх столетий - с XVII по XX век. Данная монография представляет собой наиболее полное и систематизированное исследование этого литературного жанра. Исследователь считает, что общим и важным для содержания романа воспитания является формирование в герое произведения нравственных, социальных и психологических качеств характера и личности [45].

Роман воспитания, в его классической форме, можно охарактеризовать как роман о становлении личности героя, эволюции его образа и характера. В процессе повествования раскрывается внутренний мир главного героя во всей его многогранности. Особый акцент делается на психологической составляющей [26]. Этапы развития личности героя в романах воспитания универсальны по своей структуре. Чаще всего, герой вступает в конфликт с окружающим миром, а читатель, в свою очередь, наблюдает за путём

самоопределения героя, за процессом его движения к гармонии с собой и обществом.

Однако в литературе двадцатого столетия происходят изменения в определении типа героя романа воспитания. Так, прежний герой-правдоискатель становится героем-испытуемым. Герой романа о взрослении двадцатого века становится необычным ребёнком [8]. Существуют две основные крайности: он либо «нерадивый, никчемный» (Холден Колфилд, Дж.Д. Сэлинджер «Над пропастью во ржи») либо, напротив, одарённый и крайне способный (Фрэнк Колдхейм, И. Бэнкс «Осиная фабрика»), Ральф (У. Голдинг «Повелитель мух»), отличающийся особой ответственностью, умением принимать взвешенные решения и мыслить рационально.

Общая проблема, которую решает роман воспитания, состоит в движении героя от инфантильно-индивидуального восприятия мира к социально-гармоничному. Однако в литературе XX века эта тенденция значительно ослабевает, а современная литература почти полностью утрачивает этот аспект.

В ходе эволюции, роман воспитания сохраняет свою основу и первоначальный принцип становления, но идея поиска истины трансформируется в возможность действовать и изменяться, в способность стать взрослым. В литературе XX века меняется хронотоп романа, отдельные элементы сюжета и фабулы, но герой, сюжет и жанр остаются постоянными [55].

Форма романа воспитания более устойчива и статична, в то время как содержание становится более динамичным и изменчивым. Герои романов о взрослении XX века стремятся к зрелости, преодолевая определённые этапы жизни, трудности, одиночество и страх.

«Над пропастью во ржи» охватывает широкий спектр тем, связанных с процессом взросления. Главной темой романа, безусловно, является ненависть Холдена к миру взрослых. Герой находится на перепутье своей жизни: он хочет оставаться ребёнком и сохранить свою детскую непосредственность, но в

то же время его влечёт к вполне взрослым вещам, таким как алкоголь, сигареты и женщины [31].

Героиня романа Джейн Галлахер – девушка, которая очень нравилась герою, является олицетворением чистоты и детства. Он помнит радостные моменты, которые они разделяли друг с другом, например, их игры в гольф, или шашки, когда Джейн, всегда оставляла своих «дамок» нетронутыми. Когда Холден узнаёт о свидании Джейн и его соседа по комнате Стрэдлейтера, он приходит в ярость, ему тяжело смириться с мыслью, что между ними могла быть физическая близость. На этой почве возникает конфликт, который приводит к сильной драке между товарищами. «Если бы вы знали Стрэдлейтера, вы бы тоже волновались. Я раза два ходил вместе с этим подлецом на свидания. Я знаю, про что говорю. У него совести нет ни капли, ей-богу, нет» [72, с. 31]. Его возмущало, что после свидания он и словом не обмолвился про Джейн, боялся, что тот воспользовался ей, как другими девушками. Когда Холден сам встречался с Джейн, он никогда не заходил дальше того, чтобы держаться с ней за руки. Он не может смириться с тем, что Джейн повзрослела и превратилась в женщину, равно как и не готов принять собственное взросление.

Контрастом нежеланию отпускать беззаботное детство служат чрезмерно взрослые действия Холдена. Именно с приездом в Нью-Йорк главный герой начинает пытаться вести «взрослый» образ жизни. Он часто заказывает алкогольные напитки в барах, является заядлым курильщиком, и в свои 16 лет даже имеет опыт общения с проституткой. Герой застрял между детством и взрослой жизнью, и разочаровывающий период подросткового возраста заставляет его чувствовать, что он не принадлежит ни к одному из миров.

Ненависть Холдена к взрослой жизни уходит своими корнями в «фальшь» этой жизни. Холден чувствует, что мир взрослых ненастоящий, он ненавидит конформизм в повседневной жизни старшего поколения. Он считает детей гораздо более искренними и настоящими, поэтому хочет сделать всё, что

в его силах, чтобы самому сохранить эту непосредственность. Холден упорно старается как можно больше отличаться от взрослых, будь то одежда или манера общения. Для речи парня характерны различные модные словечки, жаргонизмы, типичные для жителей Нью-Йорка того времени. Использование Холденом словосочетания «old sport», т.е. «старина», по мнению многих американских исследователей является явной отсылкой к другому классическому Нью-Йоркскому роману - «Великому Гэтсби» Фрэнсиса Скотта Фицджеральда [31]. Неясно, почему Холдену нравится роман, написанный Фицджеральдом, поскольку он, вероятно, счёл бы каждого персонажа романа «фальшивым» из-за их образа жизни и приоритетов. Возможно, неспособность Джея Гэтсби приспособиться к настоящему, вызванная упущенным шансом на счастье с Дейзи, привлекла Холдена в романе Фицджеральда. Как и Гэтсби, Холден хочет жить прошлым. Он хочет оставаться ребёнком и нонконформистом, несмотря на то, что у жизни другие планы.

Одно событие, в частности, показывает, насколько сильно Холден презирает перемены: его воспоминание об экскурсиях, которые его класс начальной школы водил в исторический музей Нью-Йорка. Описание музея Холденом наполнено ностальгией, и это служит метафорой его нереалистичных стремлений навсегда остаться ребёнком: «Но самое лучшее в музее было то, что там все оставалось на местах. Ничто не двигалось. Можно было сто тысяч раз проходить, и всегда эскимос ловил рыбу и двух уже поймал, птицы всегда летели на юг, олени пили воду из ручья, и рога у них были все такие же красивые, а ноги такие же тоненькие, и эта индианка с голой грудью всегда ткала тот же самый ковер. Ничто не менялось. Менялся только ты сам... Некоторые вещи должны оставаться такими, какие они есть. Вы должны иметь возможность засунуть их в одну из этих больших стеклянных витрин и просто оставить в покое. Я знаю, что это невозможно, но все равно это очень плохо»[71, с. 148]. Холден боится перемен, и поскольку городской музей всегда остаётся неизменным, это одно из самых счастливых воспоминаний его

детства. Он жаждет постоянства в своей жизни, чего-то вечного, чего-то, что никогда не изменится.

Музеем в произведении противопоставляется Центральный парк. Он ассоциируется у Холдена с детскими воспоминаниями. Герой вспоминает, как гулял здесь с сестрой Фиби, катался на коньках и чувствовал себя счастливым. Однако теперь, когда он старше, парк кажется ему чужим и мрачным. Когда Холден оказывается в Центральном парке ночью, он чувствует себя особенно одиноким. Он думает о своей смерти и представляет, как его хоронят, а над могилой идёт дождь. Пустой, холодный парк становится воплощением его внутреннего состояния – одиночества, безнадёжности и тоски. Если музей для Холдена – это стабильность и неизменность, то парк, напротив, символизирует движение, перемены. Герой несколько раз спрашивает окружающих людей, куда деваются утки зимой, но никто не даёт ему точного ответа. Утки становятся для него метафорой собственной судьбы: он не знает, куда ему идти дальше, и боится, что останется потерянным. Холден хочет, чтобы мир оставался таким же, как в музее, но реальность больше похожа на парк – она постоянно меняется, и с этим приходится мириться.

В течение всего романа Холден мечется по Нью-Йорку, постоянно ощущая усталость, тревогу и одиночество. Казалось бы, естественным решением было бы вернуться домой, но он этого не делает. Он понимает, что дома его ждут родители, которые не примут его таким, какой он есть, и лишь разочаруются из-за его очередного отчисления. Когда он наконец решается пробраться в квартиру, он делает это тайком, крадучись по коридорам и боясь, что его заметят. Дом больше не кажется ему своим, он чувствует себя в нём гостем, чужаком. Главная причина, по которой Холден всё же идёт домой, – это желание увидеть младшую сестру Фиби. В отличие от остальных людей в его жизни, Фиби – единственный человек, который по-настоящему его понимает. Дом родителей резко контрастирует с шумными барами, отелями и улицами Нью-Йорка. В нём всё кажется знакомым, но при этом чужим. Он тоскует по

дому, но не может чувствовать себя в нём комфортно. Хочет вернуться к прошлому, но понимает, что это невозможно. Он находится на грани: ещё не взрослый, но уже и не ребёнок. После разговора с Фиби Холден снова уходит, не дожидаясь утра.

Стилистика романа играет ключевую роль в формировании образа Нью-Йорка как пространства духовного кризиса и одновременно — возможности нравственного взросления.

Метафорой является уже само название — *The Catcher in the Rye*. Оно отсылает к воображаемой роли Холдена как «ловца» детей, спасающего их от падения во взрослую жизнь:

«I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. [...] What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff...» [75, с. 173].

Здесь «обрыв» метафорически обозначает переход во взрослый, фальшивый, жестокий мир. Холден видит себя защитником чистоты и детской невинности. Эта метафора глубоко связана с его отношением к городу: Нью-Йорк — это пространство «внизу», куда падают те, кого он не может спасти. Таким образом, город приобретает символическое значение утраты, и именно это осознание провоцирует внутреннюю трансформацию героя.

«New York's terrible when somebody laughs on the street very late at night. You can hear it for miles. It makes you feel so lonesome and depressed» [75, с. 81]. Здесь Нью-Йорк «становится» субъектом, вызывающим эмоции — одиночество, депрессию. Смех звучит как зловещий сигнал равнодушия большого города, где чувства отдельных людей растворяются в общем шуме.

Сэлинджер активно использует эпитеты, причём зачастую — повторяющиеся и эмоционально окрашенные:

«It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies» [75, с. 2].

«That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat» [75, с. 55].

Характер эпитетов подчёркивает подростковую максималистичность Холдена. Он навешивает ярлыки на всё и всех, и именно таким способом выражает своё внутреннее неприятие городского мира, полного, по его мнению, лицемерия и пустоты.

Его речь также полна преувеличений:

«*People never notice anything*» [75, с. 9].

«*She was about as kindhearted as a goddam wolf*» [75, с. 138].

«*You never saw so many mean guys in your life*» [75, с. 2].

Грубость, категоричность, ироничность и эмоциональность языка Холдена показывают, что он ещё не научился понимать и принимать сложность мира. Нью-Йорк с его толпами, шумом, равнодушием, гиперсоциальностью и материальной направленностью — это школа для героя. Он вынужден сталкиваться с ситуациями, которые противоречат его представлениям о подлинности и справедливости. Язык, которым он эти противоречия описывает, становится индикатором его внутреннего состояния.

В «Фрэнни и Зуи» Нью-Йорк становится пространством духовных поисков и размышлений о смысле жизни [63].

Семья Гласс — потомки интеллектуалов, выросшие в среде высокой культуры, искусства и философии. В «Фрэнни и Зуи» Дж. Д. Сэлинджер исследует влияние интеллектуальной элиты Нью-Йорка на становление личности через кризисные размышления героев о жизни, религии и обществе. Фрэнни и Зуи Гласс, воспитанные в среде высокой культуры, сталкиваются с проблемой: знания и интеллект, которые ценятся в их окружении, не приводят к подлинному счастью.

Нью-Йорк в романе представлен как город, в котором концентрируются наиболее образованные, талантливые и амбициозные люди. Это город университетов, театров, литературных салонов, философских дискуссий и академической среды. Фрэнни и Зуи выросли в этом мире. Однако Сэлинджер показывает, что интеллектуальная элита Нью-Йорка часто поверхностна.

Университетская среда заражена тщеславием, где студенты соревнуются в остроумии, но не стремятся к подлинному пониманию. Искусство и театр теряют свою искренность, превращаясь в площадку для саморекламы. Интеллект становится статусным символом, а не инструментом духовного роста.

Фрэнни чувствует усталость от этого мира и постепенно приходит к мысли, что его ценности разрушают её изнутри. Учась в престижном колледже, героиня осознаёт, что её окружают не настоящие мыслители, а люди, играющие в интеллектуальность. Она видит, как студенты говорят о литературе и философии не ради поиска истины, а ради самоутверждения.

Стилистические приёмы играют ключевую роль в передаче философских замыслов и глубоких эмоциональных состояний персонажей. Например, метафора в предложении: «*It may just be some kind of terribly fascinating, syntax droppings - excuse the expression*» [74, с. 28] выражает презрение героини к поверхностной поэзии. Это помогает передать ее философскую позицию о важности искусства оставлять след в душе.

В данном примере с помощью иронии раскрывается проблема эгоцентризма: «*Always, always, always referring every goddamn thing that happens right back to our lousy little egos*» [74, с. 31]. Сэлинджер критикует общество, которое ориентируется на материальные ценности и поверхностные успехи, считает отвратительными попытки сделать что-то выдающееся, чтобы потешить самолюбие. Для усиления эффекта используется повтор слова “always”

Фрэнни начинает читать «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу» и повторять Иисусову молитву в надежде найти истинное знание. Обращение к религии становится ключевым моментом конфликта в произведении, который автор раскрывает с помощью библейских отсылок. Так, фраза: «*It may very well be that I hate like hell to play Martha to somebody else's Mary*» [74, с. 47] является аллюзией на Евангелие от Луки, она отсылает

читателя к истории о двух сёстрах, которые совершенно по-разному повели себя, приняв Иисуса в гости. Мария сидела у ног Иисуса, слушая Его проповеди, тогда как Марфа стремилась угодить, за что была укорена за излишнюю суетливость — ведь Господь ценит любовь выше служения [10]. Зуи открыто признаётся в зависти к сестре, которая с готовностью воспринимает учение Иисуса, однако он сомневается в искренности её послушания и истинных намерениях.

Зуи пытается помочь Фрэнни найти баланс между интеллектуальным развитием и духовным поиском, избегая как снобизма, так и аскетизма. В разговоре с сестрой он подчёркивает, что настоящая духовность не означает отказ от интеллекта, а требует его осмысленного использования. Знания сами по себе не вредны.

«Seymour and I thought it might be a good thing to hold back this light from you and Franny (at least as far as we were able), and all the many lower, more fashionable lighting effects-the arts, sciences, classics, languages-till you were both able at least to conceive of a state of being where the mind knows the source of all light» [74, с. 54]. Здесь свет представляет собой знания, понимание, просветление и мудрость. Удерживать этот свет означает ограничивать доступ к определённым знаниям или концепциям, пока дети не будут готовы к их восприятию. Такой подход к образованию акцентирует внимание на поиске смысла и понимания, а не просто на накоплении знаний.

«He was bright as hell, and full of lore, but he wasn't burdened down with any of the cumbersome luggage of a too formal education» [74, с. 55]. Использование метафоры подчёркивает идею о том, что чрезмерное образование может стать обременением, мешающим творческому самовыражению. Искусство может быть подлинным, если его делают не ради славы, а ради истины.

Семья Гласс сама по себе является частью интеллектуальной элиты Нью-Йорка. Их дети участвовали в радиопередаче «Блестящие дети», демонстрируя выдающиеся способности. Они с детства читали философские труды, знали

классическую литературу, изучали восточную религию. Их родители — образованные люди, которые передали детям любовь к знаниям. Однако, несмотря на это, почти каждый член семьи сталкивается с кризисом: Сеймур совершает самоубийство, Фрэнни переживает духовный надлом, а Зуи пытается найти баланс между цинизмом и верой. Это показывает, что интеллектуальная элита Нью-Йорка не гарантирует счастья и внутреннего мира. Другое дело — семья. В предложении: «*We're the Tattooed Lady, and we're never going to have a minute's peace, the rest of our lives, till everybody else is tattooed, too*» [74, с. 57] использование метафоры для описания себя и своей сестры как «татуированной леди», символизирует их отличия от других людей. Брат показывает Фрэнни, что она не одна, и вместе им будет легче справиться с проблемами. Отношения между Фрэнни и Зуи иллюстрируют важность семьи в процессе самоопределения. Несмотря на различия, они поддерживают друг друга в поисках смысла, что подчёркивает значимость связей с близкими людьми в трудные времена.

Сэлинджер демонстрирует, что образование и культура могут стать как средством развития, так и ловушкой, если они лишены искренности и духовного содержания. Нью-Йорк — город знаний, но в то же время город, где легко потерять себя в бесконечных разговорах, забывая о том, что действительно важно.

Противопоставлением шумному, суетливому городу является в произведении квартира семьи Гласс на Манхеттене. Именно квартира становится пространством диалога между героями, где происходит главный философский конфликт. Этот спор не мог бы состояться в шумных кафе или на улицах Нью-Йорка — он требует защищённого, уединённого пространства, которое и предоставляет квартира. Она защищает героев от давления внешнего мира. Здесь можно говорить о Библии, дзен-буддизме и Сведенборге, не опасаясь насмешек. Это место похоже на храм уединения, в котором герои

ищут истину. Если город — это пространство хаоса и потери смысла, то квартира Глассов — это место, где смысл рождается.

Таким образом, в произведениях Дж. Д. Сэлинджера Нью-Йорк предстаёт как пространство сложного духовного взаимодействия между личностью и внешним миром. В случае с Холденом Колфилдом город символизирует кризис подростковой идентичности, становится местом, где обостряются внутренние конфликты героя, но именно через боль, тревогу и отчуждение он приходит к первому опыту осознания себя и других. В рассказах о семье Гласс Нью-Йорк изображается как интеллектуально насыщенное, но духовно противоречивое пространство, в котором герои пытаются найти баланс между культурой, знанием и подлинной духовностью. Здесь городская среда не только порождает кризис, но и предоставляет условия для философского поиска, религиозных раздумий и попыток преодоления внутренней разобщённости. В обоих случаях город у Сэлинджера — это не просто декорация, а живое пространство, способное трансформировать личность. Через стилистику писатель раскрывает воспитательный потенциал городской жизни как сложного, противоречивого, но необходимого этапа на пути к внутренней зрелости. Российский богослов Д. Ю. Лескин отмечает, что воспитание детей и молодёжи является актуальной проблемой и вызовом всему российскому обществу [30: 7], что объясняет популярность работ писателя в нашей стране и близость избираемых им тем нашему сознанию.

Вывод по первой главе

Город в литературе — это не просто физическое или социальное пространство, а важнейший носитель символического и философского значения. Образ города отражает трансформации мировоззрения, эстетики и

человеческой чувствительности. Нью-Йорк, как одна из центральных урбанистических метафор американской культуры, в литературе воплощает противоречивые тенденции — он может быть и пространством реализации мечты, и ареной духовного краха.

Особое внимание в этой главе было уделено творчеству Дж. Д. Сэлинджера, где Нью-Йорк раскрывается как многослойное пространство, оказывающее глубокое влияние на становление личности. В произведениях автора городская среда становится не только источником кризиса, но и условием духовного поиска, морального роста и самоопределения героев. Через уникальную стилистику Дж. Д. Сэлинджер формирует образ Нью-Йорка как воспитательного пространства, в котором внутренние конфликты становятся точками роста, а отчуждение — предпосылкой к пониманию и принятию.

Глава II. Особенности перевода образных описаний Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера с английского языка на русский

2.1 Особенности перевода художественного текста

Художественный текст определяется как произведение словесного искусства, в котором важнейшую роль играют эстетические, эмоциональные и образные средства выразительности, направленные на создание художественного мира и воздействие на чувства читателя [52]. Литературные произведения служат своеобразным зеркалом, в котором преломляются особенности мировосприятия - как индивидуального авторского видения, так и коллективного национального сознания, запечатлённого в языковых формах.

В современной лингвистике переводческая деятельность рассматривается как сложный многоаспектный процесс, предполагающий не просто механическую замену языковых единиц, а целостную трансформацию содержания и формы текста с обязательным учётом трёх ключевых факторов: языковой структуры, стилистических особенностей и культурного контекста [24].

Перевод художественного текста представляет собой одну из самых сложных областей переводческой деятельности. В отличие от специализированных текстов, где приоритетом является точная передача информации, художественный перевод требует не только сохранения смысла оригинала, но и передачи его эстетической, эмоциональной и стилистической ценности. А. Лилова отмечает: «Различие между художественным и научным текстом состоит не только в форме, но и в содержании, которое и обуславливает различные способы их воссоздания при переводе» [32].

Особенности художественного текста заключаются также в его многослойности. Как подчёркивает В. Н. Комиссаров, каждый художественный текст обладает несколькими уровнями информации: семантическим,

стилистическим, культурным, эстетическим [24]. Успешный перевод требует от переводчика умения работать со всеми этими уровнями одновременно.

Функциональное назначение специализированных и художественных текстов принципиально различается: если первые ориентированы на объективную передачу фактологической информации, то вторые направлены на эмоционально-эстетическое воздействие на реципиента. Эта фундаментальная разница обуславливает специфику содержания: художественное произведение полифункционально — оно одновременно транслирует когнитивные, эмоциональные и эстетические смыслы. Для реализации этих задач авторы активно используют весь арсенал выразительных средств языка, что создаёт значительные трудности при переводе, требующем не только адекватной передачи семантики, но и воссоздания сложного комплекса стилистических и эмоциональных нюансов. Как отмечает А. В. Фёдоров, художественный перевод предполагает воссоздание художественного произведения средствами другого языка, при этом передаётся не только содержание, но и образная структура, настроение, стилистика оригинала [50].

Основной задачей переводчика художественного текста становится не просто механическая передача содержания, а воссоздание целостного комплекса образов, характерных для оригинала, с сохранением их глубинной семантики и эмоционального воздействия. Речь идёт о сложном процессе реконструкции того особого восприятия, которое произведение вызывает у носителей исходной культуры. Образность как ключевая категория художественного текста проявляется на различных уровнях: от отдельных метафор и сравнений до сложных символических структур, от явных аллюзий до тонких культурных коннотаций, формирующих подтекст произведения. При этом, как справедливо отмечает И.С. Алексеева, перед переводчиком стоит задача не просто передать буквальный смысл тех или иных образов, но и сохранить их эстетическую функцию, эмоциональную насыщенность, а также

всю систему ассоциативных связей, которые делают текст художественно завершенным и культурно аутентичным [4].

Особую сложность представляет передача тех образов, которые укоренены в специфическом культурном контексте и предполагают у читателя определённый фонд знаний и представлений, отсутствующий у носителей иной лингвокультурной традиции. С. Влахов и С. Флорин в работе «Непереводимое в переводе», пишут о том, что образные конструкции часто основаны на специфических культурных кодах, которые могут быть неочевидны для носителей другого языка [13]. Переводчик в этом случае оказывается перед выбором: сохранить оригинальную метафору (рискуя её непониманием) или адаптировать её к культурным особенностям целевой аудитории, иногда создавая новую образность. Именно поэтому перевод художественного текста требует от специалиста не только прекрасного владения языками, но и глубокого понимания обеих культур, тонкого эстетического чутья и способности к творческой интерпретации, позволяющей воссоздать на другом языке не просто содержание, а саму художественную реальность оригинала.

Как справедливо отмечает К. И. Чуковский, переводчик художественной литературы выступает как «певец на чужую музыку», который обязан сохранить мелодику оригинала, но исполнить её средствами родного языка [54].

Некоторые исследователи, такие как Г. Гачечиладзе, считают, что художественный перевод следует рассматривать скорее как форму творческого литературного искусства, нежели как исключительно лингвистическую деятельность. В соответствии с этим подходом, в центре внимания переводчика оказывается идея, заложенная в оригинальном произведении, которая и побуждает его искать адекватные языковые формы для её выражения. При таком понимании художественный перевод становится эквивалентным оригиналу не столько на уровне языка, сколько на уровне эстетического восприятия [14].

Из этого следует, что перевод, сохраняющий художественную ценность оригинала, может допускать расхождения в языковом отношении, особенно в отдельных деталях. Иными словами, язык в процессе художественного перевода выполняет подчинённую функцию, аналогичную его роли в оригинальном творческом акте, и не может быть поставлен на первый план.

В этом контексте язык рассматривается прежде всего как средство достижения художественных целей. Следовательно, возникающие при переводе лингвистические задачи должны решаться в неразрывной связи с художественными задачами текста и всегда занимать вспомогательное положение.

И. А. Кашкиным было введено понятие реалистического перевода. Он утверждал, что задача такого перевода заключается в «...воссоздании объективной реальности ... которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством». Переводчик, сталкиваясь с чуждым ему языковым строем, должен стремиться «прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности... увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского видения» [23]

Согласно методологии реалистического подхода, под существенным, требующим сохранения при переводе, понимаются:

- 1) характерные черты эпохи;
- 2) национальная и социальная специфика;
- 3) творческая индивидуальность автора;
- 4) особенности жанра;
- 5) единство содержания и формы;
- 6) соблюдение соотношения частей и целого [14].

Главной задачей переводчика в данном случае становится воссоздание целостного художественного эффекта, идентичного оригинальному

произведению, с точным сохранением его стилистической тональности и эмоционального строя [14].

Подобная концепция находит теоретическое обоснование в работах А.В. Фёдорова, который определяет качественный художественный перевод как «всестороннюю передачу не только смысловой составляющей первоисточника, но и полное соответствие его формальным характеристикам и стилистическим особенностям» [50, с. 303]. Особое внимание Фёдоров уделяет необходимости сохранения взаимоотношения между частями текста и его целым, подчёркивая, что художественное произведение представляет собой не простую сумму фрагментов, а единую художественную систему.

В то же время, Фёдоров подчёркивает, что если переводчик будет стремиться исключительно к сохранению общей структуры текста, игнорируя индивидуальные особенности отдельных фрагментов, это может привести к утрате авторской индивидуальности оригинала. Художественный перевод, по его мнению, представляет собой не только передачу текста, но и акт творчества, в котором неизбежно проявляется индивидуальность самого переводчика [50: 175].

Иными словами, основная цель художественного перевода заключается не в адаптации произведения под восприятие новой аудитории, а в тщательном сохранении его содержательных, коммуникативных, стилистических и художественных характеристик.

Художественный перевод подчиняется своим особым законам эквивалентности, отличным от тех, которые характерны для перевода текстов иных типов. Как уже отмечалось, перевод не является полной копией оригинала, но стремится к максимально возможному приближению к нему, сохраняя при этом особенности другой языковой, культурной и литературной среды.

Несмотря на то, что перевод всегда опирается на текст оригинала, он одновременно приобретает определённую самостоятельность, становясь частью

культуры и языка перевода. Именно поэтому восприятие одного и того же произведения в разных культурах может существенно различаться.

Как подчёркивал В. Н. Комиссаров, объектом работы переводчика становится не столько сам текст в его языковом выражении, сколько смысл, стоящий за совокупностью языковых знаков. При этом художественный текст передаёт не реальность напрямую, а реальность, осмысленную через личное восприятие автора. Следовательно, художественный текст представляет собой уникальную картину мира: близкую, но не идентичную восприятию других людей.

Одним из важнейших принципов художественного перевода является принцип эквивалентности, который подразумевает не буквальное соответствие слов, а передачу целостного воздействия оригинала на читателя. Эквивалентность может быть достигнута на различных уровнях — лексическом, синтаксическом, стилистическом, культурном и прагматическом. При этом, как подчёркивает А. Д. Швейцер, переводчик должен ориентироваться не только на значение слов, но и на их функцию в тексте [56].

Не менее значимой задачей является сохранение стилистической окраски текста. Если в оригинале используется разговорная, простая или, наоборот, высоколитературная речь, перевод должен адекватно передавать этот уровень стилистической организации. Нарушение стилистического баланса может исказить характер персонажей, их социальный статус или эмоциональное состояние.

Для достижения точного и эквивалентного перевода неизбежны определённые утраты. Тем не менее, существует множество методов, позволяющих сохранить адекватность перевода на уровне всего текста. Эти методы известны как трансформации.

Термин «переводческая трансформация» используется многими специалистами в области перевода, такими как Л. С. Бархударов, В. Н.

Комиссаров, А. Д. Швейцер, Р. К. Миньяр-Белоручев и Я. И. Рецкер. Однако среди них нет единого мнения о точном значении этого термина.

Л. С. Бархударов исходит из того, что переводческие трансформации – это те многочисленные и качественно разнообразные преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности («адекватности») перевода вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков [70].

А. Д. Швейцер пишет, что термин «трансформация» используется в переводоведении в метафорическом смысле. На самом деле речь идёт об отношении между исходными и конечными языковыми выражениями, о замене в процессе перевода одной формы выражения другой. [56].

В. Г. Гак понимает под переводческой трансформацией отход от использования изоморфных средств, наличных в обоих языках [15]. Изоморфными средствами являются системные эквиваленты, которые характеризуются одинаковым денотативным значением и грамматической однотипностью. По мнению В. Г. Гака переводческая трансформация очень часто предопределяется использованием слов или грамматических форм во вторичных функциях (генерализация, транспозиция, десемантизация) либо в условиях контекстуальной или ситуативной избыточности [15]. Если языковой элемент используется в первичной функции, т. е. в своем прямом значении, то при наличии межъязыкового системного эквивалента следует дословный перевод.

В связи с тем, что Р. К. Миньяр-Белоручев рассматривает перевод как передачу адресату некоторой информации, способной продуцировать у него искомый смысл, а если нежно, то и дополнительный эстетический эффект [39], то и суть трансформации он видит в изменении формальных (лексические и грамматические трансформации) или семантических (семантические трансформации) компонентов исходного текста при сохранении информации, предназначенной для передачи [39].

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].

Как видно из перечисленных определений, термин «переводческая трансформация» интерпретируется по-разному. Однако большинство переводоведов, например Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров и др., определяют понятие «переводческая трансформация» как отношение между исходным текстом и текстом перевода. Тем самым подразумеваются всевозможные межъязыковые преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности.

Одну из наиболее известных классификаций трансформаций предложил В. Н. Комиссаров. Он разделяет все трансформации на три вида: лексические, грамматические и комплексные (лексико-грамматические).

Лексические трансформации в свою очередь делятся на формальные и содержательные. Формальные включают в себя транскрипцию, транслитерацию и калькирование.

Транскрипция — это воспроизведение звуковой формы слова, её фонемного состава с помощью единиц переводящего языка.

Транслитерация - передача слова исходного языка на слово переводящего языка путем воспроизведения его графической формы с помощью букв языка последнего.

Калькирование - способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее составных частей - морфем или слов их лексическими соответствиями в ПЯ [24, с.173]).

Содержательные трансформации делятся на конкретизацию,

генерализацию и модуляцию.

Под конкретизацией понимается замена слова или словосочетания ИЯ с более широким предметно-логическим значением словом и словосочетанием ПЯ с более узким значением [24, с. 174].

Генерализация является приемом обратным конкретизации. Это замена единицы ИЯ, имеющей более узкое значение, единицей ПЯ с более широким значением. [24, с. 176].

Модуляция или смысловое развитие — это замена слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой логически выводится из значения исходной единицы [24, с. 177].

К грамматическим трансформациям относятся членение и объединение предложений, грамматическая замена и перевод дословный.

Членение предложений осуществляется путем преобразования одного сложного предложения ИЯ в два или более простых предложения ПЯ.

Объединение предложений является трансформацией обратной членению, при которой два или более простых предложения ИЯ объединяются в одно сложное предложение ПЯ.

Грамматическая замена - отказ от использования в переводе аналогичных грамматических форм ИЯ.

Дословный перевод (нулевая трансформация или синтаксическое уподобление) — это способ перевода, при котором синтаксическая структура исходного текста преобразуется в аналогичную структуру перевода. Этот тип «нулевой» трансформации применяется в тех случаях, когда в ИЯ и ПЯ существуют параллельные синтаксические структуры [24, с. 178].

К комплексным или лексико-грамматическим трансформациям относятся антонимический и описательный переводы, компенсация смысла.

Антонимический перевод является заменой понятия ИЯ, противоположным по смыслу понятием ПЯ, при этом единица ИЯ может заменяться не только прямо противоположной единицей ПЯ, но и другими

словосочетаниями, выражающими противоположную мысль.

Прием описательного перевода или экспликации подразумевает замену лексической единицы исходного языка словосочетанием, раскрывающим ее значение на ПЯ. В некоторых случаях перевод получается громоздким и многословным, что может являться недостатком такого типа трансформации. Следовательно, применять данный способ перевода возможно в тех случаях, где можно обойтись кратким объяснением.

При использовании приема компенсации, элементы смысла, утраченные при переводе единицы ИЯ в оригинале, передаются в тексте перевода каким-либо другим средством. При этом они необязательно используются в том же самом месте текста, что и в оригинале [24, с. 185].

Отдельно выделяют и технические приемы перевода. К ним относятся прием лексических добавлений, приемы опущения и перемещения.

Лексическим добавлением называют добавление лексических единиц в переводе для передачи имплицитных семантических компонентов оригинала.

Опущение характеризуется отказом от передачи в переводе семантически избыточных слов оригинала, значения, которых, оказываются нерелевантными или легко восстанавливаются в контексте.

Перемещение – это использование ближайшего соответствия слов оригинала в другом месте высказывания, если по каким-либо причинам (главным образом, из-за лексической сочетаемости слов в ПЯ) его нельзя употребить там, где оно стоит в оригинале [24].

Таким образом, перевод художественного текста требует от переводчика не только владения лингвистическими навыками, но и способности к глубокому эстетическому и культурному осмыслению оригинала. Передача художественного произведения на другой язык предполагает сохранение не только фактического содержания, но и образной структуры, эмоциональной выразительности и стилистического своеобразия. Для этого используются разнообразные переводческие трансформации, позволяющие преодолеть

различия между языковыми системами и культурными контекстами. Художественный перевод является сложным творческим процессом, в котором переводчик выступает не просто посредником, а активным соавтором, способствующим сохранению художественной ценности и культурной значимости оригинального произведения в новом языковом пространстве.

2.2 Анализ переводческих трансформаций, используемых при описании образа Нью-Йорка

В предыдущем параграфе отмечалось, что перевод художественного текста является сложным творческим процессом, который требует от переводчика не только владения языковыми средствами, но и глубокого культурного осмысления текста оригинала.

В данном параграфе будет рассмотрено, какие трансформации были использованы при переводе описаний Нью-Йорка в произведениях «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи», и каким образом эти трансформации способствуют передаче городской культурной и эмоциональной многослойности текста.

Существуют разные варианты перевода произведений «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи» Дж. Д. Сэлинджера. Для данного исследования были выбраны самые популярные переводы на русский язык Риты Райт-Ковалёвой. Для анализа переводческих трансформаций, используемых при описании образа Нью-Йорка, было отобрано 202 примера, процентное соотношение которых представлено в таблице (см. Таблицу 1).

В переводах обоих произведений транслитерация и транскрипция используются, в большинстве своём, для сохранения узнаваемости и культурной значимости знаковых нью-йоркских локаций, таких как Broadway, Greenwich Village, East Side.

«Another reason I know he's quite well off, he's always investing money in shows on Broadway» [75, с. 167] – «И еще я знаю, что он богатый, потому что он вечно вкладывает деньги в какие-то постановки на Бродвее» [72, с. 170].

«Zooeey and the baby, as usual, shopped lower Broadway» [74, с. 68] – «Зуи и малышка, по обыкновению, бегали за покупками вниз по Бродвею» [73, с. 70].

«I know this guy down in Greenwich Village that we can borrow his car for a couple of weeks» [75, с. 196] – «У меня есть один знакомый в Гринич-Вилледж, я у него могу взять машину недельки на две» [72, с. 199].

«Well, the thing is, I don't want to stay at any hotels on the East Side where I might run into some acquaintances of mine» [75, с. 186] – «Понимаете, не хочется заезжать в гостиницу на Ист-Сайд, где могут оказаться знакомые» [72, с. 190].

Эти названия вышли за рамки локальных обозначений и стали интернациональными понятиями. Например, Бродвей — это не просто улица, а символ театральной и шоу-индустрии США. Гринич-Вилледж ассоциируется с богемным стилем жизни, искусством и свободомыслием. Ист-Сайд — один из известнейших районов города. Читатель «узнаёт» упомянутые места, даже если никогда там не был, благодаря устойчивым ассоциациям.

В целом, эти приёмы используются для передачи коммерческих и культурных брендов Нью-Йорка.

«Do you happen to know whose band's at the Taft or the New Yorker, by any chance?» [75, с. 135] – «Не знаете ли вы случайно, какой оркестр играет у Тафта или в «Нью-Йоркере»?» [72, с. 138].

«Everybody was on their way to the movies – the Paramount or the Astor or the Strand or the Capitol or the one of those crazy places» [75, с. 134] – «Все шли в кино – в «Парамаунт» или в «Астор», в «Стрэнд», в «Капитолий» - в общем, в какую-нибудь толкучку» [72, с. 136].

«*the Wicker Bar is in this sort of swanky hotel*» - «Викер-бар находится в очень шикарной гостинице»

«*It's too bad about not being able to get me in Croft House, but I don't actually care where I stay as long as it's warm and no bugs and I see you occasionally, i.e. every single minute*» [74:3] – «Жаль, конечно, что ты меня не смог устроить в Крофт-Хауз, но в общем мне все равно, где жить, лишь бы тепло, чтобы не было психов и чтобы я могла тебя видеть время от времени, вернее - все время» [73, с. 3]

Транскрипция и транслитерация выступают как способы сохранения топографической, культурной и эмоциональной карты Нью-Йорка, встроенной в сюжет и внутренний мир героев.

Однако многие американские названия укоренились в русском языке в другой форме.

«*I live in New York, and I was thinking about the lagoon in Central Park*» [75, с. 67] – «Живу я в Нью-Йорке, и думал я про тот пруд, в Центральном парке» [72, с. 68].

«*The first thing I did when I got off at Penn Station, I went into this phone booth*» [75, с. 96] – «На Пенсильванском вокзале я первым делом пошел в телефонную будку» [72, с. 98].

«*You see them standing on corners, especially on Fifth Avenue, in front of the big department stores and all*» [75, с. 149] – «Всегда они стоят на углах, особенно на Пятой авеню, у больших универмагов» [72, с. 150].

Центральный парк, Пятая авеню, Пенсильванский вокзал, - все эти локации известны русскоговорящему читателю. В приведённых примерах использован приём калькирования. Именно в такой форме названия этих нью-йоркских мест укоренились в русском языке.

Однако далеко не всё, что для среднестатистического американца является частью повседневной жизни и культуры, будет интуитивно понятно иностранцу.

«So all I did, in front of the museum, was get a cab and go down to the Biltmore» [75, с. 170] – «И я взял такси у входа в музей и поехал в отель «Билтмор»» [72, с. 170].

«So I started walking way over east, where the pretty cheap restaurants are, because I didn't want to spend a lot of dough» [75, с. 205] – «Я пошел к восточным кварталам, где дешевые рестораны: не хотелось тратить много денег» [72, с. 206].

В данных случаях переводчицей Р. Райт-Ковалёвой был использован приём добавления. Усреднённому читателю не будет понятно из контекста что такое «Билтмор», например. Поэтому необходимо добавить слово «отель», чтобы сохранить целостность и полноту оригинала. Во втором примере добавление слова «кварталам» уточняет, куда именно на восток пошёл герой.

В некоторых случаях, напротив, используется приём опущения.

«On my right there was this very Joe Yale-looking guy, in a gray flannel suit and one of those flitty-looking Tattersall vests» [75, с. 155] – «Справа сидел такой йельский франт в сером фланелевом костюме и в очень стильной жилетке» [75, с. 155].

«Lane Coutell, in a Burberry raincoat that apparently had a wool liner buttoned into it, was one of the six or seven boys out on the open platform» [74, с. 2] – «Лейн Кутель в непромокаемом плаще, под который он, конечно, подстегнул теплую подкладку, стоял на перроне вместе с другими мальчиками, вернее, и с ними и не с ними» [73, с. 2].

В данных случаях, переводчица посчитала, что названия американских брендов одежды, незнакомых русскому читателю, неважны для понимания контекста происходящего в произведении, и опустила их.

Конкретизация использовалась переводчицей для того, чтобы подчеркнуть характер того или иного места.

«Ernie's is this night club in Greenwich Village that my brother D. B. Used to go to quite frequently before he went out to Hollywood and prostituted himself» [75, с. 187] – «Я опять спустился в лифте, взял такси и велел везти себя к Эрни. Это такой ночной кабак в Гринич-Вилледж. Мой брат, Д.Б., ходил туда очень часто, пока не запродался в Голливуд» [72, с. 187].

В данном случае слово «club» в переводе конкретизируется как «кабак».

Пруд в Центральном парке имеет не последнее значение в романе «Над пропастью во ржи» и упоминается в тексте совсем не редко.

«I live in New York, and I was thinking about the lagoon in Central Park, down near Central Park South. I was wondering if it would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go» [75, с. 90] – «Живу я в Нью-Йорке, и думал я про тот пруд, в Центральном парке, у Южного выхода: замерзает он или нет, а если замерзает, куда деваются утки?» [72, с. 91]

«"Hey, Horwitz," I said. «You ever pass by the lagoon in Central Park?» [75, с. 98] – «Слушайте, Горвиц, - говорю, - вы когда-нибудь проезжали мимо пруда в Центральном парке?» [72, с. 99]

«I've lived in New York all my life, and I know Central Park like the back of my hand, because I used to rollerskate there all the time and ride my bike when I was a kid, but I had the most terrific trouble finding that lagoon that night» [75, с. 79] – «Всю жизнь я прожил в Нью-Йорке и знаю Центральный парк как свои пять пальцев - с самого детства я там и на роликах катался, и на велосипеде, - и все-таки я никак не мог найти этот самый прудик» [72, с. 79].

Однако, как мы видим, в оригинале это вовсе не пруд, а «лагуна». В русском контексте водоём, расположенный в парке, в самом центре огромного мегаполиса, не ассоциируется с «лагуной». Именно поэтому, заменяется на более узкое и привычное - «пруд».

«*What the hell's in that bag?*» [75, с. 224] – «А на кой черт ты притащила чемодан?» [72, с. 225].

В тот момент, когда сестра Холдена собрала вещи, чтобы уехать с братом из Нью-Йорка, переводчица заменяет слово «bag» на более конкретное «чемодан». Тем самым, подчёркивается полная готовность Фиби оставить город и идти за своим братом, куда бы он ни пошёл.

В некоторых случаях используется генерализация.

«*But I was too afraid my parents would answer, and then they'd find out I was in New York and kicked out of Pencey and all*» [75, с. 210] – «Но я боялся, что подойдут родители и узнают, что я в Нью-Йорке и что меня вытурили из школы» [75, с. 210].

В данном примере генерализация подчёркивает, что для контекста, гораздо важнее факт того, что Холдена снова выгнали из “школы” и не важно “Pencey” это или любая другая школа.

«*He told me he went to the Nationals at Forest Hills every summer, and I told him I did too, and then we talked about certain hot-shot tennis players for quite a while*» [75, с. 126] – «Он рассказал, что каждое лето бывает на состязаниях в Форест-хилле, а я сказал, что тоже там бываю, а потом мы стали обсуждать, кто лучший игрок» [75, с. 127].

Здесь «*nationals*» генерализуется до «*состязаний*».

Приём модуляции также был неоднократно применён переводчицей.

«*Everybody was on their way to the movies – the Paramount or the Astor or the Strand or the Capitol or the one of those crazy places*» [75, с. 134] – «Все шли в кино – в «Парамаунт» или в «Астор», в «Стрэнд», в «Капитолий» - в общем, в какую-нибудь толкучку» [72, с. 136].

Американцы наверняка знают почему такие кинотеатры как «Парамаунт», «Астор», «Стрэнд» или «Капитолий» названы «*crazy places*», однако человеку, не находящемуся в культурном контексте, необходимо

пояснение. Р. Райт-Ковалёва использует модуляцию и словом «толкучка» уточняет, что именно делает эти места «crazy».

«*When I left the skating rink I felt sort of hungry, so I went in this drugstore and had a Swiss cheese sandwich and a malted, and then I went in a phone boot*» [75, с. 147]- «Мне захотелось есть, когда я вышел с катка, и я забежал в буфет, съел бутерброд с сыром и выпил молока, а потом зашел в телефонную будку» [72, с. 148].

На русский язык слово «drugstore» можно перевести как «аптека-закусочная». В Нью-Йорке - это место, в котором можно купить не только медикаменты, но и многие другие вещи первой необходимости, в том числе и еду. В русской аптеке не купишь перекус, именно поэтому оно логически заменяется более привычным - «буфет».

Таким образом, анализ переводческих трансформаций в произведениях Дж. Д. Сэлинджера «*Над пропастью во ржи*» и «*Фрэнни и Зуи*» позволяет сделать вывод о том, что передача образа Нью-Йорка в русском переводе требует от переводчика комплексного подхода, сочетающего разные виды преобразований. Транскрипция и транслитерация применяются для сохранения узнаваемости топонимов и культурно значимых локаций, калькирование — для передачи устойчивых выражений и географических ориентиров, добавление и опущение — для сохранения целостности и полноты оригинала, но так, чтобы не перегружать иностранного читателя незнакомой информацией, конкретизация, генерализация и модуляция — для адаптации содержания к лингвокультурным ожиданиям русскоязычного читателя. Использование таких приёмов помогает не только сохранить структуру и атмосферу оригинала, но и сделать текст органичным и выразительным в новой языковой среде. Образ Нью-Йорка — сложный, насыщенный деталями и культурными кодами — в переводе Р. Райт-Ковалёвой передаётся с высокой степенью точности и эмоциональной достоверности, что позволяет русскому читателю

почувствовать живое городское пространство, в котором разворачивается духовный и личностный путь героев.

Соотношение выявленных трансформаций при переводе произведений
Дж. Д. Сэлинджера “Над пропастью во ржи” и “Фрэнни и Зуи”

Таблица 1

Способ передачи	Количество	Процентное соотношение
Транскрипция и транслитерация	46	22,7%
Калькирование	29	14,36%
Добавление	21	10,39%
Опущение	19	9,41%
Конкретизация	38	18,87%
Генерализация	24	11,89%
Модуляция	25	12,38%
Всего случаев	202	100%

Согласно результатам исследования, чаще всего переводчица прибегает к использованию приёмов транскрипции и транслитерации (22,7%), а также конкретизации (18,87%). Наименее используемыми трансформациями являются добавление (10,39%) и опущение (9,41%).

Выводы по второй главе

Во второй главе дипломной работы был рассмотрен перевод художественного текста как сложный многоуровневый процесс, требующий от переводчика не только лингвистической, но и культурной, эстетической и интерпретационной компетенции.

Особенности перевода образа Нью-Йорка в прозе Дж. Д. Сэлинджера на русский язык были проанализированы в текстах переводов Р. Райт-Ковалёвой с опорой на конкретные переводческие трансформации по классификации В. Н. Комиссарова. В процессе анализа было установлено, что такие приёмы, как конкретизация, генерализация, модуляция, добавление, опущение, калькирование, транскрипция, транслитерация позволяют как можно точнее передать городскую среду, в которой разворачивается внутренний конфликт героев, и сохранить эмоционально-культурную насыщенность оригинального текста.

Основываясь на статистических данных, наиболее часто были использованы транскрипции и транслитерации (22,7%). С их помощью сохраняется узнаваемость и культурная значимость знаковых нью-йоркских локаций, которые вышли за рамки локальных обозначений и стали интернациональными понятиями. Конкретизация (18,87%) позволила заменить широкие понятия более узкими и привычными, а также уточнить характер тех или иных мест. Калькирование использовалось для перевода устойчивых городских названий (14,36%). Модуляция позволила логически вывести необходимый перевод того или иного значения (12,38%). С помощью генерализации получилось обобщить те или иные понятия, сделав их более понятными для русскоговорящих читателей (11,89%). Приём добавления позволил воссоздать целостность и полноту оригинала (10,39%). Опущение помогло не перегружать текст незнакомыми американскими брендами. Этот приём оказался наименее используемым Р. Райт-Ковалевой (9,41%).

Благодаря этим стратегиям перевод образа Нью-Йорка остаётся верным авторскому замыслу и создаёт у русскоязычного читателя ощущение подлинного присутствия в пространстве, которое является не только географическим, но и символическим.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено комплексному анализу образа Нью-Йорка в произведениях Дж. Д. Сэлинджера и особенностям его передачи при переводе на русский язык.

Было определено, что образ города в литературе — это сложный, многослойный конструкт, отражающий философские, социальные и эстетические тенденции различных исторических эпох. От античных представлений о городе как идеальном политико-этическом устройстве до модернистской и постмодернистской репрезентации города как пространства отчуждения, кризиса идентичности и индивидуального поиска — эволюция этого образа свидетельствует о глубокой связи между человеком и окружающей его средой.

Современное понимание города в литературе выходит за рамки географического или архитектурного пространства: он становится символом исторической памяти, носителем культурных кодов и ареной внутренних трансформаций героев. Именно через образ города фиксируются ключевые повороты общественного сознания, открывая путь к более глубокому осмыслению человеческого существования в урбанистическом мире.

Нью-Йорк, как один из крупнейших и самых знаковых мегаполисов мира, занимает особое место в американской литературе. Он выступал как символ свободы, возможностей, социального неравенства, хаоса, отчуждения и случайностей судьбы. В зависимости от авторской перспективы, он может быть местом, где воплощается американская мечта, или, напротив, пространством, где человек теряет себя в огромном мегаполисе. Писатели и поэты часто используют Нью-Йорк как метафору для более широких вопросов, касающихся Америки в целом.

В творчестве Уолта Уитмена Нью-Йорк предстаёт символом прогресса и демократии, живым организмом, наполненным множеством голосов, тогда как

у Фицджеральда в «Великом Гэтсби» он становится сценой трагедии американской мечты. Джон Дос Пассос изображает мегаполис как ловушку, лишаящую индивидуальности, особенно в романе «Манхэттен», а Генри Миллер видит в нём воплощение пороков общества и экзистенциального отчуждения. У Пола Остера в «Нью-Йоркской трилогии» город превращается в лабиринт хрупких судеб, а Тони Моррисон в «Джазе» делает его пространством переосмысления афроамериканской идентичности. Битники, включая Гинзберга, показывают Нью-Йорк как эпицентр духовного кризиса и протеста. Однако во всех этих образах он остаётся живым, изменчивым и ключевым для американской литературы.

В произведениях Дж. Д. Сэлинджера Нью-Йорк предстает как пространство взросления его героев. В случае с Холденом Колфилдом город становится местом, где обостряются его внутренние конфликты, но именно через боль, тревогу и отчуждение он приходит к первому опыту осознания себя и других. В «Фрэнни и Зуи» Нью-Йорк изображается как интеллектуально насыщенное, но духовно противоречивое пространство, в котором герои пытаются найти баланс между культурой, знанием и подлинной духовностью. Здесь городская среда не только порождает кризис, но и предоставляет условия для философского поиска, религиозных раздумий и попыток преодоления внутренней разобщённости.

Через стилистические приёмы, такие как метафоры, аллюзии, эпитеты, иронии, - писатель раскрывает воспитательный потенциал городской жизни Нью-Йорка как сложного, противоречивого, но необходимого этапа на пути к внутренней зрелости. Внутренние конфликты героев становятся точками роста, а отчуждение — предпосылкой к пониманию и принятию.

Художественный перевод является сложным творческим процессом, в котором переводчик выступает не просто посредником, а активным соавтором, способствующим сохранению художественной ценности и культурной значимости оригинального произведения в новом языковом пространстве.

Передача художественного произведения на другой язык предполагает сохранение не только фактического содержания, но и образной структуры, эмоциональной выразительности и стилистического своеобразия. Для этого используются разнообразные переводческие трансформации, позволяющие преодолеть различия между языковыми системами и культурными контекстами.

При анализе произведений была использована классификация переводческих трансформаций В.Н. Комиссарова.

В ходе анализа, выполненного на материале произведений Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи», был сделан вывод, что для передачи образа города Нью-Йорка на русский язык переводчицей Р. Райт-Ковалевой были использованы транскрипции и транслитерации, калькирование, добавление, опущение, генерализация, конкретизация и модуляция.

Согласно статистическим данным, наиболее распространёнными при переводах оказались транскрипция и транслитерация (22,7%), позволившие сохранить узнаваемость культовых нью-йоркских топонимов, ставших интернациональными понятиями. Конкретизация (18,87%) помогала заменять широкие термины более узкими и привычными, Калькирование (14,36%) применялось для перевода устойчивых названий типа Центральный парк или Пятая авеню. Модуляция (12,38%) позволила логически вывести необходимый перевод того или иного значения, а генерализация (11,89%), упрощала восприятие за счёт обобщения. Добавление (10,39%) восполняло смысловые нюансы оригинала. Наименее востребованным приёмом стало опущение (9,41%), использовавшееся для исключения малознакомых американских реалий и предотвращения смысловой перегрузки текста.

Анализ переводческих трансформаций в произведениях Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и «Фрэнни и Зуи» позволяет сделать вывод о том, что передача образа Нью-Йорка в русском переводе требует от

переводчика комплексного подхода, сочетающего разные виды преобразований. Более того, адекватная передача нью-йоркского хронотопа в переводах Сэлинджера требует от переводчика не только лингвистической точности, но и культурологической чуткости, умения сохранять авторский стиль и эмоциональную достоверность, что возможно лишь при комплексном применении различных видов переводческих трансформаций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Августин Блаженный. О граде Божьем / пер. с лат. А. И. Сидоров ; предисл. и примеч. А. И. Сидорова. – Москва : Республика, 1994. – 543 с.
2. Адамс, Г. История Соединённых Штатов Америки. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1959. – 472 с.
3. Адамс, Дж. Т. Американский эпос / пер. с англ. А. П. Ушаковой. – Ленинград : Наука, 1965. – 384 с.
4. Алексеева, И. С. Профессиональный тренинг переводчика. – Санкт-Петербург : Союз, 2001. – 288 с.
5. Американская литература: пути развития (от истоков до современности) / под ред. О. А. Алякринского. – Москва : Высшая школа, 2013. – 543 с.
6. Аристотель. Политика / пер. с древнегреч. В. П. Цымбурского. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. – 458 с.
7. Бархударов, Л. С. Язык и перевод. – Москва : Международные отношения, 1975. – 240 с.
8. Бахтин, М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–276.
9. Бахтин, М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 304 с.
10. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в синодальном переводе. – Москва : Никея, 2016. – 1376 с.
11. Бредникова, О., Запорожец, О. Микроурбанизм. Ловушка для города // Микроурбанизм. Город в деталях. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – С. 45–78.
12. Варламова, Е. В. «Американская мечта» и «Американское кредо» в романе Джона дос Пассоса «Манхэттен» // Мировая литература в контексте культуры. – 2007. – № 2. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-mechta-i-amerikanskoe-kredo-v-romane-dzhona-dos-passosa-manhetten> (дата обращения: 10.05.2025). – Текст : электронный.

- 13.Влахов, С., Флорин, С. Непереводимое в переводе. – Москва : Международные отношения, 1980. – 352 с.
- 14.Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – Москва : Советский писатель, 1980. – 264 с.
- 15.Гак, В. Г. Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод. – Москва : Наука, 1988. – С. 112–145.
- 16.Гинзберг, А. Вопль и другие стихотворения / Аллен Гинзберг. – Москва : Иностранная литература, 2002. – 192 с.
- 17.Голенпольский, Т. Г., Шестаков, В. П. «Американская мечта» и американская действительность. – Москва : Мысль, 1981. – 320 с.
- 18.Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. – 2002. – № 3–4. – С. 23–34.
- 19.Иванян, Э. А. История США : учебное пособие. – Москва : Дрофа, 2020. – 576 с.
- 20.История зарубежной литературы XX века / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. - Москва : Проспект, 2003. - 728 с.
- 21.История литературы США : в 8 т. / гл. ред. Я. Н. Засурский. – Москва : ИМЛИ РАН, 2000–2013.
- 22.История США : в 4 т. / отв. ред. Г. Н. Севостьянов. – Москва : Наука, 1983–1987.
- 23.Кашкин, И. А. Для читателя-современника: статьи и исследования. – Москва : Советский писатель, 1977. – 560 с.
- 24.Комиссаров, В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – Москва : Высшая школа, 1990. – 253 с.
- 25.Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода. – Москва : Высшая школа, 1990. – 260 с.

26. Краснощекова, Е. В. Роман воспитания Bildungsroman на русской почве. – Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского фонда, 2008. – 320 с.
27. Кубанев, Н. А., Набилкина, Л. Н. Нью-Йорк: утраченные иллюзии. Город в восприятии Ф. С. Фицджеральда и Генри Миллера // МНКО. – 2012. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nyu-york-utrachennye-illyuzii-gorod-v-vospriyatii-f-s-fitszhe-ralda-i-genri-millera> (дата обращения: 11.05.2025). – Текст : электронный.
28. Кулькина, В. М. Своеобразие романов Пола Остера (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение : Реферативный журнал. – 2018. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-romanov-pola-ostera-obzor> (дата обращения: 11.05.2025). – Текст : электронный.
29. Лаперуз, С. Л. Духовный призыв «американской мечты» // Американский характер. Очерки культуры США. – Москва : Прогресс, 1998. – С. 78–93.
30. Лескин, Д. Ю. Воспитание как основа образования: возвращение к традициям // Педагогический форум. – 2023. – № 4. – С. 45–52.
31. Ливергант, А. Я. "Над пропастью во ржи" как роман воспитания // Вопросы литературы. – 2019. – № 3. – С. 150–160.
32. Лилова, А. Введение в общую теорию перевода / пер. с болг. – Москва : Высшая школа, 1985. – 256 с.
33. Лотман, Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
34. Лотман, Ю. М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 21. – Тарту, 1987. – С. 10–21.
35. Мамфорд, Л. Культура городов / Льюис Мамфорд. – Москва : Логос, 2004. – 424 с.
36. Миллер, Г. Топик Козерога / Генри Миллер; пер. с англ. М. Немцова. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2001. – 13 с.

- 37.Миллер, Г. Топик Рака / Генри Миллер; пер. с англ. Г. Шмакова. - Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. - 108 с.
- 38.Миллер, Д. Э. Дж. Ф. Скотт Фицджеральд: Его искусство и его техника. – Нью-Йорк : Изд-во Нью-Йоркского университета, 1964. – 218 с.
- 39.Миньяр-Белоручев, Р. К. Общая теория перевода и устный перевод. – Москва : Воениздат, 1980. – 237 с.
- 40.Мор, Т. Утопия / Томас Мор. – Москва : Наука, 1990. – 416 с.
- 41.Москвина, Р. Некоторые особенности художественной структуры романа Д. дос Пассоса «Манхэттен» // Известия АН Туркменской ССР. – 1997. – № 1. – С. 34–48.
- 42.Мюрдаль, Г. Американская дилемма / пер. В. С. Зайцева. – Москва : Прогресс, 1973. – 608 с.
- 43.Набилкина, Л. Н. Образ города в мировой литературе // Теория и практика общественного развития. – 2014. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-goroda-v-mirovoy-literature> (дата обращения: 10.05.2025). – Текст : электронный.
- 44.Нестеров, А. В. Философские основы творчества Дж. Керуака // Философские науки. – 2015. – № 8. – С. 78–92.
- 45.Пашигорев, В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVII–XX веков. – Воронеж : Изд-во Воронежского государственного университета, 1990. – 184 с.
- 46.Платон. Государство / пер. с древнегреч. С. А. Апта. – Москва : Мысль, 1994. – 654 с.
- 47.Репина, Л. П. Историческая наука на рубеже XX-XXI вв. - Москва : Кругъ, 2011. - 560 с.
- 48.Самохвалов, Н. И. Американская литература XIX в. // История всемирной литературы: в 9 т. / АН СССР; гл. ред. Г. П. Бердников. - Москва : Наука, 1991. - Т. 7. - С. 203-245.

49. Уитмен, У. Листья травы / Уолт Уитмен ; пер. с англ. А. Г. Снегирёва. – Москва : Художественная литература, 1978. – 382 с.
50. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода. – Москва : Высшая школа, 1983. – 303 с.
51. Фицджеральд, Ф. С. Великий Гэтсби / Фрэнсис Скотт Фицджеральд ; пер. с англ. Н. В. Кудрявцевой. – Москва : Эксмо, 2004. – 256 с.
52. Хализев, В. Е. Теория литературы. – Москва : Высшая школа, 2004. – 405 с.
53. Хантингтон, С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / Сэмюэль Хантингтон; пер. с англ. А. Башкирова. - Москва : АСТ, 2004. - 635 с.
54. Чуковский, К. И. Высокое искусство: Очерки о переводе. – Москва : Художественная литература, 1987. – 384 с.
55. Шалимова, Н. С. Развитие романа воспитания в англоязычной литературе // Евразийский Союз Ученых. – 2015. – № 7-5 (16). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-romana-vospitaniya-v-angloyazychnoy-literature> (дата обращения: 11.05.2025). – Текст : электронный.
56. Швейцер, А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – Москва : Наука, 1988. – 215 с.
57. Эпштейн, М. Н. Философия городской культуры. – Москва : Новое литературное обозрение, 2003. – 448 с.
58. Auster, P. The New York Trilogy / Paul Auster. – London : Faber and Faber, 1987. – 314 p.
59. Bloom, H. J. D. Salinger's The Catcher in the Rye // Bloom's Modern Critical Interpretations. – New York : Chelsea House, 2007. – P. 1–98.
60. Buckley, J. H. Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding. – Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1974. – 298 p.
61. Campbell, J. This is the Beat Generation. – Berkeley : University of California Press, 2001. – 241 p.

- 62.Dos Passos, J. Manhattan Transfer / John Dos Passos. – New York : Harper & Brothers, 1926. – 404 p.
- 63.French, W. J. D. Salinger's "Franny and Zooey": The Spiritual Quest. – Boston : Twayne Publishers, 2019. – 152 p.
- 64.Matthiessen, F. O. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. – New York : Oxford University Press, 1941. – 678 p.
- 65.Morgenstern, K. Über das Wesen des Bildungsroman // Deutsches Museum. - 1819. - Bd. 1. - S. 302-304.
- 66.Morrison, T. Jazz / Toni Morrison. – New York : Alfred A. Knopf, 1992. – 229 p.
- 67.Morrison, T. Song of Solomon / Toni Morrison. – New York : Vintage Books, 2004. – 337 p.
- 68.Raban, J. Soft City / Jonathan Raban. – London : Hamilton, 1974. – 191 p.
- 69.Slawenski, K. J. D. Salinger: A Life. – New York : Random House, 2011. – 450 p.
- 70.The Cambridge History of American Literature / ed. by Sacvan Bercovitch. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994–2005. – Vol. 1–8.
- 71.The Oxford History of the United States / ed. by C. Vann Woodward. – Oxford : Oxford University Press, 1982–2018. – 12 vols.

Источники иллюстративного материала

72. Сэлинджер, Дж. Д. Над пропастью во ржи / пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой. – Москва : Эксмо, 2018. – 288 с.
- 73.Сэлинджер, Дж. Д. Фрэнни и Зуи / пер. с англ. Р. Райт-Ковалёвой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2019. – 192 с.
- 74.Salinger, J. D. Franny and Zooey. – New York : Little, Brown and Company, 1961. – 201 p.
- 75.Salinger, J. D. The Catcher in the Rye / J. D. Salinger. – New York : Little, Brown and Company, 1951. – 214 p.

