

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Филатова Ганна Алексеевна

КОМПЛЕКС СРЕДСТВ, КОНСТРУИРУЮЩИХ СФЕРУ АДРЕСАТА,
В ФАНТАСТИЧЕСКИХ РОМАНАХ Р. ЖЕЛЯЗНЫ И ИХ РУССКИХ
ПЕРЕВОДАХ

Специальность 5.9.5 – Русский язык. Языки народов России
(10.02.01 – Русский язык)

Специальность 5.9.8 – Теоретическая, прикладная и сравнительно-
сопоставительная лингвистика
(10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное
языкознание)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Уржа А. В.

Москва — 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
I. Конструирование сферы адресата в художественном тексте: контекст нарратологических, лингвистических и переводоведческих исследований ...	14
I.1. Адресат как участник речевого акта: развитие понятия и история изучения	14
I.2. Представление о средствах, формирующих сферу адресата	25
I.3. Воплощение читателя в тексте: история изучения.....	31
I.3.1. Точка зрения как средство отображения субъекта восприятия: содержание и развитие понятия.....	31
I.3.2. Тип повествования как способ учета «фактора адресата»	35
I.3.3. Регистровое членение как способ коммуникативной организации текста	37
I.4. Традиция исследования переводных текстов и типологическое сопоставление языков оригинала и перевода.....	40
Выводы по главе I.....	46
II. Типы средств, конструирующих сферу адресата, в русских переводах фантастических романов Р. Желязны	49
II.1. Жанровые и структурные особенности фантастического повествования	50
II.2. Сюжетные и повествовательные особенности исследуемых романов «Creatures of Light and Darkness».....	54
«A Night in the Lonesome October»	56
II.3. Классификация средств, формирующих сферу адресата.....	60
II.3.1. Средства референции к адресату	60
II.3.2. Средства, организующие когнитивную деятельность адресата	68
Выводы по главе II	74

III. Комплекс средств, конструирующих сферу адресата, в русских переводах романов Р. Желязны.....	77
III.1. Средства референции к адресату.....	77
III.1.1. Личные местоимения и формы глагола изъявительного наклонения.....	78
III.1.2. Формы императива.....	94
III.1.3. Условные придаточные предложения с перцептивными предикатами.....	104
III.1.4. Высказывания с обобщенной семантикой.....	110
III.2. Средства, организующие когнитивную деятельность адресата.....	122
III.2.1. Метатекстуальные комментарии.....	123
III.2.2. Интертекстуальные элементы.....	128
III.2.3. Стилистические аллюзии: использование средств, присущих различным дискурсам.....	152
III.2.4. Графическое выделение текста.....	162
Выводы по главе III.....	175
Заключение.....	180
Библиография.....	192
Справочная литература.....	216
Электронные источники.....	218
Источники иллюстративного материала.....	218

Введение

В фантастических текстах художественная выразительность может достигаться с помощью взаимодействия средств разных уровней языка и различных художественных приемов.

Открывая фантастическое произведение, читатель оказывается в специфическом положении. Поскольку фантастика — это «форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними (“сверхъестественная”, “чудесная”) картина Вселенной» [БЭС], то чтение фантастической литературы — это не просто знакомство с необычной, вымышленной реальностью, но постоянное сопоставление привычного и нового, исследовательское освоение иных закономерностей бытия, инициированное автором и «направляемое» самим устройством текста.

Процесс чтения художественной литературы можно охарактеризовать как особую форму диалога, где повествователь и читатель выполняют роли коммуникантов. И каждый конкретный, «реальный», «внетекстовый» читатель может соотнести себя с читателем «подразумеваемым» — «implied reader» (У. Бут, В. Изер, П. Стоквелл, В. Шмид, Х. Яусс), с тем «образом адресата» (И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, И.И. Бакланова, Т.Л. Каминская, Б.О. Корман), который формируется в произведении в результате действия множества приемов и работы целого набора разнотипных средств.

Под **сферой адресата** в данном исследовании мы будем понимать совокупность номинаций и предполагаемых характеристик получателя текста, а также физических и ментальных действий, эмоциональных состояний, приписываемых ему. В сферу адресата входят, в частности, знания, необходимые для понимания произведения, умение воспринимать интертекстуальные отсылки, владение различными функциональными стилями, использованными автором. В рамках сферы адресата могут быть

выделены две крупные составляющие: это **референция к адресату**, осуществляемая с помощью разнообразных способов его прямой и не прямой номинации, обобщенного обозначения, а также **организация его когнитивной деятельности** — совокупность приемов, инструктирующих адресата при работе с текстом, активизирующих его фоновые знания, предлагающих выявить интертекстуальные отсылки, стилистические аллюзии, обратить внимание на изменение способа графического представления информации.

Представление о **конструировании** в когнитивной лингвистике связано с «описанием объектов и ситуаций, зависящим от субъективного опыта говорящих» [Кубрякова 2016]. То, что формирование сферы адресата представляет собой такое конструирование, хорошо видно при сопоставлении оригинального художественного текста с вариантами его перевода: создатель каждой новой переводной версии текста, побывав вначале читателем исходного произведения, воплощает образ адресата несколько иначе. Передача комплекса средств, конструирующих сферу адресата, в переводе представляет собой сложную, но интересную задачу, реализация которой зависит от многих факторов. С одной стороны, на это влияют свойства средств в языке оригинального текста и средств с аналогичной функцией в языке перевода; с другой стороны, конкретные реализации могут быть обусловлены переводческой интерпретацией.

Данное исследование призвано рассмотреть различные средства, конструирующие сферу адресата, на примере фантастического повествования в романах Р. Желязны и их русских переводах. Подтверждая идею Г.А. Золотовой, М.Ю. Сидорова замечает: «как постижение замысла автора невозможно без анализа конкретных языковых средств, образующих ткань художественного произведения, так и роль этих конкретных языковых средств остается не понятой, если мы не будем пытаться возвести их к хотя бы гипотетически формулируемому замыслу автора» [Сидорова 2014: 17]. Поэтому, анализируя романы и их переводы, мы всегда будем опираться на

подчиненность языковых средств общей идее воздействия на адресата как компоненту художественного замысла.

Материалом данного исследования являются романы Р. Желязны и их русскоязычные переводы: роман «Creatures of Light and Darkness» (1969), переводы «Порождения света и тьмы» (В. Лапицкий; 1992), «Создания света — создания тьмы» (М. Денисов, С. Барышева; 1993), «Создания света, создания тьмы» (А. Ганько; 2003), «Создания света, создания тьмы...» (анонимный перевод; 1992), и роман «A Night in the Lonesome October» (1993), переводы «Ночь в одиноком октябре» (А. Жикаренцев; 1997), «Ночь в тоскливом октябре» (Н. Ибрагимова; 1995). Данные романы были выбраны для исследования по причине специфического устройства сферы адресата в каждом из них: совмещаются разные типы повествования, варьируются типы адресата, особую художественную нагрузку получают не прямые обращения к адресату, а приемы, организующие его когнитивную деятельность.

В романе «A Night in the Lonesome October» повествование построено в дневниковой форме, причем соблюдается некоторая двойственность положения адресата. С одной стороны, это тот, кто имеет дело именно с дневником, созданным после всех описанных событий: на это указывают комментарии повествователя про последовательность изложения, сообщаются дополнительные факты, не имеющие отношения к сюжету — чтобы читатель лучше представлял, о чем идет речь. Однако одновременно с этим адресат как будто находится рядом с повествователем, когда что-то происходит, и превращается из имплицитного читателя, которому адресован дневник в целом, в эксплицитного: к нему обращаются с замечаниями, жалобами, обобщенными суждениями, призванными актуализировать его жизненный опыт и сравнить его с опытом повествователя.

Роман «Creatures of Light and Darkness» в целом построен как некоторый эксперимент, и на условно активную роль адресата указывается почти в самом начале текста. Вслед за повествователем адресат перемещается по разным мирам, и в каждом новом месте к нему обращаются не просто с

суждениями об устройстве мира и оценкой происходящего, его просят что-то сделать, о чем-то подумать, высказать свое мнение по поводу какого-то события или даже пейзажа. Присутствие адресата в той локации, о которой идет речь, постоянно подчеркивается, но при этом для актуализации его роли ни разу не используется традиционное обращение (например, «дорогой читатель»).

Кроме того, оба романа насыщены интертекстуальными отсылками, стилистическими аллюзиями и языковой игрой. Желязны инициирует у читателей процесс моделирования новой фантастической реальности, где-то связанной с уже известными публике феноменами: волшебными, мифологическими, легендарными, научно-фантастическими; а где-то связанной с реальным миром читателей. Такое причудливое смешение реальных фактов и исторических персонажей с вымышленными событиями и персонажами поставило перед переводчиками непростую задачу: верно интерпретировать все это многообразие и предложить русскоязычным читателям эквивалентные возможности для моделирования такой реальности.

Объектом исследования стали лексические, морфологические, синтаксические и стилистические средства, формирующие сферу адресата в фантастическом тексте, а **предмет** исследования составил комплекс средств, конструирующих сферу адресата в русскоязычных переводах романов Р. Желязны (на фоне англоязычных оригиналов).

Цель исследования состоит в том, чтобы описать языковые средства, конструирующие сферу адресата в выбранном материале, охарактеризовать особенности их лексического, грамматического и стилистического выражения в русском языке на фоне английского языка.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть феномен конструирования сферы адресата в художественном тексте с опорой на результаты нарратологических, лингвистических и переводоведческих исследований.

2. Выделить и охарактеризовать средства референции к адресату и средства, связанные с организацией его когнитивной деятельности, как составляющие единого комплекса элементов, конструирующих сферу адресата в художественном тексте.

3. С опорой на существующие лингвистические и нарратологические концепции и выделенные средства, конструирующие сферу адресата, разработать классификацию типов адресата в художественном тексте, которая будет учитывать способы воплощения адресата в повествовании (эксплицитные / имплицитные, семантические / семиотические).

4. Описать средства, формирующие сферу адресата, в фантастических текстах Р. Желязны на фоне жанровых и структурных особенностей выбранных произведений.

5. Опираясь на результаты сопоставительного анализа, охарактеризовать языковые средства и стилистические приемы в составе комплекса, конструирующего сферу адресата, в вариантах русского перевода романов Р. Желязны.

Актуальность исследования заключается в том, что несмотря на подробное изучение отдельных языковых элементов, используемых для обозначения адресата в повествовательном тексте (работы Н.Д. Арутюновой, А.А. Балакай, Т.В. Булыгиной, В.Е. Гольдина, И.Н. Кручининой, П.А. Леканта, А.П. Леонтьева, А.М. Пешковского, А.В. Полонского, В.П. Проничева, В.М. Тарасова, Н.И. Формановской, И.Д. Чаплыгиной, А.А. Шахматова, Н.Ю. Шведовой, А.Д. Шмелева и др.), комплексный подход к рассмотрению языковых средств и стилистических приемов, ориентированных на такой аспект сферы адресата, как фонд его знаний и представлений, не предпринимался. Изучение переводов одного и того же текста позволяет проследить, как может быть реализована функциональная синонимия при передаче одного и того же значения в одинаковом контексте разными способами, что затруднительно сделать только на материале оригинального русскоязычного текста.

Кроме того, выбранные в качестве материала для анализа романы Р. Желязны и их русские переводы ранее не рассматривались ни лингвистами, ни литературоведами, хотя существуют отдельные работы по исследованию творчества этого писателя в литературоведческом ключе ([Анисимова 2009, 2010; Анисимова, Макарова 2012; Калениченко 2015; Фролова 2011]).

Таким образом, заявленная проблематика представляется недостаточно изученной как с общефилологической точки зрения, так и с собственно лингвистической.

В работе используется **метод** сопоставительного функционально-семантического анализа оригинального (в частности англоязычного) текста и его переводов, при котором «материал исследуется с точки зрения адекватности передачи в русскоязычных интерпретациях смыслов, заложенных иноязычным автором, и функций, реализуемых задействованными им языковыми средствами» [Уржа 2020: 75]. Мы опираемся на методологию сопоставления, представленную в монографии А.В. Уржи [Уржа 2009] и активно применявшуюся в ряде других работ ([Уржа 2011, 2012, 2014, 2018; Текст... 2017; Немкова 2019] и др.) В настоящей работе языковые средства и стилистические приемы, конструирующие сферу адресата в вариантах перевода романов Р. Желязны, сопоставляются и анализируются на фоне оригинальных текстов.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Комплексный подход к исследованию языковых и текстовых средств конструирования сферы адресата в произведении позволяет не только выявить «заданные» автором характеристики получателя высказывания, но и определить специфический фонд его знаний, представлений и умений, на которые ориентирован текст. В рамках сферы адресата выделяются две крупные составляющие: это референция к адресату, осуществляемая с помощью разнообразных способов его обозначения, и организация его когнитивной деятельности в процессе чтения. Взаимосвязь составляющих сферы адресата приобретает особую значимость в фантастических текстах,

знакомящих читателя с необычным мироустройством, и требует учета при их переводе.

2. Сформированная на основе анализа и обобщения результатов исследований, посвященных моделированию сферы адресата в тексте художественного произведения, и примененная в сопоставительном изучении романов Р. Желязны и их русских переводов классификация типов адресата в художественном тексте предполагает противопоставление эксплицитного читателя (как объекта номинации и апелляции) имплицитному читателю (как носителю знаний и компетенций, чья когнитивная деятельность контролируется в процессе чтения) и имплицитному зрителю (носителю способности визуально воспринимать текстовый код). Эксплицитный читатель также противопоставлен внутренним адресатам в тексте (персонажам), в экспериментальном произведении это противопоставление может обыгрываться.

3. В оригинальных фантастических текстах Р. Желязны, имеющих экспериментальный характер, а также в их русских переводах формируется специфическая коммуникативная ситуация, в которой читатель занимает позицию эксплицитного адресата в статусе участника дискуссий с говорящим-повествователем, получает инструкции по работе с текстовой информацией, а порой становится наблюдателем и даже «участником» происходящего. Создается иллюзия, что адресат способен «влиять» на сюжет, изменять своими действиями и решениями события фикциональной действительности.

4. Особенности фантастического повествования Р. Желязны обуславливают специфическую нагрузку перцептивных и ментальных предикатов, называющих потенциальные действия читателя (как наблюдателя и со-творца другой реальности), а также нетривиальное функционирование обобщающих сентенций (генеритивное прочтение получают фразы, описывающие иное мироустройство).

5. В рамках сферы адресата в романах Р. Желязны и в их русских переводах особую значимость приобретают свойства имплицитного читателя (умение опознать набор прецедентных феноменов, интертекстуальных отсылок, стилистических аллюзий) и имплицитного зрителя (внимание к графическому оформлению текста), необходимые для знакомства с описываемыми мирами.

6. Средства референции к адресату в изученных текстах включают, в первую очередь, местоимения и формы глаголов второго лица (в индикативе и императиве). Непрямая отсылка к адресату как участнику потенциальных ситуаций реализуется в высказываниях с обобщающим значением — как универсальных, так и ограниченных сферой действия фикциональной действительности. Русские переводы различаются стратегиями повышения или снижения числа случаев референции к адресату в нарративе, значительные расхождения в переводах связаны с передачей высказываний с обобщающим значением.

7. Средства организации когнитивной деятельности адресата включают метатекстуальные элементы (комментарии по строению романа, обращенные к адресату вопросы), интертекстуальные элементы (прецедентные феномены разных типов), стилистические аллюзии, выделение фрагментов с помощью графического оформления. Наиболее вариативны в русских переводах интертекстуальные включения и метатекстуальные элементы.

Научная **новизна** работы заключается в том, что в ней предлагается классификация типов адресата в художественном тексте, учитывающая различные языковые и текстовые способы реализации фигуры адресата в повествовании; на фоне этой классификации выявляется специфика воплощения сферы адресата в фантастических текстах Р. Желязны, имеющих экспериментальный характер. Средства, конструирующие сферу адресата в художественном тексте (оригинальном и переводном), впервые рассматриваются как целостный комплекс, включающий, наряду с

разнообразными способами референции к получателю текста, приемы организации его когнитивной деятельности в процессе чтения.

Исследование русских переводов романов Р. Желязны впервые проводится с позиций коммуникативной грамматики и ряда других функциональных лингвистических и нарратологических концепций. При этом англоязычные оригиналы выступают в качестве фона, который помогает увидеть особенности реализации указанных средств и приемов в русских переводах. **Теоретическая значимость** данной работы заключается в выявлении особенностей функционирования комплекса различных средств, участвующих в конструировании сферы адресата оригинального и переводного текста. В диссертации выстраивается классификация типов адресата и делаются выводы о специфике воплощения сферы адресата в фантастическом повествовании на примере романов Р. Желязны и их русских переводов.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут использоваться при преподавании университетских курсов по морфологии и синтаксису русского языка, сравнительной типологии русского и английского языков, дисциплин, связанных с филологическим анализом текстов. Результаты проведенного анализа могут лечь в основу спецкурсов по изучению образа адресата в художественном тексте, по лингвистическим особенностям фантастических текстов, по языку Р. Желязны.

Достоверность результатов работы подтверждается использованием современных методов исследования, достаточным объемом проанализированного материала, изучением современной литературы по теме диссертации. **Личный вклад** автора состоит в сборе, обработке и анализе материала.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры русского языка филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Апробация результатов исследования. По теме диссертации опубликовано 11 работ, в том числе 4 публикации в журналах, входящих в основной и дополнительный списки рецензируемых научных изданий, утвержденные решением Ученого совета МГУ (в том числе из перечня ВАК — 4 публикации, в журналах из списка RSCI Web of Science — 3 публикации); по результатам исследования сделано 22 доклада на международных и всероссийских научных конгрессах, конференциях и чтениях, среди которых: VI Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2019 год); Ломоносовские чтения (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, 2019 год); Международная научная филологическая конференция (СПбГУ, Санкт-Петербург, 2020, 2022 годы); XX Международная научная конференция «Русистика и современность» (Силезский университет, Сосновец, Польша, 2017); «50 лет научной школе Г. А. Золотовой» (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, 2017 год); II, III, IV, V, VI Международные конференции «Пространство перевода» (Силезский университет, Сосновец, Польша, 2016, 2017, 2018, 2019, 2021 годы); IV, V Международные конференции «Ценности в литературе и искусстве» (Университет Масарика, Брно, Чехия, 2018, 2021 годы); Международная конференция молодых филологов (Тартуский университет, Тарту, Эстония, 2017); XX Международная конференция молодых филологов (Таллинский университет, Таллин, Эстония, 2019); XXI, XXII, XXIV Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, 2014, 2015, 2017 годы).

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (284 наименования) и списка использованных источников. В Главе I обсуждаются общие вопросы, связанные с теоретическим обоснованием исследования средств, конструирующих сферу адресата, рассматривается история изучения «фактора адресата» и средств, связанных с

воплощением в тексте его сферы. В Главе II рассматриваются жанровые и структурные особенности анализируемых текстов и подробно разбираются языковые средства и стилистические приемы, связанные с конструированием сферы адресата в фантастическом тексте. В Главе III анализируется комплекс средств, формирующих в романах Р. Желязны сферу адресата, их взаимосвязь и особенности отражения в русских переводах, и проводится сопоставительный анализ оригинального англоязычного текста и русскоязычных переводов. В Заключение формулируются выводы по результатам проделанной работы и намечаются перспективы дальнейших исследований.

I. Конструирование сферы адресата в художественном тексте: контекст нарратологических, лингвистических и переводоведческих исследований

I.1. Адресат как участник речевого акта: развитие понятия и история изучения

Адресат как участник акта коммуникации, как особый субъект процесса речевого взаимодействия давно привлекает внимание ученых. Речевой акт не ограничивается набором знаков и не является абстрактной единицей, он так или иначе соотносится с ситуацией и с индивидом, осуществляющим это речевое действие. Э. Бенвенист определял речь «как всякое высказывание, предполагающее говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом влиять на второго» [Бенвенист 1974: 271].

К. Бюлер выделял три составляющих речевого акта — «отправителя», «получателя», «предметы и ситуации», и соотносил их с функциями языка — экспрессивной, апеллятивной и репрезентивной [Бюлер 1993]. Состав компонентов акта коммуникации и их функции расширил Р.О. Якобсон. Он использовал другие термины, назвав соответствующие понятиям Бюлера единицы «адресант», «адресат» и «контекст», а функции языка — эмотивной, сосредоточенной на адресанте, конативной, ориентирующейся на адресата, и референтивной, сообщающей о действительности. К этим компонентам речевого акта он добавил еще три — контакт, код, сообщение, а также соответствующие данным компонентам функции — фатическую, или контактоустанавливающую, метаязыковую, при реализации которой предметом речи является сам код-язык, и поэтическую [Якобсон 1975].

Диалогичность коммуникативного процесса подчеркивал А.А. Потебня, указывая на творческий характер и неповторимость каждого речевого высказывания [Потебня 1989]. По М.М. Бахтину, диалогична вся человеческая культура: «диалогические отношения... — это почти

универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение... Где начинается сознание, там... начинается и диалог» [Бахтин 1972: 71].

Поскольку обычно диалог «представляет собой, в той или иной степени, особого рода совместную деятельность участников, каждый из которых в какой-то мере признает общую для них обоих цель» [Грайс 1985: 221–222], можно представить художественное произведение в виде своеобразного диалога с модификациями единства места и времени для собеседников. В этом случае можно говорить о наличии у текста иллюкутивной составляющей [Кобозева 2009: 258], а кроме того, важно учитывать контекст (ситуацию), что требует изучения перлокутивного аспекта — результата и воздействия [Серль 1986]. Высказывание ориентировано на восприятие и предполагает обязательное наличие того, кто будет его воспринимать, и создание текста «всегда ориентировано на существование читателя» [Эко 2016: 412]. При этом в диалоге подобного рода писатель выступает как активный коммуникант, инициирует «разговор», ведет его, направляет, цель писателя — донести до читателя собственные идеи; а конкретный человек, держащий в руках книгу, является пассивным, только воспринимающим участником этой «коммуникации» — на самом деле не диалога, а имитации взаимодействия.

В XX веке фигура адресата-читателя становится гораздо более важна для авторов художественных текстов, о чем они сами довольно активно говорят. На значимость читателя для лирики указывает, например, О. Мандельштам [Мандельштам 1990], несколько типов читателей и их разное влияние на автора-поэта отмечает Н. Гумилев [Гумилев 2006]. В.И. Тюпа, анализируя позицию читателя, показывает, что в период реалистической литературы от читателя требовалась проницательность в отношении к герою: читатель становился «жизненным аналогом персонажа — только в иной, в своей собственной житейской ситуации»

[Тюпа 2009: 90]. После символизма художественное произведение получает статус «трехстороннего коммуникативного события: автор — герой — читатель», а для этого события недостаточно «креативной (творящей) актуализации его в тексте, необходима еще и рецептивная актуализация в художественном восприятии» [Тюпа 2009: 91–92]. Предметом художественной деятельности становится «ее адресат, а не объект воображения или знаковый материал текста» [Тюпа 2009: 91–92]. М.Л. Гаспаров отмечает, что в целом для модернизма «вся поэтика оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания» [Гаспаров 1993: 42].

Постепенно читатель из пассивно воспринимающего субъекта коммуникации превращается в ее полноценного участника, подчас даже более значимого, чем сам автор. До логической крайности эта идея доведена в программной статье Р. Барта «Смерть автора» [Барт 1994], в которой источник смыслопорождения переносится с точки пересечения интерпретаций автора и читателя целиком на позицию читателя. Ответственность за извлечение смыслов и право на свободную интерпретацию текста закрепляется за адресатом.

В зарубежном литературоведении основные устойчивые концепции читателя формируются в структурализме (М. Риффатер), рецептивной эстетике (С. Фиш, В. Изер, Х. Яусс, К. Льюис), нарратологии (Ж. Женетт, В. Шмид), постструктурализме (У. Эко, Ж. Деррида, Дж. Миллер). В отечественной науке большое влияние на теории читателя оказали формалисты В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, а также М. Бахтин и Ю. Лотман. Читателем как последним этапом процесса «автор — книга — читатель» активно занимается стилистика декодирования (И.В. Арнольд). Понятие «адресат» не вполне тождественно понятию «читатель», однако с учетом специфики анализируемого материала мы считаем необходимым указать на некоторые важные аспекты представления о «читателе» и функционировании этого понятия. При этом фигурой читателя-адресата и его положением

относительно текста интересовались не только философы и литературоведы, но и лингвисты. В фокусе их внимания, как правило, оказываются способы реализации условного взаимодействия адресата и автора через художественный текст.

М. Риффатер считает, что восприятие читателя задается произведением, и текст выстроен таким образом, что читатель просто не может не заметить опорных точек, необходимых для единственно верного восприятия [Riffaterre 1971; см. Зенкин 2012; Ковалева 2011; Солоухина 1985]. С этой концепцией полемизирует рецептивная эстетика (reader-response criticism, эстетика воздействия, рецептивная критика), которая фокусирует внимание на читателе и его опыте чтения литературного произведения, хотя внутри нее также существует несколько разных пониманий позиции читателя и его роли.

С. Фиш полагает, что текст не может существовать без прочтения, то есть текст не может иметь значения независимо от читателя. Смысл произведения выявляется только при регулировании чтения рядом ассоциаций и впечатлений, которые возникают у читателя [Fish 1970]. Фиш называет такого читателя «информационным», он переходит поочередно от рассудочного понимания текста к интуитивному, а процесс чтения сводится к появлению «озарений», возникающих после каждого отрывка текста.

В. Изер предлагает термин «имплицитный читатель», который Е.К. Ковалева характеризует как «универсальную текстовую структуру, предусматривающую множество возможных реакций реального читателя и предполагающую синтез разрозненных рецептивных установок и впечатлений от процесса чтения» [Ковалева 2011; см. Изер; Изер 2004]. Для Х. Яусса, как показывает Е.К. Ковалева, значим комплекс «эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение читателя к произведению» [Ковалева 2011] («горизонт читательских ожиданий» [Яусс 1995]). В обоих случаях потенциальное число читательских интерпретаций, зависящих от заложенных автором смыслов, не ограничено.

Также исследователи многократно предпринимали попытки классификации адресатов по различным критериям. Известный философ и писатель К.С. Льюис в своей работе «Эксперимент в критике» описывает два типа читателей — «литературный» (*literary*) и «неграмотный» (*unliterary*) [Lewis 1961]. «Литературные» читатели проживают события, описанные в книге, примеряют их на себя и свой опыт, могут много раз перечитывать книгу и получают удовольствие от самого процесса чтения, в то время как «неграмотные» (которых, констатирует Льюис, большинство), напротив, часто читают «между делом», воспринимают события сюжета как абстрактные факты и могут отказаться от чтения, если к данной книге они уже обращались.

Классификацию адресатов на похожих основаниях проводит и У. Эко. Он предлагает термин «образцовый читатель», и определяет его как «комплекс благоприятных условий, которые должны быть выполнены, чтобы данный текст полностью актуализировал свое потенциальное содержание» [Эко 2005: 25]. Он разрабатывает это понятие, говоря о существовании «двойного образцового читателя», то есть такого, который способен интерпретировать текст на разных уровнях восприятия. Эко различает «семантического» и «семиотического» (или «эстетического») образцового читателя: первый «желает знать, что случится в произведении, второй — как в произведении описаны события» [Эко 2016: 275]. При этом, по мнению Эко, читатель второго типа получает от текста намного больше, чем просто его содержание — например, он улавливает множество оттенков интертекстуальной иронии.

В теории нарратива адресат и автор — неотъемлемая часть условий существования произведения, поэтому они не являются чем-то специфическим для текстов одного типа. В. Шмид выделяет конкретного и абстрактного читателя. Конкретный читатель существует вне произведения и не зависит от него, это «бесконечное множество всех реальных людей, которые в любом месте и в любое время стали или становятся реципиентами

данного произведения» [Шмид 2003: 41]. Абстрактный читатель — это «предполагаемый, постулируемый адресат, к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято» [Шмид 2003: 62]. Полемизируя с Ж. Женеттом, Шмид указывает, что абстрактный читатель не может совпасть с адресатом нарратора, поскольку читатель всегда относится к реальности, а нарратор — к фикциональной действительности [Шмид 2003: 60]. Предлагая модель коммуникативных уровней, Шмид строит следующую систему комбинации различных вариантов понимания «читателя»: в пределах изображаемого в произведении мира это фиктивный читатель (в терминах Шмида «нарратор» — «адресат фиктивного нарратора, та инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ», «эта инстанция <...> всегда предстает только как подразумеваемый образ адресата» [Шмид 2003: 96]), в пределах литературного произведения — абстрактный читатель, объединяющий в себе предполагаемого адресата произведения и идеального реципиента, способного максимально адекватно воспринять текст, а за пределами произведения — конкретный читатель [Шмид 2003: 40].

«Абстрактному читателю» у Шмида соответствует термин «*implied reader*» (подразумеваемый читатель), введенный У. Бутом [Booth 1983] — некоторый образ читателя, который есть у автора во время создания произведения, который зафиксирован в тексте через определенные знаки. «*Implied reader*» может соответствовать «предполагаемому» читателю, который способен корректно распознавать языковой код, идеологическое наполнение и эстетические особенности текста [*Implied reader*]. Кроме того, подразумеваемый читатель соотносится с образом «идеального реципиента» («*postulated reader*» [Booth 1983: 137–144]), который воспринимает структуру произведения самым оптимальным образом, принимает интерпретацию и эстетическую точку зрения, выдвинутые в произведении.

П. Стоквелл отмечает, что помимо конкретного адресата определенной истории внутри произведения (он называет его «narratee»), существует также «implied reader» — тот, кто может воспринимать фрагменты текста, относящиеся к разным адресатам («who sees all of the elements directed at different narratees» [Stockwell 2002: 43]). Кроме того, он указывает и на существование фигуры «идеального», «информированного» адресата («idealised reader» — «‘model reader’, or ‘informed reader’, or ‘super-reader’» [Stockwell 2002: 43]), то есть такого образа адресата, который будет объединять в себе и максимально полное и адекватное понимание идей исходного автора, и одновременно все возможные понимания текста.

Е.И. Бударagina предлагает следующее определение для термина «образ адресата»: «сложная многоуровневая категория, предполагающая наличие различных направлений и уровней адресации, выраженная системой средств адресованности» [Бударagina 2006: 9]. В этом случае образ адресата необходимо считать «одним из основных структурообразующих элементов художественного произведения» [Бударagina 2006: 9].

С концепцией разграничения читателя — адресата рассказчика и образа читателя (подразумеваемого, имплицитного читателя) в своих работах спорит М. Баль, говоря о том, что различие такого подразумеваемого читателя и конкретного адресата повествователя семиотически незначимо (“semiotically insignificant” [Bal 1977: 179]). Той же точки зрения придерживается Е.В. Падучева: «Из соображений параллелизма можно было бы подумать, что если в рамках литературной коммуникации аналогом говорящего служит не автор, а повествователь, то аналогом слушающего должен быть не сам читатель, а какой-то его представитель. На самом деле, однако, в таком двойном дублировании нет необходимости (Toolan 1992): адресатом повествователя в коммуникативной ситуации нарратива является не представитель читателя, а сам читатель» [Падучева 1996: 216]. Нам более корректным представляется все-таки выделение разных уровней адресата в тексте. Важно отличать адресата рассказчика-персонажа от адресата автора-

повествователя, их обоих — от того, к кому обращается имплицитный автор, и все эти инстанции — от конкретного живого человека, держащего в руках книгу. Особенно это важно в тех случаях, когда сам автор желает использовать их смешение как особый художественный прием: когда реальный, живой читатель ('flesh-and-blood reader' [Booth 1983; Stokwell 2002]) не может определить, к кому обращено высказывание — к нему или к персонажу.

Само понятие «фактор адресата» получило широкое использование после одноименной статьи Н.Д. Арутюновой «Фактор адресата», в которой она заметила, что благодаря активной разработке прагматического аспекта коммуникации поле исследований референциальной теории сместилось от значения слова и предложения к коммуникативному содержанию высказывания [Арутюнова 1981: 356–358]. Этот переход связан с тем, что для успешной коммуникации необходима согласованность говорящего и его адресата, а всякий речевой акт рассчитан на определенную модель адресата. При этом следует заметить, что существуют такие типы коммуникативных взаимодействий, в которых при внешнем нарушении коммуникативных максим так или иначе достигается взаимопонимание, например, в диалогах с ироническими высказываниями [Давыдов, Саниева 2000], но подобное понимание несоответствия формальной стороны высказывания и его имплицитного смысла возможно только в том случае, если у коммуникантов есть названная Н.Д. Арутюновой согласованность, готовность взаимодействовать и некоторый общий культурный фон.

Сам факт существования адресата и его роль заставляют говорящего заботиться об организации высказывания [Арутюнова 1981]. Это логично, поскольку говорящему для того, чтобы быть адекватно понятым, приходится считаться с тем, кто будет воспринимать его слова. Поэтому повествователь¹

¹ Далее в тексте термины «нарратор» и «повествователь» будут употребляться как эквивалентные. Безусловно, объем понятия «нарратор» шире, но в нашем исследовании значения данных терминов пересекаются, поэтому для упрощения было решено использовать их как синонимы.

строит свою речь с учетом фактора адресата. Поскольку далеко не всегда автор пишет текст для одного конкретного живого человека, может быть построена гипотетическая модель адресата: повествователь может приписать своему предполагаемому слушателю или читателю какие-то определенные качества и строить текст, опираясь на эти представления.

Арутюнова указывает, что, в отличие от коммуникантов в реальной языковой ситуации диалога, автор художественного текста «не должен соблюдать принцип прагматической релевантности», и поэтому его адресат «не склонен принимать на свой счет никаких интенций автора» [Арутюнова 1981: 362]. Но на наш взгляд, это остается справедливым только до тех пор, пока сам автор текста не ставит своей задачей повисить степень участия адресата в произведении и не пытается вовлечь адресата в сюжет. Л.П. Якубинский указывает, что всякое речевое раздражение побуждает к речевому реагированию [Якубинский 1986], поэтому, как нам кажется, можно уточнить, что адресат-читатель вполне может принимать интенции автора на свой счет — если автор изначально ставит себе такую цель. Разумеется, в случае художественного произведения это имитация диалога, поскольку адресат-читатель не может реально ответить своему «собеседнику».

Необходимость опираться на читателя, его ментальные способности и границы его восприятия очевидна, и с этой точки зрения текст рассматривается как произведение, которое должно способствовать формированию у адресата своей ментальной модели. Также оно должно обеспечить адресату выход за пределы непосредственно данного в самом тексте и послужить источником дальнейших возможных интерпретаций [Кубрякова 2001].

«Коммуникативная грамматика русского языка» рассматривает фигуру адресата как одну из позиций в субъектной перспективе высказывания [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 231] наряду с другими возможными носителями точки зрения — воплощениями в конкретном высказывании определенной субъектной зоны: субъекта-говорящего, субъекта-авторизатора

и т.д. Часть базовых моделей и их структурно-семантических модификаций представляют адресата эксплицитно, а в другой части он может представать через сложную контаминацию субъектных зон, создающую дополнительные смыслы и увеличивающую выразительность текста.

Поскольку с категорией адресата тесно связана проблема интерпретации произведения, необходимо кратко упомянуть о модусных смыслах [Балли 1955; Шмелева 1984]. Они позволяют говорящему выйти за пределы содержания высказывания и проявить свою позицию, выразить отношение как к объекту, о котором идет речь, так и к самому читателю. Э. Бенвенист обращал внимание не только на обязательное наличие адресата, но и на обращенность к нему высказывания: «в целом акт высказывания характеризуется подчеркиванием устанавливаемого в речи отношения к партнеру, будь он реальным или воображаемым, индивидуальным или коллективным» [Бенвенист 1974: 316].

В нашем исследовании мы будем придерживаться перечисленных выше терминов и понятий, однако нам представляется необходимым уточнить и дополнить некоторые из них. Мы предлагаем следующую классификацию типов адресата в художественном тексте:

а) **адресат-персонаж** — герой произведения, существующий и функционирующий в фикциональной действительности, но в ряде случаев эксплицитно представленный в качестве адресата высказываний автора-повествователя. Как будет показано далее, иногда этот тип адресата может быть намеренно неоднозначно представлен, что вызывает сложности с интерпретацией субъектной перспективы текста (особенно при переводе на другой язык).

б) **эксплицитный адресат-читатель** — образ читателя, зафиксированный в тексте через определенные знаки, выраженный эксплицитно и не входящий в систему персонажей. Это инстанция, к которой повествователь обращает свой рассказ, однако эксплицитный адресат не является одним из персонажей (даже входящим только в обрамление

[Гринцер 2001; КЛЭ], например, как в случае маркизы в «Разговорах о множестве миров» (Б. Фонтенель, перевод А. Кантемира [Пчелинцева 2019]) или Феофила в Евангелии от Луки).

в) **имплицитный адресат-читатель** — предполагаемый читатель, обладающий необходимой культурной компетенцией и способный корректно распознавать эстетические особенности текста, интертекстуальные и стилистические аллюзии, обращение к которому в тексте представлено имплицитно, через организацию его когнитивной деятельности.

г) **имплицитный зритель** — носитель способности воспринимать текстовый код визуально, т.е. считывать выделение текста на странице².

Адресованность текста приводит к необходимости формально выражать средства воображаемого диалога с адресатом-читателем. Даже если семантика имплицирована, текст содержит косвенное ее выражение. При этом воздействие на адресата и передача необходимых сведений о ценностной системе повествователя осуществляется при помощи средств, различных по способу действия, по объему и частоте использования, а также по степени эксплицированности в тексте.

Средства различных языковых уровней, предназначенные для определенного воздействия на адресата, создающие и / или поддерживающие иллюзию диалога и «взаимодействия» с ним, формируют некоторую сферу, пространство, связанное с адресатом. Рассмотрим подробнее средства, которые могут использоваться для таких целей.

² Потенциально эта классификация может быть уточнена за счет других каналов восприятия текста, если они специально задействованы автором (например, в романе Д. Глуховского «Пост» использование слухового канала восприятия принципиально важно для развития сюжета, поэтому аудиоверсия книги может восприниматься читателем / слушателем немного иначе), однако в нашем исследовании мы остановились на печатных носителях романов (бумажной и электронной версиях).

I.2. Представление о средствах, формирующих сферу адресата

Для создания иллюзии взаимодействия с адресатом и имитации диалога автора и читателя в художественном тексте могут использоваться разные средства. Это может быть эксплицитное обращение к адресату-читателю, прямой призыв, но наряду с этим существуют также разнообразные менее очевидные способы и средства привлечения внимания читателя или апелляции к его знаниям и представлениям.

В ряде случаев специфика повествования и построения текста позволяет предположить, что набор средств, встречающихся в произведении, — не случайность, а часть единого комплекса средств, предназначенных для формирования сферы адресата в конкретном произведении — совокупности номинаций и предполагаемых характеристик получателя текста, а также физических и ментальных действий, эмоциональных состояний, приписываемых ему в процессе чтения.

Если предположить, что подобные средства объединяются в комплекс, то в этом случае можно выделить «ядро» этого комплекса — средства, прямо указывающие на получателя текста. В таком случае «ядром» станут «классические» обращения, не раз становившиеся предметом исследований. Традиционно обращение рассматривалось в рамках синтаксиса. Изучению синтаксической природы обращения посвящены работы Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1976, 1977], А.П. Леонтьева [Леонтьев 1981], А.В. Полонского [Полонский 2000], Н.Ю. Шведовой [Шведова 1980] и других ученых. Примеры таких обращений в различных текстах:

«**Читатель!** Я знаю, что «Вы, очи, очи голубые» — не Пушкин, а песня, а может быть, и романс, но тогда я этого не знала и сейчас внутри себя, где все — еще все, этого не знаю, потому что «разрывая сердце мое» и «сердечная тоска», молодая бесовка и девица-душа, дорога и дорога, разлука и разлука, любовь и любовь — одно» [Цветаева 1967: 81].

Цветаева М. И. «Мой Пушкин»

«Но не то тяжело, что будут недовольны героем, тяжело то, что живет в душе неотразимая уверенность, что тем же самым героем, тем же самым Чичиковым были бы довольны читатели. Не загляни автор поглубже ему в душу, не шевельни на дне ее того, что ускользает и прячется от света, не обнаружь сокровеннейших мыслей, которых никому другому не вверяет человек, а покажи его таким, каким он показался всему городу, Манилову и другим людям, — и все были бы радешеньки и приняли бы его за интересного человека. Нет нужды, что ни лицо, ни весь образ его не метался бы, как живой, пред глазами: зато, по окончании чтения, душа не встревожена ничем, и можно обратиться вновь к карточному столу, тешащему всю Россию. Да, **мои добрые читатели**, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность» [Гоголь 2009: 235].

Гоголь Н. В. «Мертвые души», глава XI

«За мной, **читатель!** Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!

За мной, **мой читатель**, и только за мной, и я покажу тебе такую любовь!» [Булгаков 1984: 249].

Булгаков М. А. «Мастер и Маргарита», ч. II, гл. 19

«**Да, сэр**, мальчишка, видимо, веселился вовсю. Жить в пещере ему понравилось, он и думать забыл, что он сам пленник. Меня он тут же окрестил Змеиным Глазом и Соглядатаем и объявил, что, когда его храбрые воины вернутся из похода, я буду изжарен на костре, как только взойдет солнце» [О. Генри 2006: 290].

О. Генри «Вождь краснокожих», пер. Н. Дарузес

Согласно определению словаря лингвистических терминов, обращение — это «грамматически независимый и интонационно обособленный компонент предложения или более сложного синтаксического целого, обозначающий лицо или предмет, которому адресована речь» [ЛЭС 1990]. Н.Ю. Шведова дает следующее определение термина «обращение»: «это распространяющий член предложения — имя в форме именительного

падежа, возможно — с зависящими от него словоформами, называющий того, к кому адресована речь» [Шведова 1980: 163–164].

Как правило, обращение выражается именительным падежом существительного или любой эквивалентной словоформой в сочетании с особой звательной интонацией. Некоторым славянским языкам свойственно такое специализированное средство выражения обращения, как звательный падеж [Кручинина 1990].

Синтаксический статус обращения неоднозначен. Традиционно ему отводится периферийное место, поскольку это не предложение и не словосочетание, и его семантика сводится главным образом к «называнию того, к кому адресована речь» [Шведова 1980: 164]. П.А. Лекант рассматривает обращение как компонент предложения, «грамматически не зависящее от предложения слово или сочетание слов, называющее того, к кому обращена речь, и характеризующееся звательной интонацией» [Лекант 2000: 437]. А.А. Шахматов полагает, что обращение имплицитно содержит предикативное значение и в определенных условиях может переходить в статус предложений [Шахматов 2001]. Он определил обращение как «слово или словосочетание, соответствующее названию 2 лица, к которому обращена речь говорящего» [Шахматов 2001: 261]. А.М. Пешковский относит обращение к обособленным членам предложения [Пешковский 2001: 409]. В.П. Проничев утверждает, что обращение относится к именованным односоставным предложениям [Проничев 1971: 88]. А.Г. Руднев рассматривает обращение как особый член предложения третьего порядка, связанный с предложением особой соотносительной связью [Руднев 1959: 139]. Н.Ю. Шведова указывает, что обращение обязательно связано с предложением: «обращение не является таким распространителем, который никак не связан с остальным составом предложения» [Шведова 1980: 163–164]. Кроме того, обращение образует синтагму или входит в синтагму с другими словами [Шведова 1980: 163–164].

Как отмечает А.А. Балакай, в связи с развитием антропоцентрической научной парадигмы обращение начинает изучаться как коммуникативный акт, речевая единица [Балакай 2005]. Коммуникативный аспект обращения представлен в работах В.Е. Гольдина [Гольдин 1983, 1987], Л.П. Рыжовой [Рыжова 1981, 1983, 1984], Н.И. Формановской [Формановская 1994, 2001; Акишина, Формановская 1975], И.В. Щербининой [Щербинина 2007], Т.Е. Янко [Янко 2010] и других.

Н.И. Формановская говорит об обращении как о «коммуникативной единице, т. е. как о своеобразном речевом действии (речевом акте), состоящем из призыва и называния одновременно» [Формановская 1994: 84]. Обращения составляют самый многочисленный и наиболее употребительный разряд коммуникативных единиц, образующих «лексико-семантическую парадигму адресатности» [Полонский 2000]. При этом, как показывает В.М. Тарасов, поскольку обращения представляют собой основную контактоустанавливающую коммуникативную единицу со специфичной культурной спецификой, при переводе их на другие языки могут возникать сложности, требующие особого подхода [Тарасов 2011].

Практический опыт описания обращений можно наблюдать на примере «Словаря русского речевого этикета» [Балакай 2001].

Наиболее важными и регулярными являются апеллятивная и оценочно-характеризующая (экспрессивная) функции обращения [Кручинина 1990]. Довольно часто обращение выражает не просто призыв к адресату, но и отношение к нему со стороны говорящего. В художественной литературе обращения могут получать дополнительные функции, например, сравнительную, работать как «именительный темы» и т.д.

С учетом вышеперечисленных исследований и работ очевидно, что термин «обращение» имеет, несмотря на некоторые различия в определениях, довольно конкретный смысл и применяется только к определенным образом грамматически оформленным конструкциям. Адресатом обращения может стать как сам персонаж, так и читатель-адресат, подразумеваемый автором-

повествователем. Однако наряду со «стандартными обращениями» в качестве апелляции к адресату могут использоваться и другие средства, не являющиеся «обращениями» в прямом значении термина. В нашей работе мы остановимся именно на таких случаях и не будем касаться собственно обращений, поскольку в выбранном материале именно таких, «классических» обращений нами не было обнаружено — при том, что в текстах последовательно конструируется сфера адресата.

В данной работе мы не ставим цель описать все возможные случаи употребления конструкций, связанных с идеей обращения к адресату. Мы хотим указать на проблему того, что средства, формирующие сферу адресата, могут работать комплексно на уровне всего текста, однако при этом нет специального термина, которым можно было бы обозначить подобный комплекс и в целом все разнородные средства с подобной функцией, нет единого мнения о том, как следует обозначать такие конструкции, и нет четких критериев, какие лингвистические средства в этот комплекс могут быть включены.

К сожалению, терминологическая проблема представляется достаточно сложной. Разнообразие грамматических средств при их изофункциональности не позволяет использовать устоявшийся термин «обращение». Термин «апеллятив» синонимичен термину «нарицательное существительное» [Ахманова 1969], а термин «апелляция» связан с юридической сферой и потенциально может затруднять использование данного слова. В самом широком понимании средствами, направленными на привлечение внимания адресата, может считаться весь текст целиком и любое художественное средство в нем. Однако мы останавливаемся на рассмотрении конструкций, моделирующих сферу адресата. Как было указано выше, **сферу адресата** мы понимаем как набор обозначений и предполагаемых характеристик получателя текста, а также действий и состояний, которые ему приписываются в процессе чтения.

В рамках сферы адресата могут быть выделены две крупные составляющие:

а) референция к адресату, которая выражается через разнообразные способы его номинации (прямой и не прямой);

б) организация когнитивной деятельности адресата — совокупность приемов, контролирующих восприятие произведения: инструкции, как следует понимать тот или иной факт, активация фоновых знаний, необходимых для корректной интерпретации интертекстуальных отсылок и стилистических аллюзий, а также изменение способа графического представления информации.

Иллюстративным материалом являются русские переводы двух фантастических романов Р. Желязны. Сами романы выбраны как репрезентативные для демонстрации активной имитации взаимодействия с адресатом. Оригинальный английский текст насыщен конструкциями, адресованными эксплицитному читателю с целью узнать его мнение, заставить обратить на что-то внимание, указать на факты, которые повествователь считает особенно важными и т.д. Количество таких элементов, их повторяемость и их взаимодействие позволяют предположить, что это не случайный набор элементов, а сознательно применяемый комплекс для достижения определенных целей в воздействии на своего читателя. Поэтому перед переводчиками встала задача сохранить такой формат художественного фантастического текста, который ориентирован на адресата в большей степени, чем обычный художественный текст. Часть средств в разных языках совпадает по своей функции, однако в ряде случаев нетождественность английских и русских конструкций, апеллирующих к адресату, заставила переводчиков искать способы передачи данной идеи. Кроме того, в переводах была в целом по-разному решена основная стратегия автора — постоянное обращение к адресату. Следствием этого стало добавление / удаление фрагментов с апелляциями к читателю, что, в свою

очередь, привело к созданию различных по своей стилистике произведений, вызывающих неодинаковые впечатления у адресата.

I.3. Воплощение читателя в тексте: история изучения

При конструировании сферы адресата стоит не только обращать внимание на конкретные языковые средства, указывающие на адресата или организующие его когнитивную деятельность, но и учитывать коммуникативный аспект устройства текста в целом. Сама идея общения с адресатом (с учетом заведомого посредничества произведения) вынуждает автора строить текст так, чтобы получатель текста смог понять, что именно адресовано ему, на чем следует остановиться. В нашей работе для изучения структуры сферы адресата потребовалось привлечь такие понятия, как точка зрения, фокализация, теория первого плана и фона (Theory of Grounding). Для уточнения функционирования сферы адресата с учетом разных видов повествователя понадобилось уточнить разницу между типами повествования. Кроме того, предлагаемый адресату способ познания мира и уровень абстракции, свойственный ряду суждений, потребовали привлечь исследования по коммуникативным регистрам.

I.3.1. Точка зрения как средство отображения субъекта восприятия: содержание и развитие понятия

Понятие точки зрения играет важную роль при изучении воздействия на читателя. Термин «точка зрения» возник в конце XIX века у американского писателя Г. Джеймса в эссе «Искусство прозы» [Джеймс 1982]. В научный обиход данное понятие ввел английский литературовед П. Лаббок в работе «Искусство романа» [Lubbock 1921]. Он выделял два основных повествовательных типа: при панорамном повествовании автор проявляет свое сознание непосредственно, прямо, в то время как для сценического

повествования характерен имплицитный характер авторского выражения, реализация сознания автора через героев. По мнению А.И. Николаева, более предпочтителен второй подход, так как он показывает события, но при этом не навязывает их [Николаев 2011].

Интерес к термину и его различные интерпретации обусловили значительное количество лингвистических и литературоведческих работ. В. Шмид понимает под термином «точка зрения» «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид 2003: 121]. Одним из серьезных расхождений в исследованиях было постулирование бинарной («нарраториальная» — «персональная») либо тернарной («нарраториальная» — «нейтральная» — «персональная») оппозиции в выделении типов точки зрения [Шмид 2003: 127]. За наличие трех вариантов выступали Штанцель [Stanzel 1955], Петерсен [Petersen 1977] и другие. Сам Шмид считал такой тип, как «нейтральная» точка зрения, невозможным, и свою теорию строил на бинарной оппозиции, подчеркивая маркированность именно «персональной» точки зрения [Шмид 2003: 128].

Активной разработкой понятия «точка зрения» применительно к организации текста занимался Б.А. Успенский. Он подходил к вопросу о точке зрения как к проблеме композиции и в связи с этим выделял несколько уровней для подробного анализа текста — план идеологии, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии [Успенский 1970]. Кроме того, он указывал, что для получения целостной картины необходимо рассматривать не только каждый уровень в отдельности, но и их взаимоотношения в произведении.

Уточнение понятия «точка зрения» предложил французский исследователь Ж. Женетт. Он считал, что необходимо разграничивать «того, кто видит» и «того, кто говорит», поскольку эти субъекты могут не совпадать, и ввел понятие «фокализация» — организация в тексте определенной точки зрения, «ограничение поля, т.е. выбор нарративной информации по

отношению к тому, что обычно называется “всеведение”» [Шмид 2003: 112]. Разным типам точек зрения, по его классификации, соответствуют разные уровни фокализации: нулевая, внутренняя и внешняя. Эти уровни соотносятся с точкой зрения повествующего субъекта и точкой зрения, доступной читателю [Женетт 1998: 391]: «нулевая фокализация» — ситуация, при которой всеведущий повествователь знает больше, чем любой персонаж; «внутренняя фокализация» — повествователь говорит только то, что знает персонаж; «внешняя фокализация» — повествователь говорит меньше, чем знает отдельный персонаж.

Норвежская исследовательница М. Баль дополнила исследования по фокализации, обратившись к нарративу в фильмах и в изобразительном искусстве. Она указывает, что вне зависимости от типа повествования необходимо выбирать определенную позицию, с которой будут представлены наблюдаемые события [Bal 2009]. Бол определяет «фокализацию» как «отношение между восприятием, воспринимающим субъектом и объектом восприятия» [Уржа 2014: 146] и вводит фигуру фокализатора (*focalizer*) — того, с чьей позиции осуществляется восприятие [Bal 2009: 149], это может быть любой персонаж или сам повествователь.

Средства реализации точки зрения в тексте Б.А. Успенский выделяет на различных языковых уровнях: это передача внутреннего монолога, несобственно-прямая речь, использование монтажной техники, постоянные эпитеты, фразеологические средства, слова с персуазивной семантикой как показатели остранения, чередование форм настоящего и прошедшего времени и даже орфографические показатели [Успенский 1970].

С понятием точки зрения связана теория выделения первого плана и фона текста — «Theory of Grounding». Авторы одной из фундаментальных работ в этом направлении П. Хоппер и С. Томсон так описывают различие между этими понятиями: «That part of a discourse which does not immediately and crucially contribute to the speaker's goal, but which merely assists, amplifies, or comments on it, is referred to as *background* (курсив наш — Г. Ф.). Ву

contrast, the material which supplies the main points of the discourse is known as *foreground*. Linguistic features associated with the distinction between foreground and background are referred to as grounding» [Hopper, Thompson 1980: 280]. Таким образом, «фрагменты первого плана создают скелет текста, формируют его базовую структуру, тогда как фоновые фрагменты облекают скелет плотью, оставаясь при этом в стороне от основ его структурной связности» [Уржа 2012: 199]. Это выделение более значимых событий в тексте — его «скелета», основания, и менее важных, вторичных, служащих либо для детализации событий первой группы, либо для сообщения сведений, в данный момент не относящихся непосредственно к ситуации, но при этом помогающих получить более точную общую картину.

Хоппер и Томсон подчеркивали, что средством формирования первого плана является не какая-либо одна морфологическая или синтаксическая характеристика, а группа признаков: наличие участников действия и их деятельность (агентивность субъекта и задействованность объекта), компактность (точечность) и контролируемость действия, вид (аспект) предиката и наклонение. К. Чвани также учитывает при характеристике текста параметр референциальности (нахождение субъекта в реме или в инициальной теме предложения) и антропоцентричности (одушевленность, конкретность, исчисляемость, форма единственного числа) [Chvany 1990].

В работах В.В. Виноградова и его последователей были изучены и описаны специфичные для русского языка аспекты формирования первого плана и фона, а именно: текстовые функции видо-временных глагольных форм, семантические и стилистические эффекты использования настоящего исторического времени и т. д. В отечественных исследованиях грамматики текста освещены и другие аспекты, соотносимые с теорией Хоппера и Томсон: например, композиционно-синтаксические возможности личных и неличных форм, реализующих таксисные отношения предикатов, функции безличных (инволютивных) предложений по сравнению с личными и т. д. [Уржа 2012, 2015; Немкова 2016].

Формирование первого плана (по отношению к фону) позволяет писателю управлять локализацией позиции читателя и менять ее в зависимости от интенции автора [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 22]. Локализация читательской позиции — это положение читательского сознания на временной оси (сочетание календарного, событийного и перцептивного времени [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 23]) и его пространственное «размещение» вне текста либо в самом сюжете. Регулярное переключение этих положений держит читателя в напряжении, заставляет постоянно следить за событиями.

I.3.2. Тип повествования как способ учета «фактора адресата»

Повествователь — это «некоторый субъект сознания, воплощенный в тексте» [Падучева 2010], это центр пространственно-временной системы координат, в которую вынужден принимать читатель. Также повествователь — это субъект речи, поэтому ему принадлежат эгоцентрические элементы языка в тексте. Однако повествователь может по-разному соотноситься с внетекстовым автором и с персонажами. Например, диегетический повествователь (нарратор) повествует о самом себе как о фигуре в сюжете, а недиегетический (экзегетический) повествователь говорит только о других фигурах [Шмид 2003: 82]. Характер соотношения писателя и говорящего в тексте зависит от типа повествования. Изучением типов повествования занимались такие известные ученые, как К.Н. Атарова и Г.А. Лесскис [1976], Е.В. Падучева [Падучева 1995, 2010], Н.А. Кожевникова [1994], Ж. Женетт [Женетт 1998], В. Шмид [Шмид 2003], М. Баль [Bal 2009], и многие другие.

Одна из типологических систем повествования представлена у Падучевой [Падучева 1995]. На основании типов взаимодействия повествователя с автором и персонажами она выделяет три основных повествовательных формы: повествование от первого лица (диегетический

повествователь принадлежит миру текста), повествование без первого лица (экзегетический повествователь не принадлежит миру текста) и свободно-косвенный дискурс (ситуация, при которой экзегетический повествователь частично уступает персонажу свое право на речевой акт). Повествовательная форма может меняться в пределах одного текста.

Н.А. Кожевникова определяет типы повествования как «композиционные единства, организованные определенной точкой зрения (автора, рассказчика, персонажа), имеющие свое содержание и функции и характеризующиеся относительно закрепленным набором конструктивных признаков и речевых средств (интонация, соотношение видо-временных форм, порядок слов, общий характер лексики и синтаксиса)» [Кожевникова 1994: 3]. Она отмечает, что типы повествования организуются субъектами речи и оформляются речевыми формами, при этом субъект речи не всегда определяет тип повествования. «В повествовании от третьего лица выражает себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями» [Кожевникова 1994: 3]. Она также подчеркивает, что субъект речи и речевое воплощение повествования могут взаимно детерминировать друг друга.

При подобной непрямой зависимости между типом повествования и повествовательным субъектом в ряде случаев можно говорить о типологических чертах, свойственных широкому кругу произведений. К.Н. Атарова и Г.А. Лескис выделяют ряд особенностей такого типа повествования, при котором повествователь и действующий персонаж — одно лицо. Для него характерно указание на наличие персонифицированного повествователя, возможность раскрытия субъективного взгляда на мир, «эффект оправдания» (когда повествователь может смягчать какие-либо неблагоприятные аспекты своих действий, преувеличивать и приукрашивать свои действия), повышенная степень персуазивности, ограничения в

изображении действующих лиц и внешнего мира (отсутствие «всеведущего автора») [Атарова, Лескис 1976].

Учет типа повествования помогает смоделировать определенную систему «взаимодействия» повествователя с адресатом, в рамках которой средства, конструирующие сферу адресата, могут использоваться чаще либо не использоваться совсем.

I.3.3. Регистровое членение как способ коммуникативной организации текста

Учет способа познания мира и изучение степени абстракции некоторых суждений позволяет более адекватно оценить текстовую композицию. При анализе коммуникативной организации текста мы обратились к представлению о коммуникативных (речевых) регистрах.

Регистр как средство организации текста являлся предметом исследования многих ученых. По выражению М. Холлидея, регистр отражает ситуацию использования языка [Halliday 1964], в то время как в концепции В.М. Живова регистр понимается как совокупность «текстов, объединенных сходным коммуникативным заданием...» [Живов 2004: 528]. Коммуникативный регистр — «модель речевой деятельности, обусловленная точкой зрения говорящего и его коммуникативными интенциями, располагающая определенным репертуаром языковых средств и реализованная в конкретном фрагменте текста» [Онипенко 2001: 108]. По характеру описания признаков действительности и по степени абстрагирования говорящего от действительности выделяют 5 коммуникативных регистров [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 29]. В повествовании, где сюжет складывается из смены событий, основой является репродуктивный регистр, поскольку он воспроизводит «непосредственно, сенсорно наблюдаемое, в конкретной длительности или последовательной сменяемости действий, состояний, находясь — в реальности или в

воображении — в хронотопе происходящего» [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 29]; для него характерны «и конкретные, наблюдаемые действия, и свой хронотоп, и перцептивное “присутствие” говорящего субъекта» [Золотова 2010: 348]. Блоки репродуктивного регистра могут сменяться фрагментами информативного регистра — сообщениями о фактах, событиях, свойствах, отвлеченными от конкретной действительности, т.е. сферой не прямого наблюдения, а знания [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 29]. Для этого регистра «характерны множественные, нереферентные имена, ненаблюдаемые действия... отсутствие хронотопа, конкретной длительности действий, и непричастность говорящего субъекта к сообщаемому» [Золотова 2010: 348].

В случае, когда произведение написано целиком в репродуктивном или информативном регистре, у повествователя, как правило, нет необходимости намеренно создавать иллюзию коммуникативного акта, и чтение в целом воспринимается как специфический диалог, когда говорит один из коммуникантов (повествователь), а второй слушает, воспринимает, но не вербализует свои реакции (читатель).

Чтобы каким-то образом привлечь внимание адресата, можно «приближать» события, как было указано выше, выдвигать на первый фон определенные события и даже актуализировать саму позицию наблюдателя [Чумирова 2005]. Однако можно действовать и иначе — отдаляться, абстрагироваться от конкретных событий. Как правило, автор настаивает на отстранении от ситуации, отдалении от сюжета в тех случаях, когда апеллирует к неким универсальным обобщениям. Читателю предлагается сопоставить свои представления об определенном фрагменте действительности или понятии с всеобщим мнением, а также с идеями и мнением персонажей. Конкретная ситуация расширяется до масштабов всего человечества и приобретает универсальное значение. Средством выражения подобной обобщенности высказывания служит генеритивный коммуникативный регистр.

По характеру коммуникативного общения он относится к монологическим типам речи, но при этом довольно часто примыкает к диалогическим, поскольку может одновременно быть и реакцией, и информативным ответом, и выражением отношения говорящего к ситуации (например, «*На вкус и цвет товарищей нет*», «*Всему свое время: <...> время разбрасывать камни и время собирать камни*»). Информация обобщается на «высшей ступени абстракции от событийного места и времени» [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 30]. Высказывания генеритивного регистра можно определить как «результат осмысления и оценки воспринимаемого, переживаемого многими поколениями людей» [Завьялова 2002]. Генерализации чаще всего подвергаются характеристики, признаковая информация («в генеритивном регистре говорящий сообщает о постоянных, вневременных качествах, свойствах человека, окружающего мира» [Завьялова 2002]), а также оценка, при этом область референции максимально расширяется. Также О.С. Завьялова показала, что генеритивным высказываниям, несмотря на кажущуюся вневременность и универсальность, присуща определенная субъективность [Завьялова 2005].

Генеритивный речевой регистр ориентирован на адресата (на это работают такие имманентные характеристики генеритива, как обобщенно-личный субъект диктума и обобщенно-личный субъект модуса), при этом его структура не является унифицированной, чем объясняется значительная неоднородность в использовании грамматических средств при функциональном сходстве высказываний в целом [Филатова 2016].

Диалогические речевые акты и построенные по их модели тексты, кроме самого сообщения, содержат речевые интенции волеизъявления говорящего, адресованные потенциальному исполнителю (для текста — читателю), и экспрессивно-оценочную реакцию на речевую ситуацию [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004: 32], что отражается во включении в текст фрагментов волюнтивного и реактивного регистров [Золотова, Онипенко, Сидорова, 2004: 32]. Диалогические блоки могут включаться в

репродуктивный регистр в виде воспроизводимой прямой речи. Часто повествователь следит за вниманием адресата, обращается к нему с вопросами, указывает, к чему следует присмотреться, предлагает согласиться с выводами или поспорить со своим мнением.

Анализ коммуникативно-структурной организации произведения на основе коммуникативных регистров позволяет тщательно изучить коммуникативный замысел текста.

I.4. Традиция исследования переводных текстов и типологическое сопоставление языков оригинала и перевода

Современные исследования рассматривают перевод как акт межъязыковой коммуникации. Коммуникативная теория перевода указывает на важность прагматического аспекта, который предполагает сопоставление не только двух языковых кодов, но и двух культурных общностей. По наблюдению Ж. Мунэна, перевод — это «языковой контакт». Наблюдение за поведением языков и взаимодействие с ними является способом изучения структуры языка [Мунэн 1978]. Подобная ситуация контакта предполагает и моделирование ситуации самой коммуникации: представить не только вступающих в контакт субъектов, но и цель взаимодействия, а также способ и средства контакта. Обычно целью взаимодействия автора и его адресатов, то есть целью текста, является воздействие на читателя (которое может быть информативным, этико-эстетическим, каузирующим и т.д.). Переводной текст не является исключением в этом смысле, однако переводчик должен не просто выявить первоначальный авторский замысел, но и передать это адресатам с помощью наиболее адекватных соответствий в языке перевода.

О. Каде предложил схему процесса перевода [Каде 1978]. Согласно этой схеме, деятельность переводчика разбивается на два этапа. Сначала он является непосредственным получателем информации, исходящей от отправителя-автора (при этом предполагается полное соответствие

коммуникативного эффекта коммуникативному намерению (*kommunikativ realisierte intention*)). Затем переводчик перерабатывает полученное сообщение в единицы кода основного получателя (читателя). Обеспечение точного соответствия и на том, и на другом этапе является, по мнению Каде, основным критерием при оценке перевода.

А. Швейцер развивает мысль О. Каде, однако уточняет, что главным этапом перевода является этап нахождения соответствий в языке перевода. Переводчик получает коммуникативное намерение отправителя в виде конкретных произведений. Однако «сложность и гетерогенность системы естественного языка, избыточность и дифференциация его структуры, полисемия и синонимия языковых единиц, отсутствие одно-однозначных соответствий между планом содержания и планом выражения, почти неисчерпаемые ресурсы контекстуальной синонимии» приводят к тому, что переводчик не просто перекодирует информацию, а вынужден заниматься поиском оптимального варианта из значительного числа возможных [Швейцер 1970: 35–46]. Например, ввиду отсутствия полного аналога русского деепричастия в системе неличных форм глагола английского языка функционально-семантический диапазон этой формы выражается в английском языке другими неличными формами глагола — причастием, герундием, инфинитивом, а также отглагольным существительным. При этом нет однозначного соответствия одной формы всем случаям выражения определенной функции, то есть в зависимости от контекста и требований адекватного перевода одна и та же русская глагольная форма может переводиться на английский с помощью разных средств. Иными словами, «соотношение языковых систем детерминирует и ограничивает набор возможных вариантов, но не предопределяет выбор оптимального варианта» [Швейцер 1970: 35–46].

По мнению Р. Ладо, при анализе переводных текстов необходимо сравнивать словари языка оригинала и перевода [Ладо 1989]. Следует сравнивать формы, значения, а также дистрибуции и коннотации. Это

позволяет выявить определенные закономерности восприятия текста у читателя (и самого переводчика). Словарные соответствия определяют понимание текста переводчиком и, следовательно, определяют передачу смыслов в итоговом переводном тексте.

Как правило, слову иностранного языка либо находят его полное соответствие, либо значение слова передается близкими по значению структурами другого языка. Одной из первых теорий перевода является теория закономерных соответствий Я.И. Рецкера [Рецкер 2007]. Она учитывает повтор некоторых элементов логической структуры текста в процессе перевода. Отдельные слова и словосочетания имеют свои постоянные эквиваленты в других языках. Для перевода других слов существуют только вариантные контекстуальные соответствия. Кроме того, иногда для перевода приходится использовать лексические трансформации. Однако при этом всегда происходит некоторая потеря значения, поскольку слово в переводе оказывается либо шире, либо уже исходного значения: «распространенность приемов дифференциации/конкретизации при переводе с английского на русский объясняется обилием в английском языке слов с широкой семантикой, которым нет прямого соответствия в русском языке» [Рецкер 2007: 47]. Поиском способов для решения этой проблемы занимались известные лингвисты Л.С. Бархударов, Ю.Н. Караулов, А.В. Федоров и другие.

Проблема несовпадения круга значений при передаче понятия в переводе исследовалась многими лингвистами по всему миру. Об ограничении принципа переводимости писал еще А.В. Федоров: в ряде случаев перевод остается возможным, но не в полном объеме, а в пределах одной из функций элемента оригинала (например, при передаче диалектных единиц, стилистически окрашенных единиц и т.д.) [Федоров 2002]. Л.С. Бархударов констатирует, что «не существует двух различных языков, у которых смысловые единицы — морфемы, слова, устойчивые словосочетания — совпадали бы полностью во всем объеме своих

референциальных значений. Хотя сами выражаемые значения в большинстве своем совпадают, но способы их выражения, <...> как правило, в разных языках расходятся более или менее радикальным образом» [Бархударов 1975: 74]. Он сводит типы соответствий к трем большим основным группам: 1) полное соответствие; 2) частичное соответствие; 3) отсутствие соответствия.

Следует помнить, что мы имеем дело не с оригинальным текстом, а с его переводами, то есть текстами, пропущенными через призму восприятия переводчика. Эти тексты неизбежно претерпевают изменения, поскольку далеко не во всех случаях возможен точный перевод того или иного понятия. Кроме того, в разных языках может различаться объем одного понятия. Поэтому трансформация средств воздействия на читателя при переводе неизбежна, но реализоваться это может по-разному.

О невозможности полного абсолютного перевода говорит и У. Эко в своей работе «Сказать почти то же самое»: «переводить — значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая *в известном смысле* (курсив наш — Г. Ф.) может оказать на читателя аналогичное воздействие — как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, — равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник. “В известном смысле” — потому что любой перевод намечает окраины неверности вокруг ядра предполагаемой верности, но решение о местоположении этого ядра и о ширине этих окраин зависит от целей, поставленных перед собой переводчиком» [Эко 2006: 16–17].

Метод анализа, применяемый в данной работе, детерминируется объемом материала и целями исследования. Это анализ соотношения двух языковых систем, в ходе которого отдельные компоненты этих систем сравниваются друг с другом. При этом не подвергаются рассмотрению все возможные способы выражения того или иного смысла, а констатируются

определенные различия в способах представления. Объем материала ограничивает возможность выявлять взаимозависимости для всех уровней сравниваемых языков.

Перечисленные особенности позволяют охарактеризовать применяемый метод анализа как сопоставительный, или би-идиосинхронический анализ [Скаличка 1989: 27–31]. Сопоставительная лингвистика не может дать полный охват взаимозависимости языковых явлений, так как не располагает достаточным материалом, однако может показать языковую систему максимально полно.

Сопоставлением русского и английского языков, сравнением их исходных систем, а также особенностями двустороннего перевода и интерпретации занимались многие лингвисты, например, В.Д. Аракин, Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, В.Ю. Копров, Д.А. Штелинг и др. В своих работах они обращают внимание на разные аспекты типологии английского и русского языков.

Одно из основных различий между английским и русским языками состоит в наборе грамматических категорий (отсутствие категории в одном языке при наличии ее в другом, например, спорный вопрос о существовании системы падежей в английском языке при безусловном признании ее в русском) и разных способах реализации одинаковых категорий. В частности, значительно различается организация видо-временной системы глагола в русском и английском языках: два вида и три времени в русском языке, при этом аналитически образуется только форма будущего времени у глаголов несовершенного вида, а глаголы совершенного вида не образуют форму настоящего времени, и четыре аспекта и три времени (четыре — если считать за отдельную форму *Future in the Past*, используемую в определенных придаточных) в английском языке, при этом синтетически образуется только форма *Simple (Indefinite)* в настоящем и прошедшем времени. Категория определенности не только имеет разные средства выражения, но и принадлежит к разным уровням языков: если в русском языке для ее

выражения необходимы дополнительные лексемы (анафорические местоимения, числительные «один, одна» и т.д.), то английский язык располагает грамматическими средствами ее реализации (артиклевая система). Также различием категорий может быть их значение (категория залога, в некоторых случаях — категория времени) [Аракин 2000; Штелинг 1996].

По-разному функционируют в языках личные местоимения. Если использование местоимения *I* (для заострения внимания на позиции говорящего) и *we* (для объединения говорящего и адресата) в английском языке в целом функционально не отличается от аналогичных форм в русском, то с местоимением *you* дело обстоит иначе. Известно, что в русском языке, как и в других славянских, есть противопоставление местоимений «ты» — «вы» относительно категории числа и семантики вежливости, в то время как английский является скорее исключением из правила [Плунгян 2010: 258], объединяя в одной форме *you* одновременно все возможные обращения к собеседнику и нивелируя разницу между фамильярной и официальной ситуацией при его использовании. При этом возможность обозначения данным местоимением обобщенно-личного субъекта в английском языке также существует. Однако обобщенность в английском скорее примыкает к неопределенности. Неопределенность субъекта, которая может быть реализована через форму глагола множественного числа прошедшего времени (*Ego арестовали*), в английском выражается двучленным пассивом (*He was arrested — Он был арестован*). Кроме того, английский двучленный пассив по необходимости берет на себя и роль выразителя компонентов актуализирующего и стилистического аспектов [Копров 2010: 169].

Перечисленные различия хоть и являются известными, тем не менее указывают на значительное количество сложностей, которые возникают у исследователей и переводчиков англоязычного текста. Языковые средства, с помощью которых реализуются интенции автора и переводчика, могут быть как универсальными для языка оригинала и перевода, так и культурно и

лингвистически специфическими. Анализ переводного текста путем сопоставления средств, используемых автором и переводчиками, помогает увидеть не только особенности иностранного языка и отличия его от родного языка, но и выявить те черты родного языка, которые менее заметны в непереводе художественном тексте.

Традиция сопоставительного исследования переводных текстов и теоретические работы в этой области имеют обширную историю в русской лингвистике, а исследования и лингвистические интерпретации переводов продолжают активно развиваться ([Щерба 1936; Левин 1963; Чуковский 1964; Гак 1966; Рецкер 1974 (2007); Бархударов 1975; Панов 1975; Якобсон 1978; Задорнова 1984; Комиссаров 1990; Падучева 1996; Штелинг 1996; Яхнина 1997; Борисенко 1998, 2001, 2002; Бузаджи 2007; Копров 2010, 2016; Урханова 2011; Гарбовский 2013] и др.).

Необходимо также обратиться к современным сопоставительным исследованиям перевода в русле коммуникативной грамматики ([Уржа 2008, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016 и др.; Скворцова 2017; Уржа, Скворцова 2016а, 2016б; Немкова 2017, 2018, 2019; Пчелинцева 2017, 2021; Филатова 2017, 2018, 2019; Шерварлы 2017] и др.). Ярким свидетельством интереса к этой области является сборник статей молодых исследователей «Текст в зеркалах интерпретаций» [Текст... 2017], созданный по итогам работы исследовательского семинара под руководством А.В. Уржи.

Таким образом, анализ, интерпретация и сопоставление переводных художественных текстов является важной частью современной филологии.

Выводы по главе I

Анализ подходов к определению термина «адресат» позволяет заключить, что художественный текст, вне зависимости от декларируемых целей автора, предназначен для восприятия информации получателем. Адресованность текста приводит к тому, что в нем — эксплицитно или

имплицитно — выражаются средства обращения к адресату-читателю, средства учета его точки зрения. Изучение соотношения терминов «читатель» и «адресат» в различных концепциях позволяет предложить классификацию типов адресата в художественном тексте, которая учитывает способы воплощения адресата в повествовании (эксплицитные / имплицитные, семантические / семиотические):

а) эксплицитный читатель как объект номинации и апелляции противопоставлен имплицитному читателю как носителю знаний и компетенций, чья когнитивная деятельность контролируется в процессе чтения;

б) эксплицитный читатель противопоставлен внутренним адресатам в тексте (персонажам) как объектам художественной действительности;

в) эксплицитный и имплицитный читатель противопоставлены имплицитному зрителю как носителю способности визуально воспринимать текстовый код.

На основании анализа средств, которые могут использоваться для указания на адресата, предлагается понятие «сфера адресата» — набор обозначений и предполагаемых характеристик получателя сообщения, а также действий и состояний, которые ему приписываются в процессе восприятия информации. В рамках этой сферы адресата выделены следующие крупные составляющие:

а) референция к адресату, которая выражается через разнообразные способы его номинации (прямой и непрямой);

б) организация когнитивной деятельности адресата – совокупность приемов, контролирующая восприятие произведения: уточнение, как следует понимать тот или иной факт, активация фоновых знаний, необходимых для корректной интерпретации интертекстуальных отсылок и стилистических аллюзий и т.д.

Изучение вариантов интерпретации понятия «точка зрения» (Ю. Петерсен, В. Шмид, Ф. Штанцель, Б.А. Успенский), а также понятия «фокализация» (М. Баль, Ж. Женетт) позволяет более точно определить соотношение фигур, воспринимающих события сюжета (нарратор, разные

типы адресатов в художественном произведении). Теория выделения первого плана и фона текста, «Theory of Grounding» (П. Хоппер, С. Томсон), представляет лингвистические критерии для ранжирования элементов нарратива, привлекающих большее или меньшее внимание читателя.

Анализ исследований по коммуникативным регистрам (Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова, О.С. Завьялова, В.Е. Чумирина, М.Г. Шерварлы) связан с изучением ряда высказываний с обобщающим значением, рассчитанных на привлечение внимания адресата и имеющих при этом некоторые дополнительные специфические характеристики.

При изучении реализации комплекса средств, формирующих сферу адресата в фантастическом нарративе, учитывается специфика переводных текстов, обусловленная потенциальным несовпадением грамматических, лексических, фразеологических, стилистических систем двух языков, значительными различиями в лингвокультурной базе адресатов англоязычного и русскоязычного текстов, необходимостью подстраиваться под когнитивный фонд аудитории. Под влиянием этих факторов формируются языковые особенности учета фигуры адресата в каждом из переводных вариантов, а порой и переводческая стратегия, последовательно реализуемая в тексте произведения.

В нашем исследовании используется метод сравнительного функционально-семантического анализа, при котором привлекается материал переводных текстов для выявления не столь очевидных особенностей оригинала, а также в целях сопоставления. Данные типологии и сопоставительного анализа языков также привлекаются для наиболее всестороннего анализа текстов и их переводов.

II. Типы средств, конструирующих сферу адресата, в русских переводах фантастических романов Р. Желязны

Материалом, на котором проводилось исследование, стали романы Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» и «A Night in the Lonesome October» и их русскоязычные переводы.

Роман Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» является одним из ранних романов — он был написан в 1967–1968 гг. и особенно интересен для исследователей тем, что изначально задумывался как письменное упражнение [Kovacs 2009]. Он содержит в себе элементы всех литературных родов (эпоса, лирики и драмы): основная часть произведения является эпическим повествованием, одна глава представляет собой лиро-эпическое стихотворение, а эпилог оформлен в виде пьесы. Сам Желязны первоначально не собирался публиковать данный текст, но писатель С. Дилэни убедил его напечатать роман [Kovacs 2009]. В 1968–1969 гг. в журнале научной фантастики «If» была издана версия романа в трех частях («Creatures of Light», «The Steel General» и «Creatures of Darkness» — отдельными главами и с некоторыми сокращениями), а в 1969 году он был опубликован полностью в издательстве Doubleday (Нью-Йорк).

Существует несколько переводов романа на русский язык, наиболее известными из них являются следующие: перевод В. Лапицкого «Порождения света и тьмы» (впервые издан СПб.: Северо-Запад, 1992), перевод М. Денисова и С. Барышевой «Создания света — создания тьмы» (впервые издан М.: Аргус, 1993) и перевод А. Ганько³ «Создания Света, Создания Тьмы» (М.: Центрполиграф, 2003). Кроме того, удалось найти несколько анонимных текстов: перевод издательства «Див» (Ташкент, СПб., 1992) и перевод издательств «Топикал», «Тонар» (Москва, 1992). Анонимные

³ Псевдоним коллектива переводчиков издательства «Центрполиграф».

переводы крайне похожи между собой и отличаются от авторизованных низким качеством текста (в ряде случаев это буквальный пословный перевод, в том числе содержащий кальки и ошибки в сочетаемости), поэтому для исследования привлекались лишь в отдельных случаях.

Роман «A Night in the Lonesome October» — последний роман Желязны, опубликован в 1993 г. и довольно репрезентативен для исследования сферы адресата, поскольку написан в дневниковой форме и изначально предполагает некоторого читателя этого дневника, не знакомого с автором-повествователем и событиями, описанными в произведении.

Роман имеет два перевода на русский язык: перевод Н. Ибрагимовой «Ночь в тоскливом октябре» (впервые издан М.: Яуза, 1995 г.⁴) и перевод А. Жикаренцева «Ночь в одиноком октябре» (впервые издан СПб.: Азбука, Сфинкс, 1997 г.).

Каждый из романов сам по себе является показательным с точки зрения конструирования сферы адресата. Соединить анализ двух романов в данной работе было решено постольку, поскольку это позволяет продемонстрировать сходства и различия средств, участвующих в моделировании этой сферы в разных типах повествования (перволичном и третьеличном) при сохранении некоторых общих авторских стилистических черт в разных типах текстов.

Остановимся подробнее на важных для исследования жанровых и структурных особенностях выбранных текстов.

II.1. Жанровые и структурные особенности фантастического повествования

Наше исследование сфокусировано на анализе комплекса средств, конструирующих сферу адресата в русскоязычных переводах романов, поэтому мы не ставим своей задачей подробно рассмотреть спорные вопросы

⁴ Также есть версия названия «Тоскливой октябрьской ночью...», книга издана в серии «Миры Роджера Желязны», Рига, издательство «Полярис», 1996 г. Тексты переводов идентичны.

жанрового определения фантастического текста, определить особенности всех фантастических текстов или описать систему средств художественной выразительности для всех типов фантастики. Однако поскольку материалом нашего исследования являются романы писателя-фантаста, обладающие некоторыми характерными для фантастических романов чертами, представляется логичным остановиться на основных особенностях фантастического текста и его значимых отличиях от других художественных текстов, а также вкратце охарактеризовать основные особенности выбранных фантастических текстов, которые повлекли за собой использование определенных языковых средств.

Фантастика как особый комплекс стилевых, жанровых, а также собственно языковых приемов, организующих текст, не раз становилась предметом исследования не только литературоведов, но и лингвистов. Как отмечает В.М. Беренкова, именно «особенности языка фэнтези и научной фантастики, проявляющиеся, прежде всего, на лексическом и словообразовательном уровнях, а также их функционирование в тексте являются предметом исследований многих современных лингвистов (М.Н. Елизарова, Е.А. Лебедева, Е.И. Медведева, Н.В. Новикова, С.Н. Соскина, J. Allan, Н.К. Fauskanger, М.Т. Hooker и других)» [Беренкова 2009: 91]. Обратимся к самому понятию.

Согласно определению Большого энциклопедического словаря, фантастика — это «форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создается логически несовместимая с ними (“сверхъестественная”, “чудесная”) картина Вселенной» [БЭС]. По определению Р. Нудельмана, фантастика — это «специфический метод отображения жизни, использующий художественную форму — образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются не свойственным ей в принципе способом — невероятно, “чудесно”, сверхъестественно» [КЛЭ]. Отмечается, что фантастическая образность «откровенно условна», она может явно «нарушать реальные связи и

закономерности, естественные пропорции и формы изображаемых объектов». Однако при этом с помощью подобных «неестественных» образов она может «выражать мирозерцание автора, характерное для целой эпохи» [БЭС]. Е.Н. Ковтун отмечает, что в XX в. обозначение «фантастика» закрепилось главным образом за особой областью литературы, объединяющей две разновидности фантастического повествования — научную фантастику (science fiction) и фэнтези (fantasy) [Ковтун 2008], но это особая, отдельная сфера в литературе XIX–XX вв. Подобные произведения можно назвать *повествованием о необычайном* (курсив Е.Н. Ковтун), то есть о том, чего «не бывает» в современной объективной реальности или же «вообще не может быть» [Ковтун 1999: 5].

Своеобразие фантастической литературы отмечалось многими исследователями (Е.Н. Ковтун, Ю.В. Манн, Н.Д. Тamarченко, Ц. Тодоров, Т.А. Чернышева и др.), среди важных черт указывалось нарушение привычных свойств и пропорций, создание особой реальности, исчезновение границ между возможным и невозможным и т.д. [Тамарченко 2008: 277–278; Лавлинский, Павлов 2008: 278–281]. Ввиду определенной специфики также важен особый принцип построения текста, связанный с типом главного героя: например, говоря об одном из центральных жанров фантастики — фэнтези, М.Ю. Сидорова отмечает, что «жанровый канон фэнтези больше, чем у других видов фантастической литературы, связан с фигурой неискушенного наблюдателя — профана, который, будучи новичком в фикциональном мире, исследует его и служит глазами читателя и автора или только читателя (если автор всеведущ). <...> Этот принцип построения текста с опорой на точку зрения новичка непосредственно связан с выбором языковых средств автором произведения и их интерпретацией внимательным читателем и исследователем» [Сидорова 2014: 11]. В произведениях Желязны в роли «профана» выступают все герои по очереди, повествователь — и сам читатель.

В романах часто возникает необходимость определить, кто воспринимает и интерпретирует события с определенной точки зрения. В зависимости от сюжетной ситуации (а также от вмешательства переводчика) это может быть и один из персонажей, и адресат-читатель, и нарратор как «носитель функции повествования» [Шмид 2003: 65; также см. Тюпа 2002]. При этом любой носитель точки зрения, как мы указывали выше, может реализоваться в любой из субъектных сфер [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 231]. Позиция, с которой оцениваются события, в романе часто предоставляется эксплицитному читателю: ему не дают на выбор несколько вариантов точек зрения, а предлагают сам «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид 2003: 121] — позволяют самому сформировать точку зрения, которая будет определять читательское восприятие.

Выбранные романы Желязны отражают это в полной мере. Они являются примерами того типа фантастических произведений, в которых не создается новый мир «с нуля», а либо в нашу существующую действительность привносятся элементы необычайного («A Night in the Lonesome October»), либо известные нам необычайные элементы переносятся в иную фикциональную действительность («Creatures of Light and Darkness»). Таким образом, образы получаются довольно знакомыми для адресата, поскольку складываются из известных ему элементов, но сочетаемых в другой последовательности и снабженных дополнительными смыслами (см. [Медведева 2012]). При этом важно отметить, что, несмотря на то, что вымышленные денотаты являются аномальными для нашего «обычного» мира, они культурно обусловлены и одновременно являются продуктом индивидуального авторского сознания [Мисник 2006].

Для иллюстрации подобной двойственности (фантастическое в обыденном мире и наоборот) перейдем к анализу конкретных черт романов Желязны.

II.2. Сюжетные и повествовательные особенности исследуемых романов

«Creatures of Light and Darkness»

Действие произведения разворачивается в далеком будущем. Как и в ряде других романов («This immortal» (1965), «Lord of Light» (1967) и др., а также второй анализируемый нами роман), Желязны использует в качестве основы сюжета мифологию различных культур, добавляя к ней футуристические технологии и элементы фантастики. В данном романе основным источником культурных заимствований является египетская мифология: главными персонажами являются египетские боги (Тот, Сет, Анубис и др.). Кроме того, для некоторых персонажей Желязны сознательно изменяет мифологическую принадлежность: например, изначально греческий огнедышащий дракон Тифон становится одним из членов египетской божественной семьи и приобретает облик черной лошадиной тени, а скандинавские Норны, ткающие судьбы, превращаются в неантропоморфных слепых мастеров, куящих оружие для Сета. Некоторых второстепенных персонажей сложно напрямую соотнести с определенной культурной парадигмой или мифом, но в них можно найти отсылки к различным культурным и историческим источникам. Например, поэт Врамин цитирует не только себя, но и Шекспира, Гейне, Киплинга (предположительно не существующих в фантастической реальности) и даже апеллирует к Корану. Другой персонаж — Стальной Генерал — воплощает собой дух революции, что отражается в перечислении длинного списка войн, в которых он «принимал участие»:

«Все знают о Генерале, скачущем по свету в одиночку. Со страниц истории доносятся громовые удары копыт его боевого коня, Бронзы. Он летел с эскадрильей **Лафайетта**. Он прикрывал отступление в долине **Джарамы (Харамы.** — прим. Г. Ф.). В лютую стужу помогал удерживать **Сталинград**. С горсткой друзей пытался захватить **Кубу**. И на каждом поле боя оставлял он свою частичку. В тяжелую пору жил он в

Вашингтоне в палатке, пока другой, знаменитейший генерал не попросил его уйти. Он был бит в **Литл-Роке**, а в **Беркли** ему плеснули в лицо кислотой. Он был внесен в черный список, поскольку состоял когда-то членом профсоюза. <...> Он всегда в каком-либо черном списке, но он играет себе на банджо, и ему на это наплевать, ибо он сам поставил себя вне закона, подчиняясь всегда его духу, а не букве. <...> Он поднял проигрышную карту со **Львом Троцким**, который поучал его, что писателям платят слишком мало; он делил товарный вагон с **Вуди Гатри**, который учил его своей музыке и поучал, что певцам платят слишком мало; он до поры до времени поддерживал **Фиделя Кастро** и узнал, что юристам платят слишком мало» [Железны 2017].

Основная сюжетная линия романа — сражение египетских богов со старым божеством, стремящимся уничтожить фикциональную вселенную. Оно осложняется интригами, борьбой за власть и попытками это преодолеть перед лицом большей опасности.

Указанное выше переосмысление заимствованных персонажей является значительным. К моменту начала событий в романе структура фикциональной вселенной примерно такова: существует множество миров, которые не зависят друг от друга и не пересекаются, их контролируют так называемые Дом Жизни и Дом Мертвых (House of Life и House of Dead), а также некоторое количество «Постов» в разных мирах — определенные божественные (и не совсем) сущности следят за численностью населения миров и их благосостоянием. Некоторое время назад произошло масштабное сражение между Древним божеством и нынешними богами, но его результат оказался далек от идеального и привел к перевороту: прежние властители миров либо исчезли (боги Сет, Тифон), либо, как бог Тот, заняты попытками окончательно уничтожить древнее божество. Теперь хозяин Дома Жизни — Озирис, Дома Мертвых — Анубис, а большинство Постов разрушено и их смотрители («бессмертные») либо уничтожены, либо просто бродят по мирам. Озирис и Анубис, справедливо опасаясь мести предыдущих властителей либо их помощников, пытаются уничтожить всех, кто может им угрожать, раньше, чем кто-то доберется до них самих.

Сложные отношения между всеми персонажами могут значительно запутать адресата, особенно поначалу. Египетские боги представлены связанными родственными отношениями (совсем не такими, как в древнеегипетской мифологии), бог Тот большую часть романа известен как «Принц, Который Был Тысячью», а кто такой на самом деле один из главных персонажей Вэйким (Оаким) — одна из основных интриг романа.

Роман поделен на главы, имеющие названия, при этом число глав в романе довольно велико — 42 главы, и некоторые из них совсем маленькие — в один-два абзаца, что создает впечатление некоторой отрывочности и эклектичности повествования. Кроме того, их названия составлены так, чтобы не давать характеристику самой главе, а актуализировать языковую игру, создавать для читателя задачу по разгадке произведения [Филатова 2019а].

Форма повествования в романе — третьеличная, однако она постоянно усложняется появлением повествователя и его обращениями к эксплицитному читателю. Тем самым адресат превращается из читателя, который отстраненно знакомится с событиями, в непосредственного зрителя, а в ряде случаев даже «участника» происходящего. Адресату постоянно показывают новые миры, обращают его внимание на какие-либо особенности, мнением адресата интересуются — в романе поддерживается иллюзия живого взаимодействия повествователя и адресата-читателя.

При этом заявленная «экспериментальность» романа поддерживается и графическим оформлением: достаточно большое число элементов (например, фрагменты текста, выделенные курсивным шрифтом) рассчитано на имплицитного зрителя, держащего в руках книгу.

«A Night in the Lonesome October»

В центре романа «A Night in the Lonesome October» находится особое мероприятие — Игра, которая представляет собой противостояние между

двумя силами. Когда полнолуние совпадает с днем всех святых (Хэллоуином), это является лучшим моментом для того, чтобы изменить существующий мировой порядок. Это время, когда Древние боги из другой вселенной могут проникнуть в наш мир и изменить его по своему вкусу и желанию. Однако просто желания этих существ недостаточно — необходимы проводники, которые откроют для них «врата».

Наряду с теми, кто может помочь этим божественным силам, существуют те, кто считает, что с приходом Древних станет гораздо хуже, и стараются помешать открытию «врат». И та, и другая сторона — не обычные люди: им даны определенные способности, которые позволяют влиять на открытие и закрытие портала. Традиционно те, кто стремятся помочь богам, именуется Открывающими, а их противники — Закрывающими.

Для успешного осуществления своей задачи каждый из героев имеет так называемого «фамилиара» — разумное животное, которое обладает определенными навыками и способностями, а также некоторый «артефакт» («атрибут» в другом переводе), который имеет скрытую силу и призван помочь в решающей схватке в ночь Хэллоуина.

Место итогового сражения необходимо рассчитать самим игрокам, оно зависит от расположения жилищ всех участвующих в Игре. Во время действия в романе это окрестности Лондона, но конкретную точку приходится искать. Если место рассчитано неверно, Игра не состоится.

Для победы необходим также ряд ритуалов, которые строго уникальны для каждого игрока и зависят от его способностей и атрибутов: например, один из героев проводит обряды жертвоприношения по мифологии Г. Лавкрафта (см. [Данилов 2010]).

Кроме того, никто заранее не знает личностей всех игроков (не все были способны пережить предыдущие Игры, и всегда появляются новые участники), и никому не известно заранее, на чьей стороне тот или иной игрок. Это стратегическая задача — решить, кому можно открыться, а кому лучше не выдавать своей настоящей роли. Немаловажно, что соперников

можно устранять и до решающей битвы, чтобы обеспечить себе хотя бы численное преимущество. Также не возбраняется создавать союзы и активно обмениваться информацией.

В романе присутствует ряд сюжетно равноправных персонажей, однако повествование ведется от первого лица — от одного из животных, что делает его главным героем. Это пес (Снафф / Нюх в зависимости от перевода). Его хозяином является Джек (о прототипах героев далее), и они — Закрывающие.

Таким образом, воспринимающим и повествующим сознанием в тексте наделен пес, хотя он, скорее, демон в облики собаки. Его комментарии относительно окружающей действительности сочетают в себе непосредственное восприятие собаки (например, обозначение запахов, типично собачьи движения вроде почесывания или лая, отношение к кошкам и т.п.) и сознательную рефлексию сознания, приближенного к человеческому. Та же двойственность свойственна почти всем остальным животным, что существенно для функционирования ряда языковых средств, например, для высказываний с обобщенной семантикой, которые получают некоторые ограничения, связанные с «родовой характеристикой» говорящего. Кроме того, таким же важным фактором становится сама Игра как сюжетный центр романа (такие же ограничения для высказываний с обобщенной семантикой, связанные уже с особенностями фикционального мира, либо метатекстуальные комментарии, отражающие отношение к процессу подбора места проведения итогового сражения).

Тип главного героя определяет форму повествования: роман написан в форме дневника от первого лица. Повествователь начинает вести отчет событий с 1 октября, каждая глава описывает по дню, таким образом, роман разбит на 31 часть (на 32 с учетом «Введения»). Главы неравнозначны по объему, что уподобляет роман настоящему дневнику и придает повествованию большую «правдоподобность». Кроме того, в дневнике упоминаются действительно существующие объекты или факты (например, Лондон, Хэллоуин, друиды), и на их фоне введение заведомо фантастических

вещей (сама Игра, оборотни, вампиры, говорящие животные) не кажется настолько невероятным, каким оно является на самом деле.

Особенностью романа является высокая концентрация аллюзий и прецедентных феноменов в тексте. Все персонажи романа либо сами являются прямой отсылкой к предыдущей литературе, кинематографу или культуре в целом (вампир Граф Дракула, оборотень Ларри Тальбот, Великий Детектив — Шерлок Холмс и его помощник и т.д.), либо их деятельность отсылает читателя ко всему этому (например, друидическая деятельность Оуэна, поклонение викария богам из вселенной Г. Лавкрафта, колдовство ведьмы Джилл и т.д.). Если для искушенного читателя роман может стать интересным вызовом и игрой в угадывание прототипов для того или иного героя, то для читателя, не понимающего этой игры с прецедентными текстами, роман не потеряет своей сюжетной новизны или остроты интриги.

Таким образом, общими специфическими чертами выбранных романов Р. Желязны, кроме постоянного учета фигуры эксплицитного читателя, являются следующие:

1. Высокая концентрация аллюзий, реминисценций и прецедентных феноменов различных типов, что, с одной стороны, формирует определенные ожидания от культурного фонда адресата, а с другой — заставляет осмысливать сам факт использования того или иного феномена или отсылки как дополнительное сообщение для адресата.

2. Наличие антропоморфных персонажей-животных и персонажей со сверхъестественными способностями, что накладывает определенные ограничения (либо наоборот, сильно расширяет число потенциальных суждений о правилах и возможностях) при описании восприятия окружающей действительности, а также для использования высказываний с обобщающим смыслом.

II.3. Классификация средств, формирующих сферу адресата

В рамках сферы адресата, как уже было указано выше, могут быть выделены две крупные составляющие: а) референция к адресату и б) организация его когнитивной деятельности.

Референция к адресату включает такие средства, как личные формы глагола второго лица с соответствующими личными местоимениями и без них, конструкции с глаголами в форме императива второго лица, формы глагола сослагательного наклонения с соответствующими личными местоимениями, некоторые случаи употребления личных и притяжательных местоимений в инклюзивном значении, а также высказывания с обобщающим значением. Все эти элементы позволяют указать на адресата разными способами: через прямую номинацию, непрямую и обобщенное обозначение.

Средства, организующие когнитивную деятельность адресата, включают риторические вопросы, метатекстуальные и интертекстуальные фрагменты, стилистические аллюзии, а также графические способы представления текста на странице. Они не указывают на самого адресата, а мотивируют его активировать фоновые знания и проявить интерес к неизвестным элементам (поскольку без этого понимание текста будет значительно затруднено).

II.3.1. Средства референции к адресату

Местоимения: личные и притяжательные

Личные местоимения наиболее ярко отражают ориентацию на адресата. Если текст представляет собой воспроизведение коммуникативной ситуации, для указания на говорящего чаще всего используются местоимения 1 лица, а для обращения к адресату обычно употребляются местоимения 2 лица. Если

подобные местоимения не входят в прямую речь персонажей (не относятся к сюжетному миру текста), они сигнализируют о смене точки зрения. Это обращение к внешнему наблюдателю — к эксплицитному адресату, и его появление придает сюжетному фрагменту другой статус. Говорящий (повествователь) создает иллюзию диалога: спрашивает, уточняет, указывает, какую деталь следует отметить, на какой мысли задержаться, апеллирует к опыту адресата и тем самым заставляет обратить особое внимание на определенные события и сконцентрироваться на сюжете.

Необходимо учитывать, что местоимения 2 лица (как русские, так и английские) могут обозначать не только участников диалога. Если референтом становится не конкретный субъект, а «результат абстракции отождествления ряда однотипных ситуаций» [Булыгина, Шмелев 1997: 335], при употреблении местоимения 2 лица подразумевается некоторое обобщенно мыслимое лицо как совокупность отдельных индивидуальностей, в число которых может входить и адресат. Представляется отдельно взятая ситуация, которая связана с конкретным субъектом через обобщение ряда аналогичных деятелей в схожих условиях (*Все кажется в другом ошибкой нам, А примешься за дело сам, Так напроказишь вдвое хуже* (И.А. Крылов); *Ты и сам иногда не поймешь, Отчего так бывает порой, Что собою ты к людям придешь, А уйдешь от людей — не собой* (А.А. Блок)). При этом выбор единственного или множественного числа не обусловлен прагматикой, однако к единственному числу чаще обращаются для передачи «взгляда изнутри», а к множественному — при подразумевании некоего внешнего наблюдателя [Булыгина, Шмелев 1997: 338]. Это своеобразный психологический прием: человек охотнее соглашается с каким-либо утверждением, если оно поддерживается подавляющей массой интеллектуальных людей, и намного спокойнее относится к порицанию и упрекам, если они адресованы не ему лично, а целому классу личностей, даже если он сам относит себя к данной группе. Поэтому такое максимально обобщенное использование местоимения

позволяет завоевать доверие адресата и упрочить воздействие текста на его сознание.

Личное местоимение первого лица «я» (в том числе в сочетании с соответствующей формой глагола), как правило, возникает тогда, когда повествователь имеет явное намерение заявить о себе либо для достижения более надежного контакта с адресатом, либо для абсолютно точного выражения своих коммуникативных намерений. Личные местоимения второго лица как средство указания на адресата могут встретиться как отдельно, так и вместе с глаголом соответствующей формы, при этом в предложении могут быть использованы местоимения и 1, и 2 лица для обозначения «коммуникантов»:

а) *«Дельце как будто подвертывалось выгодное. Но погодите, дайте **я вам** сначала расскажу»* [О. Генри 2006].

*«Однако **вас я** прошу взглянуть на миссис Джеймс Уильямс — совсем недавно она была Хэтти Чалмерс, первая красавица в Кloverдейле»* [О. Генри 2006].

б) *«...но все-таки и пурпурного цвета носят очень много. Не согласны? А **вы** попробуйте-ка в любой день пройтись по Двадцать третьей улице»* [О. Генри 2006].

*«Если **вы** когда-нибудь пробовали вертеть лапами ручку колодезного барабана, то **вы** знаете, какая это нелегкая работа»* [Желязны 1995].

*«Ежели удалось бы **тебе** взглянуть на огромную ту залу, по которой проходит он [человек], ничего бы это не дало»* [Желязны 2017].

Личные местоимения в форме первого лица множественного числа для обращения к читателю часто употребляются как инклюзивные [Даниэль 2000], объединяя повествователя с адресатом; подобным образом могут использоваться и притяжательные местоимения:

*«Однако, прежде чем завертятся колеса автобуса, послушайте краткое предисловие к нашему рассказу, которое откроет вам глаза на нечто, достойное внимания в той экскурсии по жизни, которую совершаем **мы с вами**»* [О. Генри 2006].

*«Ежели удалось бы тебе взглянуть на огромную ту залу, по которой проходит он, ничего бы это не дало. Так темно тут, что глазу не сыскать для себя работы. В темную эту пору звать **мы** его будем просто: человек»* [Желязны 2017].

*«Но слышен звук этот лишь **нашему** человеку»* [Желязны 2017].

В последних двух предложениях можно утверждать, что под «мы» и «нашему» подразумевается объединение говорящего-повествователя и адресата, поскольку до этого, в предыдущих фрагментах, к адресату обращались с помощью формы «ты», а форма «мы» далее в тексте ни разу не встречается со значением нескольких говорящих.

Форма повелительного наклонения глагола

Показывая, что реализация апеллятивной функции не ограничивается одним языковым уровнем, Р.О. Якобсон тем не менее одним из первых средств обращения к адресату называет формы императива [Якобсон 1975: 200].

Говоря о реализации повелительного наклонения в переводном тексте, необходимо указать на такие очевидные факты, как наличие специальной формы императива в русском языке, отличающейся от других форм глагола (*читать — читай, нести — неси*), и омонимия форм императива и личных форм глагола в английском языке (*read — read, bring — bring*). К этому добавляется уже упомянутая выше разница по наличию двух форм местоимения 2 лица (единственного и множественного числа) и соответствующих им форм глагола в русском языке и наличие только одной формы местоимения 2 лица в английском языке.

Формы императива могут употребляться как в сочетании с соответствующим местоимением 2 лица, так и без него.

Императив как средство обращения к эксплицитному адресату встречается в обоих исследуемых романах Желязны, однако более частым и ярким он становится в романе «Creatures of Light and Darkness», при этом не всегда удается однозначно определить, кто является адресатом этой формы — персонаж произведения или внетекстовый адресат.

В этом романе насчитывается несколько фрагментов разного объема, включающих в себя форму императива, обращенную к адресату.

Функционально-семантический класс глагола при этом важен, но не играет определяющей роли. В большинстве случаев это перцептивные глаголы — обозначающие «отражение сознанием человека свойств и предметов внешнего мира» [Муравьева 2008: 37]. В узком смысле под глаголами восприятия понимают лексемы, соответствующие действию основных органов чувств (например, *видеть, слышать, обонять, ощущать на вкус* и др.), при этом одним из важных компонентов значения таких глаголов является наблюдаемость обозначенных действий [Петрова 2018]. Однако подобные формы императива, обращенные к адресату, в романе встречаются и у глаголов других функционально-семантических классов.

При использовании перцептивных глаголов в апелляциях создается определенная модусная рамка [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 280], эксплицирующая фикциональность мира, описываемого в тексте. Характерно, что в целом две наиболее часто встречающиеся в романе формы перцептивных глаголов — это формы повелительного и сослагательного наклонений, в том числе с модальными модификациями (*Прислушайся к миру; Окажись вы там, вы могли бы услышать слабое дыхание*).

Кроме того, в некоторых случаях в переводах встречается форма императива, обращенная к некому 3 лицу (юссив [Плунгян 2010: 319]).

Форма сослагательного наклонения глагола

Сама по себе форма сослагательного наклонения не работает как обращение к кому-либо (ср. *Если бы люди имели крылья, они бы умели летать; Если бы Маргарита не согласилась на предложение Воланда, она бы не побывала на балу*). Глаголы в форме сослагательного наклонения в романе встречаются только вместе с личными местоимениями и включены нами в средство моделирования сферы адресата, поскольку обращены к эксплицитному читателю, что определяется не только формальными показателями, но и контекстом.

Такие формы и придаточные условные предложения позволяют смоделировать иллюзию ситуации, при которой адресат и повествователь могут общаться по поводу сюжета, персонажей, особенностей описываемого пространства и даже по поводу самого текста произведения.

Особое значение в контексте апелляций к читателю формы сослагательного наклонения с личными местоимениями приобретают для романа «Creatures of Light and Darkness», где повторение структуры «Если бы вы здесь оказались, вы бы увидели / услышали...» становится в том числе особым стилистическим приемом.

Прагматика высказываний с обобщенной семантикой: генеритивные элементы

Высказывания с обобщенной семантикой часто реализуются с помощью форм глагола и личных местоимений 2 лица, тем самым довольно близко примыкая к средствам, эксплицитно указывающим на адресата.

Генеритивный речевой регистр и принадлежащие ему конструкции довольно значимы для указания на опыт адресата и обращения к его самосознанию. Структура генеритивного высказывания не является унифицированной [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004; Завьялова 2002; Завьялова 2005], поэтому при определении высказывания как принадлежащего к генеритивному регистру в большинстве случаев приходится руководствоваться его семантикой и соотносительностью с ситуацией.

Обращение к универсализации сюжетных событий, обобщение общечеловеческого опыта является эффективным способом подведения некоторого философского итога диалогу или ситуации, а также выражения иронического отношения к действительности (сюжетной или реальной). Повествователь стремится максимально широко охватить действительность, оставаясь при этом в пределах фикциональной реальности, затронуть

основные онтологические аспекты жизни, давая им коммуникативное преломление (путем симуляции обмена информацией и опытом с адресатом):

«← Так вы тоже считаете, что у него есть еще одно место?

— Конечно. Это в его стиле. И он прав. **У каждого должно быть место, куда можно убежать. Лишняя осторожность никогда не повредит**» [Желязны 1995].

Отражение точки зрения повествователя происходит при использовании понятных и доступных для интерпретации конструкций, сохраняющих свою ироническую окраску и оценочные коннотации. Подобные генеритивные конструкции могут обращаться к моральным установкам и ценностям адресата. Содержание таких фрагментов, как правило, воспринимается как безусловно верное, они осознаются и повествователем, и адресатом, и персонажами как постоянно актуальные.

Однако при анализе романов были выявлены высказывания, признаки которых не позволяют четко определить их регистровую принадлежность. Например, высказывание может предполагать максимальное обобщение и потенциально быть универсальным, но при этом ограничиваться сферой действия фикциональной действительности (например, оно маловероятно в реальном мире из-за отсутствия волшебных способностей, ситуаций, подобных сюжетным, или иной видовой характеристики говорящего):

«Поэтому я задрал морду и завыл. Он не обратил внимания, и никакого значения это не имело. **Просто — хорошо повить, когда ты в отчаянии**» [Желязны 1995].

Высказывания с обобщенной семантикой могут подразумевать вневременное и актуальное значение, но не для всего человечества, а для ограниченного круга лиц:

«Потому что Тот знает: если ему удастся отвлечь его достаточно долгое время, возникнут другие проблемы, которые потребуют внимания Сета. **Ведь проблемы возникают всегда**» [Желязны 2003b].

Кроме того, некоторые высказывания, которые следовало бы отнести к информативному регистру [Завьялова 2005], получают дополнительные оценочные смыслы и начинают выражать обобщающее значение, близкое к

тому, которое имеют высказывания генеритивного регистра, что усложняет их характеристику (и категоризацию):

«В любом случае, **кошкам нельзя доверять. Все, на что они годятся, — так это только на струны для теннисной ракетки**» [Желязны 1995].

Можно предположить, что высказывания с обобщающим смыслом приобретают такие промежуточные черты по следующим причинам. Во-первых, для указанных романов (но не только для них) характерно наличие некоторых регулярно существующих, повторяющихся ситуаций со своими правилами и канонами (Игра, бесконечная битва богов). Следовательно, вполне может существовать такой комплекс представлений и обычаев, который входит в когнитивную базу всех, кто участвует в этих действиях, который понятен для всех (и для персонажей, и для повествователя, и — потенциально — для адресата) и может являться основой для генеритивных высказываний. Однако поскольку при этом все происходит только в фикциональной действительности, генеритивность подобных высказываний ограничена: для реального мира такие суждения не будут иметь смысла.

Во-вторых, уменьшение степени генерализации этих высказываний происходит из-за специфики повествователей и ряда других персонажей. В романе «A Night in the Lonesome October» часть персонажей — животные, антропоморфные по своим привычкам и поведению, которые могут взаимодействовать между собой и со своими хозяевами именно по «человеческим» законам коммуникации. В романе «Creatures of Light and Darkness» это существа, наделенные сверхъестественной силой: боги, божественные порождения, бессмертные герои. Это приводит к тому, что высказывания, которые функционально должны быть отнесены к генеритивному регистру, оказываются неуниверсальными из-за специфической видовой или профессиональной принадлежности говорящего (например, универсальные высказывания для кошек или змей не являются таковыми для собак или птиц, а универсальные высказывания с точки зрения колдуна или бога не становятся таковыми для «обычного» человека).

Ввиду перечисленных особенностей романов при анализе текста мы будем использовать вместо термина «генеритивные высказывания» термин «высказывания с обобщенной семантикой».

II.3.2. Средства, организующие когнитивную деятельность адресата

Метакомпонент: метатекстуальные комментарии

Анализом категории метатекста занимались многие исследователи, рассматривался «широкий» и «узкий» подход к определению термина [Уржа 2007; Гилева 2009], но, сожалению, ввиду значительного объема этой темы мы не можем в нашем исследовании перечислить все определения и охарактеризовать каждое применительно к нашему материалу. При анализе материала мы пользовались определением термина «метатекст», данным Н.П. Перфильевой: это такой «компонент текста, который представляет собою множество вербальных и невербальных знаков, передающих рефлексию говорящего относительно особенностей собственного речевого поведения: его манеры, логики изложения, структурирования высказывания, перехода от одной части к другой, ранжирования информации по степени значимости, отбора используемой лексики и ее интерпретации» [Перфильева 2005: 18]. Кроме того, необходимо упомянуть, что метатекст также может пониматься как модусная категория [Перфильева 2006] и в этом качестве он может быть сопоставлен с другими модусными категориями.

Метатекстуальные комментарии к композиционному строению романа представляют собой имплицитное указание на адресата, поскольку изначально предполагают наличие некоторого воспринимающего сознания помимо повествователя. Подобные средства могут выполнять несколько функций: служат средством структурирования текста, поддерживают иллюзию диалога с адресатом, а кроме того, показывают адресату систему приоритетов говорящего (в случае повествователя-персонажа).

По своему составу метакомментарии также являются довольно разнородной категорией. К метатекстуальным замечаниям в романе могут быть отнесены риторические вопросы и восклицания, перформативные высказывания, указания на последовательность изложения и некоторые другие лингвистические средства, которые будут рассмотрены в следующей главе. Кроме того, в ряде случаев метатекстуальные комментарии тесно взаимодействуют с генеритивными высказываниями, которые выражаются через формы 2 лица глагола с обобщающим значением.

Интертекстуальные единицы: использование прецедентных феноменов

Одним из средств организации когнитивной деятельности адресата являются интертекстуальные элементы. Интертекстуальность как термин введен Ю. Кристевой в 1967 г. и обозначает существование некоторых связей между текстами, благодаря которым эти тексты могут разнообразными способами ссылаться друг на друга, причем это может быть выражено как эксплицитно, так и имплицитно. Н.А. Фатеева и П.Б. Паршин отмечают, что интертекстуальные ссылки способны к выполнению различных функций из классической модели функций языка по Р.О. Якобсону, то есть апеллятивная функция языка с помощью интертекстуальных элементов выражается через ориентацию отсылок на совершенно конкретного адресата — того, кто сможет интертекстуальную ссылку как минимум опознать, а кроме того — оценить конкретную отсылку и понять стоящую за ней интенцию, адекватно воспринять культурный и социальный фон [Фатеева, Паршин].

Одним из типов лингвистических средств, использующих интертекстуальные отсылки, являются прецедентные феномены.

Прецедентные феномены — группа вербальных или вербализуемых феноменов, относящихся к национальному уровню прецедентности. Они входят в коллективное когнитивное пространство коммуникантов. Такой феномен хранится в когнитивной базе в форме особой структуры, которая

включает в себя его дифференциальные признаки, его атрибуты и оценку [Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997а, 1997б]. Исследованием различных типов прецедентных феноменов занимались многие ученые, например, Ю.Е. Прохоров, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, Ю.А. Сорокин, В.Г. Костомаров, А.Е. Супрун, С.В. Банникова и другие.

Среди основных типов прецедентных феноменов можно выделить прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные ситуации и прецедентные имена.

Ю.Н. Караулов под прецедентными текстами понимает следующие: «(1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие (3), обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987: 216]. Однако мы, вслед за другими исследователями, понимаем прецедентный текст в более узком смысле [Красных 1997б: 6], как «законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности, (поли)предикативная единица, сложный знак», обращение к которому «множественно возобновляется в процессе коммуникации через связанные с этим текстом высказывания и символы» [Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997с: 83]. При этом важно отметить, что в языковое национальное сознание входит инвариант восприятия прецедентного текста, не сам текст [Красных 1997б: 8]:

«Пусть сильнее грянет буря!» (М. Горький, «Песня о Буревестнике»)

«Фуга! Пусть сильнее грянет фуга!» [Желязны 2017].

Прецедентное высказывание — это «репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности, законченная и самодостаточная единица, которая может быть и не быть предикативной» [Захаренко 2000: 46]. В отличие от прецедентных текстов, прецедентное высказывание входит в

когнитивное пространство целиком [Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997с]:

«Спокойствие, только спокойствие!» (м/ф «Малыш и Карлсон», 1968)

Под прецедентной ситуацией понимается «некая «эталонная», «идеальная» ситуация с определенными коннотациями» [Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997с: 83]. Прецедентное имя — «сложный знак, при употреблении которого в коммуникации осуществляется апелляция не собственно к денотату, а к набору дифференциальных признаков данного прецедентного имени; может состоять из одного или более элементов, обозначая при этом одно понятие [Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997с: 83]. При этом данные феномены зачастую связаны между собой (например, прецедентное имя восходит к некоторой прецедентной ситуации (*Иван Сусанин, Фернандо Кортес*) или прецедентное высказывание связано с определенным прецедентным текстом (*Быть или не быть; Кто виноват?*) [Красных 1997b: 10]).

Прецедентные феномены занимают важное место в языковом и когнитивном сознании лингвокультурного сообщества, относясь к ядру языковых средств хранения и трансляции культурной информации. Они играют ведущую роль в отражении и формировании национального менталитета.

Носители прецедентных имен (герои, персонажи, в некоторых случаях — локации), как исторические, так и полупрецидентные или литературные, обладают разной степенью узнаваемости, но опознаются как знаковые фигуры и отсылают к ряду культурных пластов. Этим обуславливается их широкое использование в литературе [Красных 2012]. Упоминание прецедентного имени вызывает однозначную ассоциацию как с конкретной личностью, так и со всеми связанными с ней прецедентными ситуациями и актуализирует комплекс определенных представлений, связанных с этим героем. Поскольку употребление имени заставляет читателя

вспомнить относящуюся к этому информацию, для понимания смысловой и языковой игры читатель должен владеть некоторым набором знаний.

Именно этот аспект прецедентных феноменов как средства реализации интертекстуальности широко эксплуатирует Желязны в своих романах. Как уже было упомянуто выше, в обоих романах используются мифологические, литературные, кинематографические персонажи, часто присутствуют аллюзии, реминисценции и прямые цитаты из различных произведений. Это предполагает наличие у адресата определенного культурно-исторического фонда знаний для адекватного восприятия таких интертекстуальных элементов. Кроме того, в ряде случаев употребление различных прецедентных феноменов мотивирует адресата как-то отреагировать, по крайней мере — подумать, с чем связан данный элемент, чем он вызван и что может означать в контексте конкретного романа и шире — в контексте литературы и культуры.

Для переводчиков это является некоторым усложнением работы, и в следующей главе будет показано, какие способы находят переводчики, чтобы передать и форму, и значение интертекстуального элемента. Это может быть как буквальный перевод, так и добавление различных прецедентных феноменов там, где их нет в английском оригинале.

Интертекстуальные элементы помогают поддерживать у адресата заинтересованность в произведении. Привлекая внимание адресата к сюжетно важным моментам и отсылая его к фонду знаний и представлений, они помогают сохранить интригу текста и мотивировать к дальнейшему чтению, а также подсказывают адресату, какая эмоция или предположение от него ожидается. Благодаря подобным деталям читатель приближается к сюжетному миру произведения и в большей степени ощущает себя его частью.

Стилистические аллюзии: использование средств, присущих различным дискурсам

Особый интерес при анализе вызывают фрагменты, представляющие собой аллюзии на некоторые прецедентные тексты и воспроизводящие их стилистику. По механизму действия такие части текста похожи на прецедентные феномены: они также предполагают, что адресат благодаря своей культурно-исторической осведомленности способен опознать стилистическую отсылку и оценить ее включение в текст.

Под термином «дискурс» мы будем понимать «связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах) [ЛЭС 1990: 136–137]. Проанализированные фрагменты взяты из диалогов персонажа с другими героями романа, при этом слова почти во всех случаях сопровождаются различным пара- и экстралингвистическим оформлением, описанным в тексте — жестами, действиями, а иногда и прямым указанием на иллюкутивную функцию высказывания. Подобные отличительные черты речей персонажа позволяют пользоваться для их описания термином «дискурс» [Арутюнова 1990; T. Van Dijk 2008].

Объем и задачи нашего исследования не позволяют рассмотреть все аспекты понятия дискурс, поэтому мы ограничиваем данный раздел т.н. «институциональным дискурсом» — «специализированной клишированной разновидностью общения между людьми» [Косоногова 2015: 63]. Мы рассмотрим случаи использования характерных черт и приемов, реализуемых в текстах религиозного и юридического дискурсов [см. Бобырева 2007, 2008, 2014; Косоногова 2015; Кожемякин 2011].

Графическое выделение текста

Графическое выделение текста предполагает следующее разворачивание значения: выделение элемента текста на странице — привлечение внимания имплицитного зрителя — необходимость обратить особое внимание на данный элемент. Исходя из этого, можно допустить, что использование графического выделения в произведении также входит в сферу адресата, помогая привлекать его внимание и поддерживая заинтересованность в сюжете.

В некотором смысле данная группа является наиболее яркой среди прочих средств, моделирующих сферу адресата, поскольку для того, чтобы заметить подобное выделение фрагмента текста, можно даже не вчитываться в текст — оно заметно при беглом взгляде на страницу.

Самые распространенные способы выделения текста в прозаическом произведении: использование полужирного и курсивного шрифта, использование разрядки, включение прописных букв. Далее нами будет рассмотрено, как подобные способы выделения связаны с привлечением внимания адресата к конкретным лексемам и шире — к сюжетным поворотам.

Выводы по главе II

Нами был подробно описан материал исследования – романы Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» и «A Night in the Lonesome October» и их русскоязычные переводы, рассмотрены жанровые и структурные особенности анализируемых текстов. Предложена классификация языковых средств и стилистических приемов, связанных с конструированием сферы адресата в фантастическом тексте.

Такие специфические черты фантастики, как условность, необычайность описываемого, нарушение привычных свойств и пропорций,

создание особой реальности, исчезновение границ между возможным и невозможным и т.д., а также особый тип героя (Е.Н. Ковтун, Ю.В. Манн, Р. Нудельман, М.Ю. Сидорова, Н.Д. Тамарченко, Ц. Тодоров, Т.А. Чернышева) позволяют предположить, что в фантастических текстах сфера адресата может конструироваться, помимо классических, нестандартными приемами и средствами.

В ходе анализа комплекса разноуровневых средств, конструирующих сферу адресата в русскоязычных переводах романов Желязны, были выделены следующие разделы.

а) Референция к адресату, которая выражается через разнообразные способы его номинации (прямой и не прямой). Средства референции к адресату включают в себя личные местоимения, формы настоящего / будущего времени глагола второго лица, конструкции с глаголами в форме императива второго лица, конструкции с формами глагола сослагательного наклонения и личными местоимениями, некоторые случаи употребления притяжательных местоимений в инклюзивном значении, а также высказывания с обобщающим значением. Все эти элементы позволяют указать на адресата разными способами: через прямую номинацию, не прямую и обобщенное обозначение.

б) Организация когнитивной деятельности адресата – совокупность приемов, контролирующих восприятие произведения. Сюда включаются языковые и текстовые средства, которые не указывают на самого адресата, а апеллируют к его фоновым знаниям и мотивируют проявить интерес к неизвестным либо переосмысленным элементам. В проанализированных романах Желязны для достижения этого используются риторические вопросы, метатекстуальные и интертекстуальные фрагменты, стилистические аллюзии, а также графические способы представления текста на странице.

Роман «A Night in the Lonesome October» написан в перволичном повествовании, и в нем референция к адресату представлена широким использованием личных местоимений и форм глагола второго лица в настоящем и будущем времени. Также нарратор активно использует

высказывания с обобщающим значением для демонстрации адресату своих философских установок или мыслей по поводу происходящих событий.

Роман «Creatures of Light and Darkness» выполнен в третьеличной форме повествования, что предполагает в первую очередь учет имплицитного адресата, однако текст насыщен значительным числом случаев референции к эксплицитному адресату. Как и в другом романе, здесь для апелляции к адресату используются личные местоимения и формы глаголов второго лица в настоящем и будущем времени, однако кроме этого для указания на адресата и /или привлечения его внимания появляются конструкции с глаголами в форме императива второго лица, конструкции с формами глагола сослагательного наклонения и личными местоимениями. Именно в этом романе возникает проблема определения референции: в ряде случаев сложно однозначно определить, к кому обращается нарратор — к адресату или персонажу. Кроме того, для романа «Creatures of Light and Darkness» характерно широкое использование графических способов выделения текста на странице.

Характерными специфическими чертами выбранных романов Р. Желязны, кроме учета фигуры адресата, являются:

а) Высокая концентрация аллюзий (в том числе стилистических), реминисценций и прецедентных феноменов различных типов, что, с одной стороны, формирует определенные ожидания от культурного фонда адресата, а с другой – заставляет осмыслять сам факт использования того или иного феномена или отсылки как дополнительное сообщение для адресата.

б) Наличие антропоморфных персонажей-животных и персонажей со сверхъестественными способностями, что влияет на описание восприятия окружающей действительности, а также значимо для использования высказываний с обобщающим смыслом.

Функционирование комплекса средств, конструирующих сферу адресата, в фантастических романах Р. Желязны и их переводах будет рассмотрено в следующей главе.

III. Комплекс средств, конструирующих сферу адресата, в русских переводах романов Р. Желязны

Как было указано выше, средства, конструирующие сферу адресата, делятся на две составляющие: средства референции к адресату, указывающие на эксплицитного адресата; и средства, организующие когнитивную деятельность адресата, предназначенные для имплицитного адресата. Кроме того, в романах встречаются графические показатели, апеллирующие не только к имплицитному адресату, но и к имплицитному зрителю. Рассмотрим способы и средства моделирования сферы адресата в романах Р. Желязны.

III.1. Средства референции к адресату

Как правило, фрагменты, обращенные к читателю, сосредоточены в тех главах, где вводится новая локация или старое описание дополняется новыми сведениями. Предполагается, что читатель, который перемещается вслед за героями и нарратором по мирам, не знаком с ними так хорошо, как фикциональные персонажи и сам нарратор, поэтому его необходимо познакомить с некоторыми особенностями очередного мира (или места, где будет что-либо происходить). Такие фрагменты также часто встречаются там, где показывается размышление персонажа или повествователя, где они необходимы для создания иллюзии диалога, ожидания некоторой потенциальной реакции от адресата — ответа на вопрос или эмоциональной поддержки.

Главный способ обращения к читателю в подобных фрагментах — употребление глаголов в форме императива, преимущественно глаголов перцептивного восприятия (требование куда-либо посмотреть, что-то послушать, вдохнуть, почувствовать и т.д.), однако иногда с ними в пределах

одного фрагмента появляются указания на необходимое ментальное действие (подумать, вспомнить, забыть и т.д).

Перед анализом конкретных примеров необходимо упомянуть о стратегическом различии переводов романа «Creatures of Light and Darkness», которое связано с вариативностью перевода английского местоимения *you*. В переводе Денисова и Барышевой и в переводе Ганько все глагольные формы и местоимения, обращенные к адресату, выражаются формами второго лица множественного числа, в то время как Лапицкий в подобных фрагментах в переводе дает практически только единственное число второго лица, что влияет на степень приближенности текста к читателю (более доверительное «ты» в отличие от сухого формального «Вы»), а иногда и на степень демонстрируемой фамильярности нарратора. Это сохраняется на протяжении всего текста и в дальнейшем отдельно останавливаться на этом в каждом примере мы не будем.

Принятые сокращения для таблиц: роман «A Night in the Lonesome October» — Zelazny «NLO»; роман «Creatures of Light and Darkness» — Zelazny «CLD».

III.1.1. Личные местоимения и формы глагола изъявительного наклонения

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
1. «If you've ever tried turning a crank with your paws you know that it is rough work» [A Night in the Lonesome October].	«Если вы когда-нибудь пробовали вертеть лапами ручку колодезного барабана, то вы знаете , какая это нелегкая работа» [Желязны 1995].	«Если вам когда-нибудь доводилось вертеть ворот своими лапами, вы должны понимать , что работенка эта вовсе не синекура» [Желязны 2003а].

Пример содержит прямое обращение к эксплицитному адресату, которая выражается местоимением второго лица и формой глагола (во второй части предложения). Форма множественного числа в русских переводах

позволяет дать два возможных прочтения, которые в большинстве случаев будут также возможны и для следующих примеров: либо обращение к наиболее широкому кругу адресатов, либо максимально уважительное отношение к предполагаемому читателю как к совокупному образу всех читателей с типизированными чертами и мышлением. В данном случае «широкий круг» сужается, поскольку характеристика действия ограничивает тип возможного адресата (*вертеть ворот лапами*), и этот прием проявляет специфическую иронию автора: высказывание оказывается обращено к читателю скорее не для того, чтобы он вспомнил свой соответствующий опыт, а для того, чтобы он вообразил себя на месте говорящего (пса).

В переводе Жикаренцева, в отличие от оригинала и перевода Ибрагимовой, предложение осложняется модальным словом (*вы должны понимать*) со значением уверенности говорящего в приписываемых адресату характеристиках. Повествователь Жикаренцева не просто полагает, что если адресат знаком с некоторыми реалиями, то он знает, что это такое, а убежден, что тот *должен* знать, должен понимать, о чем идет речь.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
<p>2. «The world within which he walks is so constructed that if one were to approach it from any direction, it would appear to be a world completely lacking in land masses.</p> <p>If one were to descend far enough beneath that sea which surrounds it, however, one would emerge from the</p>	<p>«Мир, по которому прогуливается Принц, устроен так, что когда приближаешься к нему с любой стороны, кажется, что нет в нем ни клочка суши, ни кусочка тверди. Если же, однако, нырнуть, погрузиться достаточно глубоко в окружающее этот</p>	<p>«Мир этот устроен так, что откуда бы вы на него ни взглянули, он покажется вам висящей в космосе голубой каплей, полностью лишённой суши.</p> <p>Но если достаточно глубоко погрузиться в океан этого мира, то пересечешь</p>	<p>«Мир этот создан таким образом, что с какой стороны ни взгляни, он покажется полностью лишённым суши.</p> <p>Если, однако, кому-нибудь придет в голову опуститься в глубины моря,</p>

underside of the waters and enter into the planet's atmosphere. Descending still farther, one would reach dry land. Traversing this land, one might come upon other bodies of water, waters bounded by land, beneath the sea that hangs in the sky» [Creatures of Light and Darkness].	мир море, то вынырнешь на морском дне в верхние слои атмосферы. Спускаясь дальше, доберешься и до суши. Прогуливаясь по ней, наткнешься и на другие водоемы, водоемы, окруженные сушей, под морем, что висит в небе» [Желязны 2017].	нижнюю поверхность вод и войдешь в атмосферу планеты. Опускаясь еще ниже, достигнешь земли. Обходя эту землю, вы нашли бы другие моря — воды под водами, висящими в небе» [Желязны 1993а].	составляющего оболочку, то, вынырнув по другую сторону вод, он попадет в атмосферу планеты. Еще ниже отыщется и суша . Бродя по ней, можно найти другие моря — воды под водами, висящими в небе» [Желязны 2003b].
---	---	---	---

По данному примеру из романа «Creatures of Light and Darkness» видно, как по-разному переводчики решают вопрос перевода английских сочетаний с местоимением *one*. В оригинальном тексте весь фрагмент подразумевает обобщенное значение таких конструкций: любой, кто выполнил бы подобные действия, получил бы соответствующий результат; это обобщенная характеристика локации. Подобные конструкции, не предполагающие конкретного лица, используются в переводе Ганько: переносное значение императива (*ни взгляни*), конструкции с местоимениями *он, кто-нибудь* (*кому-нибудь придет в голову, он попадет*), использование формы глагола в страдательном залоге (*отыщется суша*) и отсутствие обозначений субъекта (*можно найти*). Используемые деепричастия также относятся к субъектам *мир, он*.

Перевод Лапицкого содержит формы 2 лица, употребленные в обобщенном значении [Булыгина, Шмелев 1997: 335]: к числу потенциальных референтов относятся и повествователь, и адресат, для которого подобная форма глагола должна делать вводимую фантастическую локацию более понятной и даже в каком-то смысле «наблюдаемой».

В переводе Денисова — Барышевой заметна ориентация именно на конкретного адресата, при этом сразу видна неоднородность используемых средств: с одной стороны, это форма сослагательного наклонения с личным местоимением (*вы бы нашли*), с другой — личная форма глагола 2 лица в ед.ч. с обобщающим значением (*войдешь, достигнешь*), при том, что последнее в принципе не характерно для данного перевода.

Следующий фрагмент завершает вышеприведенный ряд примеров, поскольку содержит не только употребление личных местоимений, но и конструкции, в которых они эллиптированы.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>3. «First, colors: Name one. Red? <...> Pick any color — they're all about. Okay?» [Creatures of Light and Darkness]</p>	<p>«Прежде всего — цвета; назови один. Красный? <...> Выбери любой цвет — все они тут под рукой. Подходит?» [Желязны 2017]</p>	<p>«Дайте имя цвету... Красный? <...> Выбирайте любой цвет — все они тут. Порядок?» [Желязны 1993а]</p>	<p>«Во-первых, цвета. Назовите один. Красный? <...> Выберите любой цвет — и он тут непременно найдется. Вас это устраивает?» [Желязны 2003b]</p>

Местоимение второго лица, называющее адресата, употреблено эксплицитно только в переводе Ганько в самом конце фрагмента. В оригинале и других переводах адресат имплицитен, только подразумевается. Такое же имплицитное обращение к адресату подразумевается в начале фрагмента: «Красный?» представляет собой сокращение (возможного) вопроса «Вы назвали красный?».

Подобные вопросы адресованы внетекстовому «собеседнику»: это и не вопросы к персонажам, и не автокоммуникация повествователя. Они помогают поддерживать ощущение иллюзии диалога повествователя и адресата, создают впечатление, что адресат как-то реагирует на императивы повествователя (*назови один [цвет]*) и даже соглашается с его предложениями.

Формы глагола изъявительного наклонения, адресованные читателю, могут употребляться и без личных местоимений:

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
4. «See how they mill about, asking one another the question they cannot answer?» [Creatures of Light and Darkness]	«Видишь, как они толкуются, задавая друг другу вопрос, на который не могут ответить?» [Железны 2017]	«Видите, как они бродят, задавая друг другу вопрос, на который не могут ответить?» [Железны 1993a]	Видите, как все толкаются, задавая друг другу вопросы, на которые никто не может ответить?» [Железны 2003b]

Теоретически в этом месте мы могли бы ожидать и форму повелительного наклонения («увидь» или, что более вероятно, хотя и не совсем точно соответствовало бы лексеме *see*, «посмотри»), поскольку в английском тексте нет полного варианта «Do you see...». Однако в этом случае переводчики интерпретировали данный вопрос почти одинаково, за исключением числа у формы глагола 2 лица. Это подводит нас к проблеме, которая регулярно возникает при переводе романа «Creatures of Light and Darkness» и решается переводчиками довольно последовательно.

Перевод местоимения *you* в контексте субъектной перспективы⁵

Выше мы упоминали о разнице между русским и английским языками, состоящей в различном наборе личных местоимений (различении / неразличении единственного и множественного числа местоимения второго лица). Для анализа выбранного нами материала эта разница имеет значение, поскольку в текст постоянно включаются указания на адресата, и при переводе местоимения *you* приходится делать выбор между русскими местоимениями *ты* и *вы*. В переводе Денисова и Барышевой и в переводе Ганько почти все глагольные формы и местоимения, имеющие отношение к

⁵ При подготовке данного параграфа диссертации использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: [Филатова 2020с].

эксплицитному адресату, выражаются формами второго лица множественного числа (противоречащие этой стратегии случаи встретятся далее), в то время как перевод Лапицкого дает почти во всех случаях форму единственного числа второго лица.

В большинстве случаев перевод подобных фрагментов не представляет сложности. Однако в романе есть фрагменты, для которых выбор местоимения оказывается критически важен для понимания текста и выстраивания его субъектной перспективы [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 231]: когда нельзя определить точно, кто является референтом — персонаж-адресат, эксплицитный адресат или это философское размышление с неконкретной референцией.

Сложную субъектную перспективу задает самое начало романа. Первое предложение говорит читателю о том, что это текст, представленный как третьеличное повествование без указания на личность повествователя (в качестве иллюстрации выбран перевод В. Лапицкого):

«The man walks through his Thousandyear Eve in the House of the Dead» [Creatures of Light and Darkness].

«В Канун своего Тысячелетия в Доме Мертвых проходит по нему человек» [Желязны 2017].

Читатель может ожидать, что повествователь не будет вмешиваться в ход сюжета, а если какие-то отступления и появятся, они будут принадлежать голосу автора, стоящего вне персонажной системы. Адресат может считать, что он останется только сторонним наблюдателем, а перед ним будет разворачиваться некая история, которую безотносительно лично к нему расскажет автор-повествователь. Однако уже в следующих предложениях становится понятно, что это скорее экзегетический повествователь [Падучева 2010: 203], способный прямо обращаться к читателю, что создает иллюзию диалога:

«If you could look about the enormous room through which he walks, you couldn't see a thing. It is far too dark for eyes to be of value» [Creatures of Light and Darkness].

*«Если бы **вы** могли окинуть взглядом громадное помещение, через которое он проходит, то не увидели бы ничего»* [Желязны 2017].

Появляется указание на эксплицитного адресата, при этом он не просто упоминается, а как бы помещается сразу в центр повествования, в то самое пространство, о котором идет речь. В следующем предложении появляется и автор-повествователь, выражающий себя через эксплицитное инклюзивное *мы*, включающее и самого говорящего, и адресата-читателя:

«For this dark time, we'll simply refer to him as "the man"» [Creatures of Light and Darkness].

*«И **мы** в этой тьме станем называть идущего просто "человеком"»* [Желязны 2017].

Поскольку формулировка «если бы вы могли...» (с вариантами «если бы у вас были глаза / уши...» и т.д.) повторяется в романе довольно часто, а также появляется ряд других обращений к адресату, можно выделить основообразующие субъектные сферы: говорящий (автор-повествователь) и адресат (эксплицитный адресат), при этом в целом повествование ведется в третьеличной форме.

Стоит отметить, что все события в романе в основном выражены через формы глаголов настоящего времени. Таким образом, автор-повествователь контролирует темпоральную локализацию адресата, а через нее — в том числе и его пространственное положение: автор как бы переносит его к месту действия, где они наблюдают за развитием сюжета прямо из той же точки, в которой находятся и персонажи, приближает адресата к происходящему.

Некоторые средства организации сферы эксплицитного адресата (личные местоимения и финитные формы глаголов) были уже рассмотрены выше, а наиболее часто встречающиеся — употребление глаголов в форме императива — будут рассмотрены далее. В целом, характеризуя строение субъектной перспективы текста, следует отметить, что автор-повествователь чаще всего выступает в роли каузатора, а иногда совмещает это с субъектной сферой авторизатора:

«*Обоняй этот мир. Пробуй его, глотай, переваривай. Лопни от него*» [Желязны 2017].

«*Видишь, как они толкутся, задавая друг другу вопрос, на который не могут ответить?*» [Желязны 2017]

Использование подобных средств формирует необычную модель повествования. Автор-повествователь регулярно переключается между нарративным повествованием и обращением к эксплицитному адресату, решая тем самым сразу несколько задач: сохранение контроля над вниманием адресата, удержание интриги и максимальное погружение читателя в фикциональную действительность для усиления производимого эффекта.

Однако иногда такая усложненная структура оборачивается трудностью восприятия и интерпретации — как у читателя, так и у самих переводчиков. Сложности, связанные с резким переключением между внутритекстовым персонажем-адресатом и эксплицитным адресатом, показательнее всего демонстрирует глава «The Waking of the Red Witch» («Пробуждение красной ведьмы») романа «Creatures of Light and Darkness», в которой Желязны через абстрактные понятия описывает характер и действия богини Исиды. По композиции глава повторяет самое начало романа: третьеличное повествование (*Ведьма Лоджии ворочается во сне и дважды вскрикивает*) сменяется сложным соотношением субъектов:

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
5a. «Let there be ten cannon crashes and remove them from the air and the ear, preserving the nine crowded silences that lie between. Let these be heartbeats, then, and felt	«Да будет десять артиллерийских залпов — закрой для них ухо, сотри их из слуха, сохрани лишь девять зияющих между ними безмолвий. Да будут	«Пусть будут десять пушечных залпов и пусть растворяются они в воздухе, не потревожив слуха, и да будут услышаны девять молчаний, что лежат между	«Дадим десять пушечных залпов и сотрем их из воздуха и слуха, оставив лишь девять напряженных моментов тишины между ними. И

<p>throughout the body mystical. In this still center, place a dry skin which has sloughed its snake. Now, let there be no moaning at the bar should a sunken ship return to port. Instead, withdraw from the dreamdark thing, with its rain like rapid-fire rosaries of guilt, cold and untold upon your belly» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>теперь это удары сердца — мистически ощущаемые во всем теле. В покойный этот центр помести сухую кожу, исторгшую из себя змею. И да не разнесутся стоны над побережьем, коли вернется в порт затонувший корабль. Отступи взамен от того темного, как сновидение, что, словно четки греха, падает шквалистым ливнем, холодным и несказанным, тебе на живот» [Желязны 2017].</p>	<p>ними. И станут они сердцебиениями, сотрясающими основы мира. И в этом средоточье тишины да положат опустевшую кожу, избавившуюся от своей змеи. И стихнут стоны у отмели, призывающие затонувший корабль вернуться в гавань. Заберите лишь кошмарное нечто с его слезами, — ледяными каплями вины, которые подобны огню, прожигающему твое лоно» [Желязны 1993а].</p>	<p>обратятся они в сердцебиение некоего сверхъестественног о существа. В это средоточие покоя поместим сухую шкурку, что избавилась от своей змеи. И да не будет больше стонов на отмели, призывающих вернуться затонувший корабль. Лишь бы убрать из глубин сна это нечто с его причитаниями о вине, холодными и неизреченными, но огнем сжигающими твое лоно» [Желязны 2003b].</p>
---	---	---	---

На сложность интерпретации данного фрагмента влияет использование не только разных стратегий перевода местоимения *you*, но и различных наклонений. В переводе Лапицкого присутствуют и формы юссива (*да будут, да не разнесутся*), и формы императива (которых даже становится больше — *закрой, сохрани*) там, где они есть в оригинале. При этом они могут прочитываться трояко: и как обращение к самой Исиде, поскольку до этого речь шла о ней, то есть эксплицитный адресат императивов, встречавшийся в романе ранее, сменяется персонажным; как философский диалог с эксплицитным адресатом, поскольку до этого все обращенные к адресату

формы были в единственном числе; также, поскольку нельзя исключать и такой интерпретации, — как автодиалог, обращение автора к самому себе, философские отступления в произведении.

В переводе Денисова — Барышевой (и в анонимном переводе) в этом абзаце глагольные формы почти не предполагают участия ни персонажа, ни адресата: это формы третьего лица повелительного наклонения и формы третьего лица будущего времени (*пусть растворятся, да положат; стихнут*). Интересно, что формы юссива совпадают с оригинальными не во всех случаях, и, видимо, для компенсации этого юссив дважды употребляется там, где в оригинале обычный императив (*пусть растворятся* вместо *remove, да положат* вместо *place*). Также своеобразным является использование форм будущего времени «станут», «стихнут», которые в данном фрагменте за счет контекста могут прочитываться также как формы юссива с опущенной частицей «да» («...*да будут услышаны девять молчаний... И [да] станут они сердцебиениями...*»).

Кроме того, во фрагменте есть обращение к адресату (*заберите*) и притяжательное местоимение *твой*, которое с большей вероятностью относится все-таки к персонажу, ведь в остальном тексте мы наблюдаем обращение к эксплицитному адресату «на Вы». Это порождает странное совмещение субъектов и запутывает субъектную перспективу.

Повествователь в переводе Ганько активно оперирует инклюзивными формами, снова приближающими адресата к тексту, но не со стороны персонажей, а со стороны самого повествователя: *дадим, сотрем, поместим* — «мы с вами», автор и адресат. Форма юссива встречается только один раз, вместо *Let these be heartbeats* используется индикатив будущего времени *обратятся* и появляется неиспользуемое другими переводчиками желательное наклонение — *лишь бы убрать*. Относительно точным маркером того, что адресат этого высказывания — все же персонаж текста, может служить только последнее предложение этого абзаца, где используется притяжательное местоимение *твой*. Однако и в этом случае получается, что

повествователь и адресат активно принимают участие в том, что будет (и должно) происходить с персонажем.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
5b. «Think instead of broken horses, the curse of the Dutchman, and perhaps a line by the mad poet Vramin, such as, "The bulb resurrects the daffodil, within its season"» [Creatures of Light and Darkness].	«Подумай взамен про обузданных лошадей, о проклятии Летучего Голландца и, может быть, о строке безумного поэта Брамина, например такой: "И луковичка возродит в свой срок изжелта-бледный нарцисс"» [Железны 2017].	«Не вспоминай о нем, думай о выезженных лошадях, о проклятии Летучего Голландца или, быть может, о строке безумного поэта Фрамина: "И луковичка воскресит нарцисс, когда придет пора"» [Железны 1993а].	«Лучше думать о загнанных лошадях, о проклятии Летучего Голландца или вспомнить строку безумного поэта Брамина: "И луковица воскресит желтый нарцисс в пору цветения"» [Железны 2003b].

В переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой *Think* переводится как *Подумай / Думай* (с добавлением во втором переводе *Не вспоминай*), что может получить разное возможное прочтение. Для Лапицкого это возможность продолжать запутывать адресата неясностью, к кому обращен глагол в форме единственного числа — к адресату или к персонажу. Для перевода Денисова — Барышевой, напротив, эта часть главы однозначно прочитывается как обращенная к ведьме, поскольку до этого для указания на эксплицитного адресата использовались только формы множественного числа. В переводе Ганько адресатность высказывания нивелируется полностью и высказывание формулируется обобщенно, получаясь, таким образом, обращенным ко всем сразу и ни к кому в частности (*Лучше думать*).

Наконец, два последних абзаца главы наглядно показывают, что происходит с субъектной перспективой в этом сложном фрагменте:

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
5c. «If you ever	«Если случилось	«Если ты любила	«Если вы когда-

<p>loved anything in your life, try to remember it. If you ever betrayed anything, pretend for a moment that you have been forgiven. If you ever feared anything, pretend for an instant that those days are gone and will never return» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>тебе хоть раз в жизни любить кого-либо, постарайся припомнить это. Если случалось предавать, сделай вид, что тебя простили. Случалось чего-то бояться — поверь хотя б на миг, что те дни ушли и никогда не вернутся» [Железны 2017].</p>	<p>когда-нибудь — постарайся вспомнить это. Если ты предавала когда-нибудь — обмани себя, что было даровано тебе прощение. Если ты боялась когда-нибудь — солги на мгновение, что дни те ушли и нет им возврата» [Железны 1993а].</p>	<p>нибудь хоть что-то в жизни любили, попытайтесь это запомнить. Если вы кого-нибудь предали, сделайте на мгновение вид, будто вас простили. Если вы чего-то боялись, представьте на минуту, что эти дни ушли и уже никогда не вернутся» [Железны 2003b].</p>
---	---	--	---

В переводе Лапицкого все еще сохраняется вариативность прочтения: можно интерпретировать формы глагола как обращенные к персонажу, но грамматически нет точного указания на то, что эти действия выполняет именно ведьма, поэтому они могут относиться и к эксплицитному адресату. Кроме императивов единственного числа это поддерживается использованием форм глагола среднего рода прошедшего времени (*случалось*): это позволяет не указывать род основного глагола в форме прошедшего времени. В переводе Денисова — Барышевой эта часть главы однозначно интерпретируется как обращение к персонажу: множественное число сменяется на единственное, использованы формы глагола женского рода в прошедшем времени и личное местоимение единственного числа (*если ты любила* и т.д.), что указывает на того, кто это совершал и к кому адресованы эти слова — в данном случае ведьма-богиня Исида. Если допустить, что это может восприниматься как обращение к адресату, то это возможно только в том случае, если эксплицитный адресат — женщина, и из-за подобного уточнения такой вариант маловероятен. В переводе Ганько, в противоположность стратегии в предыдущих фрагментах этой главы, формы

глагола относятся к эксплицитному адресату и не подразумевают обращения к персонажу: это формы глагола и личные местоимения множественного числа.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>5d. «Buy the lie and hold to it for as long as you can. Press your familiar, whatever its name, to your breast and stroke it till it purrs. Trade life and death for oblivion, but light or dark will reach your bones or your flesh. Morning will come, and with it remembrance» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>«Купи себе ложь и держись за нее, покуда сможешь. Прижми к своей груди наперсника, как бы его ни звали, и ласкай, ласкай его, пока он не замурлычет. Обменяй жизнь и смерть на забвение, но все равно свет и тьма доберутся до твоей плоти, до мозга костей. Придет утро, а с ним — память» [Железны 2017].</p>	<p>«Ценою себя купи себе ложь и держись за нее, пока есть для этого силы. Обними своего фамильяра, кем бы он ни был, прижми к груди и гладь его, пусть мурлычет. Обменяй жизнь и смерть на забвение, но свет или тьма достигнут прах твой или твою плоть. Придет утро, а с ним — память...» [Железны 1993а].</p>	<p>«Покупайте ложь и держитесь за нее так долго, как только сумеете. Прижмите своего фамильяра, как бы его ни звали, к груди и ласкайте до тех пор, пока он не замурлычет. Торгуйте жизнью и смертью в обмен на забвение, но свет или тьма проберут вас до костей или хотя бы до мягкой плоти. Придет утро, а вместе с ним — воспоминания» [Железны 2003b].</p>

В последнем фрагменте в переводе Лапицкого отнесенность форм глагола единственного числа 2 лица к персонажу можно опознать только по содержанию: указанный *наперсник* (более точный перевод у других авторов как *фамильяр*⁶) уже появлялся раньше в этой главе (и будет появляться в

⁶ Слово *familiar* имеет несколько значений, однако далее по контексту романа понятно, что речь идет не просто о каком-то знакомом, а именно о зооморфном создании, выступающем в качестве постоянного спутника и молчаливого слушателя богини Исиды, что соответствует одному из значений: «a spirit often embodied in an animal and held to attend and serve or guard a person» (по данным словаря Merriam-Webster), то есть некий дух, чаще всего воплощенный в виде животного, который выступает в качестве помощника. Слово «наперсник» имеет несколько другое значение: «доверенное лицо, которому поверяют сокровенные мысли и тайны» [БТС].]

последующих) как спутник Исиды, однако грамматически данные формы глагола допускают прочтение данного фрагмента как обращение и как к Исиде, и как к адресату. Те же формы глагола встречаются и в переводе этого фрагмента у Денисова — Барышевой, однако учитывая предыдущий пример, где глагольные формы однозначно были обращены к персонажу, здесь сложно точно утверждать, что это отсылка к эксплицитному адресату.

В переводе Ганько в последнем абзаце, как и в предыдущем, использованы формы множественного числа, что создает у субъектной перспективы запутанную структуру. Однако в отличие от запутанности в переводе Лапицкого, в новом переводе это связано скорее не со стратегией переводчика (неоднозначность оригинального текста порождает неоднозначность и переводного), а с неуверенностью коллектива переводчиков в том, что задумывалось в оригинале и как это следует переводить. В начале сложного фрагмента местоимения и формы глаголов 1 лица множественного числа были употреблены инклюзивно (*Дадим десять пушечных залпов и **сотрем** их из воздуха и слуха*), затем возникли предложения информативного регистра без указания на конкретного адресата (*Лишь бы убрать из глубин сна это нечто; Лучше думать о загнанных лошадях*), а ближе к концу фрагмента появляется обращение в форме 2 лица множественного числа, адресованное, вероятнее всего, к эксплицитному адресату, при этом основания для такого перехода в самом тексте не указаны, и упоминание фамильяра Исиды в этом контексте выглядит нелогично (разве только пришлось бы предположить, что повествователь решил обратиться к Исиде «на Вы», нарушив логику предыдущих обращений «на ты»).

Проанализированный фрагмент показывает, насколько в действительности может быть сложной грамматическая структура, связанная с выстраиванием субъектной перспективы всего текста.

Интересно, что разный перевод местоимения *you* в романе «Creatures of Light and Darkness» не только сохраняется в обращениях к адресату, но и является показателем переводческой стратегии для текста в целом даже в тех

случаях, когда это не имеет отношения к читателю — в употреблении данного местоимения внутри диалогов персонажей. Приведем несколько примеров:

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
<p>ба. «“Are you sure you want to go through with this?” he asks the man».</p>	<p>«Ты уверен, что хочешь пройти этим путем? — спрашивает Мадрак».</p>	<p>«Вы уверены, что действительно хотите довести это до конца? — спрашивает он».</p>	<p>«Вы уверены, что хотите этого? — спрашивает он».</p>
<p>бб. «Wakim stands and faces the two. “Who are you?” he asks. “Who are you to give me orders?”»</p>	<p>«Вэйким поворачивается к ним. – Кто ты такой, — спрашивает он, — чтобы давать мне указания?»</p>	<p>«Оаким останавливается и в бешенстве смотрит на них. – Кто вы такие, чтобы приказывать мне?»</p>	<p>«Уэйким, поднявшись, разглядывает обоих. – Кто вы? — бросает он. — Кто вы такие, чтобы приказывать мне?»</p>
<p>бс. «“What do you mean?”</p> <p>“That man is not dead - only smoldering.”</p> <p>“You’re wrong, mister. This is an honest show.”</p> <p>“Nevertheless, I say he lives and will walk again for your amusement.”</p> <p>“You must be some kind of ‘chotic”».</p>	<p>«Что ты этим хочешь сказать?</p> <p>– Этот человек не мертв — только подпалился чуток. – Ты не прав, сударь. У нас честное заведение. – И тем не менее, я утверждаю, что он жив и готов пройтись, чтобы вас позабавить. – Ты, должно быть, шизанутый».</p>	<p>«Что вы имеете в виду, сэр? — глаза зазывалы буквально лезут на лоб. – Этот человек не мертв — он всего лишь дымитя. – Вы ошибаетесь, мистер. У нас порядочное заведение!.. – Однако я утверждаю, что он жив и сейчас пройдетя для вашего</p>	<p>«Что вы имеете в виду?</p> <p>– Этот человек не умер, он только дымитя. – Ошибаетесь, мистер. У нас все почестному. – И тем не менее говорю вам: он жив и сейчас встанет, вам на радость. – Вы, должно быть, сумасшедший...»</p>

		развлечения. – Вы , должно быть, сумасшедший?!»	
6d. «“Who are you?” she asks. “I am called Isis, Mother of Dust.” “And why do you seek me? I do not know you, Lady-save by reputation out of legend”».	«Кто ты ? — спрашивает она. – Меня зовут Изида, Мать Праха. – И почему нужна я тебе? Я не знаю тебя, Госпожа, — разве что по сплетням из легенд».	«Кто вы ? — лепечет она. – Смертные зовут меня Исидой, Матерью Праха. – Зачем вы ищете меня? Я знаю вас, леди, только по преданиям и легендам...»	«Кто ты ? — спрашивает она. – Смертные называют меня Исидой, Матерью Праха. – А зачем ты искала меня? Я знаю тебя, Госпожа, только по легендам...»
6e. «“Insufficient information to reply,” comes the answer. “What sort of conflict? What sort of brother? What sort of man are you?”»	– «Недостаток информации, — раздается ответ. — Что за контры? Что за брат? Что за человек ты сам?»	– «Информация недостаточна. Какого рода ссора? Кто ваш брат? Кто вы ?»	– «Недостаточно информации для получения ответа, — слышится голос. — Что за ссора? Какой брат? Кто вы такой?»
6f. «“Perhaps I have come to the wrong place...” “This may be, and it may not. Obviously, though, you do not know the rules”» [Creatures of Light and Darkness].	«Возможно, я попал не по адресу... – Может, да, а может, нет. Однако очевидно, что ты не знаешь правил» [Желязны 2017].	«Быть может, я пришел не туда? – Быть может — да, а быть может, и нет. Вы просто не знаете правил» [Желязны 1993а].	«Возможно, я обратился не туда, куда следовало бы... – Может быть, да, а может быть, нет. Но очевидно, вы не знаете правил» [Желязны 2003б].

Это только несколько примеров из текста, но по ним видно, что даже в обычных диалогах между персонажами в переводе Лапицкого *you* почти всегда переводится как *ты*, даже в тех случаях, когда по контексту логично было бы предположить нескольких собеседников (*поворачивается к ним* —

кто ты такой). В этом случае мы получаем потенциально разное число референтов, но в русском тексте из персонажей выбирается только кто-то один. В переводе Денисова и Барышевой, напротив, это почти всегда форма множественного числа, что обычно поддерживается лексикой разных стилистических уровней и объясняется социальной разницей либо вежливым отношением (и в целом создает впечатление более вежливых героев, ср. *вы сумасшедший — ты шизанутый*). В переводе Ганько чаще встречается перевод *you* через *вы*, однако иногда появляется и местоимение *ты*, при этом не всегда понятно, чем это может быть оправдано — возможно, это отражает некоторые личные характеристики говорящего персонажа (более или менее вежливый, подчеркивающий уважительное отношение к собеседнику или напротив и т.д.).

III.1.2. Формы императива

Как уже было замечено, императивы являются одним из основных средств референции при указании на эксплицитного адресата в романе «Creatures of Light and Darkness», поэтому анализ данной формы глагола мы начнем именно с этого романа.

В романе насчитывается несколько фрагментов разного объема, включающих в себя форму императива, указывающую на эксплицитного адресата. Повторим, что чаще всего в таких фрагментах используются перцептивные глаголы (требование куда-либо *посмотреть*, что-то *послушать*, *почувствовать* и т.д.), однако иногда с ними в пределах одного фрагмента появляются указания на необходимое ментальное действие (*подумать*, *вспомнить*, *забыть* и т.д.).

Основная часть подобных фрагментов с императивами перцептивных глаголов⁷, обращенных к адресату, сосредоточена в тех главах, где вводится новая локация или старое описание дополняется новыми сведениями. Предполагается, что адресат, который «перемещается» вслед за героями и нарратором по мирам, не знаком с ними так хорошо, как фикциональные персонажи и сам нарратор, поэтому его необходимо познакомить с некоторыми особенностями очередного мира (или места, где будет что-либо происходить); так, в частности, начинается описание таких локаций, как мир Блис, мир Марачек и Дом Мертвых. Почти все новые локации вводятся фрагментами в репродуктивном регистре [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 29], и только потом подключается информативный.

Всего в произведении насчитывается 10 фрагментов, обращенных к эксплицитному адресату, в которых использованы перцептивные глаголы. Чаще всего встречаются глаголы *listen* и *look / see*, перевод которых совпадает почти во всех текстах ('послушай(те)' и 'взгляни(те)' соответственно).

Глагол *listen* обозначает восприятие действительности через слуховой канал и поддерживается описанием звуков, которые должен «слышать» читатель (после его использования в тексте перечисляются звуки), а глаголы *look (at)* и *see* обозначают восприятие действительности через зрительный канал и поддерживается описанием воспринимаемых объектов и/или их цветов (после них также перечисляются или описываются объекты):

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
7. «Listen to the world. It is called Blis, and it is not hard to hear at all: The sounds may be laughter, sighs,	«Прислушайся к миру. Зовется он Блис, и услышать его легче легкого; вот его звуки — смех, вздохи, а там	«Прислушайтесь к этому миру. Он зовется Блис, и его совсем нетрудно услышать: звуки его могут быть смехом,	«Прислушайтесь к этому миру, он называется Блис, и его совсем нетрудно слушать: звуки могут быть смехом,

⁷ При подготовке данного параграфа диссертации использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: [Филатова 2020b, 2020d].

contented belches».	кто-то пытается сдержаться и не икать».	вздохами или довольным сопением».	вздохами или сдержанной отрыжкой».
8. «Then forget the sounds and the words and look at the world. First, colors: Name one. Red? There's a riverbank that color, green stream hauled between, snagged on purple rocks. Yellow and gray and black is the city in the distance. Here in the open field, both sides of the river, are pavilions».	«Теперь забудь слова и звуки и взгляни на этот мир. Прежде всего — цвета; назови один. Красный? Цвет берегов, между которыми лениво несет свои воды зеленый поток, натывается на фиолетовые камни. Вдалеке город — желтый, серый, черный. Ну а здесь, по обе стороны от реки, в открытом поле раскинулись павильоны».	«Итак, забудьте пустые звуки и случайные слова и взгляните на этот мир. Дайте имя цвету... Красный? Вот берега реки — красные, и зеленый поток в них, и пурпурные камни в изумрудной воде. Желтое, серое и черное — это город вдалеке. Здесь, рядом, по обеим сторонам реки, — палатки».	«А теперь забудьте о звуках и словах и взгляните на сам этот мир. Во-первых, цвета. Назовите один. Красный? Вот берега реки как раз такого цвета, а между ними струится зеленый поток с пурпурными камешками на дне. Желтый, серый и черный — это город в отдалении. Здесь, на большом поле по обе стороны реки стоят павильоны и палатки».

При этом в переводах встречается необычный пример перевода *listen* как 'посмотрите':

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
9. «The Citadel of Marachek, empty, not empty, empty again. Why? Listen ... Set stands his ground, facing the monster, and it lunges toward	«Цитадель Марачека — пустая, не пустая, вновь пустая. Почему? Послушай ... Сет без колебаний встречает чудовище,	«Цитадель Марачека пуста, обитаема, вновь пуста. Почему? Посмотрите ... Сет стоит, глядя на чудовище, оно	«Цитадель Марачека то безлюдна, то обитаема, то снова пуста. Почему? Слушайте ... Сет несокрушимо

him. For a long while they wrestle, there in the courtyard» [Creatures of Light and Darkness].	когда оно бросается на него. И некоторое время они борются там, во дворе» [Железны 2017].	прыгает к нему, и схватка их в тени стен Цитадели длится нескончаемо долго» [Железны 1993a].	стоит, разглядывая чудовище и ожидая, когда оно прыгнет. Долго длится их схватка во дворе Цитадели» [Железны 2003b].
---	--	---	--

В переводе Денисова и Барышевой акцент переносится со звуков схватки на наблюдение за ней. Возможно, это связано с тем, что в этом фрагменте Железны не дает никакого перечисления звуков (которые есть в описаниях других локаций после *listen*), а сразу описывает наблюдаемое событие, что позволяет переводчикам допустить такую трактовку.

В следующем примере демонстрируется предполагаемое многообразие ощущений, которые может испытать адресат:

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
10. «Smell the world. Taste it, swallow it and hold it in your belly. Burst with it. ... Like the man with the eyepatch and the alpenstock» [Creatures of Light and Darkness].	«Обоняй этот мир. Пробуй его, глотай, переваривай. Лопни от него. Как человек с альпенштоком, глаз которого прикрывает повязка» [Железны 2017].	«Вдохните этот мир. Попробуйте на вкус, пейте его и объедайтесь им. ... Как этот человек с повязкой на глазу и альпенштоком» [Железны 1993a].	«Принюхайтесь к этому миру. Попробуйте его на вкус, проглотите, примите в себя. Наслаждайтесь им, как вон тот человек с повязкой на глазу и посохом в руке» [Железны 2003b].

Почти все глаголы и конструкции с глаголом переводятся по-разному (*swallow* — *глотай* — *пейте*, *hold in belly* — *переваривай* — *объедайтесь* — *примите в себя*), при этом фрагмент у Лапицкого может казаться более грубым и натуралистичным из-за семантики глаголов (*переваривать*, *лопнуть*) и использования форм единственного числа. Однако только в нем сохраняется оригинальная фраза *Burst with it* (*Лопни от него*), которая подчеркивает многогранность этого мира, чрезмерное количество его

физических проявлений, доступных для перцепции. В анонимном переводе это предложение также сохранено, однако переведено некорректно (*Горите им*). В переводе Денисова — Барышевой это предложение совсем отсутствует, а в переводе Ганько вместо него предложена другая лексема — *наслаждайтесь им*, которая совсем уводит данный перевод от натуралистичности перевода Лапицкого и оригинального текста, предлагая исключительно приятные ощущения от наблюдения этого мира.

При переводе глаголов *listen* и *look (at)* расхождений между оригиналом и переводами мало, однако на примере перевода *regard* видно, насколько от интерпретации канала перцепции (аудиальный или визуальный) зависит перевод. Между переводами здесь нет различий, однако один и тот же глагол в оригинальном тексте в русских переводах передается разными глаголами.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
11. « Regard the world of Blis, with its color and its laughter and its breezes. Regard the world of Blis as Megra of Kalgan».	« Всмотри сь в мир, что зовется Блис, — с его цветом, смехом, ласковыми ветерками. Всмотри сь в него, как Мегра из Калгана».	« Взгляните на мир Блис с его красками, с его смехом и его ветерками. Взгляните на мир Блис так, как смотрит на него Мегра из Калгана».	« Вглядитесь в Мир под названием Блис, с его многоцветьем, смехом и ласковым ветерком. Смотрите на него так, как Мегра из Калгана».
12. « Regard the sounds of Blis: There are screams within the Life Fair».	« Вслушайся в звуки Блиса: сегодня на Ярмарке Жизни вопли».	« Прислушайтесь к звукам Блиса: вопли раздаются на Ярмарке Жизни».	« Прислушайтесь к звукам Блиса: на Ярмарке Жизни раздаются вопли».
13. «Now there are only nine cities on Blis and Time is burning them down. Regard their colors. Red? There's a	«Сейчас на Блисе всего девять городов, и Время выжигает их дотла. Всмотри сь в их цвета. Красный? Вот	«Теперь на Блисе осталось только девять городов, и Время добивает их. Взгляните на краски Блиса.	«На Блисе осталось всего девять городов, а Время дожигает и их. Посмотрите , какие яркие цвета!

riverbank, green stream hung above, and flying purple rocks. Yellow and gray and black the city beneath the three lime-hued bridges».	берега, зеленый поток хлещет через них, пролетают фиолетовые глыбы. Желтый, серый, черный город под тремя лимонно-желтыми мостами».	Красный? Вот берег реки — красный, и над ним висит в воздухе мутно-зеленая вода и летят пурпурные камни. Желтый, серый и черный — город под тремя лимонными мостами».	Красный? Вот алеют берега реки, а над ними висит мутно-зеленая вода и летят пурпурные камни. Желтый, серый и черный — это город над тремя лимонными мостами».
14. « Regard now the Citadel of Marachek at Midworlds' Center... Dead. Dead. Dead. Color it dust» [Creatures of Light and Darkness].	« Взгляни теперь на Цитадель Марачека в Центре Срединных Миров... Все мертво, уныло, пусто. Неподвижно, безжизненно, безмолвно. Расцвети его прахом» [Желязны 2017].	« Взгляните теперь на Цитадель Марачека, что в сердце Средних Миров... Она мертвая. Все здесь мертвое» [Желязны 1993a].	«А теперь взгляните на Цитадель Марачек в самом сердце Срединных Миров... Мертво. Все тут мертво. И цвет здешний — прах» [Желязны 2003b].

В романе *regard* в апелляциях к адресату переводится как ‘видеть’ 3 раза из 4. Кроме того, в примере 11 в переводе Денисова и Барышевой значение ‘видеть’ поддерживается глаголом *смотрит* во втором предложении (отсутствующим в оригинале).

Сам глагол *regard* не содержит в себе семы, имеющей отношение к слуховому каналу восприятия. Толковые словари английского языка дают различные варианты раскрытия значения слова, которые сводятся к разным оттенкам значения ‘смотреть, видеть’, а также ‘замечать, отмечать’ и ‘обращать внимание’, ‘иметь отношение’⁸ (это отражено в анонимном переводе лексемой ‘задумайтесь’). По данным параллельного подкорпуса НКРЯ *regard* переводится как ‘видеть’ только 11 раз (из 601 употребления), из

⁸ По англоязычным толковым словарям Webster (<https://www.webster-dictionary.org>), Merriam-Webster (<https://www.merriam-webster.com>), Cambridge Dictionary (<https://dictionary.cambridge.org>).

них — только два раза в качестве обращения к эксплицитному читателю (в переводе романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит»⁹). Перевода ‘слышать’ нами не было обнаружено.

Возможно, перевод глагола *regard* как ‘слушать’ связан с желанием переводчиков сильнее разграничить воспринимаемые по-разному объекты, поэтому там, где присутствует указание на звуки (*вопли*), по закону семантического согласования появляется *слушать*. Интересно, что *слушать* появляется в этом месте у всех переводчиков, нет варианта, где был бы перестроен контекст ради сохранения перевода *regard* как *видеть*.

По последнему примеру этой группы также можно видеть стратегию Лапицкого сохранить все указания на адресата, возникающие в оригинале, в тех же местах и в тех же формах, и более свободное отношение к таким фрагментам у других переводчиков: императив *Расцвети* у Лапицкого, сохранение лексемы, но не формы у Ганько (*цвет*) и отсутствие этого предложения у Денисова — Барышевой.

Как уже было упомянуто выше, во фрагментах, обращенных к читателю, могут быть использованы не только перцептивные глаголы. Императивы могут применяться для создания иллюзии обмена впечатлениями с адресатом, в том числе с воссозданием модели диалога.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
15. «Then forget the sounds and the words and look at the world. First, colors: Name one. Red? There’s a riverbank that color, green stream hauled	«Теперь забудь слова и звуки и взгляни на этот мир. Прежде всего — цвета; назови один. Красный? Цвет берегов, между которыми лениво несет свои воды	«Итак, забудьте пустые звуки и случайные слова и взгляните на этот мир. Дайте имя цветам... Красный? Вот берега реки — красные, и зеленый поток в них,	«А теперь забудьте о звуках и словах и взгляните на сам этот мир. Во-первых, цвета. Назовите один. Красный? Вот берега реки как раз такого цвета, а между ними

⁹ По НКРЯ: Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 15.03.2020).

between, snagged on purple rocks. Yellow and gray and black is the city in the distance. Here in the open field, both sides of the river, are pavilions. Pick any color — they're all about» [Creatures of Light and Darkness].	зеленый поток, натывается на фиолетовые камни. Вдалеке город — желтый, серый, черный. Ну а здесь, по обе стороны от реки, в открытом поле раскинулись павильоны. Выбери любой цвет — все они тут под рукой» [Желязны 2017].	и пурпурные камни в изумрудной воде. Желтое, серое и черное — это город вдалеке. Здесь, рядом, по обеим сторонам реки, — палатки. Выбирайте любой цвет — все они тут» [Желязны 1993a].	струится зеленый поток с пурпурными камешками на дне. Желтый, серый и черный — это город в отдалении. Здесь, на большом поле по обе стороны реки стоят павильоны и палатки. Выберите любой цвет — и он тут непременно найдется» [Желязны 2003b].
--	--	---	---

Добавление подобных императивов в подробное описание локации призвано создавать у адресата эффект присутствия, реального наблюдения, которое поддерживает заданную в начале фрагмента перцептивным глаголом перспективу (*взгляни на этот мир*).

Может показаться, что этот пример уже встречался выше, однако это не совсем так. Это одна из стилистических черт романа «Creatures of Light and Darkness»: настойчивое повторение определенных характеристик в апелляциях к эксплицитному читателю. В данном случае повторяется (в некоторых предложениях почти дословно) описание мира Блис с повтором приглашения на него посмотреть, далее мы увидим тот же самый прием с использованием сослагательного наклонения.

Далее в этом разделе идут примеры, несколько нарушающие наши предыдущие выводы относительно переводческой стратегии.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
16. «Consider, however, an unique phenomenon which has just arisen: the	«Полюбуйтесь, однако, на уникальное, только что возникшее	«Взгляните же на только что возникший уникальный	«А теперь взгляните , какой уникальный феномен только что

Pleasure-Comp-the computer like an oracle, which can answer an enormous range of inquiries...» [Creatures of Light and Darkness].	явление: Оргазмотрон Плежа-Комп — компьютерный оракул, который в состоянии ответить на безбрежный океан запросов...» [Желязны 2017].	феномен: Компьютер Наслаждений, компьютер, подобный оракулу, способный ответить на огромный круг вопросов...» [Желязны 1993а].	возник! Плежер-Комп — Компьютер Наслаждений, — подобно оракулу, способен отвечать на бесконечное разнообразие вопросов» [Желязны 2003b].
---	--	--	---

В данном примере перевод Лапицкого отклоняется от предыдущей стратегии: вместо формы единственного числа в императиве, обращенном к эксплицитному адресату, появляется форма множественного числа. Однако и в этом случае именно перевод Лапицкого выделяется экспрессивностью, поскольку выбор лексемы *Полюбуйтесь* добавляет оттенок ироничности, в том числе с неодобрительным подтекстом¹⁰ [БТС], в то время как оригинальное *Consider* имеет значение ‘обратить внимание, подумать о чем-то с определенной точки зрения’¹¹, и немаркированное *Взгляните* в этом смысле является более точным переводом. Однако стилистически маркированное *Полюбуйтесь* имеет больше шансов привлечь внимание адресата, чем, возможно, и руководствовался переводчик.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
17. «...One snowflake drifting down a well, a well without waters, without walls, without bottom, without top. Now	«...Невесомо, неощутимо падает одинокая снежинка в колодец, колодец без воды, без стенок, без дна, без крышки. А теперь уберите прочь	«...Снежинка, опускающаяся в колодец, колодец без воды, без стен, без низа, без верха. Теперь вычтем снежинку и	«...Снежинка, падающая в колодец... колодец без воды, без стен, без дна, без верха. А сейчас убери эту снежинку и

¹⁰ Неодобр. Взгляни(те), как нехорошо, безобразно, возмутительно (по данным Большого толкового словаря под ред. С.А. Кузнецова).

¹¹ Значение consider по данным толкового словаря Merriam-Webster: “to think about carefully”, “to regard or treat in an attentive or kindly way”, “to gaze on steadily or reflectively”, “to come to judge or classify”.

take away the snowflake and consider the drifting...» [Creatures of Light and Darkness].	снежинку и оставьте лишь невесомое, неощутимое падение...» [Желязны 2017].	рассмотрим падение...» [Желязны 1993a].	поразмысли о падении...» [Желязны 2003b].
--	---	--	--

Интересно, что в данном примере, в отличие от большей части предыдущих, именно в переводе Ганько сохраняется форма императива, обращенная к эксплицитному адресату. В переводе Лапицкого мы видим императив множественного числа, в переводе Денисова — Барышевой используется форма 1 лица множественного числа индикатива.

В качестве возможного объяснения изменения стратегии в переводах Денисова — Барышевой и Ганько можно предложить следующее: до данного фрагмента в романе ведется диалог между Анубисом, хозяином Дома Смерти, и его слугой Вэйкимом, которого готовят к важному заданию, и в рамках этого они обсуждают философские и онтологические вопросы. Последняя реплика Анубиса, обращенная к слуге, выглядит так:

«Вспомни, что ты не дышишь, что вместо нервной системы у тебя путаница металлических проводников, а сердце твое я сжег. И вспомни еще, что у меня есть машины, которые могут лучше тебя думать, крепче тебя помнить, красноречивее говорить. Ну и какие же остаются у тебя доводы, что ты жив? Ты говоришь, что слышишь мой голос и «слышание» — явление субъективное? Отлично. Я отключу и твой слух. Присмотрись повнимательнее, не перестанешь ли ты существовать» [Желязны 2017].

После такой реплики можно предположить, что форма единственного числа императива у Ганько обращено к персонажу — к Вэйкиму, а форма индикатива у Денисова — Барышевой объединяет обоих коммуникантов.

К сожалению, даже это предположение не позволяет объяснить, почему в переводе Лапицкого используется форма множественного числа императива. Возможно, это связано с тем, что фрагмент, включающий в себя такую форму, внешне похож на речевой жанр типа «описание эксперимента и

его результата», а в подобном наукообразном тексте не должны употребляться формы второго лица единственного числа (*ты*).

В романе «A Night in the Lonesome October» случаи подобного использования глаголов в форме повелительного наклонения практически не встречаются, зато есть случай добавления подобного обращения к адресату в переводе:

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
18. «The spot which I had so carefully derived by means of my mental mapmaking was situated, unfortunately, in the middle of the road. And it hadn't even the good grace to be a crossroad» [A Night in the Lonesome October].	«Но место, которое я так тщательно рассчитал, составляя карту в уме, к несчастью, находилось посередине дороги. Не очень-то любезно с его стороны. Хотя бы на перекрестке» [Желязны 1995].	«То самое место, которое я столь тщательно вычислял по составленной в уме карте, к сожалению, находилось прямо посреди дороги. Только представьте себе , посреди самой дороги, даже не на каком-нибудь паршивом перекресточке!» [Желязны 2003а]

В данном примере ориентированность комментария на адресата эксплицирована только в переводе Жикаренцева, где употреблено речевое клише *представьте себе*. В оригинальном тексте подобная экспликация отсутствует, как и в переводе Ибрагимовой, здесь адресат представлен только в качестве воспринимающего сознания, необходимого для учета представленной оценки *unfortunately* [Вольф 2005]. Таким образом, перевод Жикаренцева оказывается более настроенным на обращение к адресату, что также будет показано и в следующих разделах.

III.1.3. Условные придаточные предложения с перцептивными предикатами

Кроме формы императива, для указания на эксплицитного адресата в тексте встречаются перцептивные глаголы в условных предложениях, где используются звуковой и слуховой каналы восприятия: «Если бы у вас были

(здесь) глаза / уши». Всего в текстах встречается 7 примеров на такое описание локации.

Необходимо отметить, что функционально такие примеры немного отличаются от примеров предыдущего раздела (предложений с глаголами в форме повелительного наклонения): в условных придаточных предложениях в романе формы глаголов (формы повелительного и сослагательного наклонений) употребляются только вместе с местоимениями второго лица, маркирующими обращение к адресату, тогда как императивы в побудительном предложении могут употребляться без дополнительного указания на адресата через местоимения.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
19. «The man walks through his Thousandyear Eve in the House of the Dead. If you could look about the enormous room through which he walks, you couldn't see a thing. It is far too dark for eyes to be of value».	«В Канун своего Тысячелетия в Доме Мертвых проходит по нему человек. Ежели удалось бы тебе взглянуть на огромную ту залу, по которой проходит он, ничего бы это не дало. Так темно тут, что глазу не сыскать для себя работы».	«Человек идет в канун своего Тысячелетия по Дому Мертвых. Если бы вы могли окинуть взглядом громадное помещение, через которое он проходит, то не увидели бы ничего. Слишком темно, чтобы видеть»».	В канун своего Тысячелетия человек идет по Дому Мертвых. Даже сумей вы заглянуть в огромный зал, где он шагает, не увидели бы ровно ничего. Слишком темно для людских глаз».
20. « Had you ears in that room, you would hear a sound as of winged insects circling near you, withdrawing, returning».	« Будь у тебя в зале той уши, услышали бы они некий звук, словно гудит летучая мелюзга, кружится-вертится над головой мошкара».	« Окажись вы сейчас в этом зале, вы бы услышали звук, словно от вьющихся вокруг вас крылатых насекомых — удаляющийся,	« Будь вы сейчас в этом зале, услышали бы звук, похожий на шелест крылышек насекомых, что вьются вокруг, улетают и опять

		возвращающийся...».	возвращаются».
21. «Vramin walks through the House of the Dead. Had you eyes in that place, you couldn't see a thing. It is far too dark for eyes to be of value» [Creatures of Light and Darkness].	«Врамин проходит по Дому Мертвых. Будь у тебя в месте том глаза, ничего бы это не дало. Так темно тут, что глазу не сыскать для себя работы» [Желязны 2017].	«Фрамин идет по Дому Мертвых. Окажись вы тут, вы бы не увидели ничего. Всюду слишком темно, чтобы видеть» [Желязны 1993а].	«Врамин шагает по Дому Мертвых. Сумей вы заглянуть туда, не увидели бы ровно ничего. Слишком темно, чтобы человеческий глаз мог хоть что-нибудь разглядеть» [Желязны 2003b].

В приведенных примерах все переводчики сохраняют оригинальное обращение к внетекстовому адресату с употреблением местоимений. В английском тексте это формы Conditional II, ситуация представлена повествователем как маловероятная (но тем не менее возможная, теоретически адресат мог бы все это узнать самостоятельно, если бы у него получилось оказаться в описанной локации). В русских переводах данным конструкциям соответствуют разные грамматические формы.

Все три примера представляют контрфактивные условные предложения: «протазис вводит положение дел, которое говорящий оценивает как не соответствующее действительности» [Подлеская 1999: 256]. Это «предположение о том, что некоторая ситуация (по сведениям говорящего, не имевшая места в реальном мире) в каком-то “альтернативном мире” могла иметь место» [Плунгян 2011: 274], при этом в протазисе только первого примера используется сослагательное наклонение (и то не во всех переводах).

В других примерах (и во всех трех в переводе Ганько) используется императив условия [Добрушина 2014], который как раз часто обозначает контрфактивное условие. Интересно, что Н. Р. Добрушина отмечает императив условия при 2 лице как наименее частотный [Добрушина 2014], но

в нашем случае, учитывая специфику романа в контексте апелляций к читателю, именно подлежащее 2 лица встречается почти во всех случаях у Ганько и у Денисова — Барышевой. У них также сохраняется стратегия перевода формы множественного числа местоимения, обращенного к адресату.

В переводе Лапицкого апелляция к адресату присутствует во всех примерах, но местоимения 2 лица не являются формальным подлежащим: в первом случае это инволютивная конструкция *тебе удалось*, во втором и третьем примере это притяжательная конструкция *у тебя*, а подлежащим при императиве условия являются перцептивные органы — *глаза* и *уши*.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>22. «There is nothing in the great Hall to cast such a shadow, but had you ears in that place you could hear a faint breathing. With each audible exhalation the flames bow down, then rise again.</p> <p>It moves slowly about the Hall and returns to rest upon the throne, blotting it completely from your sight, had you eyes in that place» [Creatures of Light</p>	<p>«И нечему в Тронном Зале Дома Мертвых отбрасывать подобную тень, но, будь у тебя в этом Зале уши, услышали бы они тихое дыхание. И с каждым выдохом понижается пламя, потом вспыхивает вновь.</p> <p>Медленно движется она по Залу и наконец возвращается, чтобы остаться на троне, целиком</p>	<p>«В огромном зале нет ничего, что могло бы отбрасывать такую тень, но окажись вы там, вы могли бы услышать слабое дыхание. С каждым выдохом пламя колеблется и вздымается вновь.</p> <p>Она медленно движется по залу, останавливается у трона, и там, где он только что возвышался, зияет чернота» [Железны</p>	<p>«В Большом Чертоге нет никаких предметов, способных отбрасывать такую тень, но человеческий слух мог бы уловить¹² легкое дыхание. С каждым вздохом и выдохом пламя в чашах колеблется, то опускаясь, то вновь оживая.</p> <p>Тень медленно скользит по Чертогу. Вот она падает на трон, полностью скрывая его из</p>

¹² В тексте встречается буквально следующее: «но человеческий слух могло бы уловить легкое дыхание», однако это, очевидно, опечатка, поэтому в таблице пример был нами скорректирован.

and Darkness].	закрывая его от твоих глаз, будь у тебя там таковые» [Желязны 2017].	1993a].	виду» [Желязны 2003b].
----------------	--	---------	------------------------

Интересно, что во всех фрагментах, где используется визуальный канал восприятия, подчеркивается, что адресата здесь нет, а даже если бы и мог быть, то он все равно ничего бы и не увидел по разным причинам (*не увидели бы ничего*). Напротив, при упоминании аудиального канала восприятия указывается положительный результат (*услышали бы*).

В данном примере, как и в предыдущих, в переводе Денисова и Барышевой придаточное условное предложение предполагает нахождение в этом месте самого эксплицитного адресата (*окажись вы там*), как и оригинал, а у Лапицкого предполагается метонимическое обозначение: наличие там не самого читателя, а его перцептивного органа (*будь у тебя в месте том глаза, будь у тебя там уши*). В главной части предложения переводы Денисова — Барышевой и Ганько совпадают с оригиналом: субъектом восприятия является сам адресат (*вы бы не услышали, вы бы не увидели*), а в переводе Лапицкого субъектом являются те же органы (*они бы услышали, будь у тебя там таковые*). Именно в переводе Лапицкого сохраняется упоминание визуального восприятия в данном отрывке. В противоположность этому в переводе Ганько максимально снижается степень участия читателя в наблюдении, он полностью выводится из этой локации, убраны все указания на адресата (*человеческий слух* вместо *вы бы услышали*). В анонимных переводах этот абзац пропущен.

Именно перевод Лапицкого точно следует оригиналу: все структуры появляются в русском тексте только там, где они есть у Желязны (хотя перевод грамматических форм, напротив, менее точный). В переводе Денисова и Барышевой подобных фрагментов, включающих условные предложения с обращением к адресату, становится даже больше, чем в оригинале:

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
23. «The man stands in a place that is circled round about with a pink hedge and filled with flowers of all colors. It contains benches, couches, chairs, a table and high trellises of roses, all beneath a great green umbrella tree that shuts out the sky».	«Человек стоит посреди окруженного розовой живой изгородью и заполненного цветами всех цветов пространства. Есть тут и скамьи, и стулья, найдется ложе-другое, стол, шпалера розовых кустов — все это под огромным зеленым зонтичным деревом, что застит небо».	«Человек стоит на поляне, окруженной живой изгородью и полной цветов. Окажись вы здесь, вы бы увидели украшенное гирляндами ложе, скамьи, столик и решетку, поддерживающую вьющиеся розы, — все под огромным зонтичным деревом, заслоняющим полнеба».	«Человек стоит в саду, окруженном живой изгородью розовых кустов. Здесь растут цветы всевозможных оттенков. Повсюду среди роз стоят скамейки, диваны, стулья и столики, а в небо упирается крона гигантского зонтичного дерева».
24. «The chamber he enters is semidark, but a portion of the green glow can be felt within, it» [Creatures of Light and Darkness].	«Комната погружена в полутьму, но и здесь чувствуется присутствие зеленого свечения» [Желязны 2017].	«Комната, куда он попадает, погружена в полумрак. Но, приглядевшись, вы различили бы слабое зеленое сияние » [Желязны 1993а].	«Комната погружена в полутьму, точнее, в зеленоватый сумрак» [Желязны 2003b].

В примере 23 переводчики вставляют уже привычную конструкцию *окажись вы там*, в примере 24 в аподозисе сослагательное наклонение, протазис выражен деепричастием.

Оба дополнительно появившихся фрагмента с обращением к эксплицитному адресату, отсутствующие в оригинале, используют визуальный канал восприятия. Перцептивные глаголы используются «как осознанный прием локализации точки зрения наблюдателя в хронотопе

происходящего» [Уржа 2014: 58]. Довольно странно, что при этом не все оригинальные употребления этой структуры повторяются в русском тексте (как в примере выше).

В переводе Лапицкого на воспринимающее сознание указывает глагол *чувствуется* (инволютивная форма, тем не менее, предполагает перцептора), однако нельзя точно заключить, что это относится к тому же эксплицитному адресату. В переводе Ганько используется метатекстовый комментарий *точнее*, но он маркирует скорее повествователя, чем адресата.

Видно, что в целом переводчики старались сохранить этот специфический прием обращения к эксплицитному адресату. Апелляция осуществляется через перцептивные каналы восприятия, при этом адресат обозначен не как личность, а представлен некоторой своей частью — перцептивными органами. Наиболее точно и количество таких фрагментов, и их структура сохранены в переводе Лапицкого. Наименьшее число таких единиц мы видим в переводе Ганько, где в ряде случаев эти предложения вообще не представлены. В тексте Денисова — Барышевой часть таких условных придаточных предложений опускается, зато именно в этом переводе есть некоторые добавленные фрагменты, созданные по данной модели, там, где в оригинале ничего подобного нет.

III.1.4. Высказывания с обобщенной семантикой

Как уже было указано выше, при анализе романов был выявлен ряд специфических высказываний. С одной стороны, они ориентированы на обобщение и универсализацию, но при этом явно ограничены сферой действия фикциональной действительности (например, отсутствием волшебных способностей или подобных сюжетным ситуациям). С другой стороны, из-за появления дополнительных смыслов они являются некоторым переходным типом между высказываниями информативного и генеритивного регистров.

В данном разделе предпринята попытка разобрать некоторые подобные случаи и проанализировать их роль в тексте. Анализ мы начнем с высказываний с генеритивной семантикой, не ограниченных (в целом) сюжетными особенностями романов.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
25. «I was loath to destroy his illusions concerning the genial old lady whose company had given him such pleasure. Whatever had been learned there had been learned , and I doubted it could have been much in such a bizarre case...» [A Night in the Lonesome October].	«Мне ужасно не хотелось разрушать его иллюзии относительно приятной старой дамы, общение с которой доставило ему столько удовольствия. Что открылось, то уже открылось , — а я сомневаюсь, чтобы открылось многое в таком запутанном случае...» [Желязны 1995].	«Мне не хотелось разрушать его иллюзии касательно этой добродушной старушки, чье общество доставило ему такое удовольствие. Что узнано, то узнано — мне показалось, с него и так хватит всяких неприятностей...» [Желязны 2003а].

В данном примере высказывание несет определенный философский смысл. Повествователь говорит о том, что владеет некоторыми сведениями, которые пока недоступны остальным героям, но делиться с ними не считает нужным, так как это «разрушит иллюзии», а ему бы этого не хотелось. Высказывание необходимо для выражения простой мысли о том, что нельзя изменить то, что уже случилось, и, если это не несет моментальных негативных последствий, нет необходимости срочно пытаться что-то исправить. Поскольку данное суждение применимо не только к персонажам романа, но и к людям в любой точке времени и пространства, оно приобретает обобщенное значение. Переводы различаются выбором лексем, но общее перфективное значение в русских текстах сохраняется: за счет использования либо глагола страдательного залога в форме прошедшего времени, либо формы краткого страдательного причастия.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
26. «I sometimes	«Иногда я думаю, Нюх, что	«Иногда, Снафф, мне кажется, что

think you're a closer, Snuff.” Our eyes met, and I halted. At some point, you have to take a chance. «I am,» I said» [A Night in the Lonesome October].	ты — Закрывающий. Наши взгляды встретились, и я остановился. В некоторых случаях приходится рисковать. — Это правда, — сказал я» [Желязны 1995].	ты закрывающий. Наши глаза встретились, и я остановился. В какой-то момент все равно приходится идти на риск. — А я и есть закрывающий, — сказал я» [Желязны 2003а].
--	---	---

В данном примере говорящий апеллирует к общему фонду суждений и постулатов, которые в той или иной мере признаются социумом. Высказывание осмысляется как философская истина, верная для любого момента и точки пространства. В переводе Ибрагимовой рисковать приходится только *в некоторых случаях*, а в переводе Жикаренцева *на риск* приходится идти *все равно, в какой-то момент*, то есть для повествователя Жикаренцева данное высказывание является более обобщенным, универсальным, чем для персонажа Ибрагимовой.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
27. «“But then, I don't believe he'd technically have been considered living, to begin with.” “Quibble, quibble,” I said, and he caught the smile and smiled back. It takes one to know one, I guess » [A Night in the Lonesome October].	«Но с другой стороны, я не думаю, чтобы его все-таки можно было считать живым, в прямом смысле слова. — Увертка, увертка, — сказал я, и он уловил мою улыбку и улыбнулся в ответ. Наверное, понять другого можно только побывав в его шкуре » [Желязны 1995].	«Правда, скажем так, я несколько сомневаюсь в том, что его можно отнести к живым созданиям. — Словами играем, — усмехнулся я, и он, уловив мою насмешку, улыбнулся в ответ. Что ж, начинаем узнавать друг друга » [Желязны 2003а].

В данном примере английская фраза на самом деле переводится немного иначе: примерно как «рыбак рыбака видит издалека», или, в

разговорном варианте, «сам такой»¹³. Оба переводчика передают примерный смысл, используя расширенный контекст, и вследствие этого их варианты сильно различаются. В версии Ибрагимовой фразу говорящего можно интерпретировать как приглашение к тому, чтобы «понять другого», как следует из дальнейших рассуждений. Однако хотя здесь и возникает обобщающее значение — суждение справедливо не только для героев, а для всех — показатель неуверенности *навверное* снижает степень обобщенности. Вариант Жикаренцева указывает на то, что сближение героев уже начато и первый этап взаимопонимания пройден, генеритивное значение отсутствует.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
<p>28. «Thus was all our work quickly concluded to everyone's satisfaction, save for the tired hound. Such times are rare, such times are fleeting, but always bright when caught, measured, hung, and later regarded in times of adversity, there in the kinder halls of memory, against the flapping of the flames» [A Night in the Lonesome October].</p>	<p>«Итак, вся наша работа была быстро завершена, ко всеобщему удовлетворению, не считая усталой дворняги. Такие минуты редки, такие минуты быстротечны, но всегда ярко светят нам, если сумеешь их поймать, измерить, сохранить, и потом, в тяжелые времена, возвращаешься к ним там, в светлых чертогах памяти, на фоне языков пламени» [Железны 1995].</p>	<p>«Таким образом, наша работа была завершена быстро и ко всеобщему удовлетворению, если не принимать во внимание усталого кладбищенского пса. Такие мгновения случаются редко и пролетают быстро, но всегда ярко вспыхивают в цепочке воспоминаний, когда, проанализированные и осмысленные, во времена великих напастей вновь призываются на помощь из туманных глубин памяти» [Железны 2003а].</p>

Длинная словесная формула является оценкой текстового фрагмента, который в данном примере свернут в пропозицию «такие мгновения» (которая, в свою очередь, отсылает к упоминанию хорошо сделанной работы и «всеобщего удовлетворения»). Кроме того, высказанное наблюдение

¹³ used for saying that someone must have a bad quality themselves if they can recognize it in other people. 'He's a complete idiot!' 'Well, it takes one to know one!' (MacMillan Dictionary) URL: <http://www.macmillandictionary.com> (дата обращения 18.04.19).

апеллирует к способности не только персонажей, но и для читателей это понять и оценить. Н. Ибрагимова использует 2 лицо единственного числа с обобщающим инклюзивным значением, а в варианте Жикаренцева обобщенная семантика выводится только имплицитно, из связи фрагмента с контекстом.

При этом при сопоставлении предложения с предыдущим текстовым фрагментом (в романе) очевидна некоторая ирония в словах говорящего, поскольку под «работой» подразумевается добыча «ценных ингредиентов» на кладбище, что для читателя (то есть для любого человека) обычно не является чем-то возвышенным, и даже вряд ли классифицируется как нормальное или допустимое.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>29. «This is because Set is destruction, and he will destroy himself if there is nothing else that is suitable at hand or somewhere in sight, in time or in space. <...> For Thoth knows that if he can distract him long enough from his pilgrimage, new things will arise toward which Set's hand may be turned. This is because such things always</p>	<p>«Все потому, что Сет — разрушитель, и он разрушит сам себя, если не будет у него под рукой или перед глазами ничего подходящего — в пространстве или во времени. <...> Ибо знает Тот, что если сумеет он достаточно долго отвлекать отца от его паломничества, возникнет что-либо новое, против чего можно будет обратить руку Сета. Ведь всегда что-нибудь такое да возникнет» [Железны 2017].</p>	<p>«Ибо Сет — это разрушение, и он разрушит самого себя, если под рукой или где-нибудь во времени или в пространстве не окажется ничего более подходящего. <...> Тот знает, что если сумеет достаточно долго отвлекать Сета от его цели, то возникнут новые вещи, на которые может быть обращена рука Сета, ибо такие вещи возникают всегда»</p>	<p>«И все это потому, что Сет — это разрушение, и он уничтожит самого себя, если под рукой или в поле зрения, во времени или пространстве не окажется чего-нибудь другого. <...> Потому что Тот знает: если ему удастся отвлечь его достаточно долгое время, возникнут другие проблемы, которые потребуют внимания Сета. Ведь проблемы возникают всегда»</p>

arise» [Creatures of Light and Darkness].		[Желязны 1993a].	[Желязны 2003b].
---	--	------------------	------------------

Как и для предыдущего примера, здесь справедливо будет отметить, что квантор *всегда* и финитная форма глагола в настоящем неактуальном либо будущем времени придают высказыванию вневременную значимость и универсальность. Однако мы также помним, что универсальным оно является только для данного мира, только для тех реальностей, где существует Сет-разрушитель и Тот как хранитель мира.

Два последних примера объединены повторяющимся выказыванием и вследствие использования императивов и финитных форм глагола с местоимениями в некоторых переводах занимают промежуточное положение между высказываниями с обобщающей семантикой и эксплицитным указанием на адресата.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
30. «It has been said that a world such as this unnamed place with a sea for a sky could not possibly exist. Those who said it are obviously wrong. Positing infinity, the rest is easy » [Creatures of Light and Darkness].	«Говаривали, что мир наподобие безымянного этого места с морем вместо небес не может, по всей вероятности, существовать. Говорившие явно ошибались. Достаточно постулировать существование бесконечности, остальное приложится » [Желязны 2017].	«Говорил же кто-то, что мир, подобный этому безымянному месту, с морем вместо неба, не может существовать. Тот, кто говорил это, — ошибался. Положите в основу бесконечность — остальное просто » [Желязны 1993a].	«Говорили, что такого мира, как этот, безымянный, с морем вместо неба, вообще не может быть. Но те, кто делал подобные заявления, очевидно, ошиблись. Стоит только представить себе бесконечность, и остальное совсем просто » [Желязны 2003b].
31. «Granting that any place	«Допустим, что всякое место, о котором ты	«Допустим, любое место, которое вы	«Если допустить, что любое место, какое

<p>you can think of exists somewhere in infinity, if the Prince can think of it too, he is able to visit it. <...> No one knew about the place before, and if the Prince can find it, then perhaps what he really did was make it happen. However-positing infinity, the rest is easy» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>можешь помыслить, существует где-то в бесконечности. Так вот, если Принц тоже способен о нем помыслить, то он способен его также и посетить. <...> Никто не знал прежде об этом месте, и если Принц способен его отыскать, то, возможно, он просто дает ему стать. Тем не менее — постулирую бесконечность, остальное приложится» [Желязны 2017].</p>	<p>способны вообразить, существует где-то в бесконечности; если же и Принц может подумать о нем, то он в состоянии оказаться там. <...> Никто не знал об этом месте прежде, и если Принц может отыскать его, тогда, возможно, в действительности он сделал так, что оно возникло. Впрочем, положите в основу бесконечность — остальное просто» [Желязны 1993а].</p>	<p>может нарисовать ваша фантазия, существует где-то в бесконечности, и Принцу взбредет в голову также подумать о нем, ничто не мешает ему там побывать. <...> В конце концов, никто не знал о таком уголке раньше, и, коли Принц его нашел, вполне возможно, ему просто захотелось, чтобы означенное место существовало. Впрочем, стоит только поразмыслить о бесконечности — и остальное совсем просто» [Желязны 2003b].</p>
---	--	---	---

В первом случае (пример 30) степень обобщенности высказывания довольно высока, поскольку подразумевает характеристику мыслительного процесса, относительно одинаковую как для фикциональной вселенной, так и для реального мира. Из расширенного контекста можно понять, что речь идет о размышлениях о бесконечности, по сравнению с которой любая другая проблема и любой другой факт / локус / точка времени или пространства гораздо более простые для обдумывания, даже если они не существуют.

В примере 31 присутствует форма местоимения и форма глагола 2 лица с обобщенным значением, что предполагает, что указанное относится и к

адресату. Даже если он не находится в описанном мире, то такой персонаж, как Принц, все равно способен представить (и создать) потенциально мыслимую точку пространства.

В оригинале употреблена форма герундия *positing*. В переводе Денисова — Барышевой оба раза используется форма императива во множественном числе (что в целом укладывается в стратегию этих переводчиков по переводу апелляций к читателю). В переводе Лапицкого императив появляется только во втором случае — возможно, это влияние возникшего чуть раньше обращения к эксплицитному адресату. В переводе Ганько единственное указание на внешнего адресата — притяжательное местоимение *ваши*, что в целом повышает степень универсальности данного текстового фрагмента, но снижает его ориентированность на адресата.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
<p>32. «I barked loudly, several times. It was as if I hadn't. He had gone pretty far, wherever it was that he had gone. So I threw back my head and howled. He didn't notice, and it didn't matter that he didn't notice. It's a good thing to do when you're frustrated» [A Night in the Lonesome October].</p>	<p>«Я громко залаял. Будто и не лаял. Он ушел очень далеко, где бы это место ни находилось. Поэтому я задрал морду и завыл. Он не обратил внимания, и никакого значения это не имело. Просто — хорошо повыть, когда ты в отчаянии» [Железны 1995].</p>	<p>«Я громко залаял. Снова ничего не случилось. Где бы он сейчас ни странствовал, очевидно, это место было очень далеко отсюда. Я запрокинул морду и завыл. Он даже не заметил меня, но теперь это не имело никакого значения. Хорошенько взвыть — иногда помогает» [Железны 2003а].</p>

В данном примере высказывание используется для передачи определенного настроения. Хорошо видно, что оба переводчика придерживаются выбранных стратегий и переводят высказывание в данном фрагменте с тем же смыслом, что и в предыдущем. В переводе Ибрагимовой действие «повыть» снова оценивается (через наречие с позитивной семантикой «хорошо») положительно для всех случаев «отчаяния», и тем

самым обобщается для всех сходных ситуаций и всех, способных это действие воспроизвести (снова не только для собак, но и для людей). В переводе Жикаренцева действие «взвять» (причем не просто взвять, а именно интенсивно, «хорошенько») может помочь только «иногда», поэтому это снижает степень обобщения.

При анализе в данный раздел также были включены высказывания с обобщенной семантикой, входящие в прямую речь нарратора в романе «A Night in the Lonesome October». Они не обращены напрямую к эксплицитному адресату, однако можно сказать, что он все-таки также является их конечным получателем: высказывания с обобщающей семантикой обращены к эксплицитному адресату как бы «поверх» внутреннего адресата-персонажа, для которого формально и предназначены. Их использование в «дневниковой» записи позволяет предположить, что они так же, как и адресованные читателю генеритивы, выражают определенные философские убеждения нарратора и могут быть учтены как суждения, с которыми адресат может соглашаться или спорить.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
33. «“And the person he directs the power against, don't forget that. It could be you.” “I understand you're safe if your heart is pure”» [A Night in the Lonesome October].	«А тот, против кого он направит свою силу, ты о нем подумал? Это можешь быть и ты. — Насколько я понимаю, если у тебя чистое сердце, ты в безопасности» [Желязны 1995].	«Но не забывай, ведь на кого-то он направит свой удар. И целью он может избрать вас. — Я придерживаюсь принципа: тебе ничто не грозит, пока твоя душа чиста» [Желязны 2003а].

Здесь переводы довольно близки друг к другу и к оригиналу, однако в переводе Жикаренцева обобщающие смыслы выражены в большей степени. В его версии суждение эксплицитно охарактеризовано как *принцип* — то есть как нечто надличностное, как некая норма, положение, которого можно придерживаться в своих действиях и оценках. Таким образом, высказывание получает обобщенное значение, которое должно быть справедливо в любой

ситуации. При этом и в оригинале, и в переводах возможно двойное понимание *you*: как местоимения с обобщающим значением, и тогда высказывание получается максимально обобщенным, либо как обращения к конкретному адресату с целью его успокоить, отвлечь от тревожных мыслей, и в этом случае степень обобщенности снижается.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
<p>34. «“Checking out our new neighbor, Snuff?” came a voice from a tree to the east.</p> <p>“It never hurts to be thorough,” I replied» [A Night in the Lonesome October].</p>	<p>«Проверяешь нашу новую соседку, Нюх? — раздался чей-то голос с дерева к востоку от меня.</p> <p>— Тщательность еще никому не повредила, — ответил я» [Желязны 1995].</p>	<p>«Что, Снафф, проверяешь, как поживает наша новая соседка? — раздался вдруг чей-то голос с дерева к востоку от меня.</p> <p>— Никогда не вредно проверить и перепроверить, — ответил я» [Желязны 2003а].</p>

Использованное высказывание с обобщающим значением может быть введено в любую реплику без учета расширенного контекста. Разница между переводами проявляется на уровне синтаксической структуры предложений: в переводе Ибрагимовой полное двусоставное предложение с формально выраженным субъектом (*никому*), в переводе Жикаренцева — предложение с имплицитно подразумеваемым обобщенным субъектом. Кроме того, в варианте Жикаренцева используются однокоренные глаголы (*проверить и перепроверить*), из-за чего высказывание кажется более экспрессивным.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
<p>35. «“So you think he has another place, too?”</p> <p>“Of course. That's his style. And he has the right idea. Everyone should have a place to run to. You can never</p>	<p>«Так вы тоже считаете, что у него есть еще одно место?</p> <p>— Конечно. Это в его стиле. И он прав. У каждого должно быть место, куда можно убежать. Лишняя</p>	<p>«Ты тоже считаешь, что он где-то устроил себе еще одно «место успокоения»?</p> <p>— Ну конечно. Это в его стиле. И он абсолютно прав. У каждого должно быть место, куда в случае чего можно было бы отступить. Лишняя</p>

be too careful”» [A Night in the Lonesome October].	осторожность никогда не повредит» [Желязны 1995].	предосторожность никогда не помешает» [Желязны 2003а].
---	---	--

За счет использования модальных слов и кванторов данное высказывание, включающее два предложения, трактуется как имеющее обобщающую семантику. При этом последнее предложение может относиться к любой ситуации, а не только к фикциональной реальности, что позволяет воспринимать в этом ключе и первое предложение, а через него в сферу действия генеритива входит весь социум, включая говорящего, его адресата-персонажа и адресата-читателя.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
36. «I doubt a master would run around with a crossbow, shooting at bats, or plan a human sacrifice when it's not absolutely necessary, just to be safe. He's insecure in his power. A master aims at economy of operations, not proliferation» [A Night in the Lonesome October].	«Сомневаюсь, чтобы мастер бегал по округе с арбалетом, стреляя в летучих мышей, или планировал человеческое жертвоприношение, когда в том нет необходимости — просто на всякий случай. Он не уверен в своих силах. Настоящий мастер стремится к ограничению операций, а не к их расширению» [Желязны 1995].	«Сомневаюсь, чтобы мастер, обладающий силой, стал бегать по округе с арбалетом, стрелять летучих мышей и замышлять человеческое жертвоприношение, когда это абсолютно не нужно — так, на всякий случай. Он не уверен в себе. Настоящий мастер старается не растрачиваться по мелочам и предпочитает не пользоваться искусственными методами наращивания сил» [Желязны 2003а].

Высказывание содержит стереотипное (для говорящего) представление о «настоящем мастере», который должен обладать рядом специфических качеств. Оно апеллирует к некоторым общим представлениям, которые выходят за рамки фикционального мира, поэтому высказывание универсально как для персонажей, так и для нормального мира. По расширенному контексту понятно, что высказывание приводится для противопоставления универсального представления существующему

персонажу и явно не в пользу последнего. Различие между переводами опирается на позитивное и негативное утверждение: в переводе Ибрагимовой настоящий мастер стремится к тому, чтобы делать что-то, а в переводе Жикаренцева — напротив, старается не делать того-то и того-то.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
37. «“It doesn’t follow that we have to kill each other before the big event. In fact, I’ve always looked on such undertakings as a sign of weakness.” “But there’s always some killing”» [A Night in the Lonesome October].	«Из этого не следует, что мы должны убивать друг друга до великого события. Лично я всегда считал подобные поступки признаком слабости. – Но ведь всегда происходят какие-то умерщвления» [Железны 1995].	«Но это вовсе не означает, что перед самой Игрой мы вдруг должны перебить друг друга. По сути дела, я всегда расценивал такие поступки как признак слабости. – Но пара-тройка убийств всегда имеет место» [Железны 2003а].

В данном примере благодаря квантору *всегда* и финитной форме глагола в настоящем неактуальном времени высказывание воспринимается как справедливое для всех подобных ситуаций. Однако значимо то, что верным оно может быть только в границах фикционального мира, таким образом названные действия происходят *всегда*, но только в пределах внутренней действительности — внутри Игры, и не имеют отношения к тем, кто в ней не участвует.

Разница между переводами состоит в стилистическом оформлении. В переводе Ибрагимовой используется лексема возвышенного стиля «умерщвление» [Ожегов]. В переводе Жикаренцева, во-первых, ей соответствует нейтрально-стилевое «убийство», а во-вторых, формула «пара-тройка» демонстрирует снисходительное, даже пренебрежительное отношение говорящего к этому.

Последние примеры, с одной стороны, ограничены фикциональной действительностью, с другой — за счет использования формы 2 лица глагола с обобщающим значением — подразумевают потенциальную возможность

совершения таких действий / переживания таких эмоций для адресата, тем самым повышая степень универсальности и обобщенности.

Проанализированные примеры показывают, что ряд высказываний с обобщенной семантикой, используемых в романах, находится на границе между генеритивными высказываниями, фактологическими сообщениями информативного регистра и в некоторых случаях дополнительно осложнены оценочной семантикой. Основанием для причисления их к генеритивам служит обобщенная семантика, установка на универсализацию и вневременное действие. Возражением против этого является явная ограниченность высказываний текстовой действительностью (высказывание верно во всех случаях, но только в пределах романа). Представляется, что это хорошая возможность для работы над более подробной регистравой классификацией и выявления дополнительных признаков определения границ регистров, а также, возможно, выделения дополнительного подкласса внутри генеритивного регистра.

III.2. Средства, организующие когнитивную деятельность адресата

Средства, которые будут рассмотрены в данной главе, относятся к другому типу адресата — к имплицитному адресату, носителю определенной языковой картины мира, обладающему необходимым набором культурных и языковых компетенций для адекватного понимания смысла текста, его эстетических особенностей и интертекстуальных связей с другими культурными феноменами.

Средства этого типа не содержат эксплицированных указаний на адресата, поскольку не обращены лично к нему, а организуют его когнитивную деятельность. Предполагается, что имплицитный адресат, который воспринимает информацию («слушает» повествователя, «наблюдает» за развитием ситуации), способен распознать обращенные к его культурному опыту текстовые фрагменты и даже стилистические

особенности. Высшим проявлением такого адресата станет идеальный, или «образцовый» читатель ([Booth 1983; Stockwell 2002; Шмид 2003; Эко 2016]).

III.2.1. Метатекстуальные комментарии¹⁴

Метатекстуальные комментарии могут выполнять несколько функций: они служат средством структурирования текста, поддерживают иллюзию диалога с адресатом; кроме того, показывают адресату систему приоритетов говорящего (в случае повествователя-персонажа).

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
<p>38. «I became aware of him, and he moved toward me with a long, effortless stride, one of the largest dogs I'd ever seen outside of Ireland.</p> <p>Correction. As he came on I realized he wasn't really a dog» [A Night in the Lonesome October].</p>	<p>«Очевидно, он уловил тот момент, когда я осознал его присутствие, и двинулся ко мне длинными легкими шагами.</p> <p>Поправка. Когда он подошел, я понял, что на самом-то деле он — не пес» [Желязны 1995].</p>	<p>«Он, казалось, мгновенно понял, что я заметил его, и направился ко мне длинными легкими прыжками. Это был один из самых громадных псов, каких я когда-либо видел за пределами Ирландии.</p> <p>Поправка. Когда он приблизился, я понял, что на самом деле это вовсе не пес» [Желязны 2003а].</p>

По своему строению этот пример перекликается с уже приведенным выше: повествователь высказывает некоторое суждение, а потом корректирует его, но при этом делает сам факт исправления заметным адресату. Метатекстуальный комментарий относится одновременно к моменту рассказывания в прошлом и к моменту обращения к читателю, который находится в хронотопе процесса повествования. Это также выполняет функцию сближения рассказчика и адресата, поскольку имитирует движение мысли автора во время беседы. При этом в переводе Ибрагимовой

¹⁴ При подготовке данного параграфа диссертации использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: [Филатова 2016, 2017].

отсутствует уточнение размеров, что может несколько дезориентировать адресата относительно причин, по которым повествователь догадался о видовой принадлежности персонажа.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
39. «Jack needed lots of ingredients for his work, as there was a big bit of business due soon. Perhaps it were best to take it day by day » [A Night in the Lonesome October].	«Джеку нужно много ингредиентов для работы, потому что скоро предстоит большое дело. Наверно, лучше всего рассказать о событиях день за днем » [Желязны 1995].	«Джеку для своей работы требуется масса ингредиентов, так как скоро намечается одно весьма значительное событие. Но все по порядку » [Желязны 2003а].

В примере нет прямой номинации адресата, его обозначения, однако в явном виде содержится учет его позиции и хронотопа. С помощью отсылки к читательскому восприятию нарратор структурирует свое изложение, уточняет способ повествования. Наиболее определено в данном фрагменте это выражено в переводе Жикаренцева, в котором содержится обобщающее слово для всех событий, взятых как единое целое (*все*), противительный союз (*но*), противопоставляющий свободное изложение упорядоченному повествованию, и обстоятельство способа действия. В переводе Ибрагимовой противопоставление выражено словосочетанием *лучше всего* (все остальные варианты по умолчанию занимают менее предпочтительное место по шкале ценностей), а акцент делается на особенностях совершения действия (*день за днем*). Кроме того, в оригинале и переводе Ибрагимовой содержится указание на недостаточную уверенность говорящего (*perhaps — наверное*), который позволяет продемонстрировать ход мыслей повествователя и создает иллюзию, что нарратор обращается к своему адресату, советуется с ним относительно организации своего повествования.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
40. «I left him there after a time, watching the sky. The moon was still	«Через некоторое время я покинул его, а он остался смотреть на небо. Луна все	«Спустя некоторое время я ушел. Он все стоял и смотрел на небо. Луна по-прежнему

hidden. And so...	еще пряталась. И вот...	пряталась за облаками. Итак...
We left before midnight, of course, Jack and I...» [A Night in the Lonesome October].	Мы вышли до полуночи, конечно, Джек и я...» [Желязны 1995].	Мы вышли из дома незадолго до полуночи — Джек и я...» [Желязны 2003а].

Данный пример имеет большое значение для композиции произведения, поскольку это фрагмент, предваряющий кульминацию романа. Последняя глава разделена на несколько фрагментов, описывающих различную подготовку к главному действию и собственно финал. В самой книге фрагменты разделены графически пустой строкой для наглядного указания на смену микротем в пределах одной главы. Приведенный отрывок является окончанием такого фрагмента, и подобное начало предложения, обрывающееся и продолженное только многоточием, служит для нагнетания таинственности и создания определенной атмосферы. Это важный маркер для читателя, который должен понять, что подобная пауза сделана не просто так, заинтересоваться и внутренне настроиться на нечто совершенно новое. При этом варианты разных переводчиков имеют тонкое смысловое различие. Перевод Ибрагимовой «И вот...» обращает внимание читателя на то, что должно произойти в скором времени. Перевод Жикаренцева «Итак...», напротив, указывает на тот факт, что для правильного понимания дальнейшего развития событий необходимо еще раз вспомнить последние сюжетные повороты.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
41. «Such times are rare, such times are fleeting, but always bright when caught, measured, hung, and later regarded in times of adversity, there in the	«Такие минуты редки, такие минуты быстротечны, но всегда ярко светят нам, если сумеешь их поймать, измерить, сохранить, и потом, в тяжелые времена,	«Такие мгновения случаются редко и пролетают быстро, но всегда ярко вспыхивают в цепочке воспоминаний, когда, проанализированные и осмысленные, во времена

kinder halls of memory, against the flapping of the flames.	возвращаешься к ним там, в светлых чертогах памяти, на фоне языков пламени.	великих напастей вновь призываются на помощь из туманных глубин памяти.
Forgive me. The New Moon, as they say, gives rise to reflection» [A Night in the Lonesome October].	Прошу прощения. Говорят, Новая луна вызывает рефлексию» [Желязны 1995].	Прошу прощения. Новолуние, как говорится, наводит на размышления» [Желязны 2003а].

Фрагмент содержит указание на имплицитного адресата в виде перформативного высказывания, поскольку оно подразумевает обязательное наличие того, к кому повествователь обращается. По своей семантике данный перформатив (*Прошу прощения*) предполагает использование в реактивном регистре, но в нашем случае он моделируется ходом мыслей автора, который в процессе диалога с адресатом старается учитывать его возможные реплики и замечания, то есть предполагаемое общение с читателем мотивирует реакцию на свои собственные слова. В переводе Н. Ибрагимовой иллюзия диалога поддерживается формой глагола в предыдущем предложении — 2 лицо единственного числа с обобщающим значением. Следующая часть высказывания содержит апелляцию к «общеизвестным» фактам (форма 3 лица глагола с обобщающим значением), подразумевающую наличие у повествователя общего когнитивного фонда с адресатом.

Следующие примеры не содержат собственно метатекстовых операторов, но поддерживают общую стратегию повествователя.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
42. «The spot which I had so carefully derived by means of my mental mapmaking was situated, unfortunately, in the middle of the road. And it hadn't even the good grace to be a crossroad » [A Night in the Lonesome October].	«Но место, которое я так тщательно рассчитал, составляя карту в уме, к несчастью, находилось посередине дороги. Не очень-то любезно с его стороны. Хотя бы на перекрестке » [Желязны 1995].	«То самое место, которое я столь тщательно вычислял по составленной в уме карте, к сожалению, находилось прямо посреди дороги. Только представьте себе, посреди самой дороги, даже не на каком-нибудь паршивом перекресточке » [Желязны

		2003a]!
--	--	---------

В данном примере присутствует ироническое отношение повествователя к описываемой ситуации, которое транслируется адресату и потенциально предполагает солидаризацию с автором. Для того чтобы сообщить больше сведений о некотором ключевом действии сюжета и подготовке к нему, повествователь прибегает к ироническому комментарию с добавлением оценочной лексики. В оригинале и в переводе Н. Ибрагимовой использована оценочная характеристика, в то время как вариант А. Жикаренцева содержит помимо риторического восклицания грамматический показатель обращения к внешнему свидетелю — форму 2 лица глагола.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
43. «I followed him home, of course , to see whether he really lived where he said he did. When I saw that he did I had even more lines to draw. Interesting ones now, though » [A Night in the Lonesome October].	«Я проводил его до дома, конечно , чтобы посмотреть, действительно ли он живет там, где сказал. Убедившись в том, что так оно и есть, я понял, что мне предстоит провести новые линии. Занятно, однако » [Желязны 1995].	« Естественно , я проследил его до самого дома, чтобы убедиться, действительно ли он живет там, где описывал. И когда я удостоверился в этом, мне пришлось провести еще несколько линий в образе. Очень таких, знаете ли, интересных линий » [Желязны 2003a].

Данный пример содержит два элемента, которые в соответствующем контексте могут считаться относящимися к сфере адресата. Первое выражение, модусный показатель уверенности (*конечно / естественно*) представляет ответ на некий невысказанный вопрос, который мог возникнуть у адресата относительно дальнейших действий повествователя. В переводе А. Жикаренцева данный показатель персуазивности несет большую степень уверенности и одновременно экспрессивности — действие преподносится не только как само собой разумеющееся, но и как абсолютно естественное, правильное. Во второй части примера в оригинале и переводе

Н. Ибрагимовой оценочный комментарий может относиться к внутреннему монологу героя. Однако даже в этом случае слова, сказанные самому себе, становятся известны адресату и указывают на отношение повествователя к происходящему. В переводе А. Жикаренцева содержится обращение к адресату, которое выражено формой 2 лица глагола (*знаете ли*) — то есть формально представляет из себя прямое обращение, однако это клишированное сочетание, и в оригинале и втором переводе нет подобных элементов, поэтому пример включен в данную подгруппу. Подобный фрагмент позволяет передать ход мыслей повествователя и создает иллюзию того, что все происходит «на глазах» у адресата.

III.2.2. Интертекстуальные элементы

Как уже было отмечено, в обоих романах высока концентрация аллюзий и прецедентных феноменов. В нашем исследовании мы рассмотрим наиболее яркие примеры основных типов прецедентных феноменов, которые встречаются в данных романах¹⁵.

Прецедентные имена

В обоих текстах в качестве основных персонажей выбраны уже известные (существующие) герои различных литературных (и прочих) произведений, мифов и легенд и т.д. Это задает определенный уровень ожиданий от когнитивного фонда потенциального адресата, поскольку в том случае, если адресат не может определить источник заимствования, он во многом упускает авторскую иронию, специфическую интерпретацию

¹⁵ При подготовке данного параграфа диссертации использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: [Филатова 2017, 2019а, 2020а].

известных имен и ситуаций, в том числе прямо противоположную закреплённой в когнитивной базе социума.

В романе «Creatures of Light and Darkness» базовыми персонажами являются боги из древнеегипетской мифологии. При этом они претерпевают значительные функциональные изменения. Например, боги Осирис и Анубис сохраняют связь с миром живых и миром мертвых соответственно, но вопреки древнеегипетским мифам они оба узурпаторы, действовавшие в сговоре против других богов и приведшие миры в такое плачевное состояние. Напротив, богу Сету, в отличие от его древнеегипетского прототипа, отведена роль обманутого и несправедливо пострадавшего, настоящего героя, который один способен справиться с внешней угрозой.

Совершенно вольной является интерпретация семейных отношений древнеегипетского пантеона. В романе бог Тот одновременно и сын, и отец Сета, женой Тота считается богиня Нефтида; богиня Исида мать не только для Гора, что соответствует канону, но и для Тота, а также для нового персонажа, пришедшего из древнегреческой мифологии — огнедышащего дракона Тифона, который приобретает облик черной лошадиной тени. Адресату, не знакомому с египетской мифологией, это может показаться естественным, однако потенциальный «знающий» адресат способен оценить подобное переложение и самостоятельно переосмыслить известные тексты и культурные концепты.

Кроме указанных персонажей, в романе эпизодически появляются и персонажи других мифологий. Так, в роли мастеров, способных сковать особое оружие, выступают скандинавские Норны, однако их образ также значительно переосмыслен: это уже не женщины, ткущие судьбы, а неизвестные существа-кузнецы, способные создать любое оружие и требующие за это в оплату пересадку глаз. Кроме уже упомянутого греческого Тифона в качестве препятствий на пути к артефактам героям встречаются Минотавр и Цербер из древнегреческой мифологии [Мелетинский 1990].

Характеристики некоторых второстепенных персонажей не содержат явных мифологических заимствований, но обладают значительным количеством отсылок к различным культурным и историческим источникам. Например, Врамин, волшебник и поэт, регулярно цитирует как свои собственные стихотворения, так и произведения классической литературы реальной действительности (например, У. Шекспира, Г. Гейне), что будет показано далее. Другой персонаж, Мегра, отсылает к большому количеству фантастических произведений, в которых описывается возможность на генетическом уровне формировать существо с необходимыми параметрами (например, «Дивный новый мир» О. Хаксли). Ниже отдельно будет рассмотрен такой герой, как Стальной Генерал, который не имеет конкретного прототипа, но вобрал в себя значительное число различных аллюзий на реальные исторические события (как их «участник»).

В романе «A Night in the Lonesome October» персонажи романа либо заимствованы из литературы, кинематографа или культурного кода в целом (вампир Граф Дракула, оборотень Ларри Тальбот, Великий Детектив и его помощник, ведьма Джилл из детского стишка и т.д.), либо их деятельность отсылает читателя ко всему этому (например, друидическая деятельность Оуэна, поклонение викария богам из вселенной Г. Лавкрафта, колдовство и т.д.).

Само название романа является прецедентным текстом — это строчка из стихотворения Э. По «Улялюм»: «*It was night in the lonesome October of my most immemorial year*» и если говорить о разнице названия романа в переводах, то идеальным вариантом в этом случае для переводчиков было бы воспользоваться переводами стихотворения и сохранить оригинальную отсылку и для русскоязычных читателей. Однако, к сожалению, известно как минимум 8 переводов этого стихотворения, в том числе таких мастеров поэтического слова, как В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, и такого мастера перевода, как К.И. Чуковский, но ни один из них не является

«каноническим», отсюда два разных названия, поскольку *lonely* может переводиться и как *одинокий*, и как *тоскливый*.

Серьезным подспорьем при анализе прецедентных имен в тексте является посвящение Желязны — перечисление тех, кому он посвящает роман.

Указание на часть из перечисленных авторов (*Mary Shelley, Bram Stoker, Sir Arthur Conan Doyle, H.P. Lovecraft*) является подсказкой для адресата при расшифровке персонажей, поскольку образы их героев эксплицированы в тексте (или изображены через описание поведения). Упоминание некоторых других авторов не слишком очевидно: *Ray Bradbury* (отсылка, вероятно, к общему стилю произведений), *Robert Bloch* (отсылка к образу героя в рассказе «Искренне Ваш, Джек Потрошитель»), *Albert Payson Terhune* (отсылка к рассказам о собаках и самой идее повествования от имени пса). И, наконец, появление строки *and the makers of a lot of old movies* указывает на еще один важный источник заимствований, поскольку даже с учетом литературных прототипов большая часть героев содержала в своих образах и кинематографическое осмысление. О расшифровке образов героев подробно рассказывал в интервью сам Желязны (например, в «Absolute Magnitude» [Laraine 1994]), также об этом упоминал К. Ковач в послесловиях к собранию сочинений [Kovacs 2009] и в интервью интернет-порталу «The Lovecraft eZine» [Fallen books and other...].

Глубина восприятия зависит от того, насколько читатель знаком с возможными прототипами этих персонажей. Например, опознать в Джеке и Джилл персонажей английской детской считалочки из сборника «Сказки матушки Гусыни» русскоязычный читатель вряд ли сможет, после упоминания о ноже достаточно легко догадаться о Джеке-Потрошителе, однако стоит учитывать, что в романе прототипом персонажа является не настоящий лондонский Потрошитель, а персонаж рассказа Роберта Блоха, в котором Джек впервые предстает в облике живущего вечно чародея. Кроме того, читатели Желязны могут обнаружить здесь отсылку к другому роману

самого Железны и его главному герою — Джеку-из-Тени («Jack of Shadows», 1971). Упоминание о Хэллоуине также порождает коннотации с Джеком-с-фонарем (*jack-o'-lantern*¹⁶), который, конечно, не вполне прототип для главного героя, но его наличие в культурном фонде этого имени помогает создать определенную атмосферу при чтении и формирует горизонт читательского ожидания.

В романе «Creatures of Light and Darkness» также есть посвящение и несколько эпиграфов. В посвящении упомянут друг Р. Железны, писатель Сэмюэл Дилэни (*To Chip Delany, Just Because*), который мотивировал его опубликовать это экспериментальное произведение [Kovacs 2009].

Адресату необходимо быть готовым к тому, что его опыт и культурный багаж постоянно подвергаются проверке на знание того или иного факта из совершенно разных сфер (литературной, кинематографической, научной и т.д.). При этом если для искушенного читателя роман может стать интересным вызовом и игрой в угадывание прототипов для того или иного героя, то для адресата, не понимающего этой игры с прецедентными текстами, роман не потеряет своей сюжетной новизны или остроты интриги.

Прецедентные ситуации

Наиболее ярким примером использования прецедентной ситуации в романе «Creatures of Light and Darkness» является представление уже упомянутого выше Стального Генерала. У него нет прямого прототипа, зато именно его описание содержит наибольшее количество аллюзий и упоминаний прецедентных феноменов. Подобно тому, как он сам состоит из разных механических частей, его условная биография составлена из упоминаний различных событий, преимущественно, учитывая специфику его занятий, военных. Здесь примечательно то, что в переводах в основном

¹⁶ По: History of the “Jack-o'-lantern” // Merriam-Webster Dictionary. [Электронный ресурс] URL: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/the-history-of-jack-o-lantern> (дата обращения 24.04.2021).

номинации совпадают, поскольку упоминаются действительно общеизвестные события, универсально-прецедентные феномены [Красных 2002]. Поэтому именно в таких случаях различия в переводе имеют большое значение, ведь искажение переводчиком факта ведет к непониманию данной отсылки читателем.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>44a. «All know of the General, who ranges alone. Out of the pages of history come the thundering hoofbeats of his war horse Bronze. He flew with the Lafayette Escadrille. He fought in the delaying action at Jarama Valley. He helped to hold Stalingrad in the dead of winter. With a handful of friends, he tried to invade Cuba. On every battleground, he has left a portion of himself. He camped out in Washington when times were bad, until a greater General asked him to go away. He was</p>	<p>«Все знают о Генерале, скачущем по свету в одиночку. Со страниц истории доносятся громовые удары копыт его боевого коня, Бронзы. Он летел с эскадрильей Лафайетта. Он прикрывал отступление в долине Джарамы. В лютую стужу помогал удерживать Сталинград. С горсткой друзей пытался захватить Кубу. И на каждом поле боя оставлял он свою частичку. В тяжелую пору жил он в Вашингтоне в палатке, пока другой, знаменитейший генерал не попросил его уйти. Он был бит</p>	<p>«Генерала знают все. Страницы истории истоптаны его боевым конем — Бронзом. Он летал в эскадрилье Лафайета. Он держал оборону в долине Харамы. Мертвой зимой он помогал отстоять Сталинград. С горсткой друзей пытался захватить Кубу. И в каждой битве он оставлял часть самого себя. Он стоял лагерем в Вашингтоне к плохие времена, пока более великий Генерал не попросил его</p>	<p>«Все знают о Генерале, что скачет в одиночку. Со страниц истории раздается топот копыт его боевого коня Бронзового. Генерал спешил на помощь Америке вместе с эскадрой Лафайета. Участвовал в маневренной обороне долины Харамы. Лютой зимой помогал защищать Сталинград. С горсткой друзей пытался захватить Кубу. На каждом поле сражения он оставлял частичку самого себя. В тяжелые времена он разбил лагерь под Вашингтоном и сидел там, пока более великий полководец</p>

<p>beaten in Little Rock, had acid thrown in his face in Berkeley» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>в Литл-Роке, а в Беркли ему плеснули в лицо кислотой» [Желязны 2017].</p>	<p>уйти, он был разбит при Литл-Роке, в Беркли ему плеснули в лицо кислотой...» [Желязны 1993а].</p>	<p>не попросил его уйти. Генерал потерпел поражение в битве при Литл-Рок, а в Беркли ему плеснули в лицо кислотой» [Желязны 2003b].</p>
--	---	---	--

В данном фрагменте все обозначения прецедентных ситуаций в целом по переводам совпадают, называя важные моменты разных мировых и локальных военных конфликтов. Предполагается, что потенциальный адресат способ опознать из них большую часть и благодаря этому составить емкий образ персонажа. Примечательно, что почти все прецедентные ситуации связаны с реальным миром, а не с фикциональной действительностью, как этого можно было бы ожидать; однако такой пример только один, и его сложно охарактеризовать, поскольку фрагмент *«И опять он сражался на стороне восставших, и уничтожали его раз за разом в войнах; сначала — в тех, что вели колонии против материнской планеты, потом — в войнах отдельных миров против Федерации»* (пер. В. Лапицкого) не содержит указаний на какую-то конкретную Федерацию, можно увидеть здесь отсылку только к художественной литературе и кинематографу, использующим сюжеты и эстетику космических сражений.

Разумеется, для русскоязычного читателя значительная часть этих аллюзий будет довольно сложна для восприятия, поскольку подразумевает знание некоторых деталей именно американской истории, а не только общемировой. И в этом смысле в переводе Лапицкого в названии Харамской операции ошибка — появление слова *Джарама*, вероятно, связано с тем, что в заблуждение вводит внешний облик слова (оно испанского происхождения, поэтому по правилам испанского языка *Jarama* читается и переводится именно как ‘Харама’), — а это усложняет и без того не всем знакомый редкий топоним.

В переводе Ганько также есть ошибка в переводе прецедентного феномена, но это ошибка фактическая и связана с созвучием слов — *эскадра* вместо *эскадрилья*. Неверный выбор термина (эскадра относится к военно-морскому флоту, а эскадрилья — к авиации) не мешает адекватному восприятию данного феномена благодаря сохранению имени собственного (Лафайетт). Кроме того, в этом переводе данный феномен представлен более подробно, включая уточнение *спешил на помощь Америке*.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>44b. «He was put on the Attorney General's list, because he had once been a member of the I.W.W. <...> He is always on some Attorney General's list and he plays his banjo and he does not care, for he has placed himself beyond the law by always obeying its spirit rather than its letter» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>«Он был внесен в черный список, поскольку состоял когда-то членом профсоюза. <...> Он всегда в каком-либо черном списке, но он играет себе на банджо, и ему на это наплевать, ибо он сам поставил себя вне закона, подчиняясь всегда его духу, а не букве» [Желязны 2017].</p>	<p>«...и его имя значилось во всех черных списках. <...> Он всегда в каком-нибудь черном списке и всегда играет на своем банджо, и его не заботит, что он поставил себя вне закона тем, что всегда следует больше его духу, чем букве» [Желязны 1993а].</p>	<p>«Он значился во всех черных списках, ибо неизменно пребывал в подполье. <...> Наш Генерал — всегда в оппозиции, но не обращает внимания на это и играет на своем банджо, поскольку давно поставил себя вне закона, неизменно подчиняясь его духу, а не букве» [Желязны 2003b].</p>

В ряде случаев переводчики не называют конкретных реалий, а скрывают непонятное для русского читателя название за родовым термином: так, во всех переводах *Attorney General's list* — *Attorney General's List of Subversive Organizations*, список организаций, признанных в США ведущими подрывную деятельность, — превратился в *черный список* из-за отсутствия такого термина в русскоязычной военно-политической среде. Термин повторяется дважды, второй раз — с квантором неопределенности *some*,

который подчеркивает потенциальную возможность персонажа участвовать абсолютно в любой подрывной деятельности, не обязательно привязанной к реальному миру или определенному произведению. В переводе Ганько термин смягчается вариантом *всегда в оппозиции*, что может подразумевать и вполне легальную деятельность; но в оригинале подчеркнуто противопоставление Генерала любым устоям, которые кажутся ему несправедливыми.

Похожая трансформация происходит с понятием *I.W.W.* — *Industrial Workers of the World*, международная организация рабочих, — который во всех переводах заменяется обозначением родовой деятельности организации — *профсоюз*, что убирает конкретику и перестает быть прецедентным именем, связанным с определенной прецедентной ситуацией, но зато делает перевод более понятным русскоязычному читателю.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
44с. «He shot craps with Leon Trotsky, who taught him that writers are underpaid; he shared a boxcar with Woody Guthrie, who taught him his music and that singers are underpaid; he supported Fidel Castro for a time, and learned that lawyers are underpaid»	«Он поднял проигрышную карту со Львом Троцким, который поучал его, что писателям платят слишком мало; он делил товарный вагон с Вуди Гатри, который учил его своей музыке и поучал, что певцам платят слишком мало; он до поры до времени поддерживал Фиделя Кастро и узнал, что юристам платят слишком	«Он правдами и неправдами добывал деньги вместе с Львом Троцким, от которого узнал, что писателям мало платят; он делил грузовичок с Вуди Гатри, который научил его своим песенкам и рассказал, что певцам мало платят; некоторое время он поддерживал Фиделя Кастро и узнал, что адвокатам	«Генерал так и не сошелся во мнениях со Львом Троцким, толковавшим, что писателям мало платят. Мотался на грузовичке с Вуди Гатри и выяснил, что музыка — тоже не лучшая статья дохода. Одно время поддерживал Фиделя Кастро, и тот объяснил, что юристы процветают не более писателей и музыкантов»

[Creatures of Light and Darkness].	мало» [Желязны 2017].	[Желязны тоже мало платят» [Желязны 1993а].	[Желязны 2003b].
------------------------------------	-----------------------	---	------------------

Наконец, в последней части представления Стального Генерала как персонажа актуализация прецедентных ситуаций происходит за счет воспроизведения прецедентных имен. Здесь различия в переводе порождают переосмысление образов: у Лапицкого Л. Троцкий *поднял проигрышную карту*, у Денисова — Барышевой он *всеми правдами и неправдами добывал деньги*, а у Ганько он просто *не сошелся во мнениях* с Генералом, — что влияет на восприятие этих прецедентных феноменов адресатом.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
45. «The one called Boltag spits upon the <i>Times</i> obituary section when this is spoken» [Creatures of Light and Darkness].	«Услышав это, Болтаг сплевывает на раздел некрологов в одном из номеров «Таймса»» [Желязны 2017].	«Тот, кого назвали Болтагом, плюет на страницу некрологов «Таймс»» [Желязны 1993а].	«Услышав эти слова, тот, кого назвали Болтагом, плюет на листок некрологов «Лилья таймс»» [Желязны 2003b].

В данном примере Желязны использует аллюзию на известную во всем мире газету «The Times», в русских переводах это передано примерно в известном русскоязычному читателю виде — «Таймс». Немного отличается перевод Ганько, в котором это выглядит как «Лилья таймс» — это отсылка не только к собственно британской газете, но и к аналогам этой газеты в других странах (например, «Нью-Йорк Таймс»), поскольку в название добавлено «Лилья» — вероятно, производное от названия города, в котором происходит действие сюжета (Liglamenti, Лильяменти).

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
46. «You alone, Typhon, of all the gods, could have survived that fiery falling » [Creatures of Light and Darkness].	«Из всех богов только ты один, Тифон, способен пережить подобный холокост » [Желязны 2017].	«Ты, Тифон, единственный из всех богов сумел пережить удар Молота... » [Желязны 1993а].	«Ты, Тифон, — единственный из всех богов мог выжить в том огнепаде » [Желязны 2003b].

Использование такого прецедентного феномена, как *холокост*, мы видим только в переводе Лапицкого. Ни в оригинале, ни в других переводах ни конкретный феномен, ни его возможные аналоги не упоминаются.

Очевидно, что в переводе Лапицкого термин *холокост* использован в расширенном, не первоначальном значении¹⁷: речь идет не об уничтожении евреев нацистской Германией, а просто о мощной атаке, приведшей к стихийному бедствию, но, тем не менее, первоначальное значение в той или иной мере все равно присутствует и может быть считано адресатом. Не вполне понятно, откуда появляется этот термин, поскольку и в переносном значении он подразумевает целенаправленное уничтожение по конкретному признаку, в то время как в произведении речь идет о противостоянии персонажей. Однако за счет использования прецедентного феномена реальность фантастического текста в большей степени перекликается с реальностью внетекстового адресата.

При этом в переводе Денисова и Барышевой используется не прецедентная ситуация, а другой прецедентный объект — Молот, который может соотноситься с Мьелльниром — Молотом скандинавского бога Тора [Мелетинский 1991: 533], что может еще сильнее запутывать адресата из-за привлечения другой мифологии. Далее в романе это сопоставление (оружие Сета — оружие Тора) не поддерживается, в связи с чем такое сравнение в этом фрагменте выглядит чужеродно.

Прецедентные высказывания и прецедентные тексты

Если в романе «A Night in the Lonesome October» перед текстом размещено обширное посвящение, то роману «Creatures of Light and

¹⁷ Холокост — массовое уничтожение евреев в Германии во время Второй мировой войны. (Публиц.) Об истреблении каких-л. групп населения (по национальным, этническим или религиозным мотивам); геноцид // Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. [Электронный ресурс] URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=холокост&all=x>

Darkness» предшествуют три эпиграфа, отсылающие к различным культурным пластам.

Первый эпиграф взят из «Папируса Харриса 500» (древнеегипетский папирус начала XIX династии):

Одни поколения уходят, другие делятся
со времен своих предков.
И вот, они строили обиталища,
и даже места того больше нет.
Что же случилось с ними?
Я слышал слова Имхотепа и Хардедефа,
реченья которых повторяют так часто люди.
Где же теперь они?
Разрушились стены,
даже места им нет,
словно не было никогда.
Никто не приходит оттуда,
чтобы рассказать, что там,
чтобы поведать, как там,
чтобы упокоить наши сердца,
покуда и сами не пойдем мы за ними следом.
Так празднуй и не томись!
Смотри, не дано человеку
забрать с собой достоянье,
смотри, никто из умерших назад не может вернуться.
Харрис 500, 6:2–9 [Желязны 2017].

второй — из пьесы Дж. Мильтона:

Входит Комус с Волшебной Палочкой в одной руке, Бокалом в другой; вместе с ним орава Монстров с головами многовидных диких Зверей. С буйным, разгульным шумом входят они; в руках у них Факелы.

Мильтон [Желязны 2017].

а третий — из поэзии У. Блейка:

Платье людское подобно железу,
Стать человечесья — пламени горна,
Лик человечесий — запечатанной печи,
А сердце людское — что голодное горло!
Блейк [Железны 2017].

Отрывок из «Папируса...» подписан (*Harris 500, 6:2-9.*), поэтому предполагается, что адресат, обладающий обширным кругозором, вполне может иметь представление о том, к какой культурной среде этот текст отсылает. Кроме того, в качестве подсказки адресат может опираться на присутствующие в тексте имена древнеегипетских деятелей — Имхотепа и Хардедефа. К сожалению, нам не удалось установить точно, какие именно переводы египетского текста использовались и привлекались ли они вообще: возможно, данные отрывки были проинтерпретированы уже русскими переводчиками.

Второй эпиграф (также подписанный — *Milton*) взят из пьесы-маски Дж. Мильтона «Комос» («Комус») [*Encyclopædia Britannica*], которая связана с древнегреческой мифологией (Комос — сын бога Диониса). Как и в случае с первым эпиграфом, это далеко не самое известное произведение, но, в отличие от него, цитата из «Комоса» не позволяет адресату догадаться, о каком мифе идет речь (и является ли это настоящим мифом вообще): в ней не содержится никаких имен или указаний на известные мифы, кроме собственно имени Комос. К сожалению, для данного отрывка также не удалось установить, использовали ли переводчики уже готовые тексты или переводили сами. Впервые данная пьеса в русском переводе Ю. Корнеева была опубликована в 1976 г., но во всех изданиях романа текст в эпиграфе отличается от этой публикации. Интересно, что в переводах Лапицкого и Ганько прецедентное имя с небольшой вариативностью сохраняется (*Комус / Камос*), в анонимных переводах использовано местоимение *он* («И

вот, вошел он туда...»), а в переводе Денисова — Барышевой появляется новое имя — *Ханое*, которое еще больше запутывает адресата, который, даже будучи знакомым с этим мифологическим персонажем, в такой трактовке совсем не сможет догадаться, кто это.

Наконец, третий эпитафия, также подписанный (*Blake*) — фрагмент стихотворения У. Блейка «Божественный образ» («*A Divine Image*»). Данный текст не содержит никаких дополнительных прецедентных имен, но сам является прямой цитатой и намекает адресату не только на конкретный текст, но и в целом на творчество поэта и его эпоху. Источник перевода мы смогли установить только для текста Лапицкого: он использует перевод В.А. Потаповой «По образу и подобию».

Данные эпитафии выполняют информативную функцию [Кузьмина 1997], намечая темы, с которыми будет связан последующий текст. В определенном смысле можно считать их подсказкой, однако, во-первых, следует принимать во внимание неочевидность данных текстов как источников и для англоязычных читателей, а во-вторых, приходится признать, что для русскоязычных читателей переводческая интерпретация этих эпитафий может стать непреодолимым прецедентным препятствием.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
47. « <i>‘What fools these mortals be,’</i> ” says the green man, who is one of the few persons living able to put quotation marks around it and know why» [Creatures of Light and Darkness].	« <i>“Как безумен род людской”</i> », — говорит зеленый человек, один из горстки живых существ, способных взять эту фразу в кавычки — и знать почему» [Желязны 2017].	«Какие дураки эти смертные, — усмехается зеленый человек, один из немногих живущих, способных сказать так и знать почему» [Желязны 1993а].	«Какие глупцы все эти смертные! — усмехается зеленобородый, ибо он принадлежит к числу тех немногих живущих, кто вправе делать подобные замечания» [Желязны 2003b].

В оригинальном тексте присутствует фраза из комедии Шекспира «*A Midsummer Night’s Dream*» («Сон в летнюю ночь», акт III, сцена 2), при этом

в тексте прямо указано на цитатный характер выражения: *one of the few persons living able to put quotation marks around it and know why*. Учитывая, что сюжет разворачивается в фикциональной вселенной, в которой Шекспира (предположительно) не существует, поскольку реальный мир в сюжете возникает только появляясь в прецедентных феноменах, такая цитата снова смешивает мир произведения и реальный мир адресата. Кроме того, ни в оригинале, ни в одном из переводов нет никаких сносок относительно того, что это конкретная цитата, а не просто высказывание персонажа; это указывает на довольно высокий уровень ожиданий от культурного фонда потенциального адресата. Здесь довольно важно то, что цитатность сохраняется только в переводе Лапицкого, в котором использован перевод комедии Т. Щепкиной-Куперник. В остальных переводах полностью теряется метатекстовый комментарий, и нельзя с точностью определить: является ли данное высказывание реминисценцией на Шекспира или это самостоятельное высказывание персонажа.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
<p>48. «The Prince Who Had Been A Toad touches a red spot on his shoulder, says to Vramin, “Did you not know that it has been written, ‘Be kind to bird and beast’?”</p> <p>“Kipling,” says Vramin, smiling. “Also, the Koran» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>«Принц Который Был Жабой потирает красное пятно у себя на плече и говорит Врамину: — Ты что, не знаешь, что написано было: “Добр будь к птице и зверю”?»</p> <p>— Киплинг, — говорит, улыбаясь, Врамин. — А еще — Коран» [Желязны 2017].</p>	<p>«Принц-Который-был-Жабой дотрагивается до красного пятна на плече и говорит Фрамину: — Разве не знал ты, что сказано: “не обижай птицу и зверя”?»</p> <p>— Верно, сказано, — отвечает Фрамин, улыбаясь. — У Киплинга. И еще в Коране» [Желязны 1993а].</p>	<p>«Принц-Что-Был-Жабой потирает красное пятнышко на плече и укоряет Врамина: — Разве не знал ты, что сказано: “Будь милостив к птице и зверю”?»</p> <p>— Киплинг, — улыбается Врамин. — А также Коран» [Желязны 2003b].</p>

В данном примере эксплицирован источник цитаты, и он вновь относится не к фикциональной действительности, а указывает на реальный мир и существующие в нем тексты. К сожалению, нам не удалось найти верный источник цитаты; возможно, формулировка в оригинале отсылает к стихотворению Киплинга «Баллада о Востоке и Западе» (точная цитата «do good to bird and beast»), однако в этом произведении данная строка имеет немного другое значение, учитывая контекст. Возможно, это отсылка в целом на цикл произведений Киплинга о животных, живой природе, важности ее сохранения и бережного отношения к ней. То же можно сказать и об указании на Коран: не удалось найти, на какую конкретно суру эта цитата может указывать, однако можно предположить, что имеется в виду в целом указание на милосердное отношение к животным, которое можно встретить в различных религиях в том или ином виде.

Между переводами нет особых различий, и несмотря на сложность поиска точной цитаты, потенциальный адресат, имея общее представление о Коране и творчестве Киплинга, сможет уловить отсылку.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько	Анонимный перевод
49. «A line comes into Vramin's head: "Die Luft ist kuhl und es dunkelt, und ruhig fliesst der Rhein." He does not recall the source, but knows the feeling» [Creatures of Light and	«Строка приходит в голову Брамину: Die Luft ist kuhl, und es dunkelt, und ruhig fliesst der Rhein. Он не помнит, откуда она, но ему знакомо заложенное в ней чувство»	«В голове Фрамина проходит давняя полузабытая строка: "Die Loft ist kohl und es dunkelt, und ruhig fliesst der Rein" » [Желязны 1993a].	«В голове Брамина мелькает строчка: "Die Luft ist kiihl und es dunkelt, und ruhig fliesst der Rhein" . Источника он не помнит, но ощущение знакомо» [Желязны	«В голову Брамина приходит строчка из стихов немецкого поэта о берегах Рейна. Он не помнит ее источника, но ощущение ему знакомо» [Желязны 1993b].

Darkness].	[Желязны 2017].		2003b].	
------------	--------------------	--	---------	--

В данном примере в английском тексте прецедентное высказывание дается на языке оригинала стихотворения. Это строчка из стихотворения Г. Гейне «Die Lorelei», при этом нет никаких указаний на авторство, как в случае предыдущих прецедентных высказываний. Примечательно, что цитата на немецком повторяется почти во всех переводах. В русскоязычных текстах, однако, даются сноски с переводом строки и указанием на автора. При этом атрибутированный перевод дан только у Лапицкого:

Прохладой сумерки веют,

И Рейна тих простор.

Генрих Гейне (Пер. А. Блока)

В других текстах в сноске также дается пояснение:

«Воздух свеж и темно, и течет спокойно Рейн. (Гейне)» — в переводе Денисова — Барышевой, и

«Темно, и свежестью веет, и Рейна тих поток» (Гейне) — в переводе Ганько.

Интересно, что оба раза это либо авторский перевод с немецкого, либо малоизвестный перевод этого стихотворения, поскольку в найденных нами наиболее известных переводах «Die Lorelei» у разных поэтов и переводчиков (Л. Мей, С. Маршак, В. Левик, Н. Вольпин, А. Майков, В. Шнейдер, также упомянутый уже А. Блок) данная строка выглядит иначе.

Для данного примера нам показалось уместным привести и вариант анонимного перевода, в котором цитата вовсе убрана, зато сделана попытка «передать» ее содержание и присутствует условное указание на автора.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
50. «“Were it not for the fact that he had promised to give my name back to me-my	«Если бы он не обещал мне вернуть мое имя — мое настоящее имя —	«Если бы он не обещал мне вернуть мое имя — мое настоящее имя, —	«И не пообещай он назвать мое имя — мое истинное имя, перед тем как я его

real name-before I slay him, I would not have agreed to do this thing for him.” “I realize that, Lord Randall, my son, ” says Vramin» [Creatures of Light and Darkness].	перед тем, как я убью его, я бы не согласился на это. – Понятно мне это, Лорд Рэндалл, мой сын » [Желязны 2017].	прежде чем я убью его, я бы не согласился. – Это я понимаю, лорд Рэндалл, сын мой, — говорит Фрамин» [Желязны 1993а].	убью, я ни за что не согласился бы на это. – Все понятно, лорд Рэндалл, сын мой, — кивает» Врамин [Желязны 2003b].
--	--	---	--

Еще один пример использования прецедентного текста «из другой реальности» — повторяющаяся формула из народной шотландской баллады «Lord Randal». В оригинальном тексте нет указаний на источник цитаты; предположительно, для англоговорящих людей она является прецедентным текстом и относительно легко опознаваема.

Особых различий в переводах при передаче цитаты нет, помимо инверсии в обращении (*мой сын — сын мой*). Однако в переводе Лапицкого, как и в оригинале (и в анонимном переводе), нет указаний на источник цитаты, что затрудняет восприятие текста для русскоговорящих читателей. В других переводах сноска с указанием происхождения прецедентного высказывания присутствует:

«*Лорд Рэндалл, сын мой, тебя опоили...*» (строка из шотландской народной баллады.) — у Денисова — Барышевой,

«*Лорд Рэндалл, сын мой, тебя опоили...*» (строка из народной баллады.) — у Ганько.

Ввиду значительного числа вариантов произношения помимо имени *Рэндалл* существует много других обращений к персонажу в этой песне. Например, в переводе С. Маршака это «Лорд Рональд». В России также известен перевод Игн. Ивановского «Лорд Рэндалл», но сложно сказать, опирались ли переводчики Желязны на указанные тексты или переводили строки самостоятельно, давая только сноску на происхождение. Кроме того, при сравнении сносок в разных переводах возникают подозрения, что

переводчики «Центрполиграфа» просто переписали ее из перевода Денисова — Барышевой. Формулировки совпадают почти полностью, а источник этой точной цитаты нами, к сожалению, не был найден — но к 2003 году уже точно были опубликованы и перевод Маршака, и перевод Ивановского, что, в свою очередь, может говорить о том, что переводчики под псевдонимом Ганько не стали искать источник цитаты, а использовали материал предыдущего перевода.

R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
51. «Fugue»! [Creatures of Light and Darkness]	«Фуга! Пусть сильнее грянет фуга»! [Железны 2017]	«Фуга»!!! [Железны 1993а]	«Фуга»! [Железны 2003b]

Последний из рассмотренных нами примеров, как и в предыдущем разделе, представляет собой добавление прецедентного феномена там, где его нет в оригинале.

Необходимо пояснить, что подразумевается в романе под термином *фуга*, или, точнее, *темпоральная фуга*. Это особая сверхъестественная техника, доступная только богам или бессмертным, которая состоит в возможности перемещения во времени и создания своих копий в различных временных отрезках. В качестве примера сражения мастеров фуги можно привести фрагмент из перевода Лапицкого о сражении Стального Генерала и Вэйкима (Оакима):

Проходит одиннадцать минут.

Исчезает Вэйким.

Исчезает Стальной Генерал.

Опять опускаются копыта Бронзы, и падают шатры и палатки, рушатся здания, трещины испещряют почву.

За тридцать секунд до того позади Генерала стоит Вэйким, и впереди Генерала стоит Вэйким, и Вэйким, который стоит позади, который только что объявился в этом мгновении, сцепляет руки вместе и поднимает их, чтобы нанести сокрушительный удар по металлическому шлему...

...тогда как за тридцать пять секунд позади Вэйкима из этого момента Времени появляется Стальной Генерал, отводит руку, взмахивает ею...

...тогда как Вэйким тридцати секунд, увидев себя в фуге наносящим двуручный удар, волен исчезнуть, что он и делает, во время на десять секунд ранее, когда готовится он посоперничать в силе с увиденным своим будущим образом...

...когда Генерал тридцати пяти секунд до точки атаки видит себя заносщим руку и, исчезает во время на двенадцать секунд до того... [Желязны 2017].

Пример и является фрагментом из описания данного сражения и, таким образом, демонстрирует наблюдателям применение такого инструмента, как темпоральная fuga.

Однако в переводе Лапицкого, помимо собственно номинативного употребления названия техники, использована реминисценция на стихотворение М. Горького «Песня о Буревестнике», точнее — на строку «Пусть сильнее грянет буря!». Подобная контекстная модификация предполагает наличие у адресата определенного культурного багажа, что позволит ему «считать» отсылку к горьковскому стихотворению. Перевод Лапицкого получается еще более, чем оригинал, насыщенным различного рода прецедентными феноменами.

Интертекст в заголовочном комплексе

Названия глав являются важной частью художественного произведения, это особые элементы, которые одновременно принадлежат и не принадлежат собственно тексту. С. Зенкин, говоря о таких единицах, вслед за Ж. Женеттом называет это паратекстом. Паратекст — «пограничная зона текста, и его образуют весьма разнородные элементы, одни из которых включаются в состав собственно текста, а другие публикуются отдельно от него» [Зенкин 2018]. Зенкин отмечает, что элементы, входящие в паратекст (заголовок, эпиграф, посвящение, предисловие и т.д.), предназначены именно для читателя (при этом как для конкретного, указанного, например, в посвящении, так и любого потенциального адресата). Названия глав могут указывать на события в произведении («Глава такая-то, в которой происходит...»), а могут быть составлены с расчетом на языковую игру, которую адресат должен разгадать. Основной функцией паратекста можно назвать метатекстуальную, поскольку он «задает в кратком или развернутом

виде программу чтения текста, его код» [Зенкин 2018]. Однако мы сочли необходимым рассматривать заголовочный комплекс именно в разделе, связанном с интертекстуальностью, так как для романа «Creatures of Light and Darkness» важна не просто «заданная программа чтения», а возможность актуализировать фоновые знания адресата уже с самого начала главы.

Исследуемые романы разделены на главы разного объема. В романе «A Night in the Lonesome October» названия глав — это отсчет дней, который повествователь начинает с 1 октября и продолжает до Хэллоуина («1 октября», «2 октября» и т.д.). Такое оформление в том числе поддерживает «необычность» повествования: с одной стороны, это стандартный способ ведения дневниковых записей (дата + заметки), с другой — фиксация событий ведется не человеком, а существом, которое, по идее, не умеет так делать. Простота подобных названий ожидаемо приводит к отсутствию разницы между переводами.

Роман «Creatures of Light and Darkness» с точки зрения изучения паратекстуальных единиц представляется более интересным. Главы имеют разнообразные заголовки, включающие в себя интертекстуальные элементы. Подобный рамочный компонент важен для этого произведения, так как название главы формирует горизонт читательских ожиданий: о чем пойдет речь в главе, какие герои станут в ней основными и т.д.

В оригинальном тексте заголовочный комплекс часто не просто предоставляет адресату информацию о главах, а преподносится как самостоятельное художественное средство для взаимодействия с читателем. Переводы романа поддерживают подобную языковую игру и в некоторых случаях даже идут дальше: названия глав содержат аллюзии и отсылки к литературным и культурным прецедентным феноменам. При этом переводы названий в ряде случаев различаются.

Названия нескольких глав сопоставимы с музыкальными терминами, обозначающими части музыкального произведения:

52. R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
a. Prelude in the house of the dead	Прелюдия в доме мертвых		
b. Interlude in the house of life	Интерлюдия в доме жизни		
c. Intermezzo	Интермеццо		

Прелюдия — это вступление к музыкальному произведению, интерлюдия — небольшая пьеса или отрывок, служащие связкой между двумя другими частями музыкального произведения, а интермеццо — это самостоятельный оркестровый эпизод в опере [БТС]. Предполагается, что адресат понимает, что означают эти термины, и может соотнести соответствующие главы со строением музыкальных произведений (например, опер или симфоний) и понять, какое место в общем сюжете будет занимать данная глава. Различий между переводами при передаче данных терминов нет.

Не наблюдается различий и при передаче названий, полностью дублирующих название прецедентных текстов либо являющихся аллюзией на них:

53. R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
a. Ship of fools	Корабль дураков		
b. Femina ex machina	Femina ex machina		
c. The temptation of saint Madrak	Искушение святого Мадрака		

Названия глав, содержащие аллюзии, указывают на универсально-прецедентные феномены, но при этом они могут быть поняты буквально, в соответствии с событиями произведения.

Название «Корабль дураков» отсылает читателя к известной средневековой поэме С. Бранта и картине И. Босха. Если адресат понимает, с чем связано это название, представление о сюжете указанных произведений добавляется к пониманию сюжета данной главы: несколько героев действительно находятся на «корабле», только космическом, который несет их к развязке.

«Искушение святого Мадрака» — это отсылка к распространенному религиозному мотиву «искушение святого...», наиболее известным примером которого является искушение святого Антония (картины И. Босха, С. Дали и др., роман Г. Флобера). В романе этот феномен переосмысливается, так как названный Мадрак, с одной стороны, жрец и имеет отношение к религии, а с другой — это скорее отрицательный персонаж и своего искушения он не выдерживает, в отличие от своих по-настоящему святых прототипов.

Название главы «Femina ex machina», представляющее собой измененное выражение *deus ex machina*, также связано с буквальным переосмыслением: это не просто отсылка к латинскому выражению, а указание на настоящую *femina*, то есть одного из персонажей — женщину, которая находится под заклятьем и представляет собой наполовину машину, наполовину человека, а затем по ходу сюжета освобождается от этого проклятья.

Различия между переводами названий глав в интертекстуальном ключе наблюдаются в следующих случаях:

54. R. Zelazny	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А.И. Ганько
a. Winning the wand	По ту сторону добра и жезла	Тот, кто получает жезл	Кто завоюет жезл?
b. To the place of fire	В полымя	Точка огня	К точке огня
c. The power of the dog	Пся крев	Сила пса	Мощь пса
d. God is love	Бог — это любовь	Бог есть любовь	

Примеры №54a–b демонстрируют добавление интертекстуальных элементов в переводе В. Лапицкого при отсутствии таких аллюзий в других переводах. Название главы «По ту сторону добра и жезла» отсылает адресата к названию книги Ф. Ницше — «По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего», что поддерживается не только почти полным повторением первой части названия, но и звуковым соотношением «зла — жезла». Название главы «В полымя» представляет собой часть русского устойчивого сочетания «из огня да в полымя» и, таким образом, заставляет

адресата предположить, что развитие событий, описанные в ней, будет для определенных персонажей неприятным.

Интересно отметить, что в переводе А. Ганько нет интертекстуальной отсылки, зато в нем появляется другое средство привлечения внимания адресата — вопрос: «Кто завоюет жезл?». Это единственная вопросительная конструкция в названиях глав среди всех переводов. Подобный вопрос предполагает, что читатель, прочитав такое название, не просто поймет, что в главе пойдет речь о некотором соперничестве за указанный жезл, но и в большей степени заинтересуется его исходом.

Перевод главы у Лапицкого в примере №54с, напротив, является довольно неожиданным с точки зрения исходной англоязычной фразы и непонятным для русского читателя. Это польское вульгарное выражение «*psia krew*», которое используется в качестве ругательства для передачи различных эмоциональных состояний (в первую очередь негативных) [*Słownik...*]. Для читателя, не знакомого с польским, это название совершенно непонятно, а русская транслитерация выглядит как довольно устрашающий конструкт. Кроме того, в данном случае именно этот перевод становится наименее информативным, потому что другие варианты перевода «Сила пса» и «Мощь пса» связаны с содержанием главы — описанием событий, в которых участвует Цербер, в то время как «Пся крев» слабо соотносится с содержанием.

Наконец, перевод названия главы в примере №54d, напротив, содержит более выраженную аллюзию именно в переводах Денисова — Барышевой и Ганько: «Бог есть любовь» отсылает русского читателя к Посланию от Иоанна (1-е 4:8, 7–8). Перевод Лапицкого «Бог — это любовь» утрачивает эту отсылку на структурном уровне: это формально верный перевод с опущенной связкой настоящего времени, но он выглядит более современным по сравнению с библейским текстом, в котором связка не опускается.

Проанализированные интерпретации названий глав в романе «*Creatures of Light and Darkness*» и различия между переводами демонстрируют разный

потенциал интертекстуальных отсылок: русские тексты по-разному отсылают к языковому и культурному опыту читателя. Видно, что Лапицкий, в отличие от других переводчиков, чаще пытался инициировать языковую игру, хотя и не всегда удачно, а в переводе Ганько в названии главы даже появляется вопрос, привлекающий внимание адресата. Перевод Денисова — Барышевой является более «ровным»: интертекстуальные отсылки в названиях глав здесь появляются только там, где они есть в англоязычном оригинале.

III.2.3. Стилистические аллюзии: использование средств, присущих различным дискурсам

Особый интерес представляет собой специфическая стилизация фрагментов повествования, поддерживающая апеллятивную функцию других лингвистических средств. В качестве примера рассмотрим сопоставительный анализ речей Мадрака, одного из героев романа «Creatures of Light and Darkness»¹⁸.

Мадрак — высокий и толстый человек с повязкой на глазу и посохом, когда-то занимавший важный пост, а теперь просто путешествующий по мирам. В этом персонаже совмещены функции воина и жреца. При этом он имеет довольно развитое представление об этике и часто демонстрирует эмпатию, однако желание защитить свою честь и ощущение собственного достоинства может у него доминировать, что приводит к нежелательным последствиям.

Рассмотрим более подробно стиль общения персонажа, особенности которого ярко проявляются во время критических ситуаций.

¹⁸ При подготовке данного параграфа диссертации использованы следующие публикации, выполненные автором лично, в которых, согласно Положению о присуждении ученых степеней в МГУ, отражены основные результаты, положения и выводы исследования: [Филатова 2019b].

Поскольку Мадрак является жрецом, его деятельности и речам свойственны следующие черты религиозного дискурса [Бобырева 2008; Бобырева 2014; Кожемякин 2011]:

1. Мистический опыт и его эмоциональное переживание имеет форму коммуникации с высшим существом, при этом процесс коммуникации жестко иерархизирован;

2. В речах активно используются концепты религиозного дискурса (формульные обращения к божественной сущности; частое упоминание теологических понятий, например, *прощение, грех, душа* и др.);

3. Слова персонажа насыщены конвенциональными перформативными высказываниями (*прошу, предаю себя* и др.);

4. Реплики персонажа снабжены описанием ритуальных действий (жестов, поклонов — *начинает каяться, монотонно тянет, кладет руку на голову*).

При этом следует отметить, что разговорной манере Мадрака присуща активная трансформация прецедентных высказываний религиозного дискурса (о возможностях трансформации подобных высказываний см. [Бобырева 2007]), что создает определенную языковую игру и делает высказывания высокого стиля средством авторского иронизирования над персонажем и ситуацией.

Другой важной стилеобразующей константой его высказываний является их чрезмерная многословность и развернутость. Они похожи на правовые тексты, договоры, в которых необходимо прописать все варианты развития событий, предусмотреть все возможные случаи и обезопасить фигурирующее в них лицо.

Разумеется, полностью относить речи Мадрака к юридическому дискурсу было бы неправомерно в силу того, что ни сам персонаж, ни его собеседники не относятся к лицам, связанным с правовой сферой. Однако эти высказывания обладают рядом признаков, характерных для текстов

юридического дискурса (полный список признаков см. в [Палашевская 2010]). Среди них выделим следующие:

1. Нормативность, определяющая рамки поведения и позволяющая прогнозировать действия участников коммуникативного акта: отношения Мадрака с силами, к которым он обращается, строго регламентированы, и формально свои высказывания он строит исключительно в рамках этой иерархии;

2. Использование перформативов для осуществления конвенциональных действий в данной системе отношений (*прошу, отказываюсь, препоручаю себя* и др.);

3. Использование определенной коммуникативной стратегии, программы коммуникативных ходов, которой Мадрак руководствуется для достижения своих целей, и изменение этой стратегии в соответствии с возможными ответными действиями (*если нет, то не прошу* и т. д.).

Таким образом, речи Мадрака совмещают характеристики и функции религиозного и юридического дискурса, а также подвергаются значительным смысловым трансформациям, что приводит к усилению иронической составляющей в конкретных ситуациях и романе в целом.

Обратимся к следующим примерам. Приведенный «молитвенный» текст в самом романе именуется *Possibly Proper Death Litany* («Литания Возможно Должной Смерти» у Лапицкого), и в дальнейшем в романе еще не один раз упоминается ее воспроизведение.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
55a. «Insofar as I may be heard by anything , which may or may not care what I say, I ask, if it matters , that you be forgiven	«Чему или кому бы ни случилось услышать меня, буде оно заинтересуется или же не заинтересуется тем, что я скажу, приношу	«Насколько я могу быть услышан кем-либо или чем-либо, могущим прислушаться или не прислушаться к тому, что будет	«Если я только буду услышан кем-нибудь, что может прислушаться, если это вообще имеет значение, я

for anything you may have done or failed to do which requires forgiveness» [Creatures of Light and Darkness].	я просьбу, если это имеет хоть какое-то значение , чтобы был ты прощен за все, что только мог совершить или не совершить и что нуждается в прощении» [Желязны 2017].	сказано мною, я прошу, если прощение значит хоть что-то , чтобы был ты прощен за все, что совершил ты или не совершил и что требует прощения» [Желязны 1993a].	прошу, чтобы ты был прощен за все, что мог сделать или помыслил , но не успел, коли оные действия и помыслы требуют прощения» [Желязны 2003b].
--	--	--	---

Хотя смысл во всех переводах в целом передан верно, между ними присутствуют заметные различия. В переводе Лапицкого, а также Денисова и Барышевой увеличено количество уточняющих слов: *чему или кому / кем-либо или чем-либо, заинтересуется или не заинтересуется, совершил или не совершил*. За счет этого увеличивается тяжеловесность и сложность предложения. В переводе Ганько высказывание ближе всего к оригиналу, поскольку в нем подобные повторения отсутствуют. Другое важное смысловое различие касается перевода фразы *if it matters* и ее положения в предложении. Наиболее близким к Желязны в данном случае является перевод Лапицкого, осложненный при этом союзом *хоть*. В переводе Ганько эта фраза сдвигается к началу предложения и в силу своего нового расположения может уточнять не только фразу *я прошу*, но и *может прислушаться*. В переводе Денисова и Барышевой она претерпевает качественные изменения (*если прощение значит хоть что-то*).

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
55b. «I ask this in my capacity as your elected intermediary between yourself and that which may not be yourself, but	«Прошу я об этом по полному праву , ибо ты выбрал меня посредником между собой и тем, что тобою быть не может, но	«Я прошу этого как посредник между тобой и тем, что будет или не будет тобою, но для	«Я прошу об этом, являясь посредником между тобой и тем, что не является тобой,

<p>which may have an interest in the matter of your receiving as much as it is possible for you to receive of this thing, and which may in some way be influenced by this ceremony. Amen» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>может оказаться заинтересованным, чтобы ты получил как можно больше того, что можешь от него получить; и, кроме того, на что может некоторым образом повлиять настоящая церемония. Аминь» [Желязны 2017].</p>	<p>которого может иметь значение твое благополучие, если моя просьба как-то может влиять на него. Аминь» [Желязны 1993a].</p>	<p>но, быть может, заинтересовано в твоём благополучии, если оно способно услышать мою просьбу. Аминь» [Желязны 2003b]!</p>
---	--	---	---

В заключительной части литании только в переводе Лапицкого присутствует указание на право жреца так говорить. Кроме того, именно этот перевод является наиболее близким к оригиналу по количеству пропозиций и уточнений (*быть заинтересованным* не просто в *благополучии*, но и в том, чтобы получить *как можно больше*).

Следует отметить, что для перевода Лапицкого в целом характерно использование сложных конструкций и длинных предложений (так, в последней части литании он даже вставляет точку с запятой), а также книжной и устаревшей лексики и канцелярита (*ежели, вышеупомянутой, может некоторым образом повлиять настоящая церемония*). Подобная лексика в переводе Ганько встречается реже, а в переводе Денисова и Барышевой ее меньше всего. Переводу Ганько в целом свойственно упрощение синтаксической структуры.

Перейдем к другому примеру.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
<p>56. «Then into the hands of Whatever May Be that is greater than life or</p>	<p>«Тогда в руки Чего Бы Там Ни Было, что больше чем жизнь или смерть, предпочитаю я</p>	<p>«Тогда я вверяю себя в руки Любого Возможного, большего, чем жизнь</p>	<p>«Тогда в руки Того-Что-Может Быть-Больше-Чем-Жизнь-И-Смерть я</p>

<p>death, I resign myself — if this act will be of any assistance in preserving my life. If it will not, I do not. If my saying this thing at all be presumptuous, and therefore not well received by Whatever may or may not care to listen, then I withdraw the statement and ask forgiveness, if this thing be desired. If not, I do not. On the other hand...» [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>себя — если послужит этот акт хоть какой-то помощью в сохранении моей жизни. Если же нет, то не препоручаю. Если само мое изречение всего этого является проявлением самонадеянности и, следовательно, не будет правильно воспринято Чем Бы Там Ни Было, что может или не может не счесть за труд меня выслушать, тогда я отказываюсь от этого высказывания и прошу прощения, если оно желаемо. Если же нет, то не прошу. С другой стороны...» [Желязны 2017].</p>	<p>и смерть, — если это поможет мне сохранить жизнь. Если же нет, то не вверяю. Если эти мои слова покажутся дерзостью и, следовательно, не понравятся Любому Возможному, которое может слушать меня или же не обращать на меня внимания, то я беру назад свои слова и прошу прощения, если это необходимо. В противном случае, я ничего не беру назад и прощения не прошу. С другой стороны...» [Желязны 1993а].</p>	<p>предаю себя, если это позволит спастись. Если же нет — то не предаю. А буде сказанное мною прозвучит как дерзость для того, что может слышать, а может и не слышать меня, то забираю свои слова обратно и прошу прощения, в случае если такое для меня необходимо. В противном же случае не забираю и не прошу... Однако, с другой стороны...» [Желязны 2003b].</p>
---	---	--	---

Мадрак начинает свою молитву словами *I resign myself (into the hands)*, которые переводятся по-разному: *препоручаю, предаю, вверяю (в руки)*. Толковый словарь С.И. Ожегова на каждое из этих слов (в соответствующем значении) дает такие пометы: «устаревшее» на *препоручить*, «книжное» на *вверять* и «высокое» на *предавать* [Ожегов]. В целом это соответствует тенденции, отмеченной выше: перевод Лапицкого намеренно усложнен

лексически (книжной лексикой и канцеляритом: *послужит этот акт, изречение, желаемо* и др.) и структурно (описательными предикатами и придаточными предложениями). Перевод Ганько упрощает синтаксическую структуру монолога, но использует больше лексем высокого стиля. В переводе Денисова и Барышевой синтаксис также упрощается, но присутствует семантическое приращение (*следовательно, не понравятся*).

Заметно, что каждое обращение Мадрака к высшим силам сопровождается уточнением, имеет это значение или нет, может быть даровано или может быть отнято, может повлиять на что-то или нет и так далее. Персонаж совмещает план мифологический (обращение к высшим силам) и бытовой (если это мне не поможет, то я и не обращался ни к кому), что является одной из характерных черт заговоров [Зайцева 2012]. Заговор ориентирован на нечто «непредвиденное, отклоняющееся от нормы, даже экстремальное» [Топоров 1988: 22], не решаемое «стандартными» средствами, а кроме того, он предполагает «некий резерв неопределенностей, обеспечивающий известную “свободу”, незапрограммированность, дающую возможность маневрировать, применяясь к конкретной ситуации» [Топоров 1988: 23]. Это также можно сравнить с черномагическими договорами с дьяволом [Казанцев 2006], где условия «договора» прописываются максимально подробно.

Таким образом, простая церемония отпущения грехов перед смертью превращается в хитроумный договор между жрецом и высшими силами, составленный так, чтобы снять с говорящего ответственность за происходящее.

Следующие примеры описывают ситуацию, в которой Мадрак случайно помешал выиграть важное сражение. Осознание нанесенного вреда заставляет его бросить все дела и начать каяться.

R. Zelazny «CLD»	В. Лапицкий	М. Денисов, С. Барышева	А. Ганько
57. ««Forgive me,	«Прости меня,	«Прости меня, Кем-	«Прости мне, Сущий

<p>Whatever You Are or Were, wherever You May or May Not Be, for omissions and commissions in which I indulged or did not indulge, as the case may be, in this matter which has just come to pass₂” he says, still beating his breast. “And in the event that...”»</p>	<p>Кто Бы Ты Ни Был или Не Был, где бы Ты Ни Мог или Не Мог Быть, за те деяния и недеяния, которым я потворствовал или не потворствовал, как тоже могло быть, только что происшедшим событиям. Ну а в случае...»</p>	<p>бы-Ты-ни-Был, где бы Ты Мог или не Мог Быть, за поступки, совершенные или же не совершенные мной в этом деле, за которое я был проклят, а мог и не удостоиться проклятия... — он продолжает бить себя в грудь. — И в деле, которое...»</p>	<p>или Бывший Ранее, Где бы Ты ни мог быть или не быть, грехи мои и поступки, как совершенные, так и несовершенные в этом странствии, что сулят, а быть может, и не сулят мне вечное проклятие, — он вновь бьет себя в грудь, — ибо я грешен...»</p>
<p>58. «“Madrak, if you will not destroy Vramin, then hold Set!” “Thou Who might be our Father Who perhaps may be in Heaven...” Madrak intones».</p>	<p>«Мадрак, если ты не убьешь Врамина, то придержи хотя бы Сета! — “Отче или не отче наш, иже еси возможно на небеси...” — заводит нараспев Мадрак».</p>	<p>«Мадрак, раз ты не хочешь убивать Фрамина, удержи тогда Сета! — ...Ты, кто мог быть нашим Отцом, кто, возможно, мог быть на Небесах... — нараспев произносит Мадрак».</p>	<p>«Мадрак, если ты не желаешь убивать Врамина, то хоть придержи Сета! — Ты, Кто, возможно, Отче наш, и, быть может, сущий на небесах... — монотонно тянет жрец-воин».</p>
<p>59. «“Hallowed be Thy name, if a name Thou hast and any desire to see it hallowed...” says Madrak [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>«“Да святится имя Твое, если есть у Тебя имя и хочешь Ты, чтобы оно святилось...” — говорит Мадрак [Желязны 2017].</p>	<p>«Да святится имя Твое, если имеешь Ты имя и желаешь видеть его святым... — рыдает Мадрак» [Желязны 1993a].</p>	<p>«Да святится Имя Твое, если у Тебя есть Имя и желание, чтобы оно прославляли... — сквозь слезы бормочет Мадрак» [Желязны 2003b].</p>

Мадрак ведет свой монолог, отрешаясь от всех остальных дел и не обращая внимания на происходящее вокруг него (что показано многоточиями после каждой реплики). В целом почти все примеры заканчиваются не логическим завершением реплики, а прерыванием говорящего, что свидетельствует о крайней увлеченности Мадрака своими монологами.

В примере 57 перевод Лапицкого структурно ближе к оригиналу, чем остальные, так как фраза *in this matter which has just come to pass* в нем идет там же, где у Желязны — в конце предложения, в то время как в других переводах она перерабатывается и выносится в начало, что позволяет легче воспринимать данное высказывание. Кроме того, в переводах Денисова и Барышевой и Ганько появляется значение «быть проклятым, получить проклятие», отсутствующее в оригинале, а в переводе Ганько оно поддерживается самобичеванием в конце предложения.

Интересно отметить, что в переводах Лапицкого и Ганько в составе однородных членов, соединенные союзом *или*, обнаруживаются несопоставимые элементы: «Прости меня, Кто Бы Ты *Ни* Был или *Не* Был», «Прости мне, Сущий или Бывший Ранее, Где бы Ты *ни* мог быть или *не* быть». Частицы *не* и *ни* в данном случае не могут быть соединены союзом *или*, поскольку в данных контекстах в придаточном предложении орфографически корректно только употребление частицы *ни*.

В примерах 58–59 в оригинале используется прецедентный текст — христианская молитва «Our Father which art in Heaven», которая преобразуется в соответствии со стилистическими установками персонажа. При этом в переводе Лапицкого, как и в оригинале, молитва графически выделяется кавычками, подчеркивающими ее цитатность, чего нет в других переводах. Традиционные обороты дополняются «предусматривающими» пунктами и прочитываются иначе, сопровождаясь ироническим переосмыслением. Подобные преобразования можно было бы даже считать кощунственными, если бы не строгое указание на «иномирность», фантастичность ситуации и устройства романного мироздания.

В русских переводах реплика начинается одинаково, что позволяет сохранить параллель с оригинальной ссылкой на текст молитвы. Однако далее в переводе Денисова и Барышевой наиболее точно сохраняется синтаксическая структура оригинала (вплоть до калькирования выражений *have a name* и *to see it hallowed*). В варианте Лапицкого дается русский эквивалент конструкции со значением обладания и активные конструкции *хочешь Ты* и *чтобы оно святилось*. Перевод Ганько также использует русскую конструкцию со значением обладания, в которую добавляется еще один объект (*желание*). Таким образом, в отличие от предыдущих монологов, перевод Лапицкого воспринимается как самый легкий для восприятия.

В результате проведенного анализа можно сказать, что переводчиками, безусловно, проделана значительная работа. Поскольку многократное осложнение уточняющими оборотами и замечаниями делает текст сложным для восприятия, в переводе необходимо, с одной стороны, адекватно передать исходную идею, а с другой — не слишком упростить и не чрезмерно усложнить конечный текст. С учетом разнообразия синтаксических и стилистических формул при большом числе аллюзий и отсылок это превращается в непростую задачу.

В целом переводы выглядят довольно близкими по духу к оригиналу, сохраняя указанную ироничность и намеренную сложность формы. Соединение подобных жанров — высокого религиозного дискурса и делового юридического стиля — придает текстovým фрагментам ироничность и даже оттенок черного юмора.

Для русскоязычного читателя, который видит подобную игру трансформаций внутри текста, складывается интересный и неоднозначный образ персонажа. С одной стороны, это своеобразный религиозный фанатик, который в любой ситуации находит повод для обращения к высшим силам, и от «диалога» с ними его крайне сложно оторвать. С другой стороны, учитывая агностический подход Мадрака к молитвам, он представляет собой достаточно ироническую фигуру и воспринимается читателем именно так.

При этом чем больше в переводе противоречивых сочетаний, тем более яркое впечатление складывается при прочтении, и персонаж превращается из относительно второстепенного в интересный литературный образ (например, литания Мадрака цитируется в рассказе Л. Нивена «What Can You Say About Chocolate-Covered Manhole Covers»).

Все переводчики используют сложные синтаксические конструкции (большое количество причастных и деепричастных оборотов, определительные придаточные предложения) и книжную лексику, однако отдают предпочтение различным средствам создания образа героя. Для наиболее раннего перевода В. Лапицкого характерна максимальная усложненность синтаксиса, увеличение количества пропозиций (в том числе свернутых к актанту), использование устаревшей лексики и поиск эквивалентов для передачи трансформаций прецедентных текстов религиозного дискурса. Перевод М. Денисова и С. Барышевой характеризуется рядом лексических отступлений от английского оригинала и добавлением смыслов, интерпретирующих мотивы действий персонажей или их оценку. Перевод А. Ганько можно назвать наиболее легким по синтаксической структуре. Это самый поздний перевод, поэтому можно предположить, что автор мог ознакомиться с уже существующими текстами и получил возможность использовать наиболее выгодные черты предыдущих версий или заменить их своими.

III.2.4. Графическое выделение текста

Особым способом конструирования сферы адресата является графическое выделение частей текста. Функционально оно также предназначено для привлечения внимания адресата к определенным текстовым или сюжетным особенностям, но при этом предполагается, что адресат — это не просто читатель, это имплицитный зритель, который будет

не только следить за сюжетом, но и видеть собственно текст романа, его расположение на странице печатного издания.

В романе «A Night in the Lonesome October» графическое выделение текста встречается только один раз (и то — в переводе), а вот в романе «Creatures of Light and Darkness» подобных фрагментов довольно много.

R. Zelazny «NLO»	Н. Ибрагимова	А. Жикаренцев
60. «“So he’s involved,” I said after a time. “It’s his status I wanted to discuss with you”» [A Night in the Lonesome October].	«Значит, он тоже участник, — сказал я через какое-то время. – Именно ЕГО статус я хотел обсудить с тобой» [Желязны 1995].	«Значит, и он включился в Игру, — пробормотал я спустя некоторое время. – Вот как раз его статус я и хотел с тобой обсудить» [Желязны 2003а].

Данный пример интересен переводческим решением применить графическое выделение ремы для привлечения внимания к конкретной детали повествования (Ибрагимова). В оригинале и переводе Жикаренцева этого нет. В английском варианте для выделения смысловой части используется клефт: рема помещается в главное предложение, а тема — в придаточное. В русскоязычном варианте Жикаренцева предложение простое, но его строение напоминает строение клефта переносом ремы в начало предложения. Для привлечения внимания адресата-персонажа и адресата-читателя к конкретному слову в переводе используется фразеологизм *как раз*, который функционирует как частица со значением «точно, именно» [Ожегов, Шведова]. Он позволяет переводчику обойтись без графического эффекта, но четко определить тему разговора персонажей (статус конкретного героя). Не вполне понятно, для чего в переводе Ибрагимовой дополнительно используется графическое выделение, поскольку слово «именно» актуализирует то же самое выделение ремы.

В романе «Creatures of Light and Darkness» помимо различных аллюзий и апелляций довольно много графических текстовых выделений, выполняющих разнообразные функции: привлечение внимания адресата к

конкретным лексемам, выделение определенных пунктов в диалоге или сюжете в целом, обозначение фоновых действий (на фоне других действий либо речи), обозначение специфических слов или терминов.

<p>61. “And she laughs and breaks his grip upon her wrist drawing his arm over her shoulder and seizing his thigh in a version of the <i>nage-waza</i> that is called <i>kata-garuma</i>, and hurling him across the love garden” [Creatures of Light and Darkness].</p>	<p>«В ответ она смеется и сбрасывает его руку со своего запястья, ныряет под нее, хватает его за бедро – та разновидность <i>наге-ваза</i>, которая называется <i>ката-гарума</i>, – и швыряет его через весь сад любви» (В. Лапицкий) [Железны 2017].</p> <p>«Она смеется в ответ и легко размыкает его руки на своей талии, и бросает Оакима на землю Сада любви. – Это называется ката-гарума, один из приемов <i>наге-вазы</i>» (М. Денисов, С. Барышева) [Железны 1993а].</p> <p>«Мегра смеется и, сбросив его руку со своей талии, швыряет через бедро приемом <i>ката-гарума</i>, что является одной из разновидностей <i>нагэ-ваза</i>». (А. Ганько) [Железны 2003].</p> <p>«Она смеется, вырывает свою руку из его руки, перекидывает его руку через свое плечо и хватает его за бедро, вариантом <i>наге-ваза</i>, который называется ката-гарума, и кидает его через сад любви» (Анонимный перевод) [Железны 1993b].</p>
--	---

Наге-ваза и ката-гарума (точнее, ката-гурума¹⁹) — термины, обозначающие определенные броски в дзюдо и айкидо. Это экзотизмы, и с большой долей вероятности эти слова не знакомы адресату (если он не занимается данными видами спорта). В английском тексте они выделены курсивом — и для привлечения внимания адресата, и, возможно, для привлечения внимания самого персонажа, поскольку по сюжету Вэйким (Оаким) почти до самого конца не помнит, кто он такой на самом деле, и такое курсивное выделение может обозначать слова, которые как бы «всплывают» в его памяти.

В переводе Лапицкого и в переводе Ганько сохранено выделение курсивным шрифтом. В анонимном переводе выделение осуществляется с

¹⁹ Терминология дзюдо // Федерация дзюдо России. URL: <https://www.judo.ru/26/>.

помощью разрядки шрифта. Наиболее сильно отличается вариант Денисова — Барышевой, в котором графического выделения нет совсем, зато введение терминов оформлено как реплика — при этом не вполне ясно, кто ее произносит: Мегра, которая бросила Вэйкима через сад, или сам Вэйким, который поднялся и прокомментировал это действие. Кроме того, именно в этом переводе изменена последовательность терминов: «a version of the *nage-waza* that is called *kata-garuma*» — «Это называется ката-гарума, один из приемов наге-вазы». То же изменение порядка слов можно видеть в переводе Ганько, где, видимо, за основу взят не оригинал, а уже сделанный ранее перевод Денисова — Барышевой.

62. Then all bow down before him, and one word	«Потом все низко склоняются перед ним, и одно слово наполняет воздух: – <i>Хозяин.</i> » (В. Лапицкий) [Желязны 2017].
fills the air: “ <i>Master.</i> ” [Creatures of	«Затем все склоняются перед ним, и единственное слово дрожит в воздухе: – <i>Хозяин...</i> » (М. Денисов, С. Барышева) [Желязны 1993a].
Light and Darkness].	«Наконец все они склоняются перед Врамином, и одно-единственное слово полнит зал: – Владыка!» (А. Ганько) [Желязны 2003].
	«Затем все склоняются перед ним, и одно слово наполняет воздух: – Господин.» (Анонимный перевод) [Желязны 1993b].

В данном примере не вполне понятно, кому принадлежит данное высказывание: это «говорят» мертвые, подданные нового Повелителя Дома Мертвых, кем становится волшебник Врамин, или же эти слова принадлежат Алой Ведьме — богине Исиде, которая незаметно появляется в том же зале, но пока себя не обнаруживает. В оригинале реплика выделена курсивом, тот же способ оформления представлен в переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой. В анонимном переводе высказывание выделено разрядкой, а в переводе Ганько нет никаких графических вариантов оформления, и фраза представлена обычной репликой — что с большей долей вероятности относится именно к мертвым, а не к Исиде.

Другой способ графического выделения в оригинале для привлечения внимания к конкретному слову — использование полужирного шрифта.

63. “Madrak leans toward the seated man as a can marked flammable is placed beside his chair” [Creatures of Light and Darkness].	«Он наклоняется над сидящим человеком, в это время рядом со стулом появляется канистра с надписью ГОРЮЧЕЕ» (В. Лапицкий) [Желязны 2017].
	«Мадрак наклоняется к сидящему человеку, рядом с которым уже стоит жестяная банка с надписью ВОСПЛАМЕНЯЮЩЕЕСЯ» (М. Денисов, С. Барышева) [Желязны 1993a].
	«Он наклоняется к будущему самоубийце, в то время как рядом ставят жестянку с надписью “Горючее”». (А. Ганько) [Желязны 2003].
	«Он наклоняется к сидящему человеку, рядом с которым ставят жестянку с надписью “ВОСПЛАМЕНЯЮЩЕЕ”» (Анонимный перевод) [Желязны 1993b].

В английском тексте слово «flammable» выделено полужирным шрифтом. Это не только указание на какой-то сюжетно важный предмет. Герои имеют дело с вещью, которая представляет опасность — и в итоге и приведет к смерти персонажа. Выделение соотносится с реальным прагматическим маркированием опасного предмета — в жизненной практике мы можем довольно часто встретить яркие и привлекающие внимание знаки, обозначающие нечто опасное (красный или желтый цвет, череп или восклицательный знак, слова «DANGER», «WARNING», «CAUTION» — «СТОЙ», «ОПАСНОСТЬ», «ЯД» и т.д.). Вероятно, поэтому Желязны использует не просто курсив, а использует для передачи «опасной» маркировки другой тип шрифта.

В русских текстах переводчики нашли разные способы обозначить данный объект. В переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой используются прописные буквы без кавычек (разница заключается в лексеме: перевод Денисова — Барышевой, вероятно, опирается на предупреждающий знак «Легковоспламеняющаяся жидкость», перевод Лапицкого — возможно, на предупреждающую табличку «Горючий газ»²⁰). В переводе Ганько нет

²⁰ На наш взгляд, наиболее адекватно современным реалиям можно было бы перевести как ОГНЕОПАСНО.

никакого специального графического выделения, надпись заключается в кавычки, как для обычного названия. В анонимном переводе совмещается применение кавычек с заглавными буквами.

Следующая функция графических выделений фрагментов текста — обозначение фоновых действий (на фоне других действий либо речи).

64a. «“Hell hath been harrowed,” he says. “I am half invincible. This must be the gauntlet of Set. Strange that it but half covers me. But perhaps I’m more a man than he was.” *Stomach then regarded.* “And perhaps not. But the power that lies in this thing... Mighty! To beat the filthy-souled into submission and effect their conversions—perhaps this is why it was rendered unto my hand. Is Thoth divine? Truly, I do not know. I wonder. If he is, then I wrong him by not delivering it. -Unless, of course, this be his secret will.” *Regards hands enmeshed.* “My power is now beyond measure. How shall I use it? All of Waldik might I convert with this instrument, given but time.” Then, “But he charged me with a specific task. -Yet...” *Smile. (The mesh does not cover his face.)* “What if he is divine? Sons who beget their fathers may well be. I recall the myth of Eden. I know this serpent-like glove may indicate the Forbidden.” *Shrugs.* “But the good which might be done... No! It is a trap!» [Creatures of Light and Darkness].

64b. – Ад разворошен, – говорит он. – Я наполовину непобедим. Это, должно быть, рукавица Сета. Странно, что она покрывает меня лишь наполовину. Хотя может быть, я просто человек в большей степени, чем был он. (*Оглядев свое брюхо.*) А может и нет. Но сила, заключенная в ней... Всемогуший! Подчинить развращенные души и побудить их к обращению — может быть, для этого она и передана в мои руки. Божественен ли Тот? По правде говоря, не знаю. Любопытно. Если да, тогда я не прав, если ее ему не отдам. – Если только на то не его тайная воля. (*Разглядывает свои обтянутые сетчатой тканью руки.*) Неизмерима теперь моя сила. Как я ее использую? Весь Уолдик мог бы я обратить с ее помощью, дайте только срок. (*Пауза.*) Но он дал мне специальное задание. – И все же... (*Улыбка. Сеть не покрывает его лица.*) Что, если он божественен? Сыновья, зачинающие своих отцов? – Вполне может статься. Вспоминаю миф о Рае. Я знаю, что эта схожая со змием рукавица может свидетельствовать о Запретном. (*Пожимает плечами.*) Но добро, которое можно с ней сделать... Нет! Это ловушка! (В. Лапицкий) [Железны 2017].

64c. «Ад был ужасен, — говорит он. — А ведь я почти непобедим. Странно, эта старая вещь — перчатка Сета?.. Почему же она лишь наполовину покрывает меня... Или я — в большей мере человек, чем был Сет? — Он переводит взгляд на свой живот и усмехается. — А, может быть, и нет. Но какая мощь в этой штуке... Могущество!

Привести к повиновению развращенных и попытаться обратить их — может, для того она и оказалась на моей руке. Божественен ли Тот? Не знаю. Но желал бы знать. Если Тот божественен, на меня падет грех... Он приказал, а я не исполню... Если, конечно, именно это не было его тайным желанием... — *Смотрит на свои руки, обтянутые перчаткой.* — Моя сила сейчас безмерна. Как я использую ее? С этой штуковиной можно обратить весь Валдик, было бы только время. Но он приказал мне иное... — *Улыбается. Перчатка не закрывает его лица.* — Что, если он все-таки божественен? Сыновья, порождающие собственных отцов, вполне могут быть благими. Мне вспоминается миф об Эдеме. Эта перчатка подобна Змею и еще... ну чем не Запретный Плод?.. — *и пожимает плечами.* — Но сколько добра можно сделать... Нет! Это ловушка!» (М. Денисов — С. Барышева) [Желязны 1993а].

У Желязны действия, которые совершает персонаж, выделены курсивным шрифтом и выглядят как ремарки в пьесе. При этом маловероятно, что эти действия отмечает персонаж — это замечания наблюдателя. Подразумевается, что адресат находится рядом с повествователем и также может наблюдать, как на протяжении монолога меняется состояние персонажа под воздействием волшебной рукавицы, как она постепенно покрывает все его тело.

Курсивные выделения сохранены в переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой, при этом у Лапицкого они также дополнительно взяты в скобки, что увеличивает их сходство с ремарками. Также именно у Лапицкого добавляется курсивное выделение (*Пауза.*), которое в оригинале и других переводах не выделяется (Then,).

В переводе А. Ганько этот монолог не сопровождается курсивными выделениями, перечисление фоновых действий взято в скобки. В анонимном переводе для выделения используется разрядка, а также абзац — все фоновые действия перечисляются с новой строки, не инкорпорируются внутрь диалога, как во всех остальных переводах и в оригинале.

В качестве примера, иллюстрирующего встраивание курсива в сам сюжет, можно рассмотреть еще один монолог Мадрака, недовольного тем, что его роль недостаточно высоко оценили.

65a. «“I was his faithful servant. <...> And where am I? Servant to a servant.”

It is not fair.

“I’m glad you agree with me. And you there, fellow with the extra arms. Did you spread religion and morality? Did you single-handedly defeat monsters and wondrous beasts among the unenlightened?”

Of course not.

“So you see...” He slaps his thigh. “<...> Look what has become of the General, who devoted his life to humanity: Life took away his own humanity. Is *that* justice?”

Hardly.

“All comes to this, my brothers. <...> I am glad that Set battles the Nameless without the gauntlet of power-“

“What?”» [Creatures of Light and Darkness]

65b. «Я был ему преданным слугой. <...> Ну а я кто такой? Слуга слуги.

Это нечестно.

– Рад, что ты согласна со мной. Ну а ты, приятель с лишней парой рук? Приходилось тебе нести в массы религию и мораль? Голыми руками побеждать чудовищ и чудесных зверей среди непросветленных?

Нет, конечно.

– Ну вот видишь...

Он хлопает себя по бедру.

– <...> Посмотри, что стало с Генералом, который посвятил свою жизнь человечности: жизнь отняла у него собственную его человечность. И *это* — справедливость?

Едва ли.

– Все сводится к этому, братья мои. <...> Я рад, что сражается Сет с Безымянным без рукавицы мощи...

– Что?» [Железны 2017]

65c. «– Я был ему верным слугой. <...> А кто я? Слуга слуги!

...Это несправедливо...

– Я рад, что ты согласна со мной. А ты, парень с десятью руками, ты нес дикарям веру и нравственность? Побеждал ли голыми руками чудовищ и волшебных зверей?

...Конечно, нет...

– Вот видишь... – Мадрак похлопывает себя по бедру. – <...> Что стало с Генералом? Сколько лет он бьется, чтобы люди ни в горе, ни в гневе не теряли человечности? Воздалось ему? Жизнь отняла у него даже его тело. И *это* справедливость?

...Едва ли...

– <...> Ну что ж, великие, слуга не горд, он молчит и кланяется. Но Сет будет биться с Безымянным без перчатки Энергий!

...Я не ослышался?» (М. Денисов — С. Барышева) [Железны 1993а].

65d. «Я был его преданным слугой. <...> А кто я? Слуга слуги.

– *Это нечестно.*

– Я рад, что ты согласна со мной. А теперь скажи мне ты, да, вот ты, малый с лишней наррой рук. Нес ли ты людям веру и нравственность? Побеждал ли во тьме чудовищ и ужасных тварей голыми руками?

– *Конечно нет.*

– Вот видишь... — Толстяк хлопает себя по бедру. — <...> Посмотри хотя бы, что случилось с Генералом, без остатка посвятившим себя человечеству: жизнь отняла у него все, включая его собственное человеческое естество. Разве это справедливо?

– *Едва ли.*

– Все ведет к одному, братья мои. <...> Нет, я счастлив, что Сет будет биться с Безымянным без своей рукавицы...

– *Что?»* (А. Ганько) [Железны 2003b]

В оригинале, в переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой выделенные курсивом строки — это одновременно и высказывания самого Мадрака, подытоживающие предыдущий фрагмент рассуждений, и воображаемые ответы статуй, которым Мадрак выговаривает свое разочарование, и — что станет очевидно только после прочтения фрагмента полностью — слова Анубиса, подстрекающего Мадрака к предательству.

В переводе Лапицкого данные высказывания выделяются курсивом и переносом на новую строку. В переводе Денисова — Барышевой к этому добавляется многоточие с двух сторон от данных фрагментов, а также своеобразно переведена последняя фраза, которая уже точно не принадлежит автору монолога Мадраку — «*...Я не ослышался?»*. В переводе Ганько выделение курсивом сохраняется, но при этом текст оформлен как диалог, что уже заранее позволяет предположить, что это чьи-то ответы, а не просто размышления персонажа. При этом в переводе Ганько отсутствует выделение

лексемы во фразе «И это — справедливость?», которые есть в оригинале и в других переводах, что снижает степень эмфазы.

Последний вопрос — «What?», — употребленный уже без курсива в оригинале и у Лапицкого, однозначно переводит ситуацию из размышлений в диалог. Курсивное выделение последнего вопроса у Ганько по соотношению с предыдущим оформлением текста только подтверждает, что и до того с Мадраком разговаривал Анубис, провоцируя его на предательство, в то время как в оригинале это не так очевидно (по крайней мере, не сразу понятно).

В анонимном переводе для выделения данных фрагментов используется разрядка, при этом высказывания не переносятся на новую строку, а как бы являются окончанием реплик Мадрака.

Интересно отметить, что сразу после данного фрагмента между персонажами происходит диалог, немного отклоняющийся от темы с волшебной перчаткой («рукавицей мощи»), и Анубис пытается снова вернуться к этой важной детали. У Желязны это никак дополнительно не выделено, а вот в переводе Денисова — Барышевой на этом графически также делается акцент: «*Что с перчаткой Энергий?*». Этот же вопрос отмечен разрядкой в анонимном переводе. В вариантах Лапицкого и Ганько нет никаких добавлений, они соответствуют оригиналу.

Несколько нарушает общую стратегию соблюдать курсивные выделения следующий пример.

<p>66. “I had a dream which I have read to indicate this: <i>Watch the place of the changing tide.</i> [Creatures of Light and Darkness]”.</p>	<p>«– Мне приснился сон, который я истолковала так: “Следи за местом, где сменяются потоки”» (В. Лапицкий) [Желязны 2017].</p>
	<p>«– Я видела сон, который прочла как совет: <i>следи за местом, где изменится направление волны.</i>» (М. Денисов, С. Барышева) [Желязны 1993a].</p>
	<p>«– Я видела сон и поняла его как предостережение: “Следи за тем местом, где изменяются потоки”» (А. Ганько) [Желязны 2003].</p>
	<p>«– Я видела сон и поняла, что его нужно читать следующим образом: <i>Наблюдай за тем местом, где меняется прибой</i>» (Анонимный перевод) [Желязны 1993b].</p>

В оригинале курсивный шрифт выполняет функцию особого выделения, заострения внимания на том, что приснилось ведьме — поскольку это может иметь большое значение для последующих событий. Однако в переводах курсив сохраняется только в варианте Денисова — Барышевой, в анонимном переводе выделение выполнено через разрядку. В переводах Лапицкого и Ганько графическое оформление совсем исчезло, толкование сна передается как реплика и поэтому оно взято в кавычки.

Таким образом, мы видим, что случаи выделения текста курсивом в переводах соответствуют выделениям курсивом в оригинальном тексте²¹, хотя и с некоторыми варьированиями, а вот выделение полужирным шрифтом, которое используется в оригинальном англоязычном тексте, во всех вариантах перевода передано иначе.

Кроме курсивного выделения, в оригинале встречается специфическое использование кривой черты как указание на неопределенность, на потенциальную возможность выбора, который может совершить сам читатель.

67. "... And all the while, somewhere/when/perhaps, Bronze rears, falls, and shock waves go forth [Creatures of Light and Darkness]".	«...Ну, а пока, <i>где-то (когда-то)</i> возможно, гарцует Бронза, взмывает и падает, и ударная волна разносится во все стороны из-под его копыт (В. Лапицкий) [Железны 2017].
	«И все это время где-то, когда-то (возможно, сейчас?) Бронз встает на дыбы и падает, разрушая все вокруг» (М. Денисов, С. Барышева) [Железны 1993a].
	«В то время, как и в это, когда-то и где-то (возможно, сейчас?) Бронзовый поднимается на задние ноги...» (А. Ганько) [Железны 2003].
	«... В то время, как все это время где-то, вероятно, сейчас...» (Анонимный перевод) [Железны 1993b].

При этом в оригинальном тексте в один псевдосинонимический ряд ставятся довольно неоднозначные вещи: выбор предлагается сделать между

²¹ Кроме анонимного перевода; но в нем вообще не встречаются курсивные элементы — возможно, это были типографские ограничения издательства, а не сознательный выбор переводчика.

неопределенностью места (somewhere), неопределенностью времени (somewhen/when) и неопределенностью информации (perhaps), то есть само событие, о котором сообщается, превращается в недостоверное — или недостаточно достоверное. Данная формулировка повторяется в главе дважды, указывая на повторяемость событий во времени, что вполне согласуется с логикой повествования: эта глава демонстрирует сражение мастеров так называемой темпоральной фуги, то есть мастеров перемещаться во времени.

В переводе Лапицкого в качестве способа графического оформления выбран курсивный шрифт, который дополнен скобками для среднего элемента — *где-то (когда-то) возможно*. При этом сами лексемы переведены наиболее точно.

В переводах Денисова — Барышевой и Ганько не используется никакое графическое выделение, добавляются только скобки; похожим образом, только без скобок, данный фрагмент передан в анонимном переводе. При этом в скобки берется последняя часть, которая к тому же довольно интересно переведена: /perhaps превращается в (возможно, сейчас?). Появление «сейчас» сложно объяснить, однако можно предположить, что это связано с актуализацией базовых модусных категорий (персонализации, временной и пространственной локализации) — триады «я — здесь — сейчас». В таком случае получается, что этот комментарий принадлежит повествователю, который выделяет эту ситуацию для адресата.

Следующие примеры касаются ситуаций, когда в оригинальном тексте не было графических выделений, а в переводе они появились. По большей части такие случаи характерны для анонимного перевода.

<p>68a. “How can you be so indifferent in the face of tragedy?” [Creatures of Light and Darkness]”.</p>	<p>«Как можешь ты быть таким безразличным при виде такой ТРАГЕДИИ?» (Анонимный перевод) [Желязны 1993b].</p>
<p>68b. “Because I have won, Thoth! He comes to kill you now!” [Creatures of Light and</p>	<p>«Потому что я ВЫИГРАЛ, Тот! Он убьет тебя сейчас!» [Желязны 1993b]</p>

Darkness]”.	
68c. Actually, all of them interlock with several others, making for continental layers of civilization; but since there are fourteen separate city governments with clear territorial jurisdictions, there are said to be fourteen cities on Blis” [Creatures of Light and Darkness].	«Все они соединены между собой как континентальные ОЧАГИ ЦИВИЛИЗАЦИИ , но так как существуют четырнадцать отдельных государств с четкими территориальными правами, говорят, что на Блисе всего четырнадцать городов» [Желязны 1993b].

Однако добавление графического выделения встречается и в переводе Лапицкого:

69. “Wakim behind the Steel General, attacking, at minus seventy seconds sees the General behind Wakim, attacking, as both see him and his other see both” [Creatures of Light and Darkness].	Вэйким, нападая сзади на Генерала в минус семьдесят секунд, видит Генерала, нападающего на Вэйкима, и оба Генерала видят его, как и его <i>альтер эго</i> видит обоих Генералов (В. Лапицкий) [Желязны 2017].
--	---

Возможно, в данном случае выделение *альтер эго* призвано помочь читателю разобраться в хитросплетении перемещений во времени: кто именно на кого нападает и в каком порядке, кто кого видит и как это можно понять.

Графическое выделение текстовых фрагментов является для романа «Creatures of Light and Darkness» одним из важных способов расстановки акцентов в произведении. При помощи текстовых выделений выполняются разные функции: структурируется сам текст и взаимоотношения между персонажами, привлекается внимание адресата к важным для сюжета поворотам или описаниям особенностей фикциональной действительности, также это может работать как интонационное выделение.

В оригинальном английском тексте подавляющее число примеров графических выделений сделано с помощью курсивного шрифта (один пример на полужирный шрифт). В переводах Лапицкого и Денисова — Барышевой в целом графические выделения сохранены почти во всех тех же местах, что и в оригинале, и выполнены также курсивом. В переводе Ганько

часть выделений пропадает, а часть выполнена немного не так, как в оригинале, что в том числе влияет на восприятие таких фрагментов (оно отличается от того, что предусматривалось оригинальным текстом). Анонимный перевод отличается наиболее сильно: во-первых, вместо курсива там использована разрядка шрифта и прописные буквы, во-вторых, подобные выделения довольно часто появляются по воле анонимного переводчика или редактора и не связаны с оригинальным текстом.

Выводы по главе III

Нами был рассмотрен комплекс средств, формирующих в романах Р. Желязны и их русских переводах сферу адресата. Были проанализированы случаи указания на эксплицитного адресата, и элементы нарратива, отсылающие к имплицитному адресату, организующие его когнитивную деятельность.

Средства референции к адресату представлены в проанализированных текстах личными местоимениями, формами настоящего / будущего времени глагола второго лица, конструкциями с глаголами в форме императива второго лица, конструкциями с формами глагола сослагательного наклонения и личными местоимениями, а также высказываниями с обобщающим значением.

Ярким примером указания на фигуру адресата являются формы 2 лица местоимений и глаголов. При этом в русских переводах романов Р. Желязны личные местоимения могут появляться во фрагментах, адресованных эксплицитному читателю, даже в тех случаях, где их не было в оригинале (*Окау? — Вас это устраивает?*).

Совпадение форм 2 лица единственного и множественного числа у английского местоимения *you* и соответствующих форм глаголов (*you see — you see; look — look*) при наличии разных форм у местоимений и глаголов 2 лица в русском языке (*ты видишь — вы видите; посмотри — посмотрите*)

в значительной степени оказалось зависимым от понимания переводчиком исходного текста. Для романа «A Night in the Lonesome October» это не стало важным различием: оба переводчика все подобные обращения к адресату переводили, используя форму множественного числа 2 лица местоимений и соответствующих глаголов. Однако в романе «Creatures of Light and Darkness» у переводчиков возникли проблемы с интерпретацией и, соответственно, с передачей таких элементов: в переводе Денисова — Барышевой и в переводе Ганько почти все глагольные формы и местоимения, имеющие отношение к эксплицитному адресату, выражаются формами 2 лица множественного числа, в то время как перевод Лапицкого дает почти во всех случаях форму единственного числа 2 лица. Основные затруднения были связаны с усложненной субъектной перспективой: в ряде случаев нельзя было определить точно, кто является референтом — персонаж-адресат, эксплицитный адресат всего нарратива или это неадресованное размышление без определенного референта.

Для романа «Creatures of Light and Darkness» оказалось характерным широкое употребление форм глагола в повелительном наклонении для обращения к эксплицитному адресату. Чаще всего в таких фрагментах используются перцептивные глаголы (*посмотри, послушайте, попробуйте* и т. д.), однако иногда с ними в пределах одного фрагмента появляются указания на необходимое ментальное действие (*вспомни, забудьте* и т. д.). Императивы могут применяться для создания иллюзии обмена впечатлениями с адресатом, в том числе для имитации модели диалога. В переводе Лапицкого сохраняются все подобные фрагменты; в переводах Денисова — Барышевой и Ганько встречаются их пропуски.

Перцептивные глаголы в романе «Creatures of Light and Darkness» важны не только для выражения волеизъявления по отношению к адресату, но и для формирования специфических конструкций с придаточными предложениями, в которых эксплицитный адресат представлен через перцептивные глаголы и соответствующие им каналы восприятия —

визуальный или аудиальный (*Будь у тебя в этом зале уши, услышали бы они легкое дыхание...*). В переводе Лапицкого сохраняются все подобные фрагменты; в переводе Ганько может опускаться указание на адресата. В переводе Денисова — Барышевой меняется количество и расположение таких конструкций.

При анализе романов был выявлен ряд высказываний с обобщенной семантикой, обращенных к эксплицитному адресату. Они ориентированы на универсализацию описанного опыта, но при этом в некоторых случаях ограничены сферой действия фикциональной фантастической действительности (то есть такого пространства, в котором допустимо наличие волшебных способностей, предполагается необычное мироустройство и т.д.). В переводе Н. Ибрагимовой романа «A Night in the Lonesome October» почти всегда соблюдаются основные черты генеритивных высказываний, в то время как в переводе А. Жикаренцева подобные конструкции часто получают конкретно-референтное значение.

При анализе средств, организующих когнитивную деятельность адресата, были рассмотрены метатекстовые элементы, которые служат средством структурирования текста, а также позволяют нарратору выразить отношение к повествованию: о чем сказать сначала, где уточнить собственную формулировку, указать на смену событий и т.д. В обоих переводах романа «A Night in the Lonesome October» все такие фрагменты сохраняются, однако в переводе Жикаренцева увеличивается степень их экспрессивности.

В обоих романах активно используются различные виды прецедентных феноменов. В качестве основных персонажей в романах встречаются известные герои различных литературных и прочих произведений, мифов и легенд и т.д.: для романа «Creatures of Light and Darkness» это египетские боги, скандинавские норны, монстры греческих мифов; для романа «A Night in the Lonesome October» это персонажи литературы, кинематографа и фольклора; также часто упоминаются различные прецедентные ситуации и

цитируются прецедентные тексты. Значительных расхождений между переводами «A Night in the Lonesome October» в передаче прецедентных феноменов нет, что, вероятно, может объясняться широкой известностью упоминаемых персонажей и ситуаций. В переводах романа «Creatures of Light and Darkness» встречаются разные варианты прецедентных имен (Изида/Исида, Тифон/Тайфун, Нефита/Нефтида), что, с одной стороны, указывает на традицию передачи имен, которой руководствовался переводчик, с другой — в ряде случаев говорит о том, что переводчик не был знаком с данным прецедентным феноменом. Значительные расхождения встречаются при цитировании прецедентных текстов, при этом Лапицкий почти всегда использует уже существующие относительно известные переводы других текстов (например, перевод Гейне, выполненный Блоком; перевод Шекспира, выполненный Щепкиной-Куперник). В вариантах Денисова — Барышевой и Ганько почти все случаи цитат сложно атрибутировать — возможно, это авторский перевод; кроме того, в переводе Лапицкого сохраняются все отсылки к прецедентным текстам и даже появляется отсылка к русскому стихотворению, а у Денисова — Барышевой и Ганько некоторые прецедентные тексты невозможно опознать как цитаты.

Были рассмотрены фрагменты повествования, в которых создается специфическая стилизация текстов других жанров. Такие инкрустации представлены в романе «Creatures of Light and Darkness», где в монологах одного из персонажей представлены черты религиозного и юридического дискурса. Высказывания, адресованные высшим силам и предназначенные для выполнения священных ритуалов, дополняются пунктами юридических документов, в которых необходимо предусмотреть все варианты развития событий. Такие варианты стилизации есть у все переводчиков, однако реализуются они по-разному (например, переводчики ориентируются на разные варианты канонических текстов).

Специфический способ конструирования сферы адресата — выделение текста с помощью тех или иных графических средств, при этом рассчитаны

такие фрагменты на особый тип адресата — имплицитного зрителя, который способен воспринимать знаки, в которых роман воплощен, то есть может видеть собственно текст произведения, его визуальное расположение на странице печатного издания. Особенно значимы такие выделения для романа «Creatures of Light and Darkness». В английском тексте для выделений обычно используется курсивный шрифт, что в целом соблюдается и в русских текстах, однако в переводах встречаются и другие способы: выделение прописными буквами, выделение при помощи знаков препинания. Наиболее последовательно графическое оформление передается в переводе Лапицкого, а в переводах Денисова — Барышевой и Ганько встречаются пропуски либо добавления таких выделений.

Заключение

В соответствии с поставленными задачами исследования был проанализирован сложный комплекс разнородных взаимосвязанных средств, конструирующих сферу адресата в романах Р. Желязны.

Организация повествования в романах позволяет создавать иллюзию объективного рассказа о разворачивающихся событиях, при этом оба романа демонстрируют высокую степень ориентированности текста на читателя. Коммуникативная составляющая романов довольно значительна, и для ее выражения как автором, так и переводчиками были использованы различные приемы.

Опираясь на работы, посвященные исследованию фигуры читателя (У. Бут, Ж. Женетт, В. Изер, М. Риффатер, П. Стоквелл, С. Фиш, В. Шмид, У. Эко, Х. Яусс; М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум) и образа адресата (И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, И.И. Бакланова, Т.Л. Каминская, Б.О. Корман, Е.В. Падучева), мы выделили несколько понятий, ставших ключевыми для нашего исследования. Для анализа романов Р. Желязны и их русских переводов принципиально важным оказывается представление о разных типах адресата.

Эксплицитный адресат выступает как фигура, зафиксированная в тексте через определенные знаки, к которой повествователь обращает свой рассказ. Фигура эксплицитного адресата конструируется с помощью разнообразных средств референции, представленных в романах.

Имплицитный адресат представляет собой образ читателя, связанный с набором языковых и культурных компетенций, благодаря которым он способен адекватно воспринять и разгадать эстетические особенности текста, опознать источники интертекстуальных и стилистических отсылок. Прямое обращение к данному типу адресата невозможно, однако в романе

осуществляется организация его когнитивной деятельности (через актуализацию фоновых знаний, языковую игру и т.д.).

Имплицитный зритель — это носитель способности воспринимать текстовый код визуально, т.е. видеть выделение текста на странице. Подобные выделения отличаются от средств референции к адресату, указанных выше, поскольку, во-первых, не требуют от адресата даже необходимости вчитываться в текст — они сразу заметны на странице, а во-вторых, будут адекватно восприняты только в том случае, если адресат имеет дело с печатным носителем (в отличие, например, от эксплицитного обращения к читателю, которое будет им воспринято и при прослушивании аудиокниги, и при чтении текста с исчезновением всех графических выделений (допустим, при ошибке печати)).

Учитывая опыт исследований языковых средств указания на адресата, в первую очередь, классических «обращений» (работы Н.Д. Арутюновой, А.А. Балакай, В.Е. Гольдина, И.Н. Кручининой, П.А. Леканта, А.П. Леонтьева, А.М. Пешковского, А.В. Полонского, В.П. Проничева, В.М. Тарасова, Н.И. Формановской, И.Д. Чаплыгиной, А.А. Шахматова, Н.Ю. Шведовой и др.), мы расширили сферу адресата, включив в нее разнообразные средства референции к адресату, привлечения его внимания, отсылки к его когнитивной деятельности, апелляции к его культурно-языковому фонду.

Особое отношение к реальности в фантастическом повествовании (работы В.М. Беренковой, Е.Н. Ковтун, Е.Ю. Козьминой, Р.Нудельмана, М.Ю. Сидоровой, Н.Д. Тамарченко, Цв. Тодорова и др.) во многом обуславливает разнообразие языковых средств, которые используются в романах Р. Желязны для указания на адресата и апелляции к нему и его когнитивной деятельности. Специфическое соотношение фактов реальности и фантастической действительности обуславливает специфику позиции адресата, для конструирования сферы которого используются разнообразные средства.

Сопоставление вариантов русского перевода (с опорой на результаты переводоведческих и лингвистических исследований В.Д. Аракина, Л.С. Бархударова, А.Л. Борисенко, С. Влахова и С. Флорина, В.Н. Комиссарова, В.Ю. Копрова, А.В. Уржи, А.В. Федорова и др.) дало возможность рассмотреть средства моделирования сферы адресата как проявление функциональной синонимии. Особенно важно это в тех случаях, когда мы имеем дело не с прямой референцией к адресату, эксплицитным обращением к нему, а с апелляцией к его когнитивной деятельности. Это позволяет проследить за взаимодействием таких средств и выявить особенности, которые они проявляют в каждом из конкурирующих вариантов интерпретации оригинала.

Важным итогом исследования является представление языковых средств, позволяющих конструировать сферу адресата, не просто как набора разнородных единиц, но как функционального комплекса, части которого взаимосвязаны между собой и поддерживают общую цель создания определенного воздействия на читателя. Взаимосвязанные средства разных уровней формируют иллюзию реального диалога между повествователем и адресатом (например, используются фатические формулы поддержания разговора, вопросы к собеседнику). Переключение между разными типами адресатов и присвоение читателю различных ролей помогает поддерживать интерес к роману и выделять некоторые сюжетные перипетии на фоне других.

Средства конструирования сферы адресата объединяют различные способы референции к адресату и организацию его когнитивной деятельности в процессе чтения. Данный комплекс включает средства разных уровней языка. Организация когнитивной деятельности читателя осуществляется в том числе через связи текста с культурным фондом (интертекстуальные элементы, использование стилистических аллюзий). Кроме того, одним из способов конструирования сферы адресата является графическое выделение фрагментов текста.

1. Языковые средства, обеспечивающие референцию к адресату, связаны с обозначением конкретного адресата — эксплицитного читателя. К подобным средствам относятся следующие единицы:

а) Личные местоимения, прямо называющие адресата. В английском тексте это местоимение 2 лица *you*, перевод которого в разных переводах варьируется. Для романа «A Night in the Lonesome October» это несущественно: оба переводчика все подобные обращения к адресату переводили, используя форму множественного числа 2 лица местоимений (*вы*). Для романа «Creatures of Light and Darkness» разные стратегии перевода этого местоимения значительно влияют на восприятие романа целиком: в переводе В. Лапицкого в подавляющем большинстве случаев это форма 2 лица единственного числа (*ты*), причем это характерно и для перевода не только апелляций к читателю, но и обращений внутри диалогов персонажей; в переводах М. Денисова — С. Барышевой и А. Ганько почти все глагольные формы и местоимения, имеющие отношение к эксплицитному адресату, выражаются формами 2 лица множественного числа. В целом это различие скорее стилистическое, однако, как показано в главе III, в случае сложного взаимодействия сфер субъектной перспективы из-за трудностей с интерпретацией референта данного местоимения нелегко понять, кого имеет в виду нарратор — персонажа-адресата, эксплицитного адресата или это неадресованное размышление без определенного референта.

В романе «Creatures of Light and Darkness» есть несколько случаев употреблений притяжательных местоимений, объединяющих нарратора и адресата, при этом они возникают в русских переводах там, где в оригинале их нет: местоимения *наш*, *твое* появляются на месте определенного артикля *the* (в переводе В. Лапицкого) либо вместо личного местоимения (в переводе А. Ганько).

Формы глаголов 2 лица изъявительного наклонения, называющие действия, приписываемые эксплицитному читателю, встречаются как вместе с местоимениями, обозначающими субъектов, так и без них. При этом в

романе «Creatures of Light and Darkness» есть пример, где в английском тексте обозначается неопределенный субъект (*one would reach, one were*), а в русских переводах это передано формой 2 лица глагола в настоящем и будущем времени (Лапицкий), формами сослагательного наклонения и формами прошедшего времени (Денисов — Барышева), и даже переносным значением императива (*куда ни взгляни* — Ганько).

б) Формы глаголов повелительного наклонения, выражающие волеизъявление, обращенное к адресату. В романе «Creatures of Light and Darkness» это одно из основных средств обращения к адресату. Ядро этой группы составляют перцептивные глаголы (в том числе в сочетании с глаголами других функциональных классов, чаще — глаголов ментального действия). Адресату предлагают куда-то *посмотреть*, что-то *услышать*, *почувствовать*, *вспомнить* что-то, *подумать* о чем-то и т. д. Учитывая, что изначально текст представлен как третьеличный нарратив, такие элементы значительно выделяются и привлекают внимание адресата. В русских текстах только перевод Лапицкого сохраняет все подобные фрагменты везде, где они возникают в англоязычном тексте; в переводах Денисова — Барышевой и Ганько встречаются пропуски таких апелляций к адресату. Кроме того, во всех переводах встретился один случай передачи глагола *regard* как *вслушайся* (*прислушайтесь*), что, вероятно, связано с актуализацией слухового канала восприятия.

в) Конструкции с придаточными предложениями, в которых эксплицитный адресат представлен через перцептивные глаголы и соответствующие им каналы восприятия — визуальный или аудиальный (*если бы вы здесь оказались, вы бы увидели / услышали*). Данные конструкции, указывающие на адресата, встречаются только в романе «Creatures of Light and Darkness». Характерно, что во всех случаях структура, в которой используются такие придаточные условные предложения, устроена одинаково и несколько раз повторяется почти дословно, что становится в том числе стилистическим приемом. В переводе Лапицкого сохраняются все

такие фрагменты в тех местах, где они были в англоязычном тексте; в переводе Ганько встречаются пропуски таких фрагментов или устранение из них фигуры эксплицитного адресата (*had you ears in that place you could hear* — *человеческий слух мог бы уловить*). В переводе Денисова — Барышевой в одном из фрагментов такая конструкция опускается, зато дважды добавляется в других местах, где в английском тексте такого указания на адресата нет.

г) Высказывания с обобщенной семантикой, обращенные к эксплицитному адресату. Такие высказывания строятся как максимально универсальные и верные. Однако кроме них в романах встречаются высказывания с обобщенной семантикой, ограниченные сферой действия фикциональной действительности (например, из-за отсутствия волшебных способностей или подобных сюжетным ситуациям). Отличительной чертой таких высказываний является их особое положение относительно регистрового членения: с одной стороны, они стремятся к универсальности и построены как классические генеритивы, с другой — являются верными только для ситуаций внутри художественного мира данного произведения либо накладывают ограничения на тип потенциального субъекта таких высказываний (например, они будут являться универсальными в любой ситуации только для животного или только для существа со сверхъестественными способностями: *хорошо повыть, когда ты в отчаянии*). Значительная часть подобных высказываний представлена в романе «A Night in the Lonesome October», что обусловливается первоначальным повествованием, при котором нарратору удобно использовать высказывания с обобщенной референцией для комментирования своих мыслей или поступков. В переводе Н. Ибрагимовой почти всегда соблюдаются основные черты подобного типа конструкций: вневременной и всеохватный характер, ненаблюдаемость событий, обобщенно-личное значение, что поддерживается использованием формой настоящего времени (абсолютный презент) глагола-сказуемого или эквивалентными временными формами. В переводе

А. Жикаренцева подобные высказывания трансформируются в предложения с конкретной референцией, связанные с конкретным сюжетным фрагментом. Для романа «Creatures of Light and Darkness» генеритивные высказывания нехарактерны, встречаются редко и не имеют значительных различий между переводами.

2. Языковые средства, участвующие в конструировании сферы адресата, не только указывают на него прямо, но и служат для организации его когнитивной деятельности. В этом случае обращение не адресовано читателю напрямую, а апеллирует к его знаниям о мире, некоторым типическим ситуациям, к его культурному фонду и представлениям о норме. К данной группе примыкают стилистические и дискурсивные приемы, также обращенные не лично к адресату, а к его набору знаний. В романах были выделены и проанализированы следующие средства и приемы:

а) Метатекстуальные элементы. Они помогают структурировать текст, определяют приоритетность информации (что следует сообщить, а о чем можно умолчать) и порядок ее передачи, а также позволяют поддерживать иллюзию диалога с адресатом. Такие элементы, адресованные читателю, представлены только в романе «A Night in the Lonesome October», что, вероятно, также можно объяснить первоначальной формой повествования, при которой нарратору удобно комментировать свое изложение. В обоих переводах романа все такие фрагменты сохраняются, однако в переводе Жикаренцева приобретают большую экспрессивность и эмоциональность по сравнению как с оригиналом, так и с переводом Ибрагимовой.

б) Интертекстуальные элементы. В обоих романах широко представлены различные виды прецедентных феноменов, апеллирующие к определенной лингвокультурной базе адресата, встречается значительное число аллюзий и реминисценций. Источником заимствований и переосмыслений становятся и культурно-универсальные феномены — например, персонажи различных мифологий («Creatures of Light and Darkness»), персонажи литературных произведений и кинематографа, уже

получившие мировую известность («A Night in the Lonesome October»), и национально-прецедентные феномены — персонажи английского фольклора, мало- либо почти не известные представителям иноязычных социумов («A Night in the Lonesome October»). Само название романа «A Night in the Lonesome October» является прецедентным текстом — это строчка из стихотворения Э. По «Улялюм». В романе «Creatures of Light and Darkness», кроме прецедентных имен, также широко упоминаются различные прецедентные ситуации (например, битва за Сталинград, война на Кубе, отступление в долине Харамы, битва при Вашингтоне и др.) и часто цитируются прецедентные тексты (У. Шекспир, В. Гёте, Р. Киплинг и др.). Все это задает определенный уровень ожиданий от когнитивного фонда потенциального адресата. Различия между переводами связаны с выбором варианта прецедентного имени или варианта цитаты, а также с пониманием самим переводчиком отсылок к конкретным историческим реалиям.

Кроме того, интертекст в романах активно используется в паратекстуальных элементах: посвящениях, которые сами по себе являются прецедентными текстами либо отсылками к таковым, и названиях глав в романе «Creatures of Light and Darkness», содержащих риторические вопросы и отсылки к феноменам литературы и живописи.

в) Для романа «Creatures of Light and Darkness» особым средством становится специфическая стилизация фрагментов повествования. Речи одного из персонажей характеризуются яркими чертами религиозного и юридического дискурса. Это многословные и развернутые монологи, адресованные высшим силам и одновременно похожие на договоры, в которых необходимо прописать все варианты развития событий, предусмотреть все возможные случаи и обезопасить фигурирующее в них лицо. Традиционные для сакральных текстов обороты дополняются «предусматривающими» пунктами и прочитываются иначе, сопровождаясь ироническим переосмыслением. Подобные стилизованные фрагменты есть во всех переводах, однако между ними наблюдаются заметные различия в

реализации (например, переводчики ориентируются на разные варианты священных текстов).

г) Особым средством, учитывающим имплицитного зрителя, который будет иметь дело с печатным текстом, являются различные графические выделения. Функционально это также предназначено для привлечения внимания адресата к определенным текстовым или сюжетным особенностям, но при этом предполагается, что адресат способен воспринимать знаки, в которых роман воплощен, то есть может видеть собственно текст произведения, его визуальное расположение на странице печатного издания. Важную функцию этот способ выполняет в романе «Creatures of Light and Darkness». В английском тексте чаще всего используется выделение курсивным шрифтом, также встречается полужирный шрифт (для обозначения яркой надписи) и косая черта (при перечислении вариантов: «And all the while, somewhere/when/perhaps...»), чтобы читатель мог «самостоятельно выбрать» подходящее определение). В русских переводах практически все случаи курсива также передаются курсивным шрифтом (кроме анонимного перевода, где все примеры курсива в оригинале передаются разрядкой, что может объясняться типографскими ограничениями), однако встречается и выделение прописными буквами. Также в переводах для выделения иногда используются знаки препинания (скобки, кавычки) и даже перерабатывается текст — трансформируется в реплику. Графическое выделение является для романа «Creatures of Light and Darkness» одним из важных способов расстановки акцентов в произведении. При помощи выделений привлекается внимание адресата к важным для сюжета поворотам или описаниям особенностей фикциональной действительности, также это может указывать на интонационное выделение существенных деталей. Поэтому исчезновение таких фрагментов либо их добавление в переводе может привести к искажению первоначального замысла. Наиболее строго подобные элементы передаются в переводе В. Лапицкого, в переводе М. Денисова — С. Барышевой встречаются

пропуски и добавления таких фрагментов. Наибольшую вольность в данном случае допускают анонимные переводчики романа, которые добавляют графическое выделение там, где в оригинальном тексте оно совсем не представлено. Напротив, перевод А. Ганько характеризуется наименьшим количеством подобных графических выделений.

Значительных искажений первоначального замысла (изменений сюжетных перипетий и т.п.) в переводах проанализированных нами романов не наблюдается. Однако различия в переводах, влияющие на конструирование сферы адресата, существенны и связаны именно с приданием повествователю большей или меньшей активности при «диалоге» с адресатом, с изменением количества обращений к адресату в тексте, что влияет на интерпретацию образов персонажей и повествователя, а также моделирует несколько иной образ имплицитного читателя, чем предполагается в оригинальном англоязычном тексте.

Роман «A Night in the Lonesome October» на русский язык перевели Н. Ибрагимова и А. Жикаренцев. В целом более точным, аккуратным и близким к оригиналу является перевод «Ночь в тоскливом октябре» Н. Ибрагимовой. Перевод А. Жикаренцева «Ночь в одиноком октябре» отличается большей экспрессивностью, стремлением сделать роман более выразительным, нарратора представить более заинтересованным в адресате, а адресата — в описываемых событиях. В его переводе чаще встречаются отступления от первоначального текста ради выразительности или передачи собственной интерпретации переводчика, и повествователь Жикаренцева получается более ориентированным на адресата, чем в оригинальном тексте.

Роман «Creatures of Light and Darkness» на русский язык перевели В. Лапицкий, М. Денисов и С. Барышева, коллектив переводчиков издательства «Центрполиграф» под псевдонимом А. Ганько; также есть анонимные переводы (вышедшие в издательствах «Див» и «Топикал-Тонар»), недостаточно качественные и мало различающиеся между собой, что явилось

причиной ограниченного их привлечения в нашем сопоставительном анализе. Сам английский текст в большей степени ориентирован на читателя, чем в случае с другим романом, что связано с его экспериментальным характером. В целом более точным и близким к оригиналу является перевод В. Лапицкого «Порождения света и тьмы»: в нем почти во всех случаях сохраняются все средства, моделирующие сферу адресата, при этом соблюдены случаи неоднозначной трактовки субъектной перспективы. Добавление новых фрагментов в данном варианте текста присутствует, однако в них соблюдается стилистика оригинала и используются те же средства. Перевод М. Денисова и С. Барышевой «Создания света — создания тьмы» является относительно точным: часть отсылок к читателю в романе нивелирована, опущены некоторые фрагменты с апелляциями к адресату; но при этом в других местах добавлены новые фрагменты для сохранения общего впечатления «диалога» с адресатом. Дальше всего от оригинального текста отходит перевод А. Ганько «Создания света, создания тьмы»: в нем чаще всего встречаются случаи замены обращений к адресату на конструкции, не содержащие обращения к кому-либо, а также встречается больше всего пропусков некоторых фрагментов текста. Кроме того, можно предположить, что, поскольку это наиболее поздний перевод, его авторы обращались к предыдущим текстам и заимствовали из них решения (а от некоторых, наоборот, отталкивались).

Романы Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» и «A Night in The Lonesome October» являются информативным материалом для изучения того, как может конструироваться сфера адресата в фантастическом тексте. Учет «фактора адресата» помогает выделить эти средства, проанализировать их применение с лингвистической точки зрения, а также охарактеризовать стратегию автора и ее интерпретацию в каждом из русских переводов.

Результаты, полученные в данном исследовании, могут быть полезны для возможных новых переводов этих романов Р. Желязны, поскольку переводы и романа «Creatures of Light and Darkness», и романа и «A Night in

The Lonesome October» не в полной мере передают все приемы, используемые в англоязычном тексте. Подробный разбор конструирования сферы адресата в данных произведениях может помочь при выборе переводческой стратегии.

Дальнейшие исследования по данной теме могли бы получить развитие при обращении к специфике представления сферы адресата в фантастических текстах разных эпох и культур.

Библиография

1. Акишина, Формановская 1975 — Акишина А.А, Формановская Н.И. Русский речевой этикет (Пособие для студентов-иностранцев). М.: Русский язык, 1975. 186 с.
2. Анисимова, Макарова 2012 — Анисимова О.В., Макарова И.С. Мотивы лабиринта и корабля в мировой литературе // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2012. № 1. С. 38–43.
3. Анисимова 2009 — Анисимова О.В. «Вернись к месту убийства, Алиса, любовь моя» Роджера Желязны и «Алиса в стране чудес», «Алиса в зазеркалье» Льюиса Кэрролла (К вопросу об интертекстуальности) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2009. № 110. С. 169–172.
4. Анисимова 2010 — Анисимова О.В. Поэтика «Хроник Эмбера» Роджера Желязны: автореф. канд. дис ... к. филол. наук. СПб., 2010. 23 с.
5. Анцыферова 1998 — Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. Иваново: ИвГУ, 1998. 210 с.
6. Апресян 1995 — Апресян Ю.Д. Избранные труды: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Языки русской культуры, 1995. 767 с.
7. Аракин 2000 — Аракин В.Д. Сравнительная типология английского и русского языков. М.: Физматлит, 2000. 255 с.
8. Арнольд 2002 — Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Флинта-Наука, 2002. 383 с.
9. Арутюнова 1972 — Арутюнова Н.Д. О типах диалогического стимулирования // Уч. зап. Горьковского Гос. пед. ин-та иностранных языков, 1972. Вып. 49. С. 3–5.
10. Арутюнова 1976 — Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. Логико-семантические проблемы. М.: Наука, 1976.
11. Арутюнова 1977 — Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая

- номинация. Виды наименований. М.: Наука, 1977. С. 304–357.
12. Арутюнова 1980 — Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения // Аспекты семантических исследований. М.: Наука, 1980. С. 156–249.
13. Арутюнова 1981 — Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Серия литературы и языка, 1981. Т. 40. Вып.4. С. 356–367.
14. Арутюнова 1990 — Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
15. Атарова, Лесскис 1976 — Атарова К.Н., Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Серия литературы и языка, 1976. Том 35. № 4. С. 343–356.
16. Бакланова 2013 — Бакланова И.И. О соотношении источников сведений об образе автора и образе адресата мемуарного текста // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2013. № 4 (36). С. 33–39.
17. Бакланова 2014 — Бакланова И.И. Образ автора и образ адресата нехудожественного текста: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. М., 2014. 43 с.
18. Бакланова 2015 — Бакланова И.И. Образ адресата в мемуарном и рекламном текстах // Коммуникативные исследования. 2015. № 2 (4). С. 7–15.
19. Бакланова 2019a — Бакланова И.И. The image of recipient of journalistic text within newspaper headlines // Przegląd Wschodnioeuropejski. 2019. Vol. 10. No. 2. P. 231–240.
20. Бакланова 2019b — Бакланова И.И. The image of the author as a part of the implicit content of memoirs // XLinguae. 2019. Vol. 12. No. 2. P. 130–140.
21. Балакай 2002 — Балакай А.Г. Русский речевой этикет и принципы его лексикографического описания: дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01. Новосибирск, 2002. 345 с.
22. Балакай 2005 — Балакай А.А. Этикетные обращения: функционально-семантический и лексикографический аспекты: дис. ... канд. филол. наук:

- 10.02.01. Новосибирск, 2005. 241 с.
23. Балли 1955 — Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: Издательство иностранной литературы, 1955. 416 с.
24. Барт 1989 — Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.
25. Бархударов 1975 — Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 239 с.
26. Бахтин 1972 — Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
27. Бахтин 1979 — Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
28. Безяева 2002 — Безяева М.Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка: Волеизъявление и выражение желания говорящего в русском диалоге. М.: Изд-во МГУ, 2002. 751 с.
29. Бенвенист 1974 — Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 448 с.
30. Беренкова 2009 — Беренкова В.М. Жанр фэнтези как объект лингвистического исследования // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. № 4. С. 91–93.
31. Бобырева 2007 — Бобырева Е.В. Прецедентные высказывания религиозного дискурса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2007. № 2 (20). С. 3–6.
32. Бобырева 2008 — Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности и жанры // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 1. С. 162–167.
33. Бобырева 2014 — Бобырева Е.В. Эмоциональный аспект коммуникативной компетенции в религиозном дискурсе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. № 10 (95). С. 23–30.

34. Большакова 2003 — Большакова А.Ю. 2003.02.005. Проблема читателя в отечественном литературоведении. (обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2003. № 2. С. 33–39.
35. Борисенко 2001 — Борисенко А.Л. Преемственность в переводе. Поэзия нонсенса: усвоение литературной формы // Альманах переводчика, М.: РГГУ, 2001. С. 55–74.
36. Борисенко 2017 — Борисенко А.Л. Буквализм в художественном переводе: ошибка, эксперимент, метод? // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2017. № 5. С. 132–143.
37. Борисенко 2018 — Борисенко А.Л. Критика перевода в советский и постсоветский период // Косинус Пи. Материалы I международной научно-практической конференции. Т. 1. М.: МАКС Пресс, 2018.
38. Бударagina 2006 — Бударagina Е.И. Средства создания образа адресата в художественном тексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2006. 21 с.
39. Бузаджи 2009 — Бузаджи Д.М. Переводчик прозрачный и непрозрачный // Мосты. 2009. № 2 (22) С. 31–38.
40. Булыгина, Шмелев 1997 — Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М.: Мастера русской культуры, 1997. 574 с.
41. Бюлер 1993 — Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М.: Прогресс, 1993. 504 с.
42. Валгина 2003 — Валгина Н.С. Теория текста. Учебное пособие. М.: Логос, 2003. 278 с.
43. Виноградов 1977 — Виноградов В.В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1977. 312 с.
44. Виноградов 1980 — Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.

45. Виноградов 1986 — Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М.: Высшая школа, 1986. 639 с.
46. Влахов, Флорин 1982 — Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Высшая школа, 1986. 416 с.
47. Вольф 2005 — Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Едиториал УРСС, 2005. 259 с.
48. Гак 1989 — Гак В.Г. О контрастивной лингвистике // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXV. Контрастивная лингвистика. М., 1989. С. 5–17.
49. Галь 2007 — Галь Н. Слово живое и мертвое. М.: Время, 2007. 592 с.
50. Гальперин 1981 — Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 140 с.
51. Гарбовский 2004 — Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во МГУ, 2004. 544 с.
52. Гарбовский 2013 — Гарбовский Н.К. Сопоставительная стилистика и методология перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2013. № 1. С. 14–35.
53. Гарбовский 2015 — Гарбовский Н.К. Теория и методология устного перевода: традиции отечественной школы // Вестник Московского университета. Серия 22: Теория перевода. 2015. № 2. С. 3–16.
54. Гаспаров 1993 — Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 5–44.
55. Гвишиани 2018 — Гвишиани Н.Б. Типы межъязыковых соответствий в контрастивном сопоставлении (в аспекте когнитивно-дискурсивного исследования) // Когнитивные исследования языка. 2018. Т. 34. С. 909–913.
56. Гвишиани 2019 — Гвишиани Н.Б. Прагматика речеупотребления в когнитивном освещении // Когнитивные исследования языка. 2019. Т. 36. С. 140–147.
57. Гилева 2009 — Гилева А.А. Аспекты изучения метатекста в лингвистике // Известия ВГПУ. 2009. № 10. С. 26–30.

58. Гольдин 1987 — Гольдин В.Е. Обращение: теоретические проблемы / Под ред. Л.И. Баранниковой. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1987. 127 с.
59. Гольдин 1983 — Гольдин В.Е. Речь и этикет. М.: Просвещение, 1983. 109 с.
60. Грайс 1985 — Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 217–235.
61. Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997а — Гудков Д.Б., Красных В.В., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1997. № 3. С. 62–75.
62. Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997б — Гудков Д.Б., Красных В.В., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1997. № 4. С. 106–118.
63. Гудков, Красных, Захаренко, Багаева 1997с — Гудков Д.Б., Красных В.В., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 1997, Вып. 1. С. 82–103.
64. Гумилев 2006 — Гумилев Н.С. Читатель // Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. М.: Воскресенье, 2006. С. 235–240.
65. Гусев 2005 — Гусев В.Ю. Типология специализированных глагольных форм императива: дис.... канд. филол. наук: 10.02.20. М., 2005. 297 с.
66. Давыдов, Саниева 2000 — Давыдов В., Саниева И. Ирония. История вопроса // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 2000. Выпуск 12. С. 54–69.
67. Данилов 2010 — Данилов Д.Д. Происхождение и основные архетипы образов из мифов Ктулху Говарда Лавкрафта // Наука и современность. 2010.

№ 6-2. С. 190–194.

68. Даниэль 2000 — Даниэль М.А. Типология ассоциативной множественности: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. М., 2000. 196 с.
69. Джеймс 1982 — Джеймс Г. Искусство прозы // Писатели США о литературе: в 2 т. Т. 1. М.: Прогресс, 1982. С. 127–144.
70. Добрушина 2014 — Добрушина Н.Р. Императив // Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (<http://rusgram.ru>). На правах рукописи. М., 2014. [Электронный ресурс] URL: <http://rusgram.ru/Императив> (дата обращения: 19.03.2020).
71. Добрушина 2016a — Добрушина Н.Р. Конструкции с частицами *пусть* и *пускай* // Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (<http://rusgram.ru>). На правах рукописи. М., 2016. [Электронный ресурс] URL: http://rusgram.ru/Конструкции_с_частицами_пусть_и_пускай (дата обращения: 19.03.2020).
72. Добрушина 2016b — Добрушина Н.Р. Сослагательное наклонение в русском языке: опыт исследования грамматической семантики. Прага: Animedia Company, 2016. XII, 414 с.
73. Евтушенко 2021 — Евтушенко О.В. О роли переводчика в формировании норм русского литературного языка // Мосты. Журнал переводчиков. 2021. № 1 (69). С. 22–30.
74. Есперсен 1958 — Есперсен О. Философия грамматики. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. 400 с.
75. Женетт 1998 — Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998.
76. Живов 2004 — Живов В.М. Очерки исторической морфологии русского языка XVII–XVIII вв. М.: Языки славянской культуры, 2004. 656 с.
77. Завьялова 2002 — Завьялова О.С. Функции генеритивного высказывания в структуре текста: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Москва, 2002. 229 с.

78. Завьялова 2005 — Завьялова О.С. К проблеме разграничения информативного и генеритивного регистров // Традиции и тенденции в современной грамматической науке. По материалам I Международного конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность». М.: Изд-во Моск. ун-та, 2005. С. 178–186.
79. Задорнова 1984 — Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1984. 152 с.
80. Зайцева 2012 — Зайцева Т.Ю. Повесть О.М. Сомова «Оборотень» в контексте фольклорной традиции заговора // Омский научный вестник. 2012. № 3 (109). С. 122–125.
81. Захаренко 2000 — Захаренко И.В. О целесообразности использования термина «прецедентное высказывание» // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей. Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 2000. Вып. 12. С. 46–53.
82. Земская 1973 — Земская Е.А. Русская разговорная речь. М.: Наука, 1973. 485 с.
83. Зенкин 2012 — Зенкин С.Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 552 с.
84. Золотова 1973 — Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973. 352 с.
85. Золотова 2010 — Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: УРСС, 2010. 368 с.
86. Золотова, Онипенко, Сидорова 2004 — Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Филол. фак. МГУ им. М.В. Ломоносова, 2004. 524 с.
87. Изер — Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание. [Электронный ресурс] URL: <http://www.independent-academy.net/science/library/iser.html> (дата обращения: 29.03.21).

88. Изер 2004 — Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 201–224.
89. Каде 1978 — Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / Пер. с нем. А. Батрака // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 69–90.
90. Казанцев 2006 — Казанцев М.Ф. Сделка с дьяволом: миф или реальность // Дискурс-Пи. 2006. № 1. С. 123–127.
91. Калениченко 2015 — Калениченко О.Н. Типология героев американского фэнтези 1960-х годов // Наука. Искусство. Культура. 2015. № 4 (8). С. 25–34.
92. Караулов 1960 — Караулов Ю.Н. О способах достижения функциональной эквивалентности в переводе // Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. / под ред. Ю.Д. Левина и А.В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1960. С.76–90.
93. Каушанская 2008 — Каушанская В.Л. Грамматика английского языка. М.: Айрис-Пресс, 2008. 384 с.
94. Кобозева 2009 — Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 352 с.
95. Ковалева 2011 — Ковалева Е.К. Проблема читателя: основные аспекты // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2011. Вип. 2(2). С. 162–173.
96. Ковтун 1999 — Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 306 с.
97. Ковтун 2008 — Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX в. М.: Высшая школа, 2008. 408 с.

98. Кожевникова 1994 — Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской прозе XIX–XX века. М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 1994. 333 с.
99. Кожемякин 2011 — Кожемякин Е.А. Религиозный дискурс: методология исследования // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2011. Вып. 15. № 2. С. 32–47.
100. Кожина 2008 — Кожина М.Н. Стилистика русского языка. М.: Флинта: Наука, 2008. 464 с.
101. Козьмина 2017 — Козьмина Е.Ю. Фантастический авантюрно-исторический роман: поэтика жанра. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 292 с.
102. Комиссаров 1990 — Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
103. Кондаков Б.В. Образ читателя в системе художественного произведения: (К пробл. построения типологии худож. образов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 1983. 16 с.
104. Копров 2010 — Копров В.Ю. Семантико-функциональный синтаксис русского языка в сопоставлении с английским и венгерским. Воронеж: Издатель О.Ю. Алейников, 2010. 328 с.
105. Копров 2016 — Копров В.Ю. Семантико-функциональная грамматика русского и английского языков: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 348 с.
106. Корман 2006 — Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 551 с.
107. Косериу 1977 — Косериу К. Современное положение в лингвистике // Изв. АН СССР, 1977. Т. 36. № 6. С. 69–84.
108. Косоногова 2015 — Косоногова О.В. Характеристики юридического дискурса: границы, содержание, параметры // Историческая и социально-образовательная мысль. 2015. Т. 7. № 1. С. 61–68.
109. Красных 1997а — Красных В.В. Когнитивная база vs культурное

- пространство в аспекте изучения языковой личности (к вопросу о русской концептосфере) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 1997. Вып. 1. С. 128–144.
110. Красных 1997b — Красных В.В. Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Диалог-МГУ, 1997. Вып. 2. С. 5–12.
111. Красных 2002 — Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М.: Гнозис. 2002. 282 с.
112. Красных 2008 — Красных В.В. Единицы языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) // Вопросы психоллингвистики. 2008. № 7. С. 53–58.
113. Красных 2012 — Красных В.В. Основы психоллингвистики. Лекционный курс. М.: Гнозис, 2012. 333 с.
114. Кручинина — Кручинина И.Н. Обращение // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. [Электронный ресурс] URL: <http://tapemark.narod.ru/les/340f.html> (дата обращения: 17.03.2021).
115. Кубрякова — Кубрякова Е.С. Когнитивная лингвистика // Большая российская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <https://bigenc.ru/linguistics/text/2077244> (дата обращения: 17.03.2021).
116. Кубрякова 1987 — Кубрякова Е.С. Текст — проблемы понимания и интерпретации // Семантика целого текста. М.: Наука, 1987. С. 92–94.
117. Кубрякова 2001 — Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М., 2001. С. 72–80.
118. Кузьмина 1997 — Кузьмина Н.А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. 1997. № 2. С. 60–63.
119. Лавлинский, Павлов 2008 — Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл.

науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 278–281.

120. Ладо 1989 — Ладо Р. Лингвистика поверх границ культур // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 25. Контрастивная лингвистика. М.: Прогресс, 1989. С. 32–63.

121. Лахманн 2009 — Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

122. Левин 1963 — Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. Сб. статей. М., Л.: Изд. АН СССР, 1963. С. 5–63.

123. Лежнева 2001 — Лежнева И.И. Социолингвистическое развитие английского и русского речевого этикета: на материале форм обращения, формул приветствия и прощания: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Воронеж, 2001. 166 с.

124. Лекант 2002 — Современный русский язык: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Филология» / Под ред. П.А. Леканта. М.: Дрофа, 2002. 557 с.

125. Лихачев 1979 — Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 360 с.

126. Лосев 1990 — Лосев А.Ф. Тифон // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 529.

127. Лотман 1970 — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

128. Любоха-Круглик 2006 — Любоха-Круглик И. Еще о категории наблюдателя // Русский язык: система и функционирование (к 80-летию профессора П.П. Шубы): материалы III Международной научной конференции: в 2 ч. / отв. ред. И.С. Ровдо. Минск: РИВШ, 2006. Ч. 2. С. 95–98.

129. Мандельштам 1990 — Мандельштам О.Э. О собеседнике // Сочинения: в 2 т. Т. 2. Проза. Переводы. М.: Худож. лит., 1990. 464 с.

130. Медведева 2012 — Медведева Е.В. Фантастический дискурс: сочетание антропоморфных и зооморфных характеристик в образе персонажей // Вестник КемГУ. 2012. № 4. С. 55–58.
131. Мелетинский 1990 — Мелетинский Е.М. Норны // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 396.
132. Мисник 2006 — Мисник М.Ф. Лингвистические особенности аномального художественного мира произведений жанра фэнтези англоязычных авторов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Иркутск, 2006. 18 с.
133. Мунэн 1978 — Мунэн Ж. Теоретические проблемы перевода. Перевод как языковой контакт / Пер. с франц. Г. Туровера // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 36–41.
134. Муравьева 2008 — Муравьева Н.Ю. Категория перцептивности в семантике глагола и в тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2008. 447 с.
135. Найда 1978 — Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий / Пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 114–136.
136. Немкова 2016 — Немкова В.А. Настоящее драматическое как композиционное средство формирования субъективированного нарратива // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2016. № 3. С. 155–163.
137. Немкова 2017а — Немкова В.А. Переводческие стратегии интерпретации настоящего узуального и исторического (на материале повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и ее английских переводов) // Мир русского слова. 2017. № 2. С. 58–66.
138. Немкова 2017б — Немкова В.А. Показатели персонального дейксиса и «овнешвление» точки зрения (на материале повестей В. Маканина «Лаз» и А.

и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и их английских переводов) // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2017. Т. 27. № 5. С. 882–887.

139. Немкова 2018a — Немкова В.А. Взаимосвязь темпорального и персонального дейксиса на фоне повествования от первого лица в настоящем времени (на материале повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» и ее английских переводов) // Гуманитарный вектор. 2018. Т. 13. № 1. С. 96–104.

140. Немкова 2018b — Немкова В.А. Приемы перцептивизации в повести В. Маканина «Лаз» и ее английском переводе // Structures & Functions: Studies in Russian Linguistics. Структуры и функции: исследования по русистике. 2018. Т. 3. № 1. С. 60–72.

141. Немкова 2019a — Взаимодействие категорий персонализации и временной локализации в повестях В. Маканина «Лаз» и А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине» (на фоне англоязычных интерпретаций): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2019. 215 с.

142. Немкова 2019b — Немкова В.А. Функции форм настоящего времени в текстах современных русских писателей и их интерпретации в английских переводах // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 3. С. 105–113.

143. Николаев 2011 — Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. 255 с.

144. Онипенко 1994 — Онипенко Н.К. Идея субъектной перспективы в грамматике // Русистика сегодня. 1994. № 3. С. 74–83.

145. Онипенко 2001 — Онипенко Н.К. Теория коммуникативной грамматики и проблема системного описания русского синтаксиса // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 107–121.

146. Онипенко, Никитина 2004 — Онипенко Н.К., Никитина Е.Н. Автор и герой в художественном тексте. Субъектная перспектива высказывания и текста // Русская словесность. 2004. № 8. С. 55–62.

147. Падучева 1985 — Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: референциальные аспекты семантики местоимений. М.: Наука, 1985. 271 с.
148. Падучева 1995 — Падучева Е.В. В.В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 54, № 3, 1995. С. 39–48.
149. Падучева 2004 — Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. М.: Языки славянской культуры, 2004. 607 с.
150. Падучева 2010 — Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки славянской культуры, 2010. 480 с.
151. Падучева 2016 — Падучева Е.В. Модальность // Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (<http://rusgram.ru>). На правах рукописи. М., 2016. [Электронный ресурс] URL: <http://rusgram.ru/Модальность#4>. (дата обращения: 18.03.2021).
152. Палашевская 2010 — Палашевская И.В. Функции юридического дискурса и действия его участников // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5 (2). С. 535–540.
153. Панов 1975 — Панов М.В. О переводах на русский язык баллады «Джэббервокки» Л. Кэрролла // Развитие современного русского языка. Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975. С. 242–248.
154. Петрова 2018 — Петрова А.В. Семантика и функционирование перцептивных глаголов в лирике Ф.И. Тютчева: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2018. 180 с.
155. Перфильева 2005 — Перфильева Н.П. Интерпретация термина метатекст в лингвистике // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2005. Т. 4. Вып. 4. С. 12–19.
156. Перфильева 2006 — Перфильева Н.П. Метатекст в аспекте текстовых категорий. Новосибирск: НГПУ, 2006. 284 с.
157. Пешковский 2001 — Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном

освещении. М.: УРСС, 2001. 510 с.

158. Плу́нган 2010 — Плу́нган В.А. Общая морфология. Введение в проблематику. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 384 с.

159. Плу́нган 2011 — Плу́нган В.А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. М.: РГГУ, 2011. 672 с.

160. Подлесская 1999 — Подлесская В.И. Условные конструкции: стратегии кодирования и функциональная мотивация // Тестелец Я.Г., Рахилина Е.В. (ред.) Типология и теория языка: от описания к объяснению (К 60-летию А.Е. Кибрика). М.: Языки русской культуры, 1999. С. 255–273.

161. Полонский 2000 — Полонский А.В. Категориальная и функциональная сущность адресатности (на материале русского языка в сопоставлении с польским): автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.02.01, 10.02.03. Орел, 2000. 40 с.

162. Потебня 1989 — Потебня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 17–200.

163. Потебня 1990 — Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 342 с.

164. Прохоров 2004 — Прохоров Ю.В. Действительность. Текст. Дискурс М.: Флинта: Наука, 2004. 222 с.

165. Рецкер 2007 — Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. М.: Р. Валент, 2007. 244 с.

166. Розенталь 2002 — Розенталь Д.Э., Голуб И.Б., Теленкова М.А. Современный русский язык. М.: Айрис-Пресс, 2005. 443 с.

167. Рыжова 1982 — Рыжова Л.П. Обращение как компонент коммуникативного акта: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. М., 1982. 148 с.

168. Рыжова 1983 — Рыжова Л.П. Коммуникативные особенности обращения // Содержательные аспекты предложения и текста. Калинин: ТвГУ, 1983. С. 128–134.

169. Рыжова 1984 — Рыжова Л.П. Обращение: нормы и правила

- употребления // Прагматика и семантика синтаксических единиц. Калинин: Изд-во Калининского гос. ун-та, 1984. С. 114–119.
170. Самосюк 2014 — Самосюк Н.Л. Принцип саспенса и литературная фактура настроения (на примере романа Майкла Крайтона «Парк Юрского периода») // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. 2014. № 5-6. С. 204–209.
171. Семочкина 2011 — Семочкина Ю.В. Аллюзия в семиотическом аспекте // *Вестник ВятГГУ*. 2011. № 3-2. С. 64–67.
172. Серль 1986a — Серль Дж.Р. Классификация речевых актов // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 170–194.
173. Серль 1986b — Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып.17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 195–221.
174. Серль 1986с — Серль Дж.Р. Что такое речевой акт // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып.17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 151–169.
175. Сидорова 2000 — Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М.: Изд. МГУ, 2000. 416 с.
176. Сидорова 2014 — Сидорова М.Ю. К развитию четырехступенчатой модели анализа текста // *Gramatyka a tekst*. Katowice: Oficyna Wydawnicza WW Katowice, 2014. Т.4. S. 6–29.
177. Сидорова, Липгарт 2018a — Сидорова М.Ю., Липгарт А.А. Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть I) // *Филология и человек*. 2018. № 3. С. 21–38.
178. Сидорова, Липгарт 2018b — Сидорова М.Ю., Липгарт А.А. Грамматика современной русской поэзии: субъектная перспектива, предикативные категории, модусные рамки (часть II) // *Филология и человек*. 2018. № 4. С. 63–79.

179. Силичев 2014 — Силичев Д.А. Философия. Язык. Культура. М.: ИНФРА-М, 2014. 309 с.
180. Скаличка 1989 — Скаличка В. Типология и сопоставительная лингвистика. // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 15. Контрастивная лингвистика. М.: Прогресс, 1989. С. 27–31.
181. Солоухина 1985 — Солоухина О.В. Концепции «читателя» в современном западном литературоведении // Теории, школы, концепции: (Критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. С. 212–239.
182. Суханова 2016 — Суханова Е.А. Проблемы таксономии и характерные черты horror-дискурса // Вестник ОГУ. 2016. № 1 (189) С. 64–70.
183. Тамарченко 2008 — Тамарченко Н.Д. Фантастика авантюрно-философская // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 277–278.
184. Тарасов 2011 — Тарасов В.М. Особенности перевода обращений: на материале немецкого и русского языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Москва, 2011. 208 с.
185. Текст 2017 — Текст в зеркалах интерпретаций: сборник статей участников исследовательского семинара А.В. Уржи. К конференции «50 лет научной школе Г.А. Золотовой» (Московский государственный университет, 17 февраля 2017 г.) / Отв. ред. Уржа А.В. М.: МАКС Пресс, 2017. 264 с.
186. Тестелец 2001 — Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. М., РГГУ, 2001. 796 с.
187. Тодоров 1999 — Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу (Пер. с франц. Б. Нарумова). М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 143 с.
188. Топоров 1988 — Топоров В.Н. О статусе и природе заговора (теоретический аспект) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. I. Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1988. С. 22–24.
189. Тюпа 2002 — Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и

семиотика. 2002. № 5. С 5–31.

190. Тюпа 2009 — Тюпа В.И. Литература и ментальность. М.: Вест-Консалтинг, 2009. 276 с.

191. Уржа 2002 — Уржа А.В. Организация русского переводного художественного текста с позиций коммуникативной грамматики языка (на материале переводов рассказов Э. По и сказок О. Уайльда): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01, 10.02.20. М., 2002. 299 с.

192. Уржа 2007a — Уржа А.В. «...сказал он» или «...вздохнул он»? Интерпретация глаголов, вводящих речь, в русском художественном переводе // *Przestrzenie przekładu 3*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018. С. 145–156.

193. Уржа 2007b — Уржа А.В. Интерпретация метатекста и воссоздание «образа повествователя» в художественном переводе // *Лингвистика и поэтика в начале III тысячелетия. Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 24–28 мая 2007 г.)*. М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 2007. С. 428–434.

194. Уржа 2018b — Уржа А.В. Первый план и фон нарратива: направления зарубежных исследований в сфере лингвистики и переводоведения // *Slověne*. 2018. Vol. 7. № 2. С. 494–526.

195. Уржа 2008 — Уржа А.В. Первый план и фон художественного текста в переводческой интерпретации // *Русский язык и культура в зеркале перевода: материалы международной научно-практической конференции*. Москва: Высшая школа перевода МГУ, 2008. С. 557–567.

196. Уржа 2012 — Уржа А.В. Применение ‘Theory of grounding’ в изучении синтаксиса и стиля русских переводов прозаического текста // *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. 2012. № 6. С. 197–212.

197. Уржа 2014 — Уржа А.В. Перцептивизация как элемент переводческой тактики // *Гуманитарный вектор*. 2014. № 4 (40). С. 57–62.

198. Уржа 2016 — Уржа А.В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М.: Спутник+, 2016. 350 с.

199. Уржа, Скворцова 2016a — Уржа А.В., Скворцова В.В. Time, Sleep and Death in Pelevin's "Sleep" and its English translation: ways of interpreting realia, allusions and time movement // Stephanos. 2016. № 4 (18). С. 129–139.
200. Уржа, Скворцова 2016b — Уржа А.В., Скворцова В.В. Текстовые функции культурно-коннотированной лексики в рассказе В. Пелевина «Спи» и его англоязычном переводе // Мир русского слова. 2016. № 3. С. 85–96.
201. Урханова 2011 — Урханова Р.А. Особенности трансформации предикативных единиц при переводе // Вопросы русского языкознания. Сб. Вып. XIV. Грамматика и текст. М.: Макс Пресс, 2011. С. 292–302.
202. Успенский 1970 — Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 223 с.
203. Фатеева, Паршин — Фатеева Н.А., Паршин П.Б. Интертекстуальность // Энциклопедия Кругосвет. [Электронный ресурс] URL https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html (дата обращения 20.03.2021).
204. Фатеева 2000 — Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
205. Федоров 2002 — Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). СПб.: Филол. фак-т СПбГУ; М.: Изд. дом. «Филология три», 2002. 348 с.
206. Филатова 2016a — Филатова Г.А. Генеритивные смыслы текста и их перевод как способ универсализации действительности // IV Международная научная конференция «Язык и литература в контексте межкультурной коммуникации». Ереван: Арман Асмангулян, 2016. С. 593–600.
207. Филатова 2016b — Филатова Г.А. Типы обращений к читателю и их функции (на материале романа Р. Желязны «Ночь в одиноком октябре» и его русских переводов // Иностранные языки: лингвистические и методические аспекты. Межвуз. сборник научн. трудов. Вып. 36. Тверь: ТвГУ, 2016. С. 131–138.
208. Филатова 2017 — Филатова Г.А. Функциональный комплекс апелляций

- к читателю как объект переводческой интерпретации // Текст в зеркалах интерпретаций: Исследовательский семинар А.В. Уржи к конференции «50 лет научной школе Г.А. Золотовой». Сб. ст. М.: МАКС Пресс, 2017. С. 76–90.
209. Филатова 2019а — Филатова Г.А. Апеллятивная функция названий глав в русских переводах романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» (тезисы) // Сборник тезисов участников XX Международной конференции молодых филологов. Таллинн, 2019. С. 53–54.
210. Филатова 2019b — Филатова Г.А. Трансформации типов дискурса как речевой характеристики персонажа в переводном тексте (на материале романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness») // Новый филологический вестник. 2019. № 4 (51). С. 426–437.
211. Филатова 2020а — Филатова Г.А. Переосмысление прецедентных феноменов в «мифологической трилогии» Роджера Желязны и ее русских переводах // Przestrzenie przekładu 4: сборник статей. Катовице, Польша. 2020. С. 55–63.
212. Филатова 2020b — Филатова Г.А. Приемы перевода перцептивных глаголов в контексте апелляций к читателю // Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки. 2020. Вып. 122. С. 143–149.
213. Филатова 2020c — Филатова Г.А. Специфика воссоздания субъектной перспективы в переводе (на материале романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness») // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 354–364.
214. Филатова 2020d — Филатова Г.А. Трансформации комплекса апелляций к читателю в русских переводах романа Р. Желязны «Creatures of Light and Darkness» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2020. № 3. С. 101–110.
215. Формановская 1994 — Формановская Н.И. Обращение // Русский язык в школе. 1994. № 3. С. 84–88.
216. Формановская 2001 — Формановская Н.И. Речевой этикет и обращение // Русская словесность. 2001. № 6. С. 65–71.

217. Фролова 2011 — Фролова О.А. Жанровое своеобразие романа Р. Желязны «Остров мертвых» // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». 2011. № 13. С. 370–371.
218. Фролова 2006 — Фролова О.Е. Грамматика заглавия // Русская речь. 2006. № 5. С. 49–57.
219. Чуковский 1964 — Чуковский К.И. Высокое искусство. М.: Искусство, 1964. 356 с.
220. Чумирова 2005 — Чумирова В.Е. Тактические приемы моделирования пространства в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2005. 177 с.
221. Шанский — Шанский Н.М. Лексика и фразеология современного русского языка. М.: Государственно учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. 168 с.
222. Шартье 2009 — Шартье Р. Читатель в постоянно меняющемся мире // Иностранная литература. 2009. № 7. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/sh6.html> (дата обращения 23.04.17).
223. Шахматов 2001 — Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. М.: УРСС, 2001. 620 с.
224. Русская грамматика 1980 — Русская грамматика / гл. ред. Н.Ю. Шведова: в 2 т. М.: Наука, 1980.
225. Швейцер 1970 — Швейцер А.Д. Возможна ли общая теория перевода? // Тетради переводчика. Выпуск 7. Вопросы теории перевода. М.: Международные отношения, 1970. С. 35–46.
226. Шерварлы 2021 — Шерварлы М.Г. К вопросу о прагматике генеритивных высказываний // Вестник Череповецкого государственного университета. 2021. № 4 (103). С. 90–106.
227. Шмелева 1984 — Шмелева Т.В. Смысловая организация предложения и проблема модальности // Актуальные проблемы русского синтаксиса. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 78–100.
228. Шмид 2001 — Шмид В. Нарративные уровни «события», «история»,

- «наррация» и «презентация наррации» // Текст. Интертекст. Культура. М.: Азбуковник, 2001. С. 25–40.
229. Шмид 2003 — Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.
230. Штелинг 1996 — Штелинг Д.А. Грамматическая семантика английского языка. Фактор человека в языке. М.: МГИМО, ЧеРо, 1996. 253 с.
231. Щерба 1936 — Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Советское языкознание. Л.: Ленинградский НИИ языкознания, 1936. Т. II. С. 129–142.
232. Щербинина 2007 — Щербинина И.В. Коммуникативная сущность обращений как средства общения в языкознании: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Краснодар, 2007. 167 с.
233. Эко 2006 — Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб.: Симпозиум, 2006. 568 с.
234. Эко 2005 — Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум; М.: РГГУ, 2007. 501 с.
235. Эко 2016 — Эко У. Об интертекстуальной иронии и уровнях чтения // О литературе: эссе. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 262–290.
236. Якобсон 1975 — Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 195–230.
237. Якобсон 1978 — Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С. 16–24.
238. Якубинский 1986 — Якубинский Л.П. О диалогической речи // Избранные работы: Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 17–58.
239. Янко 2010 — Янко Т.Е. Обращения в структуре дискурса // Логический анализ языка. Моно-, диа-, полилог в разных культурах. М.: Индрик, 2010. С. 456–468.

240. Яхнина 1997 — Яхнина Ю.Я. Три Камю // Нора Галь: Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография. М.: АРГО-РИСК, 1997. С. 13–32.
241. Яусс 1995 — Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 39–84.
- 242.
243. Bal 2009 — Bal M. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
244. Beaugrande, Dressler 1981 — Beaugrande R.-A. de, Dressler W. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman, 1981. 270 p.
245. Booth 1983 — Booth W. *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, 1983. 572 p.
246. Chvany1990 — Chvany C.V. Verbal Aspect, Discourse Saliency, and the So-called ‘Perfect of Result’ in Modern Russian // Nils Thelin (ed.). *Verbal Aspect in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1990. P. 213–236.
247. van Dijk T.A. *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 267 p.
248. Fish 1970 — Fish S. *Literature in the Reader: Affective Stylistics* // *New Literary History*. Vol. 2, No. 1. A Symposium on Literary History. 1970. P. 123–162.
249. Halliday 1964 — Halliday M.A.K. Comparison and translation // Halliday M.A.K., McIntosh M., Strevens P. *The linguistic sciences and language teaching*. London: Longman, 1964. P. 111–134.
250. Hopper, Thompson 1980 — Hopper P.J., Thompson S.A. *Transitivity in Grammar and Discourse* // *Language*. 1980. Vol. 56, No. 2. P. 251–299.
251. Huddleston, Pullum 2002 — Huddleston R., Pullum G.K. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press. 2002. 1860 p.
252. Kovacs 2009 — Kovacs C.S. «...And Call Me Roger»: The Early Literary Life of Roger Zelazny // *The Collected Stories of Roger Zelazny*. Vol. 2: Power & Light. Framingham: NESFA Press, 2009. P. 531–570.

253. Kovacs 2012 — Kovacs C.S. Fallen books and other subtle clues in Zelazny's "A Night in the Lonesome October" // The Lovecraft eZine. [Электронный ресурс] URL: <https://lovecraftzine.com/magazine/issues/2012-2/issue-18-october-2012/fallen-books-and-other-subtle-clues-in-zelaznys-a-night-in-the-lonesome-october-by-dr-christopher-s-kovacs/> (дата обращения 07.08.20).
254. Leech 1971 — Leech G.N. Meaning and the English Verb. London: Longmans, 1971. 132 p.
255. Lewis 1961 — Lewis C.S. An Experiment in Criticism. Cambridge University Press, 1961. [Электронный ресурс] URL: <http://fadedpage.com/books/20140725/html.php> (дата обращения 07.04.17).
256. Lubbock 1921 — Lubbock P. The Craft of Fiction. London: C. Scribner's Sons, 1921. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/craftfiction01lubbgoog/page/n270/mode/2up> (дата обращения 07.04.20).
257. Riffaterre 1971 — Riffaterre R. Essays de stylistique structural. Paris: Flammarion, 1971. 364 p.
258. Lapine 1994 — Lapine W. An Interview with Roger Zelazny // Absolute Magnitude. Fall / Winter 1994. Vol. 1, № 1. [Электронный ресурс] URL: <https://web.archive.org/web/20020803133604/http://www.ghgcorp.com/it/scott/zelazny/absmag.shtml> дата (обращения 25.07.2020).
259. Yokoyama 1995 — Yokoyama O.T. Slavic Discourse Grammar and Literary Analysis // Harvard Studies in Slavic Linguistics. Vol. III. Cambridge MA: The Colloquium, 1995. P. 187–213.

Справочная литература

260. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969.
261. Балакай А.Г. Словарь русского речевого этикета. М.: АСТ-ПРЕСС, 2001.

262. Большой толковый словарь русского языка. Гл. ред. С.А. Кузнецов. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.
263. Большой энциклопедический словарь. Под ред. А.М. Прохорова. [Электронный ресурс] URL: <http://slovari.299.ru/word.php?id=34056&sl=oj>.
264. Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>.
265. Крысин Л.П. Толковый словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1998.
266. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М.: Мир и образование, 2015.
267. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Издательство «Азъ», 1992. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/>.
268. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.
269. Толковый словарь Ожегова. [Электронный ресурс] URL: <https://gufo.me/dict/ozhegov>.
270. Толковый словарь Ожегова онлайн. [Электронный ресурс] URL: <https://slovarozhegova.ru/>.
271. Harper D. Online Etymology Encyclopedia. URL: http://etymonline.com/index.php?term=Jack-o%27-lantern&allowed_in_frame=0.
272. Longman Dictionary of Contemporary English. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ldoceonline.com/howtouse.html>.
273. MacMillan Dictionary [Электронный ресурс] URL: <http://www.macmillandictionary.com>.
274. McGraw-Hill Dictionary of American Idioms and Phrasal Verbs. 2002 by The McGraw-Hill Companies, Inc. [Электронный ресурс] <http://idioms.thefreedictionary.com>.

275. Merriam-Webster Dictionary [Электронный ресурс] <http://www.merriam-webster.com>.
276. Słownik polszczyzny rzeczywistej. Łódź 2011. <http://www.merriam-webster.com/>
277. The Cambridge Grammar of the English Language, Cambridge: Cambridge University Press. 2002.
278. The Dictionary-Thesaurus Wordsmyth. [Электронный ресурс] <http://www.wordsmyth.net>.
279. Webster's English Dictionary, 1913 [Электронный ресурс] <http://www.webster-dictionary.org>.
280. Webster's Revised Unabridged dictionary (1913 and 1828 editions). [Электронный ресурс] <http://machaut.uchicago.edu/>.

Электронные источники

281. Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс] URL: <https://fantlab.ru>.
282. Encyclopædia Britannica. [Электронный ресурс] URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Comus.
283. The Lovecraft eZine. [Электронный ресурс] URL: <https://lovecraftzine.com>.
284. The living handbook of narratology. [Электронный ресурс] URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/59.html#Booth>.

Источники иллюстративного материала

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: Современник, 1984.
2. Генри О. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М.: Литература; Престиж книга; РИПОЛ классик, 2006. С. 289–299.

3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. Т. 5. Мертвые души. М. Киев: Издательство Московской Патриархии, 2009.
4. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома. М.: Авалон, Азбука-Аттикус, 2011.
5. (a) Желязны Р. Ночь в одиноком октябре / Пер. с англ. А. Жикаренцева // Желязны Р. Двери в песке. М.: Эксмо, 2003. С. 5–208.
6. Желязны Р. Ночь в тоскливом октябре / Пер. с англ. Н. Ибрагимовой. М.: Яуза, 1995. С. 5–184.
7. Желязны Р. Порождения Света и тьмы / Пер. с англ. В. Лапицкого. М.: «Э», 2017. С. 11–252.
8. (a) Желязны Р. Создания света — создания тьмы / Пер. с англ. М. Денисова, С. Барышевой. М.: Аргус, 1993. С. 15–173.
9. (b) Желязны Р. Создания Света, Создания Тьмы... / Пер. с англ. М.: Топикал-Тонар, 1993. С. 5–148.
10. (b) Желязны Р. Создания Света, Создания Тьмы / Пер. с англ. А. Ганько. М.: Центрполиграф, 2003. С. 5–217.
11. Цветаева М.И. Мой Пушкин. М.: Советский писатель, 1967.
12. (a) Zelazny R. A Night in the Lonesome October. [Электронный ресурс] URL: https://booksafe.net/read/zelazny_roger-a_night_in_the_lonesome_october-148283.html#p1.
13. (b) Zelazny R. Creatures of Light and Darkness. [Электронный ресурс] URL: https://booksafe.net/read/zelazny_roger-creatures_of_light_and_darkness-156503.html#p1.