

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)

Переводческий факультет
Кафедра переводоведения и практики перевода английского языка
Направление подготовки 45.04.02 «Лингвистика»
Профиль «Устный перевод на международных конференциях»

Выпускная квалификационная работа
на тему
Рей Брэдбери: история переводов на русский язык, особенности передачи
идиостиля

Выполнил:
студент группы ПФ 1-16-42 англ/фр
Е. А. Камбалова

Научный руководитель:
д-р филол. наук, профессор
Д. В. Псурцев

Москва 2018

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)

Аннотация

к выпускной квалификационной работе

Камбаловой Е. А.

Факультет: переводческий

Направление подготовки/специальность: 45.04.02 «Лингвистика» (профиль «Устный перевод на международных конференциях»)

Группа: ПФ 1-16-42 англ/фр

Тема: Рей Брэдбери: история переводов на русский язык, особенности передачи идиостиля

Ключевые слова: Рей Брэдбери, история переводов, идиостиль, английский язык, синтаксические особенности идиостиля.

Работа состоит из введения, пяти разделов с подразделами, заключения и списка использованной литературы.

Актуальность темы выпускной работы определяется потребностью изучения творчества Рея Брэдбери как влиятельного художественного явления в мире фантастики через призму его переводов.

Объектом исследования выступает история переводов произведений Рея Брэдбери на русский язык и особенности передачи идиостиля писателя в переводах.

Предметом исследования выступают синтаксические черты идиостиля Рея Брэдбери и особенности их передачи при переводе на русский язык.

Цель исследования заключается в том, чтобы выяснить, в каком порядке происходило освоение творчества Брэдбери советскими и российскими

переводчиками; насколько полно и удачно передана в переводах индивидуальная манера автора (его идиостиль).

В соответствии с целями и задачами в данной работе применяются следующие методы исследования: метод теоретического анализа, сравнительно-сопоставительный метод оригинала и переводов, метод комплексного стилистического анализа, элементы количественного анализа.

Основные результаты работы состоят в том, что нам удалось доказать, что творчество Рея Брэдбери всегда представляло большой интерес для советских, а затем российских переводчиков; мы соотнесли творческую биографию автора с историей его переводов на русский язык; мы исследовали идиостиль автора в синтаксическом аспекте и доказали, что в целом переводчикам удалось передать идиостиль автора.

Полученные в данном исследовании результаты могут быть использованы другими студентами при написании курсовых и дипломных работ на смежные темы. Конечно, полученные результаты не являются исчерпывающими, и данное исследование можно было бы в дальнейшем продолжить и расширить: например, изучить разницу между советскими и современными переводами и установить достоинства и недостатки различных переводов одних и тех же произведений, а также оценить те или иные переводческие подходы в целом.

Студент

Камбалова Е. А.

Согласовано:

Научный руководитель

д-р филол. наук, профессор

Псурцев Д. В.

Оглавление

Введение	5
1. Краткая биография Рея Брэдбери	9
2. Исторический обзор переводов творчества Р. Брэдбери на русский язык.....	11
2.1. Советский период	11
2.2. Современный период.....	17
2.3. Выводы.....	20
3. Понятие идиостиля	21
3.1. Определение идиостиля	21
3.2. Понятие микроидиостиля.....	25
3.3. «Идиостиль» переводчика.....	26
3.4. Признаки идиостиля	28
4. Выявление черт идиостиля Р. Брэдбери на материале повестей <i>The Martian Chronicles</i> и <i>Dandelion Wine</i>.....	31
4.1. Общая характеристика повестей	31
4.2. Первичные результаты анализа повестей.....	32
4.3. Уточнение первичных результатов анализа повестей	32
5. Анализ синтаксических черт идиостиля Р. Брэдбери и сравнение с переводами на русский язык	36
5.1. Бессоюзное перечисление	36
5.2. Многосоюзие с <i>and</i>	38
5.3. Распространенное обстоятельство в начале предложения	41
5.4. Синтаксический параллелизм.....	43
5.5. Выделение предложений в отдельные абзацы.....	46
5.6. Активное использование несобственно-прямой речи	49
5.7. Лексический повтор в структуре СФЕ	52
5.8. Выводы.....	55
Заключение.....	58
Библиография	60

Введение

В середине XX века мир начинает стремительно меняться благодаря научно-техническим достижениям, которые стремительно проникают в повседневную жизнь человека и прочно в ней закрепляются. Повсеместное использование этих достижений диктует выбор тематики литературного творчества писателей того времени. Из всего многообразия жанров наибольшую популярность получает фантастический рассказ, мастером которого по праву считается Рей Брэдбери.

Трудно поспорить с тем, что Рей Брэдбери является одним из величайших научных фантастов XX века. Его творчество как нельзя лучше охарактеризовал российский литературовед А. Н. Осипов, писавший о том, что он всегда поражал читателей «своим дарованием тонкого лирика и психолога, красочного стилиста и рассказчика, обладающего магией в любом привычном земном явлении увидеть романтику, непривычность, фантастическую наполненность тайным смыслом, что дает ему широчайший диапазон художественных проявлений разнообразных замыслов» [Осипов 1999, с. 17].

Выбор темы исследования обосновывается моим давним интересом к творчеству этого писателя, желанием взглянуть на него глазами не только обычного читателя, но и лингвиста, а также стремлением узнать историю брэдберианы в России.

Актуальность выбранной темы определяется потребностью изучения творчества Рея Брэдбери как художественного явления мирового уровня, внесшего огромный вклад в развитие жанра современной фантастики.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней произведения писателя исследуются не сами по себе, а в тесной связи с их переводами на русский язык, и рассматриваются они в историческом и лингвистическом аспектах.

Объектом исследования выступает история переводов произведений Рея Брэдбери на русский язык и особенности передачи идиостиля писателя в переводах.

Предметом исследования выступают синтаксические черты идиостиля Рея Брэдбери и особенности их передачи при переводе на русский язык.

Материалом исследования послужили повести *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine* и их переводы на русский язык – «Марсианские хроники» Льва Жданова и Татьяны Шинкарь и «Вино из одуванчиков» Эдварды Кабалевской.

Цель исследования заключается в том, чтобы выяснить, в каком порядке происходило освоение творчества Брэдбери советскими и российскими переводчиками; насколько полно и удачно передана в переводах индивидуальная манера автора (его идиостиль).

Для достижения поставленной цели необходимо выполнить следующие задачи:

1. сопоставить порядок публикации оригинальных произведений с порядком создания переводов;
2. изучить, какие факторы (исторические или идеологические, объективные или субъективные) могли повлиять на выбор тех или иных произведений для перевода;
3. определить понятие идиостиля, выявить его признаки и обозначить его в переводоведческом и практическом переводческом преломлении;
4. проанализировать избранные произведения автора и выявить черты его идиостиля;
5. проанализировать некоторые (синтаксические) черты идиостиля на конкретных примерах и сопоставить их с переводами на русский язык;
6. определить, в какой степени сохранены синтаксические черты идиостиля в исследуемых переводах.

В соответствии с целями и задачами в работе применяются следующие методы исследования: метод теоретического анализа, сравнительно-

сопоставительный метод оригинала и переводов, метод комплексного стилистического анализа, элементы количественного анализа.

Теоретическая значимость исследования состоит в систематизации теоретического материала по выбранной теме и в выработке общего подхода к сравнительному анализу идиостилевых явлений в оригинале и переводе.

Практическая значимость исследования состоит в том, что на базе его результатов другие студенты могут писать курсовые и дипломные работы на смежные темы.

Цели и задачи данной работы диктуют ее структуру и объем. Работа состоит из введения, пяти разделов, заключения и списка литературы. Опишем кратко содержание каждой указанной части работы.

Во введении обосновывается выбор темы и предмета исследования, их новизна и актуальность, теоретическая и практическая значимость выпускной квалификационной работы; определяются цель и задачи, выбирается метод и материал исследования.

В первом разделе приводится краткая биография Рея Брэдбери: описываются основные события его жизни и ключевые моменты развития его творчества.

Во втором разделе, содержащем два подраздела, дается обзор переводов произведений Рея Брэдбери на русский язык в историческом аспекте: перечисляются все найденные нами переводы Брэдбери на русский язык, сопоставляются хронологии публикации оригинальных произведений и публикации переводов, анализируются возможные исторические и другие факторы, влияющие на порядок переводов. Два подраздела соответствуют двум историческим периодам: советскому и постсоветскому (иначе говоря, современному).

В третьем разделе, включающем четыре подраздела, даются и сравниваются определения идиостиля из разных источников, выводится принимаемое нами определение, дается краткий обзор понятия

микроидиостиля, выявляются признаки идиостиля, а также обозначается его значение в лингвопереводческом аспекте.

В четвертом разделе, включающем три подраздела, на материале повестей *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine* выявляются черты идиостиля Брэдбери, дается общая характеристика указанных романов, приводятся и уточняются первичные результаты анализа романов, отбираются черты идиостиля для последующего анализа.

В пятом разделе, содержащем восемь подразделов, анализируются семь отобранных нами синтаксических черт идиостиля Брэдбери, выявляются их функции и особенности, приводятся примеры из оригинальных текстов и соответствующие им переводы на русский язык, дается оценка этим переводам на предмет передачи идиостилевых черт, делаются выводы о степени успешности передачи авторского стиля в исследованных нами переводах.

В заключении подводятся общие итоги проведенного исследования, даются рекомендации по практическому использованию полученных результатов.

1. Краткая биография Рея Брэдбери

Рей Дуглас Брэдбери родился 22 августа 1920 года в США, штат Иллинойс, в маленьком городке Уокиган, к которому автор не раз будет возвращаться в своих книгах. Отец Рея, Леонард Сполдинг, занимался мелким бизнесом, их семья была очень бедна. Рей рос беспокойным, очень впечатлительным и восприимчивым ребенком. Он легко мог расплакаться над книгой или фильмом, боялся всего неизвестного, и в то же время тянулся к нему. Большую роль в жизни Рея играла его тетя Невада, именно она открыла в мальчике страсть к литературе.



Рей начал писать еще мальчиком, в 12 лет. Первыми публикациями автора стали два стихотворения, напечатанные в 1936 и 1937 годах. В то время юный Рей почти все свое время проводил в городских библиотеках. Через год в любительском журнале опубликован первый фантастический рассказ Брэдбери «Дилемма Холленброхера». Юноша вступает в лос-анджелесскую Лигу Фантастики, благодаря которой он знакомится со многими уже известными тогда писателями-фантастами.

На колледж у семьи денег не было, но Рею вполне хватало того, что он бесплатно изучал в библиотеках. Он подрабатывал, торгуя газетами на оживленной улице, и продолжал много читать и писать. Тем временем началась Вторая мировая война, но Рей в армию не пошел из-за слабого здоровья. В 1946 году в книжном магазине Рей знакомится со своей будущей женой Маргарет, оказавшей значительное влияние на его литературные вкусы.

В 1947 году выходит в свет первый сборник рассказов Рея Брэдбери «Темный карнавал», не снискавший особого интереса у читателей. Рей почти не имел доходов, а у него уже родилась дочь, и семья едва сводила концы с концами. Однако в 1950 году писатель, наконец, обрел успех после издания

книги «Марсианские хроники». Творчество автора не только стало приносить деньги, но и впервые получило серьезную оценку критиков.

Мировая слава пришла к Брэдбери в 1953 году после издания повести «451° по Фаренгейту». Тогда же режиссер Джон Хьюстон предлагает Рею создать киносценарий по роману Г. Мелвилла «Моби Дик», и писатель вместе с женой и двумя дочерьми отправляется в Ирландию. Впоследствии эта поездка ляжет в основу книги «Зеленые тени, Белый Кит».

Рей Брэдбери продолжал активно писать. В 1957 году выходит повесть «Вино из одуванчиков». В последующие годы регулярно издаются новые сборники рассказов и повести, многие произведения Брэдбери экранизируются, он пишет киносценарии, пьесы и даже стихотворения. Писатель участвует в разных проектах, не имеющих прямого отношения к литературе, – создание парка развлечений студии Уолта Диснея, разработка компьютерной игры по мотивам повести «451° по Фаренгейту», создание проекта торгового центра и т.д. С 1986 по 1992 год выходит телесериал «Театр Рея Брэдбери», в котором были экранизированы многие рассказы писателя.

В 79 лет Рей Брэдбери переносит инсульт, и теперь до конца жизни писатель вынужден перемещаться в инвалидной коляске. Несмотря на слабое здоровье и смерти близких людей, в том числе жены, автор продолжает работать. В 2007 году выходит продолжение «Вина из одуванчиков» – повесть «Лето, прощай». Последний прижизненный сборник рассказов автора вышел в 2009 году под названием «У нас всегда будет Париж».

Рей Брэдбери скончался после продолжительной болезни 5 июня 2012 года в Лос-Анджелесе, на 92-м году жизни. Хотя далеко не все из многочисленных произведений автора являются научно-фантастическими, Рей Брэдбери традиционно считается «отцом» этого жанра.

2. Исторический обзор переводов творчества Р. Брэдбери на русский язык

2.1. Советский период

Творчество Рея Брэдбери весьма обширно. За свою жизнь он написал 14 романов и повестей, одна из которых создана в соавторстве с Ли Брэккетт («Лорелея красной мглы»). Как видно из таблицы (см. ниже), все эти произведения переведены на русский язык, причем некоторые издавались в нескольких переводах. Также Рей Брэдбери написал огромное количество рассказов (по некоторым подсчетам, более 450 [<http://raybradbury.ru/library/>]), объединенных в 20 сборников, большая часть которых тоже переведена на русский язык. Помимо этого, писатель оставил после себя несколько поэтических сборников, сборников эссе и более 20 пьес, но, к сожалению, ни одно из этих произведений на русском языке не издавалось.

Глядя на таблицу, в которой мы сопоставили хронологии написания произведений (в данной таблице только повестей и романов) и их перевода на русский язык, возникает множество вопросов. Почему романы переводились именно в таком порядке, а не в порядке создания? Чем обосновывался выбор произведения для перевода? Объясняется ли этот выбор какими-то историческими событиями или же он случаен? Почему в 70-80-х годах ничего не переводилось? На эти и другие вопросы мы постараемся ответить ниже.

Для начала обратимся к историческим фактам. Как известно, с 1953 по 1964 год во главе КПСС стоял Никита Сергеевич Хрущев. В это время во внутренней и внешней политике начались процессы либерализации, поэтому этот период вошел в историю под названием хрущевской оттепели. Идеологическое давление на творчество деятелей культуры было ослаблено, и это также положительно сказалось на переводческой сфере. Как писал А. В. Федоров, «работа советских переводчиков <...> по своему масштабу в 1950-х годах превзошла достигнутое в довоенный период» [Федоров 2002, с. 102]. Благодаря укреплению культурных связей СССР с зарубежными странами

Источник данных в таблице: Либман 1977.

Хронология создания произведений		Хронология переводов	
1946	Lorelei of the Red Mist		
1950	The Martian Chronicles		
1953	Fahrenheit 451		
1956		451° по Фаренгейту	Т. Шинкарь
1957	Dandelion Wine		
1962	Something Wicked This Way Comes		
1965		Марсианские хроники	Л. Жданов
1967		Вино из одуванчиков	Э. Кабалевская и др.
1972	The Halloween Tree		
1985	Death Is a Lonely Business		
1990	A Graveyard for Lunatics		
1992	Green Shadows, White Whale	Надвигается беда	Н. Григорьева, В. Грушецкий
		Канун всех святых	М. Ковалева
1997		Лорелея красной мглы	С. Анисимов
2001	From the Dust Returned	Зеленые тени, Белый кит	А. Оганян
		Смерть – дело одинокое	И. Разумовская, С. Самострелова
2002	Let's All Kill Constance		
2004		Из праха восставшие	М. Пчелинцев
2006	Farewell Summer		
2007	Now and Forever	Лето, прощай	Е. Петрова
		Давайте все убьем Констанцию	Л. Брилова
2009		Кладбище для безумцев	О. Акимова
2010		Отныне и вовек	Е. Петрова

переводилось огромное количество иностранных классических и современных произведений, круг переводимых авторов расширялся. Важную роль в этом сыграло созданное в 1946 году Издательство иностранной литературы. С 1955 года начал выходить журнал «Иностранная литература», в котором публиковались многие переводы. Как отмечал А. В. Федоров, «односторонность в выборе переводимой литературы, дававшая о себе знать в первом послевоенном десятилетии (когда не переводились книги столь выдающихся писателей как Э. Хемингуэй, Фолкнер, Моэм и др.), отошла в прошлое» [Федоров 2002, с. 104].

Итак, в период оттепели переводная литература развивалась весьма плодотворно, и снискавшие всеобщую популярность произведения Рея Брэдбери также не остались без внимания советских издательств. Впервые советские читатели смогли ознакомиться с творчеством писателя в 1956 году, когда был опубликован перевод рассказа *The Other Foot* («Как они встретились») из сборника *The Illustrated Man* и перевод романа «451° по Фаренгейту». На тот момент из-под пера автора уже вышла повесть «Марсианские хроники» и четыре сборника рассказов. Почему же первыми для перевода на русский язык отобрали именно эти два произведения?

Чтобы ответить на этот вопрос, представляется разумным обратиться к содержанию этих двух произведений. Рассказ *The Other Foot*, написанный в 1949 году, повествует о будущем – действие разворачивается в 1980-х годах на Марсе, где вот уже 20 лет живут переселившиеся с Земли чернокожие американцы. Однажды они узнают, что впервые за эти годы к ним на ракете летит белый человек. Главный герой Вилли, помня все унижения, которые он терпел на Земле, помня, как белые убили его родителей, готовится отомстить пришельцу через повешенье. Остальные жители поддерживают Вилли, по его призыву они красят задние сиденья трамваев в белый цвет и отгораживают веревками задние ряды в кинотеатрах. Полные ненависти, они жаждут, чтобы белые почувствовали себя в их шкуре. Наконец, ракета прилетает, и вышедший из нее белый старик рассказывает марсианам о том, что все эти

годы на Земле шла атомная война, что все города разрушены и заражены радиоактивностью. Пришелец перечисляет названия штатов, городов, улиц, показывает фотографии развалин, в которых марсиане узнают свою родину. Старик просит марсиан забрать с Земли выживших белых людей и говорит, что они готовы выполнять любую грязную и тяжелую работу, лишь бы их спасли. В итоге Вилли и остальные жители осознают, что все, что они так ненавидели, уничтожено, а выжившие земляне нуждаются в их помощи, и решают им помочь.

В самом деле, расовая сегрегация существовала в США до 1970-х годов и дольше. В общественном транспорте действительно выделялись «черные» места сзади, чернокожие дети учились в отдельных школах и т.д. В СССР же, напротив, одним из лозунгов всегда была дружба народов, а информация об ущемлении прав чернокожих в США распространялась как часть антиамериканской пропаганды. Видимо, с этой же целью и был отобран рассказ «Как они встретились», переведенный в 1956 году В. Виноградовым и опубликованный в журнале «В защиту мира». Рассказ публиковался повторно в 1964 году в переводе Л. Жданова под названием «Око за око» и в переводе А. Якубовича под названием «Иные времена». Существуют также переводы других авторов.

Роман-антиутопия «451° по Фаренгейту» по праву считается классикой научной фантастики. Его перевод, выполненный Татьяной Шинкарь, был опубликован Издательством иностранной литературы. Почему издательство выбрало для первого перевода именно этот роман, а не «Марсианские хроники»? Ведь в нем осуждается тоталитарный режим, и именно он господствовал в Советском Союзе. Сам автор в одном из интервью сказал: «В конце концов повесть “451° по Фаренгейту” – она вся о России и Китае. Она вся о любых приверженцах тоталитаризма, кем бы они ни были и где бы ни жили: и о левых, и о правых...» [Прашкевич 2014, с. 168]. Возникает разумный вопрос, зачем издавать такую «крамольную» книгу. Мы можем лишь предполагать, почему это было сделано. Вероятно, не будучи сторонниками

КПСС и ее идеологии, издатели стремились с помощью таких книг «открыть глаза» советским читателям. Хотя в идеологических журналах партии книга получила отрицательные отзывы, ее не запретили, что, вероятно, было связано с общей тенденцией того времени к либерализации, о которой говорилось выше. А может быть предполагалось, что читатели не узнают в романе собственную страну и подумают, допустим, о той же вражеской Америке, где коммунизм не строится, и поэтому в будущем общество там станет именно таким, как описано в книге.

Глядя на таблицу, можно подумать, что после выхода романа «451° по Фаренгейту» в 1956 году наступило девятилетнее затишье, но это не так. На самом деле велась активная работа по переводу рассказов, а в таблице указаны только произведения крупной формы. Советские читатели получили возможность насладиться более 30 рассказами, многие из которых публиковались в нескольких переводах. В основном над рассказами работали одни и те же переводчики: Н. Галь, Т. Шинкарь, Л. Жданов, Э. Кабалевская и другие.

Наконец, в 1965 году издательство «Мир» выпускает вторую самую известную повесть Рея Брэдбери – «Марсианские хроники» в переводе Льва Жданова. Почему именно это произведение? Ведь на тот момент уже были написаны *Dandelion Wine* и *Something Wicked This Way Comes*. Ответ находится очень просто, если вспомнить о череде легендарных событий, произошедших в начале 1960-х годов – конечно, речь идет о первых полетах человека в космос. В 1961 году первым в мире космонавтом стал Юрий Гагарин, в 1962 году был совершен первый в мире групповой космический полет, в 1963 в космос впервые полетела женщина – Валентина Терешкова. В 1964 году совершил полет первый в мире многоместный космический корабль Восход-1, а в 1965 Алексей Леонов впервые вышел в открытый космос. Безусловно, все эти события, потрясавшие человечество каждый год, вызвали острый интерес к космосу в нашей стране и во всем мире. Поэтому «Марсианские

хроники» – книга о жизни на другой планете – была как никогда актуальна, и издатели могли не сомневаться в том, что она станет популярной.

Перевод третьего самого известного романа Рея Брэдбери «Вино из одуванчиков» не заставил себя ждать. Он был издан в 1967 году, спустя 10 лет после публикации оригинала, в переводе целого коллектива авторов: Э. Кабалевской, Р. Облонской, Н. Галь, Л. Жданова и В. Жукова. Этот роман абсолютно не похож на два предыдущих, он совсем не фантастический и даже во многом автобиографический. Пожалуй, со стороны издательства «Мир» было вполне логично выбрать именно это произведение, так как оно стало бестселлером на Западе и демонстрировало совершенно новую творческую грань автора.

Далее в таблице наблюдается большой провал: вплоть до 90-х годов произведения крупной формы Рея Брэдбери не переводились. Возможно, это было связано с окончанием оттепели после смены власти, новым ужесточением цензуры и усилением идеологического нажима на литературу. Впрочем, еще более вероятной причиной могла быть Всемирная конвенция об авторском праве, к которой СССР присоединился в 1973 году: ВКАП предусматривает сложную и долгую процедуру получения лицензии для перевода произведений, и главное – теперь полагалось платить авторские отчисления в валюте, и не все издательства и не все издательские проекты получали соответствующее валютное финансирование. Наконец, как знать, может быть, издателям попросту были неинтересны написанные автором за этот период повести, или считалось, что они не найдут признания у советских читателей.

Тем не менее, в этот период велась активная работа по переводу рассказов. Следует отметить, что, хотя многие рассказы Рея Брэдбери печатались по одному в периодических изданиях, через несколько лет большинство из них издавались в виде сборников. Автор составлял их сам исходя из тематики, причем, что интересно, многие рассказы повторяются в разных сборниках. За рубежом почти все они многократно переиздавались, и

западный читатель хорошо знаком с ними. В Советском Союзе же, а позже в России практика переводить эти книги целиком почему-то не прижилась. Чаще всего издательства составляли свои собственные подборки или публиковали рассказы в одной книге с романами писателя, а иногда в сборниках с рассказами других фантастов. Лишь в 2004 году издательство «Эксмо», выкупив права на эксклюзивную публикацию произведений Рея Брэдбери, начало издавать сборники в оригинальном составе [<http://raybradbury.ru/library/>].

2.2. Современный период

Переводчики вновь стали работать над романами и повестями Рея Брэдбери только после распада Советского Союза. В 1992 году, спустя долгие 30 лет после издания оригинала, на русском языке был издан роман *Something Wicked This Way Comes*, притом в четырех разных переводах с четырьмя разными названиями: «Надвигается беда» Натальи Григорьевой и Владимира Грушецкого (этот перевод переиздавался более 20 раз), «...И духов зла явилась рать» Н. Димчевского и Е. Бабаевой, «Что-то страшное грядет» Л. Жданова и «Жди дурного гостя» Ш. Куртишвили и Т. Кудиной. Название романа – это цитата из «Макбета» Уильяма Шекспира, поэтому у переводчиков возникло так много разных версий (ведь и «Макбет» тоже имеет несколько переводов на русский язык). По жанру роман можно отнести не только к фантастике, но и к ужасам, его главная тема – борьба добра и зла.

В том же году в книжных магазинах России появилась еще одна повесть Рея Брэдбери – «Канун всех святых» (*The Halloween Tree*) в переводе Маргариты Ковалевой. Это произведение написано в форме сказки и повествует о нескольких мальчишках и их приключениях в загробном мире. В 1996 году был опубликован второй перевод под названием «Дерево Хэллуина», выполненный С. Емцовой и Г. Ермолаевым, который больше не переиздавался.

Чтобы понять, почему вдруг издатели вновь обратили свои взоры на творчество Рея Брэдбери, обратимся к истории. После распада СССР в 1991 году централизованная система управления культурной жизнью перестала существовать. Исчезли жесткий идеологический диктат и была отменена цензура печати. Если раньше издательства должны были получать разрешение на публикацию той или иной книги, то теперь они обрели полную свободу действий и могли печатать все, что захотят. Чем же они руководствовались в своем выборе?

Отвечая на этот вопрос, необходимо учесть произошедшие перемены в экономике страны. С возникновением нового государства начался переход от плановой экономики к рыночной, что выразилось в либерализации цен, приватизации государственной собственности и т. д. Рыночные отношения проникали во все сферы жизни общества, в том числе и в сферу литературы и издательского дела. Соответственно, выбирая, какие книги опубликовать, издатели руководствовались, прежде всего, спросом. Они выбирали только то, что интересовало широкие массы и что будет хорошо продаваться. А какие книги будут хорошо продаваться? Те, которые раньше невозможно было купить, потому что они находились под запретом или по каким-то другим причинам не печатались. Конечно, Рей Брэдбери не числился в черных списках КПСС, но почему-то с 1967 по 1992 год ни одно новое крупное произведение писателя на русском языке не выходило. Переводились только рассказы и переиздавались старые переводы. Так что вполне справедливо утверждать, что книги писателя были в дефиците. В дополнение к этому, Рей Брэдбери нравился очень многим советским читателям. «У нас в стране Рэя Брэдбери любят и ценят. <...> Самому Брэдбери только в начале 60-х годов стало известно, что в России он один из наиболее популярных современных американских писателей,» – пишет об авторе Елена Ванслова в послесловии к сборнику рассказов «Передай добро по кругу» [Брэдбери 1982, с. 402]. Возможно, эти факты и побудили издателей заняться переводом еще не вышедших на русском языке произведений писателя.

Казалось бы, повести «Надвигается беда» и «Канун всех святых» установили порядок перевода по хронологии написания произведений, но вскоре он снова был нарушен. В 1999 году вышел новый перевод классического романа Рея Брэдбери «451° по Фаренгейту», выполненный Виталием Бабенко. Видимо, издатели посчитали, что перевод Татьяны Шинкарь 1956 года устарел, и решили создать новый.

В 2000 году Рею Брэдбери исполнилось 80 лет, и в честь этой даты издательство «Азбука» опубликовало роман «Зеленые тени, Белый Кит» в переводе Арама Оганяна. В книге писатель делится своими воспоминаниями о совершенной в далеком 1953 году поездке в Ирландию, куда его пригласили для работы над сценарием к фильму «Моби Дик».

В том же году выходит еще один перевод «451° по Фаренгейту» А. Хорунжего и Е. Каманиной, который, впрочем, больше не переиздавался, а также роман «Смерть – дело одинокое» в переводе Ирины Разумовской и Светланы Самостреловой. Этот роман Рей Брэдбери написал еще в 1985 году, положив начало необычной детективной трилогии. Вторая и третья части (*A Graveyard for Lunatics* и *Let's All Kill Constance*) вышли в свет в 1990 и 2002 годах. Но почему-то на русский язык их перевели в неправильном порядке: в 2007 году вышла третья часть, а через два года вторая. Позднее был опубликован еще один перевод «Давайте все убьем Констанцию», выполненный Мариной Воронежской.

В 2004 году на русском языке был издан роман *From the Dust Returned* («Из праха восставшие»). Он интересен тем, что Рей Брэдбери писал его более полувека – с 1945-го по 2000 год. Автор взял за основу шесть своих старых рассказов, которые публиковались отдельно в разные года, и объединил их с новыми – так и получился роман о семействе Эллиот.

Farewell Summer – единственная повесть, появившаяся на полках зарубежных и российских книжных магазинов практически одновременно, в 2006 и 2007 году соответственно. По словам самого автора, эта повесть является продолжением «Вина из одуванчиков». На русский язык ее перевела

Елена Петрова, и через несколько лет она же перевела две последние повести Рея Брэдбери *Somewhere a Band Is Playing* («Где-то играет оркестр») и *Leviathan '99* («Левиафан-99»), выпущенные одной книгой под названием *Now and Forever* («Отныне и вовек»).

Таким образом, были переведены все крупные произведения Рея Брэдбери. Совсем недавно, в 2017 году, вышли еще два новых перевода давно любимых читателям повестей – «Вино из одуванчиков» Арама Оганяна и «Лето, прощай» Александра Бранского. И, возможно, они будут не последними.

2.3. Выводы

Хронология переводов Рея Брэдбери не совпадала с хронологией создания произведений, что было связано с разными факторами: как внешне-историческими, в том числе политическими, так и с факторами меняющихся экономических условий рынка в СССР и России. Исследования подобной направленности представляют определенный интерес с точки зрения истории культуры и перевода в стране переводящего языка. Возможно, эти факторы сохраняют свою актуальность и в освоении нашей культурой и других современных зарубежных писателей, хотя особенности мира того или иного автора также могут оказывать влияние на объем и хронологию его переводов.

3. Понятие идиостиля

3.1. Определение идиостиля

Чтобы приступить к анализу особенностей передачи идиостиля Рея Брэдбери в переводах, необходимо сначала понять, что же такое идиостиль. Корень «идио» в переводе с греческого означает «свой, собственный, частный, своеобразный», поэтому можно утверждать, что термины индивидуальный стиль, авторский стиль и идиостиль синонимичны. Рассмотрим несколько определений идиостиля ниже.

Большая советская энциклопедия дает следующее определение стилю: «Стиль (в литературе и искусстве), устойчивая целостность или общность образной системы, средств художественной выразительности, образных приемов, характеризующих произведение искусства или совокупность произведений» [<http://bse.sci-lib.com/article106428.html>]. Данное определение не совсем нам подходит, так как оно относится к художественному направлению в искусстве и литературе в целом. И далее: «Происходя от стиля – древнего инструмента письма, слово "стиль" уже в древнем мире стало обозначать литературный слог, индивидуальную манеру. Оно и ныне употребляется для обозначения совокупности художественных особенностей, присущих творчеству писателя, художника, музыканта и т. д. <...>, или даже отдельному периоду его деятельности <...>». Эта часть статьи больше относится к нашей теме, хотя здесь дается довольно размытое определение. К сожалению, отдельной статьи об индивидуальном стиле в БСЭ нет.

В Литературной энциклопедии понятие «стиль» объясняется так: «...под этим термином, в наиболее общем его применении, разумеют совокупность изобразительных приемов, свойственных тому или другому художнику и характеризующих его создания. Говорят даже о стиле целой эпохи, исторического периода, определенной школы искусства. Чаще же всего применяют это слово к литературе. И здесь оно имеет двойное значение – более широкое, когда говорят о существенных признаках литературного

творения вообще, и более тесное, специальное, когда имеют в виду слог писателя, способ, каким он выражает свои мысли. <...> Итак, стиль это – то, что и как берет писатель из общей сокровищницы языка, накопленной длинным рядом прежних поколений и, особенно, его предшественниками – другими писателями» [<http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>].

Какими бы ясными ни казались определения из энциклопедий и толковых словарей, эти книги рассчитаны на массовую аудиторию, в связи с чем толкования часто упрощаются. Чтобы найти более точное и более научное определение идиостилю, обратимся к трудам лингвистов.

Исследованием идиостиля занимались многие лингвисты, среди которых Ю. Н. Тынянов, В. В. Виноградов, А. И. Ефимов, Ю. Н. Караулов, М. П. Брандес и другие. Согласно определению филолога И. Ю. Подгаецкой, идиостиль – это «такой способ организации словесного материала, который, отражая художественное видение автора, создает новый, только ему присущий образ мира» [Подгаецкая 1982, с. 33]. Эта дефиниция адекватно передает суть индивидуального стиля, но требует дополнений.

Обратимся к трудам академика В. В. Виноградова: «Индивидуальный стиль – это «система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения» разных речевых элементов» [Виноградов 1959, с. 35]. И далее еще одно определение, которое можно было бы объединить с первым: «Индивидуальный стиль писателя – это система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» [Виноградов 1959, с. 85]. Отметим, что в этой работе и в работе И. Ю. Подгаецкой четко виден другой, более строгий подход к понятию «идиостиль», ведь оно выделяется как самостоятельный термин, в отличие от энциклопедий и толковых словарей, где это понятие упоминается как одно из значений слова «стиль».

Основоположник российской школы лингвостилистики И. Р. Гальперин предлагает понимать под идиостилем индивидуальную манеру автора, которая выражается в использовании языка для достижения желаемых целей. Согласно

И. Р. Гальперину, главная характеристика авторского стиля – это его уникальность, которая проявляется в особом сочетании языковых средств и стилистических приемов, образующих собой систему [Galperin 1981, с. 15]. Пожалуй, данный взгляд на понятие идиостиля наиболее близок нашему видению.

Отметим, что, безусловно, каждый человек обладает индивидуальным стилем речи, который обуславливается множеством факторов, таких как происхождение, характер, воспитание, уровень образования, профессия, круг общения и т.д. Как пишет философ и литературовед М. М. Бахтин, «всякое высказывание – устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения, – индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем» [Бахтин 1997, с. 159]. Но отличие стиля автора от других индивидуальных стилей заключается именно в том, что автор сознательно, намеренно отбирает языковые средства для достижения определенного эффекта, т.е. автор как бы искусственно создает свой стиль («подбор, осмысление и расположение речевых элементов» [Виноградов 1959, с. 35] – не спонтанные действия, а глубоко продуманные). Идиостиль будет диктоваться не вышеперечисленными факторами, а целями и задачами автора.

Не только цели и задачи автора влияют на его идиостиль. Вновь обратимся к наследию В. В. Виноградова. Излагая взгляды немецкого литературоведа В. Кайзера, он пишет, что категория индивидуального стиля «очень условна и относительна»: в ней «много надиндивидуального (стиль эпохи, школы, влияние авторитетных литературных образцов и т. п.)» и в то же время «стиль разных произведений одного и того же писателя может быть совершенно различен в жанровом отношении и стилистически разносистемен» [Виноградов 1961, с. 194-195]. И далее В. В. Виноградов справедливо отмечает, что «при определении и характеристике индивидуального стиля» необходимо устанавливать «резкое различие между тем, что обусловлено жанром, и тем, что может считаться действительным

выражением индивидуальности автора» [Виноградов 1961, с. 194-195]. Как указывает И. А. Кашкин, при работе с художественным текстом задача переводчика состоит в том, чтобы переводить «не изолированный словесный знак и его грамматическую оболочку в данном языке, а мысль, образ, эмоцию – всю конкретность, стоящую за этим словом, при непременном учете всех выразительных средств, всей многосмысленности знака или многозначности слова» [Кашкин 1977, с. 371].

Итак, в художественных текстах необходимо разграничивать общеязыковые явления и чисто авторские явления. Иными словами, переводчик не должен принимать то, что в целом характерно для данного языка, за авторские приемы. Иначе переводчик, во-первых, исказит идиостиль автора, а во-вторых, перевод станет излишне буквальным. А буквальный перевод, как отмечает И. А. Кашкин, «передавая слова, а не речь, язык, а не слог, частности, а не целое, не может полноценно передать текст произведений художественной литературы» [Кашкин 1977, с. 371].

Отметим, что общеязыковые явления передаются в переводе функциональными аналогами, тогда как авторские приемы воспроизводятся как можно ближе к оригиналу, с отходом от него по мере необходимости (об этом пишет В. К. Ланчиков в своей статье «Топография поиска» [Ланчиков 2011]).

Описанный выше принцип различения общеязыкового и авторского в переводе, восходящий к И. А. Кашкину, лежит в основе практической деятельности лучших представителей советской школы художественного перевода, а также функционально-коммуникативной концепции лингвистической теории перевода, традиционно развиваемой в МГЛУ.

С одной стороны, как упоминается выше, автор использует материал, свойственный данному периоду развития литературы и господствующему в литературе стилю. С другой стороны, как пишет В. В. Виноградов, «индивидуальный стиль может стать основой стиля целой литературной школы, а затем явления этого стиля нередко распадаются и способствуют

укреплению разных шаблонов в системе общелитературного языка» [Виноградов 1959, с. 35]. Таким образом, индивидуальный стиль и общий стиль (стиль литературной школы, направления) испытывают взаимное влияние и обогащают друг друга.

Итак, обобщая все вышесказанное, сформулируем свое определение: идиостиль, или индивидуальный стиль – это система речевых элементов, которые отбираются и используются автором в соответствии с его творческими целями и задачами, выражая индивидуальность автора и отличая его произведения от всех других.

3.2. Понятие микроидиостиля

Говоря об идиостиле, нельзя не отметить, что, хотя он охватывает все произведения автора, каждое из них тем не менее по-своему уникально и имеет специфические черты, которых нет в другом произведении этого же автора. Это понятие называется микроидиостиль (термин лингвиста и переводчика Д. В. Псурцева). В своей докторской диссертации он дает следующее определение микроидиостилю: «...совокупность особенностей использования стилистических средств, характерная для конкретного текста конкретного автора» [Псурцев 2009, с. 318]. Иными словами, если идиостиль – это единая писательская манера автора, то микроидиостиль – это частное проявление идиостиля, то, как эта единая манера реализована в данном произведении. Следовательно, чтобы выявить идиостиль писателя, необходимо проанализировать хотя бы два-три произведения, желательно разных жанров. Микроидиостили могут быть очень похожи, а могут и сильно различаться в зависимости от темы произведения или от времени его создания – как у художников периоды творчества иногда разделяют по цветам, так и у многих писателей творчество делят на «ранний» и «поздний» периоды, которые стилистически отличаются.

3.3. «Идиостиль» переводчика

В связи с проблемой передачи идиостиля в переводе необходимо также затронуть вопрос об «идиостиле» (манере) переводчика. Как уже отмечалось выше, каждый человек обладает индивидуальным стилем речи – проще говоря, у всех есть любимые и нелюбимые слова, кто-то постоянно вставляет в свою речь фразеологизмы и крылатые выражения, а кто-то редко их употребляет, одни любят заимствования, другие их не используют, и т.д. Переводчик, как любой другой носитель языка, склонен к индивидуализированному (в рамках общей литературной нормы) подбору собственных языковых средств (слов и синтаксических конструкций) для выражения тех или иных смыслов. Но ведь при переводе какого-либо произведения требуется как можно более близко воссоздать стиль автора на другом языке, при этом никакого отпечатка стиля самого переводчика быть не должно. Переводчик должен следовать принципу «прозрачности», которую, как пишет в своей статье Д. М. Бузаджи, «обуславливает верная передача функции текста и его частей, а также производимого ими коммуникативного эффекта» [Бузаджи 2009, с. 38]. Если переводчик придерживается этого принципа, «каждый его выбор в первую очередь определяется объективными факторами (словарное значение, узус, функция в тексте, стилистическая характеристика оригинала и т.д.)» [Бузаджи 2009, с. 32].

Однако, если сравнить два перевода одного текста, между ними обнаружится бесчисленное множество различий, что связано, в первую очередь, с различиями в восприятии и интерпретации текста, а также с теми самыми «любимыми» словами, выражениями и конструкциями. Вопрос в том, можно ли в данном контексте говорить об идиостиле переводчика? Пожалуй, нет, так как идиостиль все-таки присущ первичным текстам, а переводчик создает вторичный текст. Скорее можно говорить о переводческой манере. Далее в работе мы будем использовать именно этот термин для обозначения стиля переводчика. Задача переводчика как раз состоит в том, чтобы

минимизировать эту манеру, сделать так, чтобы она не искажала авторский идиостиль. Об этом писал К. И. Чуковский, приводя в пример перевод стихов Симона Чиковани: «Ибо горе не в том, что плохой переводчик исказит ту или иную строку Чиковани, а в том, что он исказит самого Чиковани, придаст ему другое лицо» [Чуковский 2014, с. 22].

Как утверждают зарубежные исследователи, среди которых можно назвать Мону Бейкер, при работе с текстом переводчик склонен калькировать язык оригинала под влиянием так называемого «закона интерференции» (термин Гедона Тури). Вместе с тем под влиянием «закона возрастания стандартизации» (тоже термин Г. Тури) переводчик также склонен «сглаживать» характерные черты текста оригинала, делая его более нейтральным, чем он есть на самом деле. Переводчик должен учитывать эти факторы, чтобы суметь правильно воссоздать произведение автора на другом языке.

Помимо вышеперечисленного, переводчику также следует избегать буквализма. А.Д. Швейцер называет буквализм «недотрансформированным переводом» [Швейцер 1988, с. 87]. Если при передаче общезыковых явлений переводчик не использует функциональные аналоги, а просто копирует форму оригинала на языке перевода, это создает странный и притом совершенно искаженный авторский стиль. Примером такого искаженного стиля может послужить перевод книги Боба Дилана «Хроники», выполненный М. Немцовым, проанализированный в статье «"Линяем, цыпа". Как Немцов Дилана следить за базаром учил» А. И. Шеина [Шеин 2007].

Другая крайность – это тот случай, когда переводчик стремится «исправить» (изменить) авторский текст: например, из отрицательного персонажа сделать положительного. В. Н. Комиссаров называл это «переводческой сверхзадачей» [Комиссаров 2011, с. 144]. В истории развития перевода был долгий период, когда переводчик имел полное право переделать или дополнить авторский текст для его «улучшения». Например, средневековый немецкий писатель Альбрехт фон Эйб в своих переводах двух

комедий Тита Макция Плавта старался максимально приблизить речь персонажей к речи обычного немца тех времен. Для этого фон Эйб часто дополнял оригинал немецкими пословицами и поговорками или заменял латинские имена и звания на немецкие [<http://www.mirperevoda.ru/nem1.htm>]. Эти вольности объяснялись стремлением как можно более полно воспроизвести идеи подлинника и передать их читателю в понятной для него форме. Такие вольные переводы считались нормой вплоть до XX века, хотя, с точки зрения современных представлений, это скорее не переводы, а самостоятельные произведения, основанные на других произведениях. Конечно, для современного переводчика подобное «исправление» и дополнение оригинального текста недопустимо.

Как известно, в художественном переводе зримо проявляется творческая функция, то есть такой перевод, в отличие от других видов, имеет художественные достоинства. Следовательно, основная задача, стоящая перед переводчиком художественного текста, – создать произведение, которое способно оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя. Причем это воздействие должно совпадать или быть максимально приближенным к тому, которое испытывает читатель оригинала. Иными словами, текст перевода должен содержать адекватные образы, «которые вызывали бы у читателя перевода те же эмоции и ассоциации, что и у читателя оригинала» [Беркнер 2003, с. 72]. Перевод должен читаться как оригинал, но при этом последний принадлежит к той культуре, на языке которой он написан, поэтому переводчик обязательно должен сохранить в тексте эти черты национального своеобразия. Римляне не должны употреблять в речи немецкие пословицы, как это было у А. фон Эйба (см. выше).

3.4. Признаки идиостиля

Так как же определить идиостиль в лингвистическом и лингвопереводоведческом смысле, что он из себя представляет на практике –

для переводчика и для исследователя переводов? Его можно выявить только при анализе произведений на всех языковых уровнях (также, возможно, не пренебрегая и анализом экстратекстовым и даже экстралингвистическим (биографии автора, его интервью)).

Попробуем выделить признаки идиостиля на каждом языковом уровне.

1. На фонологическом уровне – создание и/или усиление выразительности образов с помощью звуков. Это может выражаться в авторском использовании большого количества сходных звуков (например, шипящих), в аллитерации или ассонансе, в созвучиях, повторах звуковых сочетаний или даже рифмах.

2. На морфемном уровне – использование определенного набора аффиксов и словообразовательных моделей. Сюда можно отнести авторские неологизмы и окказионализмы. Иногда автор буквально создает собственный язык, смешав корни иностранного языка с окончаниями родного (примером может послужить известный роман «Заводной апельсин» Энтони Берджесса).

3. На лексическом уровне – предпочтение одних лексических единиц другим. Это может быть лексика определенного регистра (просторечная, разговорная или, наоборот, книжная), устаревшие слова, сленг и т.д. Также автор может часто использовать слова из одного семантического поля, таким образом привлекая внимание читателя к какому-либо понятию или объекту.

4. На синтаксическом уровне – авторское нарушение лексической сочетаемости (например, искажение идиомы, пословицы или устойчивого словосочетания). Что касается предложений, сюда относится использование большого количества придаточных предложений или однородных членов, излюбленных типов придаточных предложений, синтаксических структур и конструкций, нестандартная длина предложения, авторская пунктуация.

5. На уровне сверхфразового единства (СФЕ) и всего текста – нетипичная синтаксическая организация текста в целом. Например, сюда относится выделение предложений в отдельные абзацы.

Помимо вышеперечисленного, необходимо также учитывать собственно стилистический уровень: использует ли автор тропы и стилистические фигуры, как часто они встречаются в тексте и какие имеют особенности.

4. Выявление черт идиостиля Р. Брэдбери на материале повестей *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine*

4.1. Общая характеристика повестей

Чтобы выявить черты идиостиля Рея Брэдбери, мы провели анализ двух повестей – *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine*. Выбор этих произведений обуславливается тем, что, во-первых, они принадлежат к самым знаменитым работам автора, их можно считать «фирменными». Во-вторых, эти повести относятся к разным жанрам, что способствует чистоте эксперимента. *The Martian Chronicles* – это, безусловно, научная фантастика, а вот жанр второй книги определить труднее. Это отчасти и фэнтези, и реализм, и автобиография.

Оба произведения состоят из коротких рассказов, все они, хотя в каждом из них появляются новые персонажи, связаны одним или несколькими общими элементами (планета Марс как конечная цель или как место действия; главные герои Дуглас и Том, городок Гринтаун). Хочется отметить, какое общее впечатление возникает при чтении, то, что называется «духом» произведений. Во многих рассказах фрагменты с описанием очень напоминают собой сказку по ритму и стилю изложения (яркий пример – рассказ *August 1999: The Summer Night* из «Марсианский хроник»). Одним из приемов достижения такого эффекта является инверсия, а точнее вынесение длинного распространенного обстоятельства в начало предложения (*In the long and endless dwellings that curved like tranquil snakes across the hills, lovers lay idly whispering in cool night beds*).

Если же попробовать охарактеризовать изложение автора в целом, ему присуща некая, если можно так выразиться, «киношность» в хорошем смысле этого слова. В первую очередь, она проявляется в том, что перед кульминацией автор все больше и больше сгущает краски, медленно наращивает напряжение, заставляет читателя испытывать все нарастающее чувство тревоги. В кино такой прием называется «саспенс». Также автор часто предпочитает представлять некоторые действия или реплики персонажей не такими, как

бывает в обычной жизни, а нарочито эффектными, как бы отрепетированными. Хотя это наносит ущерб реалистичности повествования, такая наигранная эффектность производит одинаково сильное впечатление как на читателей в литературе, так и на зрителей в кино.

4.2. Первичные результаты анализа повестей

Вернемся к тому, как происходил анализ выбранных повестей. Мы выделили в каждом рассказе его стилистические особенности, подсчитали, какие встречаются чаще всего, а затем сравнили полученные результаты для обеих повестей. Оказалось, что и там, и там преобладают одни и те же явления. Перечислим их ниже:

1. бессоюзное перечисление;
2. многосоюзие с *and*;
3. распространенное обстоятельство в начале предложения;
4. синтаксический параллелизм;
5. начало предложений со слова *and*;
6. односоставные предложения;
7. выделение предложений в отдельные абзацы;
8. контраст коротких и длинных предложений;
9. большое количество диалогов, в т. ч. со сниженной лексикой;
10. лексический повтор;
11. лексика одного семантического поля.

Что касается собственно стилистического уровня, среди тропов и стилистических фигур у Брэдбери чаще всего встречаются метафоры, эпитеты и сравнения.

4.3. Уточнение первичных результатов анализа повестей

Таким образом, нам удалось найти восемь особенностей на синтаксическом уровне, три на лексическом и три на собственно

стилистическом. Безусловно, стиль Рея Брэдбери очень богат, он отчетливо проявляется на всех языковых уровнях, однако формат данной работы не позволяет охватить все аспекты, поэтому нам бы хотелось рассмотреть черты идиостиля автора, которые показались нам наиболее интересными, только на одном уровне – синтаксическом. Выбор пал именно на этот языковой уровень по нескольким причинам.

Как мы узнаем того или иного автора, читая книгу? Если говорить с точки зрения обычного читателя, не лингвиста, нельзя не признать, что автор узнается по определенным словам, выражениям. Однако все-таки решающую роль в этом играет синтаксис, «дыхание» авторской прозы. Длина предложений, виды связи, параллельные конструкции, деление на абзацы и т.д. – именно по этим параметрам читатель узнает автора в первую очередь.

Любое художественное произведение, как известно, оказывает эстетическое воздействие на читателя. Оно изучается такими науками, как эстетика, литературоведение и др. Но роль лингвистики в изучении художественных произведений заключается в том, чтобы найти и показать материальную подкладку этого эстетического воздействия, на чем оно основано, из каких языковых «кирпичиков» строится. В этом плане из всех языковых уровней синтаксис, возможно, ближе всех подходит к «зоне интересов» эстетики, литературоведения и некоторых смежных с ними наук (психологии и психолингвистики творчества).

Надо также отметить, что среди множества научных работ, посвященных теме идиостиля, большое количество рассматривает вопросы, связанные с лексическим уровнем или с собственно стилистическими приемами авторов. Синтаксический уровень же не так широко исследован в соответствующих диссертациях. Работы о стиле Рея Брэдбери в большинстве своем посвящены либо жанровым особенностям научной фантастики, либо исследованию образных и лексических особенностей текстов автора.

Итак, мы приняли решение рассматривать идиостилю Рея Брэдбери только в синтаксическом аспекте. В связи с этим необходимо уточнить перечень тех черт идиостиля, которые мы будем анализировать.

Вернемся к приведенному выше списку. Пункт 11 относится к лексическому уровню, поэтому он исключается. Пункт 9, пожалуй, сформулирован слишком узко. Диалоги и в целом устная речь действительно играют большую роль в произведениях Брэдбери, некоторые рассказы полностью построены на диалогах. Однако назвать их индивидуальной авторской чертой было бы не совсем правильно, ведь диалоги есть практически во всех художественных произведениях и у каждого автора имеют свои особенности. Лучше подойти к этой теме более узко и рассмотреть в этом разделе специфику использования несобственно-прямой речи, которая очень часто встречается у Брэдбери.

Для передачи разговорной речи на письме автор использует множество различных приемов. Как раз такими приемами и являются пункты 5, 6 и 8, поэтому мы не будем рассматривать их как отдельные черты идиостиля, а отнесем к разделу о несобственно-прямой речи.

Что касается лексического повтора, формально он связан с лексическим уровнем языка, но в действительности выходит на уровень синтаксиса и принадлежит к так называемой парадигматике текста [Арнольд 1974, с. 19]. Он имеет отношение к организации сверхфразового единства (СФЕ). При этом важно различать лексический корневой или синонимический повтор как средство логической и референциальной организации текста и лексический повтор различных видов как стилистический прием. Повтор как стилистический прием встроен в синтаксическую конструкцию предложения и – шире – сверхфразового единства, и является не внешним элементом украшения, а неотъемлемой частью лексико-грамматической синтаксической структуры. Поэтому вкупе с проблемами собственно синтаксиса представляется целесообразным рассмотреть и стилистически релевантный

лексический повтор как стилистический прием, несомненно, являющийся яркой чертой идиостиля Рея Брэдбери.

Итак, после уточнения первичных результатов анализа двух повестей мы получили следующий перечень синтаксических черт индивидуального стиля Рея Брэдбери:

1. бессоюзное перечисление;
2. многосоюзиe с *and*;
3. распространенное обстоятельство в начале предложения;
4. синтаксический параллелизм;
5. выделение предложений в отдельные абзацы;
6. активное использование несобственно-прямой речи;
7. лексический повтор в структуре СФЕ.

Еще раз обратим внимание на то, что данный список не является конечным списком всех черт идиостиля Брэдбери. Это лишь перечень тех явлений, которые будут проанализированы далее в этой работе.

В следующем разделе мы рассмотрим каждый пункт по отдельности: проанализируем роль и функции вышеперечисленных явлений в романах, приведем примеры из оригинала, сравним их с переводами на русский язык и постараемся оценить эти переводы с точки зрения того, насколько в них сохранен идиостиль автора. Все примеры взяты из переводов, считающихся «каноническими» – «Марсианские хроники» Льва Жданова и Татьяны Шинкарь и «Вино из одуванчиков» Эдварды Кабалевской. Все примеры для удобства выделены рамочками. Для краткого обозначения авторов перевода примем следующие сокращения: Ж. Ш. для Льва Жданова и Татьяны Шинкарь и Э. К. для Эдварды Кабалевской.

5. Анализ синтаксических черт идиостиля Р. Брэдбери и сравнение с переводами на русский язык

5.1. Бессоюзное перечисление

Этот синтаксический прием используется автором настолько часто, что сразу бросается в глаза при чтении романов Брэдбери. Нередко бессоюзное перечисление у автора включает в себя однородные члены с зависимыми словами. Перечисление как стилистический прием может быть семантически гомогенным (в этом случае члены перечисления образуют частное (sporadic) семантическое поле) и гетерогенным [Гальперин 1981, с. 216]. У Брэдбери в большинстве случаев наблюдается семантически гомогенное перечисление, несущее различные функции, которые мы проанализируем в каждом примере ниже.

The people, rushing forward, waved and shrieked happily, knocking down tables, swarming, rollicking, seizing the four Earth Men, lifting them swiftly to their shoulders.

Марсиане, размахивая руками, восторженно крича, опрокидывая столы, толкая друг друга, со всех концов зала кинулись к землянам, стиснули их в объятиях, подняли всю четверку на руки. (пер. Ж.Ш.)

В оригинале насчитывается шесть причастий и два глагола, в переводе – четыре деепричастия и три глагола. Причастия *swarming* и *rollicking* переведены словами *толкая друг друга*, что в целом передает их значение. В данном примере бессоюзное перечисление носит эффект быстрой и хаотичной смены действий. Он полностью сохранен в переводе.

The psychologist emerged from the ship after half an hour of prowling, tapping, listening, smelling, tasting.

Полчаса психиатр копался, щупал, выстукивал, слушал, нюхал, пробовал на вкус, наконец он вышел из корабля. (пер. Ж.Ш.)

Бессоюзное перечисление создает образ тщательной, дотошной и долгой проверки недоверчивого психиатра. Здесь переводчик даже превзошел автора по количеству членов перечисления. Также нельзя не отметить абсолютно оправданное изменение порядка слов, осуществленное переводчиком в целях сохранения ритма и логики повествования.

Accordion, harmonica, wine, shout, dance, wail, roundabout, dash of pan, laughter.
--

Аккордеон, гармоника, вино, крики, пляска, вопли, возня, лязг посуды, хохот. (пер. Ж.Ш.)
--

Яркий пример авторского бессоюзного перечисления, так как здесь отсутствует сказуемое, что нетипично для английского языка. Такая структура предложения усиливает образ непоследовательности и бессмысленности действий пьяных персонажей. Перевод выполнен точно.

And brimming the swell were things carried by the river: grandfather clocks <u>chiming</u> , kitchen clocks <u>ticking</u> , caged hens <u>screaming</u> , babies <u>wailing</u> ...
--

Окаймляя вздувшуюся стремнину, плыли <u>голосистые</u> дедовские будильники, гулко <u>тикающие</u> стенные часы, <u>кудахчущие</u> куры в клетках, <u>плачущие</u> малютки... (пер. Ж.Ш.)

Бессоюзное перечисление словосочетаний типа *noun+Participle I* создает четкий ритм, который в переводе, к сожалению, потерян. Все причастия в оригинале относятся к семантическому полю звуков, издаваемых перечисленными предметами. Вместе они создают образ какофонии. В переводе слово *голосистые* выпадает из этого ряда, так как оно не обозначает конкретный звук. Также не совсем понятно, почему первые *clocks* это именно *будильники* (ведь звонят разные часы, не только будильники) и почему опущено прилагательное *kitchen*.

He veered the car wildly, mile after mile, down the road, <u>tumbling</u> , <u>smashing</u> , <u>breaking</u> , <u>scattering</u> bundles of <u>paper</u> , <u>jewel boxes</u> , <u>mirrors</u> , <u>chairs</u> .

Он гнал машину дальше, километр за километром, наезжая на кучи, кроша шкатулки и зеркала, ломаю стулья, рассыпая бумаги. (пер. Ж.Ш.)

Бессоюзное перечисление создает образ быстрой, неаккуратной, даже злобной езды, подсказывающий читателю о характеристиках самого водителя. Данный пример интересен разными рядами однородных членов: сначала идут наречия быстроты движения (*wildly, mile after mile*), затем ряд причастий с общим значением «ломать» и далее ряд прямых дополнений к ним. В переводе все элементы сохранены. Наречие *wildly* прекрасно компенсируется глаголом *гнал*.

The terrible prowler, the magnificent runner, the leaper, the shaker of souls, vanished.

То пугающее и грозное, что подкрадывалось, близилось, готово было ринуться и потрясти его душу, исчезло! (пер. Э.К.)

Хотя, в отличие от оригинала, члены перечисления в переводе стоят в разных формах (прошедшее время, несовершенный вид и начальная форма, совершенный вид), мы согласны с решением переводчика заменить существительные на глаголы, так как они придают тексту большей динамики. В данном примере бессоюзное перечисление служит усилению градации, которая в переводе сохранена. Однако введение восклицательного знака представляется нам неоправданным.

5.2. Многосоюзиe с *and*

В противовес бессоюзному перечислению, Брэдбери также часто использует длинные перечисления с большим количеством союза *and*. Многосоюзиe «всегда связано с перечислением однородных членов предложения и, в большинстве случаев, имеет функцию выделения каждой составной части ряда (которую также можно назвать разделительной функцией)» [Гальперин 1958, с. 256].

Также многосоюзие может служить для ритмической организации высказывания: союзы, являясь неударными элементами, стоят между полнозначными словами, таким образом происходит чередование ударных и неударных элементов.

Помимо этого, многосоюзие может нести объединительную функцию (т. е. повторы союзов объединяют высказывание в единое смысловое целое) и для выражения последовательности (как наречие *then*).

There were white houses and red brick ones, and tall elm trees blowing in the wind, and tall maples and horse chestnuts. And church steeples with golden bells silent in them.

Стояли дома, белые и из красного кирпича, стояли, клонясь от ветра, высокие клены, и могучие вязы, и каштаны. Стояли колокольни с безмолвными золотистыми колоколами. (пер. Ж.Ш.)

В данном примере многосоюзие носит разделительную функцию. Пример интересен наличием в нем присоединительной конструкции – часть перечисления вынесена в отдельное предложение для еще большего выделения этой части. Переводчик хорошо компенсировал как обилие *and*, так и присоединительную конструкцию повтором глагола *стояли*.

They finished a late lunch and they sat in the parlor and he told them all about his rocket and they nodded and smiled upon him and Mother was just the same and Dad bit the end off a cigar and lighted it thoughtfully in his old fashion.

После ленча они перешли в гостиную, и он рассказал им все про свою ракету, а они кивали и улыбались ему, и мама была совсем такая, как прежде, и отец откусывал кончик сигары и задумчиво прикуривал ее – совсем как в былые времена. (пер. Ж.Ш.)

В данном примере многосоюзие носит объединительную функцию – все элементы составляют собой единый образ родного дома. В оригинале семь союзов, в переводе шесть, т. е. переводчик почти полностью передал многосоюзие.

It was long and straight and cool and wet and reflective in the night.

Он был длинный, прямой, холодный, в его влажном зеркале отражалась ночь. (пер. Ж.Ш.)

Здесь повтор союза служит для создания ритма, а также носит разделительную функцию. Переводчик принял решение превратить перечисление в бессоюзное, ведь калькирование повтора союза создало бы синтаксическую и ритмическую конструкцию, не свойственную русской художественной речи. Этот повтор по-русски носил бы скорее ораторский, риторический, но не эмоционально-художественный характер, т.е. поменялась бы функция. В этом смысле бессоюзие по-русски более успешно создаёт органичный ритм.

You yelled and screamed and raced and rolled and tumbled and all of a sudden the sun was gone and the whistle was blowing and you were on your long way home to supper.

Кричишь, визжишь, бегаешь наперегонки, катаешься по земле, кувыркаешься, и вдруг – хватать! – солнце уже зашло, гудит гудок вечернего поезда, и ты плетешься домой ужинать. (пер. Э.К.)

Использование исторического настоящего в переводе очень удачно, оно усилило динамику повествования. Употребление междометия *хватать* прибавило отрывку разговорности, что в данном случае вполне уместно. Что касается многосоюзия, в оригинале оно служит для ритмической организации текста и выражает последовательность действий (хотя и весьма хаотичную). Как и в предыдущем примере, переводчик решил сделать перечисление бессоюзным.

Mrs. Brown looked at the crowd and then at the Quaker Oats box and opened the top and looked in and gasped, and put the top back on without drinking any of that stuff in there.

Миссис Браун поглядела на собравшихся, потом на свою банку и, открыв крышку, заглянула внутрь, но тут у нее захватило дух, и она закрыла банку, так и не выпив ни капли. (пер. Э.К.)

Здесь многосоюзие выражает последовательность действий. В переводе вместо повторяющегося *and* использованы разные слова, и это даже лучше, чем если бы везде был союз *и*. Синтаксическая структура оригинала в целом не изменена.

5.3. Распространенное обстоятельство в начале предложения

Как известно, классический порядок слов в английском предложении выглядит следующим образом: подлежащее, сказуемое, дополнение, другие члены предложения. Такой порядок слов можно назвать нейтральным, т.е. не имеющим дополнительных целей сообщения. Автор художественного произведения, преследуя свои цели, может менять традиционный порядок слов – применять стилистическую инверсию. Рей Брэдбери в своих текстах очень часто применяет этот прием к обстоятельству: он ставит одно или несколько распространенных обстоятельств перед подлежащим.

Инверсия используется для эмфазы, т. е. для усиления какого-либо элемента высказывания, либо для выделения всего высказывания и придания ему особой эмоциональной окраски. Также инверсия применяется для ритмической организации предложения, и именно эту функцию она чаще всего выполняет у Брэдбери, как видно из приведенных ниже примеров.

В русском языке порядок слов не фиксированный, постановка одного или нескольких длинных обстоятельств в начало предложения не представляет трудности для переводчика. Рассмотрим на примерах, везде ли переводчикам удалось сохранить эту черту идиостиля автора.

In the long and endless dwellings that curved like tranquil snakes across the hills, lovers lay idly whispering in cool night beds.

В нескончаемо длинных рядах жилищ, извивающихся по склонам, подобно оцепеневшим змеям, в прохладных ночных постелях лениво перешептывались возлюбленные. (пер. Ж.Ш.)

Здесь переводчику удалось даже продлить авторское обстоятельство, поставив *в прохладных ночных постелях* перед подлежащим. В оригинале инверсия создает размеренный ритм, напоминающий ритм сказки, и он прекрасно передан в переводе.

From various and uncountable tributaries, in creeks and brooks of color and motion, the parts of this river had joined, become one mother current, and flowed on.

Бесчисленные притоки, речушки, ручейки слились в единый материнский поток, объединили свое движение, свои краски и устремились дальше. (пер. Ж.Ш.)

Здесь инверсия несет функцию ритмической организации высказывания. В переводе сделана трансформация: обстоятельства превратились в однородные подлежащие. Синтаксическая структура оригинала не сохранилась, как и размеренный ритм.

And now, far away, along the moonlit avenue, a figure ran.

Вдруг вдали, на залитой лунным светом улице, показалась бегущая фигурка. (пер. Ж.Ш.)

Инверсия выделяет все высказывание в целом в эмоциональном плане: усилен драматизм ситуации, нарастает напряжение. В переводе синтаксическая структура и созданный эффект сохранены.

Far off in the dim moonlit country, over a viaduct and down a valley, a train rushed along whistling like a lost metal thing, nameless and running.

Где-то далеко, по смутному, озаренному луной лесу, над виадуком, потом внизу, по долине, прогрохотал поезд, он отчаянно свистел, точно безымянный железный зверь заблудился в ночи. (пер. Э.К.)

В переводе обстоятельств стало больше, чем в оригинале, но они короче, что нарушает созданный с помощью инверсии ритм. Однако в целом образ в переводе не исказился.

And around the bend of the morning street, up the avenue, between the even rows of sycamore, elm and maple, it the quietness before the start of living, past his house he would hear the familiar sounds.

И в изгибе утренней улицы, на широком проезде между ровными рядами платанов, вязов и кленов, в тишине, перед тем как начнется дневная жизнь, услышишь за домом знакомые звуки. (пер. Э.К.)

Это пример с наибольшим количеством обстоятельств (пять). В переводе в своей начальной позиции остались четыре обстоятельства, пятое переместилось за сказуемое, но это не нарушило ритмику оригинального предложения. Инверсия усиливает весь образ тихого, спокойного утреннего города.

And, thousands of miles away, in a southern land, in an office in a building in that land, there was the sound of footsteps retreating from the phone.

И за тысячи миль от Гринтауна, в южной стране, в огромном многоэтажном здании, в кабинете раздались шаги – кто-то отошел от телефона. (пер. Э.К.)

Пример интересен сочетанием инверсии обстоятельств с градацией, что полностью передано в переводе. Инверсия в данном случае используется именно для усиления эффекта нарастания – читатель как будто сначала смотрит откуда-то сверху, потом все приближается и приближается, пока не попадает в кабинет.

5.4. Синтаксический параллелизм

В художественных текстах параллелизм синтаксических конструкций, как и любой повтор, создает «ритмическую организацию высказывания и благодаря своему однообразию служит фоном для эмфатического выделения нужного отрезка высказывания или слова» [Гальперин 1958, с. 234].

Синтаксический параллелизм особенно часто встречается при антитезах, перечислениях и в приеме нарастания. В приведенных ниже примерах демонстрируются различные функции этого стилистического приема.

A storm gathered, yet the sky was clear. Lightning was expected, yet there was no cloud.

Близи́лась буря, хотя небо было ясным. Назре́вала молния, хотя не было туч.
(пер. Ж.Ш.)

В данном примере параллельные конструкции усиливают прием антитезы. В переводе параллелизм сохранен.

She stopped singing. She put her hand to her throat. She nodded to the musicians and they began again.

Пение оборвалось. Певица поднесла руку к горлу. Потом кивнула музыкантам, и они начали с начала. (пер. Ж.Ш.)

Здесь параллелизм усиливает эффект отрывистости, резкости действий, контрастирующий с плавным пением. Хотя параллелизм сохранить в переводе не удалось, он компенсирован аллитерацией.

In the sunlight, snow melts, crystals evaporate into a steam, into nothing. In the firelight, vapors dance and vanish. In the core of a volcano, fragile things burst and disappear. The girl, in the gunfire, in the heat, in the concussion, folded like a soft scarf, melted like a crystal figurine.

В лучах солнца тает снег, кристаллики превращаются в пар, в ничто. В пламени очага пляшут и пропадают химеры. В кратере вулкана распадается, исчезает все хрупкое и непрочное. От выстрела, от огня, от удара девушка распалась, как легкий газовый шарф, растаяла, будто ледяная статуэтка.
(пер. Ж.Ш.)

В данном примере присутствуют сразу три стилистических приема: инверсия, параллелизм и нарастание. Переводчику удалось их воспроизвести. Только в последнем предложении пришлось использовать другой предлог, но

обстоятельство снова поставлено в начало предложения, а также сохранилось бессоюзное перечисление, которое тоже является чертой идиостиля автора.

It was a night in winter and she was skating lightly over a pond of white moon ice, her image gliding and whispering under her. It was a night in summer in this town of fire in the air, in the cheeks, in the heart, your eyes full of the glowing and shutting-off color of fireflies. It was a rustling night in October...

Зимний вечер, она легко скользит на коньках по замерзшему пруду, лед под лунной белый-белый, а под ногами скользит ее отражение и словно шепчет ей что-то. А вот летний вечер – летом здесь, в этом городе, зноем опалены и улицы, и щеки, и в сердце знойно, и, куда ни глянь, мерцают – то вспыхнут, то погаснут – светлячки. Октябрьский вечер... (пер. Э.К.)

Синтаксический параллелизм в переводе сохранен. Также удачным решением переводчика было использовать историческое настоящее время для создания более яркого и живого образа. К тому же это избавило от необходимости постоянно употреблять глаголы «был», «стал» и т.п., замедляющие повествование.

Her toe hurt from being run over. Her stomach was upset. Her back was stiff, her legs were pulsing with agony. Her eyeballs felt like wads of blazing cotton. Her tongue tasted like a dust mop. Her ears were belling and ringing away.

Палец, на который наехала машина, очень болит. Желудок расстроен. Спина затекла, ноги гудят, точно не свои. В глазах багровый туман и жжение. На языке мерзкий вкус какой-то пыльной тряпки. В ушах шум и звон. (пер. Э.К.)

В данном примере параллелизм используется для выделения членов перечисления. Первые три предложения перевода воспроизводят параллельные конструкции оригинала (части тела выступают в роли подлежащих). В последних трех предложениях переводчик был вынужден из частей тела сделать обстоятельства, но, тем не менее, все они стоят в начале предложения, поэтому параллелизм сохранен. Также удачным решением

переводчика было использовать историческое настоящее время, что позволило сохранить четкий ритм повествования.

5.5. Выделение предложений в отдельные абзацы

Как указывает И. Р. Гальперин, автор письменного текста тем тщательнее делит свой текст на абзацы, чем больше он стремится облегчить понимание читателя. Но, помимо этого, с помощью абзацев автор может воздействовать на читателя, выделяя таким образом нужные части текста.

В художественных произведениях «абзац представляет собой соотношение логических и эмоциональных элементов. Эмоциональный элемент высказывания может потребовать выделения каждой части высказывания в отдельную графически оформленную единицу» [Гальперин 1958, с. 230]. Таким образом, эмоциональность в письменном тексте может выражаться не только с помощью знаков препинания и курсива, но и с помощью абзацев.

И. Р. Гальперин отмечает, и это ярко проявляется в прозе Брэдли, что абзацы в некоторых случаях построены на принципах логического или эмоционального нарастания. Рассмотрим примеры.

He awoke to a tap on his brow.

Water ran down his nose into his lips. Another drop hit his eye, blurring it. Another splashed his chin.

The rain.

Raw, gentle, and easy, it mizzled out of the high air, a special elixir, tasting of spells and stars and air, carrying a peppery dust in it, and moving like a rare light sherry on his tongue.

Rain.

Что-то тронуло его бровь, и он проснулся.

По носу на губу скатилась влага. Вторая капля ударила в глаз и на миг его затуманила. Третья разбилась о щеку.

Дождь.

Прохладный, ласковый, легкий, он моросил с высокого неба – волшебный эликсир, пахнувший чарами, звездами, воздухом; он нес с собой черную, как перец, пыль, оставляя на языке то же ощущение, что выдержанный старый херес.

Дождь. (пер. Ж.Ш.)

В данном примере абзацы создают логическое нарастание, которое усиливается повтором слова *rain* и его вынесением в отдельные абзацы. В этом отрывке проявляются сразу несколько черт идиостиля Рея Брэдбери: уже упомянутый лексический повтор, во втором абзаце – синтаксический параллелизм, в четвертом – инверсия. Переводчик прекрасно отразил все приемы.

The Ravine.

Here and now, down in that pit of jungled blackness were suddenly all the things he would never know or understand; all the things without names lived in the huddled tree shadow, in the odor of decay.

He realized he and his mother were alone.

Her hand trembled.

Овраг.

Здесь, в этой пропасти посреди черной чащобы, вдруг сосредоточилось все, чего он никогда не узнает и не поймет; все, что живет, безымянное, в непроглядной тени деревьев, в душливом запахе гниения...

А ведь они с матерью здесь совсем одни.

И ее рука дрожит! (пер. Э.К.)

С помощью выделения предложений в отдельные абзацы автор усиливает эмоциональность отрывка, нагнетает напряжение. С этой же целью использована инверсия во втором абзаце. В переводе хочется отметить удачную замену *he realized* на *а ведь*, это звучит более естественно. Также удачно использование исторического настоящего времени, которое как бы

приближает повествование к читателю, и поэтому оно оказывает большее впечатление. Единственное, в чем переводчик, на наш взгляд, перестарался – это введение восклицательного знака.

She froze again.

Wait, she told herself.

She took a step. There was an echo.

She took another step.

Она снова замерла.

– погоди, – сказала она себе.

Сделала шаг. Раздалось эхо.

Еще шаг. (пер. Э.К.)

Данный пример интересен тем, что в нем выделение каждого предложения в отдельный абзац как бы имитирует на письме реальные шаги персонажа. Переводчик совершенно правильно решил сделать предложения как можно короче и отказаться от всего лишнего (*Сделала шаг* вместо *Она сделала шаг*; *Еще шаг* вместо *Она сделала еще шаг*). Это позволило сохранить эффект отрывистости движения.

She sat down.

A shot sounded.

Very clearly, sharply, the sound of the evil insect weapon.

Her body jerked with it.

Она села.

Выстрел.

Ясный, отчетливый, зловещий звук.

Она содрогнулась. (пер. Ж.Ш.)

Здесь, как и в предыдущем примере, выделение предложений в отдельные абзацы создает эффект отрывистости и резкости действий. Благодаря отказу от всех лишних слов, дублирующих старую информацию, переводчику прекрасно удалось передать эффект оригинала.

5.6. Активное использование несобственно-прямой речи

В произведениях Рея Брэдбери речь персонажей играет огромную роль – в некоторых рассказах она даже преобладает над авторской. Для изображения устной речи на письме автор использует самые разнообразные средства, среди которых: парцелляция, эллипсис, умолчание, начало предложений с союза *and*, ряды односоставных или простых нераспространенных предложений, особенно в контрасте с длинными, бессоюзие, многосоюзие, лексический повтор, сниженная лексика, ряды вопросительных предложений и др. Наряду с прямой речью, автор также активно вводит косвенную и несобственно-прямую речь. Так как для синтаксической стилистики представляет наибольший интерес именно этот тип речи, его мы и рассмотрим ниже.

Несобственно-прямая речь подразделяется на косвенно-прямую и изображенную. Косвенно-прямая речь передает реально произнесенную речь персонажа [Гальперин 1958, с. 203]. Этот вид речи является переходным между косвенной и прямой и сочетает в себе характерные черты обоих, в чем можно убедиться на примерах.

And some days, he went on, were days of hearing every trump and trill of the universe. Some days were good for tasting and some for touching. And some days were good for all the senses at once.

А в другие дни, говорил еще отец, можно услышать каждый гром и каждый шорох Вселенной. Иные дни хорошо пробовать на вкус, иные – на ощупь. А бывают и такие, когда есть все сразу. (пер. Э.К.)

От прямой речи здесь лексический повтор *some days* и начало предложений с союза *and*. От косвенной речи здесь сдвиг временных форм глагола – прошедшее время вместо настоящего. Есть в этом отрывке и авторская речь (*he went on*). Переводчик хорошо справился со своей задачей, особенно хочется отметить, как он решил упростить последнее предложение, оно звучит очень естественно и разговорно.

The footsteps hesitated outside the door.

Should she speak? Should she cry out, “Come in, oh, come in”?

Шаги нерешительно замедлились перед домом.

Заговорить? Воскликнуть: «Входи, входи же!»? (пер. Ж.Ш.)

Пример интересен тем, что в нем закавыченная прямая речь находится внутри косвенно-прямой. От косвенной речи здесь местоимение третьего лица, от прямой – вопросительные предложения. В закавыченной части тоже проявляется характерная черта устной речи – повтор. В переводе все приемы оригинала сохранились.

He liked to listen to the silence, he said, if silence could be listened to, for, he went on, in that silence you could hear wildflower pollen sifting down the bee-fried air, by God, the bee-fried air! Listen! The waterfall of birdsong beyond those trees!

– Хорошо при случае послушать тишину, – говорил он, – потому что тогда удастся услышать, как носится в воздухе пыльца полевых цветов, а воздух так и гудит пчелами, да-да, так и гудит! А вот – слышите? Там, за деревьями водопадом льется птичье щебетанье! (пер. Э.К.)

В данном примере косвенно-прямая речь вводится авторским текстом *he said* и *he went on*. Здесь от косвенной речи прошедшее время вместо настоящего, от прямой – лексические повторы (*silence, bee-fried air*), междометие *by God*, восклицательные предложения, парцелляция. Переводчик принял решение сделать речь прямой, все характерные черты прямой речи из оригинала в переводе воспроизведены; таким образом, изменение типа речи не сказывается на качестве синтаксической эквивалентности перевода.

Второй вид несобственно-прямой речи – изображенная речь – не передает речь персонажа, но изображает его внутреннее состояние, его мысли и чувства [Гальперин 1958, с. 209]. Однако они передаются через авторскую интерпретацию, т. е. здесь переплетаются два плана повествования – план

автора и план персонажа. Эти два плана в изображенной речи неотделимы друг от друга.

Изображенная речь является типизацией характерных черт внутренней речи, именно поэтому она, как правило, отрывиста, фрагментарна, эмоциональна и даже нелогична. Это хорошо видно из приведенных ниже примеров.

The town. The wideness. The houses. The ravine. Douglas blinked back and forth. But how to relate the two, make sense of the interchange when . . .

Город. Чаща. Дома. Овраг. Дуглас озадаченно мигает. Но какая же связь меж человеком и природой, как понять, что значат они друг для друга, когда... (пер. Э.К.)

Ряд коротких односоставных предложений имитирует все, что воспринимает персонаж в данный момент, что он пытается связать друг с другом. Далее идет авторская речь, а затем снова изображенная, в которой мы находим характерную для прямой речи черту – умолчание. В переводе все приемы переданы.

He had the most ridiculous theory quite suddenly. It gave him a kind of chill. It was really nothing to consider, of course. Highly improbable. Silly. Forget it. Ridiculous.

Внезапно пришла в голову совершенно нелепая теория. По спине пробежал холодок. Да нет, вздор, конечно. Слишком невероятно. Ерунда. Выкинуть из головы. Смешно. (пер. Ж.Ш.)
--

Отрывок начинается с авторской речи, которая в третьем предложении переходит в косвенно-прямую, а затем в изображенную. В третьем предложении от косвенной речи есть прошедшее время вместо настоящего, от прямой – слово *of course*. Далее идет изображенная речь, которую автор создает с помощью парцелляции и эллипсиса. В переводе авторская речь сразу переходит в изображенную в третьем предложении, что даже приумножило эмоциональность отрывка.

Silly woman. She went inside. You and your imagination, she thought. That was nothing but a bird, a leaf, the wind, or a fish in the canal. Sit down. Rest.

«Сумасшедшая! – Она вернулась в комнату. – Это все твоя фантазия. Ничего не было. Просто птица, листок, ветер или рыба в канале. Сядь. Приди в себя». (пер. Ж.Ш.)

Данный отрывок почти целиком состоит из изображенной речи, которая передается с помощью коротких односоставных предложений и парцелляции. Эти черты в переводе сохранились, однако от изображенной речи переводчик отказался в пользу прямой.

В целом же можно отметить, что целью при переводе является не столько сохранение типа речи, сколько передача смысловая и смыслоритмической функции, настроения (буквалистский подход здесь, как, впрочем, и везде, неуместен).

5.7. Лексический повтор в структуре СФЕ

Как пишет И. Р. Гальперин, лексический повтор как стилистический прием вышел из разговорной речи. Действительно, человек склонен часто повторять одно и то же, если он взволнован. Отсюда следует важный вывод: «...повторы слов и целых словосочетаний <...> в эмоционально-возбужденной речи являются закономерностью» и «не несут какой-либо стилистической функции» [Гальперин 1958, с. 258]. Как уже отмечалось выше, в связи с большой ролью диалогов в произведениях Брэдбери повтор часто появляется именно в прямой речи персонажей. Так как в этом случае, по И. Р. Гальперину, он не является стилистическим приемом, повтор в прямой речи мы рассматривать не будем. Мы рассмотрим повтор только в речи автора.

Основная функция стилистического повтора – это усиление, выделение повторенной части высказывания, привлечение внимания читателя к ней. Эта функция отсылает к живой эмоциональной речи (см. выше). Также повтор может нести функции последовательности, модальности, нарастания,

объединения, многократности или длительности действия и др. Второстепенной функцией повтора является ритмическая, однако она часто сопровождает вышперечисленные, в чем мы убедимся на примерах.

Исследование передачи лексического повтора в переводе представляет особый интерес, так как эта передача, отвечая воле автора, должна в то же время выполняться в поле стилистических конвенций русского языка, и восприниматься как авторское на фоне стандарта уже в русле литературной традиции принимающей культуры.

The rocket lay on the launching field, blowing out pink clouds of fire and oven heat. The rocket stood in the cold winter morning, making summer with every breath of its mighty exhausts. The rocket made climates, and summer lay for a brief moment upon the land...

Ракета стояла на космодроме, испуская розовые клубы огня и печного жара. В стуже зимнего утра ракета творила лето каждым выдохом своих мощных дюз. Ракета делала погоду, и на короткий миг во всей округе воцарилось лето... (пер. Ж.Ш.)

В данном примере повтор является анафорическим и носит функцию усиления, привлечения всего внимания к ракете. Также для усиления в первых двух предложениях оригинала служит синтаксический параллелизм, который в переводе передать не удалось. Анафора сохранилась лишь в двух предложениях из трех. В переводе образ не так усилен, как в оригинале.

Belter looked at the river going along the street, that dark river flowing and flowing between the shops, the dark river on wheels and horses and in dusty shoes, the dark river from which he had been snatched on his journey.

Белтер посмотрел на поток, до краев заполняющий улицу, на черный поток, неудержимо струящийся между лавками, черный поток на колесах, верхом, в пыльных башмаках, черный поток, из которого его так внезапно вырвали. (пер. Ж.Ш.)

Здесь повтор тоже имеет функцию усиления. Также в этом примере хорошо ощущается ритмическая функция повтора. Обе функции полностью переданы в переводе.

Growing, growing, the silence. Growing, growing, the tenseness.

Все растет, разбухает тишина. Все острее, напряженней ожидание. (пер. Э.К.)

Анафорический повтор в этом примере применен в функции нарастания и усиления. С той же целью использована инверсия и синтаксический параллелизм. Переводчик сохранил параллелизм и вместо одинаковых слов использовал синонимический повтор. В результате высказывание не потеряло своих функций, и перевод получился даже интереснее, чем оригинал.

Bright lights still burned in the small store windows where the warm wax dummies lifted pink wax hands fired with blue-white diamond rings, or flourished orange wax legs to reveal hosiery.

В витринах небольшого универсального магазина еще горели огни, а согретые ярким светом восковые манекены протягивали розовые восковые руки, выставляя напоказ пальцы, унизанные перстнями с голубовато-белыми бриллиантами, или задирали оранжевые восковые ноги, привлекая взгляд прохожего к чулкам и подвязкам. (пер. Э.К.)

Повтор слова *wax* выполняет функцию усиления, привлекая внимание читателя к искусственности и фальшивости, возможно, даже бездушности манекенов. Повтор полностью сохранен в переводе.

The sounds blew across a town that was empty, emptier than it had ever been. Over empty streets and empty lots and empty lawns the sound faded.

Звуки летели над пустынным городом – никогда еще не был он таким пустынным. И замерли над пустынными улицами, над пустынными палисадниками и опустелыми лужайками. (пер. Ж.Ш.)

Здесь повтор выполняет функции усиления и нарастания. Этой же цели служит инверсия во втором предложении. В переводе повтор полностью

воспроизведен. Также хочется отметить удачное решение переводчика убрать подлежащее из второго предложения – благодаря этому образ покинутого людьми города еще более усиливается.

You could hear their faraway voices under glass. You could hear someone singing in a high sweet voice. You could smell bread baking, too, and you knew it was real bread that would soon be covered with real butter.

Из-за стекол чуть слышно доносились голоса. Кто-то звонко распевал песню. Пахло свежим хлебом, и ясно было, что это – самый настоящий хлеб, который сейчас намажут настоящим маслом. (пер. Э.К.)

В данном примере анафора усиливает одновременность действий, точнее, ощущений. Здесь анафора сочетается с синтаксическим параллелизмом, однако, к сожалению, ни тот, ни другой прием не отразился в переводе.

5.8. Выводы

Итак, мы проанализировали семь синтаксических особенностей идиостиля Рея Брэдбери: в рамках анализа мы сопоставили примеры из повестей *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine* с их переводами на русский язык, попытались дать оценку этим переводам и понять, в какой степени переводчикам удалось передать индивидуальность автора. Конечно, рассмотреть абсолютно все отрывки, в которых проявляется идиостиль автора, невозможно. Понятно, что в одних случаях переводчик находит блестящий вариант перевода, а в других перевод получается не столь удачным. Однако мы постарались выбрать наиболее яркие, показательные примеры, по которым можно судить обо всем переводе в целом.

Из 38 рассмотренных примеров лишь четыре переведены не совсем удачно, без сохранения черт или функций оригинальной синтаксической структуры. В девяти случаях, что составляет менее четверти всех примеров, перевод вызвал только одно замечание, т.е. синтаксическая структура в переводе воспроизведена, но, допустим, упущен один элемент или же не

передан какой-либо стилистический прием. Большинство примеров (66%) переведены безукоризненно, сохранены функции синтаксической структуры и все стилистические приемы, созданный автором образ полностью передан на русском языке (в нескольких случаях, по нашему мнению, передан даже лучше, чем в оригинале).

Таким образом, можно смело утверждать, что переводчики Лев Жданов, Татьяна Шинкарь и Эдварда Кабалевская сумели сохранить в неискаженном виде идиостиль Рея Брэдбери, по крайней мере, в изученном нами синтаксическом аспекте. Надо признать, что в четырех примерах обнаруженная в оригинале черта идиостиля в переводе не проявилась, однако общий художественный образ в той или иной степени везде передавался. Грубых переводческих ошибок или неправильного толкования оригинала нами нигде не обнаружено. В тех случаях, когда воспроизвести тот или иной стилистический прием не позволял сам русский язык, переводчики компенсировали его при помощи других приемов, так же свойственных авторской манере.

Особенно хочется отметить, что переводчики не слепо копировали синтаксическую структуру, а учитывали специфику русского языка, иную частотность тех или иных типов синтаксических конструкций, придаточных предложений, и, где необходимо, производили нужные трансформации, но не в ущерб авторскому стилю. Несомненно, при переводе играли роль и соображения благозвучия, удобочитаемости. В то же время переводчикам удалось избежать так называемой стандартизации оригинального текста, т.е. сглаживания его особенностей, что часто случается в тех случаях, когда переводчик боится «переборщить» и заменяет экспрессивность оригинала на более нейтральный вариант в переводе. Таким образом, перевод не стал буквальным (синтаксически интерферентным), но и не превратился в литературно-усредненное нечто (в стандартизированное), т.е. переводчики нашли «золотую середину».

Действительно, хотя существуют другие, более современные переводы этих повестей, каноническими считаются именно советские, проанализированные нами, и это совершенно заслуженно. Можно с уверенностью утверждать, что, ознакомившись с переводами Э. Кабалевской, Л. Жданова и Т. Шинкарь, читатель, не владеющий английским языком, получит адекватное представление о стиле Рея Брэдбери.

Заключение

Цель данной работы заключалась в том, чтобы выяснить, какой интерес на различных этапах представляло творчество Рея Брэдбери для советских и российских переводчиков, в каком порядке происходило освоение творчества Брэдбери советскими и российскими переводчиками; насколько полно и удачно передана в переводах индивидуальная манера автора (его идиостиль).

Первый раздел данной работы представляет собой краткую биографию Рея Брэдбери. Мы посчитали необходимым в общих чертах познакомиться с биографией автора, признавая, что жизненные события так или иначе оказывают свое влияние на писательскую манеру.

Во втором разделе мы сопоставили хронологию публикации оригинальных произведений с хронологией создания переводов на русском языке в советский и современный периоды, изучили исторические, идеологические и другие факторы, повлиявшие на отбор тех или иных произведений для перевода.

Основной вывод этого раздела заключается в том, что хронология переводов Рея Брэдбери, не соответствуя хронологии появления оригиналов, связана скорее с социокультурной ситуацией страны переводящего языка. Возможно, это справедливо в целом и для других авторов, с поправкой на особенности содержания их творчества.

Третий раздел посвящен понятию идиостиля: изучив определения идиостиля из разных источников, мы вывели принимаемое нами определение, перечислили признаки идиостиля и проанализировали его с точки зрения переводоведения, кратко обозначили важное понятие микроидиостиля.

В четвертом разделе, проанализировав повести *The Martian Chronicles* и *Dandelion Wine*, мы описали выявленные особенности идиостиля Брэдбери и отобрали явления на синтаксическом уровне для дальнейшего анализа.

В пятом разделе мы изучили функции отобранных синтаксических черт идиостиля Брэдбери на конкретных примерах из указанных выше повестей,

сравнили эти примеры с их переводами на русский язык, оценили переводы с точки зрения того, насколько успешно в них передан идиостиль.

Подводя итоги, можно сказать, что на русский язык переведена если не вся, то большая часть брэдберианы, что говорит о высоком уровне интереса читателей к творчеству этого автора. Многие произведения имеют несколько опубликованных переводов, а уж количество любительских версий перевода не знает границ.

Идиостиль Рея Брэдбери, безусловно, очень богат и проявляется на всех языковых уровнях, однако мы решили рассмотреть только синтаксический уровень в силу ограниченности формата данной работы. Сравнив отрывки из оригинальных текстов с переводами на русский язык, мы пришли к выводу, что переводчикам в целом блестяще удалось передать идиостиль Брэдбери, не исказив его и в то же время не сгладив, что нередко случается, когда переводчик слишком «осторожничает». Проанализированные нами переводы выполнены на высоком профессиональном уровне.

В дополнение ко всем перечисленным выше результатам, данное исследование помогло нам глубже понять творчество писателя, открыть в нем новые грани, еще выше его оценить. Как нам кажется, с этой работой будет интересно ознакомиться не только лингвистам, но и людям, не связанным с лингвистикой, желающим лучше разобраться в творчестве Рея Брэдбери.

Полученные в данном исследовании результаты могут быть использованы на практике другими студентами при написании курсовых и дипломных работ на смежные темы. Конечно, полученные результаты не являются исчерпывающими, и данное исследование можно было бы продолжить и расширить: например, сравнить оригинальные тексты не только с советскими, но и с современными переводами, изучить разницу между ними и установить, какой перевод и переводческий подход лучше, и почему.

Библиография

Научная литература

- Арнольд 1974** – Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Курс лекций. – Л.: Ленинградский государственный педагогический институт (ЛГПИ им. А. И. Герцена), 1974. – 78 с.
- Бархударов 1975** – Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: «Междунар. отношения», 1975. – 240 с.
- Бахтин 1997** – Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7-ми томах. Том 5. – М.: Русские словари, 1997. – 730 с.
- Беркнер 2003** – Беркнер С. С., Вошина О. Е. Проблема сохранения индивидуального стиля автора и стиля произведения в художественном переводе (на примере произведений С. Моэма). – Вестник ВГУ. – Серия лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – №1. – С. 71-73.
- Будагов 1953** – Будагов Р.А. Очерки по языкознанию [Текст] / Р.А. Будагов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1953. – 280 с.
- Бузаджи 2009** – Бузаджи Д. М. Переводчик прозрачный и непрозрачный. // «Мосты». – № 2 (22). – М.: «Р. Валент», 2009. – С. 31-38.
- Виноградов 1959** – Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Художественная литература, 1959. – 655 с.
- Виноградов 1961** – Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М.: Гос. издательство художественной литературы [Гослитиздат], 1961. – 614 с.
- Галь 2015** – Галь, Н. Слово живое и мертвое [Текст] / Н. Галь. – Спб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – 352 с.
- Гальперин 1958** – Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
- Гиндин 1972** – Гиндин С.И. Внутренняя организация текста. Элементы теории и семантический анализ: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1972. – 390 с.

- Гудий 2012** – Гудий, К. А. От оригинала к переводу: проблема взаимодействия автора и переводчика // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы Междунар. науч. конф. М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. – С. 99-103.
- Ефимов 1957** – Ефимов А.И. Стилистика художественной речи [Текст] / А.И. Ефимов. – М.: Изд-во московского университета, 1957. – 448 с.
- Кашкин 1977** – Кашкин И. А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. – М.: Советский писатель, 1977. – 560 с.
- Кияшко 2017** – Кияшко В. А. Исследование стилистических особенностей произведений Р.Брэдбери на примере рассказа «I sing the body electric». – Молодой ученый. – 2017. – №30 (164). – С. 88-89.
- Комиссаров 2011** – Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – 2-е изд., испр. – М.: «Р.Валент», 2011. – 408 с.
- Ланчиков 2004** – Ланчиков В. К. Дистантное подчинение как переводческая проблема. – Вестник МГЛУ, 2004. – Вып. 488: Перевод и стилистические ресурсы языка. – С. 55-67.
- Ланчиков 2011** – Ланчиков В.К. Топография поиска. Стандартизация в языке художественных переводов и ее преодоление. // «Мосты». – № 30 (2). – М.: «Р. Валент», 2011.
- Литвинова 2009** – Литвинова В. В. Индивидуально-авторские концепты в структуре художественного мира Рэя Брэдбери: Дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2009. – 234 с.
- Маркина 2006** – Маркина Н. В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: Дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – 222 с.
- Подгаецкая 1982** – Подгаецкая И. Ю. Границы индивидуального стиля// Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 32-59.
- Потебня 1989** – Потебня А.А. Мысль и язык [Текст] / Потебня А.А. // Слово и миф. — М.: Правда, 1989. – 297 с.

- Псурцев 2009** – Псурцев Д. В. Смыслоформирование художественного текста: теоретические основания лингвостилистического подхода: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 498 с.
- Рецкер 2007** – Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода/Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича. – 3-е изд., стереотип. – М.: «Р.Валент», 2007. – 244 с.
- Смирницкий 1957** – Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1957. – 284 с.
- Телия 1991** – Телия, В.Н. Человеческий фактор в языке [Наука]:/ В.Н. Телия. – М.: Наука, 1991. – 302 с.
- Федоров 1941** – Федоров, А.В. О художественном переводе [Текст] / А.В. Федоров. – Л.: Гослитиздат, 1941. – 260 с.
- Федоров 2002** – Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. – 5-е изд. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
- Чуковский 2014** – Чуковский К. И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода / К.И. Чуковский. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2014. – 448 с.
- Швейцер 1988** – Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. — 215 с.
- Шеин 2007** – Шеин А. И. "Линяем, цыпа". Как Немцов Дилана следить за базаром учил. // «Мосты». – № 2 (14). – М.: «Р. Валент», 2007.
- Galperin 1981** – Galperin I.R. Stylistics. Third Edition. – М.: Высшая школа, 1981. – 334 с.

Художественная литература

- Брэдбери 1982** – Брэдбери Р. Передай добро по кругу: Сборник. – М.: Молодая Гвардия, 1982. – 416 с.

Брэдбери 2008 – Брэдбери Р. Марсианские хроники : рассказы / Рэй Брэдбери; пер. с англ. Л. Жданова, Т. Шинкарь. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2008. – 368 с. – (Интеллектуальный бестселлер).

Брэдбери 2011 – Брэдбери Р. Вино из одуванчиков : роман / Рэй Брэдбери ; пер. с англ. Э. Кабалевской. – М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2011. – 352 с.

Bradbury, Ray. Dandelion Wine. Интернет-ресурс:

<https://www.e-reading.club/book.php?book=71170>

Bradbury, Ray. The Martian Chronicles. Интернет-ресурс:

http://knigger.org/bradbury/the_martian_chronicles/lang/en/

Справочная литература

Либман 1977 – Либман В. А. Американская литература в русских переводах и критике: библиография, 1776-1975 / В.А. Либман. – М.: Наука, 1977. – 451 с.

Орлов 2012 – История России: учебник / А. С. Орлов, В. А. Георгиев, Н. Г. Георгиева, Т. А. Сивохина. – 4-е изд., перераб. и доп. – Москва : Проспект, 2012. – 528 с.

Осипов 1999 – Осипов А. Н. Фантастика от «А» до «Я». Краткий энциклопедический справочник. – Дограф. – 1999. – 351 с.

Прашкевич 2014 – Прашкевич Г. М. Брэдбери / Геннадий Прашкевич. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 351[1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1485).

Baker 2001 – Routledge Encyclopaedia of Translation Studies. Edited by Baker Mona, assisted by Malmkjaer Kirsten. – Routledge, 2001. – 654 p.