

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В.Я. Заборнова

Ключевые слова: «выдвижение», ключевое слово, тематическое слово, перевод.

Keywords: foregrounding, a key word, a «thematic» word, translation.

DOI 10.14258/filichel(2024)3-12

В настоящее время понятие «ключевые слова» неразрывно связано с научным дискурсом. В каждой научной статье после аннотации требуется дать краткий список ключевых слов для облегчения поиска статей по интересующей тематике. Здесь ключевые слова являются точками, в которых в сжатом виде представлено содержание научной статьи, и, таким образом, они выполняют информативную функцию.

Однако при этом не следует забывать о роли ключевых слов в художественной литературе, так как они занимают особое место в художественной организации произведения. Известно, что слова в художественном тексте в разной степени связаны с художественным содержанием, имеют различную смысловую и эстетическую нагрузку. Слова, которые повторяются на протяжении всего художественного текста и более других связаны с идейно-художественным замыслом автора, принято называть ключевыми. В отличие от ключевых слов в научной статье, в художественной литературе они выполняют эстетическую функцию.

Некоторые исследователи связывают ключевые слова с понятием «выдвижения» (foregrounding), которое, в свою очередь, восходит к понятию «актуализация», введенному в обиход членами Пражского лингвистического кружка в 1930-е гг.: «Актуализация — такое использование языковых средств, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное, лишенное автоматизма» [Гавранек, 1967, с. 355]. Определение «выдвижения» вытекает из определения «актуализации». Джеффри Лич, например, считает “foregrounding” центральным понятием стилистики, с формальной точки зрения рассматривая его как отступление от нормы, существующей в языке, а с функциональной — принимая во внимание стилистический эффект, производимый этим отступлением [Leech, 2008]. Согласно И.В. Арнольд, выдвижением называется «наличие в тексте формальных признаков, фоку-

сирующих внимание читателя на некоторых чертах текста и устанавливающих смысловые связи между элементами разных уровней или дистантными элементами одного уровня. Выдвижение задерживает внимание читателя на определенных участках текста и тем самым помогает оценить их относительную значимость... Выдвижение обеспечивает единство и упорядоченность структуры текста» [Арнольд, 2019а, с. 208]. Среди типов выдвижения она выделяет сцепление, конвергенцию, обманутое ожидание, сильную позицию, а также разные типы повторов. Все эти типы выдвижения охватывают либо весь текст, либо большие его отрезки.

Хотя И.В. Арнольд, говоря о выдвижении, формально остается в рамках стилистики (вслед за Майклом Риффатером называя ее стилистикой декодирования), она выходит за эти рамки, когда поднимается на уровень интерпретации текста. Думается, изучение роли ключевых слов в художественном тексте — это задача уже не лингвистической, а лингвопоэтики, филологической дисциплины, выявляющей уникальность словесно-художественного творчества, выделяя его из всего многообразия функциональных стилей речи. С помощью этого подхода раскрывается эстетическая значимость языковых единиц текста, степень их участия в его художественной организации. Иными словами, он призван выяснить, каким образом языковые и стилистические средства используются писателем или поэтом для осуществления их творческого замысла, как то или иное сочетание языковых единиц приводит к созданию эстетического эффекта. Таким образом, предметом лингвопоэтики как особого раздела филологии является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его глобального художественного замысла [Задорнова, 2005].

При анализе художественного смысла того или иного текста Арнольд придает большое значение повторяющимся словам и значениям, составляющим его «тематическую сетку» [Арнольд 2019б, с. 217]. В.А. Кухаренко, говоря об актуализации потенциальных возможностей языковых единиц в художественном произведении, также называет в качестве распространенного принципа повторяемость на разных уровнях языка. В связи с этим она выделяет в художественных произведениях слова ключевые, слова тематические, а также слова-фавориты. «По составу тематических слов можно приблизительно определить тематику произведения. Слова ключевые помогают раскрыть

его идею» [Кухаренко, 1978, с. 32]. Слова-фавориты — постоянно повторяемые лексические единицы, реализуемые в индивидуально-речевой системе автора на протяжении всей его творческой жизни. По мнению Кухаренко, они служат идентификаторами индивидуального стиля писателя или поэта.

Следует отметить, что сначала за рубежом, а затем и в нашей стране изучение ключевых слов стало проводиться с помощью компьютерных программ, основанных на работе с корпусами текстов. В корпусной лингвистике появился даже термин “keyness”, т.е. способность языковой единицы становиться ключевым словом данного текста [Leech, 2008, p.165]. Основным принципом выделения ключевых слов такими программами, как Sketch Engine, Wmatrix или WordNet, является сравнение частоты употребления данной лексемы в изучаемом тексте с ее частотностью в корпусе, представляющем норму языка. Если в изучаемом тексте частотность этой лексемы выше, чем в корпусе, выбранном для сравнения, то ее можно считать полноправным ключевым словом, несущим дополнительную смысловую нагрузку.

Переходя к проблеме перевода ключевых слов, следует снова подчеркнуть, что ключевые слова относятся к элементам художественного текста, которые, будучи обусловленными глобальным замыслом автора, безусловно, обладают эстетической значимостью, и поэтому переводчик должен относиться к ним с особой тщательностью. Изучению этого вопроса, однако, не уделялось должного внимания со стороны исследователей. Можно упомянуть лишь статью В.А. Кухаренко в соавторстве с И.М. Колегаевой, Н.Г. Шевченко и Н.М. Тхор [Кухаренко и др., 1983] и статью О.С. Ахмановой и В.Я. Задорновой [Akhmanova, Zadornova, 1983].

В.А. Кухаренко и соавторы показывают на материале произведений четырех американских писателей (С. Крейна, Э. Хемингуэя, Ф.С. Фитцджеральда и К. Маккаллера), что ключевые и тематические слова всех анализируемых произведений «дробятся в переводе на множество эквивалентов ПЯ, ... что делает невозможным выполнение ими функции сквозного лексического повтора» [Кухаренко и др., 1983, с. 69]. Так, например, в романе Фитцджеральда «Великий Гэтсби» ключевое слово “party” переводится на русский язык с помощью 20 различных эквивалентов. Это приводит к тому, что из текста перевода исчезают ключевые слова, тематические слова и слова-фавориты. В результате исчезновения лексических средств, выступающих в качестве «скреп» художественного текста, происходит ослабление его целостности и некоторое изменение его содержания.

В статье О.С. Ахмановой и В.Я. Задорновой показано, что русским переводчикам Шекспира редко удается найти адекватные эквиваленты для ключевых слов его пьес, которые повторялись бы в неизменном виде на протяжении всего текста. Например, было установлено, что ключевыми словами в трагедии «Отелло» являются “monster / monstrous”: в каких бы контекстах они ни употреблялись, они прямо или косвенно связаны с центральным образом трагедии (jealousy is a green-eyed monster). При сравнении двух русских переводов трагедии, выполненных П. Вейнбергом и Б. Пастернаком, обнаружилось, что Вейнберг практически во всех контекстах перевел “monster / monstrous” как «чудовище / чудовищный», сохранив ключевое слово за счет некоторой тяжеловесности перевода. Пастернак же предпочел переводить каждое употребление этих слов индивидуально, без учета их места и роли в тексте всей трагедии, тем самым добившись легкости и естественности звучания. При этом центральный образ (green-eyed monster), переведенный как «зеленоглазая ведьма», перестает у него быть композиционным центром всей трагедии, так как слово «ведьма» употребляется только один раз и не перекликается с другими эквивалентами “monster / monstrous”. Теряется тематическая связь между, например, “monstrous birth”, “green-eyed monster” и “monstrous act”, когда они переводятся как «замысел», «зеленоглазая ведьма» и «страшный сон». Сравните с переводом Вейнберга: «плод чудовищный» — «чудовище с зелеными глазами» — «чудовищный поступок», где эта связь сохранена.

При обращении к роману Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» обнаружилось, что здесь одним из ключевых слов также является прилагательное “monstrous”, которое повторяется в разных значениях 25 раз на протяжении всего текста романа. Словарь Hornby дает три взаимосвязанных значения прилагательного “monstrous”: 1) considered to be shocking and unacceptable because it is morally wrong or unfair (syn. outrageous) (*monstrous lie/injustice*); 2) very large (syn. gigantic) (*a monstrous wave*); 3) very large, ugly and frightening (syn. horrifying) (*a monstrous figure/creature*) [Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English, 2005, с. 990].

Эти значения могут быть проиллюстрированы примерами из текста романа:

1) shocking and unacceptable because it is morally wrong: *You are mad to imagine that I would raise a finger to help you, mad to make this monstrous confession* (о признании Дориана в том, что он убил Бэзила);

2) very large: *The brightly coloured parasols danced and dipped like monstrous butterflies*;

3) large, ugly and frightening: *Drunkards had reeled by cursing and chattering to themselves like monstrous apes.*

Однако “*monstrous*” нередко реализует более одного значения в одном и том же контексте, становясь полифоничным [Задорнова, 2005, с. 121–123]. Лексическая полифония чаще всего проявляется в одновременной реализации значений “*very large*” и “*ugly and frightening*”, например:

Its [Death’s] monstrous wings seem to wheel in the leaden air around me; The heat was terribly oppressive, and the huge sunlight flamed like a monstrous dahlia with petals of yellow fire (Огромный размер часто является пугающим).

С помощью компьютерной программы Sketch Engine были определены коллокации прилагательного “*monstrous*”, т.е. слова, с которыми оно сочетается в тексте романа. Наиболее распространенным словосочетанием является атрибутивное, когда *monstrous* сочетается с существительным, которое может быть как конкретным (*monstrous butterflies / dahlia / peacock’s tail / apes / wings / lutes*), так и абстрактным (*monstrous confession / laws / fancies / maladies / moment / soul-life*), иметь как отрицательные (*apes, maladies*), так и положительные (*butterflies, orchids*) коннотации. Прилагательное также может становиться частью составного именного сказуемого (*It seemed monstrous even to think of them [such things]; The idea was monstrous*) или с помощью копулятивной связи сочетаться с другими, чаще всего негативно окрашенными прилагательными (*a monstrous and loathsome thing* — о портрете; *monstrous or mad* — о людях, вступивших на путь порока и преступлений). Интересно, что “*monstrous*” часто используется в сравнениях, в которых оно относится к корреляту, т.е. тому, с чем что-то сравнивается (например, *There were in it [the book Lord Henry sent to Dorian] metaphors as monstrous as orchids, and as subtle in colour; ...the sky was like a monstrous peacock’s tail, starred with myriads of golden eyes*). При этом предметы, определяемые прилагательным “*monstrous*”, традиционно считаются красивыми (*dahlia, butterflies, peacock’s tail, orchids*), и сочетание обозначающих их слов с “*monstrous*” создает некоторую напряженность и диссонанс.

Следует отметить, что даже когда прилагательное “*monstrous*” в романе прямо не связано с мыслями или действиями Дориана, читатель невольно ассоциирует его с поведением главного героя, так как оно появляется в эпизодах, либо предваряющих его неблагоприятные поступки и преступления, либо следующих за ними. Накапливаясь в тексте, оно прямо или косвенно свидетельствует о нравственной деградации героя, о распаде его личности и души.

Наряду с *monstrous* в романе используются и другие прилагательные с ярко выраженной негативной коннотацией, которые, согласно данным Sketch Engine, характеризуются даже большей частотностью: *horrible* (48 раз), *dreadful* (43 раза), *hideous* (32 раза). Однако представляется, что именно *monstrous* является основным ключевым словом романа, так как оно встречается во всех значимых эпизодах, скрепляя их в единое целое. Кроме того, для этого многозначного слова характерна лексическая полифония, оно отличается богатством контекстных связей, коллокационным разнообразием, и самое важное, из всех выделенных прилагательных с негативной окраской именно в семантике *monstrous* есть компонент *morally wrong*, что связывает его с глобальным художественным замыслом автора.

Что же происходит с ключевыми словами при переводе литературного произведения на другой язык? Для ответа на этот вопрос сравним текст романа О. Уайльда с его русским переводом, выполненным М. Абкиной, и посмотрим, какой эквивалент или эквиваленты соответствуют *monstrous* в переводе.

Большой англо-русский словарь под ред. И.Р. Гальперина дает следующие эквиваленты прилагательного *monstrous*: 1. 1) уродливый, безобразный; 2) чудовищный, ужасный, зверский, жестокий (*monstrous crime* — *чудовищное преступление*); 2. громадный, исполинский, чудовищный; 3. безобразный, недопустимый, невероятный (*it is perfectly monstrous that such things should be allowed* — *возмутительно / безобразие, что такие вещи разрешают*) [Большой англо-русский словарь, 1977, с. 61]. Из всех этих эквивалентов наиболее семантически приближенным к *monstrous* является *чудовищный*, о чем свидетельствуют и его значения в словаре С.И. Ожегова: 1) вызывающий чувство ужаса (*чудовищный зверь*); 2) крайний в своем проявлении, необычайный по своим отрицательным качествам (*чудовищное преступление*); 3) (разг.) крайне большой, весьма значительный (*чудовищный аппетит*) (Ожегов, 1984, с. 771).

Можно было бы предположить, что переводчица выберет именно этот эквивалент для ключевого слова. Действительно, этот эквивалент встречается чаще, чем другие: 5 раз как прилагательное и 2 раза в виде других частей речи (*чудовище, чудовищно*). Но в большинстве случаев используются другие эквиваленты. Значению 'very large' соответствуют прилагательное *большой* и его синонимы: *огромный, громадный, гигантский*; в других контекстах появляются разнообразные прилагательные, большинство из которых имеет отрицательную оценочную коннотацию: *страшный, уродливый, безобразный, возмутительный, бешеный, дикий, порочный, роковой, причудливый, сверхъестественный, проти-*

воестественный. В общей сложности ключевое слово “monstrous” «распадается» на 16 различных эквивалентов.

Ясно, что переводчица исходила не из глобальной лингвопоэтической организации произведения, а из каждого непосредственного контекста, стараясь обеспечить гладкость и естественность звучания русского текста. В некоторых случаях использование эквивалента *чудовищный* действительно привело бы к некоторому отступлению от норм сочетаемости в языке перевода, например: *He would examine with minute care and sometimes with a monstrous and terrible delight the hideous lines...* / С напряженным вниманием, а порой и с каким-то чудовищным удовольствием разглядывал он уродливые складки...; в переводе М. Абкиной — «противоестественное удовольствие»; или *There were in it [the book] metaphors as monstrous as orchids...* / Встречались здесь метафоры, чудовищные как орхидеи; у М. Абкиной — «причудливые». Кроме того, к контекстам, где реализуется значение ‘very large’, «чудовищный» не очень подходит, так как значение ‘крайне большой’, отмеченное как разговорное, является довольно редким по сравнению с первыми двумя значениями: ‘вызывающий чувство ужаса’ и ‘необычайный по своим отрицательным качествам’. «Чудовищные бабочки (*monstrous butterflies*)», «чудовищный георгин» (*monstrous dahlia*)», «чудовищный Лондон (*this grey, monstrous London of ours*)» будут восприняты не как что-то огромное, а, скорее всего, как что-то уродливое и отталкивающее. Тем не менее в некоторых случаях переводчица могла бы отойти от привычных словосочетаний, таких как «страшное признание (*monstrous confession*)», «уродливые формы самоистязания и самоограничения (*monstrous forms of self-torture and self-denial*)», «бешеный вихрь (*monstrous winds*)», и заменить здесь определения прилагательным «чудовищный»: «чудовищное признание / формы / вихрь». Однако этого не происходит. По-видимому, здесь вступает в силу одна из переводческих «универсалий», т.е. тенденций, характерных для большинства переводных текстов и не зависящих от переводчика, языка перевода, исторического периода или жанра — «избегание повторов» (*avoiding repetitions*) [Baker, 1983; Mauranten, Kujamäki, 2004]. Повторяющиеся языковые единицы, которые не кажутся переводчикам специальным стилистическим приемом, либо убираются из текста, либо заменяются контекстуальными «синонимами». Можно предположить, что переводчица оказалась под влиянием этой тенденции.

При этом нельзя сказать, что в переводе нет повторяющихся слов. Сразу бросается в глаза часто встречающееся слово *портрет* (оно употребляется 90 раз; на некоторых страницах — от 5 до 8 раз). Частое по-

явление этого слова тематически оправдано: действие в романе развивается вокруг портрета, который играет роковую роль в судьбе главного героя. Используя терминологию В.А. Кухаренко, можно сказать, что это «тематическое» слово. Нужно еще учесть, что оно используется в заглавии перевода — «Портрет Дориана Грея», а это одна из сильных позиций, добавляющих значимости любому слову.

А теперь снова вернемся к оригиналу и посмотрим, какому же слову это тематическое слово перевода соответствует в оригинале. Здесь наблюдается ситуация, обратная той, которую мы наблюдаем в случае перевода “monstrous”. Это не одно слово, а целый ряд исходных языковых единиц, и не только ожидаемый *portrait* (28 раз), но и *picture* (43 раза), *thing* (8 раз), *masterpiece* (1 раз), *art* (1 раз), *the face / image / thing on the canvas* (5 раз). Эквивалент «портрет» как бы вбирает в себя все эти единицы, не давая русскому читателю возможности догадаться, что эти обозначения портрета существуют в оригинале, а главное, что они необходимы для восприятия художественного смысла романа, особенно эволюции отношения Дориана к своему портрету. Остановимся на некоторых из них подробнее.

Разница между «*portrait*» и «*picture*», на первый взгляд, не очень заметна, особенно при сравнении номинативных значений. У существительного *portrait* два значения: 1) a painting, drawing or photograph of a person, esp. of the head and shoulders (*He had his portrait painted in uniform*); 2) a detailed description of sb or sth (*A portrait of life at the French court*) [Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, 2005, с. 1138]. «*Picture*» имеет гораздо более разветвленную семантическую структуру за счет ряда переносных значений: 1) a painting or drawing, etc. that shows a scene, a person or thing (*A picture of flowers hung on the wall*); 2) a photograph (*Have you got any pictures of the trip?*); 3) an image on a TV screen (*The picture isn't very clear tonight*); 4) a description that gives you an idea in your mind of what sth is like (*The writer paints a gloomy picture of the economy*); 5) a mental image or memory of sth (*I have a vivid picture of my grandfather smiling down on me when I was very small*); 6) the general situation concerning sb/sth (*Just a few years ago the picture was very different*) [Там же, с. 1172]. Необходимо добавить, что слово *picture* употребляется гораздо чаще, чем *portrait* (см. выше) и, кроме того, вынесено в заглавие романа, что, по-видимому, свидетельствует о его большей значимости.

Изучение контекстов употребления этих двух слов позволило сделать вывод о том, что они далеко не всегда взаимозаменяемы, *portrait* чаще всего используется в тех случаях, когда речь идет (1) о картине определенного жанра, выполненной художником, а также (2) о пред-

мете интерьера, который можно повесить на стену, закрыть ширмой, перенести и т.п.:

(1) — ...*the world shall never see my **portrait** of Dorian Gray* (Ch. I) / ... мир никогда не увидит **портрет** Дориана Грея»¹.

— *Oh, I am tired of sitting and I don't want a life-size **portrait** of myself* (Ch. II) / И я вовсе не стремлюсь иметь свой **портрет** в натуральную величину.

— *I am jealous of the portrait you have painted of me*” (Ch. II) / Завидую этому **портрету**, который вы с меня написали.

(2) — *He got up from his chair and drew a large screen, right in front of the **portrait**, shuddering as he glanced at it*” (Ch. VII) / Он встал с кресла и, с содроганием взглянув последний раз на **портрет**, заслонил его высоким экраном.

— *The **portrait** must be hidden away at all costs*” (Ch. IX) / **Портрет** надо во что бы то ни стало убрать отсюда!

— *He went in quietly, locking the door behind him, as was his custom, and dragged the purple hanging from the **portrait***” (Ch. XX) / Он вошел, тихо ступая, запер за собой дверь, как всегда, и сорвал с **портрета** пурпурное покрывало.

Picture используется, когда имеется в виду (1) произведение живописи в более широком смысле, безотносительно жанра, или, что более важно, когда речь идет (2) о том, что на картине изображено:

— *What was your reason for refusing to exhibit my **picture**?* (Ch. IX) (имеется в виду картина, нарисованная Бэзиллом) / Почему вы не хотели выставлять мой **портрет**?

— *The elaborate character of the frame had made the **picture** extremely bulky...* (Ch. X) / Из-за украшений массивной рамы **портрет** был чрезвычайно громоздким.

— *Still it was his own **picture**. He knew it...* (Ch. XIII) / И все-таки перед ним стоял тот самый **портрет** его работы.

(2) — *Finally he came back, went over to the **picture** and examined it* (Ch. VII) / В конце концов он вернулся в библиотеку и, подойдя к своему **портрету**, долго всматривался в него.

— *And yet there was the **picture** before him, with the touch of cruelty in the mouth* (Ch. VII) / А между тем — вот перед ним его **портрет** со складкой жестокости у губ.

Следует отметить, что практически во всех отрывках, где говорится об изменении выражения лица или внешности Дориана на портрете,

¹ Здесь и далее перевод М. Абкиной.

используется не «portrait», а «picture». В этом случае *picture* часто сочетается с глаголами *change* и *alter* или существительным *change*, например: *If the picture could change and I could be always what I am now!* (Ch. II); *No, there was no further change in the picture* (Ch. VIII); *If the picture was to alter, it was to alter. That was all* (Ch. VIII).

Интересно, что когда изменения в портрете становятся слишком заметными и приводят Дориана в ужас, когда его отношение к портрету начинает меняться, портрет обозначается словом «thing»:

It had been mad of him to have allowed the thing to remain, even for an hour, in a room to which any of his friends had access (Ch. IX) / Безумием было бы и на один час оставить **портрет** в комнате, куда может прийти любой из друзей и знакомых.

В дальнейшем *the thing* получает эпитеты *dreadful*, *horrible*, *hideous*, *loathsome*, например:

— *Yes, that [a large purple satin coverlet] would serve to wrap the dreadful thing* (Ch. X) / Да, этим покрывалом можно закрыть **страшный портрет!**

— *No one would ever look upon the horrible thing* (Ch. X) / Ничей глаз не увидит больше **страшный портрет**.

— *Yes, he would be good, and the hideous thing that he had hidden away would no longer be a terror to him* (Ch. XX) / Да, он станет другим человеком, и этот **мерзкий портрет**, который приходится теперь прятать от всех, не будет больше держать его в страхе.

— *The thing was still loathsome ...* (Ch. XX) / **Человек на портрете** был все так же **отвратителен**.

И хотя слово *thing* имеет широкое, «почти местоименное» значение, всегда требующее конкретизации при переводе [Бархударов, 1975, с. 210], часто вполне нейтрально употребляется в английской речи, здесь оно приобретает адгерентную негативную коннотацию: создается впечатление, что даже в мыслях Дориана не может называть «это» портретом.

Стараясь отстраниться от портрета, Дориан в своих внутренних монологах парафрастически называет его *the coloured image on the canvas*, *the face on the canvas* «*Was the face on the canvas viler than before?*» (Ch. X) / «*Не стало ли еще противнее **лицо на портрете?***», а затем — *the thing upon the canvas*. Парафразы помогают подчеркнуть, что лицо на портрете, образ, созданный художником, стал чужим для Дориана, и он говорит о них как о чем-то, не имеющем к нему отношения.

Таким образом, использование переводчицей одной-единственной лексемы «портрет» во всех контекстах не позволяет ей передать все вышперечисленные нюансы смысла. Кроме того, перенос в переводе ак-

цента с ключевого слова «monstrous», тесно связанного в оригинале с глобальным замыслом автора, на тематическое слово «портрет», в первую очередь связанное с сюжетом, переключает внимание читателя с восприятия художественного смысла романа на перипетии сюжета.

Библиографический список

Арнольд И.В. Интерпретация художественного текста: типы выдвижения и проблема экспрессивности // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / науч. ред. П.Е. Бухаркин. М., 2019а.

Арнольд И.В. Тематические слова художественного текста (Элементы стилистического декодирования) // Семантика. Стилистика, Интертекстуальность / науч. ред. П.Е. Бухаркин. М., 2019б.

Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 1975.

Большой англо-русский словарь / под общ. рук. проф. И.Р. Гальперина. Изд. 2. Т. 2. М., 1977.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок / ред.-сост. Н.А. Кондрашов. М., 1967.

Задорнова В.Я. Слово в художественном тексте // Язык, сознание, коммуникация / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М., 2005. Вып. 29.

Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л., 1978.

Кухаренко В.А., Колегаева И.М., Шевченко Н.Г., Тхор Н.М. Ключевые и тематические слова в оригинале и переводе художественного произведения // Филологические науки. М., 1983. № 4.

Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. М., 1984.

Akhmanova O., Zadornova V. The Category of “Personalization / “Depersonalization” and the Translation Test. Shakespeare Translation. Tokyo, 1983. Vol. 9.

Baker M. Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications. Text and Technology: In honor of John Sinclair. Amsterdam, 1993.

Leech G. Language in Literature. Style and Foregrounding. Harlow: Pearson Longman, 2003.

Mauranen A., Kujamäki P. (eds.). Translation Universals. Do They Exist? University of Tampere, 2004.

Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. 7th ed. Oxford University Press, 2005. P. 1138.

References

Arnold I.V. *Interpretatsiya khudozhestvennogo teksta: tipy vydvizheniya i problema ekspressivnosti*. [The Interpretation of Literary Texts: Types

of Foregrounding and the Problem of Expressiveness]. In: *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'*. [Semantics, Stylistics. Intertextuality]. Moscow, 2019a.

Arnol'd I.V. *Tematicheskie slova khudozhestvennogo teksta (Elementy stilisticheskogo dekodirovaniya)*. [Thematic Words in a Literary Text (Elements of Stylistic Decoding)]. In: *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'*. [Semantics. Stylistics. Stylistics. Intertextuality]. Moscow, 2019b.

Barkhudarov L.S. *Yazyk i perevod*. [Language and Translation]. Moscow, 1975.

Bol'shoy anglo-russkiy slovar. [Large English-Russian dictionary]. Ed. by I.R. Galperin. Vol. 2. Moscow, 1977.

Gavranek B. *Zadachi literaturnogo yazyka i ego kul'tura*. [The Tasks of Literary Language and its Culture]. In: *Prazhskiy lingvisticheskiy kruzhok*. [The Prague Linguistic Circle]. Moscow, 1967.

Zadornova V.Ya. *Slovo v khudozhestvennom tekste*. [Word in a Literary Text]. In: *Yazyk, soznanie, kommunikatsiya*. [Language, Thought, Communication]. Moscow, 2005. Iss. 29.

Kukhareno V.A. *Interpretatsiya teksta*. [Text Interpretation]. Leningrad, 1978.

Kukhareno V.A., Kolegaeva I.M., Shevchenko N.G., Tkhor N.M. *Klyuchevye i tematicheskie slova v originale i perevode khudozhestvennogo proizvedeniya*. [Key and Thematic Words in the Original and the Translation of a Literary Work]. In: *Filologicheskie nauki*. [Philological Studies]. Moscow, 1983. No. 4.

Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka*. [Dictionary of the Russian language]. Ed. by N.Yu. Shvedova. Moscow, 1984.

Akhmanova O., Zadornova V. The Category of "Personalization / Depersonalization" and the Translation Test. *Shakespeare Translation*. Tokyo, 1983. Vol. 9.

Baker M. Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications. *Text and Technology: In honour of John Sinclair*. Amsterdam, 1993.

Leech G. *Language in Literature. Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson Longman, 2003.

Mauranen A., Kujamäki P. *Translation Universals. Do They Exist?* University of Tampere, 2004.

Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. 7th ed. Oxford University Press, 2005.