

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования

КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА

(КГПУ им.В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английской филологии

Направление подготовки 031200 – Лингвистика и межкультурная коммуникация

Профиль подготовки

специальность 031202.65 – «Перевод и переводоведение»

специализация «Письменный и устный перевод»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой английской филологии

_____ Т.П. Бабак

«__» _____ 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

Проблема перевода стилистических средств в художественном тексте на материале романа Дж. Фаулза «Башня из черного дерева»

Выполнил студент группы 56А

Е.А. Усманова

(подпись, дата)

Форма обучения очная

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук Е.А. Штейнгарт

(подпись, дата)

Рецензент:

к.ф.н., доцент кафедры общего языкознания Н.А. Бурмакина

(подпись, дата)

Дата защиты _____

Оценка _____

Красноярск 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I «Особенности художественного текста»	6
1.1 Характеристика художественного текста.....	6
1.2 Стилистические средства художественной речи.....	10
1.3 Трудности перевода художественного текста.....	15
Глава II «Эквивалентность и нормативные аспекты перевода» ...21	
2.1 Эквивалентность, как важнейшая характеристика перевода. Типы эквивалентности.....	21
2.2 Прагматические аспекты перевода.....	28
2.3 Нормы перевода.....	32
2.4 Классификация переводческих трансформаций.....	39
Глава III (практическая) Анализ перевода стилистических средств на материале романа John Fowles «The Ebony Tower»	47
3.1 Содержание романа.....	47
3.2 Анализ перевода стилистических средств: метафора, парцелляция.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	67
Список использованной литературы	70
Список цитируемых источников	77

ВВЕДЕНИЕ

Язык – уникальное явление, по средствам которого осуществляется основная часть коммуникаций в обществе. Одной из важнейших проблем современной лингвистики является проблема межязыковой коммуникации, которая осуществляется, как правило, по средствам перевода.

Перевод – вызванный общественной необходимостью процесс и результат передачи информации (содержания), выраженный в письменном или устном тексте на одном языке, посредством эквивалентного (адекватного) текста на другом языке.[Виноградов, М., 1963: 53]

Зачастую, при переводе научной, технической, экономической или художественной литературы переводчик сталкивается с проблемой эквивалентного перевода конкретных реалий одной страны, или лексическими оборотами, которые непонятны читателю другой страны, и могут вообще не имеют аналогов в языке перевода. Процесс перевода текста с одного языка на другой может быть очень трудоемким, особенно много трудностей и вопросов вызывает перевод художественных текстов, что связано с их стилистическим своеобразием.

На протяжении многих лет осуществлялись (и по сей день осуществляются) попытки теоретически осмыслить и объяснить деятельность переводчиков, сформулировать критерии оценки качества перевода, определить факторы, влияющие на процесс и результат перевода. Однако практика перевода значительно опередила в своём развитии теорию. В процессе своей деятельности переводчик непременно сталкивался с необходимостью выбирать между различными вариантами перевода, решать, что в переводимом тексте является наиболее важным и должно быть обязательно передано, отдавать предпочтение тому или иному способу переводческой трансформации.

Как видим, определённые стороны перевода остаются мало исследованными, в том числе перевод художественного текста, этим обусловлена **актуальность нашей дипломной работы.**

Предметом исследования является перевод таких стилистических средств как метафора и парцелляция в романе *The Ebony Tower*, Joan Fowles и их переводы в работах Константина Чугунова (перевод 1984г.) и Ирины Бессмертной (перевод 2004г.).

Объектом исследования данной работы являются переводы Константина Чугунова и Ирины Бессмертной романа *The Ebony Tower* Джона Фаулза.

Цель проанализировать способы перевода стилистических средств с точки зрения их адекватности и сопоставить их.

Достижение поставленной цели предполагает выполнение ряда задач:

- изучить особенности художественного текста;
- рассмотреть основные изобразительно-выразительные средства языка;
- изучить теоретический аспект художественного перевода и его трудности;
- рассмотреть понятие эквивалентности перевода;
- разобрать прагматические аспекты переводческого процесса;
- познакомиться с романом *The Ebony Tower*, Joan Fowles (1974);
- выявить стилистические приемы в работах К. Чугунова и И. Бессмертной;
- рассмотреть способы перевода стилистических приемов;
- сопоставить способы переводов стилистических приемов с точки зрения их адекватности;

При написании данной дипломной работы мы опирались на труды известных лингвистов и переводчиков: Леонида Степановича Бархударова, Вилена Наумовича Комиссарова и других.

В работе использовались следующие источники исследования:

- научная литература по художественному стилю и теории перевода (Бархударов, Л. С. Язык и перевод; Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы и др.)
- роман Джона Фаулза «Башня из черного дерева» (1974)
- переводы романа (К. Чугунов, 1984; И. Бессмертная, 2004)
- переводные и толковые словари

В исследовании применялся метод лингвистического описания с помощью которого производился отбор, систематизация и интерпретации исследуемого материала. Использовался метод сопоставительного анализа текста оригинала и текста перевода

Дипломная работа состоит из введения, трёх глав и заключения. Во введении обосновывается актуальность исследования, обозначаются объект и предмет исследования, излагаются основные цели и задачи работы. Первая глава (теоретическая) посвящена специфике художественного текста и его стилистическим особенностям. Вторая глава содержит теоретический аспект переводческой деятельности, в данной главе объясняются такие понятия как эквивалентность, нормы перевода и адекватность. Третья глава - практическая, содержит основные результаты данного исследования. В заключении представлены основные выводы работы. Список литературы включает 80 наименований.

ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В первую очередь, как и любой другой вид текста, художественный текст - это словесное речевое произведение, сложный языковой знак, внутри которого реализованы языковые единицы всех уровней (от фонемы до предложения).

Несомненно, художественный текст обладает своими, присущими только ему характеристиками, отличающими его от текстов других стилей.

Для того, что выявить уникальные особенности художественного текста, мы обратимся к более широкому понятию - художественный стиль.

Художественный стиль является одним из функциональных стилей, характеризующих тип речи в эстетической сфере общения: словесных произведениях искусства. Специфическими чертами художественного стиля речи являются образность и эстетическая функция. [Т.В.Жеребило, 2011:28]

Образность – один из неотъемлемых компонентов художественного стиля в целом, а значит и художественного текста, и художественного произведения. Образность текстов художественной литературы обусловлена образным мышлением автора, роль которого в художественном тексте нельзя недооценивать.

«Целостность литературного произведения – это всегда личная целостность, в каждом моменте своем обнаруживающая присутствие в создании творца, присутствие созидающего художественный мир субъекта». [Гиршман, 1980: 12]

В отечественном литературоведении существует много работ, посвященных проблеме автора в художественном произведении. Это работы М.Бахтина, В.Виноградова, Г.Гуковского, Б.Кормана, Л.Гинзбург и других.

Практически в каждой из этих работ первым решается вопрос о разделении понятий «автор биографический» («реальный») и «автор художественный» («автор-творец», «конципированный автор»). [Бахтин,1975: 75]

Литературоведов, как правило, интересует автор как художественный образ, который принципиально отличается от автора биографического, «который является не художественным образом, а живым, реальным человеком». [Корман,1972: 9]

В свою очередь, автор как художественный образ представлен в литературном произведении неоднозначно. Во-первых, это автор-творец, автор как некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение». [Корман,1972: 9] Во-вторых, это автор-повествователь (собственно «образ автора»).

Художественный текст создается для того, чтобы объективировать мысль автора, воплотить его творческий замысел, передать знания и представления о человеке и мире, вынести эти представления за пределы авторского сознания и сделать их достоянием других людей. Каждый писатель создает в литературном произведении свой мир в соответствии со своим замыслом, со своим индивидуально-образным восприятием и изображением жизни, действительности.

Преобразованный авторской фантазией мир предстает перед читателем в художественных образах. Литературное произведение воздействует на читателя как рационально, так и эмоционально. Двойное воздействие художественного текста определяется тем, что он содержит не только семантическую, но и так называемую художественную, или эстетическую, информацию. Эта художественная информация реализуется только в пределах индивидуальной художественной структуры, т.е. конкретного художественного текста. Носителями художественной информации в тексте могут быть любые его элементы.

Таким образом, текст не автономен и не самодостаточен – он основной, но не единственный компонент текстовой (речемыслительной) деятельности.

Важнейшими составляющими ее структуры, помимо текста, являются автор (адресант текста), читатель (адресат), сама отображаемая действительность, знания о которой передаются в тексте, и языковая система, из которой автор выбирает языковые средства, позволяющие ему адекватно воплотить свой творческий замысел.

Яркой чертой художественной литературы, присущей и другим видам искусства, является конкретно-образное представление жизни. Этим художественный текст отличается, например, от объективного, логико-понятийного отражения реальной действительности текстах научного стиля. Для литературных произведений характерны восприятия посредством чувств, автор передает жизнь через свою интерпретацию. Мир, представленный читателю в художественном произведении – это перевоссозданный мир, в котором прослеживается авторский вымысел. Как видим, важнейшую роль в текстах художественной литературы играет субъективный момент. Важно отметить, в художественном тексте ярко представлены личные предпочтения автора, его восхищение или же, наоборот, неприятие. Этим обусловлены такие специфические черты художественного текста как экспрессивность, образность и метафоричность.

В число слов, служащих для создания образности художественных текстов, в первую очередь, входят образные средства языка.

Очень широко в художественном стиле речи используется речевая многозначность слова, которая способствует созданию дополнительных смыслов и смысловых оттенков.

Как правило, автор художественного текста не ограничен в выразительных средствах нормами стиля, поэтому может использовать не только кодифицированную лексику литературного языка, но так же семантические единицы разговорной речи, просторечья.

Часто авторы художественных текстов прибегают к синтаксическим средствам, например, к инверсии, которая позволяет усилить семантическую

значимость конкретного слова или придать всей фразе особую стилистическую окраску.

В художественной речи возможны и намеренные отклонения от структурных норм, необходимые для выделения конкретной мысли, идеи, черты, важной для смыслового наполнения произведения. Они могут быть выражены в нарушении фонетических, лексических, морфологических и других языковых норм. Часто подобные приемы используются для создания комического эффекта или яркого, выразительного художественного образа.

В действительности характерной чертой художественных текстов является использование всевозможных средств экспрессивности и образности. Это не только единицы функциональных разновидностей литературного языка, но и элементы просторечия, социальных и профессиональных жаргонов, диалектов. Отбор и употребление этих средств автор подчиняет эстетическим целям, к которым он стремится при создании своего произведения.

В художественном тексте разнообразные средства языкового выражения сплавляются в единую, стилистически и эстетически оправданную систему, к которой неприменимы нормативные оценки, прилагаемые к отдельным функциональным стилям литературного языка.

То, как в художественном тексте сочетаются разнообразные языковые средства, какие стилистические приемы использует писатель, как он «переводит» понятия в образы и т. д., составляет предмет стилистики художественной речи.

Так, В.В. Виноградов отмечал: «...Понятие «стиля» в применении к языку художественной литературы наполняется иным содержанием, чем, например, в отношении стилей делового или канцелярского и даже стилей публицистического и научного... Язык художественной литературы не вполне соотносителен с другими стилями, он использует их, включает их в себя, но в своеобразных комбинациях и в преобразованном виде...».

1.2. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В произведении художественной литературы функции слова не ограничиваются лишь передачей определенной информации. Нередко слово используется для эстетического воздействия на читателя, которое становится возможным благодаря художественным образам. Чем ярче и правдивее образ, тем сильнее его воздействие на читателя. [Введенская, Павлова, 2002г: 33].

Зачастую в своих произведениях писатели обращаются не только к лексике литературного языка, но и устарелым диалектным словам, а также к просторечиям.

Следует отметить, что эмоциональность художественного повествования сильно отличается от эмоциональности разговорного и публицистического стилей. В художественном тексте она выполняет эстетическую функцию. Данный стиль предполагает тщательный и обоснованный отбор языковых средств. Отличительной чертой художественного текста является использование особых фигур речи, которые добавляют повествованию яркость и образность.

Художественно-выразительные средства весьма разнообразны и многочисленны. К ним относятся тропы: сравнения, олицетворения, аллегории, метафоры, метонимии, синекдохи и тому подобные. Также к средствам художественной выразительности относятся стилистические фигуры: эпитеты, гиперболы, литоты, анафоры, эпифоры, градации, параллелизмы, риторические вопросы, умолчания и тому подобные.

Для художественного стиля характерно использование большого количества тропов (оборотов речи, в которых слово или выражение употреблено в переносном значении). [Введенская, Павлова, 2002г: 33].

В основе тропа лежит перенесение признаков одного предмета, явления на другое. Перенесение признаков в тропах обуславливается разными причинами, в соответствии с которыми тропы разделяют на *простые* —

эпитеты, сравнения; и *сложные* — метафоры, аллегии, иронии, гиперболы и прочие.

Метафорой (от греч. «перенесение») называется слово, значение которого переносится на наименование другого предмета, связанного с предметом, на который обычно указывает это слово, чертами сходства. Это образное выражение, в котором признаки одного предмета или действия переносятся на другие.

Эпитет (от др.-греч. — «приложенное») — определение при слове, влияющее на его выразительность. Выражается преимущественно именем прилагательным, но также наречием («горячо любить»), именем существительным («веселья шум»), числительным («вторая жизнь»). [Никитина, Васильева, 1996: 115]

Эпитет также определяют как образное или поэтическое определение, подчеркивая тем самым его противоположность логическому определению предмета, задача которого также заключается в том, чтобы конкретизировать представление о предмете.

Сравнением (лат. «comparatio») называется словесное выражение, в котором представление об изображаемом предмете конкретизируется путем сопоставления его с другим предметом, таким, что содержит в себе необходимые для конкретизации представления признаки в более концентрированном проявлении. Например, «*Как ядро к ноге прикован шар земной*» (М. Волошин), в котором признак формы и тяжести земного шара образно выявлен в «концентрированной» форме. Сравнение имеет *тричленное строение*: то, что сравнивается, или «предмет» сравнения (лат. comparandum), то, с чем сравнивается, «образ» (лат. comparatum), то, на основе чего сравнивается они друг с другом, признак, по которому происходит сопоставление (лат. tertium comparationis).

Группу сложных тропов образуют метафора, метонимия, а также ирония и сарказм с их составляющими.

Олицетворение (персонификация, прозопопея) имеет место, когда происходит сравнение тех или иных объектов с человеком или живыми существами и их свойствами.

Аллегория или иносказание (греч. allegoria,) - способ двухуровневого художественного изображения, которое основывается на утаивании реальных лиц, явлений и предметов под конкретными художественными образами с соответствующими ассоциациями с характерными признаками скрываемого. Например: «*Слово молвит - рублем подарит*» (фольклор).

Оксюморон или *оксиморон* - это *разновидность метафоры*, что заключается в объединении слов противоположного значения, аналогично отрицательному сравнению. [Никитина, Васильева, 1996: 116]

Вообще возможны разные формы грамматического выражения метафоры. Чаще всего она выражается глаголом и его формами или же прилагательным (метафорический эпитет), вследствие чего, в частности, метафора, выраженная существительным, воспринимается лучше. [Лосев, 1994: 58]

Метонимия - это вторая большая группа сложных тропов, что включает образные выражения, в которых предмет или явление описываются способом замены названием другого предмета или явления, связанного с первым внешними или внутренними связями. Например, такое выражение, как «*весь театр аплодировал*», содержит в себе метонимию, выраженную словом «театр». Это слово употреблено здесь не в прямом, а в переносном смысле, поскольку, говоря так, мы имеем в виду не то, что аплодировал театр, а зрители, которые в нем находились. При этом понятие «театр» и «зрители» находятся в тесной взаимосвязи, выступая как близкие по самой своей природе, реально, а не условно, как это имеет место в метафоре. Метонимия часто отождествляется с метафорой, или рассматривается как ее разновидность. Однако, их все же следует отличать. При этом может использоваться метонимия места, времени, пространства и принадлежности.

В качестве разновидностей самой метонимии выступают синекдоха, перифраз, гипербола и литота.

Синекдоха - один из распространенных видов метонимии - образное выражение, основанное на количественном сопоставлении предметов, явлений; на замене частью целого, одним предметом - их совокупности.

Перифраз (греч. «описание, пересказ») - это такое образное выражение, в котором название предмета или явления заменяет описанием его признаков. Например: вместо А. Пушкин можно сказать - автор поэмы «Евгений Онегин».

Гипербола (греч. «преувеличение») - образное выражение, которое представляет художественное преувеличение размера, силы, значения предмета, явления. Примером гиперболы служат многие крылатые фразы: «сто лет не виделись», «быстрый как молния» и пр.

В отличие от гиперболы, *литота* наоборот предусматривает художественное уменьшение признаков, например. В основе гиперболы и литоты всегда лежит элемент определенной абсурдности, резкого противопоставления здравому смыслу.

Ирония как троп - это образное выражение, в котором слово или группа слов приобретают значение противоположное основному. А сарказм - это злая, горькая ирония.

Ироническая или саркастическая интонация обнаруживает себя в контексте, более или менее близком соседстве с другими высказываниями автора, общий тон которых дает возможность уловить в каждом отдельном случае не выявленную прямо ироническую интонацию. Иногда *антифразис* (противопоставление) например, «этот Крез» (относительно бедняка). Реже случаются выражения, которые имеют форму так называемого *астеизма*, т.е. одобрение в виде осуждения. [Никитина, Васильева, 1996: 12]

Образность и выразительность художественному повествованию наряду с тропами обеспечивают и различные стилистические фигуры.

Данные средства представляют собой обороты речи и синтаксические построения, используемые для усиления выразительности высказывания.

При *парцелляции* происходит членение предложения, в котором содержание высказывания реализуется не в одной, а в двух или более интонационно-смысловых речевых единицах, следующих одна за другой.

Парцелляция в качестве литературоведческого термина встречается только у литературоведа-любителя А.Квятковского, который дает этому «термину» такое определение: Парцелляция (итал. *parcella* — частица, от лат. *particula*) — стилистический прием расчленения в поэтическом произведении фразы на части или даже на отдельные слова; цель Парцелляции — придать речи интонационную экспрессию путем ее отрывистого произнесения. Парцеллируемые слова отделяются друг от друга точками или восклицательными знаками при соблюдении всех остальных синтаксических и грамматических правил.

Так, такой прием, как *инверсия* (лат. «перестановка», «переворачивание») представляет собой расположение членов предложения в особом порядке, нарушающем традиционный (прямой) порядок слов в предложении с целью усилить и подчеркнуть выразительность речи.

Бессоюзие является стилистической фигурой, представляющей бессоюзную связь однородных членов простого предложения или частей сложного предложения, в то время, как *многосоюзие* наоборот является намеренным увеличением количества союзов в предложении, как правило, для связи однородных членов.

Синтаксический параллелизм как стилистическая фигура характерен одинаковым построением соседних предложений или отрезков речи.

Стоит отметить также и такие стилистические фигуры, как *аллитерация* и *ассонанс*. Их функция заключается в повторении согласных и гласных звуков соответственно.

1.3. ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Перевод является сложным процессом передачи информации с одного языка на другой. До сих пор существуют различные подходы к изучению теории перевода и способам трансформации языковых единиц исходного текста и текста перевода.

Основная трудность для переводчика заключается в том, что необходимо передать смысл текста оригинала так, чтобы читателю было понятно, о чем идет речь. Но это не всегда легко выполнить, так как не все понятия, существующие в языке оригинала, содержатся в полной мере в языке перевода, таким образом, различаются понятия реалий и безэквивалентной лексики. [Мусина, 2012: 78–81]

Перевод, как процесс и результат переводческой деятельности, зависит от ориентации на определенного рецептора, на типичного представителя культуры языка перевода. Акт перевода прагматически ориентирован по двум направлениям. Во-первых, он заключается в полном воспроизведении оригинала, во-вторых, перевод является прагматически ориентированным на рецептора.

Степень подобия текстов оригинала и перевода друг другу зависит от степени свободы, которой руководствуется переводчик в процессе адаптации информации исходного текста. [Огнева, 2012: 234]

Даже опытные переводчики полагают, что отличным можно считать перевод, в котором сохранено 80% содержания оригинала. Очевидно, что чем выше степень свободы переводчика, тем дальше текст перевода отстоит от оригинала, тем в меньшей степени он отражает содержание и форму оригинала, тем превратнее представление, которое получает об оригинале читатель.

Переводчик осуществляет переводческую деятельность не на уровне отдельных единиц языка, а на уровне текста, что порождает ряд трудностей

при выборе варианта перевода, поэтому одним из вопросов теории перевода является изучение характера переводческого творчества как процесса принятия переводчиком интуитивных решений, в ряде случаев, основываясь на этимологии номинаций.

Художественный текст охватывает все жанровое разнообразие художественной литературы. Он имеет две взаимосвязанные текстообразующие функции: воздействия и эстетическая. Существенное значение приобретает форма подачи материала. От того, в какой форме отражено содержание текста, зависит эстетическая ценность произведения и уровень эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя. [Виноградов, 1963: 52]

В художественных текстах используются единицы и средства всех стилей, которые, включаясь в новую систему литературы, приобретают иную для себя функцию: эстетическую.

Учеными предложено несколько вариантов интерпретации текста при переводе. К примеру, упрощение, отождествление смысла исходного текста с эталоном смысла на основе прошлого опыта переводчика. Опыт является основой для преобразования смысловых блоков оригинала. Интерпретация – это базисная операция герменевтики как науки искусства и толкования текстов.

Герменевтика – это не столько средство достижения непосредственно воспринимаемого объекта, то есть того, что мы видим и слышим (осязаем), сколько тех скрытых взаимосвязей и детерминант, которые в сумме образуют общий контекст и через раскрытие которых непосредственно воспринимаемое становится понятным. В процессе интерпретации невидимое содержание произведения становится предметом понимания и толкования.

Понимание является исходным феноменом мышления, так как человек начинает мыслить только тогда, когда хочет что-либо понять. Для герменевтики понимание представляет собой поиск смысла, записанного

языком текста, смысла, который необходимо перекодировать с исходного языка на переводной. Ядром понимания текста является смысл, за которым прослеживается человеческая субъективность, авторская индивидуальность.

Понимание – это овладение переводчиком смыслами, заложенными в произведении. Понимание текста подразделяется на два этапа: процесс и результат. Результат процесса понимания – это постижение смысла произведения, который необходимо перекодировать на переводной язык. Чтобы понять текст, нужно интерпретировать язык произведения (план выражения и содержания языковых единиц), несущий определенное количество информации о стране, народе, языке и культуре.

Подчеркнем, что проблема понимания не возникла бы в процессе перекодировки произведений на переводной язык, если бы все языки имели однородную структуру, отражающую предметный мир, мысли и чувства. Но языки не унифицированы; во-первых, различается объем словарного запаса; во-вторых, факт совпадения некоторых предметных полей не гарантирует идентичность лексических единиц, предназначенных для их обозначения.

Перевод стилистических приемов, несущих образный заряд произведения, часто вызывает затруднения у переводчиков из-за национальных особенностей стилистических систем разных языков. Все лингвисты подчеркивают необходимость сохранения образа оригинала в переводе, справедливо считая, что, прежде всего переводчик должен стремиться воспроизвести функцию приема, а не сам прием.

При передаче стилистических фигур речи – сравнений, эпитетов, метафор, пословиц и т. п. – переводчику каждый раз нужно решить: целесообразно сохранить лежащий в их основе образ или в переводе его следует заменить другим. Причиной замены могут быть особенности русского словоупотребления, сочетаемость слов и т. п.

Стилистический аспект перевода необходим переводчику, без него, не могло и не может получиться красивого перевода. Именно стилистический аспект языка отвечает не только за перевод с языка оригинала на язык

перевода, но и за особенности и мастерство переводчика. Ведь от того, как переводчик способен передать смысл стилистических единиц и зависит перевод оригинала. Экспрессия при переводе придает большую выразительность исходному тексту. Закономерно, что для литературоведов, языковедов, культурологов и философов главные и наиболее интересные проблемы связаны с художественным переводом, переводом художественной речи. К средствам выражения экспрессии относятся: метафора, метонимия, сравнение, аллюзии, цитаты, крылатые выражения, пословицы и поговорки. При переводе сложнее всего переводчику удастся перевод таких стилистических фигур речи, как метафора, эпитеты, сравнения, пословицы и т. п. Конечно, переводчик может осуществлять перевод, и не обращая внимания на них, но в результате он получит «сухой» перевод.

Передача стилистических единиц – одна из важнейших задач перевода. Ему следует уделять особое внимание. Существуют определенные стилистические требования, которым должен отвечать перевод, т. е. нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. К этим требованиям можно отнести:

1. Смысловое соответствие. В зависимости от стиля и направления перевода переводчик должен всегда стремиться к тому, чтобы переведенный текст отражал истинный смысл оригинала. Смысловое соответствие включает в себя стилистическую точность, адекватность и полноту.

2. Грамотность. Основное требование заключается в том, чтобы текст соответствовал общим нормам русского и иностранных языков. Как правило, предполагается отсутствие стилистических, грамматических и орфографических ошибок.

3. Лексическое и стилистическое соответствие. Предполагается верный подбор эквивалентов терминов оригинала, поиск аналогов сокращений и аббревиатур, корректная транслитерация. Общий стиль переведенного текста и стиль оригинала не должны расходиться в восприятии. Для технических

переводов характерна точность фраз, отсутствие эмоционально-окрашенных слов, построение простых предложений, безличность.

Для того чтобы речь отвечала основным стилистическим требованиям, была выразительна, точна, стилистически мотивирована, а используемые в ней средства были бы наиболее целесообразными для выражения данного содержания и уместными в данном контексте, говорящий должен овладеть стилистическими ресурсами языка, знать его стилистические нормы.

Перевод, как устный, так и письменный – процесс довольно сложный и многогранный. Перевод – это не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, личности, уровни развития, традиции и установки. Основной задачей переводчика всегда было и остается – помнить про все сложности перевода и постараться как можно точнее выразить мысль автора, при этом, не забывая передавать различные авторские художественные приемы. Как уже было сказано, осознание этих трудностей – шаг к успеху профессиональной деятельности переводчика. Уверенность переводчика в своих силах не должна превращаться в самоуверенность, а имеющиеся знания – в застывшую догму, не подлежащую проверке или совершенствованию. Важно помнить: перевод – это, прежде всего, трудная, кропотливая, ответственная работа, требующая не только разносторонних знаний и творческого отношения, но и огромного желания как можно отчетливее передать задумку автора. Отметим, что в полной мере такая передача фактически неосуществима, и художественный перевод будет лишь попыткой воспроизвести средствами другого языка всю совокупность приемов оригинала, своего рода вариацией на тему оригинала.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ

Рассмотрев некоторые теоретические аспекты художественного текста, можем сделать следующие выводы. Основной отличительной чертой

художественного текста является его образность, которая недопустима в других типах текста в таком масштабе. Главным средством достижения образности речи являются выразительные средства языка, которые в свою очередь подразделяются на образные средства (тропы) и стилистические фигуры речи. Наличие данных фигур речи, как правило, и вызывает главные трудности в процессе перевода. Это обусловлено их авторским характером, а следовательно, и отсутствием эквивалентов в языке перевода.

ГЛАВА II «ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ И НОРМАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА»

2.1. ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ, КАК ВАЖНЕЙШАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРЕВОДА. ТИПЫ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ

Изучение эквивалентного способа передачи единиц оригинала в тексте перевода является одним из основных направлений исследований на современном этапе развития переводческой теории.

Эквивалентность определяет степень сохранения информации единиц ИЯ на ПЯ, необходимую и достаточную для положительной оценки воспринимаемого текста перевода иноязычным реципиентом.

В теории перевода сформулированы различные определения для явления эквивалентности: так В.Н. Комиссаров считает, что эквивалентность определяет общность оригинала и перевода, связанную с особенностями языков, участвующих в процессе перевода. Общность содержания представляет собой переменную величину в разной степени приближенную к равнозначности (идентичности информации) на различных уровнях содержания. [Комиссаров, 1973: 216]

И.К. Ситкарева отмечает эквивалентность как динамическое отношение условий соответствия, установленных переводчиком между текстами оригинала и перевода, через осознанные различия между ними применительно к конкретным условиям межкультурного взаимодействия и допускающие возможность реинтерпретации. [Ситкарева, 1978: 227]

В.С. Виноградов характеризует эквивалентность как сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе. [Виноградов, 1978: 173 с.]

Коммуникативно-функциональная эквивалентность является понятием относительным, важным, но не основным компонентом понятия переводческой эквивалентности. Авторы выделяют различные виды эквивалентности. А.Д. Швейцер различает семантическую и прагматическую эквивалентность.

Семантическая эквивалентность базируется на сохранении исходного набора сем в тексте перевода. Семантическая эквивалентность основана на лексических и грамматических преобразованиях, затрагивающих синтаксическую матрицу высказывания, ее лексико-семантическое наполнение.

Прагматическая эквивалентность не сводится к одному типу трансформаций при переводе. Она проявляется в употреблении добавления, опущения, которые формируют полную, частичную, абсолютную и относительную эквивалентность.

Прагматический уровень эквивалентности языковых единиц состоит из факторов, создающих коммуникативный эффект текста перевода, который соответствует эффекту текста оригинала. [Швейцер, 1973: 279]

Ю. Найда выделяет формальную и динамическую эквивалентность. Формальная эквивалентность ориентирована на перевод и основана на соответствии планов содержания и выражения единиц оригинала и перевода. Динамическая эквивалентность основана на принципе «равноценного эффекта», отражающего идентичные отношения: «информация-получатель» на ИЯ и ПЯ. Данный вид эквивалентности предполагает передачу исходного сообщения на основе соответствия реакции читателей оригинала и перевода. При динамической эквивалентности преобразования знака ориентированы на рецептора, что предполагает адаптацию лексики и грамматики ИТ и ПТ. [Найда, 1988: 235]

В своих исследованиях немецкий лингвист В. Коллер предложил пять факторов определения видов эквивалентности знаков ИТ и ПТ:

1) экстралингвистические факторы, обуславливающие денотативную эквивалентность;

2) способы вербализации, то есть языковые факторы, обуславливающие коннотативную эквивалентность;

3) текстуальные и языковые нормы, обуславливающие нормативно текстуальную эквивалентность;

4) эквивалентность, ориентированная на реципиента и обеспечивающая реализацию коммуникативной функции перевода, получившая название прагматической эквивалентности;

5) эстетические, формальные и индивидуальные свойства ИТ определяют формально-эстетическую эквивалентность. [Koller, 1949: 113]

В проводимом нами исследовании представляется интересным рассмотреть как прагматическую и динамическую, так и стилистическую эквивалентность ИТ и ПТ, так как эти виды эквивалентности в совокупности характеризуют эквивалентный способ передачи планов содержания и выражения единиц оригинала на ПЯ. Эквивалентный перевод базируется на исторически сложившихся эквивалентах в ИЯ и ПЯ. При отсутствии эквивалента единице текста оригинала в ПЯ возникают проблемные ситуации перевода. При поиске эквивалента имплицитно подчеркивается расхождение между языками, а не сходство.

Эквивалентом следует считать постоянное равнозначное соответствие, как правило, не зависящее от контекста. Эквиваленты - это слова и словосочетания перевода и оригинала, которые в одном из своих значений передают равный или относительно равный объем знаменательной информации и являются функционально равнозначными.

В.С. Виноградов отмечает, что существуют различные типы эквивалентов:

по способу соотнесенности:

- прямые соответствия – традиционно установленные словарные эквиваленты;

- синонимичные соответствия – существующие на межъязыковом уровне относительные синонимы: под эгидой;

- гипо-гиперонимические соответствия - основаны на употреблении межъязыковых гипонимов и гиперонимов

- дескриптивные (перифрастические) - соответствие слову оригинала описательного оборота, разъясняющего смысл лексической единицы

- престаионные – между словом реалией текста оригинала и его транскрипцией в тексте перевода

По характеру функционирования эквиваленты делятся на:

- 1) константные;
- 2) первичные;
- 3) вторичные;
- 4) окказиональные: столичные газеты.

По объему информации эквиваленты бывают:

- 1) - полные;
- 2) - частичные.

Неполные эквиваленты со стилистическим несовпадением имеют равнозначную семантическую информацию. Эти эквиваленты легко обнаружить в синонимичном ряду, состоящем из стилистических синонимов, под которыми подразумеваются слова, имеющие один денотат, но отличающиеся экспрессивно-стилистической окраской или принадлежностью к функциональным стилям и объединяющие два типа синонимов: стилистические и стилевые. Появление стилистически неполных эквивалентов обусловлено несоответствием стилистической окраски единиц оригинала и перевода симметричных по форме и содержанию.

По форме эквиваленты различаются на:

- 1) эквивокабулярные (слову оригинала соответствует слово в тексте перевода);

2) неэквивокабулярные (слову оригинального текста соответствует словосочетание в тексте перевода и наоборот). [Виноградов, 1978: 203]

Распределение эквивалентов по типам способствует тому, что структурно-функциональный анализ планов языковых единиц ИТ и ПТ выявляет степени эквивалентности единиц текста на разных языковых уровнях. Степень смысловой близости текста перевода и оригинала на лексическом, грамматическом, синтаксическом уровнях оказывается различной. Условия передачи компонентов плана выражения единиц исходного текста при его перекодировке определяется особенностями структуры того или иного языкового уровня ИЯ на ПЯ. Реальное достижение эквивалентности единиц оригинала и текста перевода зависит от субъективных и объективных факторов процесса перевода от контекста употребления языковых единиц. По мнению А.Д. Швейцера, контекст оказывает также влияние на стилистическую эквивалентность компонентов ИТ и ПТ. [Швейцер, 1987: 9-17]

Стилистическая эквивалентность ИТ и ПТ основана на функциональной равноценности языковых единиц исходного языка и переводного. Стилистические трансформации планов выражения и содержания как языковое явление процесса перевода отражают многоплановый характер межъязыковых преобразований при перекодировке художественных текстов с ИЯ на ПЯ и создают определенную степень эквивалентности, то есть приближения перевода к оригиналу. [Попович, 1980: 198] Несовпадение функциональных стилей оригинала и перевода по тональности преодолевается переводчиком путем употребления функционального стиля переводного языка, а не исходного языка, что могло бы привести к несоответствиям в понимании оригинального и переводного произведений читателями на французском и русском языках.

Таким образом, лингвистические исследования эквивалентности, осуществляемые от наблюдаемых фактов речи к лежащим в их основе

факторам языка, выявляют степень смысловой близости между оригиналом и переводом.

Перевод имеет большое разнообразие форм и типов. В обычном тексте язык выполняет только коммуникативную функцию, в художественном тексте он выступает еще и как "первоэлемент" литературы, то есть в эстетической функции. Художественное слово не тождественно слову в повседневном общении; с его помощью создается "художественный мир" - порождение образного мышления писателя. Перевод художественного произведения является художественным творчеством.

Переводчик художественного произведения должен выступать одновременно творцом нового художественного произведения. Борис Пастернак писал: "Переводы мыслимы, потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью. Переводы мыслимы потому, что до нас веками переводили друг друга целые литературы, и переводы - не только способ ознакомления с отдельными произведениями, а средства векового общения культур и народов".

В художественном переводе наиболее велико различие между эквивалентностью и ценностью перевода. На первый план при переводе выступает не точное воспроизведение содержания оригинала, а обеспечение высоких литературных достоинств художественного текста перевода, более или менее равноценных достоинствам художественного оригинала. В связи с этими критериями полноценным (адекватным) переводом может быть признан перевод, вовсе не воспроизводящий информативное содержание оригинала. Особенно отчетливо это проявляется в художественных переводах. Тексты художественных переводов обладают рядом особенностей, вызванных необходимостью передать индивидуально-авторское использование языковых средств в оригинале.

Перевод художественного текста писателей ставит перед переводчиком ряд различных проблем собственно лингвистического характера.

Художественный перевод вызывает необходимость выявить возможность установления эквивалентности между языками текста и перевода, при этом учитывается национальная специфика, национальный менталитет разных народов.

Для перевода образного средства необходимо определить его информационное содержание, его семантическую структуру. В теории перевода важную роль играет сравнительное определение объема образной информации подлинника и перевода. Анализ образной информации следует

проводить на уровне языка, определяя и сравнивая постоянно закрепленные за словом объем и содержание образной информации. В образном средстве имеет место акт оценки, номинации, а также эстетической информации. “Новое” значение, приобретаемое образным средством в контексте, является элементом его семантической структуры.

Данному элементу (структуры СП) в этом же языке обычно соответствует слово или выражение в прямом значении, которое используется при истолковании образа. В случае, когда не найдена компенсация образа/тропа и невозможна его передача, передается только понятийное содержание образа.

Вслед за Складчиковой Н.В., мы выделяем четыре параметра адекватности перевода образных средств в плане содержания [Складчикова, 1976: 261]:

1. параметр адекватности передачи семантической информации образом ПЯ;
2. параметр адекватности передачи эмоционально-оценочной информации образом;
3. параметр адекватности передачи экспрессивной информации;
4. параметр адекватности передачи эстетической информации.

2.2. ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА

Любое речевое произведение, кроме языкового материала, из которого оно строится, требует как необходимое условие своего существования наличия еще трех компонентов: темы сообщения, ситуации, в которой осуществляется коммуникативный акт и участников этого акта, обладающих как лингвистическими, так и экстралингвистическими знаниями. Учет неязыковых моментов является одним из необходимых условий достижения переводческой адекватности, так как через них раскрывается во многих случаях содержание текста. Известен тот факт, что объем данных неязыковых факторов у разных народов неодинаков, поэтому переводчик не должен надеяться на то, что описываемый, например, в исходном тексте (ИТ) объект будет доступен представителю переводящего языка (ПЯ), в связи с чем переводчик должен располагать всеми необходимыми компетенциями, чтобы донести содержание ИТ в понятном для рецептора перевода виде. В лингвистической литературе данный момент называется прагматическим аспектом перевода. Понятие прагматики в языкознании (и шире ñ в семиотике) отнюдь не сводится только к понятию прагматических значениях языковых (и вообще знаковых) единиц. Это понятие гораздо более широкое оно включает в себя все вопросы, связанные с различной степенью понимания участниками коммуникативного процесса тех или иных языковых единиц и речевых произведений и с различной их трактовкой в зависимости от языкового и неязыкового (экстралингвистического) опыта людей, участвующих в коммуникации. [Бархударов, 1975: 237]

Прагматика перевода определяется В.Н. Комиссаровым как влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремление обеспечить желаемое воздействие на Рецептора перевода. [Комиссаров, 1973: 108-121]

Под прагматическим потенциалом оригинала понимается 'способность текста производить коммуникативный эффект, вызвать у Рецептора прагматические отношения к сообщаемому, иначе говоря, осуществить прагматическое воздействие на получателя информации. [Комиссаров, 1973: 108-121]

На основе предложенного В.Н. Комиссаровым определения можно выявить следующую цепь последовательных процессов, заканчивающихся конкретным результатом: Язык, сознание, коммуникация: воспроизведение прагматического потенциала ИТ → коммуникативный эффект на получателя ПТ → восприятие рецептором перевода исходного сообщения.

Прежде чем приступить к переводу, переводчику необходимо установить ряд существенных моментов, способствующих воспроизведению прагматического потенциала оригинала для достижения поставленной задачи, т. е. достичь желаемого эффекта на получателя переводного текста (ПТ). Во-первых, переводчик должен уяснить коммуникативную интенцию создателя текста, вызванную некоторой потребностью. Во-вторых, установить доминантную функцию текста. Каждый текст обладает доминантной функцией, целью которой является оказать определенное прагматическое воздействие на рецептора текста. Данная функция учитывается создателем текста при его составлении, например, тексты общественно-политического характера имеют целью воздействовать на публику. В-третьих, в прагматических аспектах перевода большое внимание уделяется коммуникативной направленности исходного сообщения.

И наконец, чтобы достичь нужного коммуникативного эффекта в распоряжении переводчика есть ряд приемов, помогающих ему разъяснить те моменты ИТ, которые могут быть непоняты рецептором перевода. Эти приемы составляют так называемую прагматическую адаптацию перевода. Прагматическая адаптация представляет собой изменения, вносимые в текст перевода с целью добиться необходимой реакции со стороны рецептора

перевода. О тех изменениях, которые переводчик делает в переводимом тексте,

Здесь, однако, следует уточнить понятие коммуникативный эффект или прагматическое воздействие. Это не ограничивается только понятием воздействия в прямом смысле этого слова, т. е. вызвать у читателя конкретную реакцию или заставить его испытать какие-то эмоции или чувства. Оно шире, подразумевает также такой момент, как понимание читателем содержания сообщения. В этом именно и заключается задача переводчика. Это означает, что переводчик должен передать содержание оригинала так, чтобы рецептор перевода понял содержание этого текста так, как рецептор оригинала понимает исходное сообщение.

Что касается понятия эффекта в первом значении, то не всегда можно его достичь. Ведь даже текст, ориентированный на людей, относящихся к одному и тому же обществу, вызывает разную реакцию в силу различий личностных данных этих людей, не говоря уже о людях другой культуры, другого мировоззрения. Об этом факте справедливо говорит В.Н. Комиссаров: одинаковая реакция читателей оригинала и перевода не является обязательной целью любого перевода, а в некоторых случаях она принципиально недостижима, вследствие особенностей рецепторов перевода, невозможности определить реакцию рецепторов оригинала и ряда других причин. [Комиссаров, 1973: 140]

Адаптация проводится с помощью экстралингвистической информации переводчика. Существуют некоторые способы адаптации ИТ, как-то: 1) добавление; 2) опущение; 3) генерализация; 4) конкретизация; 5) комментарии.

Перевод представляет собой процесс трансформации содержания речевого фрагмента (предложения, абзаца, текста) с одного языка на другой. Главное требование к переводу - это адекватность, то есть точная передача формы и содержания подлинника равноценными средствами. Адекватный

перевод вызывает у иноязычного получателя реакцию, соответствующую коммуникативной установке отправителя.

При переводе помимо учета денотативного и коннотативного компонентов содержания следует учитывать также прагматический компонент, который представляет собой отношение между языковым выражением и участниками коммуникации – отправителем и получателем информации. В процессе перевода осуществляется прагматическая адаптация исходного текста, т. е. внесение определенных поправок на социально – культурные, психологические и иные различия между получателями оригинального и переводного текстов. Наряду с сопоставлением различных языковых систем, в процессе перевода происходит сопоставление разных культур. Прагматический фактор является одним из наиболее важных факторов, определяющих не только способ реализации процесса перевода, но и сам объем передаваемой в переводе информации. Речь идет о противоречии между двумя тенденциями: экспликацией и импликацией информации. Учет этих тенденций имеет принципиальное значение для понимания сущности прагматической адаптации.

Строя сообщение, отправитель всегда стоит перед выбором, какая информация должна быть словесно выражена в тексте, а какая может лишь подразумеваться, так как она должна быть известна получателю. Этот выбор реализуется по-разному в зависимости от того, является ли получатель носителем исходного языка или языка перевода. То, что является само собой разумеющимся и не нуждается в словесном выражении для носителя исходного языка, нередко требует особого упоминания при переадресовке сообщения носителю языка перевода, и наоборот.

Важную роль в переводе играет учет стилистических особенностей употребления языковых средств:

1) The forms of matter familiar to us on the earth and in the heavens are all composed of various combinations of only three types of subatomic particles.

Известные нам формы материи как на земле, так и на небе, состоят из различных комбинаций только трех мельчайших частиц..

В тексте перевода происходит снятие образности, так как английское слово heavens является стилистически окрашенным, и в русском языке оно имеет ограниченную сферу употребления (поэзия, религия).

2.3. НОРМЫ ПЕРЕВОДА

Общая теория перевода включает как дескриптивные, так и нормативные (прескриптивные) разделы. В то время как дескриптивные разделы изучают перевод как средство межъязыковой коммуникации, реально наблюдаемое явление, в нормативных разделах лингвистики перевода на основе теоретического изучения перевода формулируются практические рекомендации, направленные на оптимизацию переводческого процесса, облегчение и повышение качества труда переводчика, разработку методов оценки переводов и методики обучения будущих переводчиков. Как пишет В.Н.Комиссаров, практические рекомендации переводчику и оценка перевода взаимосвязаны. Если переводчик должен выполнять какие-то требования, то оценка результатов его работы определяется тем, насколько успешно он выполнил эти требования. Все, кто оценивает перевод, исходят из того, что правильный перевод должен отвечать определенным требованиям. Совокупность требований, предъявляемых к качеству перевода, называется нормой перевода. [Комиссаров, 1973: 217-218]

В нормативных разделах лингвистики перевода качество перевода определяется степенью его соответствия переводческой норме и характером отклонений от этой нормы. Результаты процесса перевода обуславливаются степенью смысловой близости перевода оригиналу, жанрово-стилистической принадлежностью текстов оригинала и перевода, прагматическими факторами, влияющими на выбор варианта перевода, требованием нормативного использования переводчиком языка перевода,

необходимостью учитывать общепринятые взгляды на цели и задачи переводческой деятельности, разделяемые обществом в определенный исторический период. Исходя из этого, В.Н.Комиссаров предлагает различать пять видов нормативных требований, или норм перевода:

1. Норма эквивалентности перевода;
2. Жанрово-стилистическая норма перевода;
3. Норма переводческой речи;
4. Прагматическая норма перевода;
5. Конвенциональная норма перевода.

Разберем каждое из этих нормативных требований в отдельности.

Норма эквивалентности перевода означает необходимость возможно большей общности содержания оригинала и перевода, но лишь в пределах, совместимых с другими нормативными требованиями, обеспечивающими адекватность перевода. Возможно большая общность содержания оригинала и перевода - это то, к чему нужно стремиться.

Но это стремление не должно оказывать на переводчика излишнего давления. Все-таки, как мы убедились, незыблемым качеством перевода, делающим его «хорошим» переводом, является адекватность. В целях достижения адекватности перевода с учетом прагматических факторов, о которых речь шла в соответствующем разделе, переводчик вынужден отступать от полной, исчерпывающей передачи информации, то есть вынужден жертвовать какой-то частью содержания оригинала. Если максимально возможная смысловая близость не обязательна для успешной межкультурной коммуникации, то перевод считается приемлемым, даже если отношения эквивалентности устанавливаются не на оптимальном уровне. Другое дело, если перевод признается неэквивалентным, не передающим содержание оригинала хотя бы на самом низком уровне. В этом случае, по определению В.Н.Комиссарова, нарушение нормы эквивалентности является абсолютным, а сам перевод оценивается как некачественный. [Комиссаров, 1973: 229]

Жанрово-стилистическую норму перевода можно определить как требование соответствия перевода доминантной функции и стилистическим особенностям типа текста, к которому принадлежит перевод. Следует отметить, что выбор такого типа определяется характером оригинала, а стилистические требования, которым должен отвечать перевод, - это нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. Жанрово-стилистическая норма во многом определяет как необходимый уровень эквивалентности, так и доминантную функцию. Другими словами, в процессе перевода переводчик создает текст того же типа, что и оригинал. Если оригинал представляет собой технический текст, то и перевод будет обладать всеми признаками технического текста. При этом следует учитывать тот факт, что в ИЯ и ПЯ требования, предъявляемые к текстам одного и того же типа, могут не совпадать. Например, язык английской прессы всегда считался менее официальным, нежели язык русскоязычной прессы (впрочем, эти различия в последнее время стали не столь значительны). В англоязычной прессе заголовки статей, как правило, строятся в виде двусоставного предложения, а в российской прессе - как односоставное предложение. Переводя с одного языка на другой подобные материалы, переводчик должен строить текст перевода так, как это принято именно в языке перевода.

Соответственно, оценивая качество перевода, следует учитывать жанрово-стилистическую принадлежность оригинала и условия осуществления перевода, то есть вид перевода. К переводу письменных текстов предъявляются иные требования, нежели к переводу устных. Но и письменные тексты различны. Перевод официально-делового документа оценивается не так, как перевод художественного текста. В первом случае главный критерий - степень точности передачи информации, во втором - литературные достоинства. Но даже при оценке переводов художественных произведений критики проводят различия между художественными текстами. Как пишет В.Н.Комиссаров, «было бы принципиально неверным

пользоваться одинаковыми критериями для оценки перевода бульварного романа и высокохудожественного литературного произведения...».
[Комиссаров, 1973: 230]

Оценивая результаты устного перевода, критики обращают внимание, прежде всего, на то, передан ли общий смысл оригинального высказывания. А вот некоторое нарушение узуса и норм языка перевода в устном переводе считается вполне допустимым, особенно если речь идет о синхронном переводе. Для любого переводного текста обязательны правила нормы и узуса ПЯ. Вместе с тем следует учитывать, что переводные тексты вторичны; их ориентированность на иноязычный оригинал выделяет такие тексты среди прочих речевых произведений на том же языке. Совокупность переводных текстов какого-либо языка составляет особую разновидность этого языка, пересекающую его функциональные стили и иные разновидности. Ориентированность на оригинал неизбежно модифицирует характер использования языковых средств, приводит к «расшатыванию» языковой нормы и особенно узуса. Контакт двух языков неизбежно ведет к относительному уподоблению языковых средств. Многие слова и словосочетания оказываются характерными сначала для языка переводов, и лишь затем они проникают в язык оригинальных произведений. Такие сочетания, как «вносить инициативы», «уменьшение военного противостояния» и т.п. появились первоначально в переводах с английского языка. Иноязычное происхождение угадывается и во фразе «Образование должно помочь России ответить на вызовы, стоящие перед ней в социальной и экономической сферах» (из «Стратегии реформирования образования»). Все эти примеры свидетельствуют о расширении норм русской речи в языке переводов. Таким образом, норму переводческой речи можно определить как требование соблюдать правила нормы и узуса ПЯ с учетом узуальных особенностей переводных текстов на этом языке.

Прагматическую норму перевода можно определить как требование

обеспечения прагматической ценности перевода. Стремление выполнить конкретную прагматическую задачу - это своего рода суперфункция, подчиняющая все остальные аспекты переводческой нормы. Решая подобную задачу, переводчик может отказаться от максимально возможной эквивалентности, перевести оригинал лишь частично, изменить при переводе жанровую принадлежность текста, воспроизвести какие-то формальные особенности оригинала, нарушая правила нормы и узуса ПЯ, заменить перевод пересказом или рефератом.

Следует учитывать, что в языковом коллективе на определенном этапе исторического развития могут существовать строго определенные взгляды на цели и задачи перевода. Так, на рубеже XVIII-XIX веков «склонение на наши нравы», то есть русификация текста в переводе, считалось вполне нормальной практикой, то есть было нормой. Во

Франции XVIII века переводчики стремились «улучшить» оригинал, приблизить его к требованиям «хорошего вкуса». В дальнейшем по отношению к переводу стали использоваться иные подходы. Это свидетельствует о том, что в любой исторический период в обществе существует некая «конвенциональная норма». Применительно к нынешнему этапу развития общества конвенциональную норму перевода можно определить как требование максимальной близости перевода к оригиналу, его способность полноценно заменять оригинал как в целом, так и в деталях, выполняя задачи, ради которых перевод был осуществлен. [Комиссаров, 1973: 232]

В практическом плане между отдельными нормами перевода существует определенная иерархия. Прежде всего, перевод должен обладать прагматической ценностью, а это значит, что ведущей нормой перевода является именно прагматическая норма. Далее. Характер действий переводчика в значительной степени определяется жанрово-стилистической принадлежностью текста оригинала. Поэтому жанрово-стилистическая норма - следующая по значимости. Жанрово-стилистическая норма определяет

выбор типа речи в переводе, что позволяет поставить норму переводческой речи на третье место. Следующей по значимости является конвенциональная норма перевода, которая определяет подход переводчика к своей работе.

Конечное нормативное требование – норма эквивалентности. Эта норма соблюдается при условии соблюдения всех остальных аспектов переводческой нормы. По утверждению В.Н.Комиссарова, «соблюдение всех нормативных правил, кроме нормы эквивалентности, носит более общий характер и является чем-то само собой разумеющимся, а степень верности оригиналу оказывается той переменной величиной, которая в наибольшей степени определяет уровень профессиональной квалификации переводчика и оценку качества каждого отдельного перевода».

Определенный интерес представляет классификация переводческих норм, предложенная уже известным нам Гидеоном Тури. По его мнению, решения переводчика в процессе перевода могут обуславливаться тремя факторами: обязательными правилами, навязываемыми «языковыми нормами, переводческими нормами, то есть основными решениями переводчика, определяющими его стратегию и поведение, и субъективным выбором (идиосинкразиями). В этой триаде переводческие нормы занимают центральное положение между объективным и субъективным. [Тури, 1983: 184] Г.Тури различает предварительные и операционные нормы. Предварительные нормы определяют политику переводчика при выборе оригинала и при решении вопроса, будет ли перевод осуществляться непосредственно с оригинала или через какой-то промежуточный язык. Подобная переводческая политика существует уже потому, что выбор оригинала осуществляется не наугад. Операционные нормы действуют в самом процессе перевода и определяют распределение языкового материала в тексте (матричные нормы) и формулирование содержания текста (текстуальные нормы). Текстуальные нормы могут быть общими, то есть применимыми ко всем переводам, и частными, то есть применимыми лишь к определенным типам текстов или к определенным видам перевода.

К операционным нормам Г. Тури также относит и так называемую «начальную норму» (preliminary norm). Это основная ориентация переводчика на оригинал или на нормы ПЯ. В первом случае переводчик будет стремиться создать адекватный перевод (заметим, что в понятие «адекватность» Г. Тури вкладывает иной смысл), как можно ближе соответствующий оригиналу и допускающий лишь необходимые изменения, вызываемые различиями между языками и литературами. Во втором случае в центре его внимания будет обеспечение максимальной приемлемости текста перевода с точки зрения языка и литературы ПЯ. Фактически в реальных переводах создается нечто среднее между этими двумя крайностями.

Нормы могут быть также основными (обязательными) и второстепенными, проявляющимися в виде тенденций и определяющие лишь допустимое поведение. Кроме того, Г. Тури выделяет также некоторые универсалии поведения переводчика. В качестве иллюстрации он указывает на склонность переводчиков эксплицировать информацию, которая имплицитно содержится в оригинале.

В заключение отметим, что оценка качества перевода - процедура комплексная. Она осуществляется и с учетом переводческих норм, точнее, степени соответствия перевода предъявляемым к нему требованиям, и с точки зрения успешности выполнения текстом перевода присущих ему функций. При этом некоторые исследователи настаивают на значительной детализации операций, осуществляемых при оценке качества перевода.

Предлагается оценивать и качество перевода слов и словосочетаний, и качество перевода высказываний, и качество передачи элементов экспрессии и стилистических особенностей оригинала, и силу воздействия всего переведенного текста в сравнении с оригиналом. Представляется, что и в этом случае речь прежде всего идет о соответствии перевода норме эквивалентности и прагматической норме перевода либо - в другой терминологической и понятийной системе - о степени эквивалентности и достижении адекватности. Следовательно, рассмотренные в предыдущей

лекции критерии оценки качества перевода в сочетании с нормативными требованиями позволяют довольно исчерпывающим образом оценить перевод.

2.4. КЛАССИФИКАЦИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Как ясно из вышесказанного, одна из первостепенных задач перевода – достижение его адекватности. Для того, чтобы текст перевода как можно более точно передавал всю информацию текста оригинала переводчику необходимо правильно применить те или иные переводческие трансформации.

В современной лингвистике под переводческими трансформациями понимают преобразования, с помощью которых осуществляется переход от единиц оригинала к единицам перевода.

Однако термин «преобразование» нельзя понимать буквально: сам исходный текст «не преобразуется» в том смысле, что он не изменяется сам по себе. Этот текст, конечно, сам остается неизменным, но на ряду с ним и на основе его создается другой текст на ином языке. [Бархударов, 2009: 240]

Переводческие трансформации представляют собой особый вид перефразирования - межъязыковое, которое имеет существенные отличия от трансформаций в рамках одного языка. «Когда мы говорим об одноязычных трансформациях, мы подразумеваем фразы, которые отличаются друг от друга по грамматической структуре, лексическому наполнению, имеют (практически) одно и то же содержание и способны выполнять в данном контексте одну и ту же коммуникативную функцию». [Сборник материалов Всероссийского семинара, 2002: 180]

Сравнивая исходный текст и текст перевода нельзя не заметить, что некоторые части исходного текста переведены дословно, а некоторые имеют значительные различия с оригиналом. В нашем языковом сознании существуют некоторые

межъязыковые соответствия, отклонения от которых и воспринимаются нами как межъязыковые трансформации. В зависимости от характера единиц языка оригинала, которые рассматриваются как исходные, переводческие трансформации подразделяются на несколько видов.

1. **Стилистические трансформации**- суть которых заключается в изменении стилистической окраски переводимой единицы. [Латышев, 1981: 248]

2. **Морфологические трансформации** – замена одной части речи другой или несколькими частями речи.

3. **Синтаксические трансформации** – суть которых заключается в изменении синтаксических функций слов и словосочетаний. Изменение синтаксических функций в процессе перевода сопровождается перестройкой синтаксической конструкций. К синтаксическим трансформациям относится также замена английской пассивной конструкции русской активной. [Латышев, 1981: 248]

4. **Семантические трансформации** - осуществляются на основе разнообразных причинно-следственных связей, существующих между элементами описываемых ситуаций (He was the kind of guy that hates to answer you right away.- Такие, как он, сразу не отвечают.

5. **Лексические трансформации** - представляющие собой отклонения от прямых словарных соответствий. Лексические трансформации вызываются главным образом, тем, что объём значений лексических единиц исходного и переводящего языков не совпадает.

6. **Грамматические трансформации** - заключаются в преобразовании структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами языка перевода.

В процессе переводческой деятельности чаще всего осуществляются трансформации смешанного типа. Как правило, разного рода трансформации осуществляются одновременно, то есть сочетаются друг с другом –

перестановка сопровождается заменой, грамматическое преобразование сопровождается лексическим. [Межвуз. сб. науч. Трудов, 1997: 124]

Приведённые переводческие трансформации представляют собой контекстуально-синонимические замены лексем. Приведённые примеры межъязыковых преобразований различного типа с достаточной очевидностью показывают, что переводческие трансформации во многих случаях ведут к определенным модификациям содержания.

В теории перевода существует несколько способов классификации переводческих трансформаций. Остановимся на некоторых из них. Одна из классификаций переводческих трансформаций была предложена Л.С. Бархударовым. Он различает следующие виды трансформаций:

- перестановки;
- замены;
- добавления;
- опущения.

С самого начала следует подчеркнуть, что такого рода деление является в значительной мере приблизительным и условным. Эти четыре типа элементарных переводческих трансформаций на практике «в чистом виде» встречаются редко, как правило, обычно они сочетаются друг с другом, принимая характер сложных, комплексных трансформаций.

Перестановка как вид переводческой трансформации, как считает Л.С. Бархударов,- это изменение расположения языковых элементов в тексте перевода по сравнению с текстом подлинника. Элементами, которые подвергаются перестановке, являются слова, словосочетания, части сложного предложения и самостоятельные предложения в строе текста. Данная трансформация применяется очень часто, что связано с различными структурами английского и русского языков.

Второй вид переводческих трансформаций, который выделяет Бархударов,- **замены**. Это наиболее распространённый и многообразный вид переводческих трансформаций. В процессе перевода замене могут

подвергаться формы слов, части речи, члены предложения. То есть существуют грамматические и лексические замены.

При замене членов предложения слова и группы слов в тексте перевода выполняют другие синтаксические функции, нежели их соответствия в тексте оригинала - иначе говоря, происходит перестройка синтаксической схемы построения предложения. Самый обычный пример такого рода синтаксической перестройки - замена английской пассивной конструкции русской активной, при которой английскому подлежащему в русском предложении соответствует дополнение; подлежащим в русском предложении становится слово, соответствующее английскому дополнению с **by**; форма страдательного залога английского глагола заменяется формой действительного залога русского глагола. *He was met by his sister/-* Его встретила сестра.

Л.С. Бархударов также выделяет лексические замены (конкретизация, генерализация). **Конкретизация** – это замена слова или словосочетания языка оригинала с более широким значением словом или словосочетанием языка перевода с более узким значением. (*He told me to come right over, if I felt like it.-* Велел хоть сейчас приходить, если надо).

Генерализация – явление, обратное конкретизации – замена единицы языка оригинала, имеющей более узкое значение, единицей языка перевода с более широким значением. (*He comes over and visits me practically every weekend.-* Он часто ко мне ездит, почти каждую неделю. *This newspaper makes a feature of sports.-* В этой газете спорту отводится видное место).

Следующий вид переводческих трансформаций – **добавление**. Причиной, вызывающей необходимость добавлений в тексте перевода является то, что можно назвать «формальной невыраженностью» семантических компонентов словосочетания в языке оригинала. [Бархударов, 2009: 240]

Следующий вид переводческих трансформаций по Бархударову – **опущение**. Это явление, прямо противоположное добавлению. При переводе

опущению подвергаются чаще всего слова, являющиеся семантически избыточными, то есть выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи.

В.Н.Комиссаров подразделяет переводческие трансформации на лексические и грамматические трансформации.

Лексические трансформации включают в себя **транскрибирование и транслитерацию.**

Калькирование – способ перевода лексической единицы оригинала путём замены её составных частей- морфем или слов их лексическими соответствиями в языке перевода.

В.Н. Комиссаров выделяет также лексико-семантические замены. Основными видами подобных замен являются **конкретизация, генерализация и смысловое развитие** значения исходной единицы. [Комиссаров, 1990: 253]

К наиболее распространённым грамматическим трансформациям принадлежат: **членение предложения, объединение предложений, грамматические замены** (формы слова, части речи или члены предложения).

Грамматические замены – это способ перевода, при котором грамматическая единица в оригинале преобразуется в единицу перевода с иным грамматическим значением. (He left the room with his heads held high.- Он вышел из комнаты с высоко поднятой головой .)

В.Н. Комиссаров также выделяет третий тип переводческих трансформаций- это смешанный тип или как он называет «комплексные лексико-грамматические трансформации». К ним относятся: **антонимический перевод, экспликацию и компенсацию.**

Экспликация или описательный перевод - это лексико- грамматическая трансформация, при которой лексическая единица языка оригинала заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, то есть дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на язык

перевода. С помощью экспликаций можно передать значение любого безэквивалентного слова в оригинале: «Conservationist»- сторонник охраны окружающей среды. [Комиссаров, 1990: 253]

Я.И. Рецкер разделяет переводческие трансформации на лексические и грамматические трансформации. Я.И. Рецкер выделяет семь разновидностей лексических трансформаций:

1. **дифференциация значений;**
2. **конкретизация значений;**
3. **генерализация значений;**
4. **смысловое развитие;**
5. **антонимический перевод;**
6. **целостное преобразование;**
7. **компенсация потерь в процессе перевода.**

Прием **смыслового развития** заключается в замене словарного соответствия при переводе контекстуальным, логически связанным с ним. Сюда относятся различные метафорические и метонимические замены. (He gave the horse his head.- Он отпустил поводья. - здесь соблюдается четкая метонимическая связь: голова лошади и поводья- замена действия его причиной.

Я.И. Рецкер выделяет также **антонимический перевод** - замену какого – либо понятия, выраженного в подлиннике, противоположным понятием в переводе с соответствующей перестройкой всего высказывания для сохранения неизменного плана содержания. (The windows of the workshop were closed to keep the cool air.- Окна мастерской были закрыты, чтобы туда не проник раскаленный воздух.)

Прием **целостного преобразования** также является определенной разновидностью смыслового развития. Преобразуется внутренняя форма любого отрезка речевой цепи- от отдельного слова до целого предложения.

Причем преобразуется не по элементам, а целостно. (Never mind .- Ничего, не беспокойтесь, не обращайтесь внимания). [Фёдоров, 1986: 395]

Целостное преобразование - распространенный прием лексической трансформации при переводе публицистического материала.

Компенсацией (или компенсацией потерь) в переводе следует считать замену непередаваемого элемента подлинника элементом иного порядка в соответствии с общим идейно – художественным характером подлинника и там, где это предоставляется удобным по условиям русского языка.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ

Подводя итоги второй теоретической можем сделать следующие выводы: основная цель переводческой деятельности – достижение адекватности перевода. При этом основной задачей переводчик является применение правильных переводческих трансформаций, для того, чтобы текст перевода как можно более точно передавал информацию, заключённую в тексте оригинала при соблюдении соответствующих норм переводящего языка.

На основе общности приведенных выше классификаций переводческих трансформации, мы установили, что трансформации можно разделить на лексические и грамматические.

К лексическим трансформациям относятся:

1. конкретизация значений;
2. генерализация значений;
3. смысловое развитие;
4. антонимический перевод;
5. метонимический перевод;
6. компенсация;
7. лексические замены.

К грамматическим трансформациям относятся:

1. добавление;
2. опущение;
3. замена;
4. перестановка;
5. членение и объединение предложений.

В процессе переводческой деятельности трансформации чаще всего бывают смешанного типа, носят комплексный характер.

ГЛАВА III. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА JOHN FOWLES «THE EBONY TOWER»

3.1. СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА

Джон Фаулз — один из крупнейших современных английских авторов-романистов. Среди его трудов такие всемирно известные произведения как «Коллекционер», «Волхв», «Женщина французского лейтенанта», «Червь». Также его перу принадлежит сборник рассказов — «Башня из черного дерева», вышедшего в 1974 г., отрывок из которого является объектом нашего исследования.

Сборник начинается с одноимённой повести, ставшей одним из ярчайших образцов литературы постмодернизма.

Заглавие повести является аллюзией на метафору французского писателя XIX века Гюстава Флобера, который называл искусство «башней из слоновой кости». Фаулз, в свою очередь, называет «башней из черного дерева» искусство XX века. Судьбы живописи XX столетия, основные эстетические проблемы искусства конца века воплощены в судьбах героев повести - профессиональных художников. Стоит сказать, что революция в искусстве XX века началась именно с живописи, и на ее материале Фаулз обозначает проблема творчества вообще. Эта проблематика характерна в большей степени для модернизма, чем для постмодернизма, но в повести идет не только дискуссия о фигуративной и абстрактной живописи, о том, какие личные качества необходимы художнику для того, чтобы выразить себя и свое время. На этом идейном фоне в повести и разворачивается один из неизменных сюжетов мировой литературы.

Молодой английский художник-абстракционист Дэвид Уильямс приезжает в сентябре 1973 года поместье в Бретани Котминэ, во Франции.

Хозяин поместья — Генри Бресли, легендарный живописец старшего поколения, давно заслуживший мировую славу. Уильямс должен написать предисловие к альбому «Творчество Генри Бресли», и он приехал на два дня, чтобы лично познакомиться с художником и собрать материал для вступительной статьи. Уильямс искренне восхищается творчеством Бресли. Он много слышал о нем как о человеке, и это были в основном скандальные истории английского искусства. Дэвиду предстоит лишь сверить свои сведения с реальностью, он относится к этому визиту как к исключительно деловой поездке.

Однако реальность Котминэ такова, что полностью выбивает почву из-под ног уверенного в себе критика, мужа, отца трех детей. Дэвид не сразу осознает, что попадает в заколдованный, волшебный мир, который создал Бресли в сердце старинного Броселиандского леса. Котминэ находится в тех самых местах, где разворачивалось действие бретонских легенд о заколдованных принцессах, страшных драконах и странствующих рыцарях. В итоге Дэвид и сам становится участником такой легенды, разыгрывающейся на современный лад. Он не готов к тому, что встретит в Котминэ загадочную, сдержанную девушку — Мышь, далеко не сразу разглядит в ней не только любовницу старика, но и талантливую художницу в состоянии поиска; он не готов к тому, что старик Бресли разобьет его устоявшиеся представления об искусстве; он не готов ответить на призыв Мыши освободить ее от чар Котминэ. Литературная традиция, с которой Фаулз охотней всего играет в повести, — средневековые легенды артуровского цикла, и образы Мыши, Дэвида, Бресли по мере чтения все больше воспринимаются как образы заколдованной принцессы, странствующего рыцаря и могущественного волшебника, держащего принцессу в заточении. Но доспехи странствующего рыцаря оказываются Дэвиду не по плечу — 1973 год далек от героических эпох, — и Дэвид не справляется с испытанием, с вызовом, который бросает ему Котминэ. Он не находит в себе смелости ответить на призыв Мыши, его сдерживают

соображения супружеского долга и страх перед жизненной переменой; у него не хватает дерзости согрешить, а значит, не хватает любви. По дороге в Париж на встречу с женой уроки Котминэ доходят до героя с обжигающей ясностью, и горечь этого самопознания он постарается как можно скорее забыть. Автор дарит ему лишь короткий миг самопостижения:

«...он знал, что отказался (даже если ему больше не суждено с ней повстречаться) от возможности изменить свою жизнь и что дальнейшая судьба его творчества — его качество и его способность выдержать испытание временем — зависит от признания этого факта... Котминэ беспощадно продемонстрировало, что то, с чем он родился, при нем и останется. Он был, есть и будет порядочным человеком и вечной посредственностью».

Котминэ и его обитатели воплощают в повести творческую свободу, полноту жизни, а Дэвид возвращается к цивилизации, к своим абстрактным полотнам, к своей семье, и то, что для всех остальных выглядит как нормальная жизнь, для него отныне, когда он познал, чем мог бы стать, — абстракция, «башня из черного дерева». С виду такой благополучный, он обречен теперь жить с горечью утраты своего возможного, более непосредственного, более полного «я». Без поездки в Котминэ он и не догадывался бы об этих своих возможностях, и в финале повести ради самосохранения он старается стереть из памяти опыт Котминэ:

«Ему кажется, что он с трудом волочит ноги; вероятно, так чувствует себя человек, недавно перенесший операцию и еще не совсем пришедший в себя; в его притупленном сознании мелькает что-то неумолимо ускользающее. Как во сне: было, но не помнишь, что. Захлебнувшийся крик, день, сгоревший дотла.

Она [*жена*] спрашивает:

— Ну, а ты, милый, как?

Он сдается тому, что осталось: абстракции.

— Уцелел».

Генри Бресли противостоит в повести Дэвиду Уильямсу как неистовый модернист классической эпохи бессильному, стерильному постмодернисту. И на идейном, и на морально-психологическом уровне конфликт повести раскрывается в столкновении этих двух образов. Между ними не только мужское соперничество за Мышь, но и дискуссия об ответственности или безответственности художника, о зависимости между личными свойствами художника, его биографией и его творчеством. Как и во всяком постмодернистском тексте, ни один из героев повести не поддается однозначному толкованию. В каждом новом эпизоде по мере развития сюжета персонажи открываются с новых, неожиданных сторон; Фаулз как бы иллюстрирует постмодернистскую аксиому о невозможности полноты восприятия, полноты высказывания. В финале повести Дэвид на миг пробивается к самому себе, к своей подлинной личности через множество наносных слоев фальши: автор разоблачает как заведомо поверхностные, искажающие реальность и общественное мнение, и суждения экспертов, и книжные знания, и заранее сложившиеся мнения, — все это разбивается при соприкосновении с подлинной, живой действительностью, и язык оказывается плохо приспособленным для воплощения всей полноты переживаний героев. Во внутренних монологах Дэвида автор часто использует неполные предложения, назывные предложения — герои пренебрегают формулами вежливости, стандартом грамматики, речь в Котминэ — только одно из средств общения, непосредственные чувственные впечатления важнее. Герои как бы создают свой собственный язык для выражения уникальности своего индивидуального опыта. В Котминэ затруднения в выражении своих мыслей начинает испытывать даже рационалист, критик и лектор Дэвид Уильямс, и совершенно не случайно многократно подчеркнутое автором косноязычие Бресли, которое он пытается прикрыть сквернословием. Особенно резок Бресли в своих определениях абстракционизма как разрушения искусства.

Естественно, что в повести о художниках упоминается множество имен известных живописцев. В большинстве своем это имена великих современников Бресли — Жоржа Брака, Пабло Пикассо, Хоакина Миро, Андре Дерена. И отношение к ним как к соратникам или противникам — средство характеристики его позиций в искусстве.

Имена художников прошлого возникают, как правило, в другом контексте. Читатель знакомится с Котминэ через восприятие Уильямса, который обладает и профессиональной зоркостью, и цепкой зрительной памятью художника, поэтому в описаниях пейзажей и интерьеров автор очень органично использует ассоциации с полотнами великих мастеров прошлого, и восприятие этих ассоциаций предполагает в читателе хорошее знакомство с историей европейской живописи. Так, ужин при свете керосиновой лампы, в мягком теплом освещении, напоминает работы Жана Батиста Шардена или Жоржа де ла Тура; купание обнаженных девушек в пруду, а потом завтрак с ними на траве — это сначала Поль Гоген, а потом Эдуард Мане. Каждая такая ассоциация подчеркивает законченность сцены, выхватывает отдельное мгновение, "делает его чуточку мифическим и неподвластным времени".

Особое место в художественной системе повести принадлежит Антонио Пизанелло (1395–1455 гг.). Картины веронского мастера — источник вдохновения Бресли, потому что Пизанелло на закате рыцарства был одержим артуровскими легендами. Фаулз строит описания несуществующих картин Бресли как сравнения с реальными знаменитыми холстами Антонио Пизанелло и Паоло Учелло. Ничего не говоря о технике изображения, автор подчеркивает психологизм и философичность работ Бресли. Они построены как причудливые сцепления ассоциаций, внешне их элементы не зависимы друг от друга, а такой способ построения живописного образа пришел в искусство XX века из литературы, раньше он был не свойствен европейской живописи.

3.2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ

Чтобы проанализировать возможные варианты переводческих трансформаций при переводе стилистических средств, использованных в романе Джона Фаулза «Башня из черного дерева», а также выявить наиболее проблемные моменты, мы обратились к переводам двух авторов: К. Чугунова и И. Бессмертной. Анализ нескольких вариантов перевода позволил нам обнаружить в них значительные различия.

Метафора

В своих произведениях Фаулз зачастую прибегает к использованию различных стилистических средств, среди которых обнаруживаются как тропы, так и стилистические фигуры.

Несомненно, ярчайшие образы в текст повести привносят метафоры.

Прежде всего, стоит проанализировать само название романа.

Название книги является метафорой - антиподом другой известной в английской литературе и искусстве метафоры - башни из слоновой кости (the ivory tower). Это воплощает эстетизацию идеи чистого искусства, получившую распространение в Англии в прошлом веке и ставшую популярным символом. Как объясняет словарь символов "The Book of Symbols", слоновая кость отличается прочностью и способностью не меняться долгое время, и резьба по слоновой кости положила начало многим новым формам искусства. К тому же, в XVII веке в Англии появилась легенда о том, что все мечты проходят через ворота из слоновой кости или рога. В первом случае они обманчивы и вводят в заблуждение, во втором - сбываются. Видимо, аналогия между слоновой костью и искусством была найдена как в долговечности и непрерывности того и другого, так и в их способности уводить в мир фантазии. Башня из чёрного (эбенового) дерева по замыслу автора воплощает всё деструктивное, что есть в современном абстрактном искусстве, что выражено в тексте:

"What on earth did that last thing he said mean? The ebony tower?"... "What he thinks has taken the place of the ivory tower... Anything he doesn't like about modern art. That he thinks is obscure because the artist is scared to be clear..."

Отметим, что акцентируется именно цвет, а не материал ("Башня из чёрного дерева", но не "Башня из эбенового дерева"), поскольку символика противопоставления белого и чёрного является общей для всех представителей европейской культуры и других культур.

Следует заметить, что и Чугунов и Бессмертная перевели данную метафору, которая не один раз встречается в романе, как «башня из черного дерева».

Рассказывая о невероятной боли, персонаж произносит фразу «Still hear the pain».

1. В переводе К.Чугунова: «А вот боль до сих пор чудится».

2. В переводе И.Бессмертной: «До сих пор ту боль слышу».

Метафора, использованная Фаулзом позволяет ему очень ёмко охарактеризовать боль, как нечто, что человек не только осязает, но воспринимает всеми органами чувств, в том числе слухом. Только Бессмертная использовала в данном случае дословный перевод, который позволил сохранить образность и семантическое наполнение высказывания. Чугуновой передать данные характеристики не удалось.

Еще один пример использования метафоры в тексте Фаулза: «*There was a flash of bitterness*». При дословном переводе данное выражение можно прочесть как «вспышка горечи».

1. В переводе К.Чугунова: «В тоне Бресли звучала горечь».

2. В переводе И.Бессмертной: «В его голове послышалась горечь».

Как видим, ни один из переводчиков не сохранил авторскую метафору, тем самым представив читателю экспрессивно-нейтральный перевод данной конструкции.

Метафора: *«all the shutters were in use, the place asleep»*

1. В переводе К.Чугунова: *«Ставни на окнах были закрыты, дом спал».*

2. В переводе И.Бессмертной: *«Все ставни были закрыты: дом спал».*

Данная метафорическая конструкция очень четко охарактеризовала, увиденное Дэвидом место, куда он приехал: безмолвный, одиноко стоящий дом. Дословный перевод обоих переводчиков позволил сохранить образность всего предложения.

Следующая метафора: *«Soon afterward Breasley stood up and invited David to come and see his ‘workroom’ in the building behind the garden».*

1. В переводе К.Чугунова: *«Немного погодя Бресли встал и пригласил Дэвида посмотреть его «рабочую комнату» в одном из строений за садом».*

2. В переводе И.Бессмертной: *«Немного погодя Бресли поднялся и предложил Дэвиду пойти посмотреть его мастерскую в одном из строений позади сада».*

В данном случае, особым авторским штрихом является то, что он взял слово ‘workroom’ в кавычки, тем самым выделив его и дав понять, что это особенная комната для Бресли. Чугунова при переводе сохранила метафоричность фразы, так же заключив ее в кавычки. Перевод Бессмертной ни как не акцентирует внимания на этой комнате и ее перевод получился весьма нейтральным.

Метафора: *« What you people...Betrayed the fort. Sold out. Call yourself avantgard. Experimental. My arse. High treason, that’s all. Mess or the scientific pottage. Sold the whole shoot down the river».*

1. В переводе К.Чугунова: *«Знаю я вашего брата. Предали крепость. Продали. Называете себя авангардом. Экспериментаторы. Как бы не так. Государственная измена – вот что это такое. Научная похлебка. Пустили под откос всю честную компанию».*

2. В переводе И. Бессмертной: «Все вы... Предали крепость на поток и разграбление. Продали! Авангард. Эксперименты. Ни хрена подобного. Измена, вот что это такое. *Объедки научной жратвы*. Предали к черту все искусство, продали, как черных рабов, к гребаной матери».

Такое яркое определение Бресли дал тем, кто любит и уважает абстрактное искусство. В данном случае перевод Чугунова имеет более нейтральную характеристику, в то время как у Бессмертной получился весьма экспрессивный образ.

Следующая метафора: «*Absolutely pissed. Very bad form*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: «*Нализался страшно. Скандал*».

2. В переводе И. Бессмертной: «*Упился в доску. Позор*».

И Чугунов и Бессмертная в данном случае сохранили экспрессию данного выражения точно переводя метафору.

Следующая метафора в оригинале: «*The deep peace of the lake*».

1. В переводе К. Чугунова: «*Безмолвие пруда*».

2. В переводе И. Бессмертной: «*Первозданный покой пруда*».

Фаулз применяя такую метафору, показал нам картину полного уединения Дэвида и девушек, когда Дэвиду ничто не мешало поддаться своим фантазиям. На наш взгляд, данное предложение точнее передала Бессмертная, практически переводя его дословно, но перевод Чугунова так же не потерял своей лексической экспрессивности.

Еще одна метафора: «*A couple of French boys picked us up. In a café. Students. You know, it was all a gas. Fun. They were all right*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: «*Пристали к нам двое парней – французов. В кафе. Студенты. Ну, разговор там, шутки. Неплохие оказались ребята*».

2. В переводе И. Бессмертной: «*Двое парней – французы, конечно, к нам приклеились. В кафе. Студенты. Ну знаете, просто треп такой пошел. Веселый. Нормальные ребята*».

Данное метафоричное высказывание характеризует небрежный тон и «дворовый» язык речи Уродки. Переводчики передали это с максимальной точностью, найдя эквиваленты в русском языке.

Следующая метафора: «*He really doesn't swallow his own myth anymore*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*Но ему надоело разыгрывать из себя такого беспутного старого чудака*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*Прежний миф о самом себе ему уже не по зубам*».

Чугунова в своем переводе полностью опускает метафору автора. Бессмертная дословно переводит предложение, что делает ее перевод максимально приближенным к тексту оригинала.

Следующая метафора: «*There were others loosely constellated on the glass outside the window over her worktable, pale fawn specks of delicate, foolish organism yearning for the impossible. Psyches. The cruelty of glass: as transparent as air, as divisive as steel.*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «Такие же бабочки облепили снаружи окно; эти неразумные хрупкие серовато-коричневые существа силились совершить невозможное. Психеи. *Жестокость стекла*: прозрачно, как воздух, и непробиваемо, как сталь».

2. В переводе И.Бессмертной: «На оконном стекле, над рабочим столом, снаружи застыло их множество, словно созвездия на небосклоне, - бледные, коричневатые сгустки, нелепые создания, жаждущие невозможного. Психеи. *Жесткое стекло*: прозрачное, как воздух, и непроницаемо, как стальная броня».

На наш взгляд, более точный перевод данной метафоры получился у Чугунова. Именно жестокость наиболее подходящее слово в данном контексте. Ведь стекло не дает бабочкам попасть внутрь, его «жестокость»

и «непоколебимость» заставляет их биться в отчаянных попытках пробраться в желанное место. У Чугуновой при переводе, выражение потеряло свою экспрессивность.

Автор очень метафорично описывает окрестности Котминэ: «He took at once to the quiet landscapes, *orcharded and harvested, precise and pollarded, self-concentrated, exhaling a spent fertility*».

Автор использует метафорические обороты, тем самым олицетворяя природу вокруг, замечает все ее контрасты и краски.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «Его сразу пленили мирные пейзажи с ухоженными фруктовыми садами и полями – задумчивые и уставшие от бремени урожая».

2. В переводе И.Бессмертной: «сразу же влюбился в дышащие покоем ландшафты, недавно убранные поля, примолкшие, словно погруженные в себя, источающие ароматы только что собранного урожая, и ухоженные, с аккуратно подстриженными деревьями сады».

Перевод Бессмертной получился более красочным, метафорически наполненным, ярко передающим атмосферу вокруг усадьбы, в которую погрузился Дэвид.

Следующая метафора: «an old chaise-longue with *tired green upholstery*».

Весь дом старого художника обставлен старой мебелью, которая была куплена на распродажах, и это несколько смущает Дэвида, ведь на стенах висят вовсе не дешевые картины известных авторов.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «старое кресло с истертой зеленой обивкой».

2. В переводе И.Бессмертной: «дряхлый шезлонг с истертой зеленой обивкой».

В обоих случаях переводов, авторы упустили метафору, тем самым придав предложению нейтральный тон. Однако, для читателя смысл не потерялся, так как мы отчетливо видим, каким старым было кресло благодаря употреблению слова «истертая».

Генри Бресли не принимает многих художников, не исключением является основоположник кубизма Ж. Брак. О нем он говорит, выражаясь метафорой, как о «*that synthetic cubist nonsense*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «его кубистская бессмыслица».

2. В переводе И.Бессмертной: «синтетическую кубистскую бессмыслицу писать».

Как мы видим обоим переводчикам удалось точно передать метафоричность высказывания, используя метод калькирования.

Так же в тексте есть сюжетные метафоры. Вот пример одной из них: «*Art is a form of speech. Speech must be based on human needs, not abstract theories of grammar. Or anything but the spoken word. The real word*».

Другими словами, все искусство утратило свою функцию – коммуникативную. Оно теперь заключено в башню из черного дерева, которая не дает художнику общаться с людьми.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*Искусство есть форма речи. Речь должна опираться на то, что нужно человеку, а не на абстрактные правила грамматики. Ни на что, кроме слова. Реально существующего слова*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*Искусство есть форма речи. Речь должна основываться на реальных нуждах человека, а не на абстрактных грамматических теориях. Ни на чем ином, только на изреченном слове. Слове реальном*».

На наш взгляд оба переводчика красочно передали основную мысль сказанного, сохранив сюжетную метафору.

Метафора: «*to ruin someone else's life*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*губить чью-либо жизнь*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*ломать чужую жизнь*».

Оба переводчика дословно перевели данное выражение, сохранив изначальный смысл.

Следующая метафора: «*The secret tension broke*».

Ранее, атмосфера разговора Дэвида и Мыши приняла весьма натянутый характер, хотя никто из них этого не показывал в своем поведении. И данной фразой, автор показал, что ситуация в корен изменилась.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*Затаенное напряжение исчезло*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*Затаенное напряжение растаяло*».

Метафоричность высказывания сохранена в обоих случаях.

И опять, для передачи особой волшебной атмосферы, царившей вечером в саду, автор использует метафору: «*The ghostly apple tree, drained of colour*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*Призрачные яблони, лишённые цвета*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*Призрачные тени старых яблонь, лишённых цвета*».

Оба переводчика перевели данную фразу дословно, не исказив ее смысл.

Метафора: «*Oh sure. My loose knickers*».

Данную метафору, которая представляет собой замену необходимого содержания головы, автор использует, чтобы передать саркастический тон речи Уродке.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «О да, конечно. Я же *умственно ограниченная*».

2. В переводе И.Бессмертной: «Ну да. *Моих куриных мозгов*».

Переводчик бессмертная сохранила образность выражения переводя его дословно.

Еще одна метафора: «Didn't like me when you came, did you? That's just a *fading memory* now».

1. В переводе К.Чугунова: «Не понравилась я вам, когда вы только что приехали? *первые впечатления сглаживаются* ».

2. В переводе И.Бессмертной: «Я вам сильно не по душе пришлась, когда приехали, а? *Теперь уже и припомнить трудно*».

Более стилистически точно данную фразу перевела Чугунова, сохранив ее метафоричность. Хотя, в данном случае, слово “fading” можно было перевести и как «меркнут».

Метафора: «The ghost of a dry grimace. “Hey, we're not that desperate.” But her brown *eyes belied the flipness*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «По лицу ее мелькнула сдержанная усмешка. Ну до этого мы еще не докатились. Но в ее *глазах светился веселый огонек*».

2. В переводе И.Бессмертной: «Тень гримаски на ее лице и озорное: «Ну, до этого мы еще не докатились». Но карие *глаза были грустны*».

Ни один из переводчиков не передал эмоциональное состояние героини, так как не сохранили смысл выражения, заложенный автором изначально.

Метафора: «*to face Beth openly*»

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*открыто смотреть Бет в глаза*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*открыто взглянуть в глаза Бет*».

В данном случае оба переводчика стилистически верно перевели данную фразу.

Метафоры: «op art and pop art, conceptualism, photorealism... il faut couper la racine, all right. But *such rootlessness, orbiting in frozen outer space, cannot have been meant. They were like lemmings, at the mercy of suicidal drive, seeking Lebensraum in an arctic sea; in a bottomless night, blind to everything but their own illusion*».

Такими экспрессивно наполненными метафорическими оборотами автор передает чувства Дэвида в отношении искусства, его отчаяние, разочарованность в своем искусстве.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «оп-арт и поп-арт... il faut couper la racine – пусть так. Но *искусство, лишённое корней*, вращающееся по орбите в *мертвом космосе*, не имеет смысла. Оно напоминает пеструшек, одержимых губительной гонкой за Lebensraum в арктических водах, в *бездонной ночи*, слепых ко всему, кроме собственных иллюзий».

2. В переводе И.Бессмертной: «оп-арт и поп-арт, концептуализм, фотореализм..... il faut couper la racine – ладно. Но вот *так лишиться корней*, вращаться вдали от земли в *мертвящем холоде космического пространства* – такого Брак не мог иметь в виду. Они, словно лемминги, подчиняясь самоубийственному инстинкту, следовали друг за другом в поисках Lebensraum, среди льдов арктического океана, в *бездонной тьме ночи*, слупые ко всему, кроме собственных иллюзий».

Как мы видим, оба переводчика дословно перевели словосочетания, сохранив образность всего отрывка.

Следующая метафора: «*Summer had died*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «*Лето умерло*».

2. В переводе И.Бессмертной: «*Лето умерло*».

В данном случае дословный перевод полностью соответствует характеру происходящих в отрывке событий.

Метафора: «He had felt *the sting of imminent tears*.», как нельзя точно передает душевное состояние героя.

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «он почувствовал, что вот-вот заплачет».

2. В переводе И.Бессмертной: «он почувствовал, как глаза ему *жгут подступающие слезы*».

В своем переводе Чугунова решила упустить метафору, тем самым придав предложению нейтральный тон, не сохранив художественную черту Джона Фаулза. А перевод Бессмертной как нельзя четко передает настроение Дэвида.

Еще одна метафора: «The reality of Coet rise again behind the *tawdry words*».

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К.Чугунова: «За *напыщенными словами* вставала реальность Котминэ».

2. В переводе И.Бессмертной: «Реальность Котминэ вновь вставала перед ним за *дешевой мишурой слов*».

Оба переводчика сохранили образность предложения при его переводе, найдя аналог данной метафоры в русском языке.

Так, в повести «Башня из черного из дерева», одной из наиболее характерных выразительных речевых фигур выступает парцелляция. В данном произведении она выполняет характерологическую функцию, с помощью парцелляции автор пытается передать своеобразную речевую манеру своего персонажа. Парцелляция является одним из методов изображения внутренней речи, а через нее характеристики состояния субъекта этой речи. Поэтому, на наш взгляд, при переводе подобная стилистическая фигура должна быть максимально сохранена.

Обратимся к примеру из текста:

«Hanged man. Not the Verona thing. Foxe. I think. Can't remember now».

Теперь сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Повешенный. Не веронец. Лиса. Кажется. Уже не помню».*

2. В переводе И. Бессмертной: *«Повешенный. Не веронская фреска. Фокс. Кажется. Точно не помню».*

Пример использования парцелляции в тексте оригинала:

«My dear man. You've no idea. Still. Girl, that age. Well, how about some tea? Yes? We're out in the garden.»

Теперь сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Дорогой мой, вы и понятия не имеете. До сих пор. Девчонки этого возраста. Ну, а как насчет чая? Да? Мы в саду».*

2. В переводе И. Бессмертной: *«Дорогой мой, вы не можете себе представить. До сих пор. Девчонки этого возраста. Ну, а как насчет чая? Да? Мы пьем чай в саду».*

Как видим, К. Чугунов и И. Бессмертная сохраняют при переводе парцеллятивную конструкцию высказываний, тем самым достигая эквивалентности в передаче характеристики речи героя.

Текст оригинала:

«Betrayed the fort. Sold out. Call yourself avantgard. Experimental. My arse... ».

Теперь сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Предали крепость. Продали. Называете себя авангардом. Экспериментаторы. Как бы не так...».*

2. В переводе И. Бессмертной: *«Предали крепость на поток и разграбление. Продали! Авангард. Эксперименты. Ни хрена подобного...».*

Еще один пример использования парцелляции:

«Book of Martyrs. Woodcuts. Old copy at home. Terrified me. Aged six, seven. Far worse than the real thing. Spain».

Теперь сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Книга мучеников». Гравюра на дереве. Старый экземпляр был у нас дома. Привела меня в ужас. Шести>семи лет. Гораздо страшнее, чем в жизни. Испания».*

2. В переводе И. Бессмертной: *«Жития мучеников». Гравюры на дереве. Старинное издание. У нас дома. Меня в ужас приводили. Мальчишкой был. Шести лет, семи... Еще хуже, чем реальность. Чем Испания».*

В данных двух примерах оба переводчика сохраняют парцеллятивную структуру. Однако Бессмертная использует прием добавления, тем самым несколько изменяю парцеллятивную конструкцию, задуманную автором.

В тексте оригинала:

«Scared stiff. ... Hated it. Had to draw. Only way I got through».

В данной конструкции в первых трёх предложениях опущено подлежащие. Что может быть объяснено как высоким эмоциональным напряжением персонажа, так и ускоренным темпом речи. Данная конструкция позволяет передать сильные негативные эмоции.

Кроме того в предложении *«Only way I got through»* Фаулз опускает и дополнение. В предложении *«Hated it»* предмет речи заменяется местоимением. В данном случае, это сделано намеренно. Таким образом автор повести показывает, что его персонаж не хочет даже называть вслух то, что больше всего его пугает. Несомненно, из контекста читатель понимает, что речь идет о войне, однако, в речи Бресли это слово не встречается.

Теперь сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова:

«Ужасно боялся. ... Ненавидел войну. Но надо было рисовать. Только это и помогло выдержать».

В данном варианте перевода также отсутствует подлежащее. Однако видим, что переводчик берет на себя ответственность озвучить слово «война».

2. В переводе И. Бессмертной:

«Перепуган был до смерти. Терпеть сил не хватало. Должен был рисовать. Иначе не выжил бы».

И. Бессмертная также сохраняет эллиптическую структуру построения речи персонажа. Однако выражение *«Hated it»* она переводит как *«Терпеть сил не хватало»*, используя прием лексической замены, лишая тем самым высказывание необходимой экспрессивности.

Как видим, во всех вариантах перевода примерно сохранена парцеллятивная структура, однако, при переводе во всех случаях речь персонажа утратила свои те или иные черты.

Еще одно предложения с парцеллятивной конструкцией: *«A couple of French boys picked us up. In a café. Students. You know, it was all a gas. Fun. They were all right».*

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Пристали к нам двое парней – французов. В кафе. Студенты. Ну, разговор там, шутки. Неплохие оказались ребята».*

2. В переводе И. Бессмертной: *«Двое парней – францужены, конечно, к нам приклеились. В кафе. Студенты. Ну знаете, просто треп такой пошел. Веселый. Нормальные ребята».*

Оба переводчика сохранили парцеллятивную структуру, передав отрывистость речи персонажа. Чугунова применила прием объединения предложений *«You know, it was all a gas. Fun.»* в одно *«Ну, разговор там, шутки»*. Однако это не испортило общей картины.

Следующая парцеллятивная конструкция: *«His last lady-friend left him two years ago. She was Swedish. She betrayed him in some way. Money. I don't know, he never talks about her. Mathilde says money».*

Сравним два варианта перевода:

1. В переводе К. Чугунова: *«Последняя подруга ушла от него два года назад. Шведка. Предала его. Ради денег. Я толком не знаю, сам он об этом никогда не рассказывает. Матильда говорит, что из-за денег».*

2. В переводе И. Бессмертной: «Его последняя дама сердца покинула его два года назад. Шведка. Вроде бы она его предала. Из-за денег. Я не знаю, он никогда о ней не говорит. Матильда сказала – деньги виноваты».

Оба автора в своих переводах используют прием расширения в предложениях: «*Money. Mathilde says money.*», тем самым несколько нарушая парцеллятивную структуру предложений.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ

Анализ различных вариантов перевода романа «Башня из черного дерева» на русский язык позволил нам сделать следующие выводы.

Одной из специфических характеристик романа является большое количество стилистических фигур, к которым автор прибегает с целью передать уникальные характеристики речи одного из персонажей. Наиболее часто встречаются парцелляция. Как правило перевод подобной речевой фигуры не вызывает затруднения, в плане сохранения ее синтаксической конструкции.

Что касается перевода тропов, то, как показывает анализ, в большинстве случаев переводчики прибегают к различным переводческим трансформациям, которые, однако, не сохраняют образности тропа. Данная тенденция обусловлена на наш взгляд тем, что авторские образные средства не имеют аналогов в русском языке, при этом единственным способом сохранения образности является способ калькирования (дословный перевод). Однако при калькировании текст перевода может выглядеть как грамматически, так и стилистически не грамотным. Поэтому при переводе художественной литературы необходимо помнить о жанровых и стилистических особенностях оригинала, и, соответственно, использовать переводческие трансформации с осторожностью, чтобы не исказить смысл произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы постарались выявить специфику и трудности перевода стилистических средств в художественном тексте.

Необходимо отметить, что важнейшей чертой художественного текста является конкретно-образное представление жизни. Немаловажную роль в текстах художественной литературы играет субъективный момент. Этим обусловлены такие специфические черты художественного текста как экспрессивность, образность и метафоричность, которые достигаются с помощью различных синтаксических и образных фигур речи.

Художественно-выразительные средства весьма разнообразны и многочисленны. К ним относятся тропы: сравнения, олицетворения, аллегории, метафоры, метонимии, синекдохи и тому подобные. Также к средствам художественной выразительности относятся стилистические фигуры: эпитеты, гиперболы, литоты, анафоры, эпифоры, градации, параллелизмы, риторические вопросы, умолчания и тому подобные.

Перевод является сложным процессом передачи информации с одного языка на другой. Основная трудность для переводчика заключается в том, что необходимо передать смысл текста оригинала так, чтобы читателю было понятно, о чем идет речь. Но это не всегда легко выполнить, так как не все понятия, существующие в языке оригинала, содержатся в полной мере в языке перевода, таким образом, различаются понятия реалий и безэквивалентной лексики.

При передаче стилистических фигур речи – сравнений, эпитетов, метафор, пословиц и т. п. – переводчику каждый раз нужно решить: целесообразно сохранить лежащий в их основе образ или в переводе его следует заменить другим. Причиной замены могут быть особенности русского словоупотребления, сочетаемость слов и т. п.

Передача стилистических единиц – одна из важнейших задач перевода. Ему следует уделять особое внимание. Существуют определенные стилистические требования, которым должен отвечать перевод, т. е. нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. К этим требованиям можно отнести:

1. Смысловое соответствие. В зависимости от стиля и направления перевода переводчик должен всегда стремиться к тому, чтобы переведенный текст отражал истинный смысл оригинала. Смысловое соответствие включает в себя стилистическую точность, адекватность и полноту.

2. Грамотность. Основное требование заключается в том, чтобы текст соответствовал общим нормам русского и иностранных языков. Как правило, предполагается отсутствие стилистических, грамматических и орфографических ошибок.

3. Лексическое и стилистическое соответствие. Предполагается верный подбор эквивалентов терминов оригинала, поиск аналогов сокращений и аббревиатур, корректная транслитерация. Общий стиль переведенного текста и стиль оригинала не должны расходиться в восприятии. Для технических переводов характерна точность фраз, отсутствие эмоционально-окрашенных слов, построение простых предложений, безличность.

В своей работе мы произвели анализ перевода стилистических средств романа Джона Фаулза «Башня из черного дерева» на материале работ К. Чугунова и И. Бессмертной. Нами было выявлено, что наиболее характерными выразительно-изобразительными средствами в романе являются метафора и парцелляция.

Так как важной характеристикой речи персонажа является ее прерывистость, роман наполнен таким приемом, как парцелляция. Парцелляция является одним из методов изображения внутренней речи, которая, в свою очередь, отражает состояние героя. Поэтому, на наш взгляд, при переводе подобная стилистическая фигура должна быть максимально сохранена.

Проанализировав перевод парцеллятивных конструкций в работах К. Чугунова и И. Бессмертной, мы пришли к выводу, что оба автора постарались максимально точно передать прерывистость речи героя, сохранив працеллятивную структуру предложений.

Так же одной из характеристик авторского стиля является изобилие в тексте метафор. Данное изобразительно-выразительное средство помогает автору создавать яркие образы, необыкновенные пейзажи, характеризовать состояние героев, их чувства, переживания.

Рассмотрев переводы К. Чугунова и И. Бессмертной данного стилистического средства, мы обнаружили, что в большинстве случаев, если не найден полный эквивалент метафоры в русском языке, оба переводчика применяют метод дословного перевода. На наш взгляд, перевод И. Бессмертной получился более эмоционально наполненным по сравнению с переводом К. Чугунова, который в ряде случаев решил полностью упустить метафору, тем самым лишая текст своей экспрессивности и образности.

Подводя итоги всему, сказанному выше, необходимо отметить, что несовпадения в строе двух языков предоставляют большие трудности для перевода. Эти трудности колеблются в довольно широком диапазоне: от отдельных непереводаемых элементов до всего исходного текста. Решение таких проблем достигается умением правильно производить различные переводческие трансформации.

В процессе перевода переводчик использует трансформации для достижения эквивалентности, для максимального сближения с текстом оригинала.

Для того, чтобы правильно применять наиболее эффективные приёмы преобразования (переводческие трансформации) для этого необходимо, чтоб переводчик в равной или почти в равной степени владел как исходной, так и переводящей культурами.

Насколько правильно и умело переводчик использует переводческие трансформации будет зависеть наше понимание текста перевода.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы всесоюзного симпозиума. Т. 1. - М., 1967. - 369 с.
2. Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы всесоюзного симпозиума. Т. 2. - М., 1967. - 359 с.
3. Альжанова, З. М. Просодия «вторичного» текста. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1986. - 138 л.
4. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. - М., 1964. - 608 с.
5. Ахманова, О. С. и др. О принципах и методах лингвостилистического исследования. - М., 1966. - 183 с.
6. Ахманова, О. С., Гюббенет, И. В. Вертикальный контекст как филологическая проблема//Вопросы языкознания, № 3, 1977. - С. 47-54
7. Ахманова, О. С., Задорнова, В. Я. Теория и практика перевода в свете учения о функциональных стилях речи. // Лингвистические проблемы перевода. - М., 1981. - С. 3-12
8. Баранова, Л. А. Виды стилизации (на материале произведений Дж. Остен). Автореф дисс.. канд. филол. наук. - М., 1999. - 19 с.
9. Бархударов, Л. С. Язык и перевод. - М., 1975. - 237 с.
10. Болдырева, Л. В. Социально-исторический вертикальный контекст и проблема понимания литературно-художественного текста. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1991. - 133 л.
11. Батюшков, Ф. Д., Чуковский, К., Гумилев, Н. Принципы художественного перевода. - Пб., 1920. - 59 с.
12. Бернштейн, И. М. О некоторых особенностях повествовательного стиля Мэлори. - в кн.: Мэлори, Т. Смерть Артура. /Репринт издания 1974 г. Ответственные редакторы: В. М. Жирмунский, Б. И. Пуришев - М., 1993. - С. 829-833

13. Борисова, Е. Б. Перевод как словесно-художественное творчество и как результат научно-филологического анализа текста. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук - М., 1989. - 23 с.
14. Бочарова, Е., Конурбаев, М. Калиль Джибран, «Пророк»: Лингвокультурологический анализ текста и стилизованный перевод. - М., 2001. - 116 с.
15. Будагов, Р. А. О языковых стилях. // Вопросы языкознания № 3, 1954. - С. 54-67.
16. Будагов, Р. А. Филология и культура. - М., 1980. - 301 с.
17. Буравова, Л. Н. Имитационные вставки в структуре художественного текста (англоязычная проза). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Одесса, 1986. - 16 с.
18. Вербицкая М. В. Литературная пародия как объект филологического исследования. - Тбилиси, 1987. - 166 с.
19. Вербицкая М. В. Филологические основы литературной пародии и пародирования. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1980. - 143 л.
20. Вербицкая М. В., Тыналиева, В. К. Вторичный текст и вторичные элементы в составе развернутого произведения речи. - Фрунзе, 1984. - 102 с.
21. Виноградов, В. В. Стиль Пушкина. - М., 1999. - 703 с.
22. Виноградов, В. В. Язык Пушкина. - М.-Л., 1935. - 454 с.
23. Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. - М., 1978. - 173 с.
24. Влахов, С., Флорин, С. Непереводимое в переводе. - М., 1980
25. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике (под ред. В. Н. Комиссарова). - М., 1978. - 227 с.
26. Вопросы теории перевода (под ред. А. Д. Швейцера). - М., 1978. - 151 с.
27. Вопросы теории художественного перевода (сост. Т. А. Рузская). - М., 1971. - 252 с.

28. Вопросы художественного перевода (сост. Вл. Россельс). - М., 1955. - 308 с.
29. Галеева, Н. Л. Анализ текста оригинала как компонент деятельности переводчика художественной литературы. //Тетради переводчика, вып. 21, 1984. - с. 27-37.
30. Галь, Н. Я. Слово живое и мертвое. - М., 1979. - 208 с.
31. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981. - 137 с.
32. Гальперин, И. Р. Очерки по стилистике английского языка. - М., 1958. - 458 с.
33. Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. - М., 1980. - 253 с.
34. Гачечиладзе, Г. Р. Введение в теорию художественного перевода. - Тбилиси, 1970. - 284 с.
35. Гюббенет, И. В. К проблеме понимания литературного художественного текста. - М., 1981. - 108 с.
36. Гюббенет, И. В. Основы филологической интерпретации литературно- художественного текста. - М., 1991. - 204 с.
37. Демурова, Н. М. Памяти Дины Орловской (1925-1969) // Folia Anglistica: Theory and Practice of Translation/Ed. by O. Alexandrova, M. Konurbayev. - М., 2000. - с. 248-273
38. Ефимов, А. И. Об изучении языка художественного произведения. - М, 1952. - 142 с.
39. Завальская, Г. П. Вторичные тексты в литературной традиции. Современный английский язык. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., - 24 с.
40. Задорнова, В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. - М., 1984. - 151 с.

41. Задорнова, В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Дисс. ... доктора филол наук. - М., 1992. - 479 с.

42. Задорнова, В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Автореф. дисс. ... доктора филол наук. - М., 1992. - 49 с.

43. Задорнова, В. Я. Стилистика английского языка. Методические указания. - М., 1986. - 32 с.

44. Задорнова, В. Я. Филологические основы перевода поэтического произведения. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1976. - 240 л.

45. Задорнова, В. Я. Филологические основы перевода поэтического произведения. Автореф. дисс. канд. филол. наук - М., 1976. - 18 с.

46. Значение переводов РБО в создании Синодального перевода. - на сайте: <http://sbible.boom.ru/qb012.htm>

47. Ивушкина, Т. А. Стилизация в речевой характеристике персонажей современной английской литературы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1987. - 24 с.

48. Ищенко А., Сундукова Е., Филатова М. Перевод художественной литературы: метод текстологического анализа или оригинальное художественное произведение (на материале перевода романа Дж. Б. Кэбелла «Земные образы»). Лингвостилистический, лингвопоэтический и тембологический аспекты. Дипломная работа. - МГУ, филологический факультет, кафедра английского языкознания, 1999. - 270 л.

49. Казакова, Т. А. Система ассоциативных связей слова в поэтическом тексте и стихотворный перевод. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - Л., 1974. - 25 с.

50. Клименко, Е. И. Проблемы стиля в английской литературе первой трети XIX в. - Л., 1959. - 300 с.

51. Кожина, М. Н. Функциональная стилистика: теория стилей и их языковой реализации. - Пермь, 1986. - 167 с.

52. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе. - М., 1973. - 216 с.
53. Конурбаев, М. Э. Библия короля Иакова в лингвопоэтическом освещении. - М., 1998. - 69 с.
54. Крупнов, В. Н. В творческой лаборатории переводчика. -М., 1976. - 188 с.
55. Кукурян, И. Л. Английские переводы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» как предмет лингвопоэтического анализа. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1990. - 24 с.
56. Левин, Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. - Л., 1985. - 237 с.
57. Левицкая Т. Р., Фитерман, А. М. Проблемы перевода: на материале современного английского языка. - М., 1976. - 203 с.
58. Левый, И. Искусство перевода. - М., 1974. - 396 с.
59. Ливергант, А. Парадоксы пародии // The Way It Was Not. English and American writers in Parody. - М., 1983. - С. 9-33.
60. Лилова, А. Ведение в общую теорию перевода. - М., 1985. - 254 с.
61. Лингвистический энциклопедический словарь/Гл. ред. В. Н. Ярцева. - М., 1990. - 685 с.
62. Липгарт, А. А. Лингвопоэтическое сопоставление: теория и метод. - М., 1994. - 276 с.
63. Липгарт, А. А. Методы лингвопоэтического исследования. - М., 1997. - 220 с.
64. Литературоведческий энциклопедический словарь (Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Ред. кол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.) - М., 1987
65. Маршак, С. Я. Портрет или копия? (Искусство перевода)//Маршак, С. Я. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 4. Воспитание словом. - М., 1990. - С. 205-212
66. Мастерство перевода. Сб. 5, 1964. - М., 1965. - 545 с.
67. Мастерство перевода. Сб. 6, 1966. - М., 1968. - 535 с.

68. Мастерство перевода. Сб. 7, 1970. - М., 1970. - 542 с.
69. Машкова, Л. А. Литературная аллюзия как предмет филологической герменевтики. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1989. - 24 с.
70. Микоян, А. С. Атрибутивное словосочетание в контексте словесно-художественного творчества. Автореф. дисс. канд. филол. наук. - М., 1973. - 22 с.
71. Миньяр-Белоручев, Р. К. Как стать переводчиком? - М., 1999. - 176 с.
72. Мирам, Г. Профессия: переводчик. - Киев, 1999. - 158 с.
73. Полубиченко, Л. В. К обоснованию и развитию понятия вертикального филологического контекста. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 1979. - 23 с.
74. Полубиченко, Л. В. Филологическая топология: теория и практика. Дисс. ... доктора филол. наук. - М., 1991. - 576 л.
75. Полубиченко, Л. В. Филологическая топология: теория и практика. Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. - М., 1991. - 47 с.
76. Полубиченко, Л. В. Филологическая топология в английской классической поэзии. - М., 1988. - 145 с.
77. Селеменова, Л. В. Аллюзивный аспект художественного текста как объект прагмалингвистического и лингвопоэтического исследования (на материале английской и американской литературы). Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 2000. - 257 с.
78. Семенюк, Е. В. Филологический перевод художественного текста: метод текстологического анализа, индивидуально-авторская интерпретация, филологический комментарий (аналитический перевод романа Дж. Б. Кэбелла «Юрген»). Дипломная работа. - МГУ, филологический факультет, кафедра английского языкознания, 2000 г. - 259 с.
79. Флягина, Ю. В. Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования. Дисс. ... канд. филол. наук. - М., 2000. - 178 с.

80. Флягина, Ю. В. Литературное продолжение как предмет лингвопоэтического исследования. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. - М., 2000. - 29 с.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Фаулз Д. Башня из черного дерева; пер. Б. Кузьминского, И. Бессмертной, И. Гуровой. - М.: АСТ, 2005. 950с.
2. Фаулз Д. Башня из черного дерева; пер.К. Чугунова, www.aldebaran.ru
3. Fowles J. The Ebony Tower - 2e изд. - М.: "Издательство Менеджер", 1999. - 256с.