Оглавление

Введение

1. Перевод художественных текстов с английского языка на русский

1.1 Понятие перевода в современной лингвистике

1.2 Эквивалентность. Уровни эквивалентности. Виды эквивалентности

1.3 Сложности и особенности перевода художественных текстов

1.3.1 Текст как объект изучения. Особенности художественного текста

1.3.2 Перевод художественных текстов

1.3.3 Перевод текстов детективного жанра

2. Дискурс-анализ текстов детективного жанра и их переводов

2.1 Понятие «дискурс»

2.2 Перевод как процесс. Перевод и дискурс

2.3 Дискурсивная модель Синклера и Коултхарда в развитии С.К. Гураль

Заключение

Литература

Введение

Представленная выпускная квалификационная работа посвящена одной из наиболее важных и актуальных на сегодняшний день проблем теории и практики перевода: дискурсивный анализ как основа перевода художественных текстов.

Перевод – деятельность сложная. Она предъявляет высокие требования к исполнителю. Перевод художественной литературы непрост вдвойне, потому что переводчик в этом случае должен не только обладать переводческой компетенцией, но и иметь талант писателя или поэта.

Из-за того, что подчас непросто разобраться в эксплицитно и имплицитно выраженной информации, появляется необходимость осуществлять предпереводческий дискурс-анализ для достижения максимально адекватного и эквивалентного результата перевода. При таком изучении оригинала переводчик вопринимает картину мира носителя исходного языка, что, несомненно, помогает лучшему пониманию и более точной передаче текста, предназначенного для перевода.

Новизна данной работы состоит в применении дискурс-анализа к произведению детективного жанра и его переводам.

В целом, изучение детективного жанра в последнее время становится весьма актуальным. Сейчас детективы стали писать специалисты-профессионалы разных отраслей науки, что, естественно, привело к повышению качества литературы этого жанра. Однако необходимо заметить, что на Западе качественные детективные произведения пишутся уже давно. В связи с этим обнаруживается почва для научного подхода к анализу такой литературы, что может способствовать выявлению законов жанра и причины его популярности.

Качественный детектив вовсе не низкий жанр, как может показаться тем, кто с ним незнаком. Более того, он способствует развитию дедуктивных способностей читателя. К примеру, в произведениях Джеймса Хэдли Чейза, Конан Дойля, Рекса Стаута расследование основывается на логическом мышлении.

Попытка дискурс-анализа художественного произведения предпринята по книге А. Кристи «Five Little Pigs» и ее переводам. Выбор был основан на том, что данный детектив, как и другие, вышедшие из-под пера этого автора, логически выстроен, поэтому представляется идеальной основой для экспериментального применения дискурс-анализа. Кроме того, что книги Агаты Кристи действительно интеллектуальны, они также отличаются тем, что в них всегда побеждают герои с высокими моральными качествами.

Цель данной работы – исследовать применение дискурс-анализа к произведениям детективного жанра и определить значение этого метода в переводческой деятельности.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Дать определение понятиям «перевод», «текст», «дискурс» и «дискурсивный анализ».
2. Описать проблемы, возникающие при переводе художественных текстов.
3. Рассмотреть жанровые характеристики детективной литературы.
4. Указать на особенности перевода детективных произведений.
5. Изучить практическое применение дискурс-анализа в процессе перевода.
6. Сформулировать выводы по исследованию.

Объектом данного исследования является дискурс-анализ произведений детективного жанра. Предметом же – детектив «Пять поросят» и его переводы.

Основными методами исследования являются изучение первоисточников, дискурсивный и компаративный анализ.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. Во Введении рассматривается тема работы, ее актуальность и новизна, цели и задачи, материал исследования. В Главе 1 освещены теоретические вопросы перевода художественной литературы. В Главе 2 рассматриваются две методики дискурс-анализа и их применение. В Заключении сделаны основные выводы по проведенной работе.

1. Перевод художественных текстов с английского языка на русский

1.1 Понятие перевода в современной лингвистике

Под словом "перевод" лингвисты обычно понимают либо сам процесс перевода, либо результат деятельности переводчика - письменный текст или устное высказывание. В целом, понимание процесса перевода очень важно, так как именно от перевода-процесса зависит получаемый результат.

Перевод - сложный вид человеческой деятельности. К примеру, Л. Л. Нелюбин в своем "Толковом переводоведческом словаре" предлагает тридцать три определения этому явлению.

Перевод происходит в условиях двуязычной коммуникации. Таким образом, перевод - "процесс межъязыкового преобразования или трансформации устного или письменного текста, предъявленного на одном языке, в текст (устный или письменный) на другом языке"[[1]](#footnote-1). Тем не менее, данное определение чересчур сухо подходит к определению этого процесса и не раскрывает всю многогранность понятия.

"Перевод как один из видов языковой деятельности представляет собой процесс адекватной и полноценной передачи мыслей, высказанных на одном языке, средствами другого языка. Адекватный и полноценный перевод обусловливает правильную, точную и полную передачу особенностей и содержания подлинника и его языковой формы с учетом всех особенностей структуры, стиля, лексики и грамматики, в сочетании с безукоризненной правильностью языка, на который делается перевод"[[2]](#footnote-2). Это определение, несомненно, описывает очень полно суть перевода, но, к сожалению, наталкивает на мысль о невозможности перевода, как такового, ибо совершенство недостижимо. Для практической работы данное определение не подходит.

Известный лингвист М. П. Брандес рассматривает перевод как "вид языкового посредничества, при котором содержание иноязычного текста (оригинала) передается на другой язык путем создания на этом языке информационно и коммуникативно равноценного текста"[[3]](#footnote-3). К сожалению, перевод художественного текста может быть лишь приблизительным аналогом оригинала, но никак не равноценным ему полностью, ведь у художественного перевода своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника. К тому же эквиалентность перевода подлиннику всегда будет относительной в связи с разносистемностью языков, своеобразием восприятия оригинала переводчиком, его личным талантом, отбором языковых средств.

В. С. Виноградов воспринимает перевод как "вызванный общественной необходимостью процесс и результат передачи информации (содержания), выраженные в письменном или устном тексте на одном языке, посредством эквивалентного (адекватного) текста на другом языке"[[4]](#footnote-4). В данном случае информация воспринимается в самом широком смысле, т.е. сюда включаются сведения и смыслового, и стилистического характера. Говоря об адекватности, В. В. Виноградов имеет в виду наиболее полное и идентичное сохранение в тексте перевода жанрового своеобразия оригинала, а также информации, содержащейся в подлиннике. При этом эквивалентность перевода понимается как понятие относительное.

И. С. Алексеева дает исчерпывающее определение интересующему нас понятию: "Перевод - это деятельность, которая заключается в вариативном перевыражении, перекодировании текста, порожденного на одном языке, в текст на другом языке, осуществляемая переводчиком, который творчески выбирает вариант в зависимости от вариативных ресурсов языка, вида перевода, задач перевода, типа текста и под воздействием собственной индивидуальности"[[5]](#footnote-5).

Таким образом, можно вывести наиболее полное определение, работающее в рамках данной работы. Перевод - вызванный общественной необходимостью процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при которой создается вторичный текст, представляющий первичный в другой социальной, культурной, языковой среде. Основным же предназначением перевода является, очевидно, его ведущая роль в преодолении языковых и культурных барьеров.

1.2 Эквивалентность. Уровни эквивалентности. Виды эквивалентности

Особенность перевода, отличающая его от всех других видов языкового посредничества, в том, что он должен быть полноправной заменой оригинала и что носители языка перевода считают его абсолютно тождественным исходному тексту. Однако вполне очевидно, что абсолютная тождественность перевода оригиналу недостижима и, тем не менее, это отнюдь не препятствует осуществлению межъязыковой коммуникации.

Переводчики сталкиваются не только с проблемами передачи особенностей поэтической формы, культурно-исторических ассоциаций, специфических реалий и других тонкостей художественного изложения, но и со случаями, когда совершенно не совпадают отдельные элементы смысла в переводах порой даже самых элементарных высказываний, и тут уже потери неизбежны.

В целях определения тождества содержания оригинала и перевода был введен термин «эквивалентность», обозначающий смысловую близость оригинала и перевода, т.е. общность содержания. Важность максимального совпадения между этими текстами несомненна, поэтому эквивалентность обычно рассматривается как основной признак и условие существования перевода. Исходя из этого, мы можем сделать следующие выводы.

Во-первых, условие эквивалентности должно включаться в само определение перевода. Так, английский переводовед Дж. Кэтфорд определяет перевод как «замену текстового материала на одном языке эквивалентным текстовым материалом на другом языке»[[6]](#footnote-6).

Во-вторых, «эквивалентность» становится оценочным понятием, т.е. перевод считается «правильным» лишь при достижении должного уровня эквивалентности.

В-третьих, поскольку условием перевода является эквивалентность, следовательно, необходимо определить это условие, а именно: указать, в чем заключается переводческая эквивалентность, что должно быть сохранено в переводе в обязательном порядке.

В поисках ответа на последний вопрос в современном переводоведении можно обнаружить три основных подхода к определению понятия «эквивалент».

До недавнего времени в переводоведении ведущее место принадлежало лингвистическим теориям перевода, в которых доминирует традиционный взгляд, т.е. считается, что основную роль в переводе играют языки. При таком подходе задачи переводчика могут быть сведены к максимально точной передаче текста оригинала языком перевода в его полном объёме.

Некоторые определения, по сути, подменяют эквивалентность тождественностью, таким образом, утверждая, что перевод должен полностью сохранять содержание оригинала. А.В. Федоров, например, пользуясь вместо «эквивалентности» термином «полноценность», заявляет, что под «полноценным» переводом понимается «исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника»[[7]](#footnote-7).

Однако это утверждение не находит подтверждения в наблюдаемых фактах, и его сторонники вынуждены прибегать к различным оговоркам, которые фактически противоречат данному ими самими определению. Так, например, Л. С. Бархударов пишет, что о полном сохранении содержания и смысла оригинала можно говорить лишь в относительном смысле, что «при переводе неизбежны смысловые потери, то есть значения, выраженные в тексте на ИЯ, в тексте перевода сохраняются не полностью и передаются лишь частично»[[8]](#footnote-8). Продолжая свои рассуждения, выдающийся ученый-лингвист утверждает, что в связи с этим «текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника», однако остается неясным, как это совместить с тем, что «неизменность плана содержания» была указана в качестве единственного определяющего признака перевода.

Подход к переводу, описанный выше, дал основания для появления так называемой теории непереводимости, согласно которой перевод, абсолютно идентичный оригиналу, невозможен в принципе. И с этим нельзя не согласиться в какой-то мере, ведь словарный состав, как и система грамматики каждого языка уникальны. Более того, многие культуры существенно отличаются друг от друга.

Тем не менее, утверждение о том, что невозможен сам перевод, весьма спорно.

Существует еще один подход к решению проблемы переводческой эквивалентности. Заключается он в попытке обнаружить в содержании оригинала какую-то инвариантную часть, сохранение которой необходимо и достаточно для достижения эквивалентности перевода. Наиболее часто на роль такого инварианта предлагается либо функция текста оригинала, либо описываемая в этом тексте ситуация. Иными словами, если перевод способен выполнить ту же функцию, что и текст оригинала, или описывает ту же самую реальность, то он эквивалентен.

Однако какая бы часть содержания оригинала ни избиралась в качестве основы для достижения эквивалентности, всегда можно обнаружить достаточное количество выполненных и обеспечивающих межъязыковую коммуникацию переводов, в которых данная часть исходной информации не сохранена. И в то же время существуют переводы, где она сохранена, однако, они не способны выполнять ту же функцию, что и оригинальный текст в своей культуре. В таких случаях мы оказываемся перед неприятным выбором: либо не признавать эти переводы переводами, либо согласиться с тем, что инвариантность данной части содержания не является обязательным признаком перевода.

Третий подход к определению переводческой эквивалентности можно назвать эмпирическим, он представлен в работах В.Н. Комиссарова[[9]](#footnote-9). Суть этого подхода состоит в том, что не стоит пытаться определить, что должно сохраниться от оригинала в переводе, а сопоставить большое число реально выполненных переводов с их оригиналами и понять, в чем заключается их эквивалентность. Проделав такой эксперимент, Комиссаров пришел к выводу, что степень смысловой близости к оригиналу у разных переводов неодинакова, и их эквивалентность основывается на сохранении разных частей содержания оригинала.

Итак, цель художественного перевода – передать средствами другого языка наиболее полно и точно содержание подлинника, сохранив, насколько это возможно, его стилистические и экспрессивные особенности. Перевод в идеале должен передавать не только то, что выражено подлинником, но и то, как это выражено в нем. Для решения этой задачи необходимо раскрыть смысл исходного текста и найти для его передачи соответствующие единицы на языке перевода. Они-то и будут его переводными эквивалентами в контексте данного речевого произведения.

Подбор эквивалентных единиц языка перевода является одной из главных проблем переводческой деятельности. В зависимости от вида единицы перевода В.Н.Комиссаров выделяет пять уровней эквивалентности, где уровень эквивалентности – степень смысловой близости оригинала и перевода, определяемая частью содержания оригинала (единицей перевода), сохраняемой при переводе:[[10]](#footnote-10)

I. Уровень цели коммуникации. Сохранение цели коммуникации. Сюда обычно включаются неологизмы, афоризмы, народные пословицы и поговорки, а также устоявшиеся выражения. Этот тип наиболее сложен для перевода, так как всегда существует опасность не различить истинный смысл из-за культурных особенностей языка оригинала.

II. Уровень описания ситуации. Сохранение цели коммуникация и указания на внеязыковую ситуацию.

III. Уровень высказывания. Сохранение цели коммуникации, указания на ситуацию и способа её описания. Переводчику зачастую приходится прибегать к стяжению или распространению переводных единиц, к приемам конкретизации или генерализации, а также к замене.

IV. Уровень сообщения. Сохранение цели коммуникации, указания на ситуацию, способа ее описания и значительной части значений синтаксических структур оригинала. Переводчик, как правило, использует такие приемы, как перестановка и замена.

V. Уровень языковых знаков. Сохранение и смысла, и стилистической характеристики оригинала в переводе. Этот тип эквивалентности является наиболее простым и самым низким с точки зрения перевода (пословный перевод).

Согласно теории В.Н. Комиссарова эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода.

Единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех пяти уровнях или только на некоторых из них. Полностью или частично эквивалентные единицы и потенциально равноценные высказывания объективно существуют в исходящем языке и в языке перевода, однако их правильная оценка, отбор и использование зависят от знаний, умений и творческих способностей переводчика, от его умения учитывать и сопоставлять всю совокупность языковых и экстралингвистических факторов. В процессе перевода переводчик решает сложную задачу нахождения и правильного использования необходимых эквивалентных единиц, на основе которой создаются коммуникативно равноценное высказывание на другом языке.

Выделяют следующие виды эквивалентности: лексическая, фразеологическая и грамматическая. При этом под лексической эквивалентностью понимают соответствие перевода в плане лексического содержания, фразеологическая эквивалентность подразумевает тождество структуры фразеологизма; грамматическая эквивалентность - уровень компонентной эквивалентности, в котором используются трансформации, затрагивающие грамматическую структуру высказывания или текста.

Комиссаров также различает потенциально достижимую эквивалентность, под которой понимается максимальная общность содержания двух разноязычных текстов, допускаемая различиями языков, на которых созданы эти тексты, и переводческую эквивалентность – реальную смысловую близость текстов оригинала и перевода. Пределом переводческой эквивалентности является максимально возможная (лингвистическая) степень сохранения содержания оригинала при переводе, но в каждом отдельном переводе смысловая близость к оригиналу в разной степени и разными способами приближается к максимальной.

1.3 Особенности перевода художественных текстов

1.3.1 Текст как объект изучения. Особенности художественного текста

Текст - комплексный объект изучения ряда научных дисциплин. Лингвистика текста складывается на основе пересечения различных смежных наук: риторики, поэтики, стилистики, литературоведения, социолингвистики, лингвистической прагматики и других.

Создание лингвистики текста как новой отрасли языкознания потребовало определения ее основного объекта – текста. В этой связи возникает ряд вопросов: является текст единицей речи или языка; можно ли считать текстом отдельное предложение, исчерпывающее свое содержание (например, пословицы, поговорки); в какой степени отдельное предложение зависит от целого текста; каковы общие закономерности построения текста; что следует считать единицами членения текста и т.д.

До сих пор нет единства в определении понятия «текст». Этот термин многозначен. В лингвистике, что нас особо интересует, он употребляется в двух значениях: во-первых, под текстом понимается любое высказывание, состоящее из нескольких предложений и обладающее законченным смыслом; во-вторых, текст – это законченное речевое произведение (повесть, роман, рассказ, статья и другие).

Рассмотрим некоторые определения текста, предложенные исследователями.

М. Пфютце рассматривает текст как некую организованную по цели и смыслу совокупность фраз или фразовых элементов, между которыми имеются значимые отношения и функции, то есть структурированное единство, представленное в сознании в виде лингвистической единицы, какое-либо комплексное явление действительности в его относительно законченной смысловой целостности.[[11]](#footnote-11)

В.А. Лукин предлагает следующее определение: «Текст – это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой».[[12]](#footnote-12)

И. Р. Гальперин в своем определении подчеркивает, что текст – это письменный документ, указывает на его связность и прагматическую направленность: «Текст – это сообщение, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из ряда особых единств, объединенных разными типами лексической, грамматической и логической связи, и имеющее определенный модальный характер и прагматическую установку».[[13]](#footnote-13)

В приведенных выше определениях четко прослеживается следующая мысль: текст – целостная структура, состоящая из неопределенного количества предложений.

В то же время некоторые исследователи, например, В. А. Звегинцев, полагают, что в ряде случаев и отдельные предложения (пословицы, например) могут быть отнесены к тексту. [[14]](#footnote-14)

Любой текст - произведение речи. Однако конкретные речевые произведения имеют общие принципы построения: структура, единицы, средства связи. Это относит текст не только к речи, но и к системе языка. И это вполне согласуется с мыслью М. М. Бахтина о том, что всякий «связный знаковый комплекс» можно рассматривать в системе языка как грамматическое явление и с точки зрения «индивидуального высказывания и речевого жанра» как речевой феномен.[[15]](#footnote-15)

Художественный текст не описывает реальных конкретных фактов, как текст научный или публицистический, хотя называет явления и предметы теми же языковыми средствами. Текст художественного произведения служит эстетическим, развлекательным, воспитательным и другим целям. Изображая вымышленные события и вымышленные миры по сходству с реальными, художественные тексты устанавливают аналогии с известной нам действительностью. Слова и фразы в художественном тексте, образуя подобие сообщения, обладают при этом определенной полифункциональностью. А поскольку процессы в реальности многомерны, то сознание человека, воспринимающего текст, достраивает эти отношения и в мире вымышленном. Это помогает истолковывать поведение литературных персонажей, основываясь на собственном жизненном опыте, кроме того, происходит проецирование своих представлений, чувств, переживаний на художественные образы. В связи с этим герои, эпизоды, детали текста ассоциативно наделяются символическим, идеологическим, психологическим или другим значением.

Очевидно, что восприятие художественного текста представляет собой определенный интеллектуальный и психологический процесс. В. П. Белянин вписывает художественный текст в сложную систему: «действительность – сознание – модель мира – язык – автор – текст – читатель – проекция».[[16]](#footnote-16)

Содержание художественного текста может быть представлено в качестве отражения некоторого фрагмента действительности, данного в авторском описании в форме ситуации.

Категория ситуации значима не только для процесса порождения текста, но и для осознания того, как происходит его восприятие. Читатель понимает текст в том случае, если ему ясна ситуация, о которой идет речь.

Смысл художественного текста является важным объектом изучения. Дж. Каллер делает интересное и точное обобщение, касающееся споров об определении смысла произведения: «Смысл произведения не в том, что было на уме у его автора в определенный момент; это не просто характеристика текста и не только опыт читателя».[[17]](#footnote-17) Дж. Каллер считает, что в споре о природе смысла возможны различные аргументы, и в этом отношении “смысл” невозможно определить: «Если же мы окажемся перед необходимостью принять некий всеобъемлющий принцип, или формулу, мы могли бы сказать, что смысл определяется контекстом, так как контекст включает в себя законы языка, обстоятельства, в которых находится автор, равно как и все прочее, что предположительно может иметь отношение к делу. Но если мы скажем, что смысл ограничен контекстом, то следует добавить, что сам контекст – понятие безграничное: нельзя решить заранее, что еще может оказаться значимым, какие перемены расширение контекста может внести в смысл текста. Смысл ограничен контекстом, а контекст не ограничен ничем».[[18]](#footnote-18)

Говоря об особенностях художественного текста и его понимании, необходимо затронуть вопрос о соотношении понятий “текст” и “произведение”. В большинстве литературоведческих работ данные понятия не разграничиваются. В том случае, если возникает необходимость их различения, отталкиваются от признаков текста. Произведение же обычно трактуется как некое сложное содержание, вырастающее из текста и основанное на нем.

Р. Барт толкует эти понятия следующим образом: «…произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы – это и есть текст».[[19]](#footnote-19) По мнению этого лингвиста, текст и произведение связаны как процесс и результат. Последнее может быть истолковано как то содержание, которое предстает перед читателем при восприятии текста под влиянием собственного жизненного опыта получателя, культурной среды, вкуса, идеологии.

Тексты большого объема (роман, повесть, поэма) вследствие их чрезвычайной сложности, как правило, подвергаются содержательному анализу, то есть исследуется не столько текст, сколько произведение.

В тексте, как и в других языковых единицах, форма и содержание едины. Все элементы речевой формы художественного произведения являются средством воплощения образов, в которых и отражается действительность в искусстве.

Важным является то, что в художественном тексте может не быть «образных», метафорических слов и выражений, которые сами по себе являются экспрессивными или стилистически окрашенными, но, тем не менее, речь будет образная, так как она что-то изображает и вызывает какие-то переживания. По мысли Д. Н. Шмелева, во-первых, исследование художественной речи должно вестись в общем русле исследования стиля произведения, когда его «язык» изучается как одна из составных частей художественной формы произведения. Тогда в задачу исследователя входит установление того, как самые различные элементы языка приобретают образность и экспрессивность, становясь средством выражения художественного содержания. Во-вторых, анализ «языка» художественной литературы может быть направлен и на выяснение того, как выразительные средства самого языка используются писателем при «словесном оформлении» художественного образа.[[20]](#footnote-20)

Еще одной важной особенностью художественного текста является то, что в нем могут интегрироваться языковые средства разных стилей, трансформированные с целью решения эстетических задач. В тексте художественного произведения может быть использована научная терминология и деловые обороты речи, публицистические и разговорные элементы – неограниченное число единиц разных уровней языковой системы различной стилевой принадлежности, если они эстетически мотивированы содержанием и стилем художественного текста.

1.3.2 Перевод художественных текстов

Художественный перевод существенно отличается от других видов перевода, поскольку предполагает речевое творчество. Говоря иначе, это – искусство. Эстетический эффект достигается соответствующими языковыми средствами, при этом переводчик должен постараться сохранить неизменным содержание оригинального текста, его смысл.

В художественном тексте творческая фантазия созидает художественнее целое, ведет к формированию образов и символов – конкретных и вместе с тем многозначных. Художественный стиль речи характеризуется не только образностью, но и оценочностью, и перед переводящим художественное произведение стоит непростая задача донести тонкие смыслы, оттенки текста.

Переводчик должен в совершенстве владеть **родным языком**, то есть быть настоящим мастером слова.

При переводе одной из самых сложных проблем является преодоление культурных барьеров. Это связано с различиями в картинах мира, существующих у разных народов.

Под термином "картина мира" мы понимаем "исходный глобальный образ мира, лежащий в основе мировидения человека, репрезентирующий сущностные свойства мира … и являющийся глобальным результатом всей духовной активности человека", она, картина мира, "не есть зеркальное отображение мира, и не открытое "окно" в мир, а именно... интерпретация, акт миропонимания... она зависит от призмы, через которую совершается мировидение".[[21]](#footnote-21)

Особенности бытовой и духовной культуры одного народа не могут быть восприняты в полной мере представителями других культур, возможно лишь приближенное понимание.

Существуют такие культурные реалии, которые только внешне, по признаку наличия устойчивого лексического соответствия аналогичны реалиям других культур, и необходимы усилия переводчика, чтобы помочь разобраться в отличиях.

Другую группу составляют культурные феномены, не имеющие близких аналогов в других культурах. Они-то обычно первыми и бросаются в глаза, когда речь заходит о культурных барьерах. Однако эти контрастивные реалии, как ни странно может показаться на первый взгляд, редко приводят к непониманию при контактах, но нуждаются в достаточно подробном пояснении.

Большую сложность могут представлять фразеологизмы. Они используются для придания большей выразительности произведению.

Разное членение явлений внеязыковой действительности, особенности внутренней организации фразеологизмов, что также связано с культурными различиями, затрудняют сопоставление, сравнение идиоматических единиц разных языков, а также нахождение адекватных переводческих соответствий.

Первой проблемой, с которой сталкивается любой переводчик при работе с идиомами, является их опознавание. Типов идиом довольно много, некоторые выявить в тексте сложно. Легко распознаются те, что явно противоречат описываемым условиям, законам природы или логике, такие, как: It's raining cats and dogs («льет как из ведра»), to throw caution to the winds («отбросить сомнения»), storm in a cup of tea («буря в стакане воды») и т.д.

Например: It’s raining cats and dogs. I’ve just stepped in a poodle. – Льет как из ведра. Только что в лужу наступил.

In the name of speed, we threw caution to the winds and let out the whole passage in the book while translating. – Чтоб ускорить процесс, мы отбросили сомнения и при переводе выкинули целый абзац из этой книги.

It’s really not a problem. Don’t make a storm in a teacup. – Это на самом деле не проблема. Не устраивай бурю в стакане воды.

Сразу бросаются в глаза выражения, кажущиеся неправильными по своей грамматической структуре, т.е. не соответствующие устоявшимся правилам грамматики данного языка. Сюда можно причислить by and large («в целом»), the powers that be («власть имущие»), the world and his wife («все без исключения»).

Например: By and large, he is a good boy. – В целом, он хороший мальчик.

The powers that be decided that we all need to work ten hours per day. – Власть имущие решили, что мы все должны работать по десять часов в день.

This movie has been watched by the world and his wife. – Этот фильм посмотрели все без исключения.

Выражения, вводимые словом "like", получившие название компаративных фразеологизмов, также в основном не переводятся дословно. Например: like water off a duck's back («как с гуся вода»), like a bat out of hell («очень быстро»).

I must have told her a hundred times that she mustn’t do that, but it’s like water off a duck’s back. – Я, должно быть, сотню раз сказал ей, что так делать нельзя, но с нее все как с гуся вода.

When the house had broken into flames, she ran out of it like a bat out a hell. – Когда дом загорелся, она из него стрелой выскочила.

Если говорить в целом, то, чем сложнее понять фразеологизм, чем меньший смысл имеет он при дословном переводе в данном контексте, тем больше вероятность того, что переводчик всё же его распознает. При наличии доступа к хорошим словарям и справочникам и, что еще лучше, при возможности консультации с носителем языка источника совершенно непонятные на первый взгляд идиоматические выражения - просто счастье для переводчика. "Любая сложность восприятия текста должна настораживать, ибо предполагает возможность наличия фразеологизма".[[22]](#footnote-22)

Есть три случая, когда фразеологизм можно неправильно перевести, если переводчик до этого не был знаком с этим выражением:

- Некоторые фразеологизмы могут "запутать" переводчика. Их смысл кажется очевидным, потому что часто их можно интерпретировать дословно, они не выбиваются из контекста, т.е. "переводчик принимает их за переменные (свободные) словосочетания, и это приводит к переводу их на уровне слова". Многие английские идиомы имеют как прямое, так и идиоматическое значения. Например, to take someone for a ride в его фразеологическом значении имеет смысл: "обмануть кого-то".

- Иногда писатели этим пользуются и интересно обыгрывают в своем тексте подобные фразеологизмы. В таком случае переводчик, который не знаком с данной идиомой, может легко понять значение, лежащее на поверхности, и не обратить внимание на игру смыслов.

- В языке источнике и языке перевода могут быть очень похожие по образности фразеологизмы, которые на самом деле обладают разным значением. Например, приведенный Моной Бейкер вопрос "Has the cat got your tongue?"[[23]](#footnote-23) задается в английском языке при попытке заставить кого-то ответить на вопрос или высказаться по какому-нибудь поводу. Аналогично русскому "Ты что, язык проглотил?" Если взять похожее выражение во французском: "donner sa lang au chat" ("дать свой язык кошке") - то смысл не совпадает со значением английской идиомы. Значение французского выражения: "сдаться".[[24]](#footnote-24)

Как отмечает С. Влахов, бывают и обратные случаи, когда переводчик "наделяет свободное сочетание качествами устойчивого и передает его, соответственно, на фразеологическом уровне".[[25]](#footnote-25) В этом случае необходимо сверяться с фразеологическим словарем во избежание подобных ошибок.

При отсутствии фразеологической единицы в словаре, что возможно в связи с постоянным активным обновлением идиоматической лексики во многих современных языках, представляется целесообразным сочетание анализа письменных источников и информации, полученной непосредственно от носителей языка, на котором написан оригинальный текст.

Нередко писатели прибегают к игре слов, основанной на оттенках значения или звучании - к **каламбурам,** и передача игры слов также одна из самых сложных задач для переводчика художественных произведений. Ведь в родном языке переводчика эти слова обычно не имеют сходного значения или обладают другой смысловой нагрузкой.

Рассматривая проблему перевода художественных текстов в общем, необходимо заметить, что лингвистические различия между языками заставляют переводчика искать решения с учетом стилистических особенностей речи определенной эпохи, особенностей речи персонажей, вкладывать в их монологи и диалоги такой лексико-грамматический материал, который не просто передает смысл, но выражает характер персонажа, его образование и воспитание.

Сам художественный перевод, несомненно, оказывает большое влияние на литературный язык, хотя чаще всего язык художественной литературы не является нормированным в прямом смысле этого слова, поскольку является преломлением общенародного языка с его историко-культурным колоритом, нелитературными вкраплениями сквозь призму авторского видения. И постараться передать это богатство настолько полно, насколько возможно, - одна из задач переводчика.

1.3.3 Перевод текстов детективного жанра

Н.Н. Вольский в своей книге «Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления» дает свое определение детективному жанру: «Детектив - это литературное произведение, в котором на доступном широкому кругу читателей бытовом материале демонстрируется акт диалектического снятия логического противоречия (решения детективной загадки). Необходимостью наличия в детективе логического противоречия, тезис и антитезис которого одинаково истинны, обусловлены некоторые характерные особенности детективного жанра - его гипердетерминированность, гиперлогичность, отсутствие случайных совпадений и ошибок». Информация заимствована на сайте «Лиterra. Литературно-художественная антология культурной жизни Сибири»[[26]](#footnote-26).

С.С. Ван Дайн в “Twenty Rules for Writing Detective Stories” описывает детектив следующим образом: “The detective story is a kind of intellectual game. It is more — it is a sporting event”.[[27]](#footnote-27)

[“Детектив – вид интеллектуальной игры. Более того, это спортивное состязание”.]

Основной признак детективного жанра - наличие в произведении некоего загадочного происшествия, обстоятельства которого неизвестны и должны быть выяснены. Наиболее часто описывается преступление.

Главной особенностью этого жанра является то, что истинные обстоятельства происшествия не сообщаются читателю, по крайней мере, во всей полноте, до завершения расследования. Читатель проводится автором через процесс разгадывания, имея возможность на каждом его этапе строить собственные версии, исходя из известных фактов.

Разгадка фактов строится на сведениях, которые стали известны читателю в ходе описания расследования. К концу книги информации должно быть достаточно, чтобы на ее основе самостоятельно найти решение. Скрываться могут лишь отдельные незначительные детали, не влияющие на разгадку тайны. Переводчику следует уделять особое внимание переводу отрезков текста, содержащих информацию, непосредственно способствующую выстраиванию читателем истинной картины происшествия или направлению на «ложный след» для закручивания интриги. Потеря ключевой или уточняющей информации здесь недопустима.

Произведение Агаты Кристи “Five Little Pigs” является ярким примером классического детектива.

Главные черты детективного произведения:

1. Наличие загадки.

Загадкой нельзя считать простое отсутствие информации о чем-то.

Например, мы не знаем, покончил ли Эймиас Крейл жизнь самоубийством или его кто-то убил. И тогда вопрос «Кто же его убил, если рядом были только друзья и родственники, которые его любили?» является загадкой.

Загадкой можно считать только то, что имеет разгадку. В конце детектива все загадки должны быть разрешены, и на все вопросы найдены ответы.

Однако издательство «Айрис-пресс» лишило читателей книги расследования, жанрообразующей характеристики, поскольку ответ на ключевой вопрос: «Кто преступник?» - приводится на обложке.

Ответ представлен в виде цитаты Агаты Кристи: “I should have known when I first saw that picture. For it is a very remarkable picture. It is the picture of a murderess painted by her victim – it is the picture of a girl watching her lover die.”[[28]](#footnote-28)

[Я должна была сразу понять, когда впервые увидела ту картину. Поскольку это очень необычная картина. Это - изображение убийцы, нарисованной своей жертвой: картина девушки, наблюдающей, как умирает ее любовник.]

Мы знаем с самого начала книги, кто художник и кто девушка, изображенная на картине. Ценность детектива как увлекательного чтения чаще всего сводится к имеющейся в нем загадке. Если читатель сразу знает ответ, то на 90% лишается удовольствия от чтения. Данным издательством была совершена серьезная ошибка.

Расследование должно требовать некоторой работы мысли, логического мышления. Читая идеальный детектив, читатель должен более или менее ясно сознавать, в чем состоит загадка, и иметь всю необходимую для ее разрешения информацию. Но ответ на загадку должен содержаться в этой информации в скрытом, зашифрованном виде, иначе нам не о чем раздумывать и ответ на вопрос нельзя считать разгадкой. Это условие строго выполняется в классическом детективе. Информация, находящаяся в зашифрованном виде, должна быть предоставлена читателю текста перевода так же.

В книге Агаты Кристи полную информацию о происходивших событиях к концу произведения имеет Эркюль Пуаро и почти полную - читатель. Таким образом, он получает возможность продолжать строить версии, даже когда сыщик уже знает ответы. Когда же становится известной последняя деталь, складывается полная картина произошедшего.

2. Погруженность действия в привычный быт. Читатель должен хорошо понимать "норму" (обстановку, мотивы поведения персонажей, набор тех привычек и условностей, которые связаны с социальными ролями героев детектива, правила приличия и т.п.), а следовательно, и уклонения от нее - странности, несообразности. В этом плане современный читатель, плохо знакомый с нормами жизни англичан первой половины XX века, может испытывать затруднения в понимании некоторых культурологических и иных экстралингвистических аспектов книги Агаты Кристи. Мировоззрение людей претерпело некоторые изменения за это время, к тому же английская и русская культуры изначально имеют различия, поэтому переводчик обязан обеспечить адекватное понимание текста. Это можно сделать через примечания переводчика, описательный перевод, возможно, генерализацию и т.д.

3. Наличие особых правил построения сюжета - неписанных "законов детективного жанра". Хотя в произведениях они не декларируются, но прочитав несколько "хороших" (то есть, правильно построенных) детективов, читатель их интуитивно знает и всякое их нарушение считает мошенничеством со стороны автора, невыполнением правил игры. Как пример такого закона можно привести запрет некоторым персонажам быть преступником. Ван Дайн считает, что убийцей не могут быть рассказчик, следователь, близкие родственники жертвы, священники, государственные деятели высокого ранга.[[29]](#footnote-29) Для рассказчика и сыщика этот запрет безусловен, для других персонажей автор может снять его, но тогда ему следует открыто заявить об этом в ходе повествования, направив подозрения читателя на данный персонаж.

4. Отсутствие случайных ошибок. Персонажи детектива, как правило, не могут заблуждаться относительно элементарных фактов, они либо говорят о них чистую правду, либо сознательно лгут.

Произведение “Five Little Pigs” – случай особый, т.к. расследование проводится, когда после совершения преступления прошло уже шестнадцать лет. И тем не менее, загадки оказываются разгаданы, ведь Эркюля Пуаро интересует психология. “… that doesn’t change with time”[[30]](#footnote-30) [… то, что не меняется со временем.]

Более того, сыщик полагает, что память отсеивает всё лишнее и сохраняет лишь реально значимые факты. И, действительно, все опрошенные помнили большую часть деталей. Однако одна ошибка все же была в показаниях свидетелей, а именно братья Блейки ослышались: вместо “I’ll send her packing” им показалось “I’ll see to her packing”. Впрочем, тут данная ошибка не вполне случайна, т.к. служит «запутывающим» элементом сюжета.

Важная особенность детектива - амбивалентность, композиционно-смысловая двойственность, цель которой — двойная специфика восприятия. Одна из фабул, фабула преступления, строится по законам драматического повествования, в центре которого событие — убийство. Оно имеет своих действующих лиц; совершенное действие обусловлено обычной причинно-следственной связью. Это — криминальная новелла. Фабула следствия — сыск конструируется как ребус, задача, головоломка, математическое уравнение и имеет явно игровой характер. Все, что связано с преступлением, отличается яркой эмоциональной окраской, материал этот апеллирует к нашей психике, органам чувств. Волны тайны, излучаемой повествованием, воздействуют на человека системой эмоциональных сигналов, которыми является сообщение об убийстве (окруженном, как правило, чрезвычайными обстоятельствами), таинственно-экзотический декорум, атмосфера причастности всех героев к убийству, недосказанность, мистическая непонятность происходящего, страх перед опасностью и т. д. Но так как обе фабулы проникают друг в друга, детектив одновременно рассказ и задача, сказка и исследование, дидактика и развлечение. В этой амбивалентности детектива объяснение того, что детективы достаточно популярны в различных кругах общества.

Наиболее известны правила в отношении написания детективов, сформулированные англичанином Р. Ноксом. Эти правила ставят своей целью подчеркнуть искусственно-игровую установку этого типа произведений и таким образом вывести жанр за пределы социальной проблематики и общественных отношений. Искусственно-игровая установка при этом нередко усиливается тем, что сюжет конструируется на основе популярной детской песенки о “пяти поросятах”, о “десяти негритятах”, о “кривом домишке” и др. Весь интерес сосредоточивается на сюжете, на хитросплетениях интриги, на невозможности разгадать тайну и ответить на вопрос “кто убил” до того, как наступит развязка. Время изменило характер детектива и методы раскрытия преступлений. Холмс тщательно изучал место убийства с помощью лупы, собирая окурки и пепел папирос. Он начинал с поисков вещественных доказательств. Его потомки, представители “интуитивной школы”, отказались от этого, ибо их занимали психологические улики: они стремились проникнуть вглубь тайных помыслов человека. Именно это помогает раскрыть «преступление в ретроспективе».

“The tangible things are gone - the cigarette ends and the footprints and the bent blades of grass. You can't look for those any more. But you can go over all the facts of the case, and perhaps talk to the people who were there at the time – they’re all alive still - and then - and then, as you said just now, you can lie back in your chair and think. And you'll know what really happened...”[[31]](#footnote-31)

[Материальных улик нет — исчезли окурки от сигарет, следы и помятая трава. Их отыскать нельзя. Зато вы можете изучить факты, приведенные в деле, и, быть может, поговорить с людьми, имевшими к этому какое-то отношение — они все живы, — а потом, как вы только что сказали, вы можете сидеть в кресле и думать. И поймете, что в действительности произошло…]

В результате тончайших наблюдений детектив, расследующий запутанное преступление, сплетает прочную сеть, в которую и попадает убийца. Ареной борьбы детектива и преступника становится человеческая душа.

Функция детектива (каковы бы ни были его методы) отнюдь не сводится к разгадке тайны. Детективы совмещают функции следователя, прокурора, защитника, а нередко и палача. Они олицетворяют высшее и беспристрастное правосудие, восстанавливают правду там, где бессилен закон. К примеру, Эркюль Пуаро после расследования говорит убийце: “I shall do everything I can to induce the authorities to grant a posthumous free pardon to Caroline Crale… I shall lay my conclusions before the necessary people. If they decide there is the possibility of making out a case against you, then they may act”.[[32]](#footnote-32) [Я сделаю все, что смогу, чтобы заставить власти посмертно оправдать Кэролайн Крейл… Я представлю свои соображения компетентным лицам. Если они придут к выводу, что есть возможность привлечь вас к ответственности, тогда они начнут действовать.]

Подводя итог, необходимо отметить, что детективный жанр, несмотря на его обще-развлекательную направленность, вполне серьезен и самодостаточен. Он заставляет человека не только размышлять логически, но и разбираться в психологии людей. Отличительным свойством классического детектива является заложенная в нем нравственная идея, или моральность, отмечающая в разной степени все произведения этого жанра. Так, в романах Агаты Кристи дело всегда оборачивается наказанием преступника и торжеством справедливости.

При переводе произведений этого жанра важно вначале ознакомиться со всем текстом, сделать предпереводческий анализ, вычленить отрезки текста, несущие ключевую информацию, помогающую раскрытию тайн, и уделить данным отрезкам наибольшее внимание.

2. Дискурс-анализ текстов детективного жанра и их переводов

Основой любого перевода является интерпретация текста переводчиком, т.е. дешифровка текстового кода, включающая обнаружение скрытых смыслов, не обязательно осознаваемых автором.

Если говорить в целом, на современном этапе развития лингвистики в рамках когнитивной транслятологии предлагается рассматривать понятие «перевод» более широко, поскольку основу образования естественного языка составляет перевод образов восприятия и памяти человека, образов его сознания в графический и звуковой ряд.

Переводческая деятельность рассматривается с этих позиций как «реализация и взаимодействие когнитивных и языковых структур индивида (переводчика)»,[[33]](#footnote-33) который интерпретирует смысловой код, намеренно или без умысла автора заложенный в исходном тексте. Вот факторы, влияющие на процесс взаимодействия переводчика с рассматриваемым им оригинальным текстом: социокультурный контекст, ситуация восприятия исходного текста, его семиотическая характеристика и структура, а также психотип самого переводчика. Исходя из этого, можно утверждать, что смысл, заложенный автором в исходный текст, не тождественен смыслу, который переводчик извлекает из этого текста, т.к. их когнитивные сферы и используемые коммуникативные коды, различны.

Таким образом, перевод – интерпретация, толкование, разъяснение, а не просто передача сообщения.

Для осуществления должной интерпретации необходимо глубокое понимание исходного текста, что невозможно без его дискурс-анализа.

Дискурс-анализ - осмысление описанного в тексте через построение ментальной модели события, интересующего исследователя, с опорой на некоторые дополнительные знания. Как пишет Е. С. Кубрякова в своей книге «Язык и знание», «необходимы не только знания о языке, но и знания о мире и ситуации общения. Это означает, что… сведения лингвистического порядка постоянно соотносятся с другими типами знания, а также с теми знаниями опытного порядка, которые хранятся в эпизодической памяти человека».[[34]](#footnote-34) Данный тип анализа осуществляется на семантическом, прагматическом и интеракциональном уровнях.

Н.Д. Арутюнова дает вполне конкретное определение дискурсу, показывающее его отношение к понятию «текст»: это – «связный текст, в совокупности с экстралингвистическими (прагматическими, социокультурными, психологическими и др.) факторами».[[35]](#footnote-35)

Дискурс – явление сложное, многогранное. С одной стороны, ученые рассматривают его как процесс использования языка, ограниченный конкретными хронологическими рамками, обусловленный и детерминируемый особыми типами социальной активности людей, преследующий определенные цели. Он реализуется в достаточно фиксированных условиях с точки зрения общих социо-культурных и конкретных индивидуальных параметров его реализации. С другой сторон этот термин используется и для обозначения результата языковой деятельности, «объекта исследования в рамках процессуально-деятельностного описания языковой коммуникации, в фокусе которого находится активный субъект общения и связанные с ним коммуникативно-прагматические, когнитивные, семантические и другие параметры, актуализируемые в процессе его речевой деятельности».[[36]](#footnote-36)

И что интересно, отношения между «дискурсом» и «миром дискурса»[[37]](#footnote-37) похожи на те, что существуют между «текстом» и «произведением». В каждом дискурсе можно увидеть его мир, действия и объекты, получающие оценку и осмысление, согласно логике этой «реальности». Ее близость к реально существующей действительности может варьироваться от вполне адекватного отражения до абсолютного искажения.

И потому анализ, как пишет известный русский лингвист С.К. Гураль, «совпадает с искусством рассуждения и искусством открытия».[[38]](#footnote-38)

2.1 Понятие «дискурс»

Сегодня термин «дискурс» часто встречается в исследовательских работах различных гуманитарных дисциплин. Соответственно, его понимание варьируется, однако в лингвистике можно выделить три основных подхода к определению этого понятия:

1. целостная и нелинейная организация языка и речевых актов. Речь в этом случае рассматривается как «важнейший компонент взаимодействия людей и механизмов осуществления когнитивных процессов».[[39]](#footnote-39) Субъекты высказывания могут отличаться от рассказчика-автора, и в этом случае взаимопонимание достигается благодаря обоюдному стремлению общающихся к этому. Участник коммуникации дает оценку собеседнику и анализирует свою роль в разговоре, на основе чего и реагирует.
2. коммуникативный речевой акт, в котором заключено понимание смысла того, что сказал говорящий. М. Фуко в своей работе «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» рассуждает так: «…язык представлял собою непосредственное и самопроизвольное развертывание представлений: именно в языке они получали свои первые признаки, разграничивали и перегруппировывали свои общие черты, устанавливали отношения тождества или принадлежности; язык был познанием, а познание с полным правом было дискурсией. Таким образом, по отношению к любому познанию язык занимал ключевое положение: лишь через его посредство можно было познавать вещи в мире».[[40]](#footnote-40)
3. взаимосвязанное единство внешнего и внутреннего контекста. М.Л. Макаров полагает, что дискурс обращен и к тому, и к другому. Под внешним понимается ситуация в целом и тип деятельности субъектов общения. Этот вид контекста определяет речевое поведение коммуникантов. Внутренний контекст отражает «ментальную сферу»[[41]](#footnote-41) участников разговора, их мировоззрение и культурологические особенности мышления

В данной работе мы будем рассматривать дискурс как процесс социально обусловленного речевого взаимодействия, в ходе которого участниками общения реализуются определенные намерения в рамках коммуникативных ситуаций, свойственных данному языковому сообществу и культуре.

2.2 Перевод как процесс. Дискурс и перевод

Зачастую читатели воспринимают перевод как конечный продукт. Такой подход не учитывает коммуникативный процесс, лежащий в основе перевода как явления. В этом случае при компаративном анализе перевода говорят о низком уровне языковой компетенции у переводчика, о недостаточном знании способов перевода, об отсутствии стилевых познаний и т.д. Однако при анализе перевода необходимо учитывать и проблему вхождения переводного текста в культуру языка перевода, влияние этого текста на общество и иные вопросы, которые могут возникать, если оригинал изначально не был рассчитан на получателей переводного текста.

В процессе перевода можно выделить следующие фазы:

1. Ознакомление с текстом.
2. Предпереводческий анализ.
3. Подбор возможных единиц перевода.
4. Выбор конкретных единиц перевода для каждого из рассматриваемых случаев.
5. Написание черновика текста перевода.
6. Пересмотр и редактура.
7. Производство конечного продукта процесса перевода.

Выбор конкретных единиц перевода производится переводчиком либо автоматически, либо на основе глубокого анализа текста и логических рассуждений.

Что касается автоматического выбора, то он происходит с использованием ранее заложенных в память переводчика переводческих соответствий. Например, в предложении “She works” («Она работает») переводчику не приходится принимать особых решений, он не стоит перед выбором. “She” – «она» (местоимение женского рода, третьего лица, единственного числа). “Works” – «работает» (глагол единственного числа, настоящего времени, несовершенного вида). Вариант перевода предопределен, усвоен на глубинном уровне. Рассматриваемые языковые единицы переводятся «автоматически».

Если переводчик сталкивается с трудностями, то ему приходится сочетать четыре нижеследующие стратегии перевода и вырабатывать на их основе приемлемое решение.

При возникновении проблемы выбора того или иного варианта перевода нужно принимать во внимание, во-первых, лингвокультурологические сведения, которые известны переводчику. Во-вторых, решение может приниматься на основе информации из источников вне переводимого текста, например: словарей, энциклопедий, справочников, интернет-ресурсов. В-третьих, следует тщательно проанализировать жанровые и стилевые особенности исходного текста и с опорой на полученную информацию перевести то, что вызывает трудности. В-четвертых, нужно обратить особое внимание на оттенки значений единиц перевода, из которых переводчик выбирает окончательный вариант.

Например, “We are still engaged”. [[42]](#footnote-42) Это цитата из детективного произведения “Five Little Pigs”, опубликованного в 1942 году, написанного англичанкой Агатой Кристи. Рассматриваемое высказывание было вложено в уста молодой девушки того времени.

Сложностью для перевода представляется выражение “to be engaged”. Согласно толковому словарю, оно означает “having agreed to marry sb.”[[43]](#footnote-43)

Поскольку после написания этого произведения прошло уже почти 70 лет, то некоторые языковые средства, в нем употребляемые, стилистически устарели. Однако данного предложения это не касается.

Представим, что переводчику нужно выбрать один из следующих вариантов перевода: «Мы еще не женаты», «Мы все еще помолвлены», «Мы все еще обручены», «Мы до сих пор не зарегистрировали наш брак».

Антонимический перевод «Мы еще не женаты» охватывает чересчур широкую семантику: здесь может быть дополнительный смысл «Мы и полгода не повстречались» или «Мы просто любовники» и т.д. Для определения соответствия второго перевода («Мы все еще помолвлены») узнаем точное значение слова «помолвка». Словарь Ожегова дает следующее определение: «обряд, следующий за сватовством и предшествующий обручению».[[44]](#footnote-44) «Обручение» объясняется как «следующий за помолвкой обряд, во время которого надеваются обручальные кольца жениху и невесте».[[45]](#footnote-45) Знание традиций, культуры носителей языка оригинала позволяет сказать, что третий вариант подходит в большей степени, т.к. действительно при “engagement” дарятся кольца. Однако расхождение наблюдается в том, что если при обручении кольца надевают жениху и невесте, то в Англии при “engagement” кольцо носит только невеста. Четвертый вариант «Мы до сих пор не зарегистрировали наш брак» не допустим, потому что не соответствует пространственно-географическим реалиям.

В детективе любовь, свадьба не важны, если не связаны непосредственно с фабулой расследования преступления. Изучив контекст, приходим к убеждению, что различия в английской и русской культуре относительно обычая дарить или не дарить кольцо жениху несущественны в этом конкретном случае, а потому вполне можно перевести предложение “We are still engaged” как «Мы все еще обручены».

Таким образом, становится очевидно, что описанные выше четыре стратегии помогают переводчику создать такой текст перевода, который сможет удовлетворить его потенциальных читателей.

Перейдем непосредственно к утверждению, что перевод – коммуникативная деятельность, а не просто текст как результат, через который осуществляется передача определенного смысла получателю.

Перевод должен рассматриваться с этой позиции как дискурсивный процесс, в котором производятся различные мыслительные действия, как то: чтение, понимание, анализ, выбор переводческого решения, критическое осмысление результата. Следовательно, от уровня слов и предложений переходим к уровню дискурса, т.е. через языковые единицы осуществляется создание и восприятие текста с учетом взаимодействия конкретного дискурса с обществом как таковым. Текст может влиять на социум, изменяя ценности, поведение носителей языка перевода, их мировоззрение.

Переводчики работают в рамках двух культур: культуры исходного текста и культуры текста перевода – и порождают новый акт коммуникации на основе ранее существующего. И в процессе работы над создаваемым текстом переводчику приходится учитывать связи, выстраиваемые между текстами и контекстами, иерархические отношения внутри текста, дискурса и общества.

Таким образом, перевод с дискурсивной точки зрения – попытка приспособить идеи и факты исходного текста к особенностям другой культуры с учетом заложенной автором информации, жанра исходного текста и с учетом мировоззрения, менталитета носителей языка перевода.

2.3 Дискурсивная модель Синклера и Коултхарда в развитии С.К. Гураль

В основе этой дискурсивной модели анализа лежит разработанный учеными университета Бирмингема Синклером и Коултхардом метод исследования дискурса, который создается учителем и учениками на обычных занятиях в классе, на основе структурально-функционального подхода.

Были выделены основные базовые понятия, впоследствии заложенные в матрицу этой дискурсивной модели анализа. Это – «урок», «трансакция», «обмены», «шаги», «акты».

На настоящий момент исследователи говорят о коммуникативном акте, коммуникативном ходе (макроакте), обмене и трансакции.

Коммуникативный акт – минимальная прагматическая единица общения. Она определяется своей интерактивной функцией: либо является вопросом, просьбой, либо несет информативное содержание, т.е. через коммуникативные акты участники вербального взаимодействия решают свои коммуникативные задачи. Это - условный фрагмент дискурса: единство речевого акта говорящего, аудитивного акта слушающего и коммуникативной ситуации. Актуализация коммуникативного акта в дискурсе происходит через коммуникативный ход.

Коммуникативный ход – минимально значимый элемент, способствующий достижению собеседниками общей коммуникативной цели. Он реализуется через последовательность коммуникативных актов, комплекса действий, иерархически организованного вокруг целевой доминанты.

Обмен функционально объединяет коммуникативные ходы. Как правило, в дискурсе диалога можно выделить структуру «инициатива – отклик – завершение».

Трансакция представляет собой комплекс коммуникативных ходов, ограниченный фреймами, т.е. своеобразными рамками, которые в учебной обстановке могут быть сведены на формальном уровне к пяти словам в английском языке: OK, well, right, now, good. В художественном тексте фреймы представлены намного разнообразнее.

С.К. Гураль развивает идею Синклера и Коултхарда, предполагая возможность переноса предложенной ими модели дискурс-анализа на более естественный контекст. Главным отличием, по мнению данного лингвиста, является то, что в не созданном искусственно дискурсе «собеседники поддерживают и дополняют речевые шаги друг друга, выслушивают реплики и следуют им».[[46]](#footnote-46)

Модель анализа, предложенная С.К. Гураль, основывается на использовании 15 универсальных вопросов.[[47]](#footnote-47)

1. Разбейте диалог на отдельные смысловые группы.
2. Озаглавьте каждую смысловую группу.
3. Скажите, кто инициирует беседу в каждой смысловой группе.
4. Выделите модель беседы и назовите, какими рамочными механизмами начинается и заканчивается данная беседа.
5. Определите в каждой смысловой группе цель беседы.
6. Определите инициирующие шаги.
7. Найдите в диалоге комментарии, расширяющие просьбы, вопросы и т.д.
8. Найдите эксплицитно-имплицитное начало в диалоге.
9. Проанализируйте диалог по схеме «Инициация – отклик – завершение»
10. Найдите вербальную поддержку в диалоге.
11. Какие виды границ речевого обмена вам удалось наблюдать?
12. Удалось ли вам обнаружить точку бифуркации? Если да, то в чем?
13. Считаете ли вы, что язык – постоянно развивающаяся самоорганизующаяся система? Дайте свои обоснования.
14. Помогла ли вам модель Синклера – Коултхарда в развитии умений дискурсивного анализа? Если да, то в чем?
15. В чем вы видите отличия дискурсивного диалога и дискурсивного анализа текста?

Дискурсивному анализу художественного текста с точки зрения структурально-функционального подхода подвергнем выдержки из детективного произведения Агаты Кристи (A. Christie) “Five Little Pigs”.

Общение Эркюля Пуаро с участниками событий шестнадцатилетней давности помогает ему выстроить психологические портреты действующих тогда лиц и путем дедукции выявить убийцу. Описанные случаи психолингвистического взаимодействия, которыми изобилует текст классического детектива, дают возможность применить к нему дискурс-анализ, изучить вербальное и невербальное общение героев произведения.

Hercule Poirot explained himself and his errand. On this occasion at least, he showed no undue passion for unsullied truth. It was a question, Blake gathered, of a series of books dealing with famous crimes.

Philip Blake frowned. He said, "Good Lord, why make up these things?"

Hercule Poirot shrugged his shoulders. He was at his most foreign today. He was out to be despised but patronized. "It is the public," he murmured. "They eat it up - yes, eat it up."

"Ghouls," said Philip Blake.

But he said it good-humoredly - not with the fastidiousness and the distaste that a more sensitive man might have displayed.

Hercule Poirot said with a shrug of the shoulders, "It is human nature. You and I, Mr Blake, who know the world, have no illusions about our fellow human beings. Not bad people, most of them, but certainly not to be idealized."

Blake said heartily, "I've parted with my illusions long ago."[[48]](#footnote-48)

Эркюль Пуаро представился и объяснил, по какому делу приехал. По крайней мере, в этом случае он не выказал чрезмерной любви к истине. Причина визита, как понял Блейк, была связана с серией книг о знаменитых преступлениях.

Филип Блейк нахмурился.

- Боже, да кому это нужно? – спросил он.

Эркюль Пуаро пожал плечами. Сегодня он вел себя настолько как иностранец, насколько мог. Целью его было добиться презрительного, но вместе с тем покровительственного отношения.

- Это все публика, - прошептал он. – Они такое просто проглатывают… Да, проглатывают.

- Стервятники, - сказал Филип Блейк.

Но сказал добродушно: не с тем отвращением, которое могло бы возникнуть у более утонченного человека.

Эркюль Пуаро сказал, пожимая плечами:

- Такова людская натура. Вы и я, мистер Блейк – те, кто знает мир, - не питаем иллюзий по поводу наших собратьев. Неплохие люди в большинстве своем, но их определенно не следует идеализировать.

- Я расстался с иллюзиями давным-давно, - искренне сказал Блейк.

В данном примере дискурс представляет собой и вербальный, и невербальный обмен информацией. Здесь ярко проявляется индивидуальный подход к собеседнику со стороны Пуаро.

В этом отрывке можно выделить три смысловые группы: знакомство сыщика с Блейком (1), попытка войти в доверие и усыпить бдительность собеседника (2), установление положительного контакта (3).

Итак, в первой смысловой группе Эркюль Пуаро действует в рамках заданных культурой коммуникативных традиций, а именно: прийдя в дом к незнакомому человеку, дает информацию о себе и о причине, по которой его побеспокоил. Он инициатор диалога.

Нельзя не отметить, что сыщик, говоря о поводе своего визита, лукавит. Это происходит намеренно, для того, чтоб Филип Блейк думал, что вполне понимает своего собеседника. Для хозяина дома бизнес самое главное. Он делец и все меряет деньгами. Честь семьи Карлы Лемаршан, которая оказалась запятнанной, могла представиться этому герою произведения незначительным и чересчур личным объектом обсуждения.

Во второй смысловой группе вначале Филип Блейк недоволен, хмурится. Пожимание Пуаро плечами и переход на шепот выявляют его желание показать свою непричастность к тем людям, которым нужно “make up these things”, он дистанцируется от них и делает упор на то, что является просто исполнителем.

Более того, в этой смысловой группе реализуется попытка усыпить бдительность подозреваемого. Указание на это мы находим в авторском тексте: “He was at his most foreign today. He was out to be despised and patronized.” К иностранцам у англичан, по мнению Пуаро, отношение чуть презрительное. А кого презираешь и понимаешь, того не боишься. Таким образом, собеседник расслабляется, т.к. не чувствует угрозы. И одновременно исчезает недовольство: Филип Блейк уже говорит “good-humouredly”, т.е. отклик положительный. Также можно отметить некоторое сходство этого персонажа с Эльзой Грир. Они оба не “sensitive”.

В третьей смысловой группе Эркюль Пуаро развивает достигнутый успех. Филип Блейк воспринимает Пуаро как единомышленника и не отрицает “You and I…”, сказанное детективом. Наоборот, он “heartily” подтверждает это. Говоря “I’ve parted with my illusions long ago”, он все же в завершении диалога отделяет себя от Пуаро, чтобы не быть с ним на одном уровне.

Таким образом, можно с уверенностью заключить, что Эркюль Пуаро достиг поставленных им перед собой коммуникативных целей.

Gracefully, insidiously, Poirot slid into the purpose of his visit. He was quick to counteract the inevitable recoil. This book was, alas, going to be written. Miss Crale - Miss Lemarchant, as she was now called - was anxious for him to exercise a judicious editorship. The facts, unfortunately, were public property. But much could be done in their presentation to avoid wounding susceptibilities. Poirot murmured that before now he had been able to use discreet influence to avoid certain sensational passages in a book of memoirs.

Meredith Blake flushed angrily. His hand shook a little as he filled a pipe. He said, a slight stammer in his voice, "It's - it's g-ghoulish the way they dig these things up. S-Sixteen years ago. Why can't they let it be?"

Poirot shrugged his shoulders. "I agree with you," he said. "But what will you? There is a demand for such things. And anyone is at liberty to reconstruct a proved crime and to comment on it."

"Seems disgraceful to me."

Poirot murmured, "Alas, we do not live in a delicate age. You would be surprised, Mr Blake, if you knew the unpleasant publications I have succeeded in - shall we say - softening? I am anxious to do all I can to save Miss Crale's feeling in the matter." [[49]](#footnote-49)

Плавно, незаметно Пуаро перешел к цели своего визита. Он быстро преодолел вызванную, что было неизбежно, неприязнь. Эта книга, увы, будет написана. Мисс Крейл – мисс Лемаршан теперь – очень просила его произвести внимательную редактуру. Факты, к сожалению, уже стали достоянием общественности. Но можно многое сделать: представить их так, чтоб опустить болезненные подробности. Пуаро прошетал, что до этого при редактировании мемуаров ему удалось исподволь повлиять и не допустить появления нескольких сенсаций.

Мередит Блейк покраснел от злости. Когда он набивал трубку, его руки немного дрожали. Он сказал, чуть заикаясь:

- До чего… до чего же м-мерзко то, что они копаются в этом. Ш-шестнадцать лет прошло. Почему бы не оставить все это в покое?

Пуаро пожал плечами:

- Согласен с вами, - сказал он. – Но что поделаешь? На подобное – спрос. Любой свободно может описать доказанное убийство и прокомментировать его.

- По-моему, это отвратительно.

Пуаро прошептал:

- Увы, мы живем в циничное время. Вы бы удивились, мистер Блейк, сколько неприятных публикаций мне удалось – как бы это сказать – смягчить? Я постараюсь сделать все возможное, чтобы чувства мисс Крейл не были задеты.

Как видно из данного диалога собеседник Эркюля Пуаро совершенно отличается по характеру и мировоззрению от своего брата. Мередит Блейк – истинный джентльмен со строгим морально-этическим кодексом.

Как сказал мистер Хейл: “ He was a friend of both parties, and it hit him very hard - besides being the kind of country gentleman who shrinks from notoriety and being in the public eye”.[[50]](#footnote-50)

[Он дружил с представителями обеих сторон судебного процесса, и на него это сильно повлияло; кроме того, он не привык к жизни в городе и старался избегать известности и пристального внимания общественности.]

Пуаро не только осознает это, но и умело пользуется своим знанием для установления контакта. Сыщик выступает в роли инициатора диалога.

Условно можно разделить рассматриваемую нами часть дискурса на три смысловые группы: рассказ Мередиту Блейку о якобы редакторской деятельности Пуаро (1), негативный отклик у его собеседника на это (2) и выдвижение сыщиком преследуемой им цели, которую, судя по всему, может одобрить мистер Блейк (3).

Пуаро на основе ставших ему известными сведений о характере Мередита Блейка выстраивает свою линию поведения: действует “gracefully, insidiously”. Сыщик готов к негативной реакции собеседника, считает ее неизбежной. Инициирующая реплика предстает в виде описания ее автором, а не речи самого героя произведения.

Как и в разговоре с Филипом Блейком, Эркюль Пуаро максимально дистанцируется от тех, кто интересуется подобной литературой, подчеркивает, что он тоже против подобного, но “this book, alas, was going to be written”. Эти факты – достояние общественности. И Эркюль Пуаро бессилен это изменить: “alas” повторяет он не единожды.

Сыщик говорит, что выступает на стороне Карлы Лемаршан, по ее просьбе он ворошит прошлое. Пуаро скромно (“murmured”) упоминает, что у него уже был опыт в подобных делах.

Мередит Блейк негодует (“flushed”, “his hand shake”, “a slight stammer in his voice”). Однако его возмущение обращается, как и задумывал Пуаро, не против сыщика, а против тех людей, кто “dig these things up”. Эркюль Пуаро вербальными (“But what will you?”) и невербальными (“shrugged his shoulders”) средствами подчеркивает, что не в состоянии изменить общество. Накал возмущения мистера Блейка спадает, поскольку в душе он не может не признать правоту собеседника, но все равно отстаивает свою позицию, основанную на этических принципах.

В третьей смысловой группе, завершении, подводится определенный итог того, что сыщик хотел донести до Мередита Блейка. Эркюль Пуаро обращает его внимание, прежде всего, на то, что он, являясь единомышленником своего собеседника, выступает защитником мисс Крейл, в прошлом семьи которой собираются «копаться» (“dig up”) самым неделикатным образом.

She was greeting him in a level, rather monotonous voice. "I am so interested, M. Poirot! Sit down and tell me what you want me to do."

He thought: "But she isn't interested. Nothing interests her."

Big gray eyes - like dead lakes.

Poirot became, as was his way, a little obviously foreign. He exclaimed, "I am confused, madame, veritably I am confused."

"Oh, no; why?"

"Because I realize that this - this reconstruction of a past drama must be excessively painful to you."

She looked amused. Yes, it was amusement. Quite genuine amusement. She said: "I suppose my husband put that idea into your head. He saw you when you arrived. Of course, he doesn't understand in the least. He never has. I'm not at all the sensitive sort of person he imagines I am."[[51]](#footnote-51)

Она приветствовала его ровно и довольно монотонно:

- Мне так интересно, мистер Пуаро! Присаживайтесь и скажите, чем я могу быть вам полезной.

Он подумал: «Но ей совсем не интересно. Ничто ее не интересует».

Большие серые глаза как мертвые озера.

Пуаро по привычке заговорил подчеркнуто не по-английски. Он воскликнул:

- Я смущен, мадам, положительно, я смущен.

- Но чем же?

- Тем, что осознаю, что это – эта реконструкция драмы прошлого, должно быть, в высшей степени болезненна для вас.

Это, похоже, ее заинтересовало. И позабавило. Ей, и правда, было забавно.

- Полагаю, мой муж внушил вам эту мысль. Он встретил вас, когда вы прибыли. Конечно, ничего он не понимает. Никогда не понимал. Я вовсе не такая чувствительная особа, какой он меня представляет.

Этот отрывок текста был взят для рассмотрения, потому что представляет несомненный интерес, ведь это первая встреча Пуаро и читателя с убийцей.

Здесь можно выделить две смысловые группы.

В первой смысловой группе Эльза Грир, теперь уже леди Диттишем, предстает человеком, которого не просто ничто не интересует, но у которого внутри все умерло. Тем не менее, на правах хозяйки, следуя обычаям своей культуры, она инициирует диалог. На основании интонации ее голоса понятно, что ей неинтересно общаться с сыщиком (“level, rather monotonous voice”). Пуаро сразу почувствовал, что интонация его собеседницы противоречит ее же словам: “But she isn’t interested”. Союз “but” отражает недоумение, вызванное ее высказыванием, ведь если неинтересно, то зачем вообще она допустила возможность их встречи. Она вполне могла отказаться. Это несколько подозрительно. Ее поведение играет важную роль в фабуле расследования.

Сыщик сделал и соответствующий вывод: “Nothing interests her”. Не только голос выдает ее, но и глаза, подобные мертвым озерам.

Во второй смысловой группе Пуаро удалось вызвать у своей собеседницы эмоции. Привычно он выбирает стиль поведения, “a little obvious foreign”. С помощью этого он надеется вызвать покровительственно-снисходительное отношение собеседницы. Это нужно, чтоб она не принимала его всерьез, расслабилась и, возможно, легче выдала бы детали, касающиеся расследования, которые могли бы помочь.

Высказывание-отклик Пуаро “I am confused, madame, veritably I am confused” не вписывается в ожидания леди Диттишем. Она не понимает причины его смущения и ее “oh, no” показывает, что леди Диттишем даже странно слышать такое. Своим высказыванием она осуществила вербальную поддержку в диалоге.

Когда Пуаро поясняет, чем было вызвано его смущение, это ее забавляет, потому что предположение о том, что она может быть ранима, странно для нее. Сыщик отмечает, что это было “amusement”, даже “quite genuine amusement”, т.е. она и мысли не допускала об этом. “Quite” указывает на то, что наверняка сказать об искренности ее поведении нельзя, поскольку еще секунду назад она была человеком, в котором, как казалось, умерли все эмоции.

Явное отрицание ранимости также вызывает некоторые подозрения у того, кто пытается определить преступника, потому что неранимый человек обычно не проявляет сильные эмоции. Так почему же она, по рассказам свидетелей, устроила безобразную сцену при обнаружении тела Эймиаса Крейла, обвиняя Кэролайн Крейл в его смерти?

Она все же находит свое объяснение смущению сыщика, не учитывая возможности того, что Пуаро действовал в рамках приличий, из вежливости. Почему она не подумала об этом? Волновалась в душе? Почему? Ее поведение вызывает вопросы.

Леди Диттишем, основываясь на своих «фоновых» знаниях о уже состоявшейся встрече сыщика с ее мужем, приходит к выводу, что Пуаро считает ее ранимой оттого, что так сказал ему лорд Диттишем. Читатели, как и ЭркюльПуаро, знают: это не так. Леди Диттишем утверждает, что ее муж ничего не понимает. Однако он в разговоре с Пуаро на предположение о “delicate and nervous temperament” леди Диттишем сказал: “Elsa’s as strong as a horse”[[52]](#footnote-52). Напрашивается вывод, что либо Эльза Грир не знает своего мужа, либо предпосылки ее поведения не вполне ясны.

Рассмотрим конкретный пример, показывающий возможности дискурс-анализа в применении к переводам текстов.

"That daughter believes firmly in her mother's innocence."

The bushy eyebrows of Mr Edmunds rose.

"That's the way of it, is it?"

Poirot asked, "Is there anything you can tell me to support that belief?"

Edmunds reflected. Then, slowly, he shook his head.

"I could not conscientiously say there was. I admired Mrs Crale. Whatever else she was, she was a lady! Not like the other. A hussy - no more, no less. Bold as brass! Jumped-up trash - that's what she was - and showed it! Mrs Crale was quality."

"But none the less a murderess?"

Edmunds frowned. He said, with more spontaneity than he had yet shown, "That's what I used to ask myself, day after day. Sitting there in the dock so calm and gentle. 'I'll not believe it,' I used to say to myself. But, if you take my meaning, Mr Poirot, there wasn't anything else to believe. That hemlock didn't get into Mr Crale's beer by accident. It was put there. And if Mrs Crale didn't put it there, who did?"[[53]](#footnote-53)

- Дочь твердо уверена в невиновности своей матери.

Кустистые брови мистера Эдмундса поползли вверх:

- Вот как?

- Можете ли вы сказать мне что-нибудь в подтверждение этой точки зрения? – спросил Пуаро.

Эдмундс задумался. Затем медленно покачал головой.

- Честно говоря, нет. Я проникся уважением к миссис Крейл. В любом случае, прежде всего она была леди! Не то, что та, другая. Девка – именно так. Дерзкая! Выскочка – вот она кто, и вела себя соответственно! Миссис Крейл же – благородная дама.

- И, тем не менее, убийца?

Эдмундс нахмурился и ответил внезапно более охотно, чем прежде:

- Я задавал себе этот вопрос день за днем. Она сидела на скамье подсудимых такая спокойная и кроткая. «Не верю», - говорю я себе. Но поймите, мистер Пуаро, не было других правдоподобных версий. Яд из болиголова не попал в пиво мистера Крейла случайно. Его подлили. И если не миссис Крейл, то кто?

В приведенном примере частью обмена информацией становятся не только слова, но и в некоторой степени выражение лица, жесты одного из собеседников.

Данный отрывок текста можно условно разделить на три смысловые группы.

В первой Эркюль Пуаро задает тему разговора, объясняя, почему ему приходится ворошить прошлое: “That daughter believes firmly in her mother’s innocence”. Реакция мистера Эдмундса – удивление, выражающееся мимически поднятием бровей и вербально – вопросом, указывающим на то, что человек недоумевает, т.к. информация для него неожиданна. Инициатором в диалоге выступает сыщик. Также в этой смысловой группе Пуаро интересуется мнением собеседника относительно уже озвученной информации. Таким образом, мы видим, что обращение с вопросом происходит не сразу: в инициирующем коммуникативном ходе сначала дается объяснение ситуации. Этот речевой акт С. К. Гураль называет «пускателем, после которого следует главная часть… намерения» говорящего.[[54]](#footnote-54)

Во второй смысловой группе раскрывается противоречие, которое тревожило Эдмундса. С одной стороны, его субъективное положительное восприятие человека, с другой стороны, обвинения, выдвинутые против него.

Для Эдмундса дать однозначный ответ сыщику сложно, и он задумывается, вернее, продолжает размышлять, но уже в другом направлении. “Then, slowly, he shook his head.” Расположение обстоятельства “slowly” в начале предложения указывает на то, что автор хотел подчеркнуть коннотацию неуверенности в ответе, нежелание давать его таким, каким приходится, т.е. отрицательным. И сразу же Эдмундс в своем высказывании объясняет причины своей реакции: субъективное отношение к двум главным фигурам судебного процесса (он противопоставляет “lady” Кэролайн Крейл “hussy” Эльзе Грир).

Далее следует отклик со стороны Эркюля Пуаро. Поскольку его ироничный вопрос был отражением внутренних терзаний Эдмундса, то он ответил “with more spontaneity than he had yet shown”. И когда он эксплицитно выражает свои сомнения, это незамедлительно приводит к постановке ключевого вопроса произведения – третьей смысловой группе данного диалога. Здесь озвучивается главная загадка детектива: “And if Mrs. Crale didn’t put it there, who did it?”

В этом диалоге Пуаро – ведущий, а Эдмундс – ведомый. Грамотное сочетание требуемых ситуацией коммуникативных ходов приводит к получению относительно целостной картины мнения опрашиваемого.

Рассмотрим также два перевода этой части текста, сделанные С. С. Никоненко в разные годы.

- …И дочь твердо убеждена, что ее мать невиновна.

Густые брови мистера Эдмундса поднялись.

– Вот в чем дело!

Пуаро спросил:

– Возможно, есть что-то такое, что вы могли бы мне сообщить и что подкрепило бы эту уверенность девушки?

Эдмундс долго раздумывал, потом покачал головой:

– Честно говоря, не могу утверждать, что есть. Я восхищался миссис Крейл. Кем бы она ни была, она, прежде всего, была леди. Не то, что та, другая, – всего-навсего шлюха. Бесстыдная. Она из тех, что бросаются на шею мужчинам. И не стыдилась показывать это! А миссис Крейл была дамой из высшего общества.

– Что не помешало ей стать убийцей?

Эдмундс нахмурил брови, сказал взволнованно:

– Этот вопрос я ставлю перед собой ежедневно. Она сидела на скамье подсудимых такая спокойная, такая кроткая! «Не могу поверить», – твердил я себе все время. Но… Не знаю, сумеете ли вы меня понять, мсье Пуаро… К сожалению, ни во что иное невозможно было поверить. Яд не мог попасть в пиво мистера Крейла случайно. Его кто-то влил туда. Если это была не миссис Крейл, то кто же?[[55]](#footnote-55)

— Дочь убеждена в невиновности матери, — сказал Пуаро.

— Вот как? — кустистые брови мистера Эдмундса взмыли вверх.

— Можете ли вы сказать что-либо в защиту ее убеждения?

Эдмундс задумался. Затем медленно покачал головой.

— Честно говоря, нет. Мне очень нравилась миссис Крейл. Что бы она там ни натворила, прежде всего, это была леди. Не то, что та, другая. Дерзкая, развязная девчонка! Прет, как танк! Выскочка из отребья — и это сразу бросалось в глаза! А миссис Крейл была благородной дамой.

— И тем не менее оказалась убийцей?

Эдмундс нахмурился. Но ответил более охотно, нежели прежде:

— Именно этот вопрос задавал я себе день изо дня. Она сидела на скамье подсудимых и спокойно, сдержанно отвечала на вопросы. «Не могу поверить», — твердил себе я. Но сомневаться не приходилось, мистер Пуаро, если вы понимаете, о чем я говорю. Не мог же этот болиголов оказаться в пиве, которое выпил мистер Крейл, случайно. Его туда подлили. И если не миссис Крейл, то кто?[[56]](#footnote-56)

На основе проведенного дискурс-анализа можно сказать следующее:

Разница между «Вот в чем дело!» и «Вот как?» очевидна: оба варианта передают коннотацию удивления, но второй еще и указывает на то, что говорящий стоит перед необходимостью задуматься. Этот смысл был заложен в исходном дискурсе, следовательно, необходимо передать его и в переводе.

Нельзя не заметить чрезмерную громоздкость речевого хода Пуаро в первом переводе (“Возможно, есть что-то такое, что вы могли бы мне сообщить и что подкрепило бы эту уверенность девушки?”), а ведь лаконичность в диалогах, краткость предложений – его манера речи.

Как отмечалось в анализе дискурса, слово “slowly” несет в себе особый смысл, важный для понимания отношения говорящего к сказанному им, потому то, что в первом варианте эта языковая единица не переведена, представляется довольно серьезной ошибкой.

Фраза «Честно говоря, не могу утверждать, что есть» лучше передает неуверенность Эдмундса в своем ответе, но, пожалуй, все же несколько избыточна для русского языка, поэтому из практических соображений от нее стоит отказаться.

Для перевода “I admired Mrs Crale” вариант «Я восхищался миссис Крейл» предпочтительней, поскольку словосочетанию «очень нравилась» не хватает эмфатичности, так сказать, интенсивности заложенного чувства. Однако нельзя не рассматривать вариант перевода «проникся уважением», отражающий в полной мере восхищение поведением Каролины Крейл, тем, как она себя держала.

Слово “hussy” предлагается перевести, как «шлюха» или как «развязная девчонка», и, поскольку английское слово изначально не относится к табуированной лексике, то второй вариант предпочтительнее. Он с той же эмоциональностью, что и оригинал, отражает стремление Эдмундса противопоставить обсуждаемые лица и их поведение.

Выражение “jumped-up trash” ни в коем случае нельзя переводить, как «та, что бросается на шею мужчинам», т.к. заложенный в него смысл совершенно иной. “Jumped-up trash” противопоставляется “lady” в отношении благородности поведения и близко по смыслу к фразеологизму русского языка «из грязи в князи», т.е. Эльза, в отличие от Кэролайн Крейл, не только уводит чужих мужей, но и не умеет держать себя с достоинством.

В предложении “Jumped-up trash - that's what she was - and showed it!” словосочетанию “and showed it” предлагаются варианты перевода «И не стыдилась показывать это!» и «и это сразу бросалось в глаза!». В первом случае была использована трансформация, называемая антонимическим переводом. Во втором – модуляция: замена причины следствием (Она показывала это, следовательно, это бросалось в глаза). Также можно предложить перевести как «и вела себя соответственно!». Здесь применена парафраза (Она показывала это, т.е. вела себя соответственно). Все три варианта перевода выполнены на должном уровне эквивалентности и уместны в контексте рассматриваемого дискурса.

Обстоятельство “with more spontaneity than he had yet shown”, характеризующее отношение говорящего к высказыванию, предлагается перевести как «взволнованно», «более охотно, нежели прежде». В обоих случаях была применена модуляция: следствие заменено причиной. Действительно, она здесь более важна, поскольку ироничный вопрос Пуаро, отражающий размышления Эдмундса, задел его. Однако разница между этими двумя вариантами перевода есть, это очевидно. Разберемся в изначально заложенном смысле. “Spontaneity” определяется как “the quality of being spontaneous”.[[57]](#footnote-57) “Spontaneous” – “not planned, but done because you suddenly want to do it”.[[58]](#footnote-58) Второй из предложенных вариантов более предпочтителен, т.к. согласован с внутренним значением слова, употребленного в оригинальном тексте.

Приведенный выше пример анализа показывает, что дискурс-анализ действительно помогает переводчику глубже вникнуть в смысл оригинала, подобрать более удачные соответствия, отразить внутренние связи исходного текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, перевод – вызванный общественной необходимостью процесс межъязыковой коммуникации, при которой создается вторичный текст, представляющий первичный в другой социальной, культурной, языковой среде.

Перевод как процесс – сложное явление. В качестве основных фаз этого процесса выделяются семь: ознакомление с текстом, предпереводческий анализ, подбор возможных единиц перевода, выбор конкретных единиц перевода для каждого из рассматриваемых случаев, написание черновика текста перевода, пересмотр и редактура, производство конечного продукта процесса перевода.

Выбор конкретных единиц перевода производится переводчиком либо автоматически, либо на основе глубокого анализа текста и логических рассуждений. Что касается автоматического выбора, то он происходит с использованием ранее заложенных в память переводчика переводческих соответствий. При возникновении проблемы выбора того или иного варианта перевода нужно принимать во внимание, во-первых, лингвокультурологические сведения, которые известны переводчику. Во-вторых, решение может приниматься на основе информации из источников вне переводимого текста, например: словарей, энциклопедий, справочников, интернет-ресурсов. В-третьих, следует тщательно проанализировать жанровые и стилевые особенности исходного текста и с опорой на полученную информацию перевести то, что вызывает трудности. В-четвертых, нужно обратить особое внимание на оттенки значений единиц перевода, из которых переводчик выбирает окончательный вариант.

Перевод с дискурсивной точки зрения – попытка приспособить идеи и факты исходного текста к особенностям другой культуры с учетом заложенной автором информации, жанра исходного текста и с учетом мировоззрения, менталитета носителей языка перевода.

Оригинал очень важен, т.к. выступает в качестве основы. Перевод художественных текстов существенно отличается от других видов перевода, поскольку предполагает речевое творчество.

При переводе одной из самых сложных проблем является преодоление культурных барьеров. Это связано с различиями в картинах мира, существующих у разных народов. Особенности бытовой и духовной культуры одного народа не могут быть восприняты в полной мере представителями других культур, возможно лишь приближенное понимание. Существуют такие культурные реалии, которые только внешне, по признаку наличия устойчивого лексического соответствия, аналогичны реалиям других культур, и необходимы усилия переводчика, чтобы помочь читателю разобраться в отличиях.

Другую группу составляют культурные феномены, не имеющие близких аналогов в других культурах. Они-то обычно первыми и бросаются в глаза, когда речь заходит о культурных барьерах. Однако эти контрастивные реалии, как ни странно может показаться на первый взгляд, редко приводят к непониманию при контактах и нуждаются лишь в достаточно подробном пояснении.

Большую сложность при переводе художественного текста могут представлять фразеологизмы. Они используются для придания большей выразительности произведению.

Нередко писатели прибегают к игре слов, основанной на оттенках значения или звучании - к **каламбурам,** и передача игры слов также одна из самых сложных задач для переводчика художественных произведений. Ведь в его родном языке эти слова обычно не имеют сходного значения или обладают другой смысловой нагрузкой.

Вследствие того, что в данной работе в качестве материала для изучения был взят текст детективного жанра, исследование особенностей этого жанра представляло особый интерес.

Н.Н. Вольский в своей книге «Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления» дает свое определение детективному жанру: «Детектив - это литературное произведение, в котором на доступном широкому кругу читателей бытовом материале демонстрируется акт диалектического снятия логического противоречия (решения детективной загадки)».

Основной признак детективного жанра - наличие в произведении некоего загадочного происшествия, обстоятельства которого неизвестны и должны быть выяснены. Наиболее часто описывается преступление.

Главной особенностью этого жанра является то, что истинные обстоятельства происшествия не сообщаются читателю, по крайней мере, во всей полноте, до завершения расследования. Читатель проводится автором через процесс разгадывания, имея возможность на каждом его этапе строить собственные версии, исходя из известных фактов.

Композиционно детектив двойственен, т.к. в нем присутствуют сразу две фабулы. Фабула преступления строится по законам драматического повествования, в центре которого событие — убийство. Оно имеет своих действующих лиц; совершенное действие обусловлено обычной причинно-следственной связью. Это — криминальная новелла. Фабула следствия — сыск конструируется как ребус, задача, головоломка, математическое уравнение и имеет явно игровой характер. Все, что связано с преступлением, отличается яркой эмоциональной окраской, материал этот апеллирует к нашей психике, органам чувств.

В целом, детективный жанр, несмотря на его обще-развлекательную направленность, вполне серьезен и самодостаточен. Он заставляет человека не только размышлять логически, но и разбираться в психологии людей. Отличительным свойством классического детектива является заложенная в нем нравственная идея, или моральность, отмечающая в разной степени все произведения этого жанра. Так, в романах Агаты Кристи дело всегда оборачивается наказанием преступника и торжеством справедливости.

При переводе произведений этого жанра важно вначале ознакомиться со всем текстом, сделать предпереводческий анализ, вычленить отрезки текста, несущие ключевую информацию, помогающую раскрытию тайн, и уделить данным отрезкам наибольшее внимание. Для этого необходим дискурс-анализ, потому что он позволяет переводчику лучше разобраться в тонких оттенках смыслов, заложенных в тексте. При дискурс-анализе происходит деление некоторого отрезка текста на смысловые группы, выделяется инициатор беседы, определяются фреймы, уточняется цель беседы, вычленяется эксплицитная и имплицитная информация, учитываются социокультурные особенности оригинала.

Таким образом, дискурс-анализ крайне важен в процессе перевода, поскольку помогает переводчику глубже вникнуть в смысл оригинала, подобрать более удачные соответствия, отразить внутренние связи исходного текста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Baker, M. In Other Words. A Coursebook on Translation. - London : Routledge, 1992. - 301 р.
2. Christie, A. Five Little Pigs / A. Christie; предисл., коммент., слов. А.А. Гасиной. - М. : Айрис-пресс, 2007. 384 с.
3. Hornby, A.S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English / A. S. Hornby Oxford : Oxford University Press, 2005.
4. Van Dine, S.S. Twenty Rules for Writing Detective stories [Электронный ресурс] / S.S. Van Dine. - Электронная книга. – Режим доступа : http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm
5. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение. Уч. пос. / И. С. Алексеева. - М.: Академия, 2006. – 352 с.
6. Арутюнова, Н.Д. Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Совет. энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
7. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт.— М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
8. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). / Л. С. Бархударов. - М.: Международные отношения, 1975. - 240 с.
9. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. - М. : Искусство, 1979. – 424 с.
10. Белянин, В.П. Художественный текст и психология личности / В. П. Белянин // Речевое общение: цели, мотивы, средства. — М. : Ин-т языкознания АН СССР, 1985. – С. 22-29.
11. Брандес, М.П. Предпереводческий анализ текста / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. – М.: КДУ, 2006. – 240 с.
12. Виноградов, В.С. Перевод: Общие и лексические вопросы. Учебное пособие / В.С. Виноградов. – 2-е изд., перераб. – М.:КДУ, 2004. – 240 с.

1. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М., 2008. С. 138. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же. [↑](#footnote-ref-2)
3. Брандес М. П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста. М., 2006. С. 24. [↑](#footnote-ref-3)
4. Виноградов В. С. Перевод : Общие и лексические вопросы. Учебное пособие. М., 2004. С. 11. [↑](#footnote-ref-4)
5. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. Уч. пос. М., 2006. С. 7. [↑](#footnote-ref-5)
6. Кэтфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода. // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. - М., 1978. - С. 112 [↑](#footnote-ref-6)
7. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода. М., 2002. С. 172. [↑](#footnote-ref-7)
8. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975. С. 73. [↑](#footnote-ref-8)
9. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. М., 2001. С. 175. [↑](#footnote-ref-9)
10. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М., 2007. С. 96. [↑](#footnote-ref-10)
11. Пфютце, М. Грамматика и лингвистика текста. // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1978. - №8. – С. 218-242. [↑](#footnote-ref-11)
12. Лукин В.А. Художественный текст. М., 2005. С. 5. [↑](#footnote-ref-12)
13. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка: Пособие по курсу общего языкознания. – М., 1974. С. 63. [↑](#footnote-ref-13)
14. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. М., 1976. С. 170. [↑](#footnote-ref-14)
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 257. [↑](#footnote-ref-15)
16. Белянин В.П. Художественный текст и психология личности. М., 1985. С. 24. [↑](#footnote-ref-16)
17. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006. С. 76 [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
19. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика. М., 1989. С. 417. [↑](#footnote-ref-19)
20. Шмелев Д.Н. Слово и образ. М., 1964. С. 38. [↑](#footnote-ref-20)
21. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988. С. 27. [↑](#footnote-ref-21)
22. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988. С. 54. [↑](#footnote-ref-22)
23. Baker M. In Other Words. A Coursebook on Translation. London, 1992. Р. 66. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же. [↑](#footnote-ref-24)
25. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986. С. 229. [↑](#footnote-ref-25)
26. Вольский Н.Н. Классический детектив. Поэтика жанра [Электронный ресурс] / Лиterra. Литературно-художественная антология культурной жизни Сибири [Новосибирск], 2003. URL: http://literra.websib.ru/volsky/text\_point.htm?68 (дата обращения: 24.04.2010) [↑](#footnote-ref-26)
27. Van Dine S.S. Twenty Rules for Writing Detective Stories [Электронный ресурс] / Gaslight [Calgary], 2000. URL: http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm (дата обращения: 24.04.2010) [↑](#footnote-ref-27)
28. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007 [↑](#footnote-ref-28)
29. Van Dine S. S. Twenty Rules for Writing Detective Stories [Электронный ресурс] / Gaslight [Calgary], 2000. URL: http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm (дата обращения: 10.05.2010) [↑](#footnote-ref-29)
30. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 15. [↑](#footnote-ref-30)
31. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 15. [↑](#footnote-ref-31)
32. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 289. [↑](#footnote-ref-32)
33. Соловьева М.Б. Перевод как интерпретация (по Ж. Деррида) // Вестник ТвГУ, серия «Филология» (Лингвистика и межкультурная коммуникация). Тверь, 2007. С. 237. [↑](#footnote-ref-33)
34. Кубрякова Е.С. Язык и знание. М., 2004. С. 230. [↑](#footnote-ref-34)
35. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С.136. [↑](#footnote-ref-35)
36. Цурикова Л.В. Дискурсивные стратегии как объект когнитивно-прагматического анализа коммуникативной деятельности // Вопросы когнитивной лингвистики. Тамбов, 2007. С. 98. [↑](#footnote-ref-36)
37. Кубрякова Е.С. Язык и знание. М., 2004. С. 230. [↑](#footnote-ref-37)
38. Гураль С.К. Дискурс-анализ в свете синергетического видения. Томск, 2009. С. 32. [↑](#footnote-ref-38)
39. Огурцов А.П. Философия науки как конкуренция исследовательских программ // Методология науки: исследовательские программы. М., 2007. С. 108-109. [↑](#footnote-ref-39)
40. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1988. С. 321. [↑](#footnote-ref-40)
41. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М., 2003. С. 147. [↑](#footnote-ref-41)
42. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 11. [↑](#footnote-ref-42)
43. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. Oxford, 2005. P.505. [↑](#footnote-ref-43)
44. Ожегов С. И. Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Ожегов.РУ. [М.], 2005. URL: http://www.ozhegov.ru/slovo/37293.html (дата обращения: 09.02.2010) [↑](#footnote-ref-44)
45. Ожегов С.И. Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Ожегов.РУ. [М.], 2005. URL: http://www.ozhegov.ru/slovo/28630.html (дата обращения: 09.02.2010) [↑](#footnote-ref-45)
46. Гураль С.К. Дискурс-анализ в свете синергетического видения. Томск, 2009. С. 44. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-47)
48. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 73-74. [↑](#footnote-ref-48)
49. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 93. [↑](#footnote-ref-49)
50. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 64. [↑](#footnote-ref-50)
51. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 132. [↑](#footnote-ref-51)
52. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 128. [↑](#footnote-ref-52)
53. Christie A. Five Little Pigs. М., 2007. С. 40. [↑](#footnote-ref-53)
54. Гураль С.К. Дискурс-анализ в свете синергетического видения. Томск, 2009. С. 43. [↑](#footnote-ref-54)
55. Кристи А. Пять поросят [Электронный ресурс] / Либрусек. [Кито], 2009. URL: http://lib.rus.ec/b/159011/read(дата обращения: 15.03.2010) [↑](#footnote-ref-55)
56. Кристи А. Пять поросят [Электронный ресурс] / Либрусек. [Кито], 2009. URL: http://lib.rus.ec/b/148328/read (дата обращения: 17.03.2010) [↑](#footnote-ref-56)
57. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. Oxford, 2005. P.1479 [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же. [↑](#footnote-ref-58)