Челябинский государственный университет

Факультет лингвистики и перевода

Кафедра теории и практики перевода

**КУРСОВАЯ РАБОТА**

*Предпереводный анализ текста и стратегия перевода*

Студента 302 французской группы

Неряхина Сергея

Научный руководитель: Казанцев А. И.

Челябинск 1999 г.

#  1.Переводоведение.

# Прежде, чем взяться за перевод, нужно усвоить, что переводоведение - это один из главных аспектов емкой и многогранной науки, а не последовательность определенных действий, основанных на неких принципах и методах.

Любая наука получает самостоятельность, если она имеет свои объект, предмет и терминологию. Свои объект, предмет и терминологию должна иметь и наука о переводе, если она претендует на самостоятельность. Пока же перевод остается областью лингвистики, а рассматриваемые проблемы перевода обычно не выходят за рамки сопоставительного изучения двух языков. Что же должна изучать наука о переводе? Большинство исследователей считает, что наука о переводе изучает и должна изучать процесс перевода. При этом, как уже говорилось, под процессом перевода они обычно понимают межъязыковые преобразования, трансформацию текста на одном языке в текст на другом языке. Такие преобразования обязательно ограничены рамками двух конкретных языков (любая книга о переводе содержит большое количество примеров перевода с одного конкретного языка на другой). Тем самым задачи науки о переводе сводятся к сравнительному изучению двух языковых систем, к некоторому комплексу проблем частной теории перевода. Между тем процесс перевода не есть простая замена единиц одного языка единицами другого языка. Процесс перевода как специфический компонент коммуникации с использованием двух языков есть всегда деятельность человека, в нем аккумулируются проблемы философии, психологии, физиологии, социологии и других наук, не говоря уже о лингвистике, зависимость перевода от которой нет необходимости доказывать.

Проблематика перевода, и даже собственно художественного перевода, не нова. Обозримые истоки ее восходят к Древнему Риму; еще Цицерон формулировал, что слова при переводе следует не подсчитывать, а взвешивать, и, стало быть, уже тогда решалась проблема верности подлиннику – один из краеугольных вопросов переводческой практики на протяжении последующих двух тысяч лет. И хотя взгляды на перевод сложились в стройную систему лишь в последние десятилетия, история европейской культуры все же насчитывает множество попыток изложить эти взгляды по мере их накопления.

 2.Виды перевода.

Многообразие процесса перевода порождает не только различные теории перевода, но и не совпадающие по своим характеристикам виды перевода, выделение которых необходимо научно обосновать.

Всякая научная классификация имеет свою основу деления. Такой основой деления является, например, категория деятеля в переводе, что позволяет различать машинный перевод и перевод, осуществляемый человеком. Для классификации перевода, осуществляемого человеком, используются различные основы деления. Во-первых, считают необходимым учитывать соотношения во времени двух основных операций перевода: восприятие исходного текста и оформление перевода. На этой основе свою классификацию предлагал в 1952 году Ж. Эрбер, различавший два вида устного перевода: синхронный и последовательный. Причем к синхронному переводу он относил и зрительно-устный перевод с листа, а последовательный перевод подразделял на последовательный перевод с применением и без применения технических средств.

Во-вторых, за основу классификации перевода принимают условия восприятия сообщения и оформления перевода. Воспринимать сообщение можно либо зрительно, либо на слух, что уже дает возможность различать зрительный перевод и перевод на слух. Оформлять перевод можно письменно или устно, предусматривая письменный и устный перевод. Но так как каждый процесс перевода включает и восприятие сообщения, и оформление перевода, то появляется возможность говорить уже о четырех видах перевода: зрительно-письменном переводе, зрительно-устном переводе, письменном переводе на слух и устном переводе на слух. Эту же классификацию позже предложил Л. С. Бархударов, но уже не на психологической, а на лингвистической основе. Он предлагает различать те же четыре основных вида перевода в зависимости от формы речи, в которой употребляются исходный и переводной языки, называя их соответственно письменно-письменный, устно-устный, письменно-устный и устно-письменный перевод.

Однако и эта классификация не смогла удовлетворить большинство исследователей. Действительно, зрительно-письменный перевод, например, нельзя ставить в один ряд с письменным переводом на слух. Зрительно-письменный перевод охватывает огромную область практической работы с художественной и научно-технической литературой, а также с информационно-пропагандистскими текстами, в то время как письменный перевод на слух сводится к одному или нескольким видам учебной работы (перевод – диктант, письменный перевод фонозаписей).

Устный перевод на слух, в свою очередь включает два широко известных самостоятельных вида перевода: последовательный и синхронный. Зрительно-устный перевод встречается на практике скорее как вспомогательный вид перевода, когда перевод с листа предваряет зрительно-письменный перевод того же текста или используется для диктовки в машинку с последующим редактированием. Таким образом, для анализа были выбраны виды перевода, нашедшие широкое практическое применение:

* письменный перевод;
* синхронный перевод;
* перевод с листа;
* последовательный перевод;
* абзацно-фразовый перевод;
* двусторонний перевод [1,2].

 3.Адекватность перевода.

Но, выяснив для себя вид перевода, имея исходный текст и, обладая некоторыми познаниями в области языков, с которыми придется работать, мы не можем сразу взяться за собственно перевод, потому что он подразумевает осмысление исходного текста с дальнейшим его расчленением на составные части с целью анализа, так как преобразование грамматических структур и лексических единиц на этапе анализа позволяют осуществить «переключение», то есть переход к ядерным структурам и семантическим компонентам языка перевода [12].

 Стремясь к наименьшей затрате сил, господствующие методы перевода приучают сосредотачивать все внимание на простейших элементах речи. Следует сразу же и недвусмысленно сказать, что эти элементы не соответствуют единицам мысли, а если и соответствуют, то только случайно, - что очень важно отметить, ибо выделение единиц мысли и выяснение их соответствия речевым фактам – главный объект нашего исследования. Обычно же оперируют элементами, произвольно выхваченными из речевой ткани на основании внешних формальных признаков, чуждых механизму мышления [3].

 Переводное произведение представляет собой помесь, гибрид. Перевод – произведение не монолитное, это взаимопроникновение, конгломерат двух структур: с одной стороны, есть содержание и формальные особенности оригинала, с другой – целый комплекс художественных черт, связанных с языком переводчика. В произведении оба эти пласта, или, скорее, взаимодействующих качества, находятся в постоянном напряжении, которое может вылиться в противоречие.

Итак, начальный этап, или, отправной момент для возникновения перевода - это восприятие произ­ведения. Переводчик в первую очередь читатель. Текст произведения общественно реализуется и художественно влияет, когда он прочитан. Произведение попадает в руки читателя и переводчика в виде текста, и в процессе восприя­тия текст функционирует как объект, преобразуемый субъ­ектом воспринимающего, читателя. Так возникает чита­тельская конкретизация.

Для теории перевода появляется потребность уточ­нить некоторые понятия, не разграниченные в литера­туроведении. Необходимо отличать реализацию со­держания и формы в языковом материале, т. е. создание произведения автором, от конкретизации возник­шего таким образом реального произведения в сознании воспринимающего, т. е. восприятия произведения чи­тателем. От читательской конкретизации в свою очередь отличается научная или художественная интерпрета­ция. Она предполагает в отличие от пассивного восприя­тия активный, аналитический подход к произведению.

Конкретизацией текста, то есть воссозданием его облика в сознании читателя, заканчивается процесс восприятия. Различие между читателем и переводчиком в том, что последний должен еще выразить сложившуюся концепцию посредством языка. Так мы подходим ко второй языковой реализации семантики произведения. И снова следует обра­тить внимание на факт, часто игнорируемый исследовате­лями: язык не только материал, в котором реализуются творческие замыслы — сперва авторский, а затем перевод­ческий, но он в некоторой, разумеется ограниченной, мере активно участвует в обоих творческих актах. Языковой ма­териал непременно влияет на характер передаваемого со­общения. Он вмешивается в его дефинитивные формы пас­сивно (тем, что сопротивляется или способствует наиболее естественному для данного материала выражению) и активно (тем, что с помощью языковых и иных ассоциаций привле­кает в текст новые элементы содержания, которых не было в составе идейной концепции подлинника и которые не мог­ли бы из нее самостоятельно вырасти).

 В переводе имеет смысл сохранять лишь те элементы специфики, которые читатель перевода может ощутить как характерные для чужеземной среды, то есть только те, которые могут быть восприняты как носители

«национальной и исторической специфики». Все остальное, то, что читатель не может воспринять как отражение среды, представляет собой бессодержательную форму, поскольку не может быть конкретизировано в восприятии [2].

 При переводе также следует обращать внимание на амбивалентные элементы, так как прогрессивная последовательность и субстантивный характер французского языка приводят к контактному расположению слов, грамматически и семантически способных образовать сочетание, не входящее в намерение автора и приводящее к двусмысленности.

Проводя сравнительный анализ отсутствия и наличия маркеров единственного и множественного числа у слов разных частей речи, Дюбуа указывает на то, что отсутствие флексий может быть причиной амбивалентного понимания[18].

 Если же речь идет конкретно о художественном переводе, то начинающему переводчику художественной литературы следует особенно остерегаться того, чтобы не подменять верность подлиннику буквалистичной точностью. И поэтому умению воссоздавать созданную автором картину следует учиться у мастеров художественного перевода [4].

Ведь даже само по себе оригинальное художественное произведение возникает путем отражения и субъективного преобра­зования объективной действительности; в результате твор­ческого процесса образуется идейно-эстетическое содержание, осуществленное в языковом материале, причем оба эти элемента, разумеется, составляют диалектическое единство и при переводе художественного произведения необходимо учитывать, что перевод не может быть равен оригиналу, но должен быть равен ему по воздействию на читателя [4,2].

Известно, что одним из основных требований, предъявляемых к переводу, является адекватность, то есть, передача оригинала равноценными средствами. Вслед за А. В. Федоровым мы считаем, что установить такие средства можно, основываясь на широком филологическом анализе с применением функционального принципа [5].

 Затрагивая тему анализа исходного текста, нужно сказать, что подход к тексту как к цельной структуре, разработка проблем лингвистики и стилистики текста привели к расширению методов анализа текста[9]. Среди них необходимо назвать количественный метод анализа текста. Для художественного текста применение количественного метода оказывается эффективным при установлении языковых констант одного текстового целого, несколько текстов одного автора и при проведении сопоставительного анализа текстовых структур одного жанра у разных авторов.

 Для установления художественной значимости языковых элементов текста используется метод контекстуального анализа, при котором изучается контекстуальное взаимодействие элементов различных языковых уровней (синтаксических структур, контекстуальных значений слов, графических средств и др.) и их роль в выражении определенного содержания в тексте. Для обнаружения и правильной трактовки художественной значимости языковых элементов в тексте могут привлекаться и «внетекстовые структуры», т. е. комплекс экстралингвистических факторов, связанных с созданием и содержанием исследуемого художественного текста [6].

4.Интерпретация подлинника

Искусство постижения действительности является не­пременным условием творческого перевода еще и потому, что вследствие несоизмеримости языкового материала под­линника и перевода между ними не может быть семантиче­ского тождества в выражении и, следовательно, лингвисти­чески верный перевод невозможен, а возможна лишь интерпретация. Часто бывает, что родной язык перевод­чика не позволяет выразиться так широко и многозначно, как язык подлинника; переводчику при этом приходится выбрать одну из более узких семантических единиц, пере­дающую лишь часть смысла, а для этого также требуется знать действительность, стоящую за текстом.

Языки подлинника и перевода непосредственно несо­измеримы. Лингвистические возможности двух языков не «эквивалентны», и поэтому невозможно переводить механи­чески. Точные значения и эстетические качества слов взаим­но не перекрываются. Поэтому чем значительнее роль языка в художественной структуре текста, тем труднее перевод; естественно, поэтическому переводу присуща большая воль­ность и большая напряженность ткани,

Несоизмеримость материала двух языков и насилие, ко­торому вследствие этой несоизмеримости подвергается се­мантика и язык произведения, могут быть определены с поч­ти математической ясностью.

Переводческая перспектива нужна особенно при поисках стилистических эквивалентов. Сохранение стиля — тре­бование весьма проблематичное и неосуществимое в полной мере. Работа в этом направлении велась в основном двумя методами:

а) путем сохранения формальных приемов под­линника,

б) путем поисков своих соответствий чужеземному стилю.

Первый метод недостаточно считается с различиями в восприятии одной и той же формы и традициями отдель­ных литератур, второй (который разрабатывали, например, Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф и школа Фишера) опирается на малодоступные для восприятия аналогии. Согласно этой методике, следует просто замещать чужие языковые формы аналогичными своими. Однако замена языковых форм возможна только при наличии общего зна­менателя (познавательной или стилистической общности понятий), а общий знаменатель стилистических типов зависит от индивидуальных условий, которые с трудом под­даются учету. Путь к преодолению этих переводческих трудностей указывает оригинальная литература. Когда современный прозаик пишет роман из жизни XIII столетия, он не ставит себе задачи изъясняться по-древнерусски или по-старочешски, а если даже и решается архаизировать язык, то вырабатывает свой исто­рический стиль, который, не будучи натуралистической ко­пией языка изображаемой эпохи, создает исторический ко­лорит средствами по большей части новейшими. Подобно этому, и современный переводчик, работая над романтиче­ским поэтом, едва ли мог бы писать языком Лермонтова, Махи, Новалиса или Брентано, скорее, он создает подобие романтического стиля с помощью языковых средств, кото­рыми располагает современная поэзия. Это особый случай художественного преобразования реальности: стиль под­линника и есть тот объективный факт, который переводчик субъективно преобразует.

Исходя из перспективы современного читательского восприятия, следует судить и об устарелости тех или иных стилистических средств оригинала. Ч. Диккенс охотно употребляет повторяющиеся синтаксические фор­мулы или ударные слова. Сегодня это выглядит стили­стическим примитивом. Однако у Диккенса этот прием играет роль во всей эмоциональной архитектонике произведения, поскольку сквозной повтор тесно связан с типично диккенсовской патетикой и сентиментальностью.

Двойственность эстетической нормы переводческого ис­кусства приводит к расхождениям критиков при оценке конкретных переводов; красоту и верность часто противо­поставляют как взаимоисключающие качества. Но они могут стать взаимоисключающими, только если красоту понимать как красивость, а верность как дословность. Стилистиче­ский и эмоциональный блеск, демонстрирование собствен­ного языкового мастерства, бьющего на эмоциональный эф­фект, нельзя рассматривать как эстетические качества — это всего лишь признаки переводческой безвкусицы. И на­оборот, близость к подлиннику сама по себе не может слу­жить мерилом качества перевода — она лишь указывает на метод. О качестве перевода, как и всякого произведе­ния искусства, свидетельствует не метод, который во многом обусловлен материалом и этапом развития культу­ры, а способ применения этого метода переводчиком, так же как в оригинальной литературе наивно было бы, напри­мер, утверждать, что романтизм как метод лучше класси­цизма, но в каждую эпоху можно отличить мастера от эпигона по тому, как он владеет методом.

Перевод как целое тем совершеннее, чем лучше удалось переводчику преодолеть его противоречивость. Вот почему к искусству перевода, кроме требований общих для пере­водной и оригинальной литературы, предъявляется еще спе­цифическое требование: переводчику необходимо прими­рить противоречия, вытекающие из двойственного характера переводного произведения. Достаточно малень­кой детали, чтобы читатель заметил, что читает произведе­ние, пересаженное на чуждую почву, подобно тому, как ма­лейшей неловкости актера достаточно, чтобы напомнить зрителю, что персонажи на сцене лишь представляют, и разрушить непосредственность его восприятия. Поэтому и критика переводов часто сводится к мелким придиркам и выявлению, прежде всего, недостатков переводческого труда[13].

Как пример последовательной и обдуманной перевод­ческой концепции можно привести Вийона в переводе Фишера. В послесловии переводчик подчеркивает основ­ную идею своего подхода к передаче лексики: «Ни в коем случае не прибегать к заменам, но лишь к острым и современным соответствиям в духе оригинала». Этому принципу подчинен и перевод стилистических средств. Фишер говорит, что «пропускал все повторения, все места слишком перегруженные, все, что могло показать­ся... поэзией слишком локальной, все узколичное, преходящее, все, что требует подробных историко-культурных комментариев, вместо всего этого переводчик стремился подчеркивать в поэзии Вийона элементы обще­человеческие, сохраняющие актуальность и поныне, прояснять едва уловимые намеки, передавать ученые и библейские реминисценции прямыми цитатами, поль­зоваться современным лексиконом и всеми способами приближать оригинал к нашему восприятию...». Такой переводческой интерпретации, даже если сегодня мы не можем согласиться полностью с установкой на воль­ность, нельзя отказать в художественности.

5.Национальный и исторический колорит.

Другой аспект переводческой проблематики в области национального и исторического колорита - это вопрос о том, как сохранить не только смысл тех или иных элементов произведения, но и самую их колоритность. Современная теория перевода настойчиво подчеркивает необходимость сохранения национальной и исторической специфики ори­гинала. И если национальная специфика уже сама по себе исторична, то черты эпохи не всегда выступают как состав­ная часть национальной специфики: бывают исторические явления, международные по самой своей сути, например рыцарская культура эпохи феодализма, требующая от переводчика передачи исторических реалий (костюм, ору­жие), особенностей этикета, психологических черт. Труд­ность для переводчика при передаче исторического и на­ционального колорита возникает уже из того, что здесь перед ним не отдельные, конкретно уловимые, выделяющие­ся в контексте элементы, а качество, в той или иной мере присущее всем компонентам произведения: языковому мате­риалу, форме и содержанию.

Первый вопрос, возникающий перед переводчиком, - что из исторической и национальной специфики следует сохранить прежде всего? Будем исходить из основного постулата о переводе: перевести произведение – значит, выразить его, в единстве его формы и содержания, на дру­гом языке. Однако сам язык представляет собой систему средств общения, специфическую для данной нации. Эта часть специфики при переводе неизбежно утратится. Там, где язык только материал для содержания и формы произведения, невозможно постичь национальные и исто­рические особенности языка, поскольку он при этом сразу же перестанет быть материалом, а станет сам формой, т. е. приобретет содержательность. Пример: «Дон Кихот» Сервантеса был написан языком нейтральным, для современного ему читателя исторически и национально не окрашен­ным, для того времени совершенно лишенным архаичности. Логично и переводить его в целом неокрашенным чистым родным языком. Если бы его переводили на архаизирован­ный русский, язык не остался бы только материалом, вы­ступила бы вперед необычность формы, непременной носи­тельницы элементов содержательности.

Только там, где лексическая единица является носителем значения, типичного для исторической среды оригинала, ее иногда можно перенести в перевод: это случай «бытовых» слов, таких, как *рикша, томагавк, частушка, кинжал.* Такое понятие нельзя выразить средствами своего языка, а выражающее его чужеязычное слово, наоборот, может обогатить родной язык; однако переводчик, вводящий чужеязычные слова без необходимости, диктуемой содер­жанием, как самоцель, только для колорита, для занима­тельности, как это делали декаденты, грешит против чи­стоты языка.

При тесной взаимозависимости языка и мышления некоторые выразительные средства языка непосред­ственно отражают психический склад нации, другие только вызывают (в особенности у иностранцев) пред­ставление о некоторых чертах национальной психики.

Литературное произведение исторически обусловлено и, следовательно, неповторимо, между оригиналом и перево­дом не может быть тождества (как между двумя дублика­тами или между оригиналом и копией), поэтому невозможно сохранить полностью специфичность подлинника. Такая задача практически граничила бы с требованием дослов­ности, натуралистического копирования социальных, исто­рических и локальных диалектов, в стихах вела бы к фор­малистическому следованию метрике оригинала, а теорети­чески равнялась бы тезису о непереводимости произведе­ния. Однако отношение перевода к подлиннику все же не то, что отношение отражения к объекту (искусства к дей­ствительности, самостоятельной вариации на тему - к ее конкретному литературному прототипу), в переводе нет места художественному пересозданию типических черт оригинала, домыслу; это вело бы на практике к осовремениванию и локализации, а в теории - к тезису, что перевод может быть лучше подлинника. Отношение между оригиналом и переводом - это отношение между произве­дением и его исполнением в другом материале, при этом константой является осуществление в другом материале не единства содержания и формы оригинала, а конкретизации этого единства в сознании воспри­нимающего, т. е., проще говоря, итогового впечатления, воздействия на читателя, форму оригинала также нельзя при переводе сохранить механически, можно лишь воспро­извести ее смысловую и эстетическую ценность для чита­теля; в интересующей нас области это означает, что невоз­можно сохранить при переводе все элементы оригинала, содержащие историческую и национальную специфику, но, безусловно, следует вызвать у читателя впечатление, иллюзию исторической и национальной среды.

Именно национальная специфика отличает пробле­матику перевода мер и весов от проблематики перевода валюты. Непривычные системы мер, на­пример русскую или английскую, мы часто заменяем международной метрической системой. И если *аршины, стопы, дюймы, пинты, галлоны* и пр. используются лишь для колорита, не содержат для читателя перевода ясного количественного обозначения, читатель не пред­ставит себе истинных величин того, что описывается. Здесь можно все переводить в *метры* и *килограммы,* т. е. в общепринятую метрическую систему, конечно, только если общее — определенная длина или вес — имеет для произведения в целом большее значение, чем особенное, колорит. Валюту же следует всегда ос­тавлять ту, что в оригинале, поскольку она характерна для определенной страны, и рубли, использованные в переводе с любого другого языка на русский, перенесли бы действие в Россию. Наибольшее, на что может ре­шиться переводчик, чтобы сделать текст доступнее пони­манию,— это заменить менее известные денежные еди­ницы более известными, например, вместо английской кроны написать «пять шиллингов», вместо гинеи и со­верена сказать «фунт», вместо десять луидоров — «двести франков», а при переводе с русского заменить три чер­вонца «тридцатью рублями».

Временная и пространственная дистанции приводят к тому, что некоторые характерные черты среды, отраженной в оригинале, в условиях другой общественной обстановки непонятны, а потому непередаваемы нормальными средст­вами и вместо точного перевода требуют пояснения или, наоборот, лишь намека. Разумеется, следует избегать произвола, иначе мы пришли бы к дорисовыванию или упрощению оригинала, однако здесь целесообразно по мере сил стремиться к подысканию эквивалентов. Пояс­нение уместно там, где для читателя перевода пропадает нечто легко уловимое читателем подлинника; неверно будет пояснять намек, договаривать то, о чем писатель умолчал в оригинале,— словом, дописывать произведение там, где и соотечественникам автор не все рассказал. Намек уме­стен там, где полностью изложить выражение оригинала невозможно, поскольку в качестве выразительного сред­ства выступает у автора сам язык, т. е. как раз тот компо­нент, который невозможно сохранить для перевода.

Большие трудности представляют для переводчика намеки на факты, общеизвестные там и тогда, где и когда создавался оригинал, но неизвестные читателю перевода. Персонажей романа Стендаля «Красное и чер­ное» совершенно недвусмысленно политически харак­теризует подписка на тогдашние французские газеты «Котидьен» и «Конститюсьонель». Такие исторические намеки выступают в произведении в качестве поэтического об­раза: обобщенной, абстрактной мысли («либеральная газета», «консервативная роялистская газета») соот­ветствует единичное, конкретное представление, выра­женное в названии печатного органа. В переводе, как правило, истинное значение образа утрачивается, на­мек не дает читателю не только конкретного представ­ления, но даже и общего понятия о предмете. Категорию единичного переводчик в большинстве случаев не может передать: название «Конститюсьонель» для иностран­ного читателя, да и для нынешнего француза, не свя­зано с определенным образным, смысловым рядом (фор­мат, графическое оформление, расчет на определенные слои общества, на тот или иной тип статей и пр.). Вот почему читателю следует дать общее понятие, которое бы хоть частично подкрепило основу авторской аргумен­тации. Подстрочные примечания в таких слу­чаях непригодны не только потому, что нарушают про­цесс чтения, но и по гораздо более важной причине: семантическая единица, органический компонент про­изведения, выносится таким образом за его пределы, попадает в издательский аппарат книги.

 Если переводчик хочет избежать языкового натура­лизма, лучшим способом для этого будет прием намека. Чтобы дать понять читателю, что перед ним провинциал, удобнее всего использовать выражения достаточно нейт­ральные, не характерные для какого-нибудь определенного диалекта, но отличающиеся фонетическими, лексическими или синтаксическими особенностями, общими для несколь­ких диалектов, и потому ощущаемые не как принадлеж­ность какой-то определенной местности, а скорее, как провинциализм вообще. Таким образом, и здесь мы находим подтверждение мысли, что подстановка уместна там, где над особенным преобладает общее. Конкретные диалекты или иностранный национальный язык слишком тесно свя­заны с определенным краем, чтобы их можно было приме­нить для субституции.

О подстановке при передаче диалекта можно было бы говорить только в случае перевода некоторых национально не окрашенных комедий, то есть там, где диалект или чужеязычная речь использованы лишь для шаржирования пер­сонажей и, следовательно, над особенным - местным коло­ритом преобладает общее - комический замысел.

 6.Перевод языковых реалий.

Термином «реалии» обозначаются бытовые и специфические слова и обороты, не имеющие эквивалента в быту, а, следовательно, и на языках других стран[9].

Для передачи реалии необходимо фактическое знание действительности, изображаемой в произведении. Чем более чужда и далека эта действительность с ее деталями, тем легче возникают ошибки, неточность понимания и приблизительность перевода. При передаче реалий можно использовать несколько способов:

а) транслитерацию, которая может быть полной или частичной.

При полной транслитерации передается звучание иноязычного слова полностью, буквами русского языка: fiacre – фиакр, madame – мадам.

При частичной транслитерации передается звучание корня иностранного слова с присоединением к нему суффикса русского языка или окончания, свойственного русскому языку: Bastille – Бастилия.

б) приблизительный перевод, т. е. использование слова, обозначающего понятие, близкое к французской реалии: fiacre – извозчик, madame – госпожа.

в) калькирование: gratte-ciel – небоскреб, а не высотное здание.

Этот прием заключается в передаче безэквивалентной лексики иностранного языка при помощи замены ее составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) их прямыми лексическими соответствиями в переводном языке[11].

 Как транскрипция и транслитерация, так и калькирование не всегда раскрывает для читателя, незнакомого с иностранным языком, значение переводимого слова или словосочетания. Причины этого в том, что сложные и составные слова и устойчивые словосочетания, при переводе которых калькирование используется чаще всего, нередко имеют значение, не равное сумме значений их компонентов, а поскольку при калькировании используются эквиваленты именно этих компонентов, значение всего лексического образования в целом может остаться нераскрытым. Так, например, неподготовленному читателю слова *заднескамеечник* и *большое жюри* вряд ли скажут что-нибудь без развернутых пояснений.

г) описательный перевод реалии: bachot – экзамен на степень бакалавра; или введение дополнительного разъяснения: Notre-Dame de Paris – собор Парижской богоматери.

 Описательный («разъяснительный») перевод. Этот способ передачи безэквивалентной лексики заключается в раскрытии значений лексической единицы иностранного языка при помощи развернутых словосочетаний, раскрывающих существенные признаки обозначаемого данной лексической единицей явления, то есть, по сути дела, при помощи ее дефиниции на переводном языке.

 Нетрудно заметить, что описательный перевод, хотя он и раскрывает значение исходной безэквивалентоной лексики, имеет тот серьезный недостаток, что он обычно оказывается весьма громоздким и неэкономным. Поэтому, хотя он и является обычным средством передачи значений безэквивалентной лексики в двуязычных словарях, при переводе текстов, особенно художественных, его применение не всегда возможно, как и применение транскрипции и калькирования. Часто переводчики прибегают к сочетанию двух приемов – транскрипции или калькирования и описательного перевода, давая последний в сноске или в комментарии. Это дат возможность сочетать краткость и экономность средств выражения[8].

 Каждый из указанных способов передачи реалий имеет свои недостатки и свои достоинства. Так, например, транслитерация сохраняет колорит иноязычного текста, но иногда требует комментария, если реалия неизвестна читателю.

 Приблизительный перевод совершенно понятен читателю, не требует объяснений, но ослабляет национально-специфические особенности подлинника.

 Создание нового слова при помощи калькирования применяется реже, чем указанные выше способы, и не всегда возможно.

 Описательный перевод применяется в том случае, когда читателю необходимо разъяснить сущность данного явления.

Née le 25 décembre, elle se nommait Noelle: Noel était son parrain.

Она родилась двадцать пятого декабря, потому ее назвали Ноэль. Рождественский дед был ее крестным.

 N’avez-vous point de roses rouges? dit timidement Noelle à une belle jeune fille qui interrompit la partie de volant. – Неужели у вас нет красных роз? – нерешительно обратилась Ноэль к прелестной молодой девушке, прервавшей игру в волан [10].

не

 7.Идентификация речевого факта.

 В пьесе Ожье «Зять господина Пуарье» имеется такая реплика: «Eh bien! cher beau-père, comment gouvernez-vous ce petit désespoir? Etes-vous toujours furieux contre votre *panier percé* de gendre?» ~ «Ну как, дорогой тесть, как же вы управляете этим маленьким отчаянием, по-прежнему ли вы негодуете на вашего расточительного зятя?». Интересующее нас выражение не совсем обычно, но именно поэтому оно дает возможность сделать краткий и последовательный обзор всего ряда вопросов, которые отдельный речевой факт возбуждает в ходе стилистического исследования. Итак, с какой же стороны следует подойти к сочетанию «votre pаnier percé de gendre »? Прежде всего следует выяснить, что оно означает, то есть определить его, идентифицировать (приравнять к простому понятию). Но сначала необходимо проделать одну предварительную операцию: нужно выделить отдельные речевые факты так, чтобы границы их соответствовали границам психологических единиц. Иными словами, нужно ответить на вопрос, что же нам надлежит определить: всю ли группу – «votre panier percé de gendre?» или, может быть, каждый из ее членов: panier, percé, gendre – можно приравнять к простому понятию? Очевидно, что по смыслу panier «корзина» и percé «дырявый» неотделимы друг от друга: только в единстве они выражают определенное понятие. Напротив, слово gendre «зять» имеет самостоятельное значение и может быть отделено от связанной с ним группы panier percé. Таким образом, мы имеем дело с двумя, а не тремя речевыми единицами, каждая из которых может участвовать в различных комбинациях, не меняя своего смысла[14].

 Итак, выделение речевых фактов должно предшествовать их идентификации, то есть, прежде всего данный текст должен быть разбит на части, в каждой из которых единица речи соответствует единице мысли, и только потом можно поставить вопрос о значении каждой из них.

 Общий смысл фразы, ситуация, характер действующего лица, которое ее произносит, короче говоря, окружение речевого факта в соединении с данными предшествующей языковой практики, где это самое выражение выступало в том же значении, - все это убеждает исследователя, что оно соответствует одному простому и абстрактному понятию, а именно: понятию расточительности. Назвать кого-нибудь panier percé – значит с точки зрения чистого смысла (и только с этой точки зрения) назвать данного субъекта prodigue, dépensier – «расточителем, мотом». Установление такого соответствия и называется идентификацией речевого факта.

 Важнейшим результатом этой операции является то, что она дает возможность сопоставить исследуемый речевой факт со словом, которое служит для его идентификации. Собственно говоря, идея такого сопоставления содержится уже в положении, согласно которому оба речевых факта идентичны только с точки зрения смысла. Panier percé и prodigue передают одно и то же простое понятие, но отличаются друг от друга во многих отношениях. Так, например, выражение, употребленное в тексте, является образным, и содержащийся в нем образ обладает некоторыми эмоциональными оттенками: он действует на слушателя в силу своей чувственности и конкретности; он живо представляется воображению и затрагивает чувства именно потому, что действует на воображение, - последнее характерно отнюдь не для всех речевых образов. Кроме того, наше выражение производит комический эффект, то есть порождает чувство в какой-то мере эстетического порядка. Наконец, оно отчетливо воспринимается как выражение, свойственное фамильярной речи, оно вызывает представление об определенной среде, отличающейся определенным образом жизни и социальными отношениями, в которой данное выражение особенно употребительно. Выявить, уточнить и классифицировать эти столь различные, но в большей или меньшей степени – эмоциональные оттенки, иначе говоря, определить эмоциональную природу речевого факта – такова первая задача стилистики.

 Можно также поставить вопрос, благодаря каким свойствам это выражение вызывает в нас столь различные чувства. Так, в частности, сравнение абстрактных понятий с предметами конкретного мира является богатейшим источником языковой экспрессии, следовательно, мы можем сказать, что образ является выразительным средством. Изучение выразительных средств, которыми располагает речь, по праву входит в задачу стилистического исследования. Продолжив анализ еще дальше, мы бы убедились, что экспрессивные факты, группирующиеся вокруг простых абстрактных понятий, в скрытом состоянии сосуществуют в мозгу говорящего и вступают во взаимодействие, своего рола борьбу при формировании мысли и ее передаче посредством речи.

8.Две нормы в переводе.

Другой задачей эстетического анализа всякого искусства представляется выработка критериев оценки. В основе эс­тетики и критики перевода, так же как и любого другого искусства, лежит категория ценности. Ценность опреде­ляется отношением произведения к норме данного искус­ства. Нормы следует, разумеется, брать исторически: в про­цессе развития изменяется их конкретное содержание и их иерархия.

В процессе развития воспроизводящего искусства имеют значение две нормы: норма воспроизведения (т. е. критерий верности, постижения) и норма художест­венности (критерий красоты). Таким образом, основная эстетическая антиномия в переводе со стороны технической представляется как противоречие между так называемой переводческой точностью и вольностью. К сторонникам ме­тода «точного» (или, лучше сказать, дословного) перевода отнесем тех переводчиков, которые считают своей главной целью точное воспроизведение оригинала, к сторонникам «вольного» (или вернее, адаптационного) перевода — тех, кто заботится прежде всего о красоте, т. е. об эстетической и идейной близости к читателю, о том, чтобы в результате перевода на другом языке возникло подлинное художест­венное произведение. Из истории перевода известно, что гуманисты Возрождения разумели под верностью прежде всего точное истолкование, романтизм — воспроизведение

национальных и индивидуальных особенностей. Равно менялась и иерархия обеих норм. Для реалистического перевода не­обходимы оба качества: перевод должен быть, разумеется, как можно более точным воспроизведением подлинника, но, прежде всего, он должен быть полноценным литературным произведением, иначе ему не поможет и величайшая до­словность. Чтобы определить, как сегодня понимаются нормы переводческого искусства, следует учесть, что норма так называемой верности отвечает понятию художественной правды в оригинальном творчестве, тому, как относится произведение к своему образцу (то есть к действительности, если речь идет об оригинальном произведении, или к подлиннику, если речь идет о переводе), а значит, — позна­вательной ценности произведения.

Художественная правда в произведении искус­ства не равнозначна тождеству с действительностью, а пред­полагает осмысление и воспроизведение действительности. Яснее всего это можно показать на искусстве декоратора. Вовсе не требуется, чтобы сцена, которая должна разыгры­ваться под деревом, проходила под деревом настоящим: мы совершенно естественно отдаем предпочтение дереву картонному. Настоящее дерево, подобно незагримирован­ному актеру, выглядело бы бледно и безжизненно. Таким образом, дело не в тождестве с действительностью, а в том, чтобы произведение искусства воздействовало на восприя­тие как действительность, отождествляя действительность и искусство, мы пришли бы к натурализму.

Точно так же правдивость в переводе не имеет ничего общего с натуралистическим копированием, но предпола­гает передачу всех основных качеств оригинала. Перевод не может быть равен оригиналу, но должен быть равен ему по воздействию на читателя. Переводчику следует, так же как театральному декоратору, считаться с перспективой и у его читателя иной ценз знаний и эстетического опыта, чем был у читателя оригинала, и потому в механической копии - он многого бы не понял, а многое истолковал бы превратно. Переводчику следует сохранить не формальные черты текста, а их эстетическое и смысловое качество и те средства, с помощью которых можно передать их своему читателю - в этом и состоит принцип реалистического перевода Теория, которая настаивает на механическом копировании, вела бы к переводческому натурализму.

 9.Перевод конкретных языковых структур.

9.1.Перевод заимствований:

 «Les consonnes françaises se distinguent par leur netteté qui tient d’une part à l’énergie, voire à la violence avec laquelle elles sont articulées»

«Французские согласные отличаются четкостью, зависящей, с одной стороны, от энергии, даже резкости, с которой они артикулируются».

Заимствования, допустимые в условиях определенного контекста в силу их большей краткости, чем соответствующие синонимические средства родного языка, или необходимости в синонимической вариации: имеются в виду такие случаи, когда одно заимствованное слово может служить заменой целого словосочетания родного языка и в силу этого представляет преимущество большей компактности[8].

9.2.Перестановка при переводе:

«…il avait les levres minces de ces alchimistes et de ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzu. Cet homme parlait bas d’un ton doux, et ne s’emportait jamais»

«…губы у него были тонкие, как у алхимиков и дряхлых стариков на картинах Рембрандта или Метсу. Говорил этот человек тихо, ротким голосом и никогда не горячился». (Перевод Н. И. Немчиновой)

Перестановка в данном довольно типичном случае применена, очевидно, для подчеркивания обстоятельства образа действия и для нарушения известного однообразия, которое могло бы создаться по-русски при точном следовании порядку слов всех предложений подлинника и которое не свойственно живой речи повествователя, предполагающей более разнообразное синтаксическое оформление. При этом нужно учесть, что во французском оригинале другой порядок слов означал бы резкий стилистический сдвиг, в переводе же осуществляется выбор между возможностями, типичными именно для русского языка и вполне обычными[14].

9.3.Функция слова в зависимости от лексического окружения:

Voici que brusquement, ce monde calme, si uni, si simple, que l’on découvre quand on émerge des nuages, prenait pour moi une valeur inconnue. Cette douceur devenait un piège. J’imaginais cet immense piège blanc étalé, là, sous mes pieds.(A. de Saint-Exupéry, *Terre des hommes* )

Уже при первичном восприятии мы определяем, что слово функционирует несколько необычно в контексте Сент-Экзюпери. Анализ лексического окружения помогает обнаружить в чем заключается это своеобразие. Во втором предложении в сочетании с абстрактным понятием douceur слово piège актуализирует свое производное, абстрактное значение и ассоциируется с понятием неожиданной, непредвиденной опасности. В третьем предложении существительное piège помещено в окружение слов, логически относящихся к конкретному предмету, т. к. они предполагают наличие у него цвета, объема, протяженности, которые можно видеть и пространственно воспринимать (blanc, étalé, sous mes pieds). Исходя из анализа сочетаемостных признаков, заключаем, что в третьем предложении слово piège реализует свое свободное, конкретное значение – «ловушка». Однако указательное местоимение се отсылает нас к значению предыдущего предложения, следовательно, в сочетании с ним, слово актуализирует уже упоминавшееся связанное значение[14].

9.4.Грамматические и лексико-фразеологические особенности:

 Стилю деловых, в частности коммерческих, писем свойственна уже знакомая нам по другим образцам официально-делового стиля развернутость и точность изложения, которая сочетается с компактностью, достигаемой благодаря указанию лишь строго необходимых данных.

 Messieurs,

 Nous avons l’honneur de vous informer que nous vous avons expédié hier, 8 octobre, en petite vitesse, port du, les articles commandés par votre lettre du 6 courant:…En règlement de ces fournitures, qui voyagent à vos risques et périls, et suivant facture jointe, nous avons disposé sur vous à trois mois, conformément à vos instructions, et nous espérons que vous voudrez bien réserver bon accueil a la traite qui vous sera présentée le 15 juillet prochain.

 Avec nos remerciement nous vous prions d’agréer, Messieurs, l’expression de nos sentiments distingués.

 Signature.

 Господа,

 Имеем честь сообщить Вам, что вчера, 8 октября, Вам отправлены малой скоростью по указанному Вами адресу изделия, заказанные Вами в Вашем отношении от 6 текущего месяца. Для расчета по этим поставкам, за сохранность которых в пути мы не несем ответственности, и в соответствии с прилагаемой накладной мы, согласно Вашим указаниям, выписали на Ваше имя счет со сроком оплаты 3 месяца и мы надеемся, что Вы примите к оплате счет, который будет Вам предъявлен 15 июля будущего года.

 Просим принять нашу благодарность, господа, и заверяем в нашем совершенном почтении.

Подпись.

 В отношении грамматических особенностей этого текста мы снова можем отметить распространенность синтаксических конструкций, а в области лексики и фразеологии – употребление специальных терминов и традиционных, более или менее устойчивых формул. Однако эти термины и формулы в коммерческих письмах и бумагах имеют свою специфику. Здесь естественно преобладают коммерческая лексика и обороты терминологического характера, принятые в этой разновидности делового стиля (например facture; traite; à vos risques et périls; suivant facture jointe; nous avons disposé sur vous à trois mois; le 15 juillet prochain и др.).

Соответственно изменяется (по сравнению со стилем юридических документов) и характер вступительных и заключительных традиционных формул[17].

5.Перевод фразеологизмов:

 Фразеологизмы, то есть устойчивые словосочетания, представляют трудность для перевода: они являются специфичными для данного языка и поэтому им не всегда можно найти соответствия в другом языке [].Фразеологизмы часто встречаются при переводе и их не избежать. Здесь было бы немаловажным отметить, что понимание контекста не только как необходимого условия осуществления коммуникации, но и как сущностной характеристики языка, его внутреннего качества позволяет проанализировать связь каждой единицы с целым текстом по иерархии, от первой ступени до целой семантической системы [16].

-Parbleu! nous sommes bien betes de nous creuser la tete.

-Ерунда какая! И чего мы ломаем голову?

La jeune veuve avait pris l’habitude de venir faire un bout de tapisserie et de causette, le soir, chez ces voisins aimables qui lui offraient une tasse de thé.

Молодая вдова имела обыкновение заглядывать по вечерам к гостеприимным соседям, поболтать за рукоделием и выпить чашку чая.

Elle prenait, depuis son arrivée au Havre, un embonpoint assez visible qui alourdissait sa taille autrefois très souple et très minces.

Со времени переезда в Гавр она заметно располнела, и это портило ее фигуру, некогда такую гибкую и тонкую.

Selon le mot de son fils Pirre, elle savait le prix de l’argent, ce qui ne l’empechait point de giuter le charme du reve.

Как говорил ее старший сын, она знала цену деньгам, но это ничуть не мешало ей предаваться мечтам.

Dès qu’il fut en tete a tete avec sa femme, le pere Roland la saisit dans ses bras, l’embrassa dix fois sur chaque joue…

Когда супруги остались одни, старик Ролан схватил жену в объятия, расцеловал в обе щеки.

Pierre murmura, presque a haute voix: «Voilà, et nous nous faisons de la bile pour quatre sous!»

Пьер проговорил почти вслух: - А мы-то здесь портим себе кровь из-за всякого вздора.

Il se sentait mal à l’aise, alourdi, mécontent comme lorsqu’on a reçu quelque facheuse nouvelle.

Ему было не по себе, он чувствовал какую-то тяжесть, недовольство, словно получил дурное известие.

**Введение**

 Целью данной работы является раскрытие стратегии перевода, если действия переводчика, а, конкретнее, его работа с исходным текстом, подходят под понятие «стратегия».

Перевод – это не отлаженный механизм, не заученный алгоритм и не расписанная последовательность действий, - это каждый раз сложный творческий процесс, требующий достаточно усилий, ведь нужно донести до получателя текста именно тот эмоциональный и информационный потенциал, который вложил в текст его автор. Сложность заключается в том, что непосредственным объектом переводческой деятельности является не сам текст как упорядоченная совокупность языковых единиц, а его смысл, который, как известно, не равен совокупности значений этих единиц.

 Каждый новый текст в целом требует для себя своего подхода, но существуют некоторые навыки и пути решения переводческих проблем, которые облегчают работу переводчика, а может, и помогают в разработке своей стратегии.

**ЛИТЕРАТУРА**

1.Р. К. Миньяр-Белоручев, Теория и методы перевода, М., Московский лицей, 1996.

2.И. Левый, Искусство перевода, М., Прогресс, 1974.

3.Ш. Балли, Французская стилистика, М., Издательство иностранной литературы, 1961.

4.М. М. Морозов, Пособие по переводу, М., Издательство литературы на иностранных языках, 1956.

5.Н. В. Рычкова, Перевод как лингвистическая проблема.// Сборник статей, М., Издательство московского университета, 1982.

6.А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова, Интерпретация художественного текста, М., Просвещение, 1989.

7В. Н. Комиссаров, Лингвистика перевода, М., Международные отношения, 1980.

8.А. В. Федоров, Основы общей теории перевода, М., Высшая школа, 1968.

9.А. Д. Швейцер, Текст и перевод, М., Наука, 1988.

10.М. С. Гурычева, Трудности перевода с французского языка на русский, М., Наука, 1986.

11.Т. А. Тучкова, О. В. Критская, Пособие по переводу с французского языка на русский, М.-Л., Просвещение, 1964.

12.Л. С. Бархударов, Язык и перевод, М., Международные отношения, 1975.

13.Л. А. Черняховская, Перевод и смысловая структура, М., Международные отношения, 1976.

14.З. И. Хованская, Стилистика французского языка, М., Высшая школа, 1984.

15.Я. Рецкер, Пособие к курсу перевода с французского языка, М., Военный институт иностранных языков, 1949.

16.С. И. Походня, Языковые виды и средства реализации иронии, К., Наукова думка, 1989.

17.М. К. Морен, Н. Н. Тетеревникова, Стилистика современного французского языка, М., Издательство литературы на иностранных языках, 1960.

18.J. Dubois, Grammaire structurale du français, Paris, 1965.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Глава 1.Переводоведение

Глава 2.Виды перевода

Глава 3.Адекватность перевода

Глава 4.Интерпретация подлинника

Глава 5.Национальный и исторический колорит

Глава 6.Перевод языковых реалий

Глава 7.Идентификация речевого факта

Глава 8. Две нормы в переводе

Глава 9.Перевод конкретных языковых структур

 9.1 Перевод заимствований

 9.2 Перестановка при переводе

 9.3 Функция слова в зависимости от лексического окружения

 9.4 Грамматические и лексико-фразеологические особенности

 9.5 Перевод фразеологизмов

Заключение

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

 Итак, рассмотрев различные стадии и этапы перевода, можно сделать вывод, что переводчик, по сути, является творцом нового произведения, и, что перевод не есть набор механических действий.

 Переводчик творит, затрачивая при этом не меньше усилий, чем автор того или иного произведения или научной статьи, работа переводчика, скорее, сложнее, так как он должен передать средствами переводного языка ту атмосферу и эмоциональность и тот информационный потенциал, который заложен в оригинале, причем, передать не с буквалистичной, а со смысловой точностью. Ведь перевод не может быть равен оригиналу, но должен быть равен ему по воздействию на читателя.