

Произведения Дж. Фаулза в качестве материала для исследования выбраны далеко не случайно, т. к. его стиль и творения не смогут оставить равнодушным ни одного читателя. В его произведениях переплетаются различные сюжеты и герои, заставляющие задумываться о различных тайных знаках и идеях, которые автор создает, используя такие интертекстуальные включения, как аллюзии и цитаты, и которые, в свою очередь, создают богатое интертекстуальное пространство. В своем творчестве Дж. Фаулз искусно переплетает античные мифы и реальность, создает параллели с классиками английской и французской литературы, обращается к трудам З. Фрейда, включает музыкальные и живописные аллюзии, создавая, таким образом, совершенно неповторимое, многоуровневое произведение. В большинстве его произведений присутствуют аллюзии на произведения Уильяма Шекспира, а также цитаты из речи его героев. Например, в романах «Коллекционер» и «Волхв» очевидны аллюзии на шекспировских героев «Бури». В «Коллекционере» главных героев зовут Миранда и Фредерик, так же, как и в «Буре», а главная героиня часто называет Фредерика Калибаном, так же, как и злого колдуна у Шекспира. В романе «Волхв» сами герои часто говорят о произведениях Шекспира, упоминают Калибана и различные сцены из произведения. Для того чтобы сохранить тот тайный смысл, который Фаулз закладывает в произведения с помощью аллюзий и цитат, переводчик часто использует переводческий комментарий и дословный семантический перевод.

Список использованных источников

1. Пьсре-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. – М.: ЛКИ, 2008. – 240 с.

Научный руководитель Д.Ф. Мырина к. филол. н., доцент ТПУ

Н.А. Бодукова, Т.Л. Владимирова

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

**СКАЗКА О. УАЙЛЬДА «СЧАСТЛИВЫЙ ПРИНЦ»
В ПЕРЕВОДЕ К.И. ЧУКОВСКОГО**

Максимально близкая передача содержания оригинала является главной задачей переводчика. Она обусловлена эквивалентностью перевода. Качество перевода зависит от того, как переводчик представляет эквивалентность перевода [1. С. 5]. Процесс перевода,

или межъязыковая трансформация, осуществляется не произвольно, а по определенным правилам, в строго определенных рамках.

Художественный перевод по отношению к подлиннику есть подобие, созданное из другого материала. А.В. Федоров подчеркивает, что произведение художественной литературы всегда теснейшим образом связано с тем языком, на котором оно создано, с той национальной литературой, в которой оно живет, с жизнью той среды, для которой этот язык и эта литература – родные. При переводе художественное произведение отрывается от своего фона – языкового, литературного, общественного. Оно пересаживается на другую почву, попадает в круг других представлений, связывается с другим строем языка [2. С. 90]. Чтобы называться переводом, текст на переводящем языке должен содержать в себе то, что содержится и в тексте на исходном языке, т. е. при замене текста на исходном языке текстом на переводящем языке должен сохраняться определенный инвариант; мера сохранения этого инварианта и определяет собой меру эквивалентности текста перевода тексту подлинника.

Перевод К.И. Чуковского сказки О. Уайльда «Счастливый Принц», выполненный в 1912 г., считается наиболее адекватным и эквивалентным, т. к. лучше передать идеи О. Уайльда никто из переводчиков не смог (идея помощи нуждающимся и идея воздаяния). В настоящее время данный вариант перевода воспринимается как канонический, несмотря на существование еще нескольких переводов (например, Т. и С. Бертенсон, М. Ликиардопуло, В. Чухно, Л. Яхнина, П. Сергеева и Г. Нуждина, М. Ладыгина, Л. Шутько).

В данной работе будут рассмотрены переводческие трансформации, которые использовал К.И. Чуковский при переводе сказки О. Уайльда «Счастливый принц», а также будут проанализированы трудные места для перевода (под номером 1 будет указан оригинал, под номером 2 – подстрочник, под номером 3 – перевод К.И. Чуковского).

Одним из видов переводческих трансформаций является **конверсия** – способ перевода слова посредством изменения части речи [3. С. 254]. Рассмотрим несколько примеров конверсии.

1. Soon they *will go to sleep* in the tomb of the great King [4. С. 6].
2. Скоро они *пойдут спать* на могилу Великого Короля.
3. Скоро они *полетят на ночлег* в спальню Великого Царя [5. С. 7].

To go to sleep – сложносоставное сказуемое. Часть *to sleep* переведена именем существительным *ночлег*. В данном случае денотативное значение глагола *to sleep* переводчик передал существительному *ночлег*. Такого рода преобразования на уровне частей речи

именуются категориально-морфологическими трансформациями, поскольку части речи – одна из основных категорий морфологии. Этот тип трансформаций часто применяется при переводе, т. к. они в минимальной степени отражаются на передаваемом содержании – не влекут за собой существенных содержательных потерь или модификаций.

1. He passed by the cathedral tower, where the white marble angels *were sculptured* [4. С. 8].

2. Он пролетел мимо башни собора, где *были скульптуры* ангелов из белого мрамора.

3. Она пролетела над колокольной собора, где *стоят беломраморные изваяния* ангелов [5. С. 9].

Перевод этого предложения вызывает небольшое затруднение, т. к. в русском языке не существует эквивалента к глаголу *to besculptured*. В английском языке это глагол, да еще и в страдательном залоге, такая форма отсутствует в русском языке. Поэтому Чуковский использует при переводе прием конверсии.

1. «It is curious,» he remarked, «but I feel *quite warm* now, although it is so *cold*» [4. С. 8].

2. «Любопытно», – заметил он, – «мне кажется, что сейчас *довольно тепло*, хотя на самом деле сейчас очень *холодно*».

3. И странно, – заключила она свой рассказ, – хотя на дворе *стужа*, мне теперь нисколько *не холодно* [5. С. 9].

Quite warm Чуковский перевел с помощью антонима *не холодно*, а имя прилагательное *cold* трансформировалось в имя существительное *стужа*, что также является примером использования конверсии.

К.И. Чуковский в своем переводе использует **генерализацию** – лексико-семантическую замену единицы исходного языка, имеющей более узкое значение, единицей языка с более широким значением.

1. He is wrapped in yellow *linen*, and embalmed with spices [4. С. 6].

2. Он обернут в желтую *льняную ткань* и забальзамирован благовуханиями.

3. Он закутан в желтые *ткани* и набальзамирован благовонными травами [5. С. 7].

Слово *linen* – *льняная ткань*, *лен* переведено как *ткань*, здесь переводчик использовал генерализацию или расширение исходного значения, которое имеет место в тех случаях, когда мера информационной упорядоченности исходной единицы выше меры упорядоченности соответствующей ей по смыслу единицы в переводе языке [6. С. 104–105].

Кроме конверсии и генерализации, одной из наиболее используемых трансформаций в переводе Чуковского является **лексическая замена** – замена лексических единиц, отдельных конкретных слов исходного языка словами переводящего языка, которые не являются их лексическими эквивалентами [7. С. 97]. Рассмотрим несколько примеров лексической замены.

1. My friends are *flying* up and down the Nile, and *talking* to the large lotus-flowers [4. С. 6].
2. Мои друзья *летают* над Нилом и *разговаривают* с большими лотосами.
3. Мои подруги *кружатся* над Нилом и *беседуют* с пышными лотосами [5. С. 7].

В данном фрагменте Чуковский использует лексико-стилистическую замену: *to fly*, означающее *летать*, *выполнять полет*, *пилотировать*, переведено как *кружиться* (двигаться по кругу, вращаться, вертеться). Кроме того, глагол *to talk* – *говорить*, *разговаривать*, *вести беседу* переведен при помощи глагола *беседовать*, который в данном случае является стилистически окрашенным средством выражения экспрессии. Беседовать можно о возвышенных темах, а разговаривать и говорить – на обыденные. Данный глагол был выбран не случайно, т. к. подруги ласточки разговаривали с цветами лотоса. На востоке лотосу придается большее значение – это не просто красивый цветок, он символизирует чистоту и мудрость.

1. The King *is* there himself in his *painted* coffin [4. С. 6].
2. Король *находится* там сам в его *раскрашенном* гробу.
3. Там *почивает* он сам, в своем *роскошном* гробу [5. С. 7].

Английский глагол *to be* не имеет значения *почивать*. Слово **painted**, имеющее значение *расписной*, *раскрашенный*, Чуковский переводит как *роскошный*. Видимо, переводчик выбирает эти варианты как наиболее соответствующие стилистике сказки О. Уайльда.

1. And he wrote a *long letter* about it to the local newspaper [4. С. 8].
2. И он написал *длинное письмо* об этом в местную газету.
3. И он напечатал об этом *пространное письмо* в местной газете [5. С. 9].

Long letter Чуковский переводит как *пространное письмо*. Выбор данной лексической единицы объясняется попыткой выразить суть письма: в оригинале сказки оно было не просто длинным, а написано сложными для понимания словами и не содержало в себе никакой конкретной идеи.

1. «Swallow, Swallow, little Swallow», *said* the Prince, «will you not stay with me one night longer?» [4. С. 8].
2. «Ласточка, Ласточка, маленькая Ласточка», – *сказал* Принц, – «не могла бы ты остаться со мной еще на одну ночь?»

3. Ласточка, Ласточка, маленькая Ласточка! – *взмолился* Счастливый Принц. Останься на одну только ночь [5. С. 9].

Уайльд использует троекратное повторение, характерное для жанра сказки, которое сохраняется и в переводе. Чуковский использует лексическую замену: глагол *взмолился* вместо *сказал*, вероятно, чтобы в большей степени подчеркнуть эмоции Принца.

В «шкале непереводимости» или «труднопереводимости» **фразеологические единицы** занимают едва ли не первое место. Их перевод решается по-разному в зависимости от их характера и особенностей. Определение, данное А.В. Куниным, характеризует фразеологические единицы следующим образом: «Фразеологические единицы или идиомы – это отдельно оформленные единицы языка с полностью или частично переосмысленными значениями» [8. С. 7]. Рассмотрим несколько примеров перевода фразеологических единиц К.И. Чуковским.

1. «Why can't you be like the Happy Prince?» asked a sensible mother of her little boy who *was crying for the moon* [4. С. 4].

2. «Почему ты не можешь быть таким, как Счастливый Принц?» – спросила благоразумная мать своего маленького мальчика, который *желал невозможного*.

3. – Постарайся быть похожим на Счастливого Принца! – убеждала разумная мать своего мальчугана, который *всё плакал, чтобы ему дали луну* [5. С. 5].

Здесь стоит отметить одну явную ошибку переводчика: выражение *to cry for the moon* имеет значение *желать невозможного, недостижимого*, однако Чуковский использует дословный перевод. Замена вопросительного предложения восклицательным не искажает смысл высказывания, т. к. цель этой просьбы именно в убеждении мальчика.

1. When *day broke* he flew down to the river and had a bath [4. С. 8].

2. Когда *день шел к концу*, он полетел вниз по реке и искупался.

3. *На рассвете* она полетела на речку купаться [5. С. 9].

To break the day дословно значит *сломать день*. Легко понять, что эта фраза означает *окончание дня*. В природе всё идет по кругу, и если что-то умирает, то рождается вновь. Так и здесь, когда день заканчивается, то он тут же начинается. Возможно, именно этот факт позволил переводчику ввести выражение *на рассвете*.

Проблема **гендерного аспекта** при переводе является весьма значительной, т. к. в английском языке как таковой род у имен существительных не определяется, его идентификатором служат личные и притяжательные местоимения. Именно с такой трудностью столкнулся К.И. Чуковский при переводе сказки О. Уайльда «Счастливый принц».

1. *He* had met her early in the spring as he was flying down the river after a big yellow moth, and had been so attracted by her slender waist that he had stopped to talk to her [4. С. 10].

2. *Он* встретил ее ранней весной, когда летел за большим желтым мотыльком в низине реки, и он был так покорен ее стройной талией, что остановился, чтобы поговорить с ней.

3. Еще ранней весной *она* увидала его, гоняясь за желтым большим мотыльком, да так и застыла, внезапно прельщенная его стройным станом [5. С. 5].

Главным и наиболее спорным моментом при переводе всей сказки является **гендерный аспект**. В оригинальном тексте Ласточка мужского пола, а в варианте перевода Чуковского женского, потому что в русском языке нет мужского эквивалента для ласточки. Русскому языку и многим другим характерны различия между полами птиц и животных, но именно тех, которые были важны для человека, так, например, в русском языке существуют **петух, курица, цыпленок**, что соответствует английским **cock, hen, chicken**, или **бык – bull, корова – cow, теленок – calf**. Замена вида птицы при переводе не желательна, т. к. образ ласточки имеет особый смысл: в Египте, стране, которая часто упоминается в сказке, ласточки символизируют проводников в загробный мир после смерти.

Перевод реалий может вызывать определенные трудности при переводе. Реалии – это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а, следовательно, не поддаются переводу на общих основаниях, требуя особого подхода [9. С. 192–193]. Приведем пример перевода одной из реалий К.И. Чуковским.

1. Soon they will go to sleep *in the tomb of the great King* [4. С. 6].

2. Скоро они пойдут спать *на могилу Великого Короля*.

3. Скоро они полетят на ночлег *в усыпальницу Великого Царя* [5. С. 7].

Английское слово *king* соответствует русскому *король*, но переводчик предпочел характерное для русской культуры слово *царь*. Чуковский адаптировал британскую реалию для российских читателей. В переводе Чуковского *the tomb* стало *усыпальницей*, хотя имеет значение *могила, надгробие, мавзолей, гробница*. Возможно, Чуковский употребляет слово *царь* при переводе, т. к. **усыпальница царя** – это устойчивое словосочетание, хотя, на наш взгляд, выражение **гробница фараона** в данном случае было бы лучшим вариантом перевода.

Исходя из проанализированных фрагментов, можно отметить, что наиболее трудными местами для перевода являются фразеологические единицы, перевод реалий и гендерный аспект. Часто используемыми видами переводческих преобразований у К.И. Чуковского являются конверсия, генерализация, лексическая замена. Чуковскому удалось наиболее точно передать идею и стилистику сказки О. Уайльда «Счастливый принц»: в переводе отсутствуют необдуманные дополнения или опущения, идущие вразрез с оригинальным текстом; текст не утяжелен сложными грамматическими конструкциями, т. к. сказка предназначена для чтения детям дошкольного и младшего школьного возраста. При чтении перевода сказки у читателя не возникает ощущение, что это перевод с иностранного языка. К.И. Чуковский стремился к тому, чтобы каждая фраза, переведенная им, звучала по-русски, подчиняясь логике и эстетике русского языка.

Список использованных источников

1. Латышев Л.К. Курс перевода: эквивалентность перевода и способы ее достижения. – М., 1981. – 248 с.
2. Федоров А.В., Чуковский К.И. Искусство перевода. – М., 1930. – 235 с.
3. Латышев Л.К. Технология перевода. – М., 2005. – 20 с.
4. Wilde O. The Happy Prince and other tales. – Moscow, 2002. – 55 p.
5. Уайльд О. Избранное / пер. К.И. Чуковского. – М., 1990. – 55 с.
6. Казакова Т.А. Практические основы перевода. – СПб., 2001. – 320 с.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводческий словарь. – М., 2003. – 320 с.
8. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. – М., 1998. – 512 с.
9. Голикова Ж.А. Перевод с английского на русский. – Минск, 2008. – 287 с.

Е.А. Баженова

Национальный исследовательский Томский политехнический университет

**Г. ГРАСС «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН»:
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА РОМАННОЙ МЕТАФОРЫ**

Индивидуальный авторский стиль Грасса богат реализованными романскими метафорами, которые в связи с разным лексическим материалом построения метафоры представляют собой особую трудность для переводчика. Анализ двадцати концептуальных метафор Гюнтера Грасса позволяет сделать два вывода.

Во-первых, в большинстве случаев переводчик сохранил образность и выразительность грассовских метафор, используя для