

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( Н И У « Б е л Г У » )

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

**Кафедра английской филологии и межкультурной коммуникации**

**ФРАНЦУЗСКИЕ КОСМЕТИЧЕСКИЕ ТЕРМИНЫ И ИХ ПЕРЕВОД НА  
РУССКИЙ ЯЗЫК**

**Выпускная квалификационная работа**

обучающегося по направлению подготовки 45.04.01 Филология  
магистерская программа Теоретические и прикладные аспекты перевода  
заочной формы обучения,  
группы 04001553  
Островной Юлии Михайловны

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры английской филологии  
и межкультурной коммуникации  
Ломоносова Ю.Е.

Рецензент:  
кандидат филологических наук,  
заведующий кафедрой иностранных  
языков БГТУ им. В.Г. Шухова  
Беседина Т.В.

**БЕЛГОРОД 2018**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ПЕРЕВОДЧЕСКОМ АСПЕКТЕ .....</b>	<b>6</b>
1.1. Особенности жанра французской литературной сказки .....	6
1.2. Литературные традиции в сказках Шарля Перро .....	9
1.3. Виды переводческих трансформаций.....	19
1.4. Понятия эквивалентности и адекватности в переводе .....	27
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 .....</b>	<b>30</b>
<b>ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК СКАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «РИКЕ С ХОХОЛКОМ» .....</b>	<b>32</b>
2.1. Особенности языка французской литературной сказки.....	32
2.2. Трансформации в переводе А. Федорова («Рике с хохолком) .....	41
2.3. Трансформации в переводе Г. Шалаевой («Чубчик-Рикки») .....	47
2.4. Трансформации в переводе И. Тургенева («Рике-хохол, или Хохлик») .....	58
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2 .....</b>	<b>64</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>66</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>68</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ .....</b>	

## ВВЕДЕНИЕ

Даная дипломная работа посвящена изучению и описанию особенностей языка и перевода французской литературной сказки на примере творчества Шарля Перро.

Жанр сказки уже давно привлекает пристальное внимание исследователей. Однако всестороннему изучению подвергалась только фольклорная сказка. Литературная сказка ввиду расплывчатости границ жанра, а также сильной зависимости от индивидуального авторского стиля, изучалась в основном лишь с позиций литературоведения (Е. Н. Ковтун, М. Н. Липовецкий, В. А. Бахтина). Таким образом, актуальность настоящего исследования определяется недостаточной изученностью французской литературной сказки в переводческом аспекте. Своевременным и перспективным представляется также изучение конкретных сказок Ш. Перро как уникальных произведений.

**Объектом** данного исследования является французская литературная сказка.

**Предметом** – исследование особенностей языка французской литературной сказки Ш. Перро «Riquet à la houppe», а также трансформации при ее переводе на русский язык.

**Основной целью исследования** является изучение в переводческом аспекте особенностей, свойственных языку и переводу французской литературной сказки.

Цель исследования обусловила необходимость решения следующих задач:

- изучить историю развития французской сказки;
- дать определение понятию «литературная сказка»;
- выявить особенности языка и перевода французской литературной сказки;
- провести анализ французской литературной сказки в переводческом аспекте: дать определение и общую характеристику трансформаций при

переводе, выделить виды переводческих трансформаций, показать примеры использования трансформаций при переводе.

Цель и предмет диссертации обусловили выбор материала и методов исследования.

Основным материалом для исследования послужила литературная сказка Ш. Перро «Riquet à la houppe», а также три варианта ее перевода на русский язык. На примере данного произведения прослеживаются различные виды переводческих трансформаций, возникающие при авторской переработке сказочного сюжета.

Для решения поставленных задач в диссертации использовалась комплексная методика исследования, включающая сравнительно-сопоставительный анализ сказочного произведения с его переводами на русский язык, метод стилистического анализа и выявление лексико-семантических особенностей текста, рассмотрены способы их реализации при переводе.

**Научная новизна** работы обусловлена ее целью, задачами и самим выбором материала исследования. Впервые дается комплексное описание отдельной французской литературной сказки, позволяющее наиболее полно проследить выражение мысли автора средствами общей структурно-семантической организации произведения (включая переводческие трансформации).

**Теоретической базой** исследования послужили работы отечественных и зарубежных лингвистов и ученых: А. В. Федорова, Я. И. Рецкер, Л. С. Бархударова и др.

**Практическая значимость** работы определяется возможностью использования результатов исследования для дальнейшего изучения особенностей языка и перевода французской литературной сказки, в практике преподавания французского языка и общего языкознания.

**Объем и структура диссертации** подчинены ее основной цели и поставленным задачам. Диссертация состоит из введения, двух глав (с

выводами по каждой главе), заключения, списка использованной литературы и приложения.

**Во введении** обоснованы выбор и актуальность темы, ее научная новизна, теоретическая и практическая значимость; сформулированы цель и задачи исследования, определены материал и методы исследования.

**В первой главе** излагаются теоретические предпосылки исследования: на основе обзора научно-исследовательской литературы предлагается определение литературной сказки, систематизируется соотношение фольклорных и литературных традиций в сказках Ш. Перро, приводятся основные классификации и виды переводческих трансформаций.

**Во второй главе** определяются основные особенности языка французской литературной сказки, проводится анализ переводов сказки Ш. Перро «Riquet à la houppe» на русский язык (по А. Федорову, Г. Шалаевой, И. Тургеневу).

**В выводах по каждой главе и в заключении** делаются обобщения, подводятся основные итоги по результатам исследования, а также намечаются перспективы дальнейшего изучения темы.

**В списке использованной литературы** перечислены труды отечественных и зарубежных авторов, цитируемые или упоминаемые в настоящей работе.

**Приложение** содержит сказку Ш. Перро «Riquet à la houppe» и три варианта перевода этого произведения на русский язык.

## **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ПЕРЕВОДЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.**

## 1.1. Особенности жанра французской литературной сказки.

Сказка как жанр имеет глубокие исторические корни и устоявшиеся традиции. К отличительным особенностям литературной сказки (по сравнению с народной) следует отнести большую свободу в интерпретации традиционных сказочных мотивов и ярко выраженную авторскую индивидуальность. Однако исчерпывающего определения и единого мнения о том, что такое сказка на сегодняшний день не существует. Некоторые исследователи главным элементом сказки считают вымысел (Т. Г. Леонова, 1982), другие – делают акцент на ее развлекательной (В. Я. Пропп, 1998) и воспитательной функциях (В. П. Аникин, 1984).

Поскольку литературная сказка частично заимствует жанровую специфику повествования у народной сказки, необходимо дать определение последней. Согласно словарным дефинициям, сказка – «повествовательное, обычно народнопоэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил» (Ожегов, 1995:665). Т. Г. Леонова понимает сказку как «эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования» (Леонова, 1982:198). А. И. Никифоров дает такое определение: «Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» (Никифоров, 1930:7). В. Я. Пропп определяет сказку в самом общем виде как «рассказ, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики» (Пропп, 2000:35).

Далее перейдем непосредственно к определению понятия жанра литературной сказки. М. Н. Липовецкий дает такое определение: «Литературная сказка – это в принципе то же самое, что фольклорная сказка,

но в отличие от народной литературная сказка создана писателем и поэтому несет на себе печать неповторимой творческой индивидуальности автора» (Липовецкий, 1992:13). По мнению Л. Ю. Брауде, «Литературная сказка – авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей» (Брауде, 1977:230). А. Б. Бритаева считает, что «Литературная сказка – это многовариантный жанр художественного словотворчества, произведение с фантастическим сюжетом, оригинальной авторской концепцией, основанное на синтезе фольклорных и литературных традиций и преследующее этикоэстетические цели» (Бритаева, 2011:67). Многие ученые отмечают, что литературная сказка является синтетическим явлением, вобравшим в себя черты народной сказки и авторского творчества. На наш взгляд, каждое из приведенных мнений имеет под собой основание и характеризует литературную сказку как результат долгой эволюции и трансформации, поэтому ее определение до сих пор не может быть универсальным.

Сказка представляет собой один из типов художественного текста. Несмотря на раннее появление сказок во Франции, фиксирование их на бумагу начинается лишь в эпоху Ренессанса – именно этот период можно назвать отправной точкой развития полноценного литературного жанра «сказка».

По мнению В. Ф. Шишмарева, одним из первых авторских сказочных произведений, возможно, следует считать «Лэ» Марии Французской (Шишмарев, 1955:141). В этих лэ много общего с народной сказкой: мотивы, сюжеты, герои, волшебные атрибуты, перевоплощения, вторжение сверхъестественного в человеческую жизнь. До наших дней дошел сборник

из 12 лэ, то есть стихотворных новелл любовного и по большей части фантастического содержания, сочиненных этой англо-нормандской поэтессой примерно между 1165 и 1175 гг. (История французской литературы, т. 1, изд. Академии Наук СССР, 1946:104). Она знала бретонский язык и, как позже отмечала в прологе к одному из своих произведений, «наслушавшись лэ, которые распевают бретонцы, она захотела перевести их для того, чтобы познакомить с этими «нежными песнями» своих соотечественников». Таким образом, - делают выводы составители многотомника «История французской литературы», - «если лэ Марии и не являются самыми ранними образцами «бретонских повестей» на французском языке, то по своему характеру они все же восходят непосредственно к фольклорным источникам...» (История французской литературы, т. 1, изд. Академии Наук СССР, 1946:105).

Однако, как отмечают исследователи, ярко проявившаяся в творчестве Марии Французской сказочная традиция, не получила развития во французской литературе на протяжении нескольких последующих столетий. Только в рыцарских романах XIV века встречаются некоторые элементы. По мнению В. Я. Проппа, «... рыцарский роман часто сам есть производное сказки» (Пропп, 2000:166). Золотой же век французской литературной сказки наступает на рубеже XVII – XVIII столетий, когда появляются сказки Шарля Перро.

## **1.2. Литературные традиции в сказках Шарля Перро.**

Шарль Перро – французский поэт и критик эпохи классицизма, родился 12 января 1628 года в семье судьи Парижского парламента Пьера Перро. Он был младшим из шести детей (вместе с ним на свет появился и

брат-близнец Франсуа, умерший через 6 месяцев). В восьмилетнем возрасте Шарля отправили в коллеж Бовэ, который он оставил, не доучившись.

После колледжа Шарль Перро три года берет частные уроки права. Получив диплом юриста, он приобретает лицензию адвоката, но вскоре отказывается от должности и поступает клерком к своему брату – архитектору Клоду Перро.

Будучи доверенным лицом Кольбера, в 1660-х годах он значительно влияет на политику двора Людовика XIV в области искусств. Благодаря Кольберу Шарля Перро в 1663 году назначают секретарем вновь образованной Академии надписей и изящной словесности, он также был генеральным контролером сюринтендантства королевских строений. После смерти своего покровителя (1683) Перро впадает в немилость, теряет пенсию, которую ему платили как литератору, а в 1695 году лишается и места секретаря (данные интернет-энциклопедии Википедия).

Перро можно считать довольно плодовитым литератором. Первое его произведение – ироикомическая поэма «Стены Трои, или Происхождение бурлеска» (1653). Однако из всех художественных произведений этого автора в настоящее время помнят практически одни только сказки.

В историю литературы Шарль Перро вошел как главный идеолог движения «новых» в «Споре о Древних и Новых». Основные программные тексты Перро – поэма «Век Людовика Великого» (1687) и диалоги «Параллели между древними и новыми в вопросах искусства и наук», т. 1 – 4, 1688-1697. Выступая против подражательства и издавна сложившегося поклонения античности, он утверждает, что современники («новые») превзошли «древних» в литературе и в науках, что доказывается литературной историей Франции и недавними научными открытиями.

В 1691 году Шарль Перро впервые обращается к жанру сказки и пишет «Гризельду». Это стихотворная обработка новеллы Боккаччо, завершающей

«Декамерон» (10-я новелла X дня). В ней Перро не порывает с принципом правдоподобия, волшебной фантастики здесь еще нет, как нет и колорита национальной фольклорной традиции. Сказка носит салонно-аристократический характер.

В 1694 году написана сказка «Ослиная шкура». Она по-прежнему написана стихами, выдержана в духе стихотворных новелл, но ее сюжет уже взят из народной сказки, широко распространенной тогда во Франции. Хотя фантастического в сказке ничего нет, но в ней появляются феи, что нарушает классицистический принцип правдоподобия.

В 1695 году, выпуская свои сказки, Шарль Перро в предисловии пишет, что его сказки выше античных, потому что, в отличие от последних, содержат моральные наставления.

В 1696 году в журнале «Галантный Меркурий» анонимно опубликована сказка «Спящая красавица», впервые в полной мере воплотившая черты нового типа сказки. Она написана в прозе, к ней присоединено стихотворное нравоучение. Прозаическая часть может быть адресована детям, стихотворная – только взрослым, причем моральные уроки не лишены игривости и иронии. В сказке фантастика из второстепенного элемента превращается в ведущий.

В 1697 году Шарль Перро публикует сборник французских народных сказок «*Histoires ou Contes du temps pass avec Moralits*» («Сказки Матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями»). В книгу вошли восемь сказок: «Кот в сапогах», «Красная шапочка», «Золушка», «Мальчик с пальчик», «Спящая красавица», «Синяя Борода», «Феи», «Рике с хохолком». Источниками для данного сборника послужили рыцарские романы и устная национальная и международная традиция. С XVI века на французскую литературную сказку существенное влияние начинает оказывать итальянская традиция. Ш. Перро, в частности, особое внимание уделил сборникам

Джамбатисты Базиле «Lo cunto de li cunti», или «Pentamerone» / «Сказка сказок, или «Пентамерон»/ и Джованни Франческо Страпаролы «Le piacevoli notti» / «Веселые ночи», а также итальянским сказкам для взрослых. Он переделывает их таким образом, чтобы они предназначались и для молодежи.

Предполагается также, что вошедшие в сборник сказки представляют собой литературную обработку народных сказок, услышанных от кормилицы сына Перро. Кроме одной – «Рике с хохолком», предположительно сочиненной самим Перро.

В то же время влияние на развитие сказки как литературного жанра оказал так называемый «Спор Древних и Новых» (Разумовская, 1983:15), разгоревшийся во Франции. «Новые», то есть Ш. Перро и Б. Фонтенель, сторонники прогресса в науке и культуре, выступали против некоторых догматических канонов классицизма – не признавали идеалы античности в качестве абсолютных образцов для подражания; утверждая преимущество современной литературы перед античной, «новые» стремились к обновлению тематики и литературной формы; настаивали на национальном понимании прекрасного в искусстве. Отсюда – их обращение к фольклору, к народной сказке. Ш. Перро в своем новаторском теоретическом сочинении «Параллели между Древними и Новыми» называет фольклорные сказки «новыми» по сравнению с античной мифологией.

У парижан 1697 года сборник «Сказки Матушки Гусыни» имел невероятный успех: каждый день в лавке Клода Барбена продавалось по 20-30, а иногда по 50 книг в день. В течение года издатель трижды повторял тираж (данные сайта [hobbitaniya.ru](http://hobbitaniya.ru)).

Фактически Перро ввел народную сказку в систему жанров «высокой» литературы. Однако опубликовать сказки под своим именем он не решился, и на выпущенном им сборнике значилось имя его сына – Пьера Перро д'Арманкура. Со времен издания сказок Шарля Перро в прозе (1697 год) и до

сих пор ведутся споры о подлинном их авторе. Общеизвестен лишь тот факт, что основу всех сюжетов сказок Шарля Перро составляют известные народные сказки, а не его авторский замысел. Перро же создал на их основе авторскую литературную сказку. Исследователи называют несколько возможных версий. Три из них на своем авторском сайте в статье «Шарль Перро: биография и сказки для детей» анализирует Ася Валасина.

Версия 1: Шарль Перро написал только сказки в стихах, а известные всем детские сказки в прозе написал его сын Пьер.

В качестве подтверждения приводится тот факт, что сборник «Сказки Матушки Гусыни» переиздавался несколько раз с изменениями и дополнениями. В четвертом издании сборника были сказки в стихах (1691 год – сказки «Гризельда», «Ослиная шкура», «Потешные желания»). И издан он был под именем самого Шарля Перро. В пятом же издании сборника (1697 год) было пять сказок в прозе: «Спящая красавица», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Господин Кот, или Кот в сапогах» и «Волшебницы». Но все эти сказки были подписаны не Шарлем Перро, а именем его младшего сына как автора сказок. От его же имени дано посвящение – юной племяннице Людовика XIV Елизавете Шарлотте Орлеанской.

Через год «Сказки Матушки Гусыни» были еще раз переизданы и в них появились три новые сказки: «Золушка, или туфелька, отороченная мехом», «Рике с хохолком» и «Мальчик с пальчик». Еще двадцать лет книга издавалась под именем сына Перро – автором на обложке значился Пьер Перро д'Арманкур. А после этого на обложке сказок в прозе появилось другое имя – Шарль Перро, так как он был гораздо более значимой фигурой в жизни государства и французской литературы. После этого сказки в прозе и сказки в стихах были объединены в один сборник «Сказки Матушки Гусыни» и стали издаваться под единым именем автора – Шарль Перро. При жизни Шарль Перро никогда не претендовал на свое авторство сказок в

прозе. И даже в своей автобиографии он ни словом не упомянул об авторстве сказок в прозе и ни разу в жизни не поставил под ними свою подпись.

Версия 2 (традиционная): Шарль Перро сознательно скрыл свое авторство и представил автором сказок своего сына, так как сказки не считались тогда серьезным занятием для «настоящего литератора».

В 1697 году Шарль Перро издает сборник «Сказки Матушки Гусыни» под именем своего сына и на обложке сборника как автор значится Пьер Перро д'Арманкур. В сборник включены восемь сказок: «Спящая красавица», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Кот в сапогах», «Феи», «Золушка», «Рике с хохолком», «Мальчик с пальчик». В следующих изданиях сборник пополнился еще тремя сказками: «Потешные желания» (в других переводах – «Смешные желания»), «Ослиная кожа», «Гризельда».

Посвящение в книге было таким (написанным от имени сына Шарля Перро как автора сказок): «Ваше высочество. Вероятно, никто не найдет странным, что ребенку пришло в голову сочинить сказки, составляющие этот сборник; однако все удивятся, что у него хватило смелости вам их поднести».

Доказательством этой точки зрения считается то, что в частности в сказках отражены жизненные впечатления именно Шарля Перро, а не его сына. Считается известным фактом, что замок Спящей красавицы – это знаменитый замок Юссе на Луаре. Сейчас в нем находится музей Шарля Перро с восковыми фигурами его сказочных персонажей. Шарль Перро впервые увидел этот замок, когда был интендантом королевских построек. В то время замок уже был в запустении, в густых зарослях, над которыми возвышались зубчатые башни – именно такой, каким он описан в сказке Шарля Перро. Также в доказательство приводится тот факт, что сказки заканчиваются стихами – моральными нравоучениями, которые вряд ли бы написал ребенок или юноша.

Шарль Перро был первым европейским писателем, взявшим на себя смелость ввести в круг классической литературы «низкий жанр» сказки». И именно поэтому ему пришлось скрывать свое имя в авторстве сборника с простонародным названием «Сказки Матушки Гусыни».

Традиционная версия убедительно доказывается французскими литературоведами 20-21 века, в частности, Марком Сориано, а также в учебниках литературы.

Версия 3: юный Пьер Перро записал народные сказки, а его отец Шарль Перро их серьезно отредактировал. Или, возможно, Шарль Перро сочинял эти сказки для своего сына, когда тот был маленьким, и позже их просто записал от его имени.

Согласно этой версии, каждый вечер Шарль Перро рассказывал своим детям волшебные сказки, которые помнил со времен собственного детства. Потом историй стало не хватать, и он стал их собирать у слуг, кухарок, горничных. Его увлечение сказками унаследовал и младший сын Пьер. Мальчик завел тетрадку, в которую записал все услышанные им от отца и других людей волшебные истории. Именно эта тетрадка и стала основой для знакомых нам волшебных сказок в прозе, созданных в сотворчестве отца Шарля Перро и его младшего сына.

Смерть Шарля Перро и безвременная кончина его сына Пьера оставили тайну авторства сказок не раскрытой. Некоторое время «Сказки Матушки Гусыни» по инерции еще выходили под именем Пьера д`Арманкура, но в 1724 году, через 10 лет после смерти писателя, возобладало общее мнение, что сказки все-таки написал Шарль Перро-старший. Под этим именем они и публикуются до сих пор.

Общепризнанно, что именно Шарль Перро стал основателем целого направления – литературной волшебной сказки для детей. Изначально сборник «Сказки Матушки Гусыни» не предназначался для детей – он был

написан в первую очередь для взрослых и имел многозначительный подтекст. Огромная заслуга Шарля Перро в том, что он выбрал из массы народных сказок несколько историй и зафиксировал их сюжет, который еще не стал окончательным. Он придал им стиль, характерный для 17 века, и в то же время – очень личный.

В переводе на русский язык сказки Шарля Перро были впервые изданы в 1768 году в сборнике под названием «Сказки о волшебниках с нравоучениями». В 1867 году сборник сказок Шарля Перро вышел с предисловием И. С. Тургенева и без стихотворных нравоучений в конце сказок, с иллюстрациями Г. Доре. Перевод И. С. Тургенева помог этим французским сказкам завоевать популярность в России (по материалам <http://ru.wikipedia.org/wiki> и <http://www.calend.ru/person/815/>).

В настоящее время издаются преимущественно не авторские тексты Шарля Перро в переводе, а адаптированные тексты сказок, специально созданные для детского восприятия русскими переводчиками. Их пересказали для детей М. Булатов, А. Любарская, Н. Касаткина, Л. Успенский, А. Федоров, С. Бобров и др. В них нет стихотворных нравоучений, многие сюжеты изменены так, чтобы сказки стали истинно детскими (по данным интернет-энциклопедии Википедия).

Особое место в творчестве Шарля Перро занимает сказка «Рике с хохолком». Перро не был ее автором в полном смысле слова. Исследователи сходятся во мнении, что эта сказка не имеет народных, фольклорных корней. Однако она не является и абсолютно оригинальным сочинением. За год до Шарля Перро свой вариант подобной сказки опубликовала французская писательница Катрин Бернар. Ее версия намного мрачнее и серьезнее. В романе «Иннеса Кордовская» (1696) придворные дамы Елизаветы Французской, жены испанского короля Филиппа II, рассказывают друг другу волшебные сказки, одна из которых так и называется – «Рике с хохолком». Рике в этой сказке – король гномов: даже женившись на принцессе, он

остался, как и был, уродливым. Сказка «Рике с хохолком» в изложении Шарля Перро в этом отношении выгодно отличается от упомянутого произведения счастливым финалом, тонким юмором и ненавязчивой моралью, поэтому получила более широкое распространение. Народных корней у сказки нет, но она также имеет сходство со сказкой «Желтый карлик» другой французской писательницы – Мари д’Онуа. Сюжет примерно совпадает с историей о Рике и принцессе, но финал трагичен: злым волшебником влюбленные были обращены в пальмы. Неудивительно, что вариант Перро больше понравился детской читательской аудитории, в отличие от перечисленных сочинений, которые отличались зловещим сюжетом и несколько грубым юмором (по материалам сайта FB.ru: <http://fb.ru/article/286282/skazka-sharlya-perro-rike-s-hoholkom-kratkoe-soderzhanie-glavnyie-geroi>).

У сказки Перро конец счастливый: безобразный принц Рике превращается «в самого красивого, самого стройного и самого любезного человека». Правда, реалистически настроенный автор одновременно намекает на то, что, возможно, никакого волшебного превращения и не было, просто принцесса, поразмыслив «обо всех прекрасных свойствах его ума и души, перестала замечать, как уродливо его тело, как безобразно его лицо». Заключительное нравоучение Перро: «Все, что мы с вами полюбили, для нас прекрасно и умно!» – лишь подтверждает эту мысль. Автор подводит читателя к выводу, что внутренний мир человека определяет не внешность, а исключительно нравственные качества; что настоящая любовь способна изменить человека и без волшебства – герои просто полюбили друг друга и смогли дать друг другу то, чего им недоставало. Желая показать сразу два случая преображения Любовью, писатель делает жениха умным, но уродливым, а невесту, напротив, красавицей, но глупой. Соединившись вместе, они получают достоинства другого (Еремеев, 2016).

Сказкам Шарля Перро и его последователей присуща национальная фольклорная окраска. Однако, ни он, ни его последователи не занимались

собираение фольклора: опираясь на устную фольклорную традицию, они создавали оригинальные литературные произведения. «Народная канва» и объясняет, как правило, сходство многих сюжетов и образов сказок XVII века. И в это время традиции рыцарского романа продолжали оказывать определенное влияние на литературную обработку фольклорных мотивов, но чудесного и волшебного в этих сказках не очень много. Феи редко являются персонажами сказок Шарля Перро, чудес и волшебства мало и в сказках его последователей. В их произведениях ход событий определяют не феи, а люди – жизнедеятельные и разумные. Чудесное в волшебных сказках выглядело правдоподобным, и это свидетельствовало о сильном воздействии рационалистической философии на умы писателей конца века. Фантазия, динамика повествования, даже сама поэтичность сказок строго продуманы по законам рационалистического мышления. Даже аллегории и символы служили создателям сказок средством правдиво отражать действительность (Разумовская, 1983:25).

Волшебство в сказках служило для перехода от естественного к сверхъестественному. К примеру, феи в сказках Шарля Перро были похожи на современных ему светских дам. Сказки отражали нравы и обычаи своей эпохи. В то же время сказка учила «развлекая», она была руководством к действию, где добро всегда должно победить зло.

Считается, что в век Просвещения волшебная сказка прекратила свое существование. На самом деле, она просто менялась, и по образному строю, и даже по размеру. Прежние сказки выходят из моды, ослабевает и ориентация на фольклорную традицию. Постепенно нарушается традиция двойственности, сохранявшаяся на протяжении XVII-XVIII веков. Авторы используют лишь необходимые элементы сказок. К примеру, в сказках Перро были убраны все намеки на жестокость и литературную игру. Так получились чисто детские сказки.

Одним из следствий Великой французской революции была смена, и довольно резкая, общественно-этических, эстетических, литературных категорий и норм. Эта смена повлияла и на судьбу литературной сказки во Франции. С одной стороны, сказка исчезает и не занимает значительного места среди литературных жанров, с другой стороны, романтизм вызывает к жизни широкий интерес к фольклору, к старине, к изучению и сохранению народной культуры (Разумовская, 1983:27). Литературная сказка, как и прежде, в основном подчиняется жанровым законам сказки народной, но и продолжает ставить перед собой собственные литературно-эстетические задачи и, сильно трансформируя сюжет, подчиняет элементы волшебного и фантастического сложным современным проблемам.

### **1.3. Виды переводческих трансформаций.**

Анализ применения переводческих трансформаций требует предварительно дать определение самого перевода, являющегося неотъемлемой частью процесса межкультурной коммуникации. По мнению большинства исследователей, перевод является отражением оригинала; чем вернее и целостнее это отражение – тем выше качество перевода. При этом, как отмечает А. А. Попович, «перевод должен не только отразить, но и пересоздать оригинал, не «скопировать» его содержание и форму, а воссоздать их средствами другого языка для другого читателя, находящегося в условиях другой культуры, эпохи, общества» (Попович, 1980:15).

Приведем еще несколько распространенных определений.

«Переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» (Бархударов, 1975:58).

«Перевод – акт межъязыковой коммуникации. При переводе имеет место не только контакт двух языков, но и соприкосновения двух культур» (Бреус, 2002:27).

«Перевести – значит выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка... Цель перевода – как можно ближе познакомить читателя (или слушателя), не знающего языка подлинника, с данным текстом (или содержанием устной речи)» (Федоров, 1986:147).

Исходные тексты, подлежащие переводу, разнообразны и отличаются жанрово-стилистическими характеристиками. Различаются, безусловно, и тексты переводов. Вместе с тем, в текстах можно выявить общие черты, и они могут быть классифицированы. Выделяют, в частности, художественный перевод, научный перевод, перевод религиозных сочинений и др. В настоящем исследовании нас, прежде всего, интересует художественный перевод. От оригинального творчества такой перевод отличает зависимость от объекта перевода. Определяющим при этом, как известно, является

требование максимально бережного отношения к объекту перевода и воссоздания его как произведения искусства в единстве содержания и формы, в национальном и индивидуальном своеобразии. Одним из приемов, помогающих переводчикам справиться с этой задачей, являются переводческие трансформации.

Считается, что главная цель перевода – достижение адекватности. По определению А. В. Федорова, адекватность – это «исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника и полное функционально-стилистическое соответствие ему» (Федоров, 1983:148).

Преобразования, с помощью которых осуществляется переход от единиц оригинала к единицам перевода, называются переводческими трансформациями. Особенное значение они имеют в художественном переводе.

По мнению Р. К. Миньяр-Белоручева, трансформация заключается в изменении формальных (лексические и грамматические трансформации) или семантических (семантические трансформации) компонентов исходного текста при сохранении их формации, предназначенной для передачи (Миньяр-Белоручев, 1994:63).

Я. И. Рецкер называет трансформациями «приемы логического мышления, с помощью которых переводчик раскрывает значение иноязычного слова в контексте и находит ему русское соответствие, не совпадающее со словарным (лексические трансформации) и преобразования структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами переводящего языка (грамматические трансформации)» (Рецкер, 1974:138).

В. Н. Комиссаров считает, что переводческие трансформации – это способы перевода, которые может использовать переводчик при переводе различных оригиналов в тех случаях, когда словарное соответствие отсутствует или не может быть использовано по условиям контекста (Комиссаров, 2007:74).

А по определению Л. С. Бархударова, внесшего значительный вклад в разработку типологии переводческих трансформаций, «переводческие трансформации – это те многочисленные и качественно многообразные межъязыковые преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности («адекватности перевода») вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков». В своих научных исследованиях он отмечает, что:

1. термин «трансформация» нельзя понимать буквально, поскольку текст оригинала не «преобразуется» в том смысле, что он не изменяется сам по себе;
2. оригинал остается неизменным, но на его основе при помощи определенных переводческих трансформаций создается текст на ином языке;
3. перевод является межъязыковой трансформацией (Бархударов, 1975: 176).

Таким образом, разные ученые дают различные определения переводческим трансформациям, но сходятся в том, что трансформация – это способ достижения эквивалентности исходного языка и переводящего путем преобразования языковых единиц.

В настоящее время существует множество классификаций переводческих трансформаций. Портал переводчиков [translations.web-3.ru](http://translations.web-3.ru) приводит обзор некоторых из них.

Л. К. Латышев предлагает классификацию переводческих трансформаций по характеру отклонения от межъязыковых соответствий, в которой все трансформации подразделяются на:

1. морфологические – замена одной категориальной формы другой или несколькими;
2. синтаксические – изменение синтаксической функции слов и словосочетаний;
3. стилистические – изменение стилистической окраски отрезка текста;

4. семантические – изменение не только формы выражения содержания, но и самого содержания, а именно тех признаков, с помощью которых описана ситуация;

5. смешанные – лексико-семантические и синтактико-морфологические (Латышев, 1981).

В. Е. Щетинкин называет следующие разновидности переводческих трансформаций:

1. лексические;
2. стилистические;
3. грамматические.

Далее он выделяет четыре подтипа, среди них: перестановки, опущения, замены, добавления (Щетинкин, 1987).

А. М. Фитерман и Т. Р. Левицкая предлагают свою классификацию, в которой выделяют три типа переводческих трансформаций:

1. грамматические;
2. стилистические;
3. лексические (Левицкая, Фитерман, 1985).

А. Д. Швейцер подразделяет трансформации на четыре группы:

1. трансформации на компонентном уровне семантической валентности;
2. трансформации на прагматическом уровне;
3. трансформации, осуществляющиеся на референциальном уровне;
4. трансформации на уровне стилистическом – компрессия и расширение (Швейцер, 1988).

А. Б. Шевнин и Н. П. Серов называют два основных вида переводческих преобразований:

1. лексические трансформации;
2. грамматические трансформации (Серов, Шевнин, 1979).

Концепция В. Н. Комиссарова сводится к следующим видам трансформаций:

1. лексические;
2. грамматические;
3. комплексные (Комиссаров, 1980).

К лексическим трансформациям он относит транслитерацию, переводческое транскрибирование, калькирование, некоторые лексико-семантические замены (модуляцию, конкретизацию, генерализацию). В качестве грамматических трансформаций выступают дословный перевод (или синтаксическое уподобление), грамматические замены (замены членов предложения, форм слова, частей речи) и членение предложения. Комплексные трансформации также можно назвать лексико-грамматическими – сюда относятся экспликация (описательный перевод), антонимический перевод и компенсация.

Р. К. Миньяр-Белоручев называл три вида трансформаций:

1. лексические;
2. грамматические;
3. семантические (Миньяр-Белоручев, 1996).

В классификации Л. С. Бархударова переводческие трансформации различаются по формальным признакам: перестановки, добавления, замены, опущения. При перестановке происходит изменение порядка расположения компонентов сложного предложения, изменение места слов и словосочетаний. К приемам замены ученый отнес компенсацию, синтаксические замены в структуре сложного предложения, замену частей речи, компонентов предложения и словоформ, конкретизацию и генерализацию, членение и объединение предложения, замену причины следствием (и наоборот), антонимический перевод. Опущения и добавления в классификации Бархударова имеют соответствующие типы трансформаций – опущение и добавление. Известный лингвист при этом подчеркивает, что подобное деление является в значительной мере приблизительным и условным (Бархударов, 1975).

Я. И. Рецкер выделяет два типа трансформаций:

1. лексические трансформации;
2. грамматические трансформации (Рецкер, 1974).

Лексические трансформации, как считает Я. И. Рецкер, заключаются в дифференциации значения, конкретизации значения, генерализации значения, смысловом развитии, антонимическом переводе, целостном преобразовании и компенсации потерь, возникающих в процессе перевода. Отдельные приемы трансформаций могут совмещаться. Наиболее часто это происходит с первыми двумя видами, которые сочетаются друг с другом. При этом, - отмечает ученый, - дифференциация без конкретизации возможна, если требуется передать значение широкого абстрактного понятия, не уточняя его в переводе. Но неверно конкретизировать то, что намеренно дано расплывчато в подлиннике.

Конкретизация, - по утверждению Я. И. Рецкера, - напротив, всегда сопровождается с дифференциацией и невозможна без нее. В этой связи лингвистами неоднократно отмечалось, что для лексики русского языка характерна большая конкретность, чем английского или французского языков.

Прием генерализации применяется реже, чем дифференциация и генерализация, что связано с особенностями английской и французской лексики. Иногда этот прием применяется в соответствии со стилистическими нормами, принятыми в русском языке.

Прием смыслового развития, - по определению Я. И. Рецкера, - заключается в замене словарного соответствия при переводе контекстуальным, логически связанным с ним. Антонимический перевод он, по сути, считает «крайней точкой» приема смыслового развития.

Прием целостного преобразования ученый кратко определяет как синтез значения без непосредственной связи с анализом. Компенсацией потерь при переводе предлагается считать замену непередаваемого элемента подлинника другим элементом, в соответствии с общим идейно-

художественным характером оригинала и там, где это удобно сделать по нормам русского языка.

Грамматические трансформации, - по классификации Я. И. Рецкера, - заключаются в преобразовании структуры предложения в процессе перевода в соответствии с нормами языка перевода. При этом может происходить полная трансформация (когда заменяются главные члены предложения) или частичная (когда заменяются второстепенные члены предложения). Замена могут подвергаться и части речи. Также возможны изменение порядка слов, добавления или опущения слов.

Необходимо учитывать факторы, способные влиять на применение грамматических трансформаций. К их числу Рецкер относит: синтаксическую функцию предложения; его лексическое наполнение; его смысловую структуру; контекст (окружение) предложения; его экспрессивно-стилистическую функцию.

Среди иностранных лингвистов следует отметить Жана Дарбельне и Жан-Поля Вине. Они не занимались классификаций переводческих трансформаций, однако предлагали ряд приемов для применения в переводческой практике. В частности, в процессе косвенного перевода смысл текст может искажаться либо исчезать совсем, возможно и изменение норм языка в сторону ухудшения. Происходит это, если осуществить прямой перевод в данной ситуации невозможно.

Проанализировав этот аспект, Дарбельне и Вине выдвигают идею о двух группах технических приемов, используемых при переводе:

1. приемы прямого перевода;
2. приемы косвенного перевода (Вине, Дарбельне, 1995).

К первой группе эти ученые отнесли дословный перевод, калькирование и заимствование.

Ко второй: эквиваленцию (передача смысла предупредительных надписей, пословиц, афоризмов другими словами); транспозицию (замена

одной части речи на другую); адаптацию (замена деталей сообщаемой истории прочими); модуляцию (изменение присутствующей точки зрения).

Исследованию переводческих трансформаций посвящено большое количество статей и монографий, однако проблема межъязыковых преобразований по-прежнему остается актуальной. Трансформации являются неотъемлемой частью переводческой деятельности, поэтому любой профессиональный перевод непременно включает в себя те или иные виды трансформаций. Единой классификации до сих пор не существует – ее создание осложняется тем, что различные лингвисты выделяют разное количество приемов переводческих трансформаций. В своей работе мы решили придерживаться классификации, предложенной Я. И. Рецкером.

#### **1.4. Понятия эквивалентности и адекватности в переводе.**

В теории перевода понятия «эквивалентность» и «адекватность» рассматриваются с различных точек зрения. Одни исследователи считают их синонимичными, другие – не равнозначными. В лингвистике этот вопрос активно изучали Я. И. Рецкер (1974), А. Д. Швейцер (1988), В. Н. Комиссаров (1988) и др.

Для ранних переводов характерно стремление к буквальному копированию оригинала, что нередко приводило к искажению смысла. Позднее предпринимались попытки отстоять право на допустимость «вольного перевода». Многими лингвистами также разделялось мнение о «непереводимости» некоторых (преимущественно сакральных) текстов, впрочем, на переводческую практику данная теория значительного влияния не оказала.

К середине XX века стало ясно, что перевод должен обеспечивать передачу информации в деталях и максимально соответствовать оригиналу. М. Ю. Илюшкина в учебном пособии, посвященном основным понятиям и проблемам перевода, отмечает, что «отсутствие в языке перевода прямых эквивалентов некоторых лексических единиц в словарном составе другого языка отнюдь не означает их непереводимость». То есть, переводчики имеют массу способов, помогающих довольно точно передать значение исходного слова (Илюшкина, 2015:29).

В. С. Виноградов понимает под эквивалентностью «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе» (Виноградов, 2001:18). Он признает, что эквивалентность перевода художественного текста может быть только относительной.

А. Д. Швейцер разделяет понятия эквивалентности и адекватности. «Если эквивалентность отвечает на вопрос о том, соответствует ли текст перевода исходному, то адекватность отвечает на вопрос о том, соответствует ли перевод как процесс данным коммуникативным условиям.

Полная эквивалентность подразумевает исчерпывающую передачу коммуникативно-функционального инварианта, то есть, речь идет о максимальном приближении текста перевода к оригиналу, о максимальных требованиях, предъявляемых переводу. Требование адекватности же носит оптимальный характер: перевод должен оптимально соответствовать определенным коммуникативным целям и задачам» (Швейцер, 1988:95).

Как неидентичные, хотя и достаточно близкие, понятия эквивалентность и адекватность перевода рассматривает и В. Н. Комиссаров. По его мнению, эквивалентность – это смысловая общность приравниваемых друг к другу единиц языка и речи. Адекватность перевода – более широкое понятие и понимается им как синоним «хорошего» перевода, обеспечивающего необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях (Комиссаров, 1990:233-234).

Абсолютная эквивалентность (тождественность), - по мнению большинства исследователей, - невозможна. По причине семантических, структурных и прагматических различий исходного и переводного текстов.

Одной из первых теорий, созданных в результате изучения текстов оригинала и текстов перевода, стала «Теория закономерных соответствий» Я. И. Рецкера. Основные ее положения ученый изложил в опубликованной в 1950 году статье «О закономерных соответствиях при переводе на родной язык». Эта теория допускает, что многие единицы языка оригинала имеют регулярно повторяющиеся способы их перевода, то есть, постоянные эквиваленты в другом языке. Например, для числительных, терминов, имен собственных, географических названий. Ряд других слов и словосочетаний можно было перевести, применив вариантные контекстуальные соответствия, то есть, временные эквиваленты, подходящие для данного контекста. Для приема еще одной группы слов следовало использовать приемы логического мышления и связанные с этим лексические трансформации.

Я. И. Рецкер назвал эти способы «закономерными соответствиями» и выделил три типа таких соответствий: эквиваленты, вариантные соответствия и переводческие трансформации. Эквивалентные соответствия относят к сфере языка, две другие категории – к сфере речи. Если между языковыми единицами оригинала и перевода имеется традиционное эквивалентное соответствие, переводчик использует именно такие эквиваленты. Иное может быть оправдано лишь особыми условиями контекста или обстановки.

О вариантных соответствиях между словами говорят в том случае, когда в языке перевода существует несколько слов, передающих одно и то же значение исходного слова. Такие соответствия еще называют аналоговыми.

О третьей категории закономерных соответствий – трансформациях подробно было рассказано в предыдущем параграфе.

Таким образом, разработанная Я. И. Рецкером теория закономерных соответствий выводит общие закономерности процесса перевода и устанавливает определенные рамки, внутри которых возможен выбор вариантов перевода. В 1953 году похожие взгляды в работе «Введение в теорию перевода» высказывал А. В. Федоров. Позже ее последовательно разрабатывал Л. С. Бархударов, а отдельные элементы в своих концепциях использовали В. Н. Комиссаров и др.

Знание теории закономерных соответствий Я. И. Рецкера представляется полезным для сопоставительного изучения языков. В настоящее время она лежит в основе многих отечественных учебников и практических пособий по переводу.

## **Выводы по Главе 1.**

Французская литературная сказка многогранна, поэтому исследовать ее можно в различных аспектах.

Жанр литературной сказки берет начало в фольклорной сказке, и вместе с тем отличается от нее как в лексическом плане, так и в грамматическом. Литературные сказки продолжают традицию предшествующих фольклорных сказок развлекать и учить добру.

Основными признаками литературной сказки являются наличие автора-писателя, а также наличие определенного набора сюжетов, которые авторы разных эпох повторяют или перерабатывают по-своему. К отличительным особенностям литературной сказки (по сравнению с народной) следует отнести большую свободу в интерпретации традиционных сказочных мотивов и ярко выраженную авторскую индивидуальность. Литературные сказки отличаются и художественной обработанностью.

Во Франции фиксирование сказок на бумагу начинается лишь в эпоху Ренессанса. В так называемом «Споре Древних и Новых» Шарлем Перро переосмысливается традиция жанра и проявляется стремление к обновлению тематики и литературной формы: он называет фольклорные сказки «новыми» по сравнению с античной мифологией.

Сказкам Шарля Перро присуща национальная фольклорная окраска. Создавая свои произведения, он опирался как на литературные источники, так и на устные национальные традиции. Шарля Перро считают основателем нового направления – литературной волшебной сказки для детей. В 1967 году он публикует сборник французских народных сказок «*Histoires ou Contes du temps pass avec Moralits*» («Сказки Матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями»). В книгу вошли восемь сказок. Сборник имел у читателей большой успех и несколько раз переиздавался. Однако вопрос авторства долгое время оставался спорным.

Особое место в творчестве Шарля Перро принадлежит сказке «Рике с хохолком». Исследователи полагают, что в полной мере считать ее автором

Шарля Перро нельзя, в то же время сказка не имеет фольклорных корней. Свои варианты этой истории в разное время публиковали писательницы Катрин Бернар и Мари д'Онуа. Эти версии были намного мрачнее и серьезнее. У сказки Перро конец счастливый.

Перевод французской литературной сказки, как правило, содержит некоторое количество переводческих трансформаций. Переводчик может использовать различные их виды в зависимости от ситуации (контекста). В первой главе научной работы приводятся различные классификации, и дается обзор основных видов переводческих трансформаций, а также рассматриваются понятия эквивалентности и адекватности перевода. Далее, при анализе трансформаций, автор будет придерживаться классификации, предложенной Я. И. Рецкером.

## **ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК СКАЗКИ ШАРЛЯ ПЕРРО «РИКЕ С ХОХОЛКОМ».**

## 2.1. Особенности языка французской литературной сказки.

С первых же строк сказки Шарля Перро «Рике с хохолком» мы встречаем упоминания традиционно сказочных персонажей: Королева, Фея, Принц, Принцессы... По сути, вся сказка представляет собой беседы между этими литературными героями (пример 1):

Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux (Perrault, 1968: 97).

Довольно часто встречаются слова, обозначающие степень родства: сын, дочь, младшая и старшая сестры, отец, супруг, зять (пример 2):

Le roi ayant su que sa fille avait beaucoup d'estime pour Riquet à la houppe, qu'il connaissait d'ailleurs pour un prince très spirituel et très sage, le reçut avec plaisir pour son gendre (Perrault, 1968:110).

При этом личное имя на протяжении всей сказки упоминается лишь одно – автор дает его только главному действующему лицу. Отдельное следует отметить и многообразие вариантов перевода личного имени (ЛИ) главного героя анализируемой французской сказки на русский язык. В рамках общей теории перевода практически отсутствуют исследования, специально посвященные вопросу перевода ЛИ. Как отмечает в своей статье Лаура Сальмон, «в художественных текстах ЛИ представляют специфический прием автора, который почему-то выбрал именно те имена, а не другие. Поэтому в художественном тексте употребление производных форм ЛИ следует оценивать на уровне речевой стилистики» (Сальмон, 401). Далее подчеркивается, что, несмотря на теоретический вакуум, практическое переводческое творчество распространялось и на имена собственные. «Однако это больше касалось не художественной «серьезной» литературы»,

где переводчики веками испытывали своего рода пиетет по отношению к «оригиналу», а популярного искусства, внушающего чувство большей свободы. В сказках, кинофильмах (особенно мультипликационных), в комиксах собственные имена всегда переводились, и переводились функционально, эффективно, иногда гениально. В художественной же литературе по преимуществу царствовал принцип «имена не переводятся» (Сальмон, 402).

Личные имена – важный элемент художественного текста и нередко выносятся в заглавие. Данная тенденция наблюдается и в произведениях Шарля Перро («Золушка», «Спящая красавица», «Синяя Борода» и др.).

Как и все другие знаки исходного текста, - отмечается в исследовании Лауры Сальмон, - в процессе перевода ЛИ подвергаются интерпретации. Интерпретация содержит в себе долю субъективности, но одновременно следует принципу условности. Субъективность отнюдь не является произволом: как мы видели, имена используются и воспринимаются по-разному, но в рамках определенных образовательных (и потому декодируемых) норм. Перевод, таким образом, должен стремиться не к «правильности», а к функциональной правдоподобности (Сальмон, 403). По нашему мнению, подтверждением вышеизложенным тезисам могут служить и анализируемые в данной работе варианты переводов сказки «Riquet à la houppette». В переводе А. Федорова вынесенное в заглавие сказки личное имя главного героя – «Рике с хохолком», у Г. Шалаевой оно преобразуется в «Чубчик-Рикки», у И. Тургенева – «Рике-хохолком, или Хохлик».

Для описания различных действий, совершаемых персонажами сказки, автор использует глаголы, которые применяет в различных временах и формах: *passé composé*, *passé simple*, *imparfait* и др. Герои его художественного произведения рожают детей, взрослеют, умнеют, глупеют, дают обещания, женятся и др. (примеры 3-4):

Au bout de sept ou huit ans la reine d'un royaume voisin accoucha de deux filles (Perrault, 1968:98).

À mesure que ces deux princesses devinrent grandes, leurs perfections crûrent aussi avec elles, et on ne parlait partout que de la beauté de l'aînée, et de l'esprit de la cadette (Perrault, 1968:98).

Также сказочные персонажи испытывают различные эмоции: огорчаются, печалются, радуются, удивляются (примеры 5-6):

La princesse encore plus surprise qu'elle ne l'avait été, et se ressouvenant tout à coup qu'il y avait un an qu'à pareil jour elle avait promis d'épouser le prince Riquet à la houppe, elle pensa tomber de son haut (Perrault, 1968:105).

La reine, toute sage qu'elle était, ne put s'empêcher de lui reprocher plusieurs fois sa bêtise, ce qui pensa faire mourir de douleur cette pauvre princesse (Perrault, 1968:100).

Герои сказки различаются внешним видом и нравственными качествами. Описывая черты лица, автор использует параметрические прилагательные, а при упоминании о внутреннем мире литературных персонажей – качественные. Использование большого числа прилагательных в принципе характерно для языка анализируемой французской литературной сказки (примеры 7-8):

Un jour qu'elle s'était retirée dans un bois pour y plaindre son malheur, elle vit venir à elle un petit homme fort laid et fort désagréable, mais vêtu très magnifiquement (Perrault, 1968:100).

Ils disent que la princesse ayant fait réflexion sur la persévérance de son amant, sur sa discrétion, et sur toutes les bonnes qualités de son âme et de son esprit, ne vit plus la difformité de son corps, ni la laideur de son visage, que sa bosse ne lui sembla plus que le bon air d'un homme qui fait le gros dos, et qu'au lieu que jusqu'alors elle l'avait vu boiter effroyablement, elle ne lui trouva plus qu'un certain air penché qui la charmait; ils disent encore que ses yeux, qui étaient louches, ne lui en parurent que plus brillants, que leur dérèglement passa dans son esprit pour la marque d'un violent excès d'amour, et qu'enfin son gros nez rouge eut pour elle quelque chose de martial et d'héroïque (Perrault, 1968:109).

Текст сказки содержит также эпитеты и сравнения, придающие образность, а также подчеркнута вежливые формы обращения (примеры 9-11):

La première qui vint au monde était plus belle que le jour: la reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fît mal (Perrault, 1968:98).

La princesse n'eut pas plus tôt prononcé ces paroles, que Riquet à la houppe parut à ses yeux l'homme du monde le plus beau, le mieux fait et le plus aimable qu'elle eût jamais vu (Perrault, 1968:109).

J'ai le pouvoir, madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme vous êtes, madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en peut avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser (Perrault, 1968:103).

Во всех перечисленных выше примерах мы видим, как авторский замысел писателя прекрасно выражается через лексический уровень. Разнообразие лексико-тематических групп делает текст ярким и насыщенным, а авторскую мысль – понятной и доступной широкой читательской аудитории.

Характерный для французской литературной сказки разговорный стиль общения действующих лиц не требует, как правило, использования сложных грамматических конструкций. Преобладают в основном простые предложения, которые в диалоге часто обладают относительной смысловой и синтаксической самостоятельностью. Простые предложения могут образовывать бессоюзные сложные предложения (пример 12):

La princesse, étonnée de ce spectacle, leur demanda pour qui ils travaillaient.

– C'est, madame, lui répondit le plus apparent de la bande, pour le prince Riquet à la houppe, dont les noces se feront demain (Perrault, 1968:105).

Во французской литературной сказке также встречаются сложноподчиненные и сложносочиненные предложения. Наиболее часто

союзное сочинение происходит с помощью союза *et*, выражающим разнообразные связи между частями высказывания (примеры 13-14):

La même fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la reine, elle lui déclara que cette petite princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle (Perrault, 1968:98).

– Ne vous affligez point tant, madame, lui dit la fée; votre fille sera récompensée d'ailleurs, et elle aura tant d'esprit, qu'on ne s'apercevra presque pas qu'il lui manque de la beauté (Perrault, 1968:98-99).

И союза *mais*, который выражает противительную связь (примеры 15-16):

– Dieu le veuille, répondit la reine; mais n'y aurait-il point moyen de faire avoir un peu d'esprit à l'aînée qui est si belle? (Perrault, 1968:98-99);

– Je ne puis rien pour elle, madame, du côté de l'esprit, lui dit la fée, mais je puis tout du côté de la beauté; et comme il n'y a rien que je ne veuille faire pour votre satisfaction, je vais lui donner pour don de pouvoir rendre beau ou belle la personne qui lui plaira (Perrault, 1968:98-99).

В сложноподчиненных предложениях в литературной сказке часто употребляются придаточные предложения первой степени подчинения при помощи союза *que* (примеры 17-18):

Il est vrai que cet enfant ne commença pas plus tôt à parler qu'il dit mille jolies choses, et qu'il avait dans toutes ses actions je ne sais quoi de si spirituel, qu'on en était charmé (Perrault, 1968:97-98).

J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma Riquet à la houppe, car Riquet était le nom de la famille (Perrault, 1968:97-98).

Союзных относительных местоимений *puisque* (пример 19):

– Si cela est ainsi, reprit Riquet à la houppe, je vais être heureux, puisque vous pouvez me rendre le plus aimable de tous les homes (Perrault, 1968:108);

Сложного союза *parce que* (пример 20):

Toute la cour en eut une joie qui ne se peut imaginer; il n'y eut que sa cadette qui n'en fut pas bien aise, parce que n'ayant plus sur son aînée l'avantage de l'esprit, elle ne paraissait plus auprès d'elle qu'une guenon fort désagréable (Perrault, 1968:103).

Для разговорного стиля, присущего сказкам Шарля Перро, характерны диалоги, которые состоят из ряда реплик или вопросов и ответов (пример 21):

– ... Je ne comprends point, madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre.

– Cela vous plaît à dire, monsieur, lui répondit la princesse; et en demeura là.

– La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup.

– J'aimerais mieux, dit la princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai, et être bête autant que je le suis (Perrault, 1968:101).

В зависимости от цели высказывания в разговорном стиле используются разнообразные повествовательные, побудительные и вопросительные предложения. Иногда разговорная речь принимает форму монолога – тогда используются, в основном, повествовательные предложения. Диалог же в большинстве случаев представляет собой чередование вопросительных, восклицательных и повествовательных предложений (пример 22):

– Si un homme sans esprit, répondit Riquet à la houppe, serait bien reçu, comme vous venez de le dire, à vous reprocher votre manque de parole, pourquoi voulez-vous, madame, que je n'en use pas de même, dans une chose où il y va de

tout le bonheur de ma vie? Est-il raisonnable que les personnes qui ont de l'esprit soient d'une pire condition que ceux qui n'en ont pas? Le pouvez-vous prétendre, vous qui en avez tant, et qui avez tant souhaité d'en avoir? Mais venons au fait, s'il vous plaît. À la réserve de ma laideur, y a-t-il quelque chose en moi qui vous déplaît? Êtes-vous mal contente de ma naissance, de mon esprit, de mon humeur, et de mes manières?

– Nullement, répondit la princesse, j'aime en vous tout ce que vous venez de me dire (Perrault, 1968:107-108).

Побудительные предложения выражают различные оттенки волеизъявления – приказания или просьбы (пример 23):

...«Apporte-moi cette marmite»;

l'autre:

«Donne-moi cette chaudière»;

l'autre:

«Mets du bois dans ce feu» (Perrault, 1968:105).

В литературной французской сказке обычно сохраняется прямой порядок слов в предложениях.

Также в языке авторской сказки можно отметить употребление и других средств языка, которые принято называть синтаксическими: выделительные обороты (с'est ... qui, с'est ... que, ce qui...с'est), различные повторы и т. д. (примеры 24-25):

C'était le jeune prince Riquet à la houppe, qui étant devenu amoureux d'elle sur ses portraits qui couraient par tout le monde, avait quitté le royaume de son père pour avoir le plaisir de la voir et de lui parler (Perrault, 1968:100).

Ce qui faisait qu'elle ne s'en souvenait pas, c'est que, quand elle fit cette promesse, elle était bête, et qu'en prenant le nouvel esprit que le prince lui avait donné, elle avait oublié toutes ses sottises (Perrault, 1968:106).

В области морфологии специфика речевого стиля выражается в меньшей степени, чем в области синтаксиса. Характерным для французской литературной сказки можно считать преимущественное употребление

некоторых временных форм глагола. К примеру, в диалогах широко употребляется настоящее время (*present de l'indicative*). Оно может использоваться для обозначения действия, совпадающего с моментом речи; действия, относящегося к более или менее длительному периоду в настоящем; действию, повторяющемуся в течение этого периода и др. (примеры 26-27):

– Je ne sais pas cela, dit la princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c'est de là que vient le chagrin qui me tue (Perrault, 1968:101).

– Je vois, reprit Riquet à la houppe, que cette proposition vous fait de la peine, et je ne m'en étonne pas ; mais je vous donne un an tout entier pour vous y résoudre (Perrault, 1968:103).

Действия, прошедшие по отношению к моменту речи, как правило, выражаются такими временными формами, как *passé simple*, *passé composé*, *present historique*, *passé immediate* и *imparfait*. Отметим, что употребление прошедшего времени – *imparfait* – продиктовано, как правило, широкими описательными возможностями этой временной формы. Таким образом авторы представляют события как разворачивающиеся на глазах читателя. Кроме этого, употребление *imparfait* обычно связано с наличием в предложении временного указания, обозначающего протекание действия в хронологическом плане прошлого (примеры 28-29):

Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine (Perrault, 1968:97).

Un jour qu'elle s'était retirée dans un bois pour y plaindre son malheur, elle vit venir à elle un petit homme fort laid et fort désagréable, mais vêtu très magnifiquement (Perrault, 1968:100).

Письменная форма литературного языка часто обладает своей спецификой. Ясно, что в грамматических и лексических проявлениях присутствует нормативное употребление различных частей речи. Монолог встречается чаще, чем диалог. Но, вместе с тем, повествование нередко

прерывается диалогом, либо автор адресует свое высказывание непосредственно к читателю, вступая с ним в своеобразный «заочный» диалог. Именно поэтому при анализе грамматических особенностей языка французской литературной сказки нами отмечено присутствие ряда таких средств, свойственных разговорному стилю выражения.

В целом же индивидуально-художественный стиль автора представляет собой систему языковых средств, возникающих в результате творческого использования грамматических явлений языка не только для создания определенных образов, но и для эмоционально-экспрессивного воздействия на читателя.

## **2.2. Трансформации в переводе А. Федорова («Рике с хохолком»)**

Важная особенность перевода литературных сказок заключается в передаче их образности. Переводчику необходимо создать текст, максимально полно представляющий оригинал в иноязычной культуре. И это первая трудность в переводе сказки. Перевод не получится полноценным, если, к примеру, конкретный образ будет заменен более сложным и более

абстрактным. Имеют значение и особенности художественного восприятия переводчика – его талант и своеобразие отбора языковых средств.

Некоторые проблемы перевода французской литературной сказки позволит выявить сопоставительный анализ способов перевода грамматических особенностей сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe» на русский язык (по А. Федорову, Г. Шалаевой и И. Тургеневу). В данном разделе будет также рассмотрено применение упомянутых выше переводческих трансформаций.

При изучении перевода сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe», выполненного А. Федоровым, нами были найдены примеры применения переводческих трансформаций. Рассмотрим некоторые из них.

#### **Членение предложения.**

Короткие предложения в сказке «Riquet à la houppe» практически не встречаются. В переводе А. Федорова, напротив, синтаксическая структура предложения из оригинального текста нередко преобразуется в две предикативные структуры в языке перевода (пример 30-33):

1). J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma Riquet à la houppe, car Riquet était le nom de la famille (Perrault, 1968:97).

Я забыл сказать, что родился он с маленьким хохолком на голове, а потому его и прозвали: Рике с хохолком. Рике было имя всего его рода.

2). – Je ne comprends point, madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre (Perrault, 1968:101).

– Не понимаю, сударыня, отчего это особа столь прекрасная, как вы может быть столь печальна? Хотя я и могу похвалиться, что видел множество прекрасных особ, все же надо сказать, не видел ни одной, чья красота напоминала бы вашу.

3). – J'ai le pouvoir, madame, dit Riquet à la houppe, de donner de l'esprit autant qu'on en saurait avoir à la personne que je dois aimer le plus, et comme vous êtes, madame, cette personne, il ne tiendra qu'à vous que vous n'ayez autant d'esprit qu'on en peut avoir, pourvu que vous vouliez bien m'épouser (Perrault, 1968:103).

– В моей власти, сударыня, - сказал Рике с хохолком, - наделить всем моим умом ту особу, которую я люблю более всего на свете. А так как эта особа – вы, сударыня, то теперь от вас одной зависит стать умной, лишь бы вы согласились выйти замуж за меня.

4). Elle n'eut pas plus tôt promis à Riquet à la houppe qu'elle l'épouserait dans un an à pareil jour, qu'elle se sentit tout autre qu'elle n'était auparavant; elle se trouva une facilité incroyable à dire tout ce qui lui plaisait, et à le dire d'une manière fine, aisée et naturelle (Perrault, 1968:103).

Не успела она пообещать Рике, что выйдет за него замуж ровно через год, как почувствовала себя совсем иною, нежели раньше. Теперь она с поразительной легкостью могла говорить все, что хотела, и говорить умно, непринужденно и естественно.

В этих примерах мы видим, как оправданное применение переводчиком такого приема, как членения предложения, делает текст в целом более простым и удобным для восприятия читательской аудиторией.

### **Генерализация.**

Этот прием заключается в замене частного – общим, видового понятия – родовым (пример 34):

Elle était avec cela si maladroite qu'elle n'eût pu ranger quatre porcelaines sur le bord d'une cheminée sans en casser une, ni boire un verre d'eau sans en répandre la moitié sur ses habits (Perrault, 1968:99).

К тому же она была такая неловкая, что если переставляла на камине какие-нибудь фарфоровые вещицы, то одну из них непременно разбивала, а когда пила воду, то половину стакана всегда вылиwała себе на платье.

В процессе перевода конкретные «*quatre porcelains*» (четыре фарфоровые посудыны) трансформируются в «какие-нибудь фарфоровые вещицы».

Здесь же видим еще один пример генерализации, когда «*un verre d'eau*» (стакан воды) трансформируется в более общее понятие «пила воду».

Однако окончание предложения содержит иной вид переводческой трансформации – **конкретизацию** (пример 35):

«... *sans en répandre la moitié sur ses habits*» (... не разлив половины на свою одежду) – в русской версии читаем: «... то половину стакана всегда вылиwała себе на платье».

**Конкретизация** как вид трансформации подразумевает замену слова или словосочетания исходного языка с более широким предметно-логическим значением на слово или словосочетание с более узким значением (пример 36):

Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine (Perrault, 1968:97).

Жила когда-то королева, у которой родился сын, такой безобразный, что долгое время сомневались – человек ли он.

В исходном тексте «*si laid et si mal fait*» можно перевести как «столь некрасивого и столь плохо сложенного», но переводчик выбирает всего одно слово – «безобразный».

**Целостное преобразование.**

Данный прием является своего рода разновидностью смыслового развития. Преобразованию могут подвергаться как отдельное слово, так и целое предложение, причем преобразование происходит не поэлементно, а целостно (пример 37):

– Cela vous plaît à dire, monsieur, lui répondit la princesse; et en demeura là (Perrault, 1968:101).

– Вы так любезны, сударь, - ответила ему принцесса и больше ничего не могла придумать.

Практически дословно и ближе к исходному тексту ответ принцессы можно было бы перевести следующим образом:

- Это вам так угодно говорить, сударь (plaître – нравиться), - ответила ему принцесса и на этом остановилась (demeurer – пребывать).

Переводчик выбрал более изящную форму изложения, что вполне подходит к общему «светскому» тону беседы принцессы и принца. И вполне успешно сумел передать растерянность принцессы, не знающей, как продолжить разговор.

### **Опущения.**

В процессе перевода опускаются чаще всего слова, являющиеся семантически избыточными. То есть, выражающие значения, которые могут быть понятны из текста и без их помощи (пример 38):

### **Moralité**

*Ce que l'on voit dans cet écrit,  
Est moins un conte en l'air que la vérité même.  
Tout est beau dans ce que l'on aime,  
Tout ce qu'on aime a de l'esprit.*

### **Autre moralité**



корректно. Текст выглядит целостно, раскрыта сущность эквивалентных отношений содержания оригинала и перевода. Средствами русского языка А. Федорову, по нашему мнению, прекрасно удалось выразить эмоционально-смысловые особенности оригинала французской литературной сказки «Riquet à la houppe».

### **2.3. Трансформации в переводе Г. Шалаевой («Чубчик-Рикки»)**

На следующем этапе анализа рассмотрим трансформации в переводе сказки «Riquet à la houppe», выполненном Г. Шалаевой.

Уже в первом абзаце (вместившем информацию сразу двух начальных абзацев исходного текста сказки Ш. Перро) мы видим значительное

количество переводческих преобразований (пример 39). Рассмотрим их подробнее.

Il était une fois une reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux.

Tout cela consola un peu la pauvre reine, qui était bien affligée d'avoir mis au monde un si vilain marmot. Il est vrai que cet enfant ne commença pas plus tôt à parler qu'il dit mille jolies choses, et qu'il avait dans toutes ses actions je ne sais quoi de si spirituel, qu'on en était charmé. J'oubliais de dire qu'il vint au monde avec une petite houppe de cheveux sur la tête, ce qui fit qu'on le nomma Riquet à la houppe, car Riquet était le nom de la famille (Perrault, 1968:97-98).

Жила-была королева, которая родила такого ужасного уroda сына, что все, кто видел его, не могли смотреть без содрогания. Ребенок родился с пучком волос на голове, который торчал вверх, как пучок сухой травы, никак не хотел приглаживаться и был такой скользкий, как будто его облизала языком корова. Поэтому ребенку и дали имя – Чубчик-Рикки. Но для королевы этот уroдец был желаннее всех детей на свете. Волшебница, которая явилась ему на крестины, одарила его необыкновенным умом и предрекла также, что Чубчик-Рикки сможет передавать свой ум всякому, кого он полюбит. Королева была счастлива, услышав предсказания волшебницы.

Автор перевода здесь и далее активно использует **прием целостного преобразования**, который является определенной разновидностью смыслового развития. Значительные отрезки текста преобразуются, причем не по элементам, а целостно. Данный прием лексической трансформации весьма распространен при переводе публицистического материала.

Образность описанию внешности принца в переводе Г. Шалаевой придают сравнения, которых, однако, не было в оригинальной версии текста.

Ш. Перро коротко отмечает, что принц родился с маленьким хохолком волос на голове («avec une petite houppe de cheveux sur la tête»). Г. Шалаева эту особенность внешности маленького принца расписывает довольно подробно, используя сравнения с пучком сухой травы, который «никак не хотел приглаживаться и был такой скользкий, как будто его облизала языком корова». В данном случае имеет место такой вид переводческих трансформаций, как **добавление**.

Прямо противоположным добавлению является прием, называемый в процессе перевода **опущением**. Исходный текст сказки содержит предложение, в котором подчеркивается, что как только маленький принц начал говорить, то наговорил тысячу премилых вещей, а в своих поступках этот ребенок был настолько умным и одухотворенным, что все были этим очарованы. В переводном тексте данное предложение отсутствует. Можно предположить, что это сделано, чтобы не загромождать текст сложными синтаксическими конструкциями и облегчить чтение.

Следует выделить и пример **антонимического перевода**. В данном случае он реализуется как замена языкового выражения, имеющегося в подлиннике, противоположным понятием в переводе.

Tout cela consola un peu la pauvre reine, qui était bien affligée d'avoir mis au monde un si vilain marmot (Perrault, 1968:97).

В исходном тексте указывается, что предсказание феи «утетило немного бедную королеву, которая была весьма огорчена». У Г. Шалаевой же видим совершенно иное описание этих эмоций:

Королева была счастлива, услышав предсказания волшебницы.

Значительные преобразования исходного текста сказки «Riquet à la houppe» наблюдаем и в дальнейшем (пример 40):

Au bout de sept ou huit ans la reine d'un royaume voisin accoucha de deux filles. La première qui vint au monde était plus belle que le jour: la reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fit mal. La même fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente,

et pour modérer la joie de la reine, elle lui déclara que cette petite princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle. Cela mortifia beaucoup la reine; mais elle eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide (Perrault, 1968:98).

Через несколько лет королева соседней страны родила двух дочерей. Первая была прекрасна, как солнце, но волшебница, которая присутствовала при родах, сказала, что она, к сожалению, будет, несмотря на это, глупа как пробка. Когда вслед за первой на свет появилась вторая дочь, королева упала без чувств, увидев, какого страшного уродца она родила.

В числе используемых переводческих трансформаций здесь следует выделить прием **генерализации**: в исходном тексте рассказывается, что королева соседней страны родила двух дочерей по истечении «семи или восьми лет» - в переводе используется более абстрактное указание «через несколько лет».

Далее видим прием **объединения предложений**: в оригинальном тексте факт рождения первой принцессы и предсказание феи описываются в двух разных предложениях, в переводном тексте эти события объединены в одно.

Г. Шалаева вновь использует такие средства выразительности речи, как сравнения: «прекрасна, как солнце», «глупа как пробка». Но в оригинале сказки у Ш. Перро читаем, что принцесса была «прекраснее дня» («*était plus belle que le jour*»), а второе сравнение отсутствует вовсе. Этот же прием **добавления** можно встретить в следующем предложении, где отмечается, что «королева упала без чувств, увидев, какого страшного уродца она родила». Подобных деталей текст Ш. Перро не содержит. Однако у него подробно описывается первоначальная радость королевы, увидевшей, какой красавицей родилась ее первая дочь: «*la reine en fut si aise, qu'on appréhenda que la trop grande joie qu'elle en avait ne lui fît mal*». **Опущению** при переводе подверглась и часть текста, в котором рассказывается о присутствующей фее.

В исходном тексте отмечается, что это была: «La même fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente» («та сама фея, которая присутствовала при рождении маленького Рике с хохолком»). При последующем переводе у Г. Шалаевой эта конкретика отсутствует.

Сочетание различных трансформаций присутствует и в процессе дальнейшего перевода (пример 41):

À mesure que ces deux princesses devinrent grandes, leurs perfections crûrent aussi avec elles, et on ne parlait partout que de la beauté de l'aînée, et de l'esprit de la cadette. Il est vrai aussi que leurs défauts augmentèrent beaucoup avec l'âge. La cadette enlaidissait à vue d'oeil, et l'aînée devenait plus stupide de jour en jour. Ou elle ne répondait rien à ce qu'on lui demandait, ou elle disait une sottise. Elle était avec cela si maladroite qu'elle n'eût pu ranger quatre porcelaines sur le bord d'une cheminée sans en casser une, ni boire un verre d'eau sans en répandre la moitié sur ses habits (Perrault, 1968:99).

По мере того, как девочки подрастали, одна становилась все глупее и глупее, а другая уродливее и уродливее. На балах гости всегда поначалу толпились вокруг красавицы, чтобы полюбоваться ею, но, послушав несколько минут ее глупую болтовню, переходили к младшей. Кроме того, старшая была такая разиня и неумеха, что постоянно все роняла, разбивала и ломала вокруг.

Переводчик в этом примере использует как **прием целостного преобразования**: в исходном тексте речь идет о том, что по мере взросления принцесс росли их совершенства, но и увеличивались их недостатки; так и **прием опущения** – оригинальный текст содержит развернутое описание возрастающей глупости старшей принцессы. Кроме того, мы видим **прием конкретизации**: в исходном тексте сказано, что «et on ne parlait partout que de la beauté de l'aînée, et de l'esprit de la cadette» («и везде только и говорили, что о красоте старшей и о разуме младшей»). Г. Шалаева конкретизирует, что это происходило «на балах». Далее следует **прием генерализации и прием добавления**: у Ш. Перро отмечается неуклюжесть принцессы, которая не

могла ни расставить четыре фарфоровые посуды на каминной полке, не разбив одну из них, ни выпить стакан воды, не разлив половины на свою одежду. В переводе Г. Шалаевой отмечается, что принцесса «постоянно все роняла, разбивала и ломала вокруг». Эпитеты «разиня» и «неумеха» добавлены автором. Возможно, это сделано для выражения экспрессии и создания эффекта особой эмоциональной реакции.

Другой пример **генерализации**, а также **конкретизацию** мы видим при описании шума подземной кухни (пример 42):

Dans le temps qu'elle se promenait, rêvant profondément, elle entendit un bruit sourd sous ses pieds, comme de plusieurs personnes qui vont et viennent et qui agissent (Perrault, 1968:104-105).

Вдруг мысли принцессы были прерваны тонкими голосками, которые доносились прямо из-под земли, как будто под ней бегали и ходили тысячи маленьких человечков.

Шарль Перро пишет, что принцесса услышала «глухой шум», а Г. Шалаева конкретизирует, что от раздумий принцессу отвлекли «тонкие голоски». Далее происходит генерализация: французское сравнение «comme de plusieurs personnes qui vont et viennent et qui agissent» («как будто несколько человек уходят и приходят, совершают действия») трансформируются в описание того, как «бегали и ходили тысячи маленьких человечков».

Интересно, что ниже, непосредственно при описании кухни, переводчик использует смешение трансформаций (пример 43).

La terre s'ouvrit dans le même temps, et elle vit sous ses pieds comme une grande cuisine pleine de cuisiniers, de marmitons et de toutes sortes d'officiers nécessaires pour faire un festin magnifique. Il en sortit une bande de vingt ou trente rôtisseurs, qui allèrent se camper dans une allée du bois autour d'une table fort longue, et qui tous, la lardoire à la main, et la queue de renard sur l'oreille, se mirent à travailler en cadence au son d'une chanson harmonieuse (Perrault, 1968:105).

Посмотрев под ноги, принцесса увидела в земле щель, глянув в которую, она обнаружила маленьких эльфов, которые в поварских колпаках готовили различные кушанья.

Каждый из них носил в ухе золотую сережку в виде маленькой вилочки – отличительный знак их профессии. Распевая веселые песни, они резали мясо, пекли пироги, взбивали крем.

В данном случае имеет место **целостное преобразование**: в оригинальном тексте сказки сказано, что «земля раскрылась в тот же миг» и принцесса увидела под ногами «нечто вроде большой кухни», наполненной поварами, поварятами и всевозможными распорядителями. В авторском переводе принцесса увидела в земле щель и обнаружила эльфов в поварских колпаках.

Далее в оригинальном тексте сказки приводится развернутое описание того, чем именно занимались все увиденные принцессой персонажи. Указывается, что 20 или 30 вертельщиков жареного мяса отделились от общей группы и отправились в одну из аллей леса, чтобы там расположиться вокруг очень длинного стола; что у них в руках были шпиговальные иглы; что одеты они были в шапки с лисьими хвостами, свешивающимися на ухо, а работать они принялись в такт под звуки благозвучной песни. Г. Шалаева при переводе этого отрывка использует **прием опущения** – всех вышеперечисленных описаний в ее тексте нет, а также **добавления** – ее авторский перевод содержит собственное, отличное от исходного, описание внешности эльфов. В ее версии перевода эльфы сами «распевают веселые песни» и готовят вполне конкретные блюда – мясо, пироги и крем.

Грамматические замены наблюдаем в переводе диалога подземных поваров (пример 44):

Ayant prêté l'oreille plus attentivement, elle ouït que l'un disait: «Apporte-moi cette marmite»; l'autre: «Donne-moi cette chaudière»; l'autre: «Mets du bois dans ce feu» (Perrault, 1968:105).

- Увеличь огонь, - сказал один голосок.

Другой ответил:

- Здесь мы поставим столы.

- Где золотой котел? – спросил третий.

В данном случае грамматическая замена заключается в трансформации не столько самой исходной формы, сколько ее грамматических и смысловых функций.

Для жанра литературной сказки характерно активное использование нейтральной лексики и элементов разговорного стиля. Отметим, что в сказке Шарля Перро «Riquet à la houppe» герои часто изъясняются «высоким стилем», который, однако, не всегда корректно передается в переводе. Рассмотрим эти стилистические особенности подробнее, на примере диалогов главных героев во время первой и второй встречи.

Первое знакомство принца Рикки с красавицей-принцессой происходит в лесу, куда девушка отправляется, чтобы «поплакать о своем несчастье». В оригинале сказки Перро подчеркивает, что принц представился со всем вообразимым уважением и всей вообразимой вежливостью («... il l'aborda avec tout le respect et toute la politesse imaginable»), сделал комплементы, но поскольку принцесса оставалась грустной, решил расспросить ее о причинах этой грусти (пример 45):

– Je ne comprends point, madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre.

– Cela vous plaît à dire, monsieur, lui répondit la princesse; et en demeura là.

– La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup.

– J'aimerais mieux, dit la princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai, et être bête autant que je le suis.

– Il n’y a rien, madame, qui marque davantage qu’on a de l’esprit, que de croire n’en pas avoir, et il est de la nature de ce bien-là, que plus on en a, plus on croit en manquer.

– Je ne sais pas cela, dit la princesse, mais je sais bien que je suis fort bête, et c’est de là que vient le chagrin qui me tue (Perrault, 1968:101-102).

Эта вежливая беседа в переводе Г. Шалаевой передана следующим образом:

- О чем может грустить такая прекрасная особа?

- Я сама не знаю, - ответила глупая принцесса.

- Красота – это такое великое достоинство, - заметил Рикки, - что тому, кто обладает им, не о чем горевать!

- Лучше бы я была уродлива, чем глупа как пробка, - сказала принцесса.

- Я вижу, сударыня, что вы, наоборот, чрезвычайно умны. Ведь только умный человек может признаться, что он не всезнайка.

- Этого я не знаю, - сказала принцесса, - я только знаю, что очень глупа, и это сильно огорчает меня, делая самой несчастной на свете!

Следующая встреча главных героев происходит через год. Принцесса, получив ум, сразу забыла обо всех глупостях, в том числе – о данном обещании выйти замуж за принца Рикки. Она пытается вежливо отказать ему (пример 46):

– Vous me voyez, dit-il, madame, exact à tenir ma parole, et je ne doute point que vous ne veniez ici pour exécuter la vôtre.

– Je vous avouerais franchement, répondit la princesse, que je n’ai pas encore pris ma résolution là-dessus, et que je ne crois pas pouvoir jamais la prendre telle que vous la souhaitez.

– Vous m’étonnez, madame, lui dit Riquet à la houppe.

– Je le crois, dit la princesse, et assurément si j’avais affaire à un brutal, à un homme sans esprit, je me trouverais bien embarrassée. Une princesse n’a que sa parole, me dirait-il, et il faut que vous m’épousiez, puisque vous me l’avez promis;

mais comme celui à qui je parle est l'homme du monde qui a le plus d'esprit, je suis sûre qu'il entendra raison. Vous savez que, quand je n'étais qu'une bête, je ne pouvais néanmoins me résoudre à vous épouser; comment voulez-vous qu'ayant l'esprit que vous m'avez donné, qui me rend encore plus difficile en gens que je n'étais, je prenne aujourd'hui une résolution que je n'ai pu prendre dans ce temps-là? Si vous pensiez tout de bon à m'épouser, vous avez eu grand tort de m'ôter ma bêtise, et de me faire voir plus clair que je ne voyais.

– Si un homme sans esprit, répondit Riquet à la houppe, serait bien reçu, comme vous venez de le dire, à vous reprocher votre manque de parole, pourquoi voulez-vous, madame, que je n'en use pas de même, dans une chose où il y va de tout le bonheur de ma vie? Est-il raisonnable que les personnes qui ont de l'esprit soient d'une pire condition que ceux qui n'en ont pas? Le pouvez-vous prétendre, vous qui en avez tant, et qui avez tant souhaité d'en avoir? (Perrault, 1968:106-108).

В переводе Г. Шалаевой данный диалог выглядит так:

- Принцесса, вы сделали меня счастливейшим человеком на свете. Я пришел сдержать свое слово. И надеюсь, вы тоже пришли сюда, чтобы сдержать свою клятву и стать моей женой.

- Если откровенно, это не так, - ответила принцесса. – Если бы я имела дело с дураком, я бы ответила вам довольно мягко и туманно, но с вами я должна быть честна. Я не хочу выходить за вас замуж и не захочу никогда.

- Вы смущаете меня, сударыня, - сказал Рикки.

- Даже дураку понятно, что принцесса должна держать свое слово, - перебила его красавица. – Но вспомните, ведь клятву вам давала набитая дура, а я умна и не должна быть в ответе за клятву глупцов.

- Сударыня, - спешил с ответом Рикки, - вы сказали, что только глупец может попрекнуть вас изменой. Но ответьте мне, могу ли я удержаться от упреков, когда речь идет о счастье всей моей жизни? Справедливо ли требовать, чтобы умные люди терпели больше дураков?

У Шарля Перро речь принца наполнена вежливыми речевыми оборотами и формами обращения, принятыми в высшем обществе. Он изъясняется высоким стилем, делает комплименты красоте принцессы и хочет избавить красавицу от огорчений. Во время второй встречи Рикки выглядит как принц, который собирается жениться, он по-прежнему учтив, галантен и полон надежд стать самым счастливым среди людей.

Текст перевода насыщен словами со сниженной стилистической окраской, присущей просторечной лексике: «уродина», «глупа как пробка», «всезнайка». Обычно переводчик стремится максимально приблизить речь персонажей к реальности, но в данном случае выражения, которые использует в речи принцессы, едва ли можно назвать вежливыми и подходящими для светской беседы: «если б я имела дело с дураком», «дураку понятно». Автор применяет лексику, не характерную для аристократов и мало подходящую для объяснения в чувствах. Принцесса выглядит уже не просто глупой, а грубой и некультурной. Изменение стилистической окраски переводимых единиц искажает образ персонажа в целом. Можно сказать, что переводчик не сохраняет стилистическую окраску текста в первом случае и некорректно передает ее с помощью компенсации во втором случае.

В результате анализа перевода, выполненного Г. Шалаевой, были выявлены очевидные различия между текстом оригинала и перевода.

Авторский перевод отличается большим количеством просторечной лексики и даже сниженной, слабо приближающей читателей к описываемым событиям. Достичь эффекта речи, происходящей в реальности, переводчику не удалось. Семантическая эквивалентность исходного и переводного текста очень низкая. Стилистическое своеобразие подлинника передано плохо. Лексические и грамматические трансформации не всегда оправданны. О тождественности восприятия говорить также не приходится.

#### **2.4. Трансформации в переводе И. Тургенева («Рике-хохолок, или Хохлик»).**

Рассмотрим еще один перевод сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe», выполненный И. Тургеневым.

В первом абзаце, повествующем о рождении принца Рике, мы видим **членение предложения** (пример 47):

Une fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit; elle ajouta même qu'il pourrait, en

vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux (Perrault, 1968:97).

Волшебница, которая находилась при его рождении, заверила, что он будет очень умен. Она прибавила даже, что силою ее чародейства, он будет сообщать свой ум всякому, кого крепко полюбит.

Исходное предложение в переводе И. Тургенева поделено на две части, возможно, для удобства восприятия читателями.

Прием **конкретизации** наблюдаем при описании рождения принцесс (примеры 48-49):

La même fée qui avait assisté à la naissance du petit Riquet à la houppe était présente, et pour modérer la joie de la reine, elle lui déclara que cette petite princesse n'aurait point d'esprit, et qu'elle serait aussi stupide qu'elle était belle (Perrault, 1968:98).

Та самая волшебница, которая находилась при рождении маленького Хохлика, присутствовала и здесь, и, чтобы умерить радость королевы, объявила, что новорожденной принцессе бог не дал разума и что она будет столь же глупа, сколько хороша.

У Шарля Перро не объясняется, почему именно у старшей принцессы не будет ума, в авторском же переводе конкретизируется, что это «Бог» не дал ей разума.

Cela mortifia beaucoup la reine; mais elle eut quelques moments après un bien plus grand chagrin, car la seconde fille dont elle accoucha se trouva extrêmement laide (Perrault, 1968:98).

Это очень тронуло королеву; но через несколько минут с нею случилось еще большее горе: она родила вторую дочь, страшного уродца.

В тексте оригинала сказано, что рождение второй принцессы произошло «некоторое время спустя», и что девочка оказалась «крайне некрасивой». В переводном тексте уточняется, что данное событие

произошло «через несколько минут», а внешне принцесса была «страшным уродцем».

Далее в тексте видим использование переводчиком **приема объединения предложения** (пример 50):

Il est vrai aussi que leurs défauts augmentèrent beaucoup avec l'âge. La cadette enlaidissait à vue d'oeil, et l'aînée devenait plus stupide de jour en jour (Perrault, 1968:99).

Правда, что с возрастом увеличивались и их недостатки: младшая дурнела с каждой минутой, а старшая с каждым часом становилась все глупее и глупее.

Применяет переводчик также **приемы добавления и опущения** (примеры 51-52):

La princesse, étonnée de ce spectacle, leur demanda pour qui ils travaillaient.

– C'est, madame, lui répondit le plus apparent de la bande, pour le prince Riquet à la houppe, dont les noces se feront demain (Perrault, 1968:105).

Принцесса, удивленная этим зрелищем, спросила их, для кого они подняли такую возню?

- Для принца Хохлика.

Исходный текст сказки Шарля Перро не содержит выражения «такую возню», его добавляет И. Тургенев при переводе. При этом оригинал текста имеет пояснение, из которого следует, что приготовления делаются для принца Рике, «чья свадьба будет завтра» - в авторском переводе И. Тургенева данное уточнение опущено.

**Прием целостного преобразования** мы видим при переводе И. Тургеневым диалогов принца и принцессы во время их первой и второй встречи (примеры 53-54):

Ayant remarqué, après lui avoir fait les compliments ordinaires, qu'elle était fort mélancolique, il lui dit :

– Je ne comprends point, madame, comment une personne aussi belle que vous l'êtes peut être aussi triste que vous le paraissez; car, quoique je puisse me vanter d'avoir vu une infinité de belles personnes, je puis dire que je n'en ai jamais vu dont la beauté approche de la vôtre.

– Cela vous plaît à dire, monsieur, lui répondit la princesse; et en demeura là.

– La beauté, reprit Riquet à la houppe, est un si grand avantage qu'il doit tenir lieu de tout le reste; et quand on le possède, je ne vois pas qu'il y ait rien qui puisse nous affliger beaucoup.

– J'aimerais mieux, dit la princesse, être aussi laide que vous et avoir de l'esprit, que d'avoir de la beauté comme j'en ai, et être bête autant que je le suis (Perrault, 1968:100-101).

Поздоровавшись как следует, он заметил, что принцесса печальна, и говорит:

- Не понимаю, сударыня, как такая прекрасная особа может находиться в такой задумчивости, ибо хотя я могу похвалиться, что видел множество прекрасных особ, однако обязан сказать, что никогда не видел такой красоты, какова ваша.

- Какой вы комплиментщик, сударь! – отвечала принцесса, да на том и остановилась.

- Красота, - продолжал Хохлик, - есть такое великое достоинство, что она должна заменять все, и кто красотой обладает, тот не может, по моему мнению, ни о чем горевать.

- Лучше я была бы, - говорит принцесса, - такой же урод, как вы, да имела бы ум, чем с моею красотой да быть такой душой.

Вторая встреча происходит год спустя. Принцесса, забывшая о данном обещании, не хочет выходить замуж за принца Рике и пытается ему отказать.

– Je le crois, dit la princesse, et assurément si j'avais affaire à un brutal, à un homme sansesprit, je me trouverais bien embarrassée. Une princesse n'a que sa parole, me dirait-il, et il faut que vous m'épousiez, puisque vous me l'avez promis; mais comme celui à qui je parle est l'homme du monde qui a le plus d'esprit, je suis sûre qu'il entendra raison. Vous savez que, quand je n'étais qu'une bête, je ne pouvais néanmoins me résoudre à vous épouser; comment voulez-vous qu'ayant l'esprit que vous m'avez donné, qui me rend encore plus difficile en gens que je n'étais, je prenne aujourd'hui une résolution que je n'ai pu prendre dans ce temps-là? Si vous pensiez tout de bon à m'épouser, vous avez eu grand tort de m'ôter ma bêtise, et de me faire voir plus clair que je ne voyais.

– Si un homme sans esprit, répondit Riquet à la houppe, serait bien reçu, comme vous venez de le dire, à vous reprocher votre manque de parole, pourquoi voulez-vous, madame, que je n'en use pas de même, dans une chose où il y va de tout le bonheur de ma vie? Est-il raisonnable que les personnes qui ont de l'esprit soient d'une pire condition que ceux qui n'en ont pas? Le pouvez-vous prétendre, vous qui en avez tant, et qui avez tant souhaité d'en avoir? (Perrault, 1968:106-108).

- Верю, - отвечала принцесса, - и, без сомнения, имей я дело с нахалом или с дураком, я находилась бы в очень затруднительном положении. Он сказал бы мне, что принцесса должна держать свое слово и что так как я слово дала, то и выйти за него должна. Но как я говорю с самым умным человеком в свете, то уверена, что он примет мои резоны. Вам известно, что я не решалась выйти за вас даже тогда, когда была набитой душой. Как же вы хотите, чтобы, получив от вас ум, сделавший меня еще разборчивее прежнего, я приняла теперь решение, которого избегала прежде? Если вы так дорожите этою женитьбою, вы напрасно избавили меня от глупости и открыли мне глаза.

- Если бы даже дураку, - отвечал Хохлик, - было позволительно, как вы сейчас изволили заметить, попрекнуть вас изменой, то как же вы хотите, сударыня, чтоб я удержался от упреков, когда дело идет о счастье всей жизни? Справедливо ли требовать, чтоб умные люди терпели больше дураков? Можете ли вы утверждать это, вы, особа умная и столь желавшая поумнеть?

Проведенный анализ позволяет выявить очевидные различия в авторском и переводном тексте. Значительно отличается и стилистическая окраска двух вариантов изложения сюжета. Текст сказки Шарля Перро не содержит слов с ярко выраженной экспрессивной окраской, герои сказки изъясняются в нейтральных выражениях или же в подчеркнуто любезных (то есть, высоким стилем). Текст перевода содержит неологизмы («комплиментщик»), слова со сниженной стилистической окраской («набитая дура», «дурак», «нахал») и просторечия («свела знакомство», «пойти замуж», «как так?»). Кроме того, в переводе И. Тургенева присутствуют устаревшие слова и выражения: «подседали», «усиливаясь понравиться», «сведав» и т. д. Переводчик также в устаревшей манере использует слово «да» в значении «и» («...да имела бы ум, чем с моею красотою да быть такой дурой») и добавляет не типичные для французской литературной сказки обороты: «гуляет она, думает свою думу... только вдруг слышит...»). Возможно, использование устаревшей лексики и смешение стилей продиктовано стремлением автора привнести в текст элементы повествовательности и придать тексту дополнительную образность.

В целом перевод сказки «Riquet à la houppe», выполненный И. Тургеневым, можно признать довольно полно соответствующим оригиналу. Переводчик сохранил эмоционально-смысловую суть произведения Шарля Перро, использование тех или иных видов переводческих трансформаций практически всегда оправданно, преобразования произведены корректно и могут рассматриваться как адекватные.

## **Выводы по Главе 2.**

В сказке Шарля Перро «Riquet à la houppe» упоминаются традиционные сказочные персонажи, но личное имя на протяжении всей истории встречается лишь одно – автор наделяет им только главного героя. Отметим, что перевод этого имени на русский язык имеет различные варианты, то есть, подвергается интерпретации. Личные имена во

французских литературных сказках являются важным элементом художественного текста и нередко выносятся. Эта тенденция наблюдается и в произведениях Шарля Перро.

Для описания действий, совершаемых персонажами сказки, автор использует глаголы, которые применяются в различных временах и формах. Довольно часто в тексте упоминаются степени родства. Для описания внешнего вида и нравственных качеств героев используются прилагательные, а эпитеты и сравнения, придающие образность. Можно сказать, что авторский замысел писателя таким образом выражается через лексический уровень.

Для французских литературных сказок характерен разговорный стиль общения действующих лиц, присущи диалоги и монологи. В грамматических и лексических проявлениях используется нормативное употребление различных частей речи.

Одной из важнейших особенностей перевода литературных сказок является передача их образности. Задача переводчика создать текст, максимально полно представляющий оригинал в иноязычной культуре. В данной главе рассматриваются три варианта перевода оригинала сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe» и применяемые переводческие трансформации.

Во время анализа нами выделялись только пункты, наиболее значимые, по нашему мнению, с точки зрения структурных особенностей, лексики и стиля текста.

Перевод, выполненный А. Федоровым, можно отнести к наиболее удачным. По нашему мнению, он наиболее полно соответствует французскому оригиналу.

В переводе Г. Шалаевой эквивалентность содержания оригинала и перевода выражена в меньшей степени, в ее авторском переводе большое

количество просторечной и даже сниженной лексикой, своеобразие подлинника передано плохо.

Перевод И. Тургенева содержит очевидные отличия в авторском и переводном тексте, однако в целом довольно полно соответствует оригиналу.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В дипломной работе были выполнены поставленные задачи: изучение и описание особенностей языка и перевода французской литературной сказки на примере творчества Шарля Перро. В частности, исследована сказка «Riquet à la houppe» и проведен анализ трех ее переводов на русский язык. На

примере данного произведения прослеживались различные виды переводческих трансформаций, возникших при авторской переработке исходного текста. Даны определения и общие характеристики этих трансформаций, показаны примеры их использования при переводе.

Прежде чем перейти к анализу переводческих трансформаций, нами были изучены особенности жанра французской литературной сказки, а также литературные традиции в сказках Шарля Перро.

Для жанра французской литературной сказки характерны наличие традиционных сказочных персонажей; в тексте активно используются нейтральная лексика и элементы разговорного стиля; разговорная речь героев сказки может принимать формы диалога и монолога; типично употребление различных средств для придания образности.

Анализ переводов А. Федорова, Г. Шалаевой и И. Тургенева показал, что исходный текст неизбежно подвергается интерпретации, и потому переводной текст не тождественен оригиналу. Происходит это не только от различия двух языков, но и в силу не тождественности смысла, вкладываемого в сообщение автором, и смысла, который извлекается переводчиком. При этом задача переводчика – сохранение эмоционально-смысловой доминанты, вложенной в исходный текст автором, стремление к адекватности и максимально возможной эквивалентности перевода.

Сопоставляя оригинал сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe» и различные варианты его перевода, мы попытались показать своеобразный внутренний механизм перевода, выявить произведенные преобразования. Особое внимание при этом было уделено лексическим и грамматическим переводческим трансформациям.

К лексическим трансформациям, по классификации Я. И. Рецкера, относятся: дифференциация значений, конкретизация значений, генерализация значений, смысловое развитие (модуляция), антонимический

перевод, целостное преобразование и компенсация потерь в процессе перевода.

К грамматическим трансформациям относятся: членение предложения, объединение предложений, грамматические замены и др. Довольно частое явление – смешанные трансформации. Такие трансформации, как правило, осуществляются одновременно, то есть, сочетаются друг с другом. Их использование позволяет достичь целостности текста, обеспечить более полный и правильный перевод.

Во второй главе дипломной работы нами рассмотрены примеры использования трансформаций при переводе сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe».

На наш взгляд, наиболее полно соответствует оригиналу вариант перевода А. Федорова. Произведенные им переводческие трансформации оправданы и корректны, текст выглядит целостным и передает эмоционально-смысловые особенности сказки Шарля Перро «Riquet à la houppe».

Перевод, выполненный И. Тургеневым, также довольно точно передает эмоционально-смысловую доминанту оригинала и может рассматриваться как адекватный. В меньшей степени требованиям адекватности и эквивалентности удовлетворяет перевод Г. Шалаевой.

При переводе французских литературных сказок важно сохранять образность произведения в целом. Для этого необходимо владение разнообразными, описанными выше, средствами и приемами переводческой деятельности.