

АЛЖИРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ 2  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
ДЕПАРТАМЕНТ НЕМЕЦКОГО, ИСПАНСКОГО, ИТАЛЬЯНСКОГО И  
РУССКОГО ЯЗЫКОВ

**АМАР СЕТТИ АЛИ**

**ТЕОРИЯ И РЕАЛИЗАЦИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО  
ПОДХОДА В ПЕРЕВОДЕ РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА И.А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ  
АЛЛЕИ» И ЕГО ПЕРЕВОДА НА АРАБСКИЙ ЯЗЫК)**

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор педагогических наук,  
профессор Лауэдж Урия

**АЛЖИР - 2013**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>4</b>
<b>ГЛАВА 1. Сущность лингвокультурологического подхода</b>	
<b>современной теории перевода художественного текста.....</b>	<b>15</b>
1.1. Лингвистический аспект перевода художественного текста.....	15
1.2. Культурологический аспект перевода художественного текста.....	27
1.2.1. Соотношение языка и культуры.....	27
1.2.2. Лингвокультурный компонент текста, его анализ и механизмы передачи.....	36
1.2.3. Образная система произведения и механизмы ее передачи.....	45
1.3. Совмещение точности перевода и адекватности образа как лингвокультурологическая сущность современного подхода в теории перевода художественного текста....	49
<b>Выводы.....</b>	<b>61</b>
<b>ГЛАВА 2. Лингвокультурологическая характеристика рассказа</b>	
<b>И.А. Бунина «Темные аллеи».....</b>	<b>63</b>
2.1. Концептуальная система рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи».....	63
2.2. Система образов рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи».....	70
2.3. Специфика авторской синтаксической организации предложений в рассказе И.А. Бунина «Темные аллеи».....	75
<b>Выводы.....</b>	<b>88</b>

<b>ГЛАВА 3. Специфика реализации лингвокультурологического подхода в переводе рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык.....</b>	<b>90</b>
3.1. Перевод художественного текста с русского языка на арабский в историческом освещении.....	90
3.2. Специфика передачи концептуальной и образной системы рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» в переводе на арабский язык.....	94
3.3. Специфика перевода предложений рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык.....	104
<b>Выводы.....</b>	<b>114</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>116</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>119</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....</b>	<b>140</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....</b>	<b>146</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена вопросу сущности лингвокультурологического подхода при переводе художественного текста с русского языка на арабский и особенностям его реализации в практике русско-арабского перевода.

Как известно, асимметрия лингвокультурологических знаний носителей разных языков является источником неточного или даже ошибочного восприятия читателем переведенного текста. Пренебрежение национально-специфическими элементами оригинала при его переводе неизбежно приводит к разрушению эстетической и смысловой целостности текста и, как следствие, к неадекватности результата перевода и искаженному воздействию на конечного иноязычного получателя. Вместе с тем отражение национально-культурной специфики, выражаемой как в языковой организации произведения, так и в его концептуальной и образной системах, представляет значительную теоретическую и практическую сложность перевода. Важность учета лингвокультурологического аспекта при переводе с русского языка на арабский возрастает в связи с тем, что данная пара языков не близкородственны и служат для трансляции во многом отличающихся культур.

Обращение в данной работе к проблемам перевода именно художественного текста на арабский неслучайно. Во-первых, в арабской среде особым уважением среди других элементов культуры традиционно пользуется именно художественная литература. В связи с этим для развития и поддержания вновь возрождающихся в последнее время связей между Россией и арабскими государствами чрезвычайно насущными становятся проблемы перевода произведений русской литературы на арабский язык. И.А. Бунин неоднократно посещал арабские страны, в том числе Алжир, был необыкновенно увлечен основанной на исламе культурой и этническим

своеобразием этих стран. Именно поэтому творчество И.А. Бунина и особенности перевода его произведений на арабский язык представляют для нас особый интерес. Сказанным обусловлена **актуальность данного исследования.**

**Проблема исследования.** В современном языкознании значительное место принадлежит изучению взаимодействия собственно лингвистических и экстралингвистических факторов перевода как особой межъязыковой формы коммуникации [Влахов С. и Флорин С, 1986; Виноградов В. С, 2006; Комиссаров В. Н., 1999; Латышев Л. К., 2005 и др.]. В последнее время общее переводоведение стало признавать то особое значение, которое культура имеет для перевода. Однако последовательной и четкой лингвокультурологической переводоведческой концепции пока не сложилось.

Если взаимоотношения русской и европейской культуры, литературы, лингвистики, переводоведения (в частности, различные аспекты перевода художественной литературы с русского языка на европейские языки) изучены достаточно подробно [см., например, работы Брандес О.П., 1988; Гюббенет И.В., 1991; Кабакчи В.В., 2001; Межуева М.А., 2006; Чепель Н.П., 2005; Эткинда Е.Г., 1999 и др.], то подобное русско-арабское взаимодействие рассмотрено значительно в меньшей степени. Несмотря на то, что в российской арабистике накоплен значительный и разнообразный материал по проблемам перевода, большинство этих трудов посвящено вопросам одностороннего перевода с арабского языка на русский [см., например, работы Крачковского И. Ю., 1956; Финкельберг Н. Д., 2004; Шамраева Н.А., 1997; Дьяконова Е.В., 2005 и др.].

Особую трудность при создании именно художественных переводов с русского языка на арабский составляет отсутствие достаточной для этого теоретической базы, а все существующие по этому вопросу труды носят, в основном, литературоведческий характер, и проблемы лингвокультурологического подхода в передаче национально-специфических

реалий и образов затрагиваются в них только косвенно [Долинина А.А., 1958, 1960, 1991, 1999; Абиджабер Джабер, 1980; Сафа Махмуд Альван, 1985; Пумпян Г.З., 1994].

**Гипотеза исследования** заключается в идее о том, что в адекватном переводе художественного текста с русского языка на арабский максимально должна учитываться его лингвокультурная составляющая и особенности авторского стиля. При этом может быть выработана схема и найдены механизмы приемлемой их передачи переводчиком.

**Целью** работы является определение стратегии арабских переводчиков с русского и выявление приемов, используемых ими для передачи национально-специфического компонента при переводе русской художественной прозы.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

1) проанализировать наиболее важные положения переводческой прагматики, позволяющие выработать теоретические и методологические установки для проведения сопоставительного анализа исходного и переводного текстов с точки зрения передачи лингвокультурной составляющей при переводе художественных текстов с русского языка на арабский;

2) рассмотреть и обобщить результаты теоретических работ по лингвокультурологическому подходу в теории перевода художественного текста;

3) охарактеризовать в лингвокультурологическом аспекте концептуальную и образную системы, а также синтаксическую организацию предложений рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»;

4) описать особенности развития методов художественного перевода на Арабском Востоке и выявить влияние арабской переводческой традиции на стратегию арабских переводчиков на материале переводов произведений русской литературы;

5) с прагматических позиций на материале исследуемого перевода рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» провести комплексный анализ специфики и адекватности перевода концептуальной и образной систем и синтаксического устройства предложений данного произведения.

**Объект исследования** – способы решения лингвокультурологических переводческих задач в русско-арабском переводе и вопросы лингвокультурологической адаптации художественного текста, переведенного с русского языка на арабский.

**Предмет исследования** – теория и практика лингвокультурологического подхода при переводе художественного текста с русского языка на арабский.

Материал исследования – рассказ И.А. Бунина «Темные аллеи» и текст перевода на арабский язык, выполненный арабским переводчиком Абдуллой Хабба и изданный в издательстве «Радуга» в 1987 году.

**Теоретическую и методологическую основу диссертационного исследования** составили:

– литература по общей лингвистике, в частности коммуникативно-прагматического направления, компаративистике, лингвистике текста (Н.Д. Арутюнова, Л.Г. Бабенко, А.Г. Баранов, В. Гумбольдт, Т.А. ван Дейк, Г.А. Золотова, В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова и др.);

– научные изыскания по лингвокультурологии, в том числе модели описания концептов (Ю.Д. Апресян, А.П. Бабушкин, А. Вежбицкая, С.Г. Воркачев, В.В. Воробьев, Ю.Н. Караулов, В.А. Маслова, Я.И. Рецкер, Ю.С. Степанов, В.М. Шаклеин, и др.);

– основополагающие труды по общей и частной теории перевода и отдельных аспектов этой деятельности, касающихся перевода художественного текста (И.С. Алексеева, Н.В. Багринцева, Л.С. Бархударов, Т.В. Булыгина, В.С. Виноградов, О. Каде, В.И. Карасик, Дж. Катфорд, В.Н. Комиссаров, А.Л. Коралова, М. Ларсон, Л.К. Латышев, А. Нойберт,

Р.К. Миньяр-Белоручев, В.А. Руцаков, А.В. Федоров, Н.Д. Финкельберг, А.Д. Швейцер, А.Д. Шмелев и др.)

**Научная новизна** диссертации состоит в том, что в ней впервые исследуется лингвокультурологический подход в переводе художественных текстов на арабский язык с русского.

**Теоретическая значимость** данного диссертационного исследования заключается в том, что оно вносит вклад, во-первых, в разработку актуальных вопросов художественного перевода с русского языка на арабский, а во-вторых, в изучение национальных особенностей арабской референции, что представляется важным для частной теории перевода арабского языка и для изучения арабского языка в рамках современной лингвистической антропоцентрической парадигмы.

**Практическую ценность** работы определяет тот факт, что критический анализ художественных переводов с позиций когнитивной лингвистики пополняет теорию и практику художественного перевода анализом переводческих стратегий, доминирующих в существующей системе трансляции на другой язык произведений конкретного автора. Результаты диссертационного исследования могут быть включены в русско-арабские словари, отражающие реалии, образы и художественные концепты. Также материалы исследования применимы в лекционных курсах и на семинарских занятиях по теории и практике перевода, при разработке спецкурсов по художественному переводу.

**Исследование проводилось поэтапно.**

**На первом этапе** (2008-2009 гг.) была поставлена цель, определены задачи и разработана рабочая гипотеза. Работа проводилась в двух направлениях:

- 1) выборка и анализ фактического языкового материала;
- 2) изучение фундаментальной лингвистической и лингвокультурологической литературы по проблеме исследования с целью



определить достижения в выбранной области, изучить существующие точки зрения на проблему, определить перспективы работы.

**На втором этапе** (2009-2010 гг.) по различным методикам текст оригинала сопоставлялся с арабоязычным текстом перевода, изучались и оценивались механизмы передачи лингвокультурной составляющей русского художественного текста на арабский язык.

**На третьем этапе** (2010-2011 гг.) проходила апробация результатов исследования, осуществлялось редактирование и оформление текста диссертации.

**Методология диссертационного исследования** основывается на общепhilosophических принципах, в соответствии с которыми язык представляется как материальная, объективная, динамическая, функционирующая и развивающаяся система. В работе нашли применение такие **методы исследования**, как описательно-теоретический метод (при изучении и анализе специальной литературы по теме исследования), метод сопоставления переводов, позволяющий наиболее ярко оттенить языковые особенности, на основании чего возможно проводить анализ лингвокультурологического плана, а также частные лингвистические методы и приемы: когнитивно-дискурсивный метод, метод интерпретации текста, метод компонентного и контекстуального анализа, литературоведческий и лингвостилистический методы.

**Личный вклад диссертанта** состоит в создании прецедента анализа лингвокультурологического компонента и синтаксической организации русского художественного текста при его переводе на арабский язык, в обобщении и оценке механизмов передачи концептов, образов и синтаксических структур с точки зрения возможности их сохранения и адекватности передачи в свете последних достижений лингвокультурологии и современного переводоведения.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Художественный текст представляет собой сложное целое, и подход к его переводу должен включать в себя комплекс переводческих моделей, направленных как на полную передачу содержания и прагматики, так и на максимальное сохранение формы и авторского стиля.

2. Пространство художественного произведения наполнено национально-культурными и экзистенциально-значимыми концептами.

Средства лексической и синтаксической системы языка функционируют в художественном тексте не только для формирования отдельных предикативных единиц и не только с эстетической целью, но и для воплощения идейного единства текста.

3. Перевод художественного текста с русского языка на арабский, учитывая относительно недавние культурные связи и длительное использование языка-посредника, за короткое время совершил качественный скачок от относительно свободного просветительского перевода до адекватного перевода в современном его понимании. При этом остаются мало разработанными многие практические и теоретические вопросы – как лингвистические, обусловленные расхождениями языковых систем и структур, а также литературных традиций, так и лингвокультурологические, касающиеся передачи реалий и национальных концептов.

4. На настоящем этапе развития русско-арабский перевод художественного текста может осуществляться, отвечая всем современным требованиям, предъявляемым к переводам такого типа. При этом русско-арабский перевод художественного текста имеет свою специфику, выражающуюся в успехе или неуспехе передачи определенного рода концептов, реалий, образов, грамматических категорий и синтаксических структур, а также в наборе переводческих приемов, которые позволяют переводчику с русского на арабский решать свои задачи.

**Достоверность** выводов и результатов исследования обеспечивается опорой на важнейшие положения лингвистической науки и, в частности,

переводоведения, а также объемом проанализированного материала и непротиворечивостью полученных выводов.

**Апробация исследования.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры русского языка и методики его преподавания филологического факультета Российского университета дружбы народов. По вопросам, входящим в круг проблематики данного диссертационного исследования, имеется две публикации:

1. О некоторых направлениях в теории художественного перевода // Актуальные проблемы русского языка и методики его преподавания: традиции и инновации. Сборник статей XII Международной научно-практической конференции молодых ученых, посвященной 50-летию РУДН. Москва, РУДН. 15-17 апреля 2010 г. – М.; Флинта: Наука, 2010. – С. 65-68.

2. К вопросу об особенностях художественного перевода с русского языка на арабский // Вестник РУДН. Серия «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». – № 3, 2010 г. – С. 82-87.

**Структура и объем диссертации.** Тема и поставленные задачи определили структуру диссертации, которая состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и двух приложений. Общий объем диссертации составил 151 страницу печатного текста.

В первой главе диссертации последовательно раскрывается **«Сущность лингвокультурологического подхода современной теории перевода художественного текста».**

В первом параграфе главы **«Лингвистический аспект перевода художественного текста»** прослеживается история переводческих учений и выделяются поздние и наиболее приемлемые модели перевода художественного текста. Перевод в параграфе характеризуется как деятельность, которая осуществляется на языке и с языком, излагается сущность лингвистической теории перевода, основанной на сопоставлении лексических и грамматических единиц, которая до сих пор доминирует в переводоведении, раскрываются виды и механизмы лингвистических

преобразований при переводе. В параграфе подчеркивается важность сохранения языковой формы оригинала в переводном художественном тексте, но вместе с тем внимание обращается на неполноценность чисто лингвистического подхода к переводу, поскольку на практике он оказывается недостаточным для решения ряда переводческих проблем, особенно в отношении сложного целого литературного произведения.

Во втором параграфе **«Культурологический аспект перевода художественного текста»** подробно рассматриваются следующие вопросы: понятие культуры, соотношения культуры и языка, соотношение культуры и когнитивно-семантических структур. В рамках параграфа предпринимается попытка описать, в чем выражен культурный компонент текста, какие культурные элементы сохраняются при переводе, какие переводческие стратегии при этом приемлемы.

Третий параграф **«Совмещение точности перевода и адекватности образа при переводе как лингвокультурологическая сущность»** посвящен проблеме адекватности перевода художественного текста по формальным и сущностным признакам (прагматика, коммуникативная установка, целостность текста, его репрезентативность и др.).

Во второй главе диссертации **«Лингвокультурологическая характеристика рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»** выявляются особенности авторского стиля рассказа и его лингвокультурологическая составляющая.

В первом параграфе **«Концептуальная система рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»** исследуется концептосфера произведения, определяется ее ядро и периферия, выявляются преобладающие эмоциональные доминанты, рассматриваются тематическая структура и композиция, которые выражены конкретными языковыми средствами.

Во втором параграфе главы **«Образная система рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»** раскрываются особенности создания образов главных героев.

В третьем параграфе **«Специфика авторской синтаксической организации предложений в рассказе И.А. Бунина «Темные аллеи»** исследуется функциональная нагрузка композиционных структурных элементов текста, анализируются особенности синтаксиса рассказа и его синтагматических отношений в целом, обнаруживаются преобладающие грамматические конструкции и категории, приемы экспрессии, культурные ассоциативные связи, которые, составляя идиостиль произведения и будучи нацелены на выражение авторского замысла, подлежат максимальному сохранению при переводе.

Третья глава **«Специфика реализации лингвокультурологического подхода в переводе рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык»** представляет собой оценку и анализ перевода рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи на арабский язык».

В первом параграфе **«Перевод художественного текста с русского языка на арабский в историческом освещении»** показывается, что перевод художественного текста с русского языка на арабский лишь относительно недавно стал отвечать требованиям, предъявляемым наукой, а также современными читателями к текстам перевода. В связи с этим ряд вопросов теории и практики русско-арабского перевода остается мало разработанным.

Второй параграф **«Специфика передачи концептуальной и образной системы рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» в переводе на арабский язык»** посвящен содержательной стороне текста арабского перевода, где наиболее яркими носителями национально-культурной информации являются концепты, реалии и образы. В параграфе выявляются и анализируются преобладающие на практике приемы их русско-арабского перевода.

Третий параграф третьей главы **«Специфика перевода предложений рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык»** затрагивает формальную сторону текста арабского перевода. В параграфе указываются наиболее сложные для передачи на арабский язык грамматические категории

и конструкции русского языка, прослеживается, насколько переводчику на арабский удалось передать индивидуальный авторский стиль И.А. Бунина.

После **Заключения и Списка использованной литературы**, который насчитывает порядка 280 единиц на русском, французском, арабском и на английском языках, имеется два **приложения** – исходный текст рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» и текст его перевода на арабский, выполненный Абдуллой Хабба и перепечатанный со сборника рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи» 1987 г., издательство «Радуга», г. Москва.

# **ГЛАВА 1. Сущность лингвокультурологического подхода в современной теории перевода художественного текста**

## **1.1. Лингвистический аспект перевода художественного текста**

Переводоведение возникло как особая научная дисциплина лишь во второй половине двадцатого века, что объясняется, по-видимому, самим характером переводческой деятельности, которая сопрягается с рядом научных отраслей, получившими развитие только к этому времени. Однако на сегодняшний день работы по проблемам различных аспектов переводческой деятельности многочисленны и труднообозримы (И.С. Алексеева, Н.В. Багринцева, Л.С. Бархударов, Т.В. Булыгина, В.С. Виноградов, О. Каде, В.И. Карасик, Дж. Катфорд, В.Н. Комиссаров, А.Л. Коралова, М. Ларсон, Л.К. Латышев, А. Нойберт, Р.К. Миньяр-Белоручев, В.А. Руцаков, А.В. Федоров, Н.Д.Финкельберг, А.Д. Швейцер, А.Д. Шмелев и др.).

Объективные количественные и качественные изменения в переводческой деятельности долгое время не привлекали исследовательского внимания языковедов. Ученые не только игнорировали переводческую проблематику, но и давали дополнительные основания для появления так называемой теории непереводаемости, согласно которой перевод вообще невозможен, в особенности художественного текста.

В фокусе языкознания долгое время было исключительно изучение специфики языка, раскрытие его уникальной, неповторимой структуры, особенностей грамматического строя и словарного состава каждого отдельного языка, отличающих его от других. Все это составляло своеобразие языка, а потом для романтиков – его национальный «дух» и предполагало принципиальную невозможность тождества двух текстов, написанных на разных языках. А поскольку ожидалось, что переведенный текст должен исчерпывающим образом воспроизводить оригинал, то перевод

оказывался принципиально невозможным по чисто лингвистическим причинам. Отношение языковедов к переводу четко выразил В. Гумбольдт в письме к известному немецкому писателю и переводчику Августу Шлегелю: «Всякий перевод представляется мне безусловно попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника» [Федоров 1983: 31]. Поэты, критики и литературоведы со своей стороны также высказывали сомнения в возможности воспроизвести в переводе художественные особенности оригинала, его национальную специфику, литературные, исторические, культурно-бытовые ассоциации и тому подобные тонкости. Получалось парадоксальное положение: практическая деятельность, которая осуществлялась на протяжении многих веков, оказывалась теоретически невыполнимой и как бы несуществующей.

К середине двадцатого столетия языковедам пришлось коренным образом изменить свое отношение к переводческой деятельности и приступить к ее систематическому изучению. В этот период на первый план начал выдвигаться перевод политических, коммерческих, научно-технических и прочих «деловых» материалов, где непереводимые особенности индивидуально-авторского стиля, как правило, мало существенны.

Взросшие требования к точности перевода также подчеркивали роль языковых единиц. При переводе материалов подобной рода уже нельзя было довольствоваться верностью перевода в общем и целом, одинаковостью воздействия на читателя оригинала и перевода. Перевод должен был обеспечить передачу информации во всех деталях, вплоть до значений отдельных слов, быть полностью аутентичным оригиналу.

Дополнительным стимулом для развития лингвистической теории перевода послужили попытки создать различные системы машинного



перевода. Появление быстродействующих электронно-вычислительных машин породило надежды, что функции переводчика гораздо быстрее и дешевле сможет выполнять все более совершенствующийся компьютер. Однако вскоре стало ясно, что основные проблемы машинного перевода связаны не с недостаточной памятью компьютера, а с неумением создать такую программу, которая позволила бы машине столь же успешно преодолевать многочисленные разноуровневые переводческие трудности, как это делает человек. И тут оказалось, что никто не может объяснить, как человек осуществляет перевод, поскольку этот вид человеческой деятельности оставался недостаточно изученным. Поэтому многие лингвисты, занимавшиеся вопросами машинного перевода, переключили свое внимание на изучение перевода «человеческого», пытаясь там найти пути преодоления трудностей.

Необходимость развития лингвистического перевода обуславливалась и задачей массовой подготовки переводчиков. Теперь уже переводческой деятельностью занимались не только особо одаренные люди, овладевшие умением переводить либо самостоятельно, либо методом «индивидуального ученичества» под руководством какого-нибудь мастера-переводчика. Для удовлетворения огромной потребности в переводчиках во многих странах были созданы переводческие школы, факультеты и институты, перед которыми стояла задача обеспечить в установленный срок подготовку значительного числа переводчиков достаточно высокой квалификации. Как правило, подготовка переводчиков осуществлялась на базе учебных заведений, где изучались иностранные языки, и на долю преподавателей языков выпала задача создать рациональные программы и учебные пособия для обучения переводу. А для этого было нужно раскрыть сущность переводческого процесса, уметь выделить лингвистические и экстралингвистические факторы, влияющие на его ход и результаты. Специалисты-языковеды должны были создать необходимую научную базу

для построения эффективного курса подготовки высококвалифицированных переводчиков.

Осуществление массовой подготовки переводческих кадров обнаружило недостаточность традиционной формулы квалификации переводчика: «Для того чтобы переводить, необходимо знание двух языков и предмета речи». Оказалось, что факторы, указанные в этой формуле, сами по себе не обеспечивают умения квалифицированно переводить, что надо не просто знать два языка, но знать их «по-переводчески», т.е. в сочетании с правилами и условиями перехода от единиц одного языка к единицам другого. Эти правила и условия пути создания подобного «переводческого двуязычия» и должна была определить лингвистическая теория перевода.

Именно в этот период в центре внимания языковедов оказались вопросы синхронного описания современных языков. Получило всеобщее распространение признание двустороннего характера языковых единиц: наличия у них плана выражения и плана содержания. Были достигнуты значительные успехи в описании структуры плана выражения языка, и языкознание приступило к изучению плана содержания языковых единиц, разрабатывая теории семантического поля, семантических множителей, глубинных семантических структур и т.п. Несколько позднее были заложены основы лингвистики текста, началось изучение функционирования языковых единиц в составе крупных речевых единиц, их взаимодействия с различными видами контекста, разновидностей смысла и коммуникативных функций высказывания. Изучение содержательной стороны языка и особенностей функционирования языковых единиц в процессе речевого общения позволило по-новому подойти к выявлению и описанию лингвистических аспектов перевода.

В распоряжении языковедов появились методы исследования того, как реально осуществляется обмен информацией с помощью языковых единиц в конкретных актах речи, в конкретных ситуациях общения. Возможности такой лингвистики в изучении перевода неизмеримо возросли, и многие

важнейшие стороны этого феномена получили описание в лингвистических терминах.

Действительно, перевод всегда имеет дело с языком и означает работу над языком, вне которого не осуществимы никакие функции перевода – ни его общественно-политическая, ни культурно-познавательная роль, ни художественное значение и т.д. Языковеды стали рассматривать явление перевода не столько как результат индивидуального творчества переводчика, а как особый вид речевой деятельности, в ходе которой единицы языка перевода выбираются в определенной зависимости от языковых единиц, использованных в оригинале. Все более четко стали осознавать, что особенности существования и использования языка определяют и саму необходимость перевода, и основные трудности, с которыми сталкивается переводчик, и возможности преодоления этих трудностей [12;11-17]. При этом трудности перевода и весь характер переводческого процесса обуславливаются расхождениями в структурах и правилах функционирования участвующих языков – их лексических, грамматических и стилистических средств [27;21-23]. Поэтому, как и в любом лингвистическом исследовании, переводоведы стали заниматься не формулированием общих рекомендаций, которым должен следовать переводчик, а изучением соотношения языковых и речевых единиц двух языков, устанавливаемого в процессе перевода. Лингвистическое изучение перевода, т.е. изучение его в связи с соотношением двух языков, позволило строить работу конкретно, оперируя объективными фактами языка. Всякого рода рассуждения о том, как отразилось при переводе содержание подлинника, как были пересозданы или перевоплощены образы литературного произведения, беспредметны, если не опираются на анализ языковых средств выражения, используемых при переводе. «Полевым материалом» для исследования служили тексты оригинала и перевода, сопоставление которых давало объективные фактические данные для последующих теоретических обобщений. Выяснив действительное

соотношение единиц двух языков, возникающее в процессе перевода, теория перевода могла вырабатывать правила о том, какие методы целесообразно использовать переводчику, чтобы обеспечить правильный выбор варианта перевода в определенной паре задействованных языков. Лингвистически обусловленный подход к переводческим задачам исключительно важен в практическом смысле: ведь глубокое понимание различий в структуре двух языков только и может по-настоящему оградить переводчика любых подлинников, как от смысловых ошибок, так и от буквализма, ведущего к насилию над языком перевода.

Немаловажным оказалось и то, что, приступив к изучению перевода, языковеды скоро обнаружили, что не только лингвистика может внести большой вклад в теорию перевода, но и перевод может много дать самой лингвистике. Переводные тексты оказались ценным источником информации о языках, участвующих в процессе перевода. В ходе переводческой деятельности, которая в таких огромных масштабах осуществляется в современном мире, продолжается своеобразный лингвистический эксперимент по коммуникативному приравниванию высказываний и текстов на двух языках. При этом обнаруживаются сходства и различия в употреблении единиц и структур каждого из этих языков для выражения одинаковых функций и описания одинаковых ситуаций. Благодаря этому удается обнаружить некоторые особенности структуры и функционирования языка, которые ускользали от внимания при использовании иных методов исследования.

Как и всякая научная дисциплина, современное лингвистическое переводоведение создавалось усилиями ученых многих стран. Естественно, особый вклад в разработку теории перевода внесли исследователи тех стран, где переводческая деятельность приобрела широкий размах. Много ценных результатов получено учеными США, Великобритании, Франции, Германии и ряда других стран. Достойный вклад в развитие переводческих теорий внесли и переводоведы России, чей труд, несомненно, заслуживает изучения

и обобщения. Более того, следует признать, что многие работы российских авторов, содержащие оригинальные и продуктивные теоретические концепции, не получили до сих пор заслуженного внимания.

Одна из первых попыток создания полноценной лингвистической теории перевода была предпринята в трудах русских ученых А.В. Федорова и Я.И. Рецкера, разработавших теорию перевода, в которой эквивалентность при существовании межъязыкового различия стала кардинальной проблемой. Полного осознания перевода как междисциплинарного явления еще не произошло, и внимание исследователей вполне обоснованно было сосредоточено на его языковом аспекте. Их *теория регулярных соответствий* (эквиваленты, аналоги и адекватные замены) отражала функциональный (лингвистический) подход к переводу, освещенный также в работах Бархударова Л.С., Виноградова В.С. и др., который основывается прежде всего на концепции чешских лингвистов В. Матезиуса и О. Фишера [18;92]. Значение этой теории трудно переоценить. Ее авторы были пионерами, одними из первых среди тех, кто дал четкое определение переводческих процессов и нащупал два узловых понятия в переводе: *переводческие соответствия* и *переводческие преобразования*.

Важнейшим достижением созданной ими теории является определение механизмов перевода, основанных на взаимоотношениях между логическими понятиями. Наряду с метонимическим и антонимическим видами перевода это дифференциация, трансформация, генерализация и конкретизация значений, а также смысловое развитие, компенсация смысловых потерь. Разрабатывались и грамматические соответствия на основе того, что объединяет и что различает эту пару языков в выборе и разграничении грамматических категорий. Положения теории легли в основу большого количества учебников и учебных пособий, на которых воспитывалось не одно поколение переводчиков.

Теория регулярных соответствий была началом огромной работы, и в ней, естественно, были свои недочеты. Основным среди них было отсутствие

четкой грани между языком как набором формальных средств и речью, понимаемой как использование формальных языковых средств для целей общения. В качестве соответствия – основы для сопоставления двух языков – использовались языковые единицы, слова и грамматические конструкции. Об этом свидетельствуют названия разделов в учебных пособиях, озаглавленные "Перевод прилагательных", "Перевод артикля" и т.п.[2;5-6].

Нельзя не согласиться с тем, что лингвистический формальный подход позволяет сохранить при переводе многие морфологические и синтаксические категории, а значит, стиль текста оригинала. Однако А.В. Федоров признавал, что лингвистическим путем не могут быть объяснены все факты из области перевода, что лингвистический путь изучения не является достаточным для постановки и решения всех проблем перевода, но, безусловно, является необходимым в деле их исчерпывающего исследования.

А.В. Федоров говорит о том, что теория перевода не является «неким собранием узкопрактических рецептов или правил о том, как надо переводить в любом случае» и со всей решительностью заявляет, что, «таких правил дать нельзя и что теория и практика при всей тесноте и ограниченности связи между ними вовсе не тождественны друг другу, а имеют разные задачи». Теория перевода в лингвистическом своем аспекте анализирует, объясняет и обобщает факты переводческого опыта, устанавливает соответствия и расхождения между языками. Она может служить научной основой для переводческой практики. Но выработка нормативных принципов, «правил» перевода возможна лишь в ограниченных пределах (т. е. в относительно простых случаях) и всегда в относительно общей форме. Наличие закономерностей в соотношении двух языков и тех или иных близких соответствий между ними еще отнюдь не означает возможность или необходимость применять всегда одинаковые способы перевода. Решающую роль всегда играет контекст, конкретный случай [27;24-26].

Дальнейшее развитие лингвистическая теория перевода получила в связи с серьезными достижениями семантики и семиологии. В 1963 г. видный французский лингвист Ж. Мунэн посвятил свою книгу «Теоретические проблемы перевода» анализу тех ограничений, которые налагает различие в системах двух языков на полное воспроизведение содержания оригинала при переводе. Особое внимание Ж. Мунэн уделил расхождениям семантических структур языков, специфике членения в каждом языке данных опыта, отражению в языке особенностей культуры и истории говорящего коллектива. Подчеркивая, что данные контрастивной лингвистики свидетельствуют о несовпадении в разных языках не только означающих, но и означаемых, Ж. Мунэн убедительно показывает, что перевод – это не простая подстановка слов одного языка вместо слов другого языка, что он всегда связан с определенными преобразованиями, зависящими от соотношения языков. Вместе с тем невозможность непосредственного переноса содержания текста из одного языка в другой не означает для Ж. Мунэна «принципиальной непереводаемости» или отлучения перевода от языкознания. Напротив, он считает необходимым всесторонне изучать языковую специфику перевода, чтобы определить его возможности и границы.

Исходя из положения, что план содержания единиц языка столь же специфичен, как и их план выражения, Дж. Кэтфорд утверждает, что при переводе отнюдь не происходит переноса или воспроизведения значений единиц оригинала, а лишь замена значений в одном языке значениями в другом языке. Применяя компонентный анализ значений слов и грамматических единиц, он показывает, что в основе такой замены лежит лишь частичное совпадение семного состава соотнесенных высказываний в оригинале и переводе. Проведенный Дж. Кэтфордом анализ подтвердил возможность осуществления процесса перевода в рамках семантической модели, хотя дальнейшие исследования показали, что эквивалентность перевода далеко не всегда основывается на частичной общности сем.

В 80-ые годы в рамках прагматической парадигмы науки о языке неотъемлемой частью лингвистики перевода стал коммуникативный подход. В основу его легло заимствование у теории коммуникации основных понятий, как источник, сообщение, рецептор, обратная связь, процессов кодирования и декодирования. Не случайно, характеризуя этот подход, Ю. Найда говорит о значении для него социолингвистических работ Лабова, Хаймза и Гумнерца, о важности выделения основных функций языка, о работах таких известных лингвистов, как Р. Якобсон и Дж. Граймз. Характерно, что в числе ведущих разработчиков коммуникативного подхода оказываются Ж. Мунэн и К. Райе, чьи переводческие труды имеют явно лингвистическую основу.

Существует немало описаний перевода, отражающих те или иные его особенности как акта межъязыковой коммуникации. Среди них – одно из наиболее разработанных – предлагается в трудах немецких ученых О. Каде и А. Нойберта. Своим последующим развитием коммуникативная теория во многом обязана исследованиям русских ученых В.Н. Комиссарова и А.Д. Швейцера.

Современная теория перевода в качестве отправной точки исходит из того, что перевод, как и язык, является средством общения и чаще всего при переводе с одного языка на другой происходит не подстановка одних кодовых единиц вместо других, а замена одного целого сообщения другим. Отсюда название этой теории – коммуникативная модель перевода. Основными понятиями в коммуникативной теории перевода являются понятия коммуникативного намерения и коммуникативного эффекта. Коммуникативное намерение – это цель, которую ставит перед собой отправитель сообщения в процессе коммуникации. Таким намерением может быть сообщение получателю информации каких-либо фактов об окружающем мире, стремление отправителя выразить свое отношение к сообщаемой информации, побуждение получателя к совершению каких-либо действий посредством команды и т.д. Коммуникативный эффект – это то, в



какой мере отправителю удалось донести до получателя свои коммуникативные намерения. Степень коммуникативного эффекта зависит от двух условий. Прежде всего, от действенности, или эффективности, выбираемых отправителем языковых средств. Во-вторых, от фоновых знаний получателя, т.е. степени его информированности о предмете общения.

Суть одного из принципиальных положений коммуникативной модели перевода его состоит в том, что коммуникативные намерения отправителя исходного текста образуют ту основу, на которой происходит сопоставление исходного и переводящего языков. На них должно быть в первую очередь направлено внимание переводчика. Что касается слов и грамматических конструкций, то они служат как бы знаками, сигнализирующими о таких элементах. В исходном языке цели общения выражаются посредством своих, присущих только ему языковых средств. В задачу переводчика входит отыскание их соответствий, т.е. лексических и грамматических единиц, которые используются в переводящем языке для выражения тех же самых целей общения. Поиск переводческого соответствия сопряжен со всевозможными лексическими и грамматическими преобразованиями, или трансформациями. Используя этот термин, надо учитывать, что преобразование не означает каких-либо изменений в исходном тексте. Речь идет лишь о том, что в переводящем тексте для выражения аналогичных целей общения используются иные лексические и грамматические средства.

Огромное значение эта теория имела для перевода художественного текста. То, что совершенно ясно получателю оригинального текста, может вызвать непонимание у получателя текста перевода. Поэтому при переводе сопоставляются не только два языка, но и две культуры в широком понимании этого слова. В задачу переводчика, следовательно, входит не только отыскание эквивалентных соответствий для передачи коммуникативной установки отправителя, но и предоставление получателю необходимых пояснений, когда на пути правильного восприятия целей общения стоят межкультурные различия. Перевод является тождественным,

или эквивалентным, в том случае, если реакция иноязычного получателя во всех существенных чертах соответствует реакции получателя сообщения на исходном языке [2;7-9].

Таким образом, несмотря на долгую историю перевода, наука о закономерностях переводческого процесса сложилась лишь в середине XX в. и получила стремительное развитие в последние десятилетия в связи с достижениями ряда новых отраслей лингвистики, которые не исключают, а дополняют друг друга.

В настоящее время благодаря достижениям лингвистической теории перевода в переводоведении исключается позиция принципиальной неперевода художественного текста.

Традиционное представление о том, что главную роль в переводе играют языки, получило серьезное научное обоснование, и в современном переводоведении ведущее место принадлежит лингвистическим теориям перевода, основанным на компаративистике. Особенности существования и использования языка определяют как основные трудности, с которыми сталкивается переводчик, так и возможности их преодоления. Только глубокое понимание различий в структуре двух языков может по-настоящему предупредить от смысловых ошибок и от буквализма.

Теория перевода в лингвистическом аспекте анализирует, объясняет и обобщает факты переводческого опыта, устанавливает соответствия и расхождения между языками, вырабатывая методы и приемы перевода лексических единиц и грамматических структур для конкретной пары языков.

Тем не менее, лингвистическим путем не могут быть объяснены все факты из области перевода, лингвистический путь изучения не является достаточным для постановки и решения всех проблем перевода. Поэтому целесообразно обращение к различным моделям перевода, среди которых наибольшее значение для перевода художественного текста имеет коммуникативная модель.

Коммуникативная модель перевода рассматривает различные особенности перевода как акта межъязыковой коммуникации, оперируя понятиями намерения и эффекта (для художественного текста – замысла автора и воздействия на читателя).

Очевидно, что самые важные аспекты перевода связаны с языком, но многие стороны переводческого процесса должны получить освещение в рамках макролингвистики со следующими разделами: психоллингвистика, этнолингвистика, лингвистика текста сопоставительная, контрастивная, прагмалингвистика, когнитивная лингвистика.

## **1.2. Культурологический аспект перевода художественного текста**

### **1.2.1. Соотношение языка и культуры**

К понятию "культура" можно подходить с различных точек зрения, например, с социологической (как к части общественной жизни, выполняющей определенные функции), с антропологической (как к виду человеческой деятельности), с философской (в плане отношения культуры к бытию человека, как к явлению, возникающему и существующему на пересечении личности и общества) [Джигоев 1980: 7].

Для нас особо значимым представляется то, как структурируется понятие культуры в парадигме языковедческих, в частности, переводоведческих исследований.

Анализ теоретических работ в этой области показывает, что в последнее время к переводу стали обращаться как культурологическому явлению. А.Д. Швейцер пишет, что в плане знакомства с чужой культурой перевод играет одну из ведущих ролей, поскольку он «пересекает не только границы языков, но и границы культур, а создаваемый в ходе этого процесса текст транспортируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры» [1986: 37]. Положительным в этой связи является

то, что подчеркивается важность культурологического подхода к переводу и признается, что перевод служит средством межкультурных контактов, указывается, что взаимодействие культур при переводе предполагает прежде всего стремление предоставить в распоряжение читателей перевода факты и идеи, свойственные чужой культуре, с целью расширить их кругозор, дать им возможность понять, что у других народов могут быть иные обычаи, что надо знать и уважать другие культуры [Комиссаров 1991: 130].

Положительно также то, что перевод рассматривается в качестве деятельности, основанной на ряде культуральных дисциплин, например, на данных культуральной антропологии [Nida 1991: 21; Snell-Hornby 1991: 12]. Учет в переводе культурных особенностей позволяет подходить к переводу как к межкультурной коммуникации, как к коммуникативной деятельности, которая посредничает между двумя культурными сообществами и имеет "двуликий" характер, будучи направлена, с одной стороны, к исходной культуре и ее языку, а с другой стороны, к культуре, на язык которой выполняется перевод [Nord 1990; Nord, 1991: 4, 21, 28]. Имея такую двоякую направленность, перевод призван сблизить носителей разных культур, обеспечить их взаимопонимание [Хухуни 1991: 314-315], оптимизировать процесс общения между лингвокультурными общностями.

Вместе с тем, диалектика культурологического подхода к переводу обнаруживает неопределенность терминологии в отношении понятия культуры, неясность соотношения культуры и языка, а также соотношения культуры и когнитивно-семантических структур. Требуется более четкого определения вопрос о том, каким же образом культура влияет на процесс перевода, какие культурные элементы сохраняются при переводе, какие переводческие стратегии возможны при этом. Данные вопросы подробно рассматриваются нами в настоящем исследовании.

Как указывалось, понятие "культура" широко используется в переводоведении, однако оно нуждается в уточнении, поскольку в настоящее время в транслатологии и вообще лингвистике нет однозначного понимания

"культуры". Это показательно, так как "культура" настолько многозначное понятие, что это позволяет интерпретировать его в разных смыслах. Сама этимология термина "культура" позволяет трактовать его широко, поскольку данный термин служит выражением, по крайней мере, трех начал: религиозного (ср. лат. cultus – "культ"), мирского (ср. лат. cultio – "возделываю"), светского (лат. cultura как стремление к совершенству) [Акопян 1994: 119].

Анализ имеющихся точек зрения позволяет выделить две четко различающихся концепции в отношении культуры. Первая из них может быть охарактеризована как "технологическая", интерпретирующая культуру как "универсальную технологию" осуществления специфического способа человеческой деятельности. Использование понятия "технология" в данном контексте может быть оправдано тем, что предназначение каждой технологической системы состоит в том, чтобы служить средством осуществления тех или иных процессов. Данная концепция подходит к системе ценностей как к очень важному компоненту той универсальной технологии, которая способствует осуществлению активности людей в процессах функционирования и развития их общественной жизни [Маркарян 1980: 19, 23], то есть здесь культура толкуется очень широко и под это понятие могут быть подведены и другие понятия, например, язык/речь, вербальное и невербальное поведение, социум [Сорокин, Марковина 1989: 5].

Противоположная точка зрения может быть охарактеризована как "интеллектуальная", рассматривающая культуру в качестве объекта интеллектуального типа. Под этим имеется в виду следующее: культура обладает специфическим аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки абсолютно новых идей. Эти качества дают возможность подходить к культуре как к коллективному интеллекту, который структурно вторичен по отношению к индивидуальному и подразумевает его существование [Лотман 1977: 4]. При различии этих точек зрения объединяет их то, что как та, так и другая признают наличие субъективного фактора, то

есть наличие активного человеческого начала в концепте культуры. Эта мысль подчеркивается также в следующем высказывании, представляющем культуру как отношение между субъектом (человеком) и предметом, опосредованное творческой деятельностью субъекта, в результате которой предметы обретают ценность: "Предмету и предметно истолкованному существу приписывают ту или иную ценность и вообще измеряют сущее ценностями, а сами ценности делают целью всякого поступка и усилия. Поскольку последнее понимает себя как культура, ценности становятся культурными ценностями, а те в свою очередь – вообще выражением высших целей творчества на службе самообеспечения человека как субъекта" [Хайдеггер 1993: 56].

Локальное разделение культур позволяет представить ситуацию плюрализма этнических культур в мире, а эпохальное описание культуры предстает как процесс генезиса человечества. Можно также сказать, что множественность культур – это их рассмотрение на синхронной оси, а культура как развитие человечества – это ось диахронического ее описания.

В каждой культуре, как в синхронии, так и в диахронии, существуют предметные области, например, религия, наука и др. Ср. следующее высказывание: "В понятие культуры должны входить и всегда входили религия, наука, образование, нравственные и моральные нормы поведения людей и государства" [Лихачев 1994: 3]. Предметные области можно определить как уровни культуры, например, уровень донаучного восприятия мира, уровень научного восприятия, уровень художественно-эстетического представления и т.д. Иерархический характер отношений между этими уровнями и культурой проявляется в том, что культура выступает в качестве надуровня [Телия 13.01.95]. Если сказать, что уровни предметных областей являются объектами культуры, то субъектом служит деятель (человек, личность) в этой области. Культура на уровне своих предметных областей дает человеку поле интеллектуальной деятельности. Человек выражает себя и осознает себя как личность. Культура – это то, в чем человек приобрел свою

человечность [Телия 13.01.95], то есть культура рассматривается как универсальное гуманистическое явление. Следует признать, что единство (универсальность) и противопоставление (специфичность) служат имманентными характеристиками культуры, другими словами, культура обладает универсализирующей и индивидуализирующей функциями.

Все эти рассуждения мы приводим здесь, так как понятие культуры крайне важно для переводоведения, поскольку последнее, как отмечалось, осмысливается не только в качестве исключительно лингвистической дисциплины, но и в качестве области знания, основанной также на фактах культуры. Можно даже утверждать, что переводоведение – это область знания, занимающая пограничное положение между лингвистикой и культурологией, так как перевод помогает осуществлять диалог не только языков, но и культур.

В настоящей работе принимается такое понимание культуры, согласно которому она трактуется как совокупность материальных и духовных особенностей народа, определяющих специфику организации его мышления, общественной и повседневной жизни.

Другим важным для настоящего исследования вопросом является вопрос о соотношении языка и культуры.

Сложность этого вопроса обуславливается сложной природой самого человеческого языка, который как бы ставит себя в центральное, посредствующее положение в мире всего, что в нем есть. В зависимости от языка в этом мире определяются две области – "подъязыковая" и "надъязыковая". Язык ведет ниже и выше – к материально-вещному и к идеально-духовному, и таким образом соединяет низ и верх, то есть, одухотворяет "низкое" и материализует "высокое". Вещь как воплощение "подъязыкового" и идея как воплощение "надъязыкового" вырастают из потребностей и умений человека, из установки на организацию мира, в котором он живет, на повышение уровня этой организации, иными словами,

на возвращение того начала, которое носит название "культура" [Топоров 1995а: 7].

Кроме того, язык существует в сфере микросоциума (то есть в данном языковом коллективе) и в сфере макросоциума (то есть на уровне всечеловеческого общения). Функционируя на этих уровнях, язык выступает в двух видах: в виде языков народов (национальных культур) и в виде всеобщего человеческого языка (универсальной культуры земного социума). Под всеобщим человеческим языком понимается единый когнитивно-семантический континуум, выступающий в качестве организующей силы содержательной стороны всех языков и знаний о мире. Этот общечеловеческий когнитивно-семантический континуум не представлен материально. Как раз язык в его национальных разновидностях и выступает как наблюдаемое проявление идеального (то есть когнитивно-семантического континуума). Когнитивно-семантический континуум каждого языка, как капля воды, отражает основную информацию общечеловеческой когнитивно-семантической сферы, но через призму своего собственного видения мира, которое сформировано тысячелетними традициями и значительная часть которого обнаруживается в национально-языковых картинах мира [Манакин 1993: 80-81].

Идея о национально-культурном своеобразии языков находит своеобразное преломление в работах некоторых исследователей, трактующих перевод как исключительно культурологический процесс.

Несомненно, что обслуживая те или иные культуры, языки отличаются друг от друга национально-культурными чертами, например, в содержании языковых единиц. Мысль о кросс-культурном характере межъязыковой деятельности в некоторых работах высказывается довольно категорично. Так, Дж. Б. Касагранде считает, что "в действительности переводят не ЯЗЫКИ, а КУЛЬТУРЫ" [Комиссаров 1980: 112-113]. Такая глобальная трактовка культуры лишает язык какой-либо самостоятельности, язык принимается за сущность, полностью лишенную своих индивидуальных



особенностей, которые оказываются "размытыми" в общем понятии культуры.

Однако следует иметь в виду, что языку принадлежит одна из ведущих ролей. Лишь овладевая языком, человек становится субъектом мышления [Леонтьев 1975: 37], "человек не был бы человеком, если бы ему было отказано в том, чтобы говорить", а все "мы существуем... прежде всего в языке и при языке" [Хайдеггер 1993: 259]. Если понимать язык как достояние культуры, то следует признать, что это одна из величайших и неотъемлемых ее частей. Подтверждением является, например то, что человек как представитель той или иной из культур "не может полностью отвлечься от языка, даже когда реально им не пользуется" [Касевич 1990: 24].

Язык не просто достояние культуры, это – предусловие культуры, что позволяет рассматривать язык не как пассивное отображение или зеркало культуры, а как отчасти автономную сущность. В пользу самостоятельности языка свидетельствует тот факт, что один и тот же язык может обслуживать совершенно различные этносы (например, такова ситуация с английским языком, (скажем, в Великобритании и Индии: если культура Великобритании – это типичная англосаксонская культура, то культура Индии кардинально отличается от культуры Великобритании). С точки зрения субъекта ни язык, ни культура не обладают приоритетностью, поскольку субъект усваивает культуру вместе с усвоением языка, вместе с текстами [Телия 13.01.95]. Кроме того, язык помогает "нам видеть, замечать и понимать то, чего мы без него не увидели бы и не поняли", он открывает нам окружающий мир, а "явление, которое не имеет названия, как бы отсутствует в мире" [Лихачев 1994: 5].

За языком следует признать самостоятельность также в том смысле, что языковая форма выражения познавательной деятельности создает условие для выполнения отдельных ее процессов уже только в языковом (речевом) плане [Леонтьев 1975: 40]. Это свидетельствует о том, что сам по себе язык информативен и представляет когнитивную ценность, поскольку

является хранилищем социального опыта. Интересно в этой связи следующее высказывание: "Всякий язык историчен... Язык как информация ... историчен сообразно смыслу и ограниченности нынешней эпохи, которая не начинает ничего нового, но лишь завершает, уже предначертанное содержание Нового времени" [Хайдеггер 1993: 271].

Существует мнение, что переоценивать значение языка не так опасно, как недооценивать его. Специалисты считают, что назначение языка как зеркала культуры – явление второстепенное, которое обретает свою истинную ценность только после осознания первостепенности действия и участия языка в построении культуры. Под действием здесь понимается языковое преобразование факта действительности в объекты сознания, то есть превращение мира в мысли. Если "культуру можно определить, как то, что данное общество делает и думает", то язык "есть то, как думают" [Сепир 1993б: 193].

Язык есть постоянное действие языковых возможностей всех членов языковой общности. Язык дается изначально, а не подключается там, где процесс созидания культуры уже закончен. В этом несложно убедиться, если исключить язык из той или иной предметной области. При этом окажется, что утрачено крайне важное условие [Рамишвили 1980: 137-137].

Имеет место даже такая точка зрения, согласно которой язык и культура взаимодействуют как две равноправные сущности, при этом признают, что язык не познает себя в культуре, а культура не познает себя в языке. Их взаимодействие – это диалог. Язык и культура развиваются параллельно [Сепир 1993: 194].

Язык и культура действительно различаются в некоторых базовых характеристиках. Так, язык и культура обладают разной способностью к диффузии, распространению. Например, язык может иметь богатую историю и богатую литературную традицию. На нем может говорить огромное число людей, для которых этот язык является родным. Классические произведения, написанные на этом языке, могут быть известны, хотя и в переводах, во всем

мире. Когда говорят о таком языке, прежде всего имеют в виду китайский. Однако диффузия китайской культуры не настолько внушительна, как скажем, англосаксонской, несмотря на то, что китайская культура – значительно более древняя и богатая в плане памятников философской мысли [Song 1991: 66]. Это не означает, что китайская культура недиффузна вообще. Она имеет распространение, но меньшее, нежели англосаксонская. Нет недиффузных культур. Кроме того, распространение культуры – явление непрерывное [Сепир 1993: 515], правда, ареал распространения может быть большим или меньшим.

Ни одна культура не существует без языка. Более того, культура представляет собой полиглотический механизм, поскольку одной из особенностей ее существования как целого является то, что внутренние связи, обеспечивающие единство культуры, реализуются с помощью языков. Причем ни одна культура не может удовлетвориться одним языком. Минимальную систему создает набор из двух параллельных языков, например, словесного и изобразительного [Лотман 1977: 9, 11]. Есть культуры, использующие несколько словесных языков, как в ряде государств СНГ или в Швейцарии, пользующейся четырьмя словесными языками (немецкий, французский, итальянский, рето-романский).

Однако чаще бывает, что отдельный этнос пользуется одним словесным языком. Этнос выступает как языковой коллектив, как общество людей, создающих культуру и пользующихся тем или иным языком. Так же, как в мире имеет место ситуация плюрализма культур, так и плюрализм языков и языковых коллективов – ситуация реальная. К множественности языковых коллективов следует подходить как к продуктивному многообразию, необходимому для развития культурного творчества [Рамишвили 1980: 139].

Множественность языков и культур плодотворна также и потому, что позволяет полнее представить опыт всего человечества. При этом можно говорить о взаимной дополнительности языков и культур. Отмечается, что

языки, в частности, в процессе своего переводческого функционирования, способствуют прояснению некоторых явлений одноязычного плана [Комиссаров 1980: 98], каждый язык дополнителен в том смысле, что он "уточняет" то, что не всегда выражено в другом языке. Этот принцип дополнительности, на наш взгляд, может быть применен и в области культуры, поскольку он дает возможность описывать имеющееся различие культур, что исключает простое сравнение между ними. По мнению Н. Бора, "мы поистине можем сказать, что разные человеческие культуры дополнительны друг к другу. Действительно, каждая культура представляет собой гармоническое равновесие традиционных условностей, при помощи которых скрытые потенциальные возможности человеческой жизни могут раскрыться так, что обнаружат новые стороны ее безграничного богатства и многообразия" [Бор 1970: 282]. Общая мировая культура может состояться лишь при развитии каждой этнической культуры, при полноте разнородных элементов, когда культуры, созданные на разных мировоззренческих основах, будут дополнять друг друга и взаимодействовать как равные [Григорьева 1980: 156].

### **1.2.2. Лингвокультурный компонент текста, его анализ и механизмы передачи**

То, каким образом это знание о мире находит представление в языке, является одним из кардинальных вопросов современного языкознания. Язык выступает посредником между действительностью и сознанием, поскольку мир как "неисчерпаемый 'континуум разнообразия'" [Ортега-и-Гассет 1991: 347], предлагая нам бесконечное множество классификаций этих разнообразий, не навязывает ни одной из них.

Реальность и предлагаемые ею классификации отражаются не непосредственно в языке, а в сознании, которое фиксирует это отражение в конвенциональных знаках [Мыркин 1986: 55], то есть между реальным признаком или вещью и ее языковым именованьем находится отраженный в

сознании образ этого признака или вещи. Язык является такой знаковой системой, в которой зафиксирована не только реальная, но и символическая действительность, то есть творчески переработанная действительность [Сукаленко 1992: 27]. Можно сказать, что язык, являясь неотъемлемым компонентом сознания, служит также его инструментом, выполняющим роль посредника между человеком и концептуальной системой, отображаемой в языковых формах. Язык выступает орудием познания, которое дает возможность выйти за пределы эмпирического опыта благодаря релятивизации системы значений его единиц к системе знания – концептуальной системе [Телия 1986: 103; Павиленис 1983: 113-117].

В этой связи в лингвистических работах исследуется проблема "картины мира", то есть того, "каким себе рисует мир человек в своем воображении" [Кубрякова 1988: 142].

Один из наиболее распространенных подходов к исследованию проблемы картины мира можно представить следующим образом. Каждый народ по-своему расчленяет многообразие мира, "по-своему нарезает и делит его" [Ортега-и-Гассет 1991: 347] и затем номинирует вычлененные элементы. С другой стороны, некоторые наиболее абстрактные, распространяющиеся на целые классы явлений отношения закрепляются в плане содержания грамматических категорий. В результате семантика лексики и семантика грамматики, наложенные друг на друга, могут рассматриваться как выработанная данным коллективом языковая картина мира. Согласно данной точке зрения, знания человека о мире фиксируются именно в языковой форме [Касевич 1990: 11-12]. Создаваемая таким образом языковая картина мира не является абсолютно объективным, а преломленным через восприятие субъекта отображением [Телия 1986: 103]. Своеобразие "конструируемой" картины мира определяется тем, что в ней опредмечивается индивидуальный, групповой и этнический вербальный и невербальный опыт [Марковина, Сорокин 1993: 118].

Некоторые исследователи предпочитают говорить об "образе мира", как об "отображении в психике человека предметного мира, опосредованного предметными значениями и соответствующими когнитивными схемами" [Леонтьев 1988: 105]. "Образ мира" – это упорядоченная когнитивно-эмотивная (концептуальная) система, которая рассматривается как следствие "сознательной и бессознательной языковой/речевой структуризации и отображений среды в психике человека" [Сорокин, Михалева 1993: 98].

"Поскольку каждый языковой социум по-своему членит действительность, поскольку существует множество разных языков, каждый со своей грамматикой, лексическим составом, семантикой, то картины, или образы мира в каждом языке своеобразны, так как одни и те же общечеловеческие понятия ... фиксируются в национальных конкретных языках, которые по-разному членят одни и те же общечеловеческие понятия ... реального мира" [Кривоносов 1974: 5].

Таким образом, картина мира имеет свой языковой каркас и зависит от разных точек фокусировки, указывающих на преимущественное значение тех или иных сторон описываемого в языке фрагмента действительности. Так, в картине мира может подчеркиваться значение либо деятеля (англоязычная культура), либо действия (русскоязычная культура) [Хайруллин 1988: 186-187], может подчеркиваться значение энергетического начала, взаимодействующего с объектами окружающего мира (алгонкинская культура) [Романова 1988: 147], интеллектуальная деятельность может характеризоваться абстрактными метафорическими образами-эталоном (англоязычная культура) [Рахманова 1988: 144-145], психическая жизнь человека может соотноситься с его телом с помощью понятия энергоинформационной субстанции ("души") (русскоязычная культура), но возможна также ассоциативно-образная связь между каждым органом человеческого тела и определенной областью психической деятельности (вьетнамская культура) [Нгуен Дык Тон 1988] и т.д.

Лингвокультурный компонент картины мира выражается сквозь призму языка прежде всего через концепт. Концепт, определенный известным культурологом Ю.С. Степановым как «основная ячейка культуры в ментальном мире человека», как «пучок представлений, понятий, знаний, переживаний, ассоциаций» [1997: 40-41], является «откликом» готовой языковой единицы в сознании человека. Концепт понимается как любая дискретная единица коллективного сознания, отражающая предмет реального или идеального мира и хранящаяся в национальной памяти носителей языка в вербально обозначенном виде. Также концепт определяется как «многомерное смысловое образование, в котором выделяются ценностная, образная и понятийная стороны» [Карасик 2004: 109].

В отличие от понятия, которое передаёт более общие признаки, имеющие первостепенную важность по отношению к данному объекту или явлению, концепт может отражать признаки объекта или явления, которые могут быть охарактеризованы как второстепенные. Если понятие является результатом осмысления того или иного объекта действительности и вычленения наиболее существенных его особенностей, результатом теоретического познания, то концепт может включать в себя признаки объекта или явления, которые не только являются второстепенными, имеющими меньшую значимость, но и индивидуально окрашенные признаки, то есть те, которые будут приемлемы для одного человека, но совершенно необязательны для другого. Различия между понятием и концептом обусловлены самим различием теоретического и обыденного познания – познания и когниции.

Также концепт значительно шире, чем значение слова, закреплённое в словаре. Так как концепт – идеальное образование, нераздельно связанное с психической деятельностью людей, для каждого конкретного человека определённое слово может быть связано с каким-то особенным, индивидуально окрашенным концептом.

Понятие художественного концепта находится пока в стадии осмысления. Л.В. Миллер этот феномен определяется как «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и... психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2000: 41-42].

Концепт включает ценностный аспект, понятийный и образный элементы и может быть выражен лексическими, фразеологическими, паремиологическими единицами, прецедентными текстами, этикетными формулами, а также речеповеденческими тактиками, отражающими этнические особенности мышления и духовной жизни лингвокультурных общностей. Выражение концептов исследуется лингвистами как отдельно в плане парадигматики и синтагматики, так и на всех уровнях языка. Обычно концепты в литературном произведении выражаются совокупностью языковых единиц разных уровней.

Так, тяжелые условия жизни арабских бедуинов в пустыне сформировали в арабском языковом сознании своеобразный концепт «вода», отсутствие которой остро ощущается народом, отличный от концепта вода русской языковой культуры. В этом концепте для носителя арабского языка находят отражение такие понятия, как благо, щедрость, плодородие, изобилие, достоинство. О человеке, стремящемся к знанию, говорят: «Он поит свой ум знанием» (yarwi: aqlahu bil \*ilm), есть метафорическое выражение «Он поит свое сердце любовью» (yasqi: qalbahu bil hubb), о плохом, агрессивном человеке можно сказать, что его «характер сухой» (taba dga: ff). О человеке, сохраняющем свое достоинство в трудных ситуациях, говорят, что он «сохраняет воду своего лица» (hafitha ma: a wadghihi). В разрез с русской культурой, арабский концепт холод несет также значение



мир, спокойствие, удовлетворение. Например, когда человек рад хорошей новости, он говорит, что «его грудь стала холодная» (athladgtu sadri: ).

Или, например, концепт цвета. Для египтян, например, черный цвет несет положительное значение, связанное с плодородной землей, которой в стране имеется лишь узкая полоска по берегам Нила. Особое значение придается в арабской культуре зеленому цвету – цвету ислама. Поэтому часто зеленого цвета встречаются обложки книг духовного содержания, накидки для входа в мечеть, повязки на голову, государственные флаги и гербы и др.

Тот или иной концепт можно отнести к национальным, если он соответствует некоторым критериям (Wierzbicka, 1992). Во-первых, слово, обозначающее концепт, должно быть высокочастотным. Во-вторых, это слово должно содержать активную производящую основу и входить в состав устойчивых идиоматических конструкций. Эти два критерия обеспечивают использование концепта в повседневном речевом мышлении носителей языка. Наконец, концепт должен быть "семантически нагруженным" и, как правило, должен вызывать трудности перевода на иностранный язык (за исключением случаев, когда этому концепту соответствует точный эквивалент в языке перевода). Различные контексты могут высвечивать те или иные компоненты этого сложного понятия.

Л.Г. Бабенко предлагает следующий алгоритм концептуального анализа художественного текста, который и будет принят за основу в настоящей работе:

1. Выделение предтекстовых пресуппозиций, важных для формирования концептуального пространства текста: время его создания; имя автора, несущее определенную информацию о нем; роль эпитафия (если имеется) и пр.
2. Анализ семантики заглавия и его семантического радиуса в тексте.
3. Проведение психолингвистического эксперимента с целью выявления набора ключевых слов текста.

4. Выявление повторяющихся слов, сопряженных парадигматически и синтагматически с ключевыми словами. Определение ключевого слова текста – лексического репрезентанта текстового концепта.

5. Анализ лексического состава текста с целью выявления слов одной тематической области с разной степенью экспрессивности.

6. Описание концептосферы текста, предусматривающее обобщение всех контекстов, в которых употребляются ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта: его атрибутов, предикатов, ассоциаций, в том числе образных.

7. Моделирование структуры концептосферы, т. е. выделение в ней ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерной зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшей периферии (номинативно совмещенных и ассоциативно-образных репрезентаций) и дальнейшей периферии (субъектно-модальных смыслов).

Концепт, таким образом, оказывается инструментом, позволяющим рассмотреть в единстве художественный мир произведения и национальный мир. Концептуальный анализ дает возможность не только более глубокого, но и более широкого рассмотрения семантики текста.

В работах по теории перевода неоднократно анализировались факты, свидетельствующие о влиянии культурных различий между двумя лингвокультурными общностями на процесс перевода и его результат. Н.В. Багринцевой в этой связи был предложен термин «лингвопереводческая культурема» и были выделены три ее вида: 1) являющиеся культурными реалиями; 2) репрезентирующие культурные концепты; 3) описывающие культурно-специфичные ситуации [2003: 80].

Перевод единиц языка и культурных феноменов, транслируемых через язык, имеющих ярко выраженную лингвокультурологическую составляющую, связан со множеством сложностей. Вышеперечисленные категории образуются не в силу прямого соотношения их с внешним миром, а в силу соотношения с человеческим опытом, образующим основу знания,

что бывает причиной различия между системной и ситуативной семантикой в разных языках и культурах. Поэтому «картины мира» обладают ярко выраженной национальной спецификой и в них усматриваются факты несовпадений, что составляет трудность для перевода.

При переводе фактически осуществляется перенос культурных концептов из текста оригинала в другую социокультурную и языковую среду. Переводчик должен постичь когнитивную модель культуры-отправителя таким образом, чтобы переносимый фрагмент ценностного опыта, представленный в оригинале, перестал быть в его сознании лакуной, а стал частью его коммуникативной компетенции. Переводчик должен увидеть формы мышления автора, а не просто слова и их буквальные значения, при переводе ему необходимо выявить авторскую концепцию.

Некоторые факты оказываются культурным достоянием одного сообщества людей, не являясь фактами культуры другого народа, и прежде всего это характерные только для данной культуры реалии или безэквивалентные явления и понятия. Переводчики либо оставляют такие слова без перевода, воспроизводя их фонетическую оболочку на языке перевода и иногда снабжая слово соответствующим комментарием, либо находят по возможности близкую реалию в культуре языка перевода, снижая тем самым национальный колорит, важность сохранения которого зависит от контекста и оценивается самим переводчиком.

Часто при воспроизведении на иностранном языке лексического аналога не просто слова, имеющего однозначный перевод, «покрывающий» весь смысл, передаваемый оригиналом, а концепта, хотя и имеющего соответствие в культуре языка перевода, например «счастье» – happiness, bonheur, felicidad и др., передается лишь «семантическая оболочка» последнего, образованная его дефиниционными признаками, позволяющими отличить этот концепт от смежных, и не более. Вся же собственно этнокультурная информация – совокупность специфических мировоззренческих представлений языковой личности, связанных с этим

словом, за пределы «языкового круга» конкретного этнического языка не выходит.

Дословный перевод концепта в некоторых случаях не будет адекватным, т.к. не произведет необходимого результата на целевую аудиторию, а поиск похожего концепта в собственной культуре переводчика не всегда возможен. Редукция исходного смысла при переводе неизбежна и обусловлена, прежде всего, превалированием собственно этнокультурного содержания в общей совокупности значений вербальных единиц, а также определенной несогласованностью уровней концептуальных систем – по преимуществу, модального уровня, эмотивного, оценочно-психологического и других – у представителей разных лингвокультурных миров – у авторов и переводчиков.

Противоположная «буквализму» позиция, которая выражена в стремлении трансформировать культуру, представленную в оригинальном тексте, и «подстроить» ее под принимающую культуру языка перевода также является неприемлемой, поскольку тогда потеряется национальная специфика и поэтика, а могут возникнуть и грубые фактологические ошибки. Приведем один из таких примеров переводческих ошибок. Н. Стефанович так начинает перевод с арабского одного лирического стихотворения:

*И снова дождь! Опять, стекая с крыши,*

*Ты монотонно каплями стучишь...*

*И ящерица ловкая сквозь грязь*

*Легко скользит, куда-то торопясь.*

А.А. Долинина дает следующий комментарий по этому поводу: «В воображении возникает элегическая картина в конце лета, где-то на даче, под Москвой или Петербургом. Но оказывается, что Н. Стефанович так переводит Имрулькайса, знаменитого бедуинского поэта VI-го века, жителя пустынь, для которого дождь – величайшее благо, поэт любит его и на самом деле говорит следующее:

*Огромная туча с обтрепанными обвислыми краями накрыла землю, и из нее хлещет проливной дождь.*

*Тебе виден колышек (от палатки), когда дождь ослабевает, а когда он усилится, то и колышка не видно.*

[Долинина 1999: 119-134]

Тем не менее, отсутствие точного эквивалента в языке перевода понятию, явлению или концепту в целом, обозначенному в исходном тексте, может и не являться недостатком переводного текста. Именно это делает сам процесс перевода полем для творческой деятельности, неиссякаемым источником познания – своего рода игрой слова, в которой нет предела развитию.

Сопоставление социального устройства общественной жизни и исторического опыта российского и арабского народов (реалий) говорит о том, что количество безэквивалентных сочетаний между этими языками будет значительным. Среди них будет выделяться лексика, в которой отражаются различия, связанные со средой обитания, материальной культурой, производственной деятельностью, социально-бытовыми традициями, нравственными ценностями и пр.

### **1.2.3. Образная система произведения и механизмы ее передачи**

Одним из ярких инструментов прагматически ориентированного конструирования художественного текста является метафора. Под метафорой мы понимаем определение некоего предмета, явления, события через характеристики другого, не эквивалентного ему, с целью придания объекту большей наглядности, информативности, образности и экспрессии.

Метафора не ограничивается лишь сферой языка и как феномен сознания проявляется не только в языке, но и в мышлении, и в действии. Сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны. Метафора не столько средство описания действительности, сколько

устойчивый способ ее осмысления. Человеку свойственно осмыслять неизвестное через известное, а метафора – самый удобный в этом отношении когнитивный механизм. Поэтому метафора рассматривается нами как ментальная операция над концептуальными структурами (в специальной литературе – фреймами, слотами, концептами, сценариями), заключающаяся в проекции знаний из одной понятийной области в другую, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира. Метафоры отражают национальное сознание (или подсознательное) и соответственно передача метафор – это передача концептосферы определенного сообщества.

Метафора, как известно, является одним из продуктивных средств формирования вторичных наименований в создании языковой картины мира. А последняя обладает свойством «навязывать» говорящим на данном языке специфичный взгляд на мир – взгляд, являющийся результатом того, в частности, что метафорические обозначения, «вплетаясь» в концептуальную систему отражения мира, «окрашивают» ее в соответствии с национально-культурными традициями и самой способностью языка называть невидимый мир тем или иным способом. Таким образом, в общем виде исследование метафоры в лингвокультурологическом аспекте имеет два измерения: семантическое и прагматическое. В первом случае метафора выступает для исследователя в качестве «зеркала» культуры, во втором – как «инструмент» конструирования культурной идентичности.

При рассмотрении метафорической модели в соответствии с существующими традициями необходимо охарактеризовать следующие ее признаки: исходную понятийную область, новую понятийную область, относящиеся к данной модели фреймы, каждый из которых понимается как фрагмент языковой картины мира. Можно определить ее продуктивность, частотность, выявить прагматический потенциал.

Существует три основных способа передачи метафоры при переводе:

1. Калькирование – дословный перевод с сохранением образа, когда это отвечает нормам языка перевода.

2. Интерпретация, когда образ оригинала невозможно перевести из-за трудности восприятия для слушающего / читающего и образ как таковой снимается.

3. Замена образа. Чтобы правильно передать ту мысль, которая зашифрована в авторской метафоре, авторский образ заменяют на другой – более традиционный и понятный для читателя.

Чтобы успешно выполнить перевод метафоры, следует уяснить сначала смысл всего высказывания, а затем использовать такие формы языка перевода, которые передавали бы его наиболее естественным образом. Прежде всего нужно выяснить, являются ли данные выражения живой метафорой или это застывший оборот речи. Застывшие метафоры, когда носители языка не думают о сопоставлении, должны переводиться как единое целое без сохранения образа. Образ сохранять нежелательно, можно перевести только смысл и отказаться от фигурального выражения. Как показывает практика перевода, стертые метафоры имеют иноязычные эквиваленты, не всегда построенные на образе, зафиксированные в словарях.

Если предстоит перевод так называемой живой метафоры, нужен тщательный анализ, особенно для авторских метафор, которые не имеют готовых эквивалентов и трудны для перевода. Поняв смысл метафоры, переводчик начинает поиск способа его передачи. Если в языке перевода имеется похожий метафорический образ, т.е. передающий тот же смысл, перевод может быть буквальным. В противном случае буквальный перевод на чужой язык формы родного языка (калька) приводит к неестественности сказанного. Если параллели нет, то можно заменить метафору на совершенно другую, при условии неискажения ее смысла. Чаще всего такой образ не сохраняется, а заменяется другим, при этом сам прием метафоры остается.

Так, например, если в русской культуре для обозначения красоты образ строится на сравнении с солнцем, золотом, то в арабской культуре – с ночью,

луной, прохладой и др., что считается идентичной оценкой для разных культур.

В остальных случаях переводчик сталкивается с рядом трудностей. Прежде всего предмет, использованный в метафоре, может быть неизвестен в языке перевода. Для народов Океании, например, непонятно слово снег в метафоре белый как снег. Образ в метафоре также может быть непонятен. Для русских, например, непонятно китайское словосочетание холодный иероглиф. Правильное понимание метафоры зависит от корректного определения темы (объекта метафоры), образа (объекта метафоры с дополнительным значением, образа, который строит автор) и момента сходства (их общего качества, характера). В таких случаях момент сходства будет отсутствовать: Джон ест как поросенок. Что хотел сообщить здесь автор? Как именно он ест? Много? Быстро? Неряшливо? Ответ очевиден для носителей языка-оригинала, обладающих определенным культурным опытом, но не для иностранных читателей. Например, когда кого-то уподобляют овце, этот образ имеет разный смысл в национальных культурах: длинноволосый мужчина, или пьяница, или молодой человек, который ждет, что девушки будут за ним бегать и т.д. Иногда ключ к разрешению проблемы может быть найден в контексте. Иначе переводчик должен хорошо разбираться в культурных ценностях, истории народа, говорящего на языке, с которым он работает. Чтобы сделать метафору при переводе на другой язык понятной, на языке перевода в метафору можно эксплицитно включить момент сходства, то есть написать: Джон ест быстро как поросенок или Джон ест неаккуратно как поросенок. Замена метафоры сравнением также существенно облегчает понимание.

В свою очередь анализ метафор позволяет приблизиться к решению вопросов о сложном взаимодействии мышления, языка и культуры как в теоретическом, так и в практическом измерении лингвокультурологических изысканий.



Итак, язык и культура представляют две сущности, которые неразрывно связаны и взаимно друг на друга влияют. Передавая содержание текста на другом языке, мы не можем обойти вопрос о передаче культурной составляющей. В художественном пространстве текста специфика культуры может проявляться двояко: "культура в языке", то есть особая языковая картина мира, и "культура, описываемая языком", то есть представление артефактов культуры (культуральных маркеров) в содержании текста. Эти два аспекта создают два разных ряда переводческих проблем.

Концентрация элементов с культурным компонентом определяет адаптивный потенциал текста: чем выше их частотность, тем больше переводческих адаптивных стратегий потребуется применить переводчику при условии сохранения лингвокультурной специфики исходного текста. Изменение статуса реалии, символа или концепта, выполняющего прагматическую функцию, при переводе может привести к сдвигу переводного текста в сторону.

Перевод подразумевает концептуальное переосмысление текста оригинала и коммуникативную направленность на читателя.

По сопоставлению русской и арабской культур можно сделать предположение о том, что количество безэквивалентных и неполных сочетаний между этими двумя языками будет значительным.

### **1.3. Совмещение точности перевода и адекватности образа как лингвокультурологическая сущность современного подхода в теории перевода художественного текста**

Перевод художественного текста имеет свои особенности и вызывает наибольшее количество разногласий в научной среде, особенно в вопросе: возможно ли совершенно точно и полно передать на одном языке мысли, выраженные средствами другого языка?

Согласно теории непереводаемости полноценный перевод художественного произведения с одного языка на другой проблематичен вследствие значительного расхождения выразительных средств разных языков, а существующие переводы являются лишь слабым и несовершенным отражением оригинала, дающим о нем весьма отдалённое представление.

Однако это не значит, что переводы не стоит предпринимать. Это очень важная область человеческой деятельности, и качественный перевод иноязычного произведения порой обогащает язык перевода и культуру этой страны не меньше, а то и больше, чем произведение, созданное на этом языке изначально.

Другая точка зрения, которой придерживается большинство исследователей, легшая в основу деятельности многих профессиональных переводчиков, заключается в том, что существование синтаксических, семантических и логико-познавательных универсалий обеспечивает переводаемость текста. Любой развитый национальный язык является вполне достаточным средством общения для полноценной передачи мыслей, выраженных на другом языке. Это тем более справедливо в отношении арабского языка – одного из самых развитых и богатых языков мира. Практика переводчиков доказывает, что любое произведение может быть полноценно (адекватно) переведено на арабский язык с сохранением всех стилистических и иных особенностей, присущих данному автору.

Понимая ограниченность средств, находящихся в распоряжении переводчика просто потому, что разные языки по-разному описывают реальность, мы будем исходить из тезиса Л.С. Бархударова: «Существуют непереводаемые частности, но нет непереводаемых текстов» [47].

Бурное развитие теории перевода художественного текста фактически ознаменовалось введением в научный оборот Ю. Найдой понятия «формальная эквивалентность». Именно этот подход до сих пор преобладает в российской теории перевода, тогда как предложенное им же понятие «динамическая эквивалентность» дало толчок для лингвокультурологических

теорий эквивалентности, которые развиваются преимущественно на Западе в рамках направления «Translation Studies» (J. Holmes, A. Lefevere).

С лингвистической точки зрения понятие «эквивалентность» рассматривали В.Н. Комиссаров, А. Попович, А.Д. Швейцер, В.С. Виноградов, Р. Миньяр-Белоручев, И. Левый и О. Каде. С этих позиций В.Я. Задорнова и О.С. Ахманова определяют перевод как «отыскание в другом языке таких средств выражения, которые обеспечивали бы передачу на него не только собственно информации, но и наиболее полное соответствие нового текста первоначальному также и по форме (внутренней и внешней)» [45] и замечают, что в полной мере такая передача фактически неосуществима, и художественный перевод будет лишь попыткой воспроизвести средствами другого языка всю совокупность приемов оригинала, своего рода вариацией на тему оригинала [46].

Эти теории перевода, которые опираются на заложенные Ю. Найдой основы, сконцентрировавшись на «формальной эквивалентности», не учитывают динамической составляющей. По этой причине понятие «эквивалентность» в рамках лингвистической теории перевода становится слишком жестким, рассматривая перевод как меру приближения к оригиналу.

Так, В.Н. Комиссаров выделяет следующие «уровни эквивалентности»:

– лексико-семантический уровень – с максимальной степенью близости (синтаксический параллелизм, соотнесенность лексического состава, сохранение всех признаков ситуации оригинала и характера их взаимоотношений);

– уровень синтаксической структуры высказывания;

– уровень способа описания ситуации, предполагающий различие в степени детализации признаков ситуации, изменение направления отношений между признаками и др. Отметим, что в каждом языке существуют предпочтительные способы описания определенных ситуаций;

– уровень цели коммуникации, связанный с особенностями идеотнического восприятия действительности, что проявляется в поиске фразеологических эквивалентов.

Хотя требования формального соответствия перевода художественного текста разумны в отношении сохранения грамматико-стилистических особенностей, при этом подходе за рамками остаются культурологические факторы.

За пределами интереса лингвистической теории в этом случае остается множество переводов, которые по формальным признакам не смогли приблизиться к оригиналу. Тот факт, что переводчики не всегда стремятся достичь эквивалентности, намеренно создавая «другой» текст, в рамках этой парадигмы рассматривается как своего рода переводческая «ересь».

Следует отметить, что в качестве основания для суждения об эквивалентности в лингвистической теории перевода всегда принимался оригинал. Однако отношение к оригиналу как к «священному» тексту, заложенное переводами сакральных текстов, существовало далеко не всегда, и практически отсутствовало в светском переводе вплоть до XX в. Отношение к оригиналу как к побудительному основанию для интерпретационной деятельности на его основе было широко распространено до признания авторского права, что подразумевало и разрешало вариативность переводов.

Заслуга дальнейшей разработки понятия адекватности перевода принадлежит А. Нойберту. В своей работе «Прагматические аспекты перевода» (1968 г.) он постулировал, что адекватный перевод в основе должен сохранять прагматику оригинала. Перевод подразумевает расширение круга воспринимающих сообщение, включая в этот круг слушающих или читающих другого типа, поэтому задача перевода – сохранить характер воздействия (прагматические отношения), для чего могут потребоваться изменения в самом сообщении. Понятие прагматики (отношения пользующихся языком к языковым знакам, в том числе к

макрознакам – текстам) трактуется А. Нойбертом очень широко. По его мнению, прагматика изучает совокупность причин выбора формативов адресантом и их влияния на адресата. Отсюда прагматические отношения коммуникантов к тексту определяются как принадлежностью коммуникантов к определенной национальной, социальной или профессиональной группе, так и использованием в тексте единиц различных экспрессивных и функциональных стилей. Таким образом, прагматика включает в себя стилистику и противопоставляется грамматике и семантике, посредством которых она реализуется. Текст перевода не обладает какими-либо грамматическими или семантическими особенностями, которые выделяли бы его как перевод. Грамматика и семантика в нем принадлежат переводимому языку (ПЯ), и лишь прагматика заимствуется из оригинала. Но прагматика оригинала основывается на его грамматике и семантике, поэтому и в переводе грамматика и семантика должны быть отобраны и объединены соответствующим образом.

Поскольку адекватность перевода, по мнению А. Нойберта, зависит от прагматических отношений, возникает вопрос, всегда ли и в какой степени такое сохранение возможно. А. Нойберт полагает, что не грамматика и семантика, а в первую очередь прагматика ставит под вопрос проблему переводимости. Некоторые виды прагматических отношений могут быть легко воспроизведены в переводе, другие воспроизводятся лишь с трудом или частично. Могут существовать и такие прагматические отношения, которые не могут возникнуть у коммуникантов, принадлежащих к иной языковой общности.

А. Нойберт связывает проблему прагматической адекватности (и тем самым проблему переводимости) с четырьмя типами прагматических отношений, которые могут существовать в тексте оригинала. Соответственно выделяются и четыре типа перевода, различающиеся по степени переводимости.

В первом типе у текстов ИЯ и ПЯ имеются общие цели, основанные на общих потребностях. Другими словами, оригинал не предназначен исключительно для аудитории ИЯ. Примером таких текстов может служить научная, техническая литература, рекламные объявления. Общность целей означает возможность возникновения аналогичных прагматических отношений к нему у аудитории ПЯ. Поэтому тексты этого типа обладают в принципе высшей степенью переводимости с прагматической точки зрения.

Второй тип отношений характерен для текстов, содержащих информацию (наставления, официальные распоряжения, развлекательные материалы и т.д.), отвечающую специфическим потребностям аудитории ИЯ, специально предназначенную для нее. Это тексты законов, общественно-политическая литература, местная пресса, объявления и пр.

По мнению А. Нойберта, в этом случае специфика прагматических отношений исключает возможность их воспроизведения для аудитории ПЯ и в этом смысле они принципиально непереводимы.

Третий тип текстов – художественная литература – хотя и создаются для аудитории ИЯ, но могут выражать и общечеловеческие потребности, становясь частью всемирной культуры. Поэтому присущие им прагматические отношения могут быть реализованы в переводе, хотя и со значительными ограничениями с точки зрения формы, которая в художественном произведении является частью содержания. Здесь степень переводимости зависит от жанра: беллетристика и драматургия обладают более высокой степенью переводимости, чем лирическая поэзия.

И, наконец, четвертый тип текстов создается на ИЯ, но предназначается прежде всего для перевода на ПЯ и изначально направлен на аудиторию ПЯ. Он отвечает потребности этой последней получить информацию с точки зрения аудитории ИЯ (публикации для зарубежных стран). Этот тип текстов обладает высокой степенью прагматической переводимости.

Как видно из вышесказанного, А. Нойберт исходит из очень узкой интерпретации прагматической адекватности перевода: можно усомниться, например, что текст закона одной страны нельзя адекватно перевести на язык другой страны лишь потому, что на ее жителей он не распространяется и поэтому не столь интересен. Однако идея А.Нойберта о приоритетной роли прагматики в переводе, о ее связи с переводимостью и о необходимости разработки переводческой классификации текстов прочно утвердилась в современном переводоведении.

Наиболее обоснованным поэтому представляется принцип относительной переводимости (В. Коллер). Перевод как результат репродуктивной деятельности не тождественен оригиналу, но стремится быть таковым благодаря смысловой адекватности – тому, без чего перевод признать невозможно и что всегда выделялось как обязательный критерий всеми исследователями (хотя, конечно, речь идет об авторском представлении адекватности). Поэтому основная функция перевода – как можно полнее передать смысловое содержание, не допуская потерь ни основной информации, ни коннотативной. Адекватный перевод обеспечивает прагматические задачи переводческого акта на максимально возможном для достижения этой цели уровне эквивалентности. Выделенные в содержательной стороне лингвокультурологическая специфика и национальный колорит отображаются согласно коммуникативным возможностям языка перевода и мастерству переводчика по творческому поиску соответствующих средств в своем языке.

В качестве рабочего можно принять понимание адекватного перевода художественного текста как «исчерпывающей передачи смыслового содержания подлинника средствами другого языка и полноценного функционально-стилистического соответствия ему» [Федоров 1983: 143].

Во многом значимой для перевода художественного текста является другая монография А. Нойберта «Текст и перевод» (1985 г.). У многих авторов можно найти утверждения о том, что подлинная единица перевода –

это текст и что именно целостность текста должна в первую очередь быть объектом теории перевода. Однако до А. Нойберта никто не ставил перед собой задачу показать, каким образом категории текста соотносятся с переводческой проблематикой.

А. Нойберт исходит из того, что любая коммуникация, в том числе и двуязычная, осуществляется через посредство текстов. Переводчик воспринимает текст оригинала и создает текст перевода. Любой текст существует как сложное структурно-семантическое целое и является таковым (и может участвовать в процессе коммуникации), если он соответствует правилам построения текстов данного типа в данном языке.

Глобальное значение текста может по-разному формироваться коммуникантами и представлять для них различную коммуникативную ценность в зависимости от того, какими знаниями воспринимающий текст обладает о языке, об отражаемой в тексте реальности, о конкретных особенностях коммуникативного акта, создавшего текст.

Соответственно коммуникативная ценность текста включает три вида воспроизведения информации: семантику языковых единиц, «текстуализированные» отрезки экстралингвистического опыта и конкретные ассоциации, связанные с данным актом вербального общения.

Задача переводчика заключается в создании такого текста, который бы позволял воссоздать коммуникативную ценность оригинала. Достижение этой цели обусловлено указанными тремя видами знания у получателя текста перевода. При этом переводчик выбирает один из возможных способов построения глобального значения текста оригинала и выведения его коммуникативной ценности. Уже это предопределяет множественность возможных переводов одного и того же текста. Множественность выбора существует и при создании текста перевода, глобальное значение которого должно обеспечивать возможность выведения аналогичной коммуникативной ценности. В результате процесс перевода и его результат имеет принципиально множественный, вариативный характер.



Независимо от того, как переводчик интерпретировал коммуникативную ценность оригинала и какой путь он избрал при построении текста перевода, он должен создать целостное языковое образование, которое отвечает всем требованиям, предъявляемым к текстам на ПЯ, обеспечить наличие «текстуальности», отличающей текст от «нетекста». Достижение такой текстуальности обусловлено рядом обязательных параметров текста: интенциональностью, акцептабельностью, кооперативностью (стремлением быть понятым), ситуативностью, информативностью, когерентностью, соответствием определенному типу текстов. Все эти текстовые категории, детально описываемые лингвистикой текста, должны учитываться переводчиком для создания полноценного текста на ПЯ.

Такая эквивалентность достигается путем отбора соответствующих микро- и макропропозиций, и каждая единица может либо способствовать установлению коммуникативной эквивалентности между текстами, либо нарушать ее. Поэтому между элементами текста может существовать лингвистическая эквивалентность в том смысле, что они соответствуют друг другу в оригинале и переводе. Однако решающим критерием для признания их взаимно эквивалентными служит их роль в обеспечении коммуникативной эквивалентности двух текстов в целом.

Отметим, что некоторые современные исследователи (Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт и А.Ю. Кузнецов), выдвигая эстетическое воздействие на читателей в качестве основной функции художественного текста, одним из важнейших критериев оценки художественного перевода считают фактор адекватности эстетического воздействия оригинала и перевода.

Говоря о репрезентативности перевода художественного текста, надо заметить, что количество её критериев здесь заметно возрастает. Переводчик должен удовлетворить большему числу требований, чтобы создать текст, максимально полно представляющий оригинал в иноязычной культуре. Среди таких критериев, конечно, следует назвать сохранение по

возможности большого количества троп и фигур речи как важную составляющую художественной стилистики того или иного произведения. Есть случаи, когда переводчику нужны не только знания, но и особое мастерство. Писатель часто играет словами, и эту игру бывает непросто воссоздать. Например, фольклорные, диалектные и жаргонные элементы языка многие признают совершенно непереводаемыми.

Особые трудности появляются, когда языки оригинала и перевода принадлежат к разным культурам. Например, произведения арабских авторов изобилуют цитатами из Корана и намёками на его сюжеты. Арабский читатель распознаёт их также легко, как образованный европеец отсылки к Библии или античным мифам. В переводе же эти цитаты остаются для европейского читателя непонятными. Различаются и литературные традиции: европейцу сравнение красивой женщины с верблюдицей кажется нелепым, а в арабской поэзии оно довольно распространено. А сказку “Снегурочка”, в основе которой лежат славянские языческие образы, на языки жаркой Африки вообще непонятно, как переводить. Разные культуры создают едва ли не больше сложностей, чем разные языки.

Кроме того перевод должен отсылать к эпохе создания оригинала. Основываясь на простой логике равенства впечатлений, техника перевода не признает модернизаций текста: восприятие произведения современным читателем подлинника должно быть аналогичным современному читателю перевода. Речь не идет о филологически достоверной копии языка перевода на тот момент времени, когда был написан оригинал. Современный перевод дает читателю информацию о том, что текст не современен, и с помощью особых приемов старается показать, насколько он древен.

"У каждой эпохи, – писал К. Чуковский, – есть свой стиль, и недопустимо, чтобы в повести, относящейся к тридцатым годам прошлого века, встречались такие типичные слова декадентских девяностых годов, как настроения, переживания, искания, сверхчеловек... В переводе торжественных стихов, обращенных к Психее, неуместно словечко

сестренка... Назвать Психею сестренкой – это все равно, что назвать Прометея братишкой, а Юнону – мамашей".

Свидетельством древности текст могут служить те доминанты перевода, которые мы уже называли. Специфика синтаксических структур, особенности тропов – все это имеет конкретную привязку к эпохе. Но названные особенности передают время лишь опосредованно, ведь в первую очередь они связаны с особенностями литературных традиций того времени, литературным направлением и жанровой принадлежностью. Напрямую же время отражено в языковых исторических особенностях текста: лексических, морфологических и синтаксических архаизмах. Ими и пользуются переводчики, чтобы создать архаичную стилизацию. Стилизация – это не полное уподобление языка перевода, языку прошедшей эпохи, а лишь маркировка текста с помощью архаизмов.

Каждый перевод, как творческий процесс, должен быть отмечен индивидуальностью переводчика, но главной задачей переводчика все-таки является передача в переводе характерных черт оригинала, и для создания адекватного подлиннику художественного и эмоционального впечатления переводчик должен найти лучшие языковые средства: подобрать синонимы, соответствующие художественные образы и так далее.

Конечно, все элементы формы и содержания не могут быть воспроизведены с точностью. При любом переводе неизбежно происходит следующее:

- какая-то часть материала не воссоздается и отбрасывается;
- какая-то часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен/эквивалентов;
- привносится такой материал, которого нет в подлиннике.

Поэтому лучшие переводы, по мнению многих известных исследователей, которое мы целиком поддерживаем, могут содержать условные изменения по сравнению с оригиналом. И эти изменения совершенно необходимы, если целью является создание аналогичного

оригиналу единства формы и содержания на материале другого языка, однако от объема этих изменений зависит точность перевода, и именно минимум таких изменений предполагает адекватный перевод.

Все переводческие решения при переводе художественного текста принимаются с учетом узкого контекста и широкого контекста всего произведения. Это касается выбора вариантных соответствий и трансформаций.

Очевидно, что хороший переводчик должен обладать широкой филологической эрудицией и владеть техническими приемами перевода. Однако, ни того, ни другого недостаточно, если у него отсутствует собственное творческое начало. Точно так же одного творческого начала недостаточно для создания адекватного перевода без «технической поддержки» необходимых знаний и умений. Для целей настоящего исследования важно, чтобы все три аспекта гармонично сочетались, потому что при отсутствии хотя бы одного из них перевод будет представлять неразрешимую проблему: если переводчик не имеет достаточно фоновых знаний, он не сможет распознать стилизацию и определить источник, на котором она базируется; если недостаточно технических навыков, он не будет знать, каким образом можно разрешить возникающие в этой связи стилистические и другие проблемы; если же отсутствует творческое начало, он не сможет придумать оригинальных, нестандартных путей решения возникающих проблем.

Таким образом, проблема адекватности перевода художественного текста относится к наиболее неоднозначным. Анализ исследований по теории и критике перевода показал, что термин адекватность является ключевым в научной критике перевода, но на понимание адекватности как основной категории оценки качества перевода, тем не менее, нет единого взгляда.

Перевод художественного текста является сложнейшим процессом, предполагающим учет самых разнообразных факторов как лингвистического, так и экстралингвистического характера. Основная его сложность

заключается в стремлении к лингвистической точности (в лексическом наполнении, грамматических конструкциях, стилистике) и желании полнее передать содержание, в том числе лингвокультурную составляющую, на языке перевода. При переводе художественного текста необходимо обеспечить не только адекватный перевод отдельных языковых единиц, но и перевод текста в целом, в единстве его языковой, смысловой, а также художественно-эстетической сторон.

## **ВЫВОДЫ**

Проанализировав сущность лингвокультурологического подхода в современной теории перевода художественного текста, мы пришли к следующим выводам.

Лингвистический подход к переводу является ведущим, так как затрагивает самую его основу – язык. Лингвистический подход, основанный на соотношении лексического состава и грамматических категорий и структур, задействованных в переводе языков, позволяет оперировать объективными фактами языка, а значит, строить переводческую работу конкретно, максимально приближая по форме текст перевода к оригиналу.

Однако на практике в процессе перевода происходит не просто замена одного языка другим. При переводе сталкиваются различные культуры, разные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки.

Перевод художественного текста имеет свои особенности, и основным теоретическим вопросом здесь является вопрос о его переводимости и полноценности, адекватности.

Любой развитый национальный язык считается вполне достаточным средством общения для полноценной передачи мыслей, выраженных на другом языке. Это тем более справедливо в отношении арабского языка – одного из самых развитых и богатых языков мира. Деятельность

переводчиков доказывает, что любое произведение может быть полноценно (адекватно) переведено на арабский язык с сохранением всех стилистических и иных особенностей, присущих автору оригинала.

Сущность перевода художественного текста заключается в сохранении прагматики исходного текста. Перевод подразумевает концептуальное переосмысление текста оригинала и коммуникативную направленность на читателя. В свою очередь прагматика текста основывается на его грамматике и семантике, поэтому и в переводе грамматика и семантика должны быть отобраны и объединены.

В отношении репрезентативности перевода художественного текста, надо заметить, что количество его критериев высоко.

## **Глава 2. Лингвокультурологические характеристики рассказа**

### **И.А. Бунина «Темные аллеи»**

#### **2.1. Концептуальная система рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»**

Взятый нами к исследованию рассказ входит в одноименный цикл "Темные аллеи", представляющий собой собрание новелл, написанных русским лауреатом Нобелевской премии по литературе И.А. Буниным в эмиграции и выпущенных в 1940 году. Значимость его для мировой культуры неоспорима, многие критики называют цикл книгой об истинно русской любви, тем больший интерес для нас представляет лингвокультурологический аспект его переводов.

Жанр рассказа, который определяется как "малая эпическая жанровая форма художественной литературы, небольшое по объему изображенных явлений жизни, а отсюда и по объему текста прозаическое произведение" [Литературный энциклопедический словарь 1987: 318], также не случайно выбран для исследования. Набор его особенностей – монотемность, тематическая ограниченность, в отличие от романа или повести, неразветвленность сюжета, ограниченность пространственно-временных рамок позволяет полно проанализировать его в рамках диссертационной главы. А рассказ "Темные аллеи" – одно из самых ярких произведений сборника.

Мы начнем рассмотрение художественного произведения с его содержательной стороны как отражающей представленную картину мира, определяющей конкретное языковое наполнение и являющейся критерием адекватности перевода.

Как пишет Н.Н. Казыдуб, «проблема исследования языковой картины мира с точки зрения ее национально-специфического (этнокультурного) наполнения и оформления требует обращения к двум форматам представления знаний в языке – когнитивному – структурам знания и

дискурсивному – событиям знания [2006: 34]. И.А. Тарасова отмечает, что «один из центральных постулатов когнитивизма – постулат о примате когнитивного – предопределяет рассмотрение ... от ментальных феноменов к способам их вербализации, от единиц концептуальной системы автора – к их языковому воплощению» [Тарасова 2004]. Отправной точкой интерпретации, по словам А.Н. Васильевой, должно являться определение идейного содержания текста, так как организующим центром композиционно-смыслового единства художественного текста является идейно-эстетическая проблема [Васильева 189].

Содержательная интерпретация художественного текста объясняет его структуру и показывает, какие элементы ее организуют и как они функционируют в тексте. ИмPLICITно выраженная информация характеризует «субъективное наполнение семантики конкретных единиц узуса, развитие предпочтительных обертонов смысла, формирование новых концептов на уровне текста» [Леденева 2001: 39]. И наоборот, языковые выразительные средства репрезентации авторской концепции в художественном тексте позволяют увидеть целостность текста как совокупность частей, создающих его единую семантику.

Таким образом лингвистическая интерпретация художественного текста, опираясь на данные, предоставляемые различными науками, рассматривает текст с целью выявления доминирующей художественной идеи и языковых средств ее репрезентации. Лингвистический подход к интерпретации художественного текста, по словам Н.А. Купиной, интегрирует такие области лингвистики, как функциональная стилистика, лингвистическая поэтика, лингвистика текста [Купина 3]. Методика интерпретации художественного текста должна также привлекать внелингвистические данные, предоставляемые литературоведением, эстетикой, психологией.

Художественный смысл текста формируется в специфической тематической структуре, состоящей из цепи тематических ядер или узлов,



расположенных иерархически. Сущность репрезентации темы текста состоит в замещении и обобщении вещей, в облачении замысла в языковой материал. Тема текста и ее репрезентация соотносятся как цель и средства: тема реализуется языковыми репрезентантами и детерминирует выбор выразительных средств, характеризующихся не только лексическими признаками, но также морфологическими, словообразовательными, синтаксическими признаками и определенными приемами построения текста (тропы, фигуры).

Созданные во Франции, почти все рассказы писателя о России, в то время как написанные до революции произведения часто содержали "зарубежный" материал. Эмиграция повлияла на общую тональность произведения, сделав ее элегической и ностальгической, все герои рассказа – русские, действие происходит в дореволюционной России, что тоже характерно для писателя, так как И.А. Бунин не принял Октябрьской революции.

Рассказы Бунина объединены одной общей темой любви, самой разнообразной – робкой или страстной, тайной или явной, в различных ее проявлениях. Любовь у И.А. Бунина является чувством большой силы воздействия, она остается в памяти человека всю жизнь, часто возникает оппозиция любовь-грусть, любовь-смерть, развязка любви, как правило, несчастливой, наступает достаточно быстро.

Бросается в глаза трагизм любви большинства составляющих ее рассказов. И дело здесь заключается не только в том, что многие произведения завершаются смертью одного из героев («Кавказ», «Галя Ганская», «Генрих», «Натали», «Холодная осень», «Пароход «Саратов»»), но и в том также, что и для оставшихся жить любовь чаще всего источник большего и глубокого трагизма.

Тема также находит свое непосредственное выражение в композиции текста. Как пишет В.М. Жирмунский, развертывание темы текста, его тематическое построение соотносимо с композицией текста, отдельные

частные темы связаны между собой смысловым параллелизмом, композиционными средствами в области ритма и синтаксиса [Жирмунский 1977: 27]. Композиция представляет собой универсальное понятие, характеризующее форму художественного текста, обеспечивающее его цельность (А.И. Домашнев, Ю.М. Лотман). В композиции художественной речи наиболее непосредственно проявляется стилевое единство художественного текста. Композиция художественного текста – это построение, организация текста, коммуникативно-эстетическое содержание которого выражено средствами языка. Ею объединены план содержания и план выражения текста, она тесно связана с идеей текста и воплощает ее всеми своими средствами. Композиция находится в неразрывном единстве со смыслом (идеей, содержанием) текста, соответственно, интерпретация текста с точки зрения композиции позволяет расширить представление и о самом содержании текста.

Изучение композиционной структуры текста предполагает понимание основного структурного принципа организации текста, системы образов и их развития, целенаправленный анализ языковых средств, выделение композиционно значимых языковых средств (М.М. Гиршман, Г.А. Золотова, Л.А. Новиков). В художественном тексте, помимо сюжетных мотивов, фигур, параллелизмов и повторов, могут быть обнаружены собственно грамматические средства, осуществляющие и композиционно-синтаксическую, и выразительно-эстетическую функцию.

Лексико-семантический композиционный уровень объединяется заглавием текста, являющимся одним из основных элементов его организации – формальной, композиционной, смысловой – и ключом к интерпретации произведения [Кожина З]. В сжатом, свернутом виде оно представляет содержание всего текста и наращивает свою семантику в процессе проекции на каждый элемент текста (Н.А. Веселова, Л.С. Выготский, В.И. Заика, М.Л. Корытная, В.А. Лукин, Е.В. Скворецкая). Заглавие служит главным индикатором ключевой темы и эмотивного фона

произведения [Морозова 17]. Координируясь с семантикой текста, заглавие во многом определяет стилистические свойства слов и конструкций. Оно является доминантой, образующей в художественном тексте смысловое и эмоциональное единство.

В этой связи центральный образ темных аллей, по которому рассказ получает свое название, становится неоднозначным: это одновременно и символ любви, романтики, прогулок с дорогим человеком и потери всего, что являлось смыслом жизни. Не случайно рассказ открывается описанием "холодного осеннего ненастья" – оно является фоном, на котором разворачивается драматическая история любви двух пожилых людей.

Само название "Темные аллеи" возникло под влиянием стихотворения поэта Н.П. Огарева "Обыкновенная повесть" (1843 год), в котором И.А. Бунин отметил строки:

*Кругом шиповник алый цвел,  
Стояла темных лип аллея...*

Возможно, по прочтению этих строк и возникла в голове И.А. Бунина картина: ненастье, осень, дорога, старый военный в тарантасе, а затем и сюжет рассказа.

Эти строки отсылают нас к поэзии середины XIX века. Автор цитирует их в своем произведении, слегка искажая: "*стояли темных лип аллеи*", вместо "*стояла темных лип аллея*".

Название рассказа настраивает читателя на романтический лад, на ожидание повествования о любви. Но сама история любви как бы вынесена за пределы действия, отделена от него тридцатью годами.

Именно заглавие рассказа подсказывает нам его основную идею и дает «установку» на выделение первого и наиболее общего концепта, который является центральной единицей когнитивной парадигмы. По заголовку цикла рассказов «Темные аллеи» мы выделяем концепты «дороги» («жизни») и «темноты» («непредсказуемости», «ошибочности» жизни и поступков).

Данные концепты в центральном рассказе цикла носят кульминационный характер.

Художественное пространство рассказа открывается образом дороги: *"... на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями..."*, – и этим же образом завершается: *"Кучер гнал рысцой, все меняя черные колеи, выбирая менее грязные..."*, *"Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам"*. Дорога представляет собой открытое безграничное пространство. Ему присущи характерные с точки зрения автора, да и с точки зрения всякого русского человека, черты: лужи, грязные черные колеи. Направленность пространства – горизонтальная. Внешнее пространство не замкнуто рамками дороги, оно расширяется за счет образа пустых полей.

Действительно, жизнь – это дорога, которая может быть романтической сказкой – *аллеей*, а может стать *дорогой*, *«залитой дождями и изрезанной многими черными колеями»*. Эта же дорога сводит и разводит людей друг с другом, она является тем символом всего непостоянного, преходящего, что есть в жизни. Именно по такой дороге главный герой рассказа «Темные аллеи» уезжает уже навсегда от той, что дарила *«истинно волшебные минуты»*.

Открытое пространство дороги разрывается точечным, замкнутым пространством частной горницы, *"где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар"*. Внутреннее пространство помещения органично включено в открытое пространство. Тарантас главного героя подкатил *"к длинной избе, в одной связи которой была казенная почтовая станция, а в другой частная горница..."* Именно в замкнутом пространстве разворачивается основное действие рассказа.

Помимо реального географического пространства в тексте присутствует замкнутое в субъекте психологическое пространство. Примечательно, что автор не погружает читателя непосредственно во внутренний мир героя, он лишь намекает на него.

В рассказе "Темные аллеи" мы наблюдаем два концепта психологического пространства: Надежды и приезжего.

Психологическое пространство героини передано скупой и воссоздается косвенными, непрямыми номинациями: ее словами и действиями. Внутренний мир главного героя передан аналогично, но более подробно: помимо реплик и физических действий, которые более разнообразны и многочисленны, чем у героини, мы можем наблюдать за мимикой приезжего, за изменениями в его мыслях. Таким образом, в рассказе внутренний мир женщины статичен, неподвижен, а психологическое пространство мужчины меняется.

Одним из базовых концептов мы можем считать "потерянную любовь" (потерянное счастье). На это указывает тема рассказа – любовь, сюжет (встреча людей, которые любили друг друга много лет назад), ряд фраз (*"Никогда я не был счастлив в жизни"*, *"Все проходит, мой друг, – забормотал он. – Любовь, молодость – все, все"*, *"Все проходит. Все забывается"* – позиция главного героя, *"...все одним жила"*, *"Все проходит, да не все забывается"*, *"Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело"* – позиция главной героини).

Ядро концептосферы – "истинно волшебные" минуты давней любви. Ближайшая к ядру зона – встреча главных героев рассказа. Именно эта случайная встреча подводит читателя к основе концептосферы. Диалог героев наполнен разнообразными вариациями семантики *"воспоминание"*: *"Сколько лет мы не видались? Лет тридцать пять?"*, *"с тех самых пор"*, *"помните"*, *"все проходит"*, *"сколько ни проходило времени"*, *"помнишь"*, *"помню"*. Следует отметить, что героиня лишь в самом начале диалога активно действует, вызывая реакцию главного героя, в дальнейшем же позиция предиката представлена главным образом действиями мужчины (его действия и реплики) и реакцией женщины (ее ответные слова). Следовательно, главный герой чаще выступает в роли действующего

субъекта. Основной предикат "любить" (любила, любил) используется в тексте в изъявительном наклонении, в форме прошедшего времени.

Дальнейшая периферия – история жизни главных героев. Женщина почти не сообщает о себе (вольную дали, содержит трактир, дает деньги в рост, но всю свою жизнь любила главного героя). Мужчина же говорит о своей жизни более подробно (Любил жену, та изменила, бросила, любил сына, тот вырос негодяем). Общая семантика этих историй – отсутствие счастья в жизни, тоска, осознание того, что лишь та юношеская любовь давала "истинно волшебные" минуты.

Самая дальняя периферия – действия героев после случайной встречи, осмысление мужчиной того, что произошло.

Итак, в малой прозе И.А. Бунина отражена свойственная его идиостилю языковая картина мира, которая обусловлена национальным сознанием, культурно-исторической эпохой и авторским мировоззрением.

Рассмотрение произведения с когнитивных позиций, в частности определение особенностей формирования и функционирования концептов, способствует углубленному исследованию идиостиля автора, необходимому при переводе художественного текста.

Основным концептом произведения является концепт любви как абсолютной ценности, в котором выделяются моменты утраты и безысходности, а также концепт жизни как дороги.

## **2.2. Система образов рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи»**

Основой чертой образной системы рассказа является то, что в ней отчетливо выделяется бытовое, приземлённое и вечное, истинное. С одной стороны, в мире, где существуют герои, возникают такие поэтические и прекрасные образы, как *«истинно волшебные минуты»*, *«кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи»*, с другой – в том же художественном пространстве размещены приземлённые, бытовые детали: *горница и запах*

*щей с говядиной, пегие попоны на тахте.* Две стороны действительности противопоставлены друг другу, и мы чувствуем конфликтность, неразрешимость этой противоположности двух миров. Все эти детали – либо свидетели счастья, либо свидетели разлуки двух уже немолодых людей – представляют разные временные эпохи жизни главных героев: молодость и предстоящую старость, любовь, надежду на счастье и подведение неутешительных итогов жизни не могут слиться в единое целое.

Каждое новое явление, деталь, чувство у Бунина является откровением для автора и читателя. Обыденные вещи воспринимаются с особым накалом чувства, обостренным видением, что создает картину повышенного напряжения, драматизма.

В рассказе указывается время года и конкретное время суток: осень, вечер, но все основные действия разворачиваются в прошлом. Наблюдаются текстовые ахронии – ретроспекции, представленные воспоминаниями персонажей, переданные внутренней и внешней речью героев. Именно благодаря ретроспективным временным значениям читатель понимает суть конфликта произведения. Текстовые ахронии передают два основных события: историю любви главных героев и историю жизни Николая Алексеевича. События передаются сжато, коротко, обозначены лишь ключевые моменты. Но мы можем восстановить их последовательность: 1) герой и героиня встретились и полюбили друг друга, герой бросил героиню, женщина получила вольную у господ, содержит трактир, мужчина женился, вырастил сына, жена его бросила – это произошло раньше, чем происходит действие рассказа; 2) герои случайно встретились; 3) мужчина продолжил свой путь к поезду. Исключив историю любви из линейно текущего времени, И.А. Бунин лишь подчеркнул ее важность.

Характерной чертой образной системы рассказа являются ограниченная, но конкретная выписанность трёх персонажей, переживающих эмоции: кучера, приезжего и хозяйки постоялой горницы.

Эмоциональная тональность текста по своему генезису интенциональна и порождена мировидением автора [Бабенко и др. 166, 203]. Эмоциональность текста является основой его целостности, она есть репрезентация в тексте ведущего мотива, доминантной эмоции, понимаемой как основная эмоция, несомая текстом, которая является элементом авторской концепции и которая передается совокупностью языковых средств. При этом большое значение приобретают текстовые, стилистические средства организации текста: его структура, способы чередования экспрессивных и нейтральных фрагментов, распределение эмотивных маркеров по композиционным частям текста.

Эмоции в тексте передаются повторами лексических единиц, размещением их в сильной позиции, фразовыми и фрагментарными эмотивными смыслами. Рассмотрим эмоции каждого персонажа в отдельности.

Старик сначала испытывает усталость и неприязнь, что передается фразами: *"вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый взгляд"*, *"с усталым видом"*, *"неприязненно крикнул"*. Затем приезжего посещает чувство стыда, которое передается фрагментарным эмотивным смыслом. Затем чувство стыда все возрастает: *"Он быстро выпрямился, раскрыл глаза и покраснел"*, *"краснея сквозь седину, стал говорить"*, *"он покраснел до слез"*, *"со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у нее руку, и тотчас стыдился своего стыда"*. Как видим, лишь в самом конце рассказа эта эмоция названа автором, хотя она присутствовала и ранее. Помимо этого приезжий испытывает смятение и дискомфорт, на что указывает то, как он мечется по горнице, качает головой, поднося платок к глазам.

Основной вывод об эмоциях старика: главный герой растерян, ему стыдно за прошлое, за то, как безжалостно он бросил Надежду, и он отчаянно пытается оправдать себя в собственных глазах и в глазах главной героини, что ему не удастся.



У приезжего есть еще две яркие черты, характерные для него в прошлом, но введенные автором в структуру текста: легкомыслие (завел роман с девушкой ниже себя по происхождению, не думая о последствиях), жестокость (бессердечно бросил девушку, которая любила его). Помимо этого он еще и честолюбив, так как не может представить бывшую крепостную, ныне содержательницу постоялой горницы своей женой, мать своих детей.

Эмоции героини описаны менее ярко. Однако можно выделить, что ей присущи верность, любовь и обида. Любовь – основа жизни этой женщины: однажды зародившееся чувство она пронесла через всю жизнь. Верность тесно переплетена с любовью, главная героиня *"сколько ни проходило времени, все одним жила"*. Верность и любовь не прошли с течением времени, и когда старик уехал, Надежда *"все глядела в окно"*. Ее любовь, как и стыд главного героя, являются доминирующими эмоциями в тексте.

Обида на героя выражена как фразовым эмотивным смыслом: *"хотела руки на себя наложить от обиды от одной"*, так в и характеристиках ее действий и в ее речи: *"... И все стихи мне изволили читать про всякие темные аллеи"*, – *прибавила она с недоброй улыбкой*, где присутствует ирония над былыми чувствами приезжего.

Однако наиболее характеризует героиню ее имя – Надежда. Женщина всю жизнь верила в лучшее, надеялась, что любовь вернется, недаром она при встрече с главным героем *"пытливо смотрела на него, слегка щурясь"*. В диалоге с приезжим героиня пытается доказать, что любовь не проходит. Однако ее надежды не оправдываются.

Помимо этого героине свойственны предприимчивость и практичность. Она, бывшая крепостная, смогла встать на ноги, открыть горницу для приезжих, давать деньги в рост.

Портретные описания главных героев строятся по принципу контрастного параллелизма. Он чернобровый, но с белыми усами, она тоже еще красивая, тоже чернобровая, но полная.

Третий персонаж рассказа, третий образ – кучер. Он серьезен и груб. Его чувства и эмоции почти не передаются.

Автор в этом произведении максимально самоустраняется, оставляя говорить героев. Бунин часто использует подобный приём для создания художественного целого. Он как будто не хочет мешать двум людям и оставляет их в одиночестве.

Автор открыто не выражает мнение о своих героях, не дает оценки их действиям и поступкам. Его отношение проявляется в описании событий, обстановки помещений, погоды, что помогает читателю лучше ориентироваться в эмоциональном и идейном содержании текста.

Внутренняя речь героя с повторами, с включением цитат, оформленная вопросительными и восклицательными конструкциями, выражает мысль о том, что любовь есть величайшее счастье в жизни человека, но ее продолжение невозможно, она не имеет выхода в обыденную жизнь: *Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные!* «Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи...» *Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоялой гостиницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?»*. Герой выражает основную мысль произведения, и автор присоединяется к нему, что оформляется финальной фразой текста, принадлежащей авторскому повествованию: *«И, закрывая глаза, качал головой»*. Деепричастный оборот соединяет два повествовательных плана, экспрессия здесь отсутствует, и это усиливает семантику безысходности.

Итак, среди особенностей образной системы произведения – контрастность образов главных героев, контраст обыденного и возвышенного в описании, самоустранение автора от оценки героев. Образы главных героев в рассказе выписаны с разной степенью глубины, с этой целью автор часто прибегает к описанию деталей. Каждому из образов присущи свои эмоциональные доминанты (стыда, обиды и др.).

### **2.3. Специфика авторской синтаксической организации предложений в рассказе И.А. Бунина «Темные аллеи»**

Средства синтаксической системы языка функционируют в художественном тексте не только для формирования отдельных предикативных единиц и не только с эстетической целью, но и для воплощения единства замысла автора. Синтаксический композиционный рисунок текста является важнейшим средством репрезентации авторской идеи, выполняя множество функций, среди которых: интенсификационная (усиления авторской идеи), выделительно-эмоциональная и ритмико-интонационная. Следовательно, они играют огромную роль в создании адекватного перевода художественного текста.

Рассказ "Темные аллеи" имеет ряд авторских и присущих русской литературной традиции в целом художественных особенностей в синтаксической организации текста и характеризуется рядом конструкций, присущих русскому языку и представляющих трудность при переводе на арабский язык.

Самый видимый компонент синтаксической структуры – абзацное членение, которое показывает смену субъективной и пространственно-временной организации, изменение модальности и, выполняя в тексте экспрессивно-выделительную функцию, акцентирует внимание на важных композиционно-смысловых узлах.

Рассказ членится на средние по объему, приблизительно равные друг другу абзацы. В начале текста мы наблюдаем более крупные по объему части, к концу этот тип членения используется автором значительно чаще, соответственно, значимость каждой отдельных фраз возрастает за счет их графического выделения.

Абзац, которым открывается художественное произведение, гораздо более крупный по объему и не несет столь сильной смысловой нагрузки, а носит скорее информативный характер.

Рассмотрим последние три абзаца:

*"Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам. Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал:*

*"Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! "Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи..." Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?"*

*И, закрывая глаза, качал головой".*

Последний абзац состоит из одного предложения, что усиливает его значение (значение безысходности). Положение в абсолютном конце текста повышает значимость данного абзаца.

С непосредственно семантическим развертыванием содержания литературного произведения связано структурно-смысловое членение текста, осуществляемое сложными синтаксическими целыми (далее –ССЦ), не совпадающими с делением на абзацы.

В рассказе мы выделили шестнадцать ССЦ, которые составляют композиционную структуру текста.

#### **Завязка – приезд в гостиницу.**

ССЦ 1 – к описываемому месту действия подъезжает тарантас.

ССЦ 2 – описание прибывшего главного героя и его кучера.

ССЦ 3 – старик входит в горницу для приезжих.

ССЦ 4 – описание горницы.

ССЦ 5 – портрет старика.

ССЦ 6 – описание вошедшей хозяйки гостиницы.

#### **Развитие действия – диалог Надежды и старика.**

ССЦ 7 – старик разговаривает с женщиной, не узнавая ее.

ССЦ 8 – главный герой понимает, что перед ним бывшая возлюбленная.

ССЦ 9 – жизнь женщины после расставания с любимым (передается скупой, в диалоге, словами самой Надежды).

ССЦ 10 – старик считает, что любовь, как и все остальное, проходит, женщина считает, что не проходит.

ССЦ 11 – главные герои вспоминают о прошедшей любви.

ССЦ 12 – разговор о прощении (Надежда так и не простила своего бывшего возлюбленного).

ССЦ 13 – старик рассказывает историю своей жизни и утверждает, что никогда не был счастлив.

**Развязка – старик уезжает и продолжает свой путь.**

ССЦ 14 – главный герой стыдится недавнего разговора, и своих действий, и своего стыда.

ССЦ 15 – разговор старика с кучером.

ССЦ 16 – старик думает о том, как бы развивались события в его жизни, если бы он не бросил тогда Надежду.

Мы можем наблюдать, что все ССЦ приблизительно равны по объему и семантической нагрузке. ССЦ, составляющие развитие действия и концовку рассказа, более насыщены эмоционально и гораздо динамичнее, чем ССЦ, являющиеся составными элементами завязки.

Контекстно-вариативное членение текста в первую очередь разграничивает в нем два речевых потока – речь автора и речь персонажа.

В рассказе для передачи авторской речи используется такая классическая композиционно-речевая форма как повествование с элементами описания. Несмотря на немалое количество описаний в тексте рассказа превалирует все же повествование, поэтому мы изначально определили форму передачи авторской речи как повествование с элементами описания.

В тексте авторской речи присутствуют глаголы конкретного физического действия, деятельности, движения, речевой деятельности и т. д., например, употреблены единицы: *крикнул, сбросил, вошла, сказала, глянул, ответила, выпрямился, раскрыл глаза и посмотрел* и т.п. Доминируют

акциональные глаголы и синтаксический индикатив в форме прошедшего времени, что несет в себе предикативное значение реальности в прошлом. Подобные глаголы передают последовательность событий, их динамику и соответствующую повествовательную канву.

В авторской речи присутствует описание местности и конкретного места, где происходит действие, например, описание горницы (ССЦ 4). Описывается также внешность, психическое и физическое состояние персонажей. Приведем пример: *"На козлах тарантаса сидел крепкий мужик, в туго подпоясанном армяке, серьезный и темноликий, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами: подбородок у него был пробрит и вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования; взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый"*.

Как мы можем заметить, в приведенном выше примере лишь один статичный глагол "сидеть", следовательно, развития действия не происходит, чтение замедляется. В целом в рассказе чередуются статальный и динамический типы рематических доминант.

В авторском описании мы видим использование эпитетов, метафор, сравнений. Ко многим существительным подобраны согласованные и несогласованные определения.

Чужая речь – основной конструктивный компонент структуры образа персонажей. Этот тип речи подразделяется на внешнюю и внутреннюю. Внешняя речь подразделяется на полилог, диалог, монолог.

В рассказе речь персонажей представлена в форме диалога, наполненного просторечной лексикой.

*"Усталость и рассеянность его исчезли, он встал и решительно заходил по горнице, глядя в пол. Потом остановился и, краснея сквозь седину, стал говорить:*

*– Ничего не знаю о тебе с тех самых пор. Как ты сюда попала?*

*Почему не осталась при господах?*

*– Мне господа вскоре после вас вольную дали.*

*– А где жила потом?*

*– Долго рассказывать, сударь.*

*– Замужем, говоришь, не была?*

*– Нет, не была.*

*– Почему? При такой красоте, которую ты имела?*

*– Не могла я этого сделать.*

*– Отчего не могла? Что ты хочешь сказать?*

*– Что ж тут объяснять. Небось помните, как я вас любила".*

Использование диалога в рассматриваемом тексте позволяет взглянуть на происходящее с точки зрения двух главных героев: старика-военного и его бывшей возлюбленной. Следует также отметить, что в форме диалога представлена основная часть текста, что делает рассказ более полифоничным. Об основном концепте данного текста мы тоже узнаем из диалога.

В исследуемом произведении используются конструкции с прямой речью, наиболее адекватно отражающие структуру речевых актов, так как содержат указания на участников диалога, раскрывают содержание речи и характеризуют сам процесс говорения, произнесения.

Выделим используемые в тексте глаголы речи, отражающие различные особенности произношения. Глагол "сказать" употребляется в характеристике речевого акта чаще всего. С одной стороны он передает непосредственно речевое действие, но с другой – распространители придают данному слову различные оттенки значения: *сказал торопливо, сказал с серьезной грубостью.*

Используемый в тексте глагол "ответить" обозначает реакцию собеседника на предыдущую реплику, а глагол "крикнуть" – громкость речи, у данного глагола тоже есть характеризующие его распространители: *грубо крикнул, неприязненно крикнул*.

Сочетание слов "стал говорить" обозначает начало действия (в конкретном случае – речевого акта).

Глагол "забормотать" отмечает особенность произношения, интенсивность речи: быстрое, невнятное говорение.

При передаче прямой речи в рассказе в роли предиката используются глаголы других семантических групп. Глагольное слово, помещенное на стыке реплики, начинает испытывать смысловые наращения, наряду с основным значением передавать идею говорения.

*"Он поднял голову и, остановясь, болезненно усмехнулся.*

*– Ведь не могла же ты любить меня весь век!"*

*"И, вынув платок, и прижав его к глазам, скороговоркой прибавил:*

*– Лишь бог меня простил. А ты, видно, простила".*

Глагол "прибавить" обозначает "быстро сказал в дополнение к предыдущей фразе, выше сказанному".

Внутренняя речь предназначена внешнему адресату и служит для указания текстового напряжения, которое инициируется накалом страстей, для раскрытия внутреннего мира и эмоциональных переживаний героя, для передачи авторской идеи.

Внутренняя речь персонажа представлена в рассказе внутренним монологом и малыми вкраплениями. Сигналом внутренней речи является глагол "думать", использованный в тексте в прошедшем времени. В одном случае глагол "думать" характеризуется эпитетом "хмуро", что несет в себе информацию об эмоциональном состоянии персонажа.

Внутренний монолог с элементами аутодиалога представляет собой предпоследний абзац рассказа: *"Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! "Кругом шиповник алый цвет,*



*стояли темных лип аллеи..." Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?"*

В тексте также присутствует контаминация внутренней речи героя и авторской речи: *"Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у нее руку, и тотчас стыдился своего стыда"*.

Текст имеет довольно гибкую систему внутритекстовых связей, доминанта которых – семантическое согласование в широком смысле. Семантическая связь – фундамент текста, так как она определяет его единство и целостность. Все проявления связности в тексте обусловлены общей семантической идеей, концептуальностью текста и его соотносительностью с определенным фрагментом действительности.

Текстообразующие логико-семантические связи построены на повторе информации, осуществляемом на разных участках текстового пространства, в различном объеме и различными лексическими средствами. Вследствие этого они могут быть контактными и дистантными, полными и частичными.

В рассказе мы наблюдаем следующие текстообразующие логико-семантические связи:

1) Полный тождественный повтор – наиболее простой и наиболее ранний по времени возникновения механизм связи, который осуществляется повторением одинаковых словоформ, имеющих один корень.

У И.А. Бунина подобный повтор ряда фраз, наряду с антонимическим и частичным лексико-семантическим повтором, является одним из приемов построения диалогов:

*" – Добро пожаловать, ваше превосходительство, – сказала она. – Покушать изволите или самовар прикажете?"*

*Приезжий мельком глянул на ее округлые плечи и на легкие ноги в красных поношенных татарских туфлях и отрывисто, невнимательно ответил:*

*– Самовар. Хозяйка тут или служишь?*

*– Хозяйка, ваше превосходительство.*

*– Сама, значит, держишь?*

*– Так точно. Сама.*

*– Что же так? Вдова, что ли, что сама ведешь дело?*

*– Не вдова, ваше превосходительство, а надо же чем-нибудь жить. И хозяйствовать я люблю.*

*– Так, так. И как чисто, приятно у тебя.*

*Женщина все время пытливо смотрела на него, слегка щурясь.*

*– И чистоту люблю, – ответила она. – Ведь при господах выросла, как не уметь прилично себя держать, Николай Алексеевич".*

В приведенном нами фрагменте повторяются слова "самовар", "так", "сама", "чисто"/"чистота", "ваше превосходительство". Повтор "хозяйка"/"хозяйствовать" относится к частичному лексико-семантическому повтору.

На основе повтора мы можем выделить основные тезисы рассказа:

*" – Все проходит, мой друг, – забормотал он. – Любовь, молодость – все, все. История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит. Как это сказано в книге Иова? "Как о воде протекшей будешь вспоминать".*

*– Что кому бог дает, Николай Алексеевич. Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело.*

*Он поднял голову и, остановясь, болезненно усмехнулся.*

*– Ведь не могла же ты любить меня весь век!*

*– Значит, могла. Сколько ни проходило времени, все одним жила. Знала, что давно нет вас прежнего, что для вас словно ничего и не было, а вот..."*

*<...>*

*" – Помню, сударь. Были и вы отменно хороши. И ведь это вам отдала я свою красоту, свою горячку. Как же можно такое забыть.*

*– А! Все проходит. Все забывается.*

*– Все проходит, да не все забывается".*

Основная тема повтора – *все проходит*. Повторяются слова "любовь", "молодость", "красота". В тексте рассказа так же повторяется словосочетание "*пошлая история*", которое оба раза произносит главный герой.

Фразеологизм "*пеняй на себя*" повторяется трижды.

*" – Это ничего не значит.*

*– Как не значит! Кому ж не хочется получше пожить! Если с совестью давать, худого мало. И она, говорят, справедлива на это. Но крута! Не отдал вовремя – пеняй на себя.*

*– Да, да, пеняй на себя... Погоняй, пожалуйста, как бы не опоздать нам к поезду...*

*Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам. Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал:*

*"Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты..."*

Изначально, когда фразу говорил кучер, фразеологизм "*пеняй на себя*" имел обобщенное значение. При повторах он приобрел личностное значение, главный герой обращает данную фразу к себе.

2) Тематический повтор – это проявление закона семантического согласования слов в тексте – основного закона синтагматики текста. При этом типе повтора слова должны иметь общие семы. В исследуемом нами тексте к подобному виду повтора можно отнести лексику речи, которая была подробно рассмотрена выше: лексику внешнего выражения эмоций.

3) Синонимический повтор используется в тексте и как средство межфразовых связей, и как средство, способствующие разнообразию номинаций однотипных ситуаций, явлений, предметов, и как средство создания экспрессивности текста.

В рассказе при описании помещения повторяются слова, с семантикой "чистота":

*"В горнице было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом*

*чисто вымытые лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол, ново белела мелом..."*

Синонимами являются и перемещения: *"вошел", "заходил", "зашагал", "подходя к окну", "отходя от окна"*.

4) Антонимический повтор используется, когда надо подчеркнуть противоречие, конфликтность внутреннего психологического состояния человека или описываемых событий.

А.И. Бунин строит антонимический повтор путем прибавления частицы "не":

*"– А! Все проходит. Все забывается.*

*– Все проходит, да не все забывается"*.

Иногда фразы передают противоположное значение:

*"Все проходит, мой друг, – забормотал он. – Любовь, молодость – все, все..."* и *"Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело"*.

На основе перечисленных выше повторов в исследуемом нами рассказе строится смысловая связь реплик в диалогах. Повторы также способствуют акцентированию внимания читателя на ключевых словах и фразах.

5) Дейктический повтор подразумевает повтор проформ, то есть слов, бедных содержанием, использующихся для обозначения в тексте повторяемых смыслов. На основе дейктического повтора у А.И. Бунина держится весь рассказ. Особенностью бунинского стиля является то, что эти дейктические слова превалируют над полнозначными: *"Она подошла и поцеловала у него руку, он поцеловал у нее", "Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у нее руку, и тотчас стыдился своего стыда", "Это ничего не значит"*.

6) Союзы – каноническое средство выражения в тексте универсальных логических отношений, связывающее текст.

В исследуемом нами рассказе мы наблюдаем следующие отношения: конъюнкция (*"Он покраснел до слез и, нахмурясь, зашагал"*), дизъюнкция (*"... где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить*

*самовар..."), контраюнкция ("На козлах тарантаса сидел крепкий мужик <...>, а в тарантасе стройный старик военный..."), субординация ("Думаю, что и я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни").*

На уровне грамматики текста внутритекстовые связи обусловлены закономерностями грамматического согласования и грамматической зависимости, которые мотивированы законами языковой синтагматики. Основа текстообразующей грамматической связи – повтор грамматической семантики, грамматическое согласование словоформ и синтаксических конструкций, которые эксплицируются в тексте по-разному, что и объясняет наличие разновидностей грамматических текстообразующих связей.

В рассказе мы обнаруживаем:

1) согласование грамматической семантики глаголов ("*Он быстро выпрямился, раскрыл глаза и покраснел*" – глаголы совершенного вида "выпрямиться", "раскрыть" и "покраснеть" – употребляются в форме прошедшего времени);

2) употребление деепричастных оборотов ("*Усталость и рассеянность его исчезли, он встал и решительно заходил по горнице, глядя в пол*". Деепричастный оборот имеет значение образа действия);

3) неполнота синтаксических конструкций:

а) эллипсис:

*"На козлах тарантаса сидел крепкий мужик, в туго подпоясанном армяке, серьезный и темноликий, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами: подбородок у него был пробрит и вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования; взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый",*

во второй предикативной единице пропущено легко восстанавливаемое слово "сидел".

б) усечение:

" – *Прикажи подавать...* "

в) контекстуальная неполнота:

"*Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело*".

г) сегментация:

" – *Замужем, говоришь, не была?*

– *Нет, не была*".

Определим синтаксические доминанты. В тексте преобладают сложные и осложненные предложения ("На козлах тарантаса сидел крепкий мужик, в туго подпоясанном армяке, серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами: подбородок у него был пробрит и вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования; взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый"). Мы можем также находим экспрессивные синтаксические конструкции: повторные номинации, сравнительные конструкции, редуцированные конструкции (подробнее они описаны в анализе текстообразующих грамматических связей).

Для рассказа характерно большое количество определений разного типа, например: "*холодное осенние ненастье*", "*на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями*", "*тарантас с полуподнятым верхом*".

В рассказе присутствует экспрессивное нарушение порядка следования компонентов: "*...никогда я не был счастлив в жизни...*", "*...не могла я этого*

*сделать...*". Это приводит к перемещению логического ударения на те слова, которые хотел выделить автор.

События передаются последовательно, друг за другом. При этом И.А. Бунин употребляет следующие слова и речевые обороты, характеризующие течение времени: *тотчас же, вслед за тем, потом, опять, когда*. Передать последовательность событий помогает также использование деепричастных оборотов, интонация и порядок слов в предложениях, где действия происходят одно за другим. Так например, главный герой сначала *"выкинул из тарантаса ногу"*, при этом *"придерживая руками... полы шинели"* (события происходят одновременно), а затем *"взбежал на крыльцо"*. То же характерно и для других предложений. Для передачи реальности в прошлом автор использует глаголы прошедшего времени.

Отдельного внимания при интерпретации текста, на наш взгляд, требует авторская пунктуация. Например, знак тире выполняет эмотивную функцию, может передавать неожиданность, задержку дыхания, перерыв в речи.

Итак, на прагматическом уровне внутритекстовые связи обусловлены особенностями индивидуально-авторского стиля и идейным замыслом автора. Ритмическая композиция рассказа складывается из взаимодействия лексических и синтаксических повторов, вопросительных и восклицательных конструкций, смены вида глагола и других средств.

Рассказ членится на абзацы: принципиально более крупные в начале текста, меньшие по объему в конце текста. При анализе структурно-смыслового членения мы выявили 16 ССЦ.

В исследуемом тексте мы обнаружили следующие логико-семантические связи: полный тождественный повтор, частичный лексико-семантический повтор, тематический повтор, синонимический и антонимический повторы, дейктический повтор.

На уровне грамматики текста мы выделили: согласование грамматической семантики глаголов, употребление деепричастных оборотов,

неполноту синтаксических конструкций. В рассказе преобладают сложные и осложненные предложения, часто с субъективным порядком следования компонентов, длинные ряды определений. Есть основания считать, что проза И.А. Бунина сближается с поэзией.

## **ВЫВОДЫ**

Итак, в малой прозе И.А. Бунина отражена свойственная его идиостилю языковая картина мира, которая обусловлена национальным сознанием, культурно-исторической эпохой и авторским мировоззрением. Уникальность произведениям И.А. Бунина придает такие черты, как созерцательность, малосюжетность, лиричность, приближение языка прозы к поэтическому языку, ритмичность прозы, концентрация на эмоциях, а не на событиях, внимание к деталям

Рассказ "Темные аллеи" представляет собой целостное художественное произведение. Все использованные в тексте лингвистические средства нацелены на раскрытие авторского замысла – описания любви с одной стороны – верной, с другой – погасшей, забытой, ее трагичности и безысходности.

Автор смотрит на реальность через призму прошлого, которое для И.А. Бунина наиболее значимо и кажется прекрасным. Базовым концептом рассказа является "потерянная любовь", ядро концептосферы – "истинно волшебные" минуты давней любви.

Эмотивное пространство представлено эмоциями старика, женщины и автора. Сначала главный герой устал, ему скучно, при встрече с героиней он растерян, стыдится за прошлое, за то, как безжалостно он бросил Надежду, и он пытается оправдаться в собственных глазах и в глазах главной героини, что ему не удастся. Эмоции главной героини изображены менее ярко. Ей присущи такие черты, как верность, любовь и обида. Любовь – основа жизни этой женщины. Прямой авторской оценки нет, но исходя из ракурса, под



которым он описывает ситуацию, мы понимаем, что И.А. Бунин симпатизирует главной героине.

На прагматическом уровне внутритекстовые связи обусловлены особенностями индивидуально-авторского стиля и идейным замыслом автора. Ритмическая композиция рассказа складывается из взаимодействия лексических и синтаксических повторов, вопросительных и восклицательных конструкций, смены вида глагола и других средств.

Рассказ членится на абзацы: более крупные в начале текста, меньшие по объему в конце текста. При анализе структурно-смыслового членения мы выявили 16 ССЦ.

Речь автора представлена повествованием с элементами описания. Внешняя речь персонажей передается через диалог, наполненный просторечной лексикой.

В исследуемом тексте мы обнаружили следующие логико-семантические связи: полный тождественный повтор, частичный лексико-семантический повтор, тематический повтор, синонимический и антонимический повторы, дейктический повтор.

На уровне грамматики текста значимыми мы считаем: согласование грамматической семантики глаголов, употребление деепричастных оборотов, неполноту синтаксических конструкций, длинные ряды определений. В рассказе преобладают сложные и осложненные предложения, часто с субъективным порядком следования компонентов.

В рассказе присутствуют также ассоциативные связи, отсылающие к социальной и культурной ситуации России конца XIX века.

Автор использует цитаты из других текстов, сравнения, метафоры и эпитеты, употребляет пословицы и фразеологизмы, имеющие лингвокультурологическую ценность.

### **Глава 3. Специфика реализации лингвокультурологического подхода в переводе рассказа И.А. Бунина на арабский язык**

#### **3.1. Перевод художественного текста с русского языка на арабский в историческом освещении**

Описание специфики перевода рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык было бы неполным без анализа исторически сложившихся традиций в арабском переводоведении, в частности, без рассмотрения вопроса о специфике адекватности перевода художественного текста с учетом лингвокультурологических особенностей.

Как мы уже указывали, под адекватным переводом художественного текста понимается «исчерпывающая передача смыслового содержания подлинника средствами другого языка и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему» [Федоров 1983: 143].

Такой подход к переводам произведений иностранной литературы в арабских странах оформился лишь 30-40 лет назад, а в конце 19 – первой половине 20 века характерными чертами переводов иностранной литературы (и русской литературы в том числе), выполненных в арабских странах, были:

1) наличие в тексте перевода умышленных неточностей, то есть переводчик намеренно вносил в текст те добавления и изменения, которые считал необходимыми и соответствующими целям данного перевода;

2) введение в текст прозаического перевода стихотворных цитат, что считалось у арабов признаком хорошего стиля и соответствовало вкусам арабских читателей того времени.

«Такой подход к переводу, напоминающий о европейском 18 века, был для арабской литературы на рубеже 19-20 веков вполне естественным. Он объяснялся тогдашним уровнем развития арабской литературы и преимущественно просветительскими задачами, которые стояли перед ней» [Долинина, 1999: 370]. Арабские переводчики того времени использовали

переводы произведений А.С. Пушкина и других всемирно известных писателей для выражения собственных передовых идей и как отклик на политические, социальные и культурные преобразования в арабских странах, которые быстрым темпом шли в первой половине 20 века.

В частности, чрезвычайно актуальной проблемой для арабского общества в первые десятилетия 20 века было освобождение женщины от многовекового затворничества и свобода выбора женщиной своего пути в жизни. В марте 1927 года египтянкам официально было разрешено появляться в общественных местах с открытыми лицами. Эта идея сразу же нашла отражение в двух переводах Селима Кубайна, выпускника русской семинарии в Назарете, который именно в марте 1927 года опубликовал в Каире свои переводы (выполненные непосредственно с русского языка) повестей «Арап Петра Великого» и «Барышня-крестьянка» А.С. Пушкина.

Приведем небольшой отрывок из перевода повести «Арап Петра Великого» и сравним его с текстом оригинала: *«Гости съезжались с женами и дочерьми, наконец освобожденными от затворничества домашнего указами государя и собственным его примером».*

Перевод С. Кубайна:

*«Потом начали съезжаться гости со своими женами и дочерьми, освобожденными от затворничества на женской половине приказом Петра Великого, который даровал свободу женщине, снял с нее оковы и издал строгие законы о необходимости уравнения полов и свободного разрешения женщине находиться в обществе мужчин и обедать с ними»* [Долинина, 1958: 69].

Этот отрывок – прекрасная иллюстрация «просветительского» переводческого метода: переводчик добавляет в текст то, что считает необходимым и что является актуальным в данный исторический момент для арабского читателя, как бы опираясь на авторитет Петра Великого (царя-реформатора) и косвенно на авторитет А.С. Пушкина. С точки зрения современной науки о переводе, такой перевод можно определить как

«неоправданно свободный перевод», то есть перевод, в который «или включена дополнительная информация, которой нет в исходном тексте, или он изменяет смысл текста оригинала, или в нем искажены факты, связанные с исторической и культурной основой текста на исходном языке» [Ларсон: 15]. Хотя в приведенном отрывке из повести «Арап Петра Великого» отсутствует искажение фактов, связанных с исторической и культурной основой текста на исходном языке, а смысл текста оригинала сохранен на уровне ключевой информации, большое количество дополнительной информации, которой нет в исходном тексте, позволяет отнести, весь перевод в целом к типу неоправданно свободного перевода.

В 50-е годы 20 века наметился новый для арабской науки подход к переводному произведению как к явлению литературы чужой, то есть не требующей адаптации под арабскую литературную традицию, а изменение исторической ситуации (обретение независимости большинством арабских стран после Второй мировой войны, ориентация многих арабских стран на Советский Союз), развитие реалистических тенденций в арабской литературе и распространение современной науки о переводе в арабских странах способствовали началу отказа арабских переводчиков от произвольных искажений текста оригинала при переводе.

Однако тенденция к созданию адекватных переводов в 50-е годы еще не становится главенствующей в арабских странах. Это убедительно показала А.А. Долинина на анализе трех разных переводов повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка», опубликованных в 50-е годы в Каире, Дамаске и Бейруте. Эти переводы, сделанные с языков-посредников (английского и французского) не являются ни просветительскими, ни переводами нового типа (то есть стремящимися к адекватности), а, скорее, представляют собой грубое упрощение и искажение как текста перевода-посредника, так, тем более, текста оригинала. А.А. Долинина объясняет это модой на русскую литературу, которая захлестнула Арабский Восток сразу после Второй мировой войны [Долинина, 1999: 374-375].

В 60-е - 80-е годы на значительное улучшение качества переводов русской литературы на арабский язык работал постоянный обмен студентами, специалистами и научными достижениями между странами Арабского Востока и СССР, а также большую роль сыграла деятельность советского издательства «Прогресс», с которым сотрудничали многие арабские переводчики, получившие высшее филологическое образование в СССР и переводившие произведения русских писателей непосредственно с русского языка.

В целом данный этап развития арабской переводческой традиции (с 50-х годов и до сегодняшнего дня) намного превосходит предыдущий (первая половина 20 века) и по количеству переводов, и по их качеству. Позднейшие переводы отличаются уважением к оригиналу и стремлением к точной передаче авторских интенций. Но с выходом каждого нового перевода известного произведения встает вопрос о том, насколько переводчик приблизился к пониманию исходного текста, в какой степени ему удалось передать идею произведения, выраженную в системе концептов, наборе образных и стилистических средств русского языка?

Современные арабские переводчики русской литературы стремятся к созданию адекватных переводов на научной основе, но на их пути возникают многочисленные трудности, связанные с различными факторами, как лингвистическими (различие языковых систем и литературных традиций русского и арабского языков), так и экстралингвистическими (несовпадение менталитетов, различия в укладе жизни и пр.). Именно экстралингвистические и лингвокультурологические факторы, обусловленные географической и культурной отдаленностью России от арабских стран, создают значительное количество трудностей и неточностей на лексическом уровне при переводе русской прозы на арабский язык. Из этого следует, что необходимо обратить особое внимание на создание теоретической и практической базы для адекватного перевода реалий и

концептов (как наиболее ярких носителей национально-культурной информации) с русского языка на арабский в художественных текстах.

С целью уяснения как чисто лингвистических, так и лингвокультурологических переводческих трудностей на современном этапе существования русско-арабского перевода и выработки приемов преодоления неточностей и искажений перевода рассмотрим конкретный текст перевода – проанализированный нами во второй главе рассказ И.А. Бунина «Темные аллеи».

### **3.2. Специфика передачи концептуальной и образной системы рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» в переводе на арабский язык**

Как уже упоминалось в предыдущей главе, идейно-смысловое соответствие перевода тексту оригинала значительно важнее с точки зрения адекватности перевода, чем его формальное соответствие, которое, как правило, даже в хорошо выполненных переводных текстах имеет существенные расхождения с оригиналом, что обусловлено разницей систем языков и их узусом.

В первую очередь идейно-смысловое соответствие перевода исходному тексту зависит от полноты совпадения основных присутствующих в произведении концептов в культурах, задействованных в переводе языков, а также от умения переводчика преодолеть на языке перевода расхождения в разнокультурных концептах.

Основной концепт рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» был определен нами как концепт **любви**, в арабском переводе حب – *хубб*.

Семантический анализ этих лексем показывает, что они обладают значительной емкостью как в арабском, так и в русском языке.

Русскоязычные энциклопедии и толковые словари дают следующее представление лексемы **любовь**:

– любовь – интимное и глубокое чувство, устремлённость на другую личность, человеческую общность или идею. (БЭС)

– чувство привязанности, основанное на общности интересов, идеалов, на готовности отдать свои силы общему делу. Л. к родине. || Такое же чувство, основанное на взаимном расположении, симпатии, близости. Братская л. Л. к людям. || Такое же чувство, основанное на инстинкте. Материнская любовь. 2. Такое же чувство, основанное на половом влечении; отношения двух лиц, взаимно связанных этим чувством. Несчастливая л. Счастливая л. Неразделенная л. Платоническая л. (см. платонический). Чувственная л. Пылать любовью. Страдать от любви. 3. Склонность, расположение или влечение к чему-н. Л. к искусству. Л. к работе. (Толковый словарь русского языка Ушакова)

– любовь есть чувствование, чрезвычайно разнообразное по содержанию и силе. Гл. виды Л.: 1) половая Л.— влечение существа одного пола к другому для соединения с ним и взаимного восполнения жизни; 2) Л. кровная, родственная, имеет своим источником половую Л. (стремление родителей найти продолжение своей жизни в детях), жалость к нуждающимся в защите и заботах беспомощных, слабых существ (родительская Л.), чувства благодарности, привязанности за заботы и ласки (детская Л.), привычку общей жизни (Л. братская); 3) Л. общечеловеческая – продукт позднейшего социального развития; путем воспитания и наследственности сознание общности интересов людей и равноценности человеческой личности превращается в прочное чувство альтруистической Л., способное в своем высшем напряжении доходить до аффектов самопожертвования; 4) Л., как высшая духовная эмоция, выражается в чувствах благоговения и восторга при умственном созерцании образа, олицетворяющего высшее совершенство и красоту (Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона).

Ассоциативный словарь русского языка располагает следующей статьей:

**Любовь:** с первого взгляда 9; до гроба 8; чувство 5; зля, счастье 3; безответная, горе, и голуби, к женщине, ненависть, платоническая, пришла, радость, разлука, страстная, яровая 2; !, брань, бывает, вера, верная, вечная, вечная тема, вечность, внеочередная, глупость, горит, дерево, друга, душа, жизнь, земная, знак зодиака, и бедность, и верность, и деньги, иметь, искренняя, к жизни, к людям, красотки, крепка, к тебе, ложь, любовь, много зверей, молодость, морковь, моя, настоящая, нежная, неземная, огромная, отлично, первая, преданность, прекрасна, прошедшая, прошла, раб, светлая, святое, секс, смерть, стоит того, чтобы ждать, страдание, страсть, чистая, чувства, это неприлично.

В арабском тексте к переводу принято слово **حب**, которое согласно словарной статье и данным в ней выборкам употребления соответствует русскому *любовь* во всех приведенных значениях.

Тезаурус арабского языка «Аль-Мунжид» располагает следующей словарной статьей, которая во многом дублирует вышеприведенные русские статьи:

حب - ميل طبيعِي او عاطفِي يجذب انسانا الى اخر، او شعور رقيق يشده اليه: حب بنوي، حب زوجي، يكن له حب خالص || ميل روحي قائم على اخلاص والتعلق الشديد والتفاني، محبة: حب الله ، حب الوطن، حب القريب || ميل روحي الى قيم فنية او جمالية او مثالية: حب الموسيقى، حب الشعر || ميل جاذب الى : حب الغنى، حب الحياة...

Сравните арабские синонимы **ود**, **مودة**, **محبة**, **هواء**, **غرام**, которые переводчик справедливо не включил в текст перевода, кроме единичного случая, который мы оговорим ниже. Все эти лексические единицы, на наш взгляд, объясняются через общее понятие *любовь* – **حب**, выделяя одно из его значений.

**غرام** – حب معذب، شدة حب وتعلق يصعب التخلص منهما: غرام وقتي.

Слово *гарам* означает любовь, причиняющую боль, преходящее состояние.



هواء – ميل في المرء شديد الى ما يرغب فيه من كل قوته، الى ما يحبه حبا جارفا  
اعمى.

*Хаваа* значит всепоглощающая слепая любовь.

محبة – فضيلة الالهية تقوم على حب الله وحب القريب حبا لله وهي احدى الفضائل  
الثلاثة الكبيرة عند المسيحيين.

*Махабба* – любовь в христианском понимании.

مودة – محبة، اخلاص، وفاء.

*Мавадда* – любовь, в которой на первой план выходит верность и  
преданность.

ود – حب، صداقة.

*Вадад* – любовь-дружба. Производным от него оказывается  
прилагательное *дружеский*.

В авторском исходном тексте актуализируются следующие  
синтагматические связи концепта любви:

любовь – *истинно волшебные минуты*

любовь – *без памяти (любил)*

любовь – *другое дело*

любовь – (о ней) *Как о воде протекшей будешь вспоминать*

любовь – *молодость*

любовь – *история пошлая, обыкновенная*

В переводе им соответствует (в том же порядке):

– ...خيرة اللحظات. وليست افضلها فقط، بل انها كانت ساحرة حقا

– لقد كلفت بزواجتي الى حد الجنون

– اما الحب فامرّه مختلف

– "كيف تستعيد ذكرى المياه الجارية"

الغرام – الشباب

– قصة مبتذلة وعادية

Непоследовательность передачи концепта, таким образом, выявляется  
лишь в одном случае, когда речь идет о том, что *все проходит, и любовь, и*

*молодость*. Вероятно, именно непостоянство, подчеркнутое здесь писателем, заставило переводчика на арабский прибегнуть к слову *гарам* как ко временной страстной любви.

Что касается не основных концептов, находящихся на периферии концептуального поля произведения, то некоторые из них не находят выражения или выражены в переводе частично.

В первую очередь, это описанное в начале авторского повествования ненастье.

*В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была казенная почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар, подкатил закиданный грязью тарантас с полуподнятым верхом...*

В арабском переводе читаем:

في جو خريفي ملبد بارد، وفي احدى الطرق الكبرى بمحافظة تولا، التي غمرتها مياه الامطار وشقتها خطوط سوداء من آثار العجلات الكثيرة، اقتربت من بيت ريفي طويل تشغل قسما منه دائرة البريد الحكومية والقسم الاخر حجرة ضيافة يمكن فيها نيل قسط من الراحة او المبيت، وتناول الغداء او احتساء شاي السماور، اقتربت بسرعة عربة ملطخة بالاوساخ، وغطاؤها نصف مرفوع،

Слово *ненастье* (дождливая, пасмурная погода, согласно Толковому словарю русского языка Ушакова) заменено на нейтральное *погода*, не имеющее коннотации. На наш взгляд, с одной стороны, это объясняется объективным отсутствием непосредственного синонима в арабском языке, поскольку данное природное явление надо считать редкостью в арабоязычных странах. Но с другой стороны, таким образом из перевода как бы смывается фон, на котором разворачивается драматическая история любви двух пожилых людей.

Кроме того, нами было замечено, что в арабском переводе слово *колея*, с помощью которого создается образ жизни как трудной дороги, передано

описательно, как *черные следы*, и таким образом для арабского читателя снятыми оказались ассоциации, имеющие непосредственное отношение к замыслу рассказа (см. предыдущий пример).

Принимая во внимание сказанное в предыдущей главе о значимости названия художественного произведения и его смысловой нагрузке, правильное прочтение открывает только его адекватный перевод. В арабском переводе рассказ приобретает название *الدروب الظليلة*. Тезаурус арабского языка фиксирует следующие коннотативные значения для носителя арабского языка и культуры:

а) для существительного *دروب* – *дуруб*

– طريق || ما يجتاز انسان في مسيرته على هذه الارض || ما يجب سلوكه واتباعه  
لبلوغ هدف... || طريق مخطط في غابة لتسهيل المرور...

Таким образом, в одном из значений слово *дуруб* совпадает с русским аллеи, используемом, как правило лишь в единственном значении, и одновременно означает жизненный путь, что придает названию рассказа в арабском переводе глубину.

б) для прилагательного *ظليل* – *залиль*

– وافر الظل، مظلل...

Определение *ظليل* – *залиль* оказывается в арабском имеющим ограниченное значение – тенистый, с тенью, в то время как в русском словосочетании *темные аллеи* у прилагательного *темный* на первый план выходит значение неизвестности, таинства.

Такое сопоставление дает основание предположить, что перевод названия рассказа на арабский язык не передает всей прагматики, содержащейся в названии на русском языке, заложенных автором. В арабском переводе не представлено значение – неизвестности, потусторонности.

Естественно, что для арабского читателя названия рассказа не отсылает к поэзии.

Также лингвокультурологические задачи переводчику приходится решать при переводе реалий. В любом случае передача реалий при переводе является прагматической адаптацией, которая зачастую означает потерю стилистических и оценочных коннотаций. И это обедняет перевод с художественно-эстетической стороны и приводит к искаженному по отношению к авторскому замыслу прагматическому воздействию текста перевода. Вероятность появления неточности или ошибки зависит от таких факторов, как наличие у реалии дополнительного коннотативного компонента значения, узко-специальный национальный характер реалии, характер описания реалии в толковых словарях русского языка, а также от уровня профессиональной подготовки переводчика.

Выбор переводческого приема почти всегда зависит от контекста, в котором функционирует реалия (в некоторых случаях и от понятийного содержания реалии), от контекста же зависит и насколько тот или иной способ передачи реалии прагматически адекватен или нет (а не от частотности его употребления в тексте).

Доминирующим переводческим приемом реалий в проанализированном нами тексте перевода выступает описательный перевод. Этот вывод был достаточно прогнозируемым, так как описательный перевод традиционно является наиболее часто используемым приемом для передачи реалий и безэквивалентной лексики вообще при переводе текстов различных типов, так как он позволяет максимально раскрыть денотативное содержание реалии. При уместном применении этого переводческого приема вероятность возникновения адекватного прагматического воздействия на читателя очень высока.

*... из-за печной заслонки сладко пахло **щами** – разварившейся капустой, говядиной и лавровым листом.*

. وفاحت من كوة الموقد الرائحة الحلوة لحساء الملفوف – حيث كان يغلي الملفوف

ولحم البقر وورق الغار.

Так, например, блюда русской кухни и традиционные продукты получают в арабском тексте описательный перевод – щи как суп из капусты, а говядина как мясо коровы.

При этом, отметим, при описательном переводе на арабский язык опасности «перегрузки» текста и ослабления его художественной функции не возникает, так как для арабских текстов любых жанров не характерна тенденция к компрессии. Кроме того, преобладание в текстах переводов развернутых описательных оборотов соответствует арабской переводческой традиции (по крайней мере, для переводов произведений русской литературы).

Вслед за описательным переводом по частотности использования следует гипо-гиперонимический перевод. Данный переводческий прием, с одной стороны, во многих случаях позволяет переводчику избежать неточностей при передаче дифференциальных признаков реалий, особенно если эти семантические признаки в определенном контексте не несут коммуникативно релевантной информации. Однако, с другой стороны, использование гипо-гиперонимического перевода или описательного с элементом генерализации часто приводит, во-первых, к «размытости» образа денотата, а во-вторых, к повсеместной элиминации национально-культурной специфики реалий.

*На козлах тарантаса сидел крепкий мужик в туго подпоясанном армяке...*

وجلس في مقعد الحوذي رجل قوي البنية يرتدي معطفا ربط عليه الحزام بشدة

Тарантас в арабском переводе обобщается до повозки, а армяк – до пальто, верхней одежды.

Прибегая к этому приему, при формировании образа денотата арабский переводчик часто выделяет в нем один или два коммуникативно релевантных признака (которые, с точки зрения носителя русского языка, слишком обобщены) и на их основе выбирает семантический аналог русской реалии. Приводит или не приводит это к расплывчатости образа русских реалий и

связанных с ними предметных ситуаций в сознании арабских адресатов, может выявить только эксперимент.

Очевидно также стремление переводчика избежать при передаче реалий непродуманное использование уподобляющего перевода, так как он несет в себе опасность «арабизации» русского произведения.

Некоторые реалии, как самовар, напротив, были транслитерированы на арабский язык. Вероятно, переводчик либо посчитал, что данная реалия должна быть известна арабскому читателю, либо что таким образом он сохранит самобытность описываемой в рассказе реальности как художественную ценность произведения. Однако помимо транслитерации переводчик добавляет комментарий, вместо просто *спросить самовар* расширяя словосочетание до *пить чай из самовара*. Таким образом создается поясняющий контекст, уточняющий значение незнакомой реалии, как бы помогающий арабскому читателю ее осмыслить.

*... а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар....*

*... والقسم الاخر حجرة ضيافة يمكن فيها نيل قسط من الراحة او المبيت، وتناول الغداء*

*او احتساء شاي السماور...*

Передача образных выражений и метафор, несомненно, важное условие достижения адекватности перевода. Каждый конкретный перевод таких единиц должен осуществляться в строгом соответствии с экспрессией, стилем и идейно-художественным замыслом переводимого текста. Однако бывают случаи, когда следует отдать предпочтение стилистически-нейтральному приему преобразования.

Найденная нами в тексте просторечная метафора *Баба – ума палата* трансформирована в стилистически нейтральное и безобразное выражение *انها امرأة ذكية*, дословно – *воистину, она умная женщина*.

При передаче образов в тексте перевода и эмоциональных доминант, присущих героям, на наш взгляд, переводчику удалось точно воссоздать на

языке перевода мужской образ, выразив теми же лексическими средствами и повторами такие его чувства, как усталость, неприязнь, возрастающий стыд.

*Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у ней руку, и тотчас стыдился своего стыда.*

واستعاد بشعور من الخزي عباراته الاخيرة وكيف لثم يدها، وعلى الفور اصابه الخزي

لخزيه.

При воссоздании в арабском переводе женского образа были допущены некоторые потери. Первая очевидная потеря, которой нельзя было избежать – транслитерация, а не дословный перевод имени героини – Надежда, наполненного смыслом. Но с другой стороны, перевод имени на арабский был бы своего рода неорганичной арабизацией текста русской жизни.

Также слабо, на наш взгляд, передано в арабском такое качество героини, как верность, выраженное в русском продолженным, а не простым прошедшим временем, как в арабском – *все глядела в окно*.

Таким образом, переводчиком рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык по современным строгим требованиям, предъявляемым к переводам художественных текстов, было тщательно проанализировано и максимально воссоздано на арабском языке смысловое и прагматическое содержание. Последовательно посредством семантического анализа выбранных лексических единиц и повторением их синтагматических связей, имеющих в оригинале, был передан основной концепт произведения – концепт любви, равно как и концепты периферии. При работе с реалиями использовался весь арсенал переводческих приемов. Однако из-за существенных расхождений русской и арабской лингвокультур главным приемом передачи реалии русской жизни становятся описательный прием и прием обобщения. Интересно, что некоторые реалии были транслитерированы.

Добиться полной передачи лингвокультурной составляющей при переводе с русского на арабский практически невозможно. В любом переводе художественного текста неизбежны потери и адаптации, которые носят как

объективный, так и случайный характер, и следствием которых становится потеря национального колорита. Такие потери имеются в переводе рассказа «Темные аллеи» при обобщении реалий, воссоздании образа главной героини и др.

### **3.3. Специфика перевода предложений рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык**

В первую очередь при сопоставлении результата перевода с оригинальным произведением очевидны сходства и расхождения двух разноязычных текстов в композиционном и синтаксическом планах. Как правило, сегодня перевод не признается адекватным, если он заметно короче оригинала по количеству лексических и синтаксических единиц, а композиция в процессе перевода претерпела значительные изменения. Особо строго композиционное и синтаксическое соответствие должно достигаться переводчиками в деловой и научных сферах. Менее строгий подход допускается в переводе художественной литературы, где на первое место выходит не столько грамматическая точность, сколько смысловая и стилистическая эквивалентность, обеспечивающие прагматическое воздействие текста перевода, подобное исходному тексту. Так, при переводе художественного произведения текст перевода может оказаться короче, но не за счет изъятия смыслов, сокращения диалогов или снятия образов, а за счет объективной большей емкости языка перевода в каждом конкретном случае.

В нашем исследовании простое сопоставление композиции и синтаксической организации текста перевода рассказа «Темные аллеи» с оригиналом показывает, что арабский переводчик полностью сохраняет абзацное членение текста, как отражающее идейно-художественный замысел автора (вначале большие описательные абзацы, в конце короткие, напряженные). Так же переводчик переносит все сложные синтаксические целые. Совпадает как их установленное в предыдущей главе количество, так



и их границы. С одной стороны, для этого есть объективная причина – частичный перевод короткого рассказа нельзя принять как адекватный, с другой стороны, такое соответствие говорит о бережном, а не вольном, отношении автора арабского перевода к переводимому русскому тексту.

Также переводчик стремился сохранить многообразные текстообразующие логико-семантические связи.

1) Полный тождественный повтор, на котором строится диалог главных героев;

– *A! Все проходит. Все забывается.*

– *Все проходит, да не все забывается.*

- اه! كل شيء يمضي. وكل شيء ينسى.

- كل شيء يمضي ، ولكن لا ينسى كل شيء .

2) Тематический повтор, использующийся, например, для передачи эмоций героев;

*Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у ней руку, и тотчас стыдился своего стыда.*

واستعاد بشعور من الخزي عباراته الاخيرة وكيف لثم يدها، وعلى الفور اصابه الخزي

لخزيه.

3) Синонимический повтор;

*В горнице было тепло, сухо и **опрятно**: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый **чистой** суровой скатертью стол, за столом **чисто вымытые** лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол, **ново белела** мелом...*

كان الجو في الحجرة دافئا وجافا ونظيفا: ثمة ايقونة مذهبة حديثة الصنع في الركن

الايسر، وتحتها مائدة عليها غطاء نظيف من قماش كتاني خشن، وحول المائدة مصطبات

مغسولة نظيفة. وبدا موقد المطبخ، الذي يشغل الركن الايمن البعيد، ناصع البياض بطلانه

الطباشيري.

Грамматические формы образованных от прилагательных обстоятельств типа *чисто* и *ново* в арабском используются редко. Однако

автор перевода не опускает этот повтор, прибегая к другим синтаксическим средствам, органичным для арабского языка – прилагательному *чистый* и сложному прилагательному – *ослепительно белый* (вместо *ново белел*).

4) Антонимический повтор;

– *Все проходит, мой друг, – забормотал он. – Любовь, молодость – все, все...*

– *Что кому бог дает, Николай Алексеевич. Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело.*

- كل شيء زائل، يا صديقتي. الغرام، الشباب – كل شيء، كل شيء...  
- لكل انسان ما قدر له الله، يا نيكولاي اليكسييفيتش. الشباب يمضي لدى الجميع،  
اما الحب فامره مختلف.

5) Дейктический повтор.

*Она подошла и поцеловала у него руку, он поцеловал у нее.*

ودنت منه ولثمت يده، بينما لثم هو يدها.

Однако отмеченная нами в предыдущей главе неполнота синтаксических конструкций рассказа не находит свое отражение в переводе, поскольку для арабского нарратива данные приемы не характерны:

1) Эллипсис;

*На козлах тарантаса сидел крепкий мужик, в туго подпоясанном армяке, серьезный и темноликий, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе (сидел) стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели...*

وجلس في مقعد الحوزي رجل قوي البنية يرتدي معطفا ربط عليه الحزام بشدة، عبوس، قاتم الوجه، بلحية سوداء غير كثة، يشبه قطاع الطرق في الايام الغابرة، بينما جلس في العربية عسكري عجوز منتصب القامة يرتدي قبعة كبيرة ومعطفا عسكريا رمادي اللون من طراز عهد القيصر نيقولاي ...

В арабском переводе повторно введен глагол *сидел*.

2) Усечение;

– *Прикажи подавать...*

- اعطي الامر...

Если в русском тексте очевидно усечение прямого дополнения, то в арабском автор перевода, избегая усечения, использует полносмысловое выражение *отдать приказ*.

Или

*Она подошла и поцеловала у него руку, он поцеловал у нее.*

ودنت منه ولثمت يده، بينما لثم هو يدها.

В арабском повторено слово *рука*, поскольку, как и в предыдущем примере, дополнение не может быть пропущено.

3) Контекстуальная неполнота;

*Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело.*

الشباب يمضي لدى الجميع، اما الحب فامرّه مختلف.

4) Сегментация;

– *Замужем, говоришь, не была?*

– *Нет, не была.*

- تقولين انك ما تزوجت؟

- لا، لم اتزوج.

Сегментация оказывается неприемлемой в тексте арабского перевода в силу речевых норм, для которых естественен глагол *жениться\выходить замуж*, а не составное выражение *быть женатым\быть замужем*.

Как уже упоминалось, определенную смысловую нагрузку в художественном произведении несут в себе знаки препинания, особенно авторские, из их рисунка складывается индивидуальный авторский стиль. В русском языке имеется развитая сложная система пунктуации, в то время как арабский язык характеризуется относительной простой системой знаков препинания и их необязательностью. Перед переводчиком, работающим с этой парой языков, встает вопрос о копировании знаков препинания с русского в текст перевода или их игнорировании с ориентацией на нормы арабской письменной традиции.

В исследованном нами переводе мы обнаружили, что переводчиком рассказа большая часть знаков препинания была перенесена в текст арабского перевода, хотя данные знаки могли быть и опущены согласно нормам арабского языка.

*.. а в тарантасе стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами...*

... جلس في العربة عسكري عجوز منتصب القامة يرتدي قبعة كبيرة ومعظفا عسكريا رمادي اللون من طراز عهد القيصر نيقولاي بياقة عالية من فرو القندس، وحاجباه ما برحا اسودين، لكنه بشاربين أبيضين التحم مع الفودين مثلهما.

Однако внимание привлекает то, что знаки были расставлены переводчиком непоследовательно, например в одних случаях обращение отделяется запятой, в других – нет.

*– Надежда! Ты? – сказал он торопливо.*

*– Я, Николай Алексеевич, – ответила она.*

- ناديجدا! انت؟

- انا، يا نيكولاي اليكسييفيتش.

Но:

*– И чистоту люблю, – ответила она. – Ведь при господах выросла, как не уметь прилично себя держать, Николай Алексеевич.*

- انني احب النظافة. فقد شجبت في بيت للسادة. وكان لا بد وان اتعلم اداب اللياقة والسلوك يا نيكولاي اليكسييفيتش.

Относительно большое количество определений в тексте И.А. Бунина находит выражение в тексте арабского перевода. Но если большое количество согласованных определений – норма арабского языка, органично ему присуще и вообще характерно для многовековой арабской литературной традиции, большое количество несогласованных определений исходного русского текста представляют сложность для переводчика на арабский и

ставит перед ним много вопросов стилистического характера. Переводческая практика показывает, что если несогласованных определений много, то часть из них переводится на арабский язык отдельным предложением, приобретая предикативную основу. Большое количество предикативных основ и коротких предложений соответствует нормам арабского языка. На это же указывает автор лекций по русско-арабскому переводу Н.Д. Филькельберг: «Действие семантической доминанты чувственного восприятия обнаруживается и на синтаксическом уровне арабского текста. Прежде всего это проявляется в большом числе предикативных групп. В результате синтаксический рисунок арабского текста напоминает синтаксический рисунок сказки, которую рассказывают детям. Текст дробится на отдельные короткие грамматически завершённые кадры...

В адекватном русском переводе этого отрывка число предикативных групп вдвое меньше...» [34].

В исследованном нами переводе его автором были синтаксически переработаны несогласованные определения, выраженные предложно-падежными формами, использованные в авторской речи и описывающие внешность.

*... подкатил закиданный грязью тарантас с полуподнятым верхом, тройка довольно простых лошадей с подвязанными от слякоти хвостами. На козлах тарантаса сидел крепкий мужик в туго подпоясанном армяке, серьезный и темнолицый, с редкой смоляной бородой...*

...اقتربت بسرعة عربية ملطخة بالاوساخ، وغطاؤها نصف مرفوع، تجرها ثلاثة خيول غير أصيلة ربطت ذيولها لاتقاء الاوحال. وجلس في مقعد الحوزي رجل قوي البنية يرتدي معظفا ربط عليه الحزام بشدة، عبوس، قاتم الوجه...

*Тотчас вслед за тем в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек, легкая на ходу, но полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой.*

وعلى الفور دلفت الى حجرة الضيافة امرأة سوداء الشعر، وسوداء الحاجبين ايضا،  
وجميلة ايضا بجمال لا يناسب عمرها، تشبه غجرية كهلة، وثمة زغب اسود على شفثها العليا  
وعلى امتداد خديها، وكانت خفيفة الحركة، رغم انها بدينة، بصدر ناهد يبرز تحت قميصها  
الاحمر، وبطن مثلث كما لدى الاوزة يتدلى وراء تنورتها الصوفية السوداء.

Изменение порядка следования компонентов синтаксиса характерно, как мы уже указывали, для рассказов И.А. Бунина и является одним из самых эффективных средств экспрессии в русском языке. Для арабского разговорного или экспрессивного поэтического языка также может быть свойственен нефиксированный порядок слов, выполняющий те же функции, что и в русском.

В исследованном нами переводе были обнаружены лишь отдельные случаи изменения следования компонентов синтаксиса. Но и они оказались обусловлены не изменением порядка слов предложения исходного русского текста, а внутренними стилистическими требованиями арабского языка. Так, в приведенном ниже примере в русском частица *да* указывает на разговорный стиль, а в арабском разговорный стиль достигается приемом инверсии.

– *A! Все проходит. Все забывается.*

– *Все проходит, да не все забывается.*

- اه! كل شيء يمضي. وكل شيء ينسى.

- كل شيء يمضي ، ولكن لا ينسى كل شيء.

В то же время большая часть случаев изменения порядка слов в тексте на русском языке никак не было отражено в арабском переводе. Ср.:

– ... *Вдова, что ли, что сама ведешь дело?*

- ... هل انت ارملة لكي تدبرين شؤونه لوحدك؟

– *Помню, сударь. Были и вы отменно хороши.*

- اتذكر يا سيدي. وانت كنت وسيما جدا ايضا.

В исходном тексте, как было нами отмечено, наблюдается чередование авторского повествовательного стиля и прямой речи – диалогов героев,

написанных разговорным стилем, который проявился в грамматическом и лексическом наполнении. О повторах и неполных синтаксических конструкциях, характерных для разговорного языка, мы уже говорили. Что касается просторечной лексики, то она практически отсутствует в тексте арабского перевода. В тексте перевода и авторское повествование, и диалоги героев переведены выдержанном в едином стиле литературным арабским языком.

Вопрос об уместности или неадекватности употребления разговорного арабского в литературном произведении не нов для арабской филологии, и вокруг него ведется много споров. Основной аргумент сторонников литературного языка заключается в том, что произведение должно быть стилистически целостным и не может содержать в себе элементов просторечья. Сторонники противоположной точки зрения считают, что речь крестьянина, к примеру, неестественна на литературном языке, а художественное произведение должно отражать реальную жизнь – то, как люди разговаривают на самом деле. При этом литературный язык отводится под повествование, в частности описание.

Переводчик рассказа «Темные аллеи» встал на первую позицию, избрав, таким образом, единый стиль, диктуемый нормами литературного арабского языка. На наш взгляд, это существенно обеднило художественную картину переведенного произведения, которое отличается многообразием стилей. Ср.: в русском и арабском:

*И, вынув платок и прижав его к глазам, скороговоркой прибавил:*

*– Лишь бы бог меня простил. А ты, **видно**, простила.*

*Она подошла к двери и приостановилась:*

*– Нет, Николай Алексеевич, не простила. **Раз разговор наш коснулся до наших чувств, скажу прямо: простить я вас никогда не могла. Как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было. Оттого-то и простить мне вас нельзя. Ну, да что вспоминать, мертвых с погоста не носят.***

- لا، يا نيكولاي اليكسييفيتش، لم اغفر لك. وما دام الحديث قد مس مشاعرنا، فاني اقول بصراحة: ما كان بوسعي ان اغفر لك ذلك ابدا. وكما لم يكن لدي ايامئذ احد اعز في الدنيا منك، بقيت هكذا فيما بعد. ولهذا لا يجوز لي ان اصفح عنك. وما نفع الذكرى فالاموات لا ينبشون من القبور .

В русском тексте примера нами жирным шрифтом выделены просторечные лексические формы, а подчеркиванием просторечные синтаксические конструкции. В арабском, как видно, им соответствуют нейтральные общелитературные единицы.

Также нами было замечено, что русский текст не отличается разнообразием глаголов говорения, хотя их большое количество в русском языке, поскольку автор, не навязывая своей точки зрения и не давая оценок, как бы стоит в стороне, о чем подробнее сказано в предыдущей главе. В арабском переводе им соответствует лишь общий глагол *говорить*, что типично для повествования на арабском языке и вовсе не свидетельствует о скудном словаре писателя или бедной стилистике.

Как известно видовая система глагола русского языка представляет собой уникальное лексико-грамматическое явление, создающее трудности при переводе на любой другой иностранный язык. Видо-временная система глагола придает повествованию на русском языке динамизм или, наоборот, выражает статику, либо указывает на способ совершения действия, его неполноту и др.

Также достаточно широкое употребление в письменном русском языке имеют деепричастия, представляющие собой конструкцию, изоморфную в своей функции придаточному предложению и предложно-падежной форме имени. Они обозначают второстепенные действия либо как одновременные, либо как предшествующие основному действию. Выделяются следующие временные значения деепричастий: деепричастия, образованные от глаголов совершенного вида, могут называть действие, происходящее одновременно с другим действием, предшествующее ему или следующее за ним; деепричастия, образованные от глаголов несовершенного вида –



одновременное и предшествующее. Также деепричастия функционируют в качестве обстоятельства (времени, причины, уступки, условия, образа действия и т.д.).

Переводчику на арабский, исходя из проанализированного нами перевода, приходится опускать дополнительные значения русского глагола, либо выражать их другими, в основном лексическими средствами. Рассмотрим следующие примеры:

*Когда лошади стали, он выкинул из тарантаса ногу в военном сапоге с ровным голенищем и, придерживая руками в замшевых перчатках полы шинели, взбежал на крыльцо избы.*

حين توقفت الخيول مد من العربية ساقا بجزمة عسكرية ملساء وهرول نحو سطح البيت  
ماسكا طرفي معطفه بيديه ذواتي القفازين المصنوعين من جلد الغزال.

*И, закрывая глаза, качал головой.*

واغضى عينيه، وهز رأسه.

Так, в первом примере в арабском переводе не выражена последовательность действий *остановились – выкинул*, а также стремительность движения вверх глагола *взбежал*. Во втором случае не отражена статика – одновременность действий *закрывая-качал* и многократность действия *качал*.

Естественно, текст арабского перевода имеет ряд особенностей, отличающих его от изначально написанного на арабском языке текста. Так, создающий текст на арабском языке настроен на то, чтобы показать свою языковую образованность и талант красноречия, что выражается в стремлении использовать как можно больше языковых средств для придания своей речи выразительности и экспрессивности. Нередко в арабском тексте друг за другом следуют высказывания, дублирующие друг друга по смыслу, но сформулированные и построенные не одинаково. Вносить такие смысловые повторы в текст перевода переводчик не имеет права. Подобные отклонения, обусловленные стремлением как можно полнее воспроизвести

содержание оригинала, составляют своеобразную переводческую норму и вполне оправданы.

Таким образом, с лингвистической точки зрения в целом взятый нами к исследованию перевод рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык можно назвать успешным, отвечающим современным требованиям к переводам художественного текста. В нем передан идейно-художественный замысел автора, сохранены композиция, синтаксические целые и авторские повторы. Однако стилистическое расслоение языка повествования и диалогической речи героев в тексте перевода оказалось выражено слабо. Кроме того, различия в системах исходного языка и языка перевода и в нормах их употребления ограничили возможность полного сохранения в переводе содержания и форм оригинала, в частности просторечного стиля, вида глагола и др.

## **ВЫВОДЫ**

Перевод русской литературы на арабский язык имеет сравнительно недавнюю историю. В стремлении к созданию адекватных переводов на современной научной основе за последние десятилетие он совершил качественный скачок в развитии. При этом мало разработанной остается теория перевода как в лингвистическом аспекте (различие языковых систем и литературных традиций русского и арабского языков), так в экстралингвистическом (несовпадение менталитетов, различия в укладе жизни и пр.). Именно экстралингвистические и лингвокультурологические факторы, обусловленные географической и культурной отдаленностью России от арабских стран, создают значительное количество трудностей и неточностей на содержательном уровне при переводе русской прозы на арабский язык.

Особое внимание надо обратить на создание теоретической и практической базы для адекватного перевода реалий и концептов как наиболее ярких носителей национально-культурной информации.

Переводчиком рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык по современным строгим требованиям, предъявляемым к переводам художественных текстов, было тщательно проанализировано и максимально воссоздано на арабском языке смысловое и прагматическое содержание. Последовательно посредством семантического анализа выбранных лексических единиц и повторением их синтагматических связей, имеющихся в оригинале, был передан основной концепт произведения – концепт любви, равно как и концепты периферии. При работе с реалиями использовался весь арсенал переводческих приемов. Однако из-за существенных расхождений русской и арабской лингвокультур главным приемом передачи реалии русской жизни становятся описательный прием и прием обобщения. Интересно, что некоторые реалии были транслитерированы.

Добиться полной передачи лингвокультурной составляющей при переводе с русского на арабский практически невозможно. В любом переводе художественного текста неизбежны потери и адаптации, которые носят как объективный, так и случайный характер, и следствием которых становится потеря национального колорита. Такие потери имеются в переводе рассказа «Темные аллеи» при обобщении реалий, воссоздании образа главной героини и др.

С лингвистической точки зрения в целом взятый нами к исследованию перевод рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» на арабский язык можно назвать успешным, отвечающим современным требованиям к переводам художественного текста. В нем передан идейно-художественный замысел автора, сохранены композиция, синтаксические целые и авторские повторы. Однако стилистическое расслоение языка повествования и диалогической речи героев в тексте перевода оказалось выражено слабо. Кроме того, различия в системах исходного языка и языка перевода и в нормах их употребления ограничили возможность полного сохранения в переводе содержания и форм оригинала, в частности просторечного стиля, вида глагола и отглагольных форм, изменения порядка слов при экспрессии и др.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате теоретических научных изысканий и проведенного разностороннего анализа рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи» и текста его перевода на арабский язык мы пришли к следующим выводам:

1. Важнейшие аспекты перевода связаны с языком, но многие стороны переводческого процесса проходят в рамках макролингвистики со следующими разделами: психоллингвистика, этнолингвистика, лингвистика текста сопоставительная, контрастивная, прагмалингвистика, когнитивная лингвистика.

2. Язык и культура представляют две сущности, которые неразрывно связаны и взаимно друг на друга влияют. Передавая содержание текста на другом языке, мы не можем обойти вопрос о передаче культурной составляющей. В художественном пространстве текста специфика культуры может проявляться двояко: "культура в языке", то есть особая языковая картина мира, и "культура, описываемая языком", то есть представление артефактов культуры (культуральных маркеров) в содержании текста. Концентрация элементов с культурным компонентом определяет адаптивный потенциал текста: чем выше их частотность, тем больше переводческих адаптивных стратегий потребуется применить переводчику при условии сохранения лингвокультурной специфики исходного текста. Изменение статуса реалии, символа или концепта, выполняющего прагматическую функцию, при переводе может привести к сдвигу переводного текста в сторону.

3. Любой развитый национальный язык считается вполне достаточным средством общения для полноценной передачи мыслей, выраженных на другом языке. Это тем более справедливо в отношении арабского языка – одного из самых развитых и богатых языков мира. Деятельность переводчиков доказывает, что любое произведение может быть

полноценно (адекватно) переведено на арабский язык с сохранением всех стилистических и иных особенностей, присущих автору оригинала.

4. Перевод художественного текста с русского языка на арабский, учитывая относительно недавние культурные связи и длительное использование языка-посредника, за короткое время совершил качественный скачок от относительно свободного просветительского перевода до адекватного перевода в современном его понимании. Несмотря на это, остаются мало разработанными многие практические и теоретические вопросы – как лингвистические, обусловленные расхождениями языковых систем и структур, а также литературных традиций, так и лингвокультурологические, касающиеся передачи реалий и национальных концептов.

5. Художественный текст представляет собой сложнейший, обусловленный требованиями языка, культуры и личного опыта автора комплекс. Пространство художественного произведения наполнено национально-культурными и экзистенциально-значимыми концептами. Средства лексической и синтаксической системы языка функционируют в художественном тексте не только для формирования отдельных предикативных единиц и не только с эстетической целью, но и для воплощения идейного единства текста.

6. Проблема адекватности перевода художественного текста относится к наиболее трудно решаемым, так как перевод художественного текста является сложнейшим процессом, предполагающим учет самых разнообразных факторов как лингвистического, так и экстралингвистического характера. При переводе художественного текста необходимо обеспечить не только адекватный перевод отдельных языковых единиц, но и перевод текста в целом, в единстве его языковой, смысловой, а также художественно-эстетической сторон.

Сущность перевода художественного текста заключается в сохранении прагматики исходного текста. Перевод подразумевает концептуальное

переосмысление текста оригинала и коммуникативную направленность на читателя. В свою очередь прагматика текста основывается на его грамматике и семантике, поэтому и в переводе грамматика, и семантика должны быть отобраны и объединены.

7. Добиться полной передачи лингвокультурной составляющей при переводе с русского на арабский практически невозможно. В любом переводе художественного текста неизбежны потери и адаптации, которые носят как объективный, так и случайный характер.

8. В целом на основании проанализированного материала можно утверждать, что современные арабские переводчики в большинстве случаев принимают во внимание прагматические факторы при передаче концептов и русских национально-специфических реалий, как в переводе рассказа И.А. Бунина «Темные аллеи».

9. Доминирующим переводческим приемом при передаче реалий выступает описательный перевод, а также его комбинации с другими переводческими приемами, в частности с генерализацией. С одной стороны, это «размывает» реалию, с другой – делает перевод максимально понятным для арабского читателя и органичным с точки зрения арабского языка.

10. Различия в системах русского и арабского языков и в нормах их употребления ограничивают возможность полного сохранения в переводе форм оригинала, которые в свою очередь функционально значимы. В частности это касается просторечного стиля, вида глагола и отглагольных образований, изменения порядка слов при экспрессии и др.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика. – СПб: Союз, 2001.
2. Англо-русский и русско-английский словарь "ложных друзей переводчика". Сост. Акуленко В.В. и др. – М., 1959.
3. Аполлова М.А. Грамматические трудности перевода. М.: Высшая школа, 1980.
4. Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики: Краткий очерк. – М., 1966.
5. Арнольд И.В. Компоненты лексического значения слова // XXII Герценовские чтения: Иностранные языки. – Л., 1970.
6. Артемюк Н.Д., Логинова К.В. Пособие по экономическому переводу: немецкий язык. – М.: Высшая школа, 1982.
7. Архипов А.Ф. Самоучитель перевода (с немецкого языка на русский). – М.: Высшая школа, 1991.
8. Арутюнова Н.Д. Истина. Добро. Красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004.
9. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология. – М., 1997.
10. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М., 1982.
11. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник; практикум. – М.: Флинта: Наука, 2006.
12. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж, 1996.

13. Багринцев А.Ф. Коммуникативная ситуация в переводе и адекватность переводческой стратегии // Перевод и переводческая компетенция: коллективная монография.– Курск: РОСИ, 2003.– С.70-78.
14. Багринцева Н.В. Культурно-детерминированные факторы в теории и практике перевода. Автореф.дис. филол.наук. – М., 2001. – 24 с.
15. Багринцева Н.В. Проблема передачи содержания культурных концептов в процессе перевода // Перевод и переводческая компетенция. – Курск, 2003. – С. 79-92.
16. Бархударов Л.С. Язык и перевод. – М.: МО, 1975.
17. Бархударова Е.Л., Коржевская Н.С. Учебное пособие по переводу: Испанский язык. – М.: Изд-во МГУ, 1986.
18. Барченков А.А. Прагматическое содержание текста и его передача при переводе // Общие и частные проблемы теории перевода. Сб. научн. тр. – М., 1989.
19. Бенвенист Э.О. О субъективности в языке // Общая лингвистика. – М., 1974. – С. 292-300.
20. Беньямин В. Задача переводчика // Философско-культурологический журнал "Z". – М., 2000. – № 3. – С. 126.
21. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения. – Л., 1977. – 204 с.
22. Борисова Л.И. Лексические трудности перевода научно-технической литературы с английского языка на русский: Метод. пособие/ под ред. В.Н. Комиссарова. – М., 1979.
23. Борисова Л.И. Основные проблемы научно-технического перевода. – М., 1983.
24. Борисова Л.И. Проблемы эквивалентности в научно-техническом переводе. – Ч.2 - М., 1991.
25. Брандес М.П. Переводческая стилистика: немецкий язык: Практикум для самостоятельной работы: Учеб.пособие для студентов ин-тов и фак-тов иностр. языков. – М.: Высш. школа, 1988.



26. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с английского языка на русский. – М.: УРАО, 2001.
27. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. – М.: УРАО, 2000.
28. Брутян Г.А. Языковая картина мира и ее роль в познании // Методологические проблемы анализа языка. – Ереван, 1971. – С. 57-64.
29. Бударкевич Н.М. Славина Н.М. Сборник упражнений по переводу с английского языка на русский. – М., 1974.
30. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира: прагматика, семантика, лексикография. – М., 1997.
31. Бурвикова Н.В. Закономерности линейной структуры монологического текста. Автореф. дис. докт. филол. наук. – М., 1981. – 41 с.
32. Бурухина О.А. Проблема культурно детерминированной коннотации в переводе. Автореф. дис. .... филол. наук. – М., 1998. – 24 с.
33. Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности // Текст и перевод / под ред. А.Д. Швейцера. – М.: Наука, 1988. – С. 34-39.
34. Вартанов Ю.П. Проблемы теории и практики литературного перевода с арабского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1992.
35. Варченков А.А. Прагматическое содержание текста и его передача при переводе // Общие и частные проблемы теории перевода. Сборник научных трудов. – М., 1989. – С. 9-16.
36. Введение в теорию и практику перевода: английский язык: Учеб. пособие. – М., 1992.
37. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики // Языки славянской культуры. – М., 2001. – 272 с.
38. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1997.
39. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. – М., 2001. – 288 с.
40. Виноградов В.С. Введение в переводоведение. – М., 2001.

41. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. – М.: Изд-во МГУ, 1978.
42. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Высш. школа, 1986.
43. Воевудская О.М. Лексико-грамматическое поле концепта / О.М. Воевудская // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание под ред. И.А. Стернина. Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – С. 111-113.
44. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. – 236 с.
45. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. под ред. В.Н. Комиссарова. – М., 1978.
46. Воробьев В.В. Лингвокультурология. Теория и методы.–М., 1997.
47. Гак В.Г. Сопоставительные исследования и переводческий анализ // Тетради переводчика. – М., 1979. – С. 11-21.
48. Гак В.Г., Львин Ю.И. Курс перевода. Французский язык: Общественно-политическая лексика.–М.: Международн. отношения, 1980.
49. Галь Н. Слово живое и мертвое. М., 1975.
50. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 139 с.
51. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М., 2004. – 544 с.
52. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. – М., 1996.
53. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1995.
54. Грамматика современного русского литературного языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. – М., 1970. – 767 с.
55. Грамматическая семантика русского языка. Сб. науч. трудов Вологод. гос. пед. ин-та. Под ред. П.В. Булина и В.А. Шитова. – Вологда, 1983. – 218 с.

56. Гранде Б.М. Курс арабской грамматики в сравнительно-историческом освещении. – М., 1963.
57. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации. – М., 2002.
58. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
59. Девкин В.Д. Прагматика слова. – М., 1985.
60. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989. – 312 с.
61. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего перевода // Вопросы языкознания, 1994. – № 4. – С.17-33.
62. Долинина А.А. Арабески на тему Эткинда // Взаимодействие литератур Европы и Азии и проблемы перевода. – СПб., 1999.
63. Ермолович Д.И. Основы профессионального перевода: Вводный курс для специализирующихся на английском языке. - М.: Изд-во РОУ, 1996.
64. Жинкин Н.И. Язык. Речь. Творчество. – М., 1988.
65. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М., 1982. – 157 с.
66. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., 1977. – 405 с.
67. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингво-поэтического исследования. Автореф. дисс. докт. филол. наук. – М., 1992.
68. Земскова И.П. Концептуальное поле порядка // Логический анализ языка. Языки динамического мира. – Дубна, 1999. – С. 321-329.
69. Золотова Т.Н. Особенности национального мышления и грамматический строй языка // Язык и мышление. Психологический и лингвистический аспекты. Материалы Всероссийской научной конференции. 15-19 мая 2001 г. – Пенза, 2001.

70. Зражевская Т.А., Беляева Л.М. Трудности перевода с английского на русский. – М., 1972.
71. Зражевская Т.А., Гускова Т.И. Трудности перевода общественно-политического текста. – М., 1986.
72. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. – № 2. – С. 3-29.
73. Иванов А.О. Английская безэквивалентная лексика и ее перевод на русский язык. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.
74. Иванова С.В. Лингвокультурологический аспект исследования языковых единиц. Автореферат дисс. ... док. филол. наук. – Уфа, 2003.
75. Иванова С.В. Лингвокультурологический потенциал текста // Лексические и грамматические категории в свете типологии языков и лингвокультурологии. Материалы Всероссийской научной конференции. – Уфа, 2007. – С. 17-19.
76. Каде О. Проблема перевода в свете теории коммуникации // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978.
77. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. – СПб., 2006. – 544 с.
78. Казакова Т.А. О психосемиотическом аспекте перевода // Перевод и интерпретация текста. – М., 1988.
79. Казакова Т.А. Практические основы перевода. – СПб.: Издательство Союз, 2001.
80. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты.–Волгоград-Архангельск, 1996.–С. 3-16.
81. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж, 2001. – С. 75-81.
82. Карасик В.И. Лингвокультурные концепты: подходы к изучению // Социолингвистика вчера и сегодня. – М., 2008. – С. 132-162.

83. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М., 2004. – 390 с.
84. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987. – 262 с.
85. Катфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики. – М., 2004.
86. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л., 1972. – 216 с.
87. Кацнер Ю., Кунин А. Письменный перевод с русского языка на английский. – М., 1964.
88. Кашкин В.Б. Метафора как средство активного познания // Язык, коммуникация и социальная среда. – Воронеж, 2006. Вып. 4. - С. 94-102.
89. Кашкин В.Б. Универсальные грамматические концепты // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина.–Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001.–С. 45-52.
90. Кирсанов Ю.А. Лингвистические проблемы перевода (методологический аспект критериев качества перевода) // Текст в языке и речевой деятельности (состав, перевод, автоматическая обработка). – М., 1987. – С. 74-81.
91. Климзо Б.Н. Ремесло технического переводчика. – М.: Валент, 2002.
92. Козырев М.А. Экспрессивность текста и перевод. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1991.
93. Комиссаров В.Н., Я, Рецкер Я.И., Тархов В.И. Пособие по переводу с английского языка на русский. Ч. I: Лексико-фразеологические основы перевода. – М., 1960.
94. Комиссаров В.Н. Пособие по переводу с английского языка на русский. – М., 1965.
95. Комиссаров В.Н. Практикум по переводу. – М., 1990.
96. Комиссаров В.Н., Коралова А.А. Практикум по переводу. – М., 1990.

97. Комиссаров В.Я., Рецкер Я.И., Тархов В.И. Пособие по переводу с английского языка на русский. – Ч. II: Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. – М., 1965.
98. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода – М.: Международные отношения, 1980.
99. Комиссаров В.Н. Слово о переводе – М.: Международные отношения, 1973.
100. Комиссаров В.Н. Теоретические основы методики обучения переводу. – М.: Рема, 1997.
101. Комиссаров В.Н. Теория перевода. – М.: Высшая школа, 1990.
102. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры. – М., 1997.
103. Коралова А.Л. Прагматические аспекты перевода // Прагматика языка и перевод. Сб. научн. тр. – М., 1982.
104. Коралова А.Л. Передача образности в переводе как прагматическая проблема // Прагматика языка и перевод. Сб. научн. тр. – М., 1982.
105. Корытная М.Л. Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: Автореф. дис. .... канд. филол. наук. – Тверь, 1996.
106. Копанев И.П., Беер Ф. Теория и практика письменного перевода. – Ч.1. Перевод с немецкого языка на русский – Минск: Высш.шк.,1986.
107. Копанев П.И. Вопросы истории и теории художественного перевода. – Минск: Изд-во БГУ, 1972.
108. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. – М., 2002.
109. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика. – М.: Высш. шк., 1976.
110. Крушельницкая К.Г., Попов М.Н. Советы переводчикам: Справочное пособие по немецкому языку. – М.: Высш. шк., 1992.
111. Кубрякова Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине 20 века // Язык и наука конца 20 века. – М., 1995.

112. Кубрякова Е.С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус // Изв. РАН. СЛЯ. – 1994. – №2. – С. 3-15.
113. Кубрякова Е.С., Постовалова В.И., Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988.
114. Куликов Г.И., Мартиневский В.И. Страноведческие реалии немецкого языка. – Минск: Высшая школа, 1986.
115. Купина Н.А. Принципы и этапы лингвосмыслового анализа художественного текста. Автореф. дис. ...докт.филол.наук. – М., 1985. – 32 с.
116. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М., 1988.
117. Кухин Г.Т. Русская и западноевропейская переводческая мысль. – Тбилиси, 1990.
118. Ларсон М. Смысловой перевод: Руководство по теории межъязыковой эквивалентности и ее практическому применению: пер. с англ. – СПб, 1993.
119. Латышев Л.Н. Перевод: Проблемы теории, практики и методики преподавания. – М.: Просвещение, 1988.
120. Латышев Л.К. Курс перевода: Эквивалентность перевода и способы ее достижения. – М.: Международные отношения, 1981.
121. Латышев Л.К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания: Книга для учителя школ с углубленным изучением немецкого языка. – М.: Просвещение – 1988.
122. Лауэдж У . Поэтический текст и перевод в обучении русскому языку как иностранному ( на материале поэмы А . С. Пушкина [Циганы] и перевода П. Мериме) // Теория и практика преподавания русской словесности. СБ . Научно-методических статей . Вып . 3 , МГУ . Международный колледж , 1996. –С-242-250.
123. Лауэдж У. Научно-Методические основы работы с переводами художественных произведений на родной язык учащихся (продвинутый этап ) :Дис.канд.Пед. наук. –М. , 1997.

124. Лауэдж У . Методические проблемы привлечения переводов художественного текста при обучении иностранному языку// Вестник РУДН . – М. : 2007,- N- 3 , С. 55-62
125. Левик В. О точности и верности // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М., 1987.
126. Левин Ю.Д. Русские переводчики 20 века и развитие художественного перевода. – Л., 1985.
127. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Пособие по переводу с английского языка на русский. – М.: Высшая школа, 1973.
128. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Проблемы перевода: на материале современного английского языка. – М.: МО, 1976.
129. Леденёва В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки. – М., 2001. – № 5. – С. 38-39.
130. Лейчик В.М., Шелов С.Д. Лингвистические проблемы терминологии и научно-технический перевод. – Ч.1. – М.,1989.
131. Лексико-стилистические трансформации в англо- русских научно-технических переводах / Л.И. Борисова. – М.,1981.
132. Лексические трудности перевода научно-технической литературы с английского языка на русский. – Ч. 1 / Л.И. Борисова. – М.,1985.
133. Лексические трудности перевода научно-технической литературы с английского языка на русский. – Ч.2 / Л.И. Борисова. – М., 1986.
134. Леонтьев А.А. Признаки связности и цельности текста // Лингвистика текста. Сб. научн. трудов. Вып. 103. – М., 1975. – С. 60-70.
135. Литературный энциклопедический словарь 1987
136. Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991. – 204 с.
137. Львовская Э.Д. Теоретические проблемы перевода (на материале испанского языка). – М.: Высшая школа, 1985.
138. Любимов Н. Перевод – искусство. – М., 1977



139. Мальцева Д.Г. Страноведение через фразеологизмы. – М.: Высшая школа, 1991.
140. Мамонтов А.С., Морослин В.П. Межкультурная коммуникация и проблемы адекватности перевода // Теория и практика перевода. – М., 2008. – Вып.2. – С.12-19.
141. Масленникова Е. Смысловая структура текста и проблемы ее передачи при переводе // Динамический дискурс в познавательном и педагогическом процессах. – Липецк, 1999. – С. 129-135.
142. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – М.: ТетраСистемс, 2005. – 256 с.
143. Маслова В.А. Лингвокультурология: учеб. пособие. – М. Academia, 2001. – 235 с.
144. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст». – М., 1974.
145. Месибах Абделуахед. Теоретические основы комплексного анализа поликультурного художественного текста (на материале повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат») М., 2005
146. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С.39-45.
147. Миньяр-Белоручев А.В. Устный перевод. – М., 1980.
148. Миньяр-Белоручев Р.К. Как стать переводчиком? – М.: Готика, 1999.
149. Миньяр-Белоручев Р.К. Методика обучения переводу на слух. – М., 1959.
150. Миньяр-Белоручев Р.К. Последовательный перевод: теория и методы обучения. – М.: Воениздат, 1969.
151. Миньяр-Белоручев Р.К. Пособие по устному переводу (Записи в последовательном переводе). – М.: Высшая школа, 1969.
152. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. – М.: Московский Лицей, 1996.

153. Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997.
154. Морозов М.М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1956.
155. Мыркин В.Я. В какой мере язык (языковая система) является отражением действительности // Вопросы языкознания. 1986. – №3. – С. 54-61.
156. Научно-технический перевод / отв. ред. Ю.Н. Марчук. – М.: Наука, 1987.
157. Научно-технический перевод с русского языка на английский: Метод. пособие для переводчика-практика / сост. И.Д. Люткин. – М., 1991.
158. Нелюбин Л.Л. Переводоведение в ретроспективе // Филология – Philologica. – № 12, 1997.
159. Нестерова Н.М. «Чужое вмиг почувствовать своим»: диалектика вторичности перевода // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. – №1. – С. 92-97.
160. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 117-123.
161. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 185-201.
162. Нгуен Дык Тон. Специфика лексико- семантического поля названий частей человеческого тела: (На материале рус. и вьет. яз. ): автореферат дис. ... кандидата филологических наук. – М., 1988. – 22 с.
163. Орлова Г.Д. Пособие по переводу английской научно-технической литературы. – Тула, 1998.
164. Орлова Э.А. Культурная (социальная) антропология. – М., 2004.
165. Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода // Х. Ортега-и-Гассет. Что такое философия? – М.: Наука, 1991. – С. 336-352.

166. Основы научно-технического перевода: Вопросы теории. – М.,1989.
167. Особенности перевода общенаучной лексики с русского языка на английский / под ред. В.Н. Комиссарова. – М.,1984.
168. Особенности перевода общеупотребительной и общенаучной лексики с английского языка на русский. – М.,1980.
169. Павилёнис Р.И. Проблема смысла: Современный логико-философский анализ языка. – М., 1983. – 286 с.
170. Палагина О.И. Сопоставительный анализ лингвистических характеристик языка переводов (на материалах английского и русского языков). Автореф. дис. ... канд.филол.наук. – М., 2008. – 17 с.
171. Палажченко П.Р. Все познается в сравнении, или Несистематический словарь трудностей, тонкостей и премудростей английского языка в сопоставлении с русским. – М.: Валент, 2002.
172. Паршин А. Теория и практика перевода. – М., 2000.
173. Перевод английского предложения: Сб. упражнений для студентов филологич. фак-тов / отв. ред.И.Н. Пикин. – Л.,1974.
174. Перевод и проблемы сопоставительного изучения языков / под ред. В.В. Нечаевой. – М.,1986.
175. Перевод как лингвистическая проблема: Сб. статей / отв. ред. Н.К. Гарбовский. – М.,1982.
176. Перевод неологизмов с английского языка на русский в научно-технических текстах. – М.,1987.
177. Петров В.В. Вступительная статья // Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989. – С. 5-11.
178. Пименова М.В. Типология структурных элементов концептов внутреннего мира (на примере эмоциональных концептов) // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. – №1. – С. 82-90.

179. Пинягин Ю.Н., Пленина Н.Е. Прагматика текста // Коммуникативно-прагматические аспекты перевода. Межвузовский сб. научн. тр. – Пермь, 1991.
180. Попова З.Д. Из истории когнитивного анализа в лингвистике // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – С. 7-17.
181. Попова З.Д. Концептосфера и картина мира // Язык и национальное сознание. Вып. 3. – Воронеж: Истоки, 2002. – С. 4-8.
182. Попова З.Д. Синтаксический концепт и межкультурная коммуникация // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. – № 2. – С. 27-31.
183. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М., 1980.
184. Порозинская Г.В. Способы введения чужой речи при переводе с русского языка на английский: Автореф. дис. – М., 1989.
185. Пособие по переводу немецких научно-технических и общественно-политических текстов – Свердловск: Изд-во УПИ, 1973.
186. Пособие по переводу: русский язык – испанский язык // А.В. Смышляев и др. - М.: Рус. яз, 1987.
187. Потапова И. А., Кашеева М. А. Пособие по переводу англ. литератур. текста. – М., 1979.
188. Практический курс перевода научно-технической литературы. Немецкий язык. – М.: Воениздат, 1972.
189. Пронина Р.Ф. Перевод английской научно-технической литературы. – М.: Высш. шк., 1986.
190. Пророкова В.М. Слова-"приправы", слова-"заплаты". – М.: Высшая школа, 1991.
191. Пумпянский А.Л. Введение в практику перевода научной и технической литературы на английский язык. – М.: Наука, 1981.

192. Пумпянский А.Л. Упражнения по переводу научной технической литературы с русского языка на английский и с английского на русский. – М.: Наука, 1966.
193. Пумпянский А.Л. Чтение и перевод английской научной и технической литературы. Лексика. Грамматика. Фонетика. Упражнения. – М.: Наука, 1968.
194. Рамишвили Д.И. Психологический механизм языкового процесса и теории познания. – Тбилиси: Мецниереба, 1980. – 170 с.
195. Ревзин И. И., Розенцвейг В. Ю. Основы общего и машинного перевода. – М., 1964.
196. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: МО, 1974.
197. Рецкер Я.И. Пособие по переводу с английского языка на русский. – Л.: Просвещение, 1973.
198. Романовская Н.В. Учебное пособие по переводу с английского языка на русский. – М., 1977.
199. Россомахина Н.И. Исследование перевода как вторичного порождения текста (на материале англо-русских переводов): Автореф. дис. – Одесса, 1987.
200. Руцаков В.А. Основания лингвистического перевода и проблемы сопоставления. – СПб.: СПбГИЭА, 1996.
201. Рыльский М.Ф. Искусство перевода. – М., 1986.
202. Садыкова Г.В. Порядок слов и проблема адекватного перевода текста электронных газет // II Международные Бодуэновские чтения: Казанская лингвистическая школа: традиции и современность (Казань, 11-13 декабря 2003 г.). Труды и материалы. – Т. 1. – Казань, 2003. – С. 66-68.
203. Сазонов М.Г. Международные культурные связи. Справочник. – М.: Высшая школа, 1994.

204. Салмина Л.М., Костычева Л.М. Семантическая структура художественного текста и перевод // Экспрессивность текста и перевод. – Казань, 1991. – С. 107–112.
205. Самохина Т.С., Дианова Е.М. Пусть ваш английский станет еще лучше! Upgrade Your Language Skills. – М.: Валент, 2002.
206. Сафаров Ш. Этнокультурные компоненты дискурсивной деятельности // Язык, дискурс и личность: когнитивные и коммуникативные аспекты. Сб. научн. работ. – Тверь, 1990. – С. 105-111.
207. Сахно С.Л. «Свое-чужое» в концептуальных структурах // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991. – С. 95-101.
208. Семенец О.Е., Панасьев А.Н. Практический курс устного перевода: английский язык. – Киев: Вища школа, 1986.
209. Слышкин Г.Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Сб. научн. трудов. – Волгоград, 2000. – С. 38-45.
210. Солодуб Ю.П. Теория и практика художественного перевода. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.
211. Сорокин Ю. А., Михалева И. М. Прецедентный текст как способ фиксации языкового сознания // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993.
212. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры , 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
213. Стрелковкий Г.М., Латышев Л.К. Научно-технический перевод. – М., 1980.
214. Стрелковский Г.М. и др. Учебник военного перевода: Немецкий язык. – М.: Воениздат, 1973.
215. Стрелковский Г.М. Теория и практика военного перевода: Немецкий язык. – М.: Воениздат, 1979.

216. Судовцев В.А. Научно-техническая информация и перевод: Пособие по английскому языку для студентов техн. вузов. – М.: Высшая школа, 1989.
217. Сукаленко Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. – Киев: Наукова думка, 1992. – 164 с.
218. Тарасова И.А. "Туман" в концептосфере поэтов серебряного века // Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века. – Томск, 2004. – С. 35-40.
219. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М., 1988. – С. 173-203.
220. Теория метафоры. Сборник статей. – М., 1990.
221. Теория перевода и сопоставительный анализ языков / под ред. Э.М. Медниковой. – М., 1985.
222. Терминологические особенности перевода научно-технических текстов с немецкого языка на русский: Метод. Пособие // ВЦП. – М., 1985.
223. Тимко Н.В. Типичные ошибки в трансляции культуры при переводе // Перевод и переводческая компетенция. – Курск, 2003. – С. 149-165.
224. Толстой С.С. Основы перевода с английского языка на русский. – М., 1957.
225. Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс Культура, 1995. – 621 с.
226. Тураева З.Я. Семантико-стилистические исследования текста и предложения: Межвузовский сборник научных трудов. – Ленинград: изд-во ЛГПИ, 1980.
227. Тхорик В.И., Фанян Н.Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. – М., 2006. – 260 с.
228. Тюленев С.В. Теория перевода. – М., 2004.

229. Учебник военного перевода: Английский язык: Спец. Курс // Л.Л. Нелюбин и др. – М.: Воениздат, 1984.
230. Учебное пособие по переводу английских политических текстов / отв. ред. Иофик Е.Я. – Владивосток, 1971.
231. Учебное пособие по переводу экономических текстов на немецком языке // под общ. ред. Ф.Н. Синюхина. - М., 1970.
232. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Москва: Высшая школа, 1983.
233. Фёдоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. – М., 1983.
234. Фененко Н.А. Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого // Лингвистика и межкультурная коммуникация. Вестник Воронежского государственного университета. – №1, 2001.
235. Фесенко Т.А. Специфика национального культурного пространства в зеркале перевода. – Тамбов, 2002. – 228 с.
236. Фесенко Т.А., Банников С.В., Кузьмин Е.А., Рябых Е.Б. Перевод: традиционная и когнитивная парадигма. Учебное пособие. – Тамбов, 2007. – 182 с.
237. Фёрс Дж.Р. Лингвистический анализ и перевод // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 25-35.
238. Фигуровский И.А. Основные направления в исследованиях синтаксиса связного текста // Лингвистика текста. Материалы научной конф. – М., 1974. – С. 108-115.
239. Финкельберг Н.Д. Арабский язык. Курс теории перевода. – М., 2004. – 232 с.
240. Флорин С. Муки переводческие. – М., 1987.
241. Фоминых Н.В. Концепт, концептор и художественный // Методологические проблемы когнитивной лингвистики : научное издание / под ред. И.А. Стернипа. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – С. 176-179.



242. Хайруллин В.И. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1995. – 46 с.
243. Цвиллинг М.Я. Туровер Г.Я. О критериях оценки перевода // Тетради переводчика. Вып. 15. – М., 1978. – С. 3-9.
244. Цветкова М.В. Межкультурная рецепция и перевод как один из ее аспектов (постановка вопроса) // Эссе о социальной власти языка. – Воронеж, 2001. – С. 134-143.
245. Чарыкова О.Н. Индивидуальные концепты в художественном тексте // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание / под ред. И.А. Стернипа. – Воронеж: изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – С. 173-176.
246. Чередниченко А.Н. Лексико-семантические и прагматические вопросы перевода с французского языка: Учеб. пособие. – Киев: Вища школа, 1978.
247. Чернавина Л.И. Перевод устойчивых словосочетаний и фразеологических единиц с английского языка на русский в научно-технической литературе / под ред. Ю.В. Ванникова. - М., 1979.
248. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура. – М., 1976
249. Читалина Н.А. Учитесь переводить. – М., 1975.
250. Чужакин А.П., Палажченко П.Р. Мир перевода-1, Мир перевода-2, Мир перевода-3, Мир перевода-4, Мир перевода-5, Мир перевода-6, Мир перевода-7 (Introduction to Interpreting XXI). – М.: Валент, 2002.
251. Шаклеин В.М. Лингвокультурная ситуация и исследование текста. – М., 1997. – 178 с.
252. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. – М., 1973.
253. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус. Проблемы. Аспекты. – М., 1988.
254. Ширяев А.Ф. Перевод как объект комплексного научного изучения // Лингвистические проблемы перевода. – М., 1982. – С. 68-79.

255. Шитов Б.А. Связь предложений в письменном тексте арабского литературного языка. Автореф. дис. ... канд.филол.наук. – М., 1985. – 22 с.
- 256 . Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – СПб., 2006. – 574 с.
257. Barthes R. L'Analyse structurale des récits // Communications. - Paris : Le Seuil coll. Point, - 1981. N° 8
258. Bell Roger T. Translation and Translating. Longman, 1991.
- 259 . Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Gallimard. 2t. 1974.
- 260 . Bergez D. Berbéris P. Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. –Paris : Bordas, 1990.
261. Better Translation for Better Communication. Oxford-New York, 1983.
- 262 . Cary E. Pour une théorie de la traduction. – Paris : Diogène, 1962. – N° 40 .
- 263 . Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation – Oxford, 1965.
- 264 . Chesterman A. Memes of translation: the spread of ideas in translation theory. – Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins, 1997.
- 265 . Cultural functions of translation // edited by Christina Schaffner and Helen Kelly-Holmes. – Bristol, PA, USA: Multilingual Matters, 1995. – P. 1-12.
266. Hatim B. The translator as communicator. – London-New York, 1997.
267. Hirsh A.D. The Dictionary of Cultural Literacy: What Every American Needs to Know. – Boston, 1988.
268. Greimas A. J. Du Sens Essais Sémiotiques. – Paris : Minit, 1985/1983. – 2 vol.
269. Larson M.L. Meaning-based translation: a guide to cross-language equivalence. – Lanham, MD: University Press of America, 1984.
270. Lavault E. Fonctions de la traduction en didactique des langues.- Paris : Didier Erudition, 1987.
271. Morales H.L. Deep Structure, Surface Structure and Translation // Problems in translation. – Rio Piedras: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1982. – P. 12-27.
272. Neubert A. Text and translation. – Leipzig, 1985.

273. Neubert A. Translation as Mediation // Babel: the cultural and linguistics barriers between nations. – Aberdeen: Aberdeen University Press, 1989. – P. 5-12.
274. Newmark P. A textbook of Translation. – Prentice Hall, 1988.
275. Newmark P. Paragraphs on Translation. – Multilingual Matters Ltd, 1993.
276. Newmark P. Paragraphs on Translation. – Multilingual Matters Ltd, 1993.
277. Nida E. Toward a Science of Translating. – Leiden, 1964.
278. Savory T.H. The Art of Translation. – London: Cape, 1959.
279. Бунин И.А. Темные аллеи. М.: Эксмо, 2010. – С. 365-370.
280. Бунин И.А. Темные аллеи // Рассказы из книги «Темные аллеи» на арабском языке. – М.: Радуга, 1987. – С. 21-30.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ

В холодное осеннее ненастье, на одной из больших тульских дорог, залитой дождями и изрезанной многими черными колеями, к длинной избе, в одной связи которой была казенная почтовая станция, а в другой частная горница, где можно было отдохнуть или переночевать, пообедать или спросить самовар, подкатил закиданный грязью тарантас с полуподнятым верхом, тройка довольно простых лошадей с подвязанными от слякоти хвостами. На козлах тарантаса сидел крепкий мужик в туго подпоясанном армяке, серьезный и темноликий, с редкой смоляной бородой, похожий на старинного разбойника, а в тарантасе стройный старик военный в большом картузе и в николаевской серой шинели с бобровым стоячим воротником, еще чернобровый, но с белыми усами, которые соединялись с такими же бакенбардами; подбородок у него был пробрит и вся наружность имела то сходство с Александром II, которое столь распространено было среди военных в пору его царствования; взгляд был тоже вопрошающий, строгий и вместе с тем усталый.

Когда лошади стали, он выкинул из тарантаса ногу в военном сапоге с ровным голенищем и, придерживая руками в замшевых перчатках полы шинели, взбежал на крыльцо избы.

– Налево, ваше превосходительство, – грубо крикнул с козел кучер, и он, слегка нагнувшись на пороге от своего высокого роста, вошел в сенцы, потом в горницу налево.

В горнице было тепло, сухо и опрятно: новый золотистый образ в левом углу, под ним покрытый чистой суровой скатертью стол, за столом чисто вымытые лавки; кухонная печь, занимавшая дальний правый угол, ново белела мелом; ближе стояло нечто вроде тахты, покрытой пегими

попонами, упиравшейся отвалом в бок печи; из-за печной заслонки сладко пахло щами – разварившейся капустой, говядиной и лавровым листом.

Приезжий сбросил на лавку шинель и оказался еще стройнее в одном мундире и в сапогах, потом снял перчатки и картуз и с усталым видом провел бледной худой рукой по голове – седые волосы его с начесами на висках к углам глаз слегка курчавились, красивое удлиненное лицо с темными глазами хранило кое-где мелкие следы оспы. В горнице никого не было, и он неприязненно крикнул, приотворив дверь в сенцы:

– Эй, кто там!

Тотчас вслед за тем в горницу вошла темноволосая, тоже чернобровая и тоже еще красивая не по возрасту женщина, похожая на пожилую цыганку, с темным пушком на верхней губе и вдоль щек, легкая на ходу, но полная, с большими грудями под красной кофточкой, с треугольным, как у гусыни, животом под черной шерстяной юбкой.

– Добро пожаловать, ваше превосходительство, – сказала она. – Покушать изволите или самовар прикажете?

Приезжий мельком глянул на ее округлые плечи и на легкие ноги в красных поношенных татарских туфлях и отрывисто, невнимательно ответил:

– Самовар. Хозяйка тут или служишь?

– Хозяйка, ваше превосходительство.

– Сама, значит, держишь?

– Так точно. Сама.

– Что ж так? Вдова, что ли, что сама ведешь дело?

– Не вдова, ваше превосходительство, а надо же чем-нибудь жить. И хозяйствовать я люблю.

– Так, так. Это хорошо. И как чисто, приятно у тебя.

Женщина все время пытливо смотрела на него, слегка щурясь.

– И чистоту люблю, – ответила она. – Ведь при господах выросла, как не уметь прилично себя держать, Николай Алексеевич.

Он быстро выпрямился, раскрыл глаза и покраснел.

– Надежда! Ты? – сказал он торопливо.

– Я, Николай Алексеевич, – ответила она.

– Боже мой, боже мой, – сказал он, садясь на лавку и в упор глядя на нее. – Кто бы мог подумать! Сколько лет мы не видались? Лет тридцать пять?

– Тридцать, Николай Алексеевич. Мне сейчас сорок восемь, а вам под шестьдесят, думаю?

– Вроде этого... Боже мой, как странно!

– Что странно, сударь?

– Но все, все... Как ты не понимаешь!

Усталость и рассеянность его исчезли, он встал и решительно заходил по горнице, глядя в пол. Потом остановился и, краснея сквозь седину, стал говорить:

– Ничего не знаю о тебе с тех самых пор. Как ты сюда попала? Почему не осталась при господах?

– Мне господа вскоре после вас вольную дали.

– А где жила потом?

– Долго рассказывать, сударь.

– Замужем, говоришь, не была?

– Нет, не была.

– Почему? При такой красоте, которую ты имела?

– Не могла я этого сделать.

– Отчего не могла? Что ты хочешь сказать?

– Что ж тут объяснять. Небось, помните, как я вас любила.

Он покраснел до слез и, нахмурясь, опять зашагал.

– Все проходит, мой друг, – забормотал он. – Любовь, молодость – все, все. История пошлая, обыкновенная. С годами все проходит. Как это сказано в книге Иова? "Как о воде протекшей будешь вспоминать".

– Что кому бог дает, Николай Алексеевич. Молодость у всякого проходит, а любовь – другое дело.

Он поднял голову и, остановясь, болезненно усмехнулся:

– Ведь не могла же ты любить меня весь век!

– Значит, могла. Сколько ни проходило времени, все одним жила. Знала, что давно вас нет прежнего, что для вас словно ничего и не было, а вот... Поздно теперь укорять, а ведь правда, очень бессердечно вы меня бросили, – сколько раз я хотела руки на себя наложить от обиды от одной, уж не говоря обо всем прочем. Ведь было время, Николай Алексеевич, когда я вас Николенькой звала, а вы меня – помните как? И все стихи мне изволили читать про всякие "темные аллеи", – прибавила она с недоброй улыбкой.

– Ах, как хороша ты была! – сказал он, качая головой. – Как горяча, как прекрасна! Какой стан, какие глаза! Помнишь, как на тебя все заглядывались?

– Помню, сударь. Были и вы отменно хороши. И ведь это вам отдала я свою красоту, свою горячку. Как же можно такое забыть.

– А! Все проходит. Все забывается.

– Все проходит, да не все забывается.

– Уходи, – сказал он, отворачиваясь и подходя к окну. – Уходи, пожалуйста.

И, вынув платок и прижав его к глазам, скороговоркой прибавил:

– Лишь бы бог меня простил. А ты, видно, простила.

Она подошла к двери и приостановилась:

– Нет, Николай Алексеевич, не простила. Раз разговор наш коснулся до наших чувств, скажу прямо: простить я вас никогда не могла. Как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было. Оттого-то и простить мне вас нельзя. Ну, да что вспоминать, мертвых с погоста не носят.

– Да, да, не к чему, прикажи подавать лошадей, – ответил он, отходя от окна уже со строгим лицом. – Одно тебе скажу: никогда я не был счастлив

в жизни, не думай, пожалуйста. Извини, что, может быть, задеваю твое самолюбие, но скажу откровенно, – жену я без памяти любил. А изменила, бросила меня еще оскорбительней, чем я тебя. Сына обожал, – пока рос, каких только надежд на него не возлагал! А вышел негодяй, мот, наглец, без сердца, без чести, без совести... Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история. Будь здорова, милый друг. Думаю, что и я потерял в тебе самое дорогое, что имел в жизни.

Она подошла и поцеловала у него руку, он поцеловал у нее.

– Прикажи подавать...

Когда поехали дальше, он хмуро думал: "Да, как прелестна была! Волшебна прекрасна!" Со стыдом вспоминал свои последние слова и то, что поцеловал у ней руку, и тотчас стыдился своего стыда. "Разве неправда, что она дала мне лучшие минуты жизни?"

К закату проглянуло бледное солнце. Кучер гнал рысцой, все меняя черные колеи, выбирая менее грязные и тоже что-то думал. Наконец сказал с серьезной грубостью:

– А она, ваше превосходительство, все глядела в окно, как мы уезжали. Верно, давно изволите знать ее?

– Давно, Клим.

– Баба – ума палата. И все, говорят, богатеет. Деньги в рост дает.

– Это ничего не значит.

– Как не значит! Кому ж не хочется получше пожить! Если с совестью давать, худого мало. И она, говорят, справедлива на это. Но крута! Не отдал вовремя – пеняй на себя.

– Да, да, пеняй на себя... Погоняй, пожалуйста, как бы не опоздать нам к поезду...

Низкое солнце желто светило на пустые поля, лошади ровно шлепали по лужам. Он глядел на мелькавшие подковы, сдвинув черные брови, и думал:



"Да, пеняй на себя. Да, конечно, лучшие минуты. И не лучшие, а истинно волшебные! "Кругом шиповник алый цвел, стояли темных лип аллеи..." Но, боже мой, что же было бы дальше? Что, если бы я не бросил ее? Какой вздор! Эта самая Надежда не содержательница постоянной горницы, а моя жена, хозяйка моего петербургского дома, мать моих детей?"

И, закрывая глаза, качал головой.

*20 октября 1938*

## الدروب الظليلة

في جو خريفي ملبد بارد، وفي احدى الطرق الكبرى بمحافظة تولا، التي غمرتها مياه الامطار وشقتها خطوط سوداء من اثار العجلات الكثيرة، اقتربت من بيت ريفي طويل تشغل قسما منه دائرة البريد الحكومية والقسم الاخر حجرة ضيافة يمكن فيها نيل قسط من الراحة او المبيت، وتناول الغداء او احتساء شاي السماور، اقتربت بسرعة عربية ملطخة بالاوساخ، وغطاؤها نصف مرفوع، تجرها ثلاثة خيول غير أصيلة ربطت ذيولها لاتقاء الاوحال. وجلس في مقعد الحوذي رجل قوي البنية يرتدي معطفا ربط عليه الحزام بشدة، عبوس، قاتم الوجه، بلحية سوداء غير كثة، يشبه قطاع الطرق في الايام الغابرة، بينما جلس في العربة عسكري عجوز منتصب القامة يرتدي قبعة كبيرة ومعطفا عسكريا رمادي اللون من طراز عهد القيصر نيقولاي بياقة عالية من فرو القندس، وحاجباه ما برحا اسودين، لكنه بشاربين أبيضين التحم مع الفودين مثلهما. وذقنه حليق وكل هيأته تنم عن شبه بالقيصر الكسندر الثاني، وهي الموضة التي شاعت في اوساط العسكريين في عهده. ونظراته كانت متسائلة ايضا وصارمة وفي الوقت ذاته كليلة.

حين توقفت الخيول مد من العربة ساقا بجزمة عسكرية ملساء وهول نحو سطح البيت ماسكا طرفي معطفه بيديه ذواتي القفازين المصنوعين من جلد الغزال.

وصرخ الحوذي بفضاظة من مقعده:

- يسارا، يا صاحب السعادة.

اما هو فدلف الى المدخل، مطأطئ الرأس قليلا عند العتبة بسبب طول قامته، ثم دخل حجرة الضيافة في الجهة اليسرى.

كان الجو في الحجرة دافئا وجافا ونظيفا: ثمة ايقونة مذهبة حديثة الصنع في الركن الايسر، وتحتها مائدة عليها غطاء نظيف من قماش كتاني خشن، وحول المائدة مصطبات مغسولة نظيفة. وبدا موقد المطبخ، الذي يشغل الركن الايمن البعيد، ناصع البياض بطلائه الطباشيري. وفي مكان اقرب من الباب ثمة ما يشبه التخت تغطيه الحفة رمادية، يستند ظهره

على جانب الموقد. وفاحت من كوة الموقد الرائحة الحلوة لحساء الملفوف – حيث كان يغلي الملفوف ولحم البقر وورق الغار.

رمى الرجل القادم معطفه فوق المصطبة وبدا ممشوق القوام اكثر ببزته لوحدها وبالجزمتين، ثم نزع قفازيه والقبعة ومسد رأسه تعباً بيد معروقة شاحبة اللون – كان شعرها الاشيب المنسدل على الفودين نحو طرفي عينيه مجعداً قليلاً، وبانت هنا وهناك على وجهه الطويل الوسيم ذي العينين السوداوين اثار دقيقة للاصابة بالجدرى. ولم يكن هناك احد في حجرة الضيافة، فصاح بتقرز فاتح الباب المؤدي الى المدخل:

- هيه، من هناك!

وعلى الفور دلفت الى حجرة الضيافة امرأة سوداء الشعر، وسوداء الحاجبين ايضا، وجميلة ايضا بجمال لا يناسب عمرها، تشبه غجرية كهلة، وثمة زعب اسود على شفثها العليا وعلى امتداد خديها، وكانت خفيفة الحركة، رغم انها بدينة، بصدر ناهد يبرز تحت قميصها الاحمر، وبطن مثلث كما لدى الاوزة يتدلى وراء تنورتها الصوفية السوداء. فقالت:

- اهلا وسهلا، يا صاحبة السعادة. هل تتناولون الغداء ام تامرون باعداد السماور؟

لقى الرجل القادم نظرة خاطفة الى كتفيها المدورتين وقدميها الخفيفتين ذواتي الخفين التريين العتيقين، ورد بصورة مقتضبة وبلا اكتراث:

- السماور. هل انت ربة البيت ام خادمة؟

- ربة البيت، يا صاحب السعادة.

- اذن، تتولين بنفسك تدبير شؤون المنزل.

- بالضبط. انا نفسي.

- ولماذا؟ هل انت ارملة لكي تدبرين شؤونه لوحدهك؟

- لست ارملة يا صاحب السعادة. ولكن ينبغي ان يكون لي مورد للرزق. كما انني احب ادارة الاعمال.

- طيب، طيب. هذا حسن. المكان عندك نظيف وانيق.

كانت المرأة ترنو اليه طوال الوقت بنظرات ثاقبة مضيقة عينيها قليلا.

وردت قائلة:

- انني احب النظافة. فقد شببت في بيت للسادة. وكان لا بد وان اتعلم اداب اللياقة والسلوك يا نيكولاى اليكسييفيتش.

استقام بسرعة، وجهزت عيناه واصطبغ بالحمرة. وقال بعجلة:

- نادي جدا! انت؟
- انا، يا نيكولاي اليكسييفيتش.
- وقال وهو يجلس على المصطبة محدقا فيها بامعان:
- يا الهي، يا الهي! ما كان احد ليتصور! كم عدد السنين التي مضت دون ان نلتقي؟  
اظن خمسا او ثلاثين سنة؟
- ثلاثين، يا نيكولاي اليكسييفيتش. انا الان في الثامنة والاربعين وانت في الستين  
او نحوه، كما اظن؟
- شيء من هذا... يا الهي، يا للعجب!
- ما العجب، يا سيدي؟
- كل شيء، كل شيء... كيف لا تفهمين ذلك!
- وفارقه التعب وشروذ الفكر، وصار يذرع الحجرة بحزم، متفرسا في ارضيتها. ثم توقف  
واخذ يقول وقد توردت بشرته عبر الشعر الاشيب.
- انني لا اعرف عنك شيئا منذ ذلك الحين. وكيف جئت الى هنا؟ ولم لم تبقي هناك  
عند السادة؟
- لقد اعتقني السادة بعدك بقليل.
- واين عشت فيما بعد؟
- الحديث ذو شجون، يا سيدي.
- تقولين انك ما تزوجت؟
- لا، لم اتزوج.
- لماذا؟ وبما كنت عليه من جمال؟
- لم اقدر على الزواج.
- ولماذا؟ ما الذي تلمحين اليه؟
- وهل هناك ما يتطلب الايضاح؟ لا بد وانك تذكر كم احببتك؟  
فاحمر وجهه حتى تخلصت عيناه بالدموع، ثم اخذ يذرع الغرفة، عابسا، مرة اخرى.  
وجمجم:

- كل شيء زائل، يا صديقتي. الغرام، الشباب - كل شيء، كل شيء. انها قصة مبتذلة وعادية. وكل شيء يمضي مع السنين. ما هو المكتوب في سفر ايوب؟ "كيف تستعيد ذكرى المياه الجارية".

- لكل انسان ما قدر له الله، يا نيكولاي اليكسيفيتش. الشباب يمضي لدى الجميع، اما الحب فامرّه مختلف.

ورفع راسه، متوقفا، وضحك ساخرا و بالم:

- لكن ما كان بوسعك ان تحبيني طوال الدهر!

- اذن، كان بوسعي. ومهما توالى الايام، كان يملا حياتي شيء واحد. كنت اعرف انك تبدلت منذ امد بعيد، وبالنسبة لك كما لو لم يحدث شيء وها انت... لقد فات الاوان للوم والعتاب الان، ولكنك، وهذا حق، هجرتني بكل قسوة، - وما اكثر المرات التي ازعمت فيها الانتحار بسبب القهر وحده، ناهيك الحديث عن الامور الاخرى. اذ جاء وقت كنت ادعوك فيه يا نيكولاي اليكسيفيتش نيكولينكا، وانت - اتذكر كيف كنت تدعوني؟ وكنت تتلو على الاشعار عن "الدروب الظليلة"، - اضافت هذه العبارة بابتسامة خبيثة.

فقال هازا راسه:

- اه، لكم كنت حلوة انذاك! ويا لهيامك و عنفوانك ويا لفتنتك! اي قد، واي لواحظ!

اتذكرين كيف كان يرمقك الجميع؟

- اتذكر يا سيدي. وانت كنت وسيما جدا ايضا. وانا وهبتك انت كل جمالي وهيامي.

وكيف يمكن نسيان هذا كله.

- اه! كل شيء يمضي. وكل شيء ينسى.

- كل شيء يمضي، ولكن لا ينسى كل شيء.

وقال شائحا عنها بوجهه ومقتربا من النافذة:

- انصرفي. انصرفي ارجوك.

ثم اخرج مندبيله وضغط به على عينه، واردف مغمعما:

- لو يسامحني الرب فقط. اما انت فيبدو انك غفرت لي ذلك.

ودنت من الباب ثم توقفت:

- لا، يا نيكولاي اليكسيفيتش، لم اغفر لك. وما دام الحديث قد مس مشاعرنا، فانني

اقول بصراحة: ما كان بوسعي ان اغفر لك ذلك ابدا. وكما لم يكن لدي ايامئذ احد اعز في الدنيا

منك، بقيت هكذا فيما بعد. ولهذا لا يجوز لي ان اصفح عنك. وما نفع الذكرى فالاموات لا ينبشون من القبور.

فاجاب مبتعدا عن النافذة وقد لاحت على وجهه الصرامة:

- نعم، نعم، لا فائدة، اعطي الامر باعداد الخيول. بيد انني اقول لك: لم اكن سعيدا في حياتي ابداء، ولا تتصورني، رجاء. واعذريني ان كنت اسيء الى عزة نفسك، لكنني أقول بصراحة. لقد كلفت بزوجتي الى حد الجنون. الا انها خاننتي، وهجرتني مهانا اكثر مما جلبت لك من اهانة. واحببت ابني لحد العبادة حتى شب، وما اكثر ما علقت عليه من امال! فاذا به سافل ومبذر وصالف وبلا شرف وبلا ضمير... على اية حال، انها ايضا قصة عادية جدا ومبتذلة. مع السلامة، يا صديقتي الطيبة. اظن انني فقدت فيك اعز شيء في الحياة. ودنت منه ولثمت يده، بينما لثم هو يدها.

- اعطي الامر...

حين ابتعدت العربية عن المكان صار يفكر بتجهم: " نعم، يا لجمالها انذاك! ويا لسحرها!". واستعاد بشعور من الخزي عباراته الاخيرة وكيف لثم يدها، وعلى الفور اصابه الخزي لخزيه. "وهل جافيت الحقيقة، او لم تهبني خيرة لحظات العمر؟"

مالت الشمس الشاحبة الي المغيب، وكان الحوذي يستحث الخيول، وما برح يغير الخطوط السوداء لاثار العربات، منتقيا الطريق الأقل قذارة، وقد غاص ايضا في افكاره.

- انها يا صاحب السعادة كانت تراقبنا طوال الوقت من النافذة عندما غادرنا. هل عرفتموها منذ زمن بعيد؟

- نعم، يا كلیم.

- انها امرأة ذكية، ويقال انها تزداد ثراء. وتقرض المال بالربا.

- هذا لا يعني شيئا.

- كيف لا يعني شيئا! فمن لا يود العيش افضل! لو حكمنا الضمير، فلا ضمير في هذا. ويقال انها منصفة من هذه الناحية. الا انها صارمة! فلئن لا تستطيع الدفع في الوقت المطلوب، فانت الملام.

- بلى، بلى، انت الملام... اسرع، رجاء، لكي لا نتأخر على القطار...

كانت الشمس الصفراء الجانحة للمغيب تتير فوق الحقول الجرداء، والخيول تغوص  
متخبطة في برك الاوحال. وتطلع الى الحدوات ذات الوميض، ورفع حاجبيه السوداوين،  
واستغرق في التفكير:

"نعم، انت الملام. نعم، طبعاً، خيرة اللحظات. وليست افضلها فقط، بل انها كانت ساحرة  
حقاً! "ازهار الورد البري متفتحة حواليك، وتمتد الدروب الظليلة لاشجار الزيزفون...". لكن،  
الهي، ما كان سيحدث لاحقاً؟ ماذا لو لم اهجرها؟ اية سخافة! ان تصبح ناديجا هذه، صاحبة  
النزل، زوجتي، وربة بيتي في بترسبورج، وام ابنائي؟".  
واغمض عينيه، وهز رأسه.

20 اكتوبر 1938

