

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УФИМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ НАУКИ И ТЕХНОЛОГИЙ»

*А. Гаф*

*На правах рукописи*

ГАБДУЛЛИНА АККОШ РАФФАСОВНА

**ЦЕЛОСТНОСТЬ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ  
ПЕРЕВОДОВ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА)**

5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная  
лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Е.А. Морозкина

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	14
1.1 Особенности художественного текста.....	14
1.1.1 Признаки художественного текста.....	14
1.1.2 Функции художественного текста.....	16
1.2 Художественный перевод и его специфика.....	17
1.2.1 Понятие художественного перевода.....	17
1.2.2 Стратегии перевода текста, разработанные в отечественном и зарубежном переводоведении.....	19
1.3 Англоязычные переводы рассказов А.П. Чехова.....	23
Выводы по 1 главе.....	30
ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ И ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ И АКТУАЛИЗАЦИЯ В ПЕРЕВОДЕ СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕГО КОДА КАК ОСНОВЫ ЦЕЛОСТНОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	32
2.1 К вопросу о целостности переводческого преобразования художественного текста.....	32
2.2 Межъязыковая асимметрия в аспекте переводческого преобразования художественного текста.....	41
2.2.1 Логические отношения внеположенности в свете межъязыковой асимметрии.....	43
2.2.2 Контрарность и контрадикторность.....	57
2.3 Актуализация смыслообразующих кодов при переводе лексических и лексико-грамматических компонентов художественного текста.....	61
2.3.1 Интерпретация понятия «футляр» как смыслообразующего кода художественного текста в аспекте его переводческого преобразования.....	61



2.3.2 Репрезентация маркеров категории неопределенности в художественном переводе как отражение когнитивной стратегии автора.....	83
2.3.3 Аффиксы с оттеночной семантикой.....	93
Выводы по 2 главе.....	99
<b>ГЛАВА 3. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЭМОТИВНОЙ УСТАНОВКИ АВТОРА В АСПЕКТЕ ЦЕЛОСТНОСТИ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ.....</b>	<b>103</b>
3.1 Перевод эмфатических конструкций .....	104
3.1.1 Перевод лексических эмфатических элементов текста .....	106
3.1.2 Перевод синтаксических эмфатических конструкций .....	112
3.2 Перевод метафорических элементов художественного текста .....	120
3.3 Актуализация в переводе метафорических смыслов библейских претекстов	127
3.4 Редупликации в оригиналах и переводах рассказов А.П. Чехова как средство художественной выразительности .....	132
3.5 Элементы импрессионистской техники письма в рассказах А.П. Чехова в аспекте перевода.....	138
3.5.1 Перевод импрессионистских паттернов в описании пейзажа .....	140
3.5.2 «Пуантилизм» в импрессионистском тексте .....	146
3.5.3 Воспроизведение лексем, передающих состояние неопределенности, при переводе элементов импрессионистской техники письма.....	148
3.5.4 Перевод импрессионистических деталей .....	151
3.5.5 Перевод ассоциативных компонентов импрессионистской техники письма .....	153
Выводы по 3 главе.....	157
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>159</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>164</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Проблемы переводоведения привлекали внимание таких выдающихся лингвистов, как Ю.Д. Апресян, Л.С. Бархударов, Е.В. Бреус, В.С. Виноградов, В.Г. Гак, Н.К. Гарбовский, В.Н. Комиссаров, Л.К. Латышев, Ю. Найда, О.В. Петрова, Я.И. Рецкер, В.В. Сдобников, А.В. Федоров, А.Д. Швейцер, М.Я. Цвиллинг, Л.А. Черняховская и др. При этом многие аспекты, связанные с переводческой деятельностью, без сомнения, нуждаются в дальнейшем исследовании. В частности, дальнейшей разработки требует проблема комплексного воспроизведения смысловой и эстетической целостности художественного текста в переводе.

Исследователи по-разному интерпретировали понятие целостности перевода. Так А.В. Федоров связывал это понятие с вопросом полноценности или адекватности перевода. Я.И. Рецкер, с одной стороны, рассматривал понятие целостности перевода в сравнении с понятием точности перевода, с другой, – описывал прием целостного преобразования как разновидность переводческой трансформации, суть которой состоит в преобразовании отрезка речевой цепи не по элементам, а целостно, с учетом контекста. Л.С. Бархударов упоминает проблему целостности при переводе в рамках вопроса выделения единиц перевода, когда в силу специфики определенных текстов возникает необходимость рассмотрения в качестве единицы перевода целого текста. Н.К. Гарбовский, в свою очередь, анализирует понятие целостности переводческой деятельности в рамках системного подхода, в терминах «общего и частного, целого и части» [Гарбовский 2004: 221]. Данная точка зрения представляется целесообразной, так как текст как таковой, действительно, следует рассматривать в качестве целостной системы.

В аспекте исследования целостности переводческого преобразования художественного текста необходимо принимать во внимание присущие ему основные признаки. Среди базовых признаков художественного текста известный

ученый Ю.М. Лотман справедливо выделяет выраженность, ограниченность и структурность. Выраженность предполагает соотношение содержания и формы, ограниченность сопоставима с «герметичностью» текста (термин Б.М. Гаспарова), структурность связана с внутренней организацией текста, превращающей его в структурное целое. Усложненная художественная структура, создаваемая с использованием языкового материала, отмечает Ю.М. Лотман, способна передавать такой объем информации, который недоступен для передачи посредством «элементарной собственно языковой структуры» [Лотман 1998: 23].

**Актуальность темы диссертации** определяется необходимостью введения в науку о переводе понятия целостности переводческого преобразования художественного текста, которое включает в себя, наряду с интерпретацией лексических и лексико-грамматических элементов текста, актуализацию в переводе когнитивной стратегии и эмотивной установки автора, а также воспроизведение авторской техники письма.

**Объектом** исследования является проблема целостности переводческого преобразования художественного текста; **предметом** становятся лексические, лексико-грамматические компоненты художественного текста, средства выразительности, использованные автором, а также элементы выбранной им техники письма, воспроизведение которых в переводе обеспечивает целостность переводческого преобразования художественного текста.

**Цель научного исследования** обуславливается необходимостью точной передачи при переводе смыслов художественного текста в рамках целостности его преобразования, предполагающего комплексное рассмотрение элементов текста с учетом эстетической функции, а также когнитивной стратегии и эмотивной установки автора.

Поставленная цель может быть достигнута в случае решения следующих задач:

– ввести в научный обиход понятие целостности переводческого преобразования художественного текста;

- рассмотреть основанные на межъязыковой асимметрии логические отношения внеположенности в аспекте переводческих преобразований;
- исследовать особенности актуализации в переводе смыслообразующих кодов художественного текста;
- выявить маркеры категории неопределенности в оригиналах рассказов А.П. Чехова и изучить особенности их перевода с русского на английский язык;
- рассмотреть способы воссоздания в переводе эмфатических конструкций, передающих эмотивную установку автора;
- исследовать особенности актуализации в переводе импрессионистских паттернов, использованных в пейзажных зарисовках, в технике пуантилизма, а также в импрессионистских деталях и ассоциативных образах.

Цель и совокупность поставленных задач обусловили использование следующих **методов исследования**: метод сплошной выборки необходим для отбора языкового материала; метод лингвистического анализа текста и метод переводческого анализа текста, а также сравнительно-сопоставительный метод включены в диссертацию для исследования репрезентации определенных лексем в русскоязычных оригиналах и англоязычных переводах; метод изучения словарных дефиниций также задействован для выявления семантических признаков лексических единиц оригиналов и переводов текстов. Также использованы общенаучные методы анализа и синтеза.

**Научная новизна диссертационного исследования** заключается в следующем:

- Впервые введено понятие целостности переводческого преобразования художественного текста с целью наиболее полного воссоздания версии оригинала в переводе.
- Выявлено, что целостность переводческого преобразования художественного текста предполагает актуализацию в переводе заложенных

автором смыслообразующих кодов текста оригинала. Кроме того, предложен алгоритм ценностно-смыслового моделирования перевода, предполагающий определение лексем, передающих ценностно-смысловой посыл автора, и подбор лингвистических эквивалентов на языке перевода с целью наиболее точного воспроизведения когнитивной установки автора.

- Установлено, что среди средств воплощения когнитивной стратегии автора выделяются не только ценностно-смысловые модели художественного текста, но и маркеры категории неопределенности, которые должны быть воссозданы в переводе.

- В оригиналах и переводах рассказов А.П. Чехова обнаружены паттерны импрессионистской техники письма, включающей пейзажные зарисовки, ассоциативные образы, импрессионистские детали, элементы «пуантилизма».

**Рабочая гипотеза диссертационного исследования** состоит в том, что целостность переводческого преобразования художественного текста, предполагающая необходимость учета в переводе контекстуальной и логической взаимосвязи языковых компонентов текста с воспроизведением эстетической, когнитивной, эмотивной функций оригинала и техники письма автора, обеспечивает актуализацию в переводе многообразия его эксплицитных и имплицитных смыслов.

**Теоретическая значимость** диссертации обусловлена введением понятия целостности переводческого преобразования художественного текста в теорию переводоведения, в частности, в теорию художественного перевода, а также в лекционные курсы по специальной теории перевода и профессионально-ориентированному переводу.

**Практическая ценность** работы заключается в том, что результаты, полученные в ходе сравнительно-сопоставительного лингвистического исследования, могут быть использованы в переводческой деятельности для решения задач раскрытия текстовых смыслов и достижения адекватности

перевода, а также в практических курсах по основам моделирования перевода и спецкурсах по художественному переводу.

**Материалом исследования** послужили рассказы А.П. Чехова, включенные в Полное собрание сочинений А.П. Чехова: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982; а также их переводы на английский язык, осуществленные следующими переводчиками: К. Гарнетт, Г. Дэниелсом, С.С. Котелянским, Дж. Леджером, Р.Э.К. Лонгом, П. Майлзом и Г. Питчером, Р. Пейном, Р. Уилксом: Chekhov A. 201 Stories by Anton Chekhov / tr. by C. Garnett. 1916-1922. <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/189.htm>; Chekhov A. The Death of a Civil Servant: And Other Stories / tr. by G. Daniels. 2012. <https://archive.org/details/deathofcivilserv0000chek/page/4/mode/2u>; Chekhov A. The Bet and Other Stories. 2018 / tr. by S.S. Koteliansky. <https://www.gutenberg.org/files/57333/57333-h/57333-h.htm>; Chekhov A. Chekhov's Short Stories / tr. by G. Ledger. 2014. <http://www.pushkins-poems.com/Chekhov09.htm>; Chekhov A. Rothschild's fiddle and other stories / tr. by R. E.C. Long. 1917. <https://archive.org/details/rothschildsfiddle00chekrich/page/n11/mode/2up>; Chekhov A. Chekhov: the early stories 1883-88 / tr. by P. Miles, H. Pitcher. 1984. [https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek\\_p2g8](https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek_p2g8); Chekhov: the early stories 1883-88 / tr. by P. Miles, H. Pitcher. 1984. [https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek\\_p2g8](https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek_p2g8); Chekhov A. Forty stories / tr. by Robert Payne. 1991. <https://archive.org/details/fortystories0000chek/page/n1/mode/2up>; Chekhov A. The Lady with the Little Dog and Other Stories, 1896-1904 / tr. by R. Wilks. 2002. [https://www.bookfrom.net/anton-chekhov/page,10,51831-the\\_lady\\_with\\_the\\_little\\_dog\\_and\\_other\\_stories\\_1896-1904.html](https://www.bookfrom.net/anton-chekhov/page,10,51831-the_lady_with_the_little_dog_and_other_stories_1896-1904.html).

#### **Основные положения диссертации, которые выносятся на защиту:**

1. Под целостностью переводческого преобразования художественного текста понимается комплексная интерпретация его лексических, лексико-



грамматических компонентов, а также воспроизведение в переводе когнитивной, эстетической и эмотивной функций оригинала и техники письма автора.

2. Для обеспечения целостности переводческого преобразования художественного текста необходимо в процессе перевода учитывать наличие в тексте оригинала языковых кодов, отражающих когнитивную стратегию автора, и являющихся «точечными аттракторами» смыслов.

3. Маркеры нечеткой номинации транслируют состояние неопределенности и являются средством когнитивного воздействия на реципиента, что должно быть учтено в аспекте целостности переводческого преобразования художественного текста.

4. В художественных текстах А.П. Чехова смыслообразующее значение приобретают разнообразные импрессионистские паттерны, нашедшие отражение в описаниях пейзажа, в импрессионистских деталях, в технике пуантилизма, которые требуют актуализации в рамках целостности переводческого преобразования.

Диссертационное исследование соответствует следующим пунктам Паспорта научной специальности **5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика:**

– п. 2. Направления современного языкознания и используемые в них методы описания языков. Терминологический аппарат лингвистики. Лингвистические модели. Метаязык современной лингвистики.

– п. 9. Лингвистика языка и лингвистика речи. Речевая деятельность и использование языка. Лингвистика дискурса и лингвистика текста.

– п. 20. Лингвистическое переводоведение и его основные направления. Языковые и экстралингвистические аспекты перевода. Формы, виды и методы перевода. История перевода и переводческой мысли.

**Теоретической и методологической основой** исследования стали работы отечественных и зарубежных ученых в области:

- теории и практики переводоведения: Л.С. Бархударов, Г. Вермеер, В.Г. Гак, В.Н. Комиссаров, Дж. Кэтфорд, Е.А. Морозкина, Ю. Найда, О.В. Петрова, К. Райс, Я.И. Рецкер, В.В. Сдобников, А.В. Федоров, М.А.К. Хэллидей, А.Д. Швейцер и др.;
- художественного перевода: М.М. Бахтин, Н.К. Гарбовский, Т.А. Казакова, Н.Н. Кузнецова, Ю.М. Лотман, В.П. Москвин, Е.А. Морозкина и др.;
- межъязыковой асимметрии: В.В. Акуленко, Р.А. Будагов, Н.К. Гарбовский, В.Б. Кашкин, Т.В. Куралева, И.А. Лекомцева и др.;
- эмфазы и экспрессивности: В.Ш. Зинатуллин, А.С. Кучкина, Т.Р. Левицкая, П. Ньюмарк, О.А. Фирсов, А.М. Фитерман, Е.Ю. Чибисова и др.;
- когнитивных исследований в языкознании: Е.В. Аликина, М. Вартофский, М.П. Котюрова, Л.В. Кушнина, Е.В. Лукашевич, С.Ю. Нарциссова, В.А. Пищальникова, В.А. Сулимов и др.;
- категории неопределенности в рамках когнитивной лингвистики: С.В. Адамович, В.З. Демьянков, Д.М. Калашник, В.И. Карасик, К.Г. Красухин, В.А. Нуриев, С.А. Песина, В.И. Подлесская, И.Р. Пулеха и др.;
- техники импрессионистского письма: А.В. Игнатенко, М.Е. Кронеггер, Г.Г. Орагвелидзе, Х.П. Стоуэлл и др.

**Апробация работы.** Основные идеи диссертации, ее концептуальные положения и результаты исследований докладывались и обсуждались на следующих конференциях: III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 75-летию Победы в Великой Отечественной войне «Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве» (Уфа, 2020 г.); IX Международной научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода» (Уфа, 2020 г.); V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языковые единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, 2020 г.); IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языки в диалоге

культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве» (Уфа, 2021 г.); VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языковые единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, 2021 г.); X Международной научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода» (Уфа, 2021 г.); V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве» (Уфа, 2022 г.); XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода» (Уфа, 2022 г.); VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Языковые единицы в свете современных научных парадигм» (Уфа, 2022 г.); IX Международной научно-практической конференции, посвященной юбилею д-ра филол. наук, профессора, Заслуженного работника образования РБ, Почетного работника ВПО РФ, действительного члена РАЕН Фаткуллиной Флюзы Габдуллиновны «Теоретические и практические проблемы развития современной гуманитарной науки» (Уфа, 2023 г.); I Международном лингвокультурологическом форуме «Лингвокультурология и коммуникативная реальность XXI века: новые вызовы – новое осмысление» (Москва, 2023 г.).

Результаты, достигнутые в процессе научного исследования, были обсуждены на расширенном заседании кафедры лингводидактики и переводоведения и кафедры иностранных языков естественных факультетов высшей школы зарубежной филологии, лингвистики и перевода института гуманитарных и социальных наук ФГБОУ ВО «Уфимский университет науки и технологий». По материалам диссертации было опубликовано пятнадцать научных работ, раскрывающих достижения и новизну диссертации, из которых четыре статьи напечатаны в журналах, рекомендованных ВАК Российской Федерации.

**Структура работы** определяется целью и задачами, поставленными в научном исследовании. Диссертация состоит из введения, трех глав, выводов по ним, заключения и списка литературы (209 наименований). Общий объем диссертации составляет 184 страницы печатного текста.

**Во введении обоснована** актуальность темы диссертации, отмечаются ее цель и основные задачи, а также выявляется научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, предлагается описание теоретической и методологической базы исследования, выдвигается научная гипотеза и положения, выносимые на защиту; предлагается информация по апробации результатов диссертации и о соответствии диссертации паспорту специальности.

В первой главе «Художественный текст как объект переводческого исследования» освещается специфика художественного текста, его признаки и основные функции, а также определено понятие художественного перевода и выявлены некоторые стратегии перевода художественного текста. Изучены основные особенности жанра «рассказ», специфика его структуры; представлен краткий обзор переводов рассказов А.П. Чехова.

Во второй главе «Интерпретация лексических и лексико-грамматических компонентов и актуализация в переводе смыслообразующего кода как основы целостного преобразования художественного текста» введено понятие целостности переводческого преобразования художественного текста; в рамках исследования межъязыковых асимметрических явлений на лексическом уровне проанализирована роль логических отношений внеположенности в процессе перевода определенных групп лексем; исследованы особенности актуализации в переводе рассказов А.П. Чехова смыслообразующих кодов, создаваемых с помощью лексических элементов, связанных с понятием «футлярность», а также таких лексико-грамматических элементов, как аффиксы с оттеночной семантикой и маркеры категории неопределенности, которые, полагаем, участвуют в воплощении когнитивной стратегии автора.

В третьей главе «Воспроизведение эстетической функции художественного текста и эмотивной установки автора в аспекте целостности переводческого преобразования» исследован перевод элементов, способствующих воплощению эстетической функции художественного текста и эмотивной установки автора, а именно лексических и синтаксических эмфатических конструкций, таких средств экспрессивности, как метафора, редупликация, введение библейских претекстов, которые выступают в роли носителей имплицитных метафорических смыслов и должны быть переданы в переводе; изучены особенности воссоздания в англоязычном переводе паттернов импрессионистской техники письма А.П. Чехова.

В заключении подводятся итоги исследования и излагаются перспективы дальнейшего научного исследования данной проблематики.



# ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1 Особенности художественного текста

### 1.1.1 Признаки художественного текста

Художественный текст представляет собой некое диалектическое целое, состоящее из многочисленных взаимодополняющих единиц. С точки зрения Ю.М. Лотмана, художественный текст является «определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства, обладающим свойством превращаться в моделирующие системы» [Лотман 1992: 129-132]. Иными словами, такой текст можно рассматривать как художественную модель того или иного явления. Изучение художественного языка произведений искусства не только дает нам некую индивидуальную норму эстетического общения, но и воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях. Проблема восприятия художественного текста как определенного типа искусства берет свое начало еще со времен античности и с тех пор не теряет актуальности.

В исследовании Н.Н. Кузнецовой описан ряд иных параметров, присущих художественному тексту. Кроме возможности отражать как реальную, так и нереальную действительность, по мнению автора, от нехудожественных он отличается многоплановостью, поскольку текст может быть неоднозначно воспринят как в интеллектуальном, так и в эмоциональном плане, а также многомерностью. Для такого типа текста характерны построение по законам ассоциативно-образного мышления; наличие, наряду с эксплицитной, имплицитной информации; гипотетичность, когда трактовка образа или изображение ситуации происходит в субъективном ключе, а рассмотренные вопросы связаны с предположением автора. Также художественный текст отличается максимальной информативностью и выразительностью, отсутствием

избыточности вследствие постоянной смены кодов и наличием коммуникативно-эстетической функции [Кузнецова 2022].

Основными признаками художественного текста является высокая информационная насыщенность, причем, кроме фактуальной и эмотивно-побудительной, художественные тексты содержат концептуальную информацию. Художественные тексты могут отражать национальную картину мира носителей определенного языка и воплощать идеи как отдельного человека (автора), так и народа в целом.

Отсылки ко множеству культурных аспектов порождают многосмыслие художественного текста. В понимании Ю. Лотмана, художественный текст представляет собой «сложно построенный смысл» [Лотман 1998]. Его особенность состоит в том, что, в силу высокой степени образности информация в художественном тексте может быть передана за счет смысловой емкости, то есть имплицитно, обуславливая возможность множества прочтений и истолкований текста. Ученый полагает, что поэтическая речь (как стихотворная, так и прозаическая) являет собой значительно усложненную в сравнении с естественным языком структуру, в рамках которой реализуется мысль писателя, и от которой она не отделима. Усложненная художественная структура, создаваемая на материале языка, способна передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи посредством «элементарной собственно языковой структуры» [Лотман 1998]. Так, в результате, текст приобретает форму «многократно закодированной» [Лотман 1970: 78] структуры, которую читателю надлежит раскодировать.

Таким образом, сложность художественного текста обуславливается рядом его параметров и особенностей. Кроме того, о многоаспектной сущности художественного текста можно судить в свете рассмотрения его функций.

### 1.1.2 Функции художественного текста

Исследователи предлагают разные классификации функций художественного текста. По классификации, предложенной К. Бюлером, можно выделить как репрезентативную и экспрессивную, так и аппелятивную функции художественного текста [Бюлер 2000: 321]. Описание событий, включенных в сюжет произведения, составляет репрезентативную функцию, тогда как отражение чувств и эмоций персонажей передается с помощью экспрессивной функции. Аппелятивная функция предполагает стремление писателя повлиять на эмоциональный фон реципиента и вызвать разного типа реакции на смыслонаполнение художественного текста.

В.П. Москвин выделяет две наиболее важные функции художественного произведения, а именно эстетическую функцию и функцию воздействия на реципиента. Функция воздействия связана с восприятием читателем происходящих в тексте событий. Эстетическая функция связана с «работой над словом» [Москвин 2004: 59] в рамках воплощения единого художественного замысла произведения.

Л.Н Мурзин и А.С. Штерн, полагают, что «эстетическая интенция автора» [Мурзин, Штерн 1991: 79], является основным фактором характера художественной коммуникации. Примечательно, что именно художественно-эстетическую (поэтическую) функцию В.Н. Комиссаров считает главенствующей коммуникативной функцией художественного текста. В.В. Сдобников и О.В. Петрова также подчеркивают важность факта оказания художественным текстом эстетического воздействия на реципиента [Сдобников, Петрова 2007: 349].

Таким образом, художественный текст отличается эмоциональностью, эстетикой и образностью, отражает авторское видение мира и его философию. Вместе с тем, его следует рассматривать как организованную особым образом систему, как структуру, обладающую рядом признаков, которые в определенной степени обуславливают сложность осуществления художественного перевода.

## 1.2 Художественный перевод и его специфика

### 1.2.1 Понятие художественного перевода

Проблемы перевода художественного текста привлекают внимание как исследователей, которые работают в области литературоведения и лингвистики, так и представителей других гуманитарных наук. Несмотря на то, что проблемы художественного перевода исследовались рядом ученых, в том числе, такими лингвистами, как Е.В. Бреус, Л.С. Бархударов, В.Г. Гак, В.Н. Комиссаров, Л.К. Латышев, Ю. Найда, Я.И. Рецкер, А.В. Федоров, А. Д. Швейцер, М.Я. Цвиллинг, Л.А. Черняховская, многие аспекты, связанные с данным направлением переводческой деятельности, нуждаются в дальнейшем исследовании.

Специалист в области теории художественного перевода Т.А. Казакова трактует перевод художественного текста в аспекте его творческого преобразования с исходного языка на принимающий с использованием возможных выразительных средств языка перевода с целью передачи «литературных особенностей оригинала» [Казакова 2002: 6]. Это требует от переводчика как блестящих знаний в области лингвистики, так и широкого литературного кругозора с тем, чтобы осветить в переводе многочисленные «межкультурные вопросы» [Казакова 2002: 5].

Исследователи отмечают важность разграничения понятий «художественный перевод» и «перевод художественных текстов». С точки зрения Т.А. Казаковой, художественный перевод связан с деятельностью переводчика, а перевод литературных текстов указывает на тип текстов, который необходимо перевести [Казакова 2002: 6]. Отметим, что существует понятие нехудожественного перевода художественных текстов, в частности, литературный текст может переводиться в целях академических исследований в отношении наиболее ценных литературных произведений, или для создания подстрочников. Также отмечается, что перевод художественных текстов иногда

может быть малохудожественным, то есть «не обладать в полной степени художественными достоинствами оригинала» [Алтыnguжин 2020: 12]. Это может быть обусловлено недостаточной компетентностью переводчика в сфере искусства слова, либо в области художественного перевода, проявляющейся в возникновении различных деформаций при переводе исходного текста.

В.Н. Комиссаров, в свою очередь, подчеркивает важность дифференциации понятий «художественный перевод» и «информативный перевод». В противовес информативному переводу, который направлен, прежде всего, на максимально точное воспроизведение в переводе информации, художественный перевод, в первую очередь, нацелен на передачу художественно-эстетических сторон исходного текста [Сдобников 2001: 239]. В.Н. Комиссаров утверждает, что процесс художественного перевода предполагает воспроизведение на языке перевода вторичного текста, который оказывал бы аналогичное оригинальному «художественно-эстетическое воздействие на реципиента» [Комиссаров 1990: 95].

Художественный перевод воспринимается ученым как своего рода «эвристический процесс», предполагающий решение «творческих задач» [Комиссаров 1990: 187]. Согласимся с исследователем, что деятельность переводчика, равно как и деятельность автора текста, предполагает творческий поиск, причем, если автор создает новый художественный текст, то переводчику необходимо воссоздать «вторичный текст» на языке перевода [Крупнов 1976: 23]. Как справедливо отмечает В.Н. Крупнов, писатель опирается в созданном им художественном тексте на «представления и ассоциации» [Крупнов 1976: 24] из реальной жизни, в то время как переводчик осуществляет актуализацию авторских идей на языке перевода. Безусловно, авторский текст следует воспроизводить в полном соответствии с нормами языка перевода и с учетом стилистических и смысловых аспектов текста оригинала. Важное значение в процессе перевода играют фоновые знания переводчика: так, зачастую перед ним встает необходимость воссоздания национальной окраски содержания и формы различных языковых единиц, которые, по справедливому замечанию А.В.



Федорова, позволяют точно отразить окружающую действительность [Федоров 2002:179]. Ученый отмечает важность учета временного периода создания произведения в силу неизбежной взаимосвязи между историческими событиями, которые имели место в определенные периоды времени и «отражающими их образами» [Федоров 2002: 179]. Кроме того, немаловажным представляется тот факт, что художественный текст может толковаться по-разному, причем, точно интерпретировать его возможно лишь после его целостного анализа и знакомства переводчика с творчеством писателя. Как справедливо отмечает М.М. Бахтин, сложно, но необходимо «увидеть, и понять» тип мышления автора художественного текста, что позволяет осознать, творчески переработать, а, предварительно принять «чужое сознание и его мир» [Бахтин 1979: 289].

Неоспоримо и наличие в версии перевода художественного текста «отпечатка» личности переводчика, проявляющегося в процессе художественного перевода: разные переводчики при переводе одной и той же языковой единицы могут воспользоваться различными приемами. Так, соглашаясь с мнением А.С. Назина, отметим, что в тексте перевода обязательно появляются маркеры, раскрывающие личностные особенности лингвистики текста переводчика. Маркеры, отражающиеся в наиболее частотном использовании лексических и грамматических средств языка [Назин 2007: 113].

Следовательно, проблема художественного перевода носит комплексный характер и связана, прежде всего, с передачей художественно-эстетических сторон исходного текста, что представляется возможным в рамках применения определенных стратегий перевода текста.

### **1.2.2 Стратегии перевода текста, разработанные в отечественном и зарубежном переводоведении**

Исследование стратегий перевода художественного текста тесно связано с прагматическим аспектом его осуществления. Яркий представитель теории

перевода В.Н. Комиссаров занимался исследованием прагматических аспектов перевода текста, которые можно применить, в том числе, к художественному переводу. Сложность учета прагматического эффекта подразумевает, во-первых, верное восприятие переводчиком прагматической установки, заложенной автором оригинального произведения, выявления цели автора и реакции, которой он ожидал от реципиента; а во-вторых, верную прагматическую адаптацию переводного текста, результатом которой должна стать адекватная передача смыслов текста, призванная обеспечить надлежащее восприятие произведения читателем. В соответствии с рекомендацией В.Н. Комиссара, в рамках переводческой прагматики следует иметь в виду некое «усредненного реципиента» [Комиссаров 2011: 139], принимая во внимание возможность отсутствия у потенциального читателя определенных фоновых знаний, а следовательно, возникновения возможных сложностей в толковании им определенных элементов текста. Поскольку, в соответствии с основной функцией художественного текста, прагматика перевода художественного произведения предполагает, прежде всего, воссоздание художественно-эстетического воздействия, оказываемого на реципиента средствами принимающего языка, переводчику предстоит не только осознать замысел автора и выявить, какие средства воздействия на читателя им использовались, но и учесть данное многообразие средств при переводе.

Существует множество теорий, в рамках которых учеными предпринимались попытки толкования стратегий перевода художественного текста. Среди них наибольший интерес вызывает теория поиска закономерных соответствий Я.И. Рецкера, а также проблема динамической эквивалентности, поднятая Ю. Найдой, и так называемая трансформационная модель перевода, разработанная Дж. Кэтфордом. В соответствии с теорией закономерных соответствий Я.И. Рецкера, осуществляется поиск вариантов перевода отдельных элементов текста. Опираясь на концепцию ученого, можно выделить три группы переводческих соответствий. Это переводческие эквиваленты, проявляющиеся

при наличии лингвистической симметричности языковых единиц оригинала и перевода, вариантные и контекстуальные соответствия, а также лингвистические соответствия, обусловленные видами переводческих трансформаций. В теории Я.И. Рецкера представлены основные переводческие приемы и обосновывается необходимость глубокого анализа лингвистических эквивалентов языков оригинала и перевода. Отмечается важность учета контекстуальных значений в процессе перевода и использование преимущественно лексических трансформаций в поиске лингвистических соответствий для единиц перевода. Труды Я.И. Рецкера включают понятие эквивалентности, являющееся одним из основополагающих терминов современного переводоведения [Рецкер 1974: 10-11].

Среди зарубежных лингвистов, исследовавших понятие переводческой эквивалентности, можно выделить представителя Лейпцигской школы Г. Йегера. В работе «Трансляция и трансляционная лингвистика» понятие переводческой эквивалентности воспринимается ученым как поиск взаимоотношений «между текстом на исходном языке и текстом на языке перевода» [Jäger 1975: 87], которые предполагают сохранение изначальной коммуникативной ценности высказывания. Данная трактовка понятия представляется в большей степени приближенной к теории динамической эквивалентности, разработанной одним из выдающихся представителей западной школы, обращавшихся к проблеме художественного перевода, Ю.А. Найдой. Специфика художественного перевода, полагает ученый, может приводить к определенному конфликту между текстом оригинала и текстом перевода, который обусловлен сложностью, связанной с необходимостью удовлетворения таким переводческим критериям, как одновременная передача в версии перевода смысла, стиля и духа оригинала. В этом случае исследователь предлагает «жертвовать либо тем, либо другим» [Найда 1978: 125-126]. Лингвист приходит к заключению, что при переводе следует стремиться к созданию динамической связи между сообщениями на языке оригинала и языке перевода, а не к полному совпадению сообщений. Ю. Найда,

ввел понятия формальной и динамической эквивалентности. Формальная эквивалентность может рассматриваться как соотношение формы и содержания. В том случае, когда структура текста оригинала и перевода совпадают, можно говорить, по Ю. Найде, о структурной эквивалентности. Лингвист называет такой способ перевода, который предполагает воспроизведение в переводческой версии формы и содержания оригинала и способствует погружению реципиента в ту эпоху, к которой принадлежит оригинал, «перевод-глосса» (“gloss translation”). Формальная эквивалентность противопоставляется понятию динамической эквивалентности, предполагающей создание перевода, который оказывает на читателя воздействие, равноценное воздействию оригинального текста на аудиторию, к которой он обращен. Принцип динамической эквивалентности в определенной степени подразумевает учет культуры и обычаев страны перевода. В результате столкновения двух культурных систем могут иметь место противоречия культурных тенденций, а следовательно, противоречия в переводе. Задачей переводчика является снятие подобных противоречий.

Еще одна модель, позволяющая интерпретировать определенные процессы в аспекте художественного перевода – трансформационная модель перевода, представленная в работе Дж. Кэтфорда «Переводческие сдвиги» / “Translation shifts” (1965) [Catford 2000]. Переводческими сдвигами исследователь называет изменение уровней формального соответствия в процессе перевода и выделяет уровневый сдвиг (level shift) и категориальный сдвиг (category shift). Изменение уровней языка связано с лексическими и грамматическими формами языка. Категориальные сдвиги соотносятся с лингвистическими категориями языка.

Таким образом, при актуализации художественных средств в процессе преобразования текста переводчик может опираться на ряд созданных учеными лингвистических теорий. Наибольший интерес, с нашей точки зрения, представляют теория поиска закономерных соответствий Я.И. Рецкера, а также теория динамической эквивалентности Ю. Найды и трансформационная модель перевода, разработанная Дж. Кэтфордом.

Лингвистами отмечается возможность рассмотрения проблем художественного перевода в рамках сопоставительного анализа оригинала и его иноязычных версий перевода. Сопоставительный анализ позволяет выявить способы и приемы преодоления типовых трудностей и определить, «какие элементы оригинала остаются непередаваемыми в переводе» [Комиссаров 1973: 27], сконцентрировать внимание на сходных чертах сопоставляемых языков и, тем самым, «приспособить описание одного языка к описанию другого» [Хэллидей 1978: 54].

### **1.3 Англоязычные переводы рассказов А.П. Чехова**

Обратимся, прежде всего, к толкованию жанра рассказа. В русской культурной традиции рассказ является универсальным жанром, который уходит корнями в далекое прошлое, но, при этом он не теряет своей актуальности и по сей день, что обусловлено структурными и эстетическими возможностями концентрированного, лаконичного изображения мира и человека. Отличительными чертами русского рассказа всегда являлась глубина «социально-политического, философского, этического содержания при всей своей временной и пространственной ограниченности» [Костылева 2021]. Недаром рассказ называют «малой эпопеей». Огромное влияние на знакомство зарубежной публики с этим жанром в отечественной интерпретации оказали переводы художественных текстов А.П. Чехова

Использовавшийся в первой половине XIX века наряду с понятием «повесть», в противовес крупной форме — «роману» [Локс 1925: 693-695], термин «рассказ» закрепляется в отношении повествовательных произведений малой формы только в середине 1840-х годов. Согласно словарю литературоведческих терминов, рассказ является малым эпическим жанром и представляет собой «прозаическое произведение небольшого объема, в котором, как правило, изображаются одно или несколько событий жизни героя».



Указывается, что для рассказа характерна непродолжительность описываемого действия по времени, а также ограниченный круг действующих лиц. Также отмечается, что в произведении такого жанра может присутствовать рассказчик [Словарь литературоведческих терминов 2005]. Исследователи отмечают некоторые сложности в разграничении таких понятий, как «рассказ» и «новелла»; выделении жанров миниатюры, эскиза и зарисовки. В частности, Алан Паско в статье “On Defining Short Stories” (1991) пишет, что в британской теории литературы традиционно избегают определения жанровой формы рассказа [Pasco 1991]. Британский историк литературы Доминик Хид во введении к академическому изданию “Cambridge History of the English Short Story” (2016) [Head 2016], критично отзываясь о факте направленности исследовательских подходов к рассказу, главным образом, на разработку тематической составляющей жанра в ущерб изучению специфики формальной организации и стиля, также избегает определения его строгих параметров и формы.

М. Веллер в качестве определяющего рассматривает такой параметр, как объем рассказа, трактуя его «как законченное прозаическое произведение объемом до сорока пяти страниц» [Веллер 1989]. Автор полагает, что именно объем определяет темп и ритм прозы; обуславливает большую концентрацию текста; лаконичность; формальную сложность, а также «густоту» стиля рассказа, способствуя его прочтению «на одном дыхании». Данные специфические особенности произведения, по мнению автора, позволяют реципиенту «медленно смаковать трудную фразу и отдельную деталь, держа одновременно в сознании рассказ целиком». Таким образом, стиль, конструкция, способ выражения в тексте находятся в неразрывном единстве с его объемом.

В отличие от повести, которая тяготеет к последовательному изложению событий, в рассказе порядок изложения может иметь различные вариации. В отличие от романа, где события описываются во всем их разнообразии, рассказ имеет тенденцию к выбору одного-двух событий, причем форма представления их отличается оригинальностью, важную деталь в лаконичной структуре

произведения приобретают детали, с помощью которых автор, будто посредством штрихов, создает цельную картину. Эта «недосказанность» требует домысливания и расшифровки, обуславливая долю соучастия реципиента при чтении текста.

В качестве структурообразующего «комплекса мотивов» [Веселовский 1913: 83-83] рассказа выступает сюжет, который, в отличие от «фабулы» представляющей линейную последовательность событий, очерчивает ту последовательность, в которой их располагает автор [Ревякин 1974: 393-394]. Среди элементов сюжета, представляющих фазы развития, различают: экспозицию (начальную часть произведения, подводящую к конфликту), завязку (обнаруживающую конфликт), развитие действия (ряд эпизодов, в рамках которых герои стремятся разрешить конфликт, однако он приобретает все большую напряженность), перипетию (резкий поворот в развитии действия), кульминацию (момент наивысшего напряжения, развития конфликта, демонстрирующий необходимость немедленного разрешения противоречий), развязку, в рамках которой допустимы следующие варианты: конфликт разрешается; конфликт принципиально неразрешим). К структурным внесюжетным элементам также относятся: пролог, эпилог, отступления (лирические, философские, публицистические). Область внутренней композиции включает, в частности, разные типы описаний - портрет, пейзаж, описание интерьера и бытового уклада жизни героев, суммирующую характеристику; формы речи героев: монолог, диалог, письмо (переписка), дневник, записки; формы повествования, называемые точками зрения (позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования). Вследствие необходимости точности построения, высокой напряжённости текста и многозначности смысла многие писатели считают рассказ «труднейшим из прозаических жанров» [Веллер 1989].

Подлинного расцвета жанр рассказа достигает во многом благодаря творчеству А.П. Чехова. Рассказы писателя прошли сложную эволюцию от

юмористических рассказов до глубоких психологических и социально-философских. Б.М. Эйхенбаум писал, что присущая А.П. Чехову «краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести как новый и более совершенный метод изображения действительности» [Эйхенбаум Б. О Чехове [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/eih-357/eih-357-.htm> (дата обращения: 17.09.2023)]. Несмотря на то, что сегодня А.П. Чехов признан классиком мировой литературы, путь его к иностранному читателю был сложен и противоречив. Особый интерес для изучения представляет история переводов Чехова на английский язык, - традиция, берущая своё начало еще при жизни писателя и продолжающаяся до сих пор. Сомерсет Моэм, английский писатель 30–х годов XX века, отмечал, что восхищаться Чеховым в Англии стало признаком хорошего вкуса.

Примечательно, что англичане не являются пионерами перевода произведений Чехова. Еще в 1882 году рассказы писателя начали переводить на славянские языки. Чуть позже ознакомились с творчеством автора на родном языке читатели Франции. В 1893 году были опубликованы первые переводы рассказов автора, а в 1903 году в журнале «La Revue Blanche» - пьеса «Три сестры» в переводе З. Еленковской и Ф. Фагюса. Немалую роль в создании переводов произведений писателя сыграл Дени Рош, который вел с ним переписку с 1887 года. Кроме того, на протяжении XX века распространялись переводы художественных текстов А.П. Чехова, выполненные Артюром Адамовым, Женей Каннак, Андрэ Марковичем, Жоржем Питоевым, Эльзой Триоле и др.

В Германии переводы рассказов А.П. Чехова также появились в 1890-х годах. Перевод первых сборников «В сумерках», «Русские люди» был выполнен Йоханнесом Трейманом. В 1897 году были опубликованы переводы рассказов «Моя жизнь», «Ариадна», «Попрыгунья», что вызвало интерес немецких читателей к творчеству писателя. В сборнике 1960 года, подготовленном Клаусом Беднарцем, представлено полное собрание сочинений писателя на немецком

языке, а также их толкование с филологической точки зрения: описаны переводческие трудности, включающие проблемы перевода реалии, обращение на «Вы», уменьшительно-ласкательные формы имен, различия в грамматическом строе языков. Работы Чехова оказали влияние на крупнейших немецких прозаиков, таких как Г. Гессе, Г. Гауптман. Т. Манн посвятил русскому классику литературный очерк «Слово о Чехове». Наиболее известным и успешным современным переводчиком работ Чехова на немецкий язык считается Петер Урбан (1941 – 2013), ставший лауреатом премии Гоголя, присужденной за качественно выполненные переводы текстов автора.

В конце 1880-х годов в Лондонском еженедельнике «Атенеум» появились первые переводы рассказов А.П. Чехова на английский язык. Небольшая заметка о Чехове как о русском писателе, создателе небольших «психологических этюдов», вышла в сборнике «Литература европейских стран за июль 1888 г. — июнь 1889 г.» (раздел «Россия»). Эта информация содержится в книге М.А. Шерешевской «Переводы Чехова на английский язык (проза и письма)» [Шерешевская М.А.: Переводы Чехова на английский язык (проза и письма) [Электронный ресурс]. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/shereshevskaya-perevody-na-anglijskij-yazyk/perevody-na-anglijskij-yazyk.htm> (дата обращения: 17.09.2023)]. В США в 1891 году впервые в журнале “Short Stories: A Magazine of Fact and Fancy” был напечатан перевод рассказа «Дома» (1887) в исполнении Изабел Ф. Хепгуд (“Philosophy «At Home»”, 1891). В целом, произведения А. Чехова достаточно медленно осваивались англоязычной публикой, что ученые связывают с тем фактом, что издатели прислушивались к мнению некоторых политических эмигрантов из России, таких, как С.М. Степняк-Кравчинский. Интерес к русской литературе и, в частности, к А.П. Чехову, усилился после издания целого ряда переводов его рассказов на английский язык. В 1902 году появилась статья Р.Э.К. Лонга “Anton Tchekhoff” [Long 1902] в журнале “The Fortnightly review”, который сотрудничал У.Т. Стэдом, редактором журнала «Русская библиотека». Р.Э.К. Лонг начал изучать язык и в 1898 году направил

письмо Чехову, в котором запросил разрешение на перевод рассказов («Палата № 6», «В ссылке», «Мужики»). Позже автор самостоятельно осуществил перевод на английский язык целого ряда текстов А.П. Чехова. Известный английский новеллист и романист А. Беннет высоко отзывался о переводах рассказов Чехова, осуществленных Р.Э.К. Лонгом.

В начале XX века были опубликованы некоторые переводы рассказов писателя в английской, американской и канадской периодической печати. Знаковым событием стало опубликование в 1910 году трех рассказов Чехова в переводе широко известной в кругах англоязычных читателей Констанс Гарнетт, которая позже зарекомендовала себя как талантливый переводчик, раскрывший перед публикой своеобразие произведений русских классиков, таких как Толстой, Островский, Гончаров. 28 мая 1911 г., в Лондоне состоялась премьера пьесы Чехова «Вишневый сад» на английском языке (в переводе К. Гарнетт), однако постановка признания широкой публики не получила, что, по мнению ученых, стало причиной приостановки работы переводчика в данном направлении.

Тем временем публиковались переводы в исполнении других авторов: в 1912 году в Англии вышло в свет издание «Пьесы Антона Чехова», включавшее произведения «Дядя Ваня», «Иванов», «Чайка», «Лебединая песня» в переводе Мэриан Фелл; сборник «Степь» и другие рассказы», перевод которого был выполнен Эделин Листер Кей. Ко времени выхода сборников вышеупомянутых переводчиков, увидели свет переводы С.С. Котелянского, которые справедливо оцениваются как наиболее квалифицированные. В частности, первые переводы рассказов Чехова, осуществленные С.С. Котелянским и Дж.М. Марри связаны со сборником «Пари» и другие рассказы» / “The Bet and Other Stories” (1915). Кроме того, С.С. Котелянский и Г. Кэннен создали версию перевода сборника рассказов Чехова «Дом с мезонином и другие рассказы» / “The House with the Mezzanine and Other Stories” (1917). Наконец, С. Котелянский и Л. Вулф перевели «Записные книжки А. П. Чехова» / “Notebook of Anton Chekhov” (1921) на английский язык. Особенность подхода переводчиков заключалась в том, что А.П. Чехов

интересовал их как автор психологической новеллы, раскрывающий тему «Россия и русские», и, прежде всего, тему движения души русского человека.

Новой вехой в истории перевода чеховских произведений стало издание в 1916 году в двух издательствах – лондонском и нью-йоркском – первых книг из 13-ти томного собрания рассказов А.П. Чехова, перевод которых начала осуществлять К. Гарнетт, заслуженно названная современниками лучшей переводчицей русской прозы на английский язык. Переводы рассказов Чехова, опубликованные в Англии и США, стали весьма популярны период с 1916 по 1922 гг. В собрание сочинений, переведенном на английский язык, вошли, в общей сложности, 201 прозаическое произведение А.П. Чехова, среди которых были как рассказы и повести зрелого Чехова, так и более ранние произведения писателя. Рассказы были расположены не в хронологическом порядке, но по тематическому принципу: короткие юмористические сценки; рассказы о горожанах; сцены семейной и домашней жизни; рассказы о провинции, в которых освещалась жизнь представителей разных слоев русского общества, в частности, помещиков, чиновников, священнослужителей, учителей, докторов и пр.

Переводы К. Гарнетт отличаются богатством лексики, выдержаны в едином ритмическом и стилистическом ключе. Именно изданием «Рассказов Чехова» в переводах К. Гарнетт, равно как и сборника «Письма Чехова к семье и друзьям» (1920), а также двух томов пьес (1923) было ознаменовано восхищение Чеховым в англоязычных странах, не угасающее и по сей день. К. Гарнетт можно считать переводчиком, чьи работы отражают высокий уровень целостности переводческого преобразования художественного текста.

В настоящем исследовании, преимущественно, анализируются переводы рассказов А.П. Чехова именно в исполнении К. Гарнетт. В ряде случаев проводится сравнение переводов Гарнетт с переводческими версиями таких переводчиков, как Г. Дэниелс, С. Котелянский, Дж. Леджер, Р.Э.К. Лонг, П. Майлз и Г. Питчер, Р. Пейн, Р. Уилкс.

## Выводы по 1 главе

Исследованием отдельных вопросов в области художественного перевода занимались многие лингвисты – Л.С. Бархударов, Е.В. Бреус, В.Г. Гак, В.Н. Комиссаров, Л.К. Латышев, Ю. Найда, Я.И. Рецкер, А.В. Федоров, А. Д. Швейцер, М.Я. Цвиллинг, Л.А. Черняховская и многие другие. Однако определенные аспекты, связанные с данным направлением переводческой деятельности, нуждаются в дальнейшем изучении.

В результате анализа научной литературы было выявлено, что сложность перевода художественного текста обуславливается его сущностью, функциями, а также рядом параметров художественного текста, отличающих его от других видов текстов. Ученые выделяют ряд признаков, присущих художественному тексту, среди которых особо отмечаются возможность отражать как реальную, так и нереальную действительность, многоплановость, многомерность, гипотетичность, максимальная информативность и выразительность, наличие коммуникативно-эстетической функции.

Художественный перевод предполагает творческое преобразование оригинала художественного текста на язык перевода. В противовес информативному переводу, который направлен, прежде всего, на максимально точное воспроизведение в переводе информации, художественный перевод нацелен на передачу художественно-эстетических сторон исходного текста.

В работе описаны теории, в рамках которых учеными предпринимались попытки толкования стратегий перевода и которые могут быть применены, в том числе, к художественному тексту. Среди них выделяются теория закономерных соответствий, разработанная Я.И. Рецкером, теория динамической эквивалентности, предложенная Ю. Найдой, а также трансформационная теория, сформированная Дж. Кэтфордом, которая предполагает наличие в переводе уровневых и категориальных сдвигов.

Своеобразие перевода художественных текстов, принадлежащих жанру

рассказа, обусловлена небольшим объемом, присущим данному роду произведений, который определяет темп и ритм прозы, обуславливает большую концентрацию текста, лаконичность, формальную сложность, а также особенности стиля. Вследствие необходимости тщательной стилистической отделки, точности построения, высокой напряжённости текста и смысловой многозначности рассказ считается труднейшим из прозаических жанров. Следовательно, особого мастерства требует перевод художественных текстов, принадлежащих данному жанру.

В работе обозначены основные структурные особенности рассказа, а также дан краткий обзор переводов рассказов А.П. Чехова на английский язык. Настоящее сравнительно-сопоставительное исследование оригиналов и переводов рассказов А.П. Чехова осуществлено с опорой на материалы переводческих версий британских и американских специалистов по переводу, среди которых особый интерес представляют переводы К. Гарнетт, Г. Дэниелса, С. Котелянского, Дж. Леджера, Р.Э.К. Лонга, П. Майлза и Г. Питчера, Р. Пейна, Р. Уилкса. Отметим, что переводы К. Гарнетт являются особой вехой в истории перевода художественных текстов А.П. Чехова. Поскольку К. Гарнетт можно считать переводчиком, чьи работы отражают высокий уровень целостности переводческого преобразования художественного текста, именно, они, преимущественно, рассматриваются в настоящем исследовании.



## **ГЛАВА 2. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ И ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИХ КОМПОНЕНТОВ И АКТУАЛИЗАЦИЯ В ПЕРЕВОДЕ СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕГО КОДА КАК ОСНОВЫ ЦЕЛОСТНОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

### **2.1 К вопросу о целостности переводческого преобразования художественного текста**

К вопросу целостности перевода обращались многие отечественные и зарубежные ученые. Так, А.В. Федоров полагает, что «исходной точкой» для переводчика должен служить целый текст оригинала, «а не отдельные его элементы» [Федоров 2002: 143]. Разрабатывая теорию перевода, ученый поднимает проблему полноценности (адекватности) перевода. По мнению исследователя, такой тип перевода должен отвечать требованиям функциональной полноценности и точной передачи смыслов. Функциональная точность, характерная для адекватного перевода, не только допускает, но нередко и требует отказа от формальных, словарных соответствий [Федоров 2002]: перевод является не механическим воспроизведением всей совокупности элементов подлинника, но подразумевает сложный сознательный отбор различных средств их передачи. Учитывая возможность модификации формы переводного текста, автор пишет, что именно через функциональное соответствие подлиннику становится возможным воссоздать единство содержания и формы на другой языковой основе. Подобным образом рассуждает Л.С. Бархударов, который, в противовес рассмотрению части текста как единицы перевода, считает необходимым, в силу специфики определенных текстов, рассматривать в качестве единицы перевода целый текст [Бархударов 1975: 184].

Я.И. Рецкер в работе «Теория перевода и переводческая практика», изучая понятие целостности перевода, интерпретирует его как «единство формы и содержания на новой языковой основе» [Рецкер 2007: 10]. По мнению автора,

переводчику следует целостно и точно передать содержание оригинала средствами другого языка, «сохранив его стилистические и экспрессивные особенности» [Рецкер 2007: 10]. Разграничивая понятия «точность перевода» и «целостность» перевода, исследователь отмечает, что критерием точности становится равнозначность информации, которая содержится в оригинале и в переводе. Причем, целостным (полноценным или адекватным) следует воспринимать только тот перевод, который передает эту информацию «равноценными средствами» [Рецкер 2007: 10]. Здесь необходимо отметить, что в идеальной проекции данная дефиниция, безусловно, соответствует стратегии перевода. Однако в переводческой деятельности, вследствие межъязыковой асимметрии, ведущей как к переводческим трансформациям, так и к деформациям, сохранение формы единиц языка перевода нередко уходит на второй план, уступая место передаче смыслового наполнения единиц оригинального текста. При этом, как видим, автор соотносит понятие «целостный перевод» с понятиями «полноценный перевод» и «адекватный перевод». Данные понятия, полагаем, не являются в полной мере тождественными, хотя между ними существует определенная корреляция.

Отметим, что следует разграничивать понятия «целостность переводческого преобразования текста» и «прием целостного преобразования» [Рецкер 2007]. Прием целостного преобразования является разновидностью такой лексической трансформации, как смысловое развитие. Данный прием можно кратко определить как преобразование отрезка речевой цепи – от отдельной лексемы до целого предложения, производимое не по элементам, а целостно.

Особый интерес, полагаем, представляет интерпретация понятия «целостность переводческой деятельности», которая встречается в работах Н.К. Гарбовского. Данное понятие анализируется в рамках системного подхода к переводу, позволяющего осуществлять сравнение разнообразных типов связей и отношений, определяемых в переводческой деятельности, на единых логических основаниях, причем основное внимание уделяется установлению многоаспектных

связей как внутри текста, так и связи текста «с окружающим миром» [Гарбовский 2004: 220]. Исследователь представляет идею целостности текста как языковой системы, где все элементы системы находятся в определенной зависимости и функционируют в рамках единого целого. При этом ученый убежден, что целостность не предполагает сведения свойств текста как системы к «сумме свойств составляющих элементов» [Гарбовский 2004]. Таким образом, Н.К. Гарбовский воспринимает переводческое преобразование как процесс, состоящий из взаимосвязанных и взаимообусловленных трансформационных операций, рассматривая проблему «целостности процесса переводческого перевыражения» [Гарбовский 2004: 221] с использованием терминов целого и его части, а также общего и частного. Автор справедливо полагает, что целостность, наряду с такими признаками, как «структурность, взаимозависимость системы и среды, иерархичность, множественность описания» [Гарбовский 2004: 219], позволяет представить перевод в виде системы.

При этом, будучи сложной системой, как отмечает ряд ученых, перевод всегда подчинен определенной цели, которая обуславливается свойствами будущего текста, возникающего при переводе. По Н.К. Гарбовскому, соответствие цели можно рассматривать как одну из основополагающих составляющих целостного преобразования текста. Примечательно, что аспект цели также является основополагающим в соответствии с коммуникативно-функциональным подходом, разработкой которого занимались как отечественные, такие как З.Д. Львовская, М.Я. Цвиллинг, А.Д. Швейцер, так и зарубежные ученые-лингвисты: А. Нойберт, Ю. Найда, К. Норд, О. Каде, Г. Вермеер, К. Райс. Особый вклад в исследование коммуникативно-функциональной модели перевода внесли К. Райс и Г. Вермеер, сформулировавшие называемую скопос-теорию (Skopos Theory), от греческого σκοπός – цель. Основоположники этой концепции сосредотачивают внимание на переводе как на виде деятельности, который имеет свою задачу, своего предполагаемого реципиента, свою аудиторию. Таким образом, скопос-теория концентрируется на идее воплощения переводчиком

целевых указаний, а также установлении связей между целеполаганием и функциями текста перевода. По мнению К. Райс и Г. Вермеера, именно цель является основным фактором каждого переводческого акта [Reiss, Vermeer 2014].

Немаловажными критериями в аспекте исследования перевода художественного текста считаем присущие ему признаки, выделенные Ю.М. Лотманом в его труде «Структура художественного текста», в котором автор подчеркивает связь информативной функции и структурных особенностей художественного текста. Исследователь утверждает, что художественный текст можно воспринимать как определенную модель мироздания, которая содержит свойство «превращаться в моделирующие системы» [Лотман 1992: 129-132]. Исследователь подчеркивает, что язык художественного текста не следует отождествлять исключительно с его формой. Лингвистические свойства текста следует рассматривать широко именно потому, что он воплощает «художественную модель мира» [Лотман 1998: 16]. В числе базовых свойств художественного текста ученый указывает выраженность, структурность и отграниченность. Выраженность, согласно Лотману, подразумевает факт представленности текста за счет использования знаков естественного языка, что отличает его от «внетекстовых структур». Структурность текста состоит в том, что в нем передается не просто последовательность знаков между его начальными и финальными границами. Текст содержит внутреннюю организацию, которая превращает его «на синтагматическом уровне в структурное целое» [Лотман 1889: 33]. Отграниченность текста обусловлена его внутренней организацией, преобразующей его в структурное целое [Лотман 1998: 46].

Вслед за Ю. Лотманом, среди базовых текстовых параметров, которые необходимо учитывать при переводе, выделим его выраженность, которая, в частности, передается в соотношении формы и содержания. Согласимся исследователем, что форма художественного текста, как правило, обуславливает выраженность содержания. Подобным образом рассуждает и К. Райс,

рассматривая художественный текст как текст, ориентированный на определенную форму, которая должна обеспечить автору отражение «определенного содержания» [Райс 1978: 214-215]. К. Райс придает важное значение художественной форме оригинала и перевода, которая должна быть положительно воспринята реципиентом при условии надлежащего подбора «функциональных соответствий» [Райс 1978: 219], включая воплощение в тексте перевода его эстетической функции.

Похожие идеи можно встретить в работах В.В. Сдобникова и О.В. Петровой, которые призывают уделить особое внимание воссозданию формы художественного текста в процессе перевода. Переводчику следует выявить необходимую форму, соответствующую типу содержания, для воссоздания текста на языке перевода. Исследователи предлагают описать соотношение формы и содержания как: «форма<sup>1</sup> - содержание<sup>1</sup>  $\approx$  форма<sup>2</sup> - содержание<sup>2</sup>» [Сдобников, Петрова 2007: 373]. При этом следует подчеркнуть, что содержание<sup>1</sup> и содержание<sup>2</sup> не полностью совпадают, поскольку полного тождества между текстами оригинала и перевода достичь не удастся вследствие необходимости адаптации текста перевода к культуре языка перевода. Считаем справедливым утверждение Е.А. Морозкиной и Э.Р. Насанбаевой о том, что форма текстов оригинала и перевода также могут не совпадать [Морозкина, Насанбаева 2014]. Тогда можно сделать вывод о том, что форма<sup>1</sup> и форма<sup>2</sup> не всегда будут идентичны друг другу.

В работах Ю.М. Лотмана, Н.А. Николиной, И.Н. Сухих художественный текст описывается как система сложная и четко организованная [Николина 2003: 8], обладающая «иерархической структурой» [Сухих 2016]. Воспроизведение основных элементов структуры текста при переводе, полагаем, играет важную роль, позволяя воссоздать модель оригинального текста на новой языковой базе.

Следующей особенностью художественного текста является свойство отграниченности, которая, полагаем, соотносится с критерием герметичности текста, введенным Б.М. Гаспаровым. Говоря о «герметичности» текста, Б.М.

Гаспаров пишет, что в случае, когда исходное сообщение воспринимается как текст, реципиент полагает наличие неких герметичных рамок, которые не только оформляют это сообщение, но и определяют его смысловой потенциал. Смыслонаполнение текста оказывается замкнутым в рамки его формы, вне которой элементы смыслового материала «растекаются по различным каналам и полям памяти, не имеющим друг к другу прямого отношения» [Гаспаров 1996: 247]. Исследователь убежден, что в этом случае лишь случайно можно заметить в этом материале смысловое взаимодействие отдельных лингвистических единиц. Внутри текста сложные соединения различных смысловых компонентов оказываются «неизбежными и необходимыми» [Гаспаров 1996: 247]. В таком случае, текст сравнивается с некой «семантической камерой», в которой создаются уникальные и неповторимые связи между элементами текста. [Гаспаров 1996: 247]. Учет данного параметра при переводе позволяет, с одной стороны, обеспечить взаимосвязь элементов переводного текста, с другой, сформировать его тематическую и структурную целостность.

Представленные параметры текста коррелируют с явлением текстуальности, сущность которого состоит в том, что восприятие определенного текста как целого формирует соответствующий образ в нашем сознании. Текст как целое может быть сложным и многосоставным, однако вне зависимости от разнообразия вложенных в него смыслов, они соотносятся именно с этим текстом, а следовательно, и друг с другом [Гаспаров 1996: 245].

Текстуальность (*textuality*) включает в себя ряд критериев, «отличающих текст от нетекста» [Комлева 2011: 146]. С точки зрения лингвистики, текстуальность представляет собой совокупность свойств, присущих вербальному объекту (тексту); с точки зрения психолингвистики – совокупность свойств, приписываемых этому объекту в результате порождающей или рецептивной деятельности коммуникантов. Классический набор параметров текстуальности предложен Р.-А. де Бограндом и В. Дресслером [Beaugrande, Dressler 1981], который, как мы полагаем, практически не подвергался модификациям в работах

западноевропейских исследователей. Он включает следующие семь параметров: когезия и когерентность, интенциональность и приемлемость, ситуативность и интертекстуальность, информативность. Согласно Т.В. Милевской, «когезия — свойство элементов текста, когерентность — свойство текста в целом» [Милевская 2001: 61]. Когезией является внутренняя (структурная) связность — связь элементов текста, при которой интерпретация одних элементов текста зависит от других; когерентностью называют внешнюю (прагматическую, содержательную) связанность, приносимую в текст внешними по отношению к тексту элементами, прежде всего, знаниями его адресата. Когезия вторична по отношению к когерентности, поскольку последняя может внешне формально не проявляться, но определяет выбор языковых средств, реализующих замысел автора. В художественных текстах А.П. Чехова обнаруживаются элементы, обеспечивающие текстуальность, в частности, когезию и когерентность.

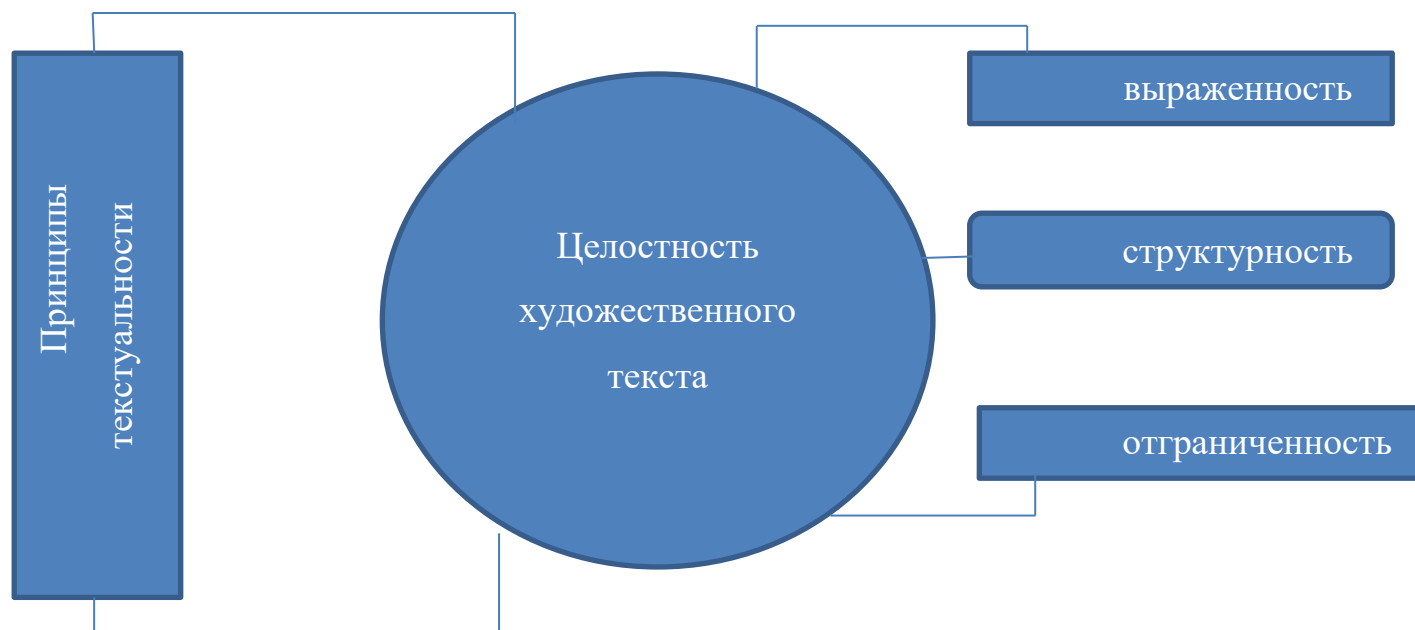
Интенциональность текста обусловлена определенной коммуникативной целью и переплетается с адресованностью. Ситуативность — один из факторов, превращающих слова и предложения языка в «текстослова» и «текстопредложения» [Комлева 2011: 146] и придающих статус текста их структурированным совокупностям. Ситуативность заключается в формировании способа ориентации соответствующих текстов на коммуникативную ситуацию, в которой находятся адресант и реципиент текста. Так, создавая текст, автор обладает знанием о коммуникативной ситуации, в которой он реализует свои когнитивные коды и прагматические интенции, а также представления о предметах сообщения и общения [Гончарова, Шишкина 2005: 14]. Интертекстуальность заключается в том, что любой текст всегда связан с другими созданными до него текстами либо референциальными, либо формально-типологическими отношениями. Соответственно, различаются референциальная и прототипическая или текстотипологическая интертекстуальность. Референциальная интертекстуальность предполагает межтекстовое взаимодействие за счет присутствия в одном тексте фрагментов другого текста.

Прототипическая или текстотипологическая интертекстуальность вытекает из представления о том, что внутри множества текстов, обеспечивающих разные формы человеческой деятельности и коммуникации, существуют определенные черты, типичные для конкретного вида текстов и потому повторяющихся в них [Гончарова, Шишкина 2005: 16]. Информативность, или иначе тематичность текста состоит в обязательном присутствии в нем темы или некоего «содержательно-информативного конденсата» [Комлева 2011: 147], который не утрачивается даже в случае максимального его сокращения.

Помимо термина «текстуальность» в ряде научных работ фигурируют такие смежные с ним термины, как «текстовость» (textness) и «текстура» (texture). Текстуальность обусловлена текстовой динамикой, которая воплощает организующий принцип преобразования «знания в текст» и «текста в знание». Понятия «текстовость» (textness) и «текстура» (texture) ассоциируются с текстовой статикой, а также актуализацией стандартов текстуальности. В данном ключе конкретный текст рассматривается в качестве образца «включенной» текстуальности («turned on» textuality), показателем которой служит лингвистическая организация текста [Neubert 1985: 23].

Итак, обобщая представленные в параграфе положения, можно сделать вывод о том, что целостность художественного текста обусловлена рядом присущих художественному тексту характеристик, а именно выраженностью текста, его структурностью и ограниченностью; а также связанными с ними параметрами текстуальности, в частности, когезией и когерентностью, интенциональностью и приемлемостью, ситуативностью и интертекстуальностью, информативностью (Табл. 1).





**Таблица 1.** Целостность художественного текста

Перенося свойства текста на перевод, можно построить некие корреляции между свойствами оригинала и перевода, которые должны приобрести параметры, обеспечивающие целостность структуры текста. В переводе, так или иначе, воссоздается текстовая структура, которая, вместе с тем, может претерпевать некие модификации вследствие межъязыковой асимметрии. Выраженность текста проявляется в рамках комплексного и связного воспроизведения как его эксплицитных смыслов, передающих фактуальную информацию, так и имплицитных смыслов, передающих концептуальную информацию и когнитивную установку автора с помощью различных средств выразительности, элементов техники письма и смысловых кодов.

Соответственно, в данном исследовании, под целостностью переводческого преобразования художественного текста понимается комплексная интерпретация его лексических, лексико-грамматических компонентов, а также воспроизведение в переводе когнитивной, эстетической и эмотивной функций оригинала и техники письма автора (Табл. 2).



**Таблица 2.** Целостность переводческого преобразования художественного текста

## **2.2 Межъязыковая асимметрия в аспекте переводческого преобразования художественного текста**

Вопросам, связанным с проблемой межъязыковой асимметрии, посвящены исследования ряда отечественных ученых, таких как В.В. Акуленко, Р.А. Будагов, Н.К. Гарбовский, В.Б. Кашкин, Т.В. Куралева, И.А. Лекомцева. При этом многие рассматривают данное явление в весьма узком контексте. Так, например, Р.А. Будагов, В.В. Акуленко связывают межъязыковую асимметрию, главным образом, с явлением «ложных друзей переводчика».

Более широкую трактовку данного явления дает видный теоретик перевода Н.К. Гарбовский. Исследователь использует данный термин для описания сути взаимосвязи «между исходным текстом и текстом перевода» [Гарбовский 2004: 369]. Ученый трактует межъязыковую асимметрию как отсутствие между оригинальным и принимающим языком «равнозначных соответствий» [Гарбовский 2004: 369]. В соответствии с мнением Н.К. Гарбовского, абсолютная

симметрия смыслов исходного и переводного текстов практически невозможна. Теоретически, полное совпадение смыслов и полная симметрия могут быть характерны для полных языковых эквивалентов, среди которых выделяют, в частности, географические названия и имена собственные, однако данная закономерность может не найти воплощения в ряде контекстов, например, при использовании данных лексем в переносном значении. Межъязыковая асимметрия проявляется при сопоставлении систем исходного и переводящего языков, а также в ходе выявления «соответствий между употреблениями» [Швейцер 1993: 4] в речи определенных языковых единиц.

В статье «Межъязыковая асимметрия в переводе» И.А. Лекомцева и Т.В. Куралева пишут о наличии межъязыковой асимметрии между единицами языка оригинала и языка перевода «как на лексическом, так и на грамматическом уровнях» [Лекомцева, Куралева 2018: 101]. Асимметрия на лексическом уровне может проявляться в случае нетождественности количества и содержания значений, заключенных в сравниваемых межъязыковых эквивалентах; на уровне грамматики – при несовпадении грамматических значений определенных морфологических форм; в отсутствии в одном из сравниваемых языков некоторых морфологических форм, представленных в другом языке; в несовпадении тематической структуры предложений; в различиях построения высказываний в функциональном аспекте и т.д. [Лекомцева, Куралева 2018].

Вслед за В.Б. Кашкиным, считаем, что межъязыковая асимметрия между языковыми единицами исходного и переводящего языков «лежит в основе вариативности перевода» [Кашкин 2009: 37]. Так, к примеру, именно на основе межъязыковой асимметрии строятся разнообразные переводческие трансформации.

### 2.2.1 Логические отношения внеположенности в свете межъязыковой асимметрии

Многие ученые, среди которых Я.И. Рецкер, Н.К. Гарбовский, М.А. Бородина, В.Г. Гак, указывали на важную роль логических отношений в процессе перевода. Согласно классификации Н.К. Гарбовского, между лексемами языка оригинала и языка перевода существуют следующие типы отношений:

- подчинение;
- перекрещивание;
- равнообъемность или равнозначность;
- внеположенность [Гарбовский 2004: 338].

В трактовке Я.И. Рецкера, наряду с вышеперечисленными формально-логическими категориями, выделяются отношения контрадикторности. В данной работе, в соответствии с интерпретацией Н.К. Гарбовского, отношения контрарности, наряду с отношениями контрадикторности, рассматриваются в качестве разновидностей отношений внеположенности.

В отечественном языкознании логические отношения подчинения и перекрещивания связываются с определенными переводческими трансформациями, которые представлены в трудах Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, Л.К. Латышева. Например, логические отношения подчинения связаны с такими приемами, как конкретизация и генерализация, логические отношения перекрещивания – с явлением смыслового развития.

Равнообъемными отношениями Н.К. Гарбовский считает такие отношения, в которых между языковыми единицами прослеживается сходство во внешней форме и смысловое тождество. Иными словами, «каждый объект, входящий в объем понятия языка А, входит также в объем понятия, заключенного в слове языка В» [Гарбовский 2004: 342].

Особый интерес, полагаем, представляет трактовка отношений внеположенности, указанная Н.К. Гарбовским в работе «Теория перевода». По

мнению ученого, отношения внеположенности проявляются между понятиями, которые имеют дифференциальные признаки, но при этом относятся к одной предметной области. Исследователь подчеркивает возможность одновременной принадлежности рассматриваемых понятий различным предметным областям. Так, к примеру, понятия «горбуша» и «форель» относятся к предметной области «рыбы». Кроме того, оба они принадлежат семантическому полю «рыбы семейства лососевых». Наряду с этим, «форель» относится к предметной области «пресноводная рыба», а «горбуша» - к области «морская рыба».

Логические отношения внеположенности широко используются переводчиками при передаче лексем, не имеющих равнозначных соответствий в языке перевода. В частности, при переводе безэквивалентной лексики, метафор, а также метонимических единиц. В.Г. Гак связывает логические отношения внеположенности с такими переводческими трансформациями, как прием целостного преобразования и компенсация, которые основаны на процессе смещения – «использования для наименования данного понятия названия смежного понятия в пределах одного родового понятия» [Гак 1971: 83].

Рассказы А.П. Чехова знамениты своей самобытностью и подчеркнута соответствуют эпохе XIX века. В результате сравнительно-сопоставительного анализа оригиналов и переводов рассказов А.П. Чехова выявлено, что с опорой на логические отношения внеположенности переводится множество реалий-историзмов. Рассмотрим примеры передачи безэквивалентных лексических единиц на материале рассказа «Хамелеон» и его переводов, выполненных Дж. Леджером и К. Гарнетт соответственно:

Рассказ Чехова «Хамелеон»	А.П.	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
надзиратель		local Police Chief	police superintendent
городовой		Constable	Policeman

Необходимо заметить, что понятия «надзиратель» и «городовой» можно также считать внеположенными, поскольку оба они относятся к предметной области «представители правоохранительной системы Российской Империи». При этом данные понятия содержат ряд дифференциальных признаков, которые позволяют разграничить их: если надзиратели считались государственными служащими Российской империи XIX века, а также являлись представителями начальствующего состава полиции, то городовые, наряду со служащими, выполнявшими функции полицейской стражи, значились в подчинении околоточных надзирателей и набирались из отставных солдат и унтер-офицеров «по вольному найму» [Цит. по: Габдуллина, Биктимирова 2021: 474]. Понятие «надзиратель», равно как и представленные в переводе понятия “local Police Chief” и “police superintendent”, принадлежит предметной области «представитель начальствующего состава полиции», но имеют дифференциальные признаки в плане исторического и культурного контекстов: фигурирующие в переводе словосочетания соответствуют должности «начальник полиции», титулу, присваиваемому назначенному должностному лицу или выборному лицу в цепочке командования полицейского управления, в частности, в Северной Америке и Великобритании; надзирателями же считались должностные лица Российской империи XIX века. Подобным образом, понятия «городовой», “constable”, относясь к одной предметной области «низший чин полицейской стражи», имеют различия в культурно-историческом плане: термин «городовой» использовался для обозначения низшего чина полицейской стражи в Российской империи с 1862 по 1917 год; тогда как понятие “constable” – использовалось и используется в отношении низшего чина в полиции Великобритании или США. Более общий термин “policeman”, выбранный Гарнетт, не в полной мере позволяет отразить иерархию должностей в рамках текста, которая, тем не менее, угадывается в рамках контраста понятий “police superintendent” и “policeman”. Как видим, переводчики приняли во внимание дифференциальные признаки, что способствовало разграничению в переводе представленных понятий и

сохранению логики повествования за счет передачи более высокого положения одного из служащих по отношению к другому. Однако отметим, что при переводе произошла потеря культурологического компонента представленных в оригинале лексем вследствие применения переводчиками стратегии доместикации – «приближения переводимого текста к реалиям и культуре языка перевода» [Морозкина, Тимирбаева 2019: 991].

Подобным образом, стратегия доместикации и отношения внеположенности использованы переводчиками при передаче реалии «артельщик» из рассказа А.П. Чехова «В цирюльне»:

Рассказ Чехова «В цирюльне»	А.П. «В	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
« – Шейкин в артельщиках.»		“Sheikin belongs to a professional trade”.	“Sheikin is a member of a union”.

К понятию «артель» переводчики находят эквиваленты с опорой на общее значение «объединение с целью кооперации». Действительно, в переводах обоих авторов присутствует базовая характеристика, отличающая артель, а именно, идея кооперации. Внеположенные понятия «артель», “professional trade” и “union” объединяет семантический минимум в значении «кооперация», который служит основанием для осуществления компенсации при переводе. При этом четко прослеживается разница между понятиями, фигурирующими в оригинальном и переводных текстах. Функционирование каждого из них обусловлено отдельным историческим контекстом. В частности, самостоятельную историю в лингвокультурных реалиях России имеет такая форма кооперации, как артель. В ее классических формах она появляется в Российской Империи в XIX веке, причем, заимствовав концепцию кооперативного движения Западной Европы, «русская артель» адаптировала ее соответственно «своей национально-культурной традиции» [Габдуллина, Биктимирова 2021: 474], что обусловило

уникальность такой формы хозяйствования. Интересным представляется определение юридического характера, которое вошло в Торговый устав 1887 года: «под артелью разумеется совокупность лиц, вошедших в соглашение между собою о совместной работе с круговым друг за друга ручательством» [Свод законов Российской Империи [Электронный ресурс]. URL: [http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?empire\\_iframe&bpas=303](http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?empire_iframe&bpas=303) (дата обращения: 13.12.2023)]. Отмечается, что «эта форма кооперации свойственна натуральному и меновому докапиталистическому хозяйственному строю» [Новый энциклопедический словарь 1911: 764]. Артель представляла собой некую общину, причем разнообразие существовавших русских артелей поражает воображение. В этот исторический период существовали не только артели, основанные с целью кооперации для экономических целей: ввиду того, что артель имела прообраз патриархальной семьи, она могла также преследовать иные цели, в том числе религиозные, хозяйственные, воспитательные, общежитские, политические, военные, преступные и др. [Стекольников 2012].

Использование переводчиками логических отношений внеположенности при переводе бэзэквивалентной лексики можно проследить в ходе сравнительно-сопоставительного анализа оригинала рассказа А.П. Чехова «Муж» и его англоязычных переводов, осуществленных Дж. Леджером и К. Гарнетт. Передача введенного в начале повествования сочетания «уездный городишко» представляет для переводчика определенные трудности ввиду отсутствия в английском языке его прямого эквивалента. Обусловлено это тем, что понятие «уездный город» являет собой реалию дореволюционной России и обозначает центр территориально-административной единицы (уезда) в Российской империи, где были «сосредоточены все уездные учреждения и жил исправник — начальник уездной полиции» [Габдуллина 2021: 11].

Рассказ А.П. Чехова «Муж»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
уездный город	provincial town	district town



При интерпретации лексической единицы К. Гарнетт использует функциональный аналог, а именно сходное по значению сочетание “district town” (город-районный центр). Понятия “уездный городишко” и “district town” связаны отношениями внеположенности. Они принадлежат общему понятийному полю «центр низшей административной единицы», но, при этом, имеют дифференциальные признаки. Понятие «уездный город» представляет собой реалию Российской Империи и является историзмом, поскольку такой территориальной единицы более не существует, а понятие “district town” сопряжено с термином “district”, который, согласно онлайн-словарю “The Free Dictionary”, имеет следующую трактовку: «a level of subnational division of England used for the purposes of local government» [The Free Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thefreedictionary.com/district> (дата обращения: 13.10.2023)] / «уровень субнационального разделения Англии, в пределах которых осуществляется местное самоуправление» [перевод наш – А.Г.]. Таким образом, понятие “district” соответствует низшей административной единице в Великобритании и США. Как видим, переводчик прибегает к стратегии доместикации. Однако точным предложенный переводчиком эквивалент назвать нельзя, поскольку такие наименования, как «дистрикт» и «уезд» использовались для обозначения территориальных единиц, существовавших в России на разных исторических этапах. В начале XVIII в России действительно была введена такая административная единица, как округ (дистрикт), не совпадавшая в границах с прежними территориальными единицами – уездами. Каждая провинция делилась на 5 дистриктов, в каждый из которых входило по 1500-2000 дворов. Однако в 1727 году дистрикты были упразднены и вместо них были восстановлены уезды. Дж. Леджер предлагает вариант перевода представленного сочетания не с помощью отношений внеположенности, а посредством родо-видовой замены. В переводе исходное понятие заменено более широким, что, в целом, передает идею автора, а также не создает культурных и исторических неточностей в тексте перевода.

Для жителей города настолько чужды реалии столичной жизни, что остановка в городе кавалерийского полка и организация по этому случаю бала становится настоящим событием, что отражено в представленной ниже фразе:

Рассказ А.П. Чехова «Муж»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«...трактирщики и прочие промышленники не закрывали своих заведений в течение всей ночи...»	“... <i>inn-keepers and other traders</i> do not close their establishments for the entire night...”	“... <i>the inns and restaurants</i> keep open all night...”

Фигурирующие в ней реалии переданы в переводе с опорой на отношения внеположенности. Известно, что «трактирщик» (устар.) – «хозяин трактира» [Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/19/us476911.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 13.10.2023)]. При передаче в переводе значения лексемы «трактирщик», как Дж. Леджер, так и К. Гарнетт, используют понятие “inn”: “inn-keeper”, “inns”. Это обусловлено функциональным сходством понятий «трактир» и “inn”, а также связывающими их отношениями внеположенности, которые формируются на основе их принадлежности понятийному полю «гостиница с рестораном». При этом в переводе К. Гарнетт находит отражение такое средство выразительности, как метонимический перенос: переводчик заменяет сочетание “inn-keeper” (содержатель гостиницы / постоянного двора) лексемой “inn” (гостиница, постоянный двор) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitrans.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=inn-keeper> (дата обращения: 13.10.2021)], а также, полагаем, с целью компенсировать семантику исходного понятия, добавляет лексему “restaurant”. Нельзя не отметить, что понятия

«трактир» и “inn” «разграничивают диахронический и территориальный аспекты» [Габдуллина 2021: 12]. Так, в частности, в русскоязычной лингвокультуре понятие «трактир» имело несколько дополнительных смыслов. В «Положении о трактирных заведениях» 1861 года трактир описывается не только в качестве гостиницы «со столом», но и как помещение, где располагалось предприятие общественного питания. Кроме того, трактиры представляли собой своеобразные места для сбора и развлечения местной публики. Таким образом, понятия «трактир» и “inn” (+ “restaurant”) могут рассматриваться как смежные, относящиеся к одной предметной области; и, благодаря связывающим понятиям отношениям внеположенности, становится возможным «представить в переводе одно из них через другое» [Габдуллина 2021: 12].

При переводе лексемы «промышленники» Дж. Леджер подбирает лексему “trader” (торговец), которое обладает более узким значением, чем «промышленник», тогда как К. Гарнетт опускает данное понятие. Деятельность промышленников действительно была связана с торговлей, что позволяет отнести понятия «промышленник» и “trader” к единому семантическому полю. Однако лексема «промышленники» воплощала множество других значений, в частности вовлеченность в изготовление товаров: промышленниками в России считались предприниматели, организовавшие за свой счет завод, фабрику, ремесленное производство, или какое-либо иное промышленные предприятие. Таким образом, в результате того, что Дж. Леджер прибегает к подбору в процессе перевода функционального аналога на основе отношений внеположенности, определенная доля представленных в оригинале смыслов теряется. Полагаем, в случае выбора стратегии доместикации, словосочетание «другие промышленники» можно было более точно передать с помощью словосочетания “other manufacturers” [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com> (дата обращения: 13.10.2021)].

При описании подробностей жизни городка упоминается пристрастие одного из героев к «английской горькой». Так в дореволюционной России

называлась особая водка с растворенными в ней ароматическими и вкусовыми веществами.

Рассказ Чехова «Муж»	А.П. Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
английская горькая	English gin	English bitter ale

В связи с отсутствием в английском языке точного эквивалента для данной лексической единицы, Дж. Леджер и К. Гарнетт переводят словосочетание с опорой на объединяющее их понятие «алкогольный напиток», соответственно, с помощью сочетаний “English gin” и “English bitter ale”. С одной стороны, переводчики сохраняют намек на связь напитка, именовавшегося «английской горькой» с английской традицией, однако точными эквивалентами представленной в оригинале единицы предложенные переводчиками словосочетания считать нельзя. В онлайн-словаре Merriam-Webster фигурирует следующая интерпретация понятия “gin”: «a colorless alcoholic beverage made from distilled or redistilled neutral grain spirits flavored with juniper berries and aromatics» [Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gin> (дата обращения: 14.12.2023)] / «бесцветный алкогольный напиток, изготовленный из дистиллированного или двойной перегонки зернового спирта со вкусом можжевельной ягоды и ароматизаторов» [перевод наш – А.Г.]. В Словаре алкогольных напитков дается следующая дефиниция термина “bitter ale” (горький эль): «разливное пиво с сильным хмельным ароматом (около 4% об.)» [Словарь алкогольных напитков [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/kulinar/alkogol/2211907.html> (дата обращения: 14.12.2023)]. Так, несмотря на стремление переводчиков сохранить различные смысловые оттенки оригинального сочетания «английская горькая» путем включения в перевод лексем “English” (Д. Леджер, К. Гарнетт) / «английский», “bitter” (К. Гарнетт) / «горький», использованные в переводе

понятия явились отличными от исходного понятия, принадлежащего той же предметной области: будучи присущими англоязычной лингвокультуре, они представляются чуждыми для русскоязычной. В подобных случаях представляется целесообразным дополнять перевод пояснительными сносками.

Отношения внеположенности могут использоваться при передаче в переводе не только безэквивалентной лексики, но таких явлений, как метонимический перенос и метафора. Например, представленное в рассказе «Хамелеон» метонимическое выражение «в нос сигаркой тыркать», фигурирующее в повествовании при описании собаки, в соответствии с контекстом, воспроизведено в англоязычном переводе на основе сопредельности понятий «нос» и «рот», которые принадлежат семантической области «лицо» (человека) / «морда» (собаки) и, таким образом, оказываются связанными логическими отношениями внеположенности:

Рассказ «Хамелеон»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«...в нос сигаркой тыкать...»	«...sticking a cigarette in her mouth...»	«...sticking a cigar in its mouth...»

Выбор переводчиков определяется наличием в английском языке устойчивого выражения “to stick smth in somebody’s mouth”. Так, несмотря на разницу между понятиями, «нос» и “mouth” (рот) в данном контексте могут замещать друг друга на основе «сложных логических операций, но уже не с понятиями, а с суждениями, и представлять собой результат умозаключений» [Гарбовский 2004: 459].

Логические отношения внеположенности могут также использоваться при переводе метафоры. В частности, с их помощью переведено метафорическое сочетание, выявленное в рассказе А.П. Чехова «В цирюльне»:

Рассказ А.П. Чехова «В цирюльне»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт

слезоточивые окна	tear-spattered windows	dingy, windows	perspiring
----------------------	------------------------	-------------------	------------

Описывая каморку Макара Кузьмича Блесткина, в которой находилась цирюльня, автор называет окна «слезоточивыми» [Габдуллина, Биктимирова 2021: 475], намекая на их нечистоту. Переводчики нейтрализовали данную метафору, передав ее с помощью словосочетаний “tear-spattered windows” (Леджер) / досл. «окна, забрызганные каплями / каплями слез» [перевод наш – А.Г.], и “dingy, perspiring windows”(Гарнетт) / досл. «грязные, запотевшие окна» [перевод наш – А.Г.] [Габдуллина, Биктимирова 2021: 475]. Использованная в переводе Леджера лексема «tear» представляется не вполне уместной. Вариант перевода в исполнении К. Гарнетт точнее передает смысл, но не отражает образности представленного в оригинале словосочетания.

Кроме указанных случаев, логические отношения внеположенности задействуются при осуществлении перевода с использованием приема целостного преобразования, который представляет собой разновидность смыслового развития и подразумевает преобразование речевого отрезка не по элементам, а целостно. В качестве логико-семантической основы, которая обеспечивает адекватность перевода, выступает факт отнесенности как оригинальной, так и представленной в переводе единиц текста «к одному и тому же отрезку действительности» [Рецкер 2007: 60].

Так, в рассказе «Хамелеон», с целью выразить решительность и нетерпение надзирателя, решающего судьбу провинившейся собаки, автор использует сочетание «Не медля!», которое переводится с помощью устойчивых выражений, содержащих подобное значение:

Рассказ «Хамелеон»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«Не медля!»	«Look smart!»	«Without delay!»

Дж. Леджер передает сочетание посредством введения в текст идиомы “Look smart!” (Леджер) / «Живей! [перевод наш – А.Г.]. К. Гарнетт, в свою очередь, использует более близкий к структуре оригинала вариант: “Without delay!” (Гарнетт) / «Без промедления!» [перевод наш – А.Г.]. Полагаем, выражение, представленное в оригинале и его соответствие, предложенное Дж. Леджером, находятся в отношениях внеположенности, поскольку, несмотря на сходное значение, не имеют пересечений в плане формы.

Рассмотрим перевод еще одного устойчивого выражения. В рамках того же абзаца исследуемого текста представлена следующая эмоционально окрашенная реплика возмущенного героя:

Рассказ	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«Хамелеон»		
«Я ему покажу кузькину мать!»	“I’ll give him what for!”	“I’ll give him a lesson!”

Как видим, при переводе фразеологизма переводчики использовали англоязычные идиомы с подобным подтекстом: “I’ll give him what for!” (Леджер) / «Я ему задам» [перевод наш – А.Г.]; “I’ll give him a lesson!” (Гарнетт) / «Я преподам ему урок» [перевод наш – А.Г.]. Использование представленных в переводе выражений, компоненты которых по отдельности семантически не связаны с компонентами оригинального выражения, становится возможным благодаря опоре на логические отношения внеположенности.

Следует заметить, что неверное определение родового понятия при переводе единиц с помощью приемов компенсации и целостного преобразования может привести к переводческим деформациям. Попытки исследования явления переводческих деформаций предпринимались многими отечественными учеными, среди которых А.А. Кретов, Н.К. Гарбовский, И.М. Михайлова, Н.В. Белозерцева, О.П. Алексеева, Ю.А. Парфенова, О.В. Игнатьева, А.Ю. Исаева. Так И.А. Баранцова полагает, что переводческая деформация является «комплексным

явлением в системе переводческих трансформаций» [Баранцова 2015: 78], которое может быть связанным как с объективным, так и с субъективным аспектами преобразования текста на всех уровнях его организации. Существует множество иных трактовок термина «деформация». Так, в соответствии с точкой зрения О.В. Игнатъевой, переводческие деформации можно рассматривать в качестве трансформаций, «ведущих к изменению смысла исходного текста» [Игнатьева 2010: 7]. О.И. Костикова определяет деформации текста при переводе как «неоправданные трансформации» [Костикова 2002: 19], представляющие собой результат ошибочных действий переводчика на этапе восприятия оригинального текста, либо в процессе выбора языковых форм для передачи определенных смыслов, а также создания переводного текста.

Существуют различные классификации переводческих деформаций: А.А. Кретов различает количественные и качественные деформации, А.Ю. Исаева – стилистические и семантические, И.М. Михайлова и О.В. Игнатьева – деформации связанные с изменением формы и содержания. Н.В. Белозерцева, О.П. Алексеева и Ю.А. Парфенова в работе «К вопросу о классификации переводческих деформаций» [Белозерцева, Алексеева, Парфенова 2017] представляют классификацию, основанную на синтезе данных классификаций.

Во всех представленных выше классификациях фигурирует вид деформаций, связанный с изменением смысла: «качественные деформации» [Кретов 2002: 89], «деформации в области содержания» [Михайлова 2008: 30], «семантические деформации» [Исаева 2014], «деформации на лексико-семантическом уровне» [Игнатьева 2010: 16].

Так, например, в одном из представленных ниже вариантов перевода деформация возникает вследствие неверного определения родового понятия, с которым связано выражение «волос лезет» из рассказа А.П. Чехова «В Цирюльне».

Рассказ Цирюльне»	«В	Перевод К. Гарнетт	Перевод Дж. Леджера
----------------------	----	--------------------	---------------------



«волос лезет»	“hair's coming out”	“my hair's grown”
---------------	---------------------	-------------------

В контексте произведения клиент приходит к цирюльнику с жалобой на то, что у него «волос лезет». По совету доктора, он решает подстричься, чтобы «волос новый пошел, крепкий». Очевидно, автор имел в виду, что у героя ухудшилось состояние волос. Однако многозначность лексемы «лезть», которую Дж. Леджер истолковывает как «усиленно расти», приводит к неверной трактовке переводчиком смысла фразы, которую он передает следующим образом: [my] “hair's grown”. В результате наблюдаем переводческую деформацию: значение словосочетания в переводе меняется и становится ровно противоположным. К. Гарнетт, в свою очередь, верно интерпретирует смысл лексемы «лезть» в рамках оригинального выражения как «выпадать» (о волосах) и подбирает соответствующий эквивалент “hair's coming out”. Таким образом, важное значение при выделении внеположенного понятия приобретает определение родового понятия, что требует внимательного анализа вариаций потенциальных смыслов, заложенных в оригинальной фразе, создаваемых с учетом сочетаемости представленных в ней лексем.

Смысловые деформации не только чреваты искажением заложенных автором смыслов, но и могут привести к логическим несостыковкам в повествовании. Рассмотрим пример смысловой деформации, выявленный в переводе рассказа «Хамелеон»:

Рассказ Чехова «Хамелеон»	А.П.	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«Работа у меня мелкая»		“My work is menial like”	“Mine is fine work”

В данном случае деформация вызвана межъязыковой асимметрией, связанной с многозначностью в русском языке лексемы «мелкий»,

представленной в контексте описания работы героя рассказа, и ее трактовкой одним из переводчиков не в заложенном автором значении «кропотливый», а, по-видимому, в связи со значением «занимающий невысокое общественное или служебное положение» (перен. разг.), либо «низкий, низменный». Так, в интерпретации Дж. Леджера, используется сочетание “menial like” (“menial work – boring or unpleasant work that does not require special skill” [The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/menial> (дата обращения: 23.12.2023))] / тяжелая, неквалифицированная, черная работа [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: [www.multitrans.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=menial&l2=2](http://www.multitrans.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=menial&l2=2) (дата обращения: 13.10.2021)] / работа, не требующая специальной квалификации [перевод наш – А.Г.], что, в нашем понимании, деформирует смысл, представленной в оригинале фразы, поскольку работа золотых дел мастера, как правило, не считается черной, не приравнивается к неквалифицированному труду, а, напротив, сложна и кропотлива и требует особой квалификации. В данном случае выбор Констанс Гарнетт, которая представила эквивалент “fine work” (тонкая работа) представляется более удачным. Лучшим вариантом перевода рассматриваемой единицы могла стать лексема “delicate” (деликатная, тонкая работа), поскольку этот эквивалент исключает вероятность ошибочной трактовки читателем смысла словосочетания.

Таким образом, отношения внеположенности могут широко использоваться при передаче в переводе безэквивалентной лексики, а также таких явлений, как метонимический перенос и метафора. Определенные трудности при интерпретации родового понятия могут быть вызваны многозначностью представленных в рамках интерпретируемых фраз и словосочетаний лексем.

### 2.2.2 Контрарность и контрадикторность

Как упоминалось ранее, Н.К. Гарбовский и Я.И. Рецкер среди логических

отношений выделяют такие формально-логические категории, как контражность и контрадикторность. В данном исследовании, в соответствии с видением Н.К. Гарбовского, рассматриваем логические отношения контражности и контрадикторности в качестве подвидов отношений внеположенности. Контражность предполагает отношение между понятиями, которым присущи предельно противоположные признаки и которые возможно разместить на шкале оценки как два предельных класса (холодный – горячий). Наряду с этим, между контражными понятиями шкале оценки могут быть размещены иные понятия (холодный – теплый – горячий). С помощью данной шкалы контражности переводчик может выбрать понятие, которое представляется наиболее близким к заданному понятию оригинального текста.

Так, можно проследить логику перевода языковых единиц с использованием шкалы контражности на материале рассказа А.П. Чехова «В цирюльне»:

Рассказ «В цирюльне»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«...далеконько немножко, оно правда, да ведь это что ж? Та же прогулка...»	“...It’s a little bit far off, that’s true, but is that anything to worry about. It’s as good as a stroll...”	«...It's rather far, that's true, but what of it? It's a walk...»

В соответствии с сюжетом, герой преодолевает немалый путь в надежде подстричься бесплатно. В одной из реплик персонажа фигурирует выражение «далеконько немножко». При подборе эквивалента К. Гарнетт в целом сохранила смысл оригинала, изменив форму высказывания на более конкретную. Дж. Леджер сохраняет сглаживающий эффект высказывания и нивелирует проблему неблизкого пути. Данные понятия можно расположить на шкале контражности следующим образом: “*a bit far off*” – “*rather far*” – “*very far*”. Переводчики

стремились выбрать соответствия с учетом описываемой ситуации и контекста, причем, более точным и близким к оригиналу, полагаем, является вариант Дж. Леджера.

Еще один подвид логических отношений внеположенности – контрадикторность – связан с операцией логического отрицания и строится на логической оппозиции понятий. В практике перевода на основе данной операции формируется антонимический перевод, который осуществляется «по формуле двойного отрицания» [Гарбовский 2004: 466].

Необходимость использования логических отношений контрадикторности для достижения адекватности перевода может быть детерминирована разницей лексико-семантических систем исходного и переводящего языков. Так, в частности, к переводу с опорой на логические отношения контрадикторности представляется целесообразным прибегать в случае, когда прямой перевод рассматриваемой единицы текста приводит к существенной деформации смыслов

Пример применения логических отношений контрадикторности для достижения адекватности перевода находим при сопоставлении оригинала и переводов рассказа А.П. Чехова «Хамелеон», в котором один из собравшихся в толпе зевак следующим образом отзывается о «пострадавшем» золотых дел мастере:

Рассказ Чехова «Хамелеон»	А.П.	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
«Вздорный человек, благородие!»	ваше	“He's a bit of a prankster, yer honour!”	“He is a nonsensical fellow, your honour.”

Использованная А.П. Чеховым лексема «вздорный» явно наделена отрицательной коннотацией, и К. Гарнетт сохраняет ее посредством воспроизведения в переводе значения лексемы с помощью отношений

контрадикторности: переводчик подбирает лексему, которая состоит из приставки с отрицательным значением *non-* и слова, которое является противоположным по смыслу к слову «вздорный» (глупый, неразумный) – “*sensical*” (здравый, благоразумный, рациональный). Вариант перевода, предложенный Дж. Леджером, полагаем, несколько противоречит замыслу оригинала: переводчик употребляет выражение «*he's a bit of a prankster*». При этом происходит необоснованная смена коннотации с отрицательной на в определенной мере более положительную (“*prankster*” – шутник, проказник, озорник [Словарь МультиТран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com> (дата обращения: 13.10.2021)]). В результате описанная в тексте информация несколько искажается, возникает деформации смысла.

Таким образом, отношения внеположенности, в том числе, отношения контрапности и контрадикторности, нередко составляют основу переводческих преобразований. Они широко используются для передачи безэквивалентных, метафорических и метонимических единиц, а также в процессе подбора устойчивых выражений, соответствующих определенным лексемам оригинала, либо закрепившимся в языке оригинала выражениям. С опорой на отношения внеположенности, происходит компенсация смысла с помощью замены одного понятия другим, принадлежащим тому же семантическому полю. Анализ художественного текста с учетом отношений внеположенности может явиться одним из средств, позволяющих адекватно воспроизвести представленную в оригинале информацию. При этом ошибочное определение родового значения, заложенного в исходном понятии, может привести к серьезной деформации смысла перевода.

## **2.3 Актуализация смыслообразующих кодов при переводе лексических и лексико-грамматических компонентов художественного текста**

### **2.3.1 Интерпретация понятия «футляр» как смыслообразующего кода художественного текста в аспекте его переводческого преобразования**

Н.Э. Додонова в статье «Перевод А.П. Чехова: универсальное и национальное» [Додонова 2010] указывает, что характерной чертой для большинства произведений А.П. Чехова является раскрытие национальной специфики русского менталитета. В ряде рассказов писателя отражены модели поведения традиционного чеховского героя-«маленького человека», описываются особенности его взаимоотношений с обществом. Наряду с этим, Х.П. Стоуэлл пишет в своей монографии, посвященной изучению техники письма А.П. Чехова о том, что в художественных текстах писателем нередко воспроизводятся потоки «ассоциаций, выплеснутых через эмоции и логику бессознательного – процесс, напоминающий то, как мы воспринимаем жизнь» [Stowell 1980]. Подобным образом рассуждает А. Белый, отмечая, что первоосновой для построения реального в текстах А.П. Чехова является образ переживания, причем, он нередко облекается в форму символа. Отмечая своеобразие творчества писателя, ученый пишет, что «Чехов более всего символист, более всего художник» [Белый А. Луг зеленый: книга статей [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml) (дата обращения: 21.03.2022)]. Данные особенности, присущие художественным текстам автора, обуславливают выбор стратегии переводов рассказов А.П. Чехова, которая должна учитывать необходимость отражения в переводе эмоциональной наполненности текста, выразительности художественного символа, а также глубокого социального подтекста. Исследователи указывают, что основного внимания в рамках интерпретации художественных текстов А.П. Чехова заслуживает «не столько языковой состав исходного текста, сколько его содержательное и эмоционально-

эстетическое значение с учетом прагматики получателя» [Додонова 2010: 86]. Бесспорно, процесс перевода немислим без обусловленных межъязыковой асимметрией трансформационных операций, однако системообразующим фактором перевода рассказов А.П. Чехова, полагаем, становится созданная автором ценностно-смысловая модель, которая должна быть воспроизведена в переводе.

Полагаем, воссоздание заложенной в оригинале художественного текста ценностно-смысловой модели предполагает следование соответствующему алгоритму и представляет собой одно из основополагающих условий, обуславливающих как адекватность перевода, так и целостность переводческого преобразования художественного текста. Воплощение в тексте ценностно-смысловой модели обеспечивается, в том числе, введением в текст определенных вербальных единиц. Так, в ряде чеховских рассказов в роли единиц, концентрирующих ценностные смыслы, выступают лексемы, воплощающие идею «футлярности» – «отчужденности и психологической ригидности героев на фоне семейных и общественных отношений» [Габдуллина 2023: 3604]. Данная идея проходит красной нитью через многие рассказы писателя, такие как «Скрипка Ротшильда», «Смерть чиновника», «Хамелеон». О большой роли идеи футлярности в творческой парадигме автора говорит появление лексемы «футляр» в заглавии одного из художественных текстов писателя, а именно рассказа «Человек в футляре» (1898), в котором наиболее отчетливо вырисовывается «футлярная» сущность чеховского героя – «маленького человека». Примечательным представляется факт редупликации в тексте оригинала лексем «оболочка», «футляр», «чехол», «чехольчик». Соответственно справедливому суждению С.Н. Виноградова, «множество наиболее частотных лексических единиц» [Виноградов 2010: 346] текста обнаруживает его значимую структурную часть, отражающую его основные смыслы. В данном аспекте, «футляр» представляется в качестве родового понятия, включающего ряд концептуально связанных с ним понятий, относящихся к данному «понятийному

полю» [Бородина, Гак, 1979: 10]. Он предстает в роли своеобразного символа, который помогает «раскрыть широкий спектр проблем человеческой жизни через мировоззрение отчужденного героя, его привычки, поведение в социуме, предпочтения в одежде и прочее» [Габдуллина 2023: 3604].

Связанные с понятием «футляр» единицы текста, полагаем, составляют смысловой код рассказа. Под смысловым кодом понимаются «способы выражения авторской идеи, авторского «я» [Уртминцева 2000: 34], которые составляют систему художественного произведения. Они не сводятся к сюжетно-композиционному или архитектурному своеобразию и могут находиться как на различных уровнях художественного текста, так и вне его. Понимание наборов кодов приближает реципиента к постижению смысла, концепции произведения [Уртминцева 2000]. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что лексем, посредством которых создается связанный с понятием «футлярность» смысловой код произведения, представляют собой «точечные аттракторы» [Сафина, Морозкин 2021: 1139] смыслов, формирующих элементы ценностно-смысловой модели произведения.

Понятие «футлярности» многоаспектно выражено в рассказах А.П. Чехова посредством использования автором разнообразных лексических средств. При этом сравнительно-сопоставительный анализ соответствующих единиц, выявленных в оригиналах и переводах рассказов А.П. Чехова, показал, что вследствие межъязыковой асимметрии при переводе лексем, отражающих понятие «футлярности», могут возникнуть смысловые деформации.

Многие исследователи творчества А.П. Чехова сходятся во мнении, что «художественная деталь» в повествовании автора «всегда играет важную роль в формировании многообразных смыслов, заложенных в образе героя» [Ткачёва, Михайлова, Витлинская 2020: 176]. Можно условно выделить несколько групп лексем, посредством которых в художественных текстах А.П. Чехова находит отражение понятие «футлярности»: это лексем, обозначающие предметы



одежды и аксессуары персонажей; отражающие привычки героев; описывающие пространство, где они обитают.

Итак, в целом ряде художественных текстов А.П. Чехова «футлярность» персонажей находит воплощение в повествовании опосредованно, в рамках описания их элементов одежды. В частности, неоднократно в художественных текстах автора характерной деталью в описании героя-«маленького человека» становится такой элемент гардероба, как шинель. Интересным представляется тот факт, что данный предмет одежды также встречается в рамках произведений ряда других русских авторов XIX века, среди которых работы классика русской литературы Н.В. Гоголя. Примечательно наличие корреляций в чеховском рассказе «Смерть чиновника» и повести Н.В. Гоголя «Шинель»: сюжет обоих художественных текстов описывает драматические последствия столкновения «маленького человека» с вышестоящим лицом. Шинель в повествовании Н.В. Гоголя, как и вицмундир в фабуле рассказа А.П. Чехова, становятся атрибутами, которые акцентируют внимание на статусе чиновников. И если Башмачкину из произведения Н.В. Гоголя не дает покоя мысль о приобретении новой шинели, то чеховский герой Червяков, в очередной раз, собираясь извиниться перед генералом, надевает новый вицмундир, не снимая которого впоследствии и умирает:

Оригинал рассказа А.П. Чехова «Смерть чиновника»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Г. Дэниелса
«...придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер.»	“...without taking off his <i>uniform</i> , he lay down on the sofa and died”.	“...he lay down on the sofa without taking off his <i>dress coat</i> , and died”.

Воспроизведение в переводе подобных элементов может представлять определенные трудности, связанные с их лингвокультурологической спецификой.

В Терминологическом словаре одежды Л.В. Орленко (1996) представлена следующая трактовка термина «вицмундир» (лат. “vice” –вместо, наподобие + “mundus” – убор, наряд) – «форменный сюртук гражданских чиновников в дореволюционной России» [Терминологический словарь одежды [Электронный ресурс]. URL: <http://www.modnaya.ru/articles/dictionary/glossary-of-clothing/index.htm> (дата обращения: 23.07.2023)]. При передаче данного понятия К. Гарнетт и Г. Дэниелс прибегают к стратегии доместикации и используют сопряженные с оригинальным понятием языка перевода. Отметим, что обоим переводчикам удается подобрать значение, которое подчеркивает принадлежность героя к классу служащих: К. Гарнетт использует лексему “uniform”, значение которой в словаре Cambridge Dictionary интерпретируется следующим образом: “a particular set of clothes that has to be worn by the members of the same organization or group of people” [Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 12.08.2023)] / «специальный комплект одежды, который должны носить члены определенной организации или группы людей» [перевод наш – А. Г.]; Г. Дэниелс использует при ее переводе не менее удачное, с нашей точки зрения, словосочетание “dress coat”, среди вариантов перевода которого, в соответствии с Англо-русским словарем Мюллера (1969), фигурирует словосочетание «парадный мундир» [Мюллер В. К. Англо-русский словарь. 1969 [Электронный ресурс]. URL: <https://eng-rus-muller-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 12.08.2023)], что вполне соответствует художественному контексту.

Рассказ «Хамелеон» также содержит многократно повторяющуюся лексему «шинель», подчеркивающую принадлежность героя к соответствующему чину. Говорящее название художественного текста – «Хамелеон», а также символическое надевание и снятие шинели, которое метафорически воплощает непостоянство, изменчивую натуру протагониста, а также смены в умонастроении главного героя, вызванные его желанием услужить высокопоставленному лицу.

Неслучайны вариации лексем, которые вводит А.П. Чехов, обрисовывая форму одежды надзирателя Очумелова:

Оригинал рассказа А.П. Чехова «Хамелеон»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Дж. Леджера
«...Очумелов в новой шинели...»	“Otchumyelov... wearing a new <i>overcoat</i> ”	«Ochumelov, dressed in a new <i>overcoat</i> »
«[при упоминании о генерале Жигалове]... Сними-ка, Елдырин, с меня пальто...»	“Help me off with my <i>coat</i> , Yeldyrin”.	“Here, Yeldirin, let’s have my <i>overcoat</i> back”
«...запахиваясь в шинель»	“...wrapping himself in his <i>greatcoat</i> ”.	“...wrapping himself in his <i>overcoat</i> ”

Таким образом, в определенных контекстах лексема «шинель» заменяется лексемой «пальто». Такая семантическая редупликация со сменой лексем, полагаем, указывает на заложенные в тексте имплицитные смыслы, отражающие отношение Очумелова к своему статусу: лексема «шинель», в отличие от лексемы «пальто» несущей более общее значение, ассоциируется со статусом полицейского надзирателя как должностного лица – статусом, к которому сам герой относится с почтением. Разницу между понятиями несложно выявить и при сопоставлении дефиниций лексем «шинель» и «пальто», приведенных в Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (1992), в котором «шинель» описывается как «форменное пальто со складкой на спине и хлястиком»; а «пальто» – как «верхняя одежда, обычно ниже колен» [Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 1992 [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow\\_s\\_q.txt](http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_s_q.txt) (дата обращения: 12.08.2023)]. В рассматриваемых вариантах перевода К. Гарнетт и Дж. Леджера дифференциация

между этими лексемами нивелируется, и исчезают имплицитные смыслы задуманной А.П. Чеховым оппозиции, отражающейся в чередовании лексем «шинель» – «пальто».

Лишь в последнем предложении К. Гарнетт переводит лексему «шинель» ближе к оригиналу, используя в качестве ее эквивалента лексему “greatcoat”. Словарь Cambridge Dictionary предлагает следующее определение понятия “greatcoat”: “a long, heavy, warm coat, worn especially by soldiers over their uniform” [Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/greatcoat> (дата обращения: 12.09.2023)] / «длинное, тяжелое, теплое пальто, которые обычно носят солдаты поверх униформы» [перевод наш – А.Г.]. Ср. “coat” – “an outer piece of clothing with sleeves that is worn over other clothes, usually for warmth” [Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/coat> (дата обращения: 12.09.2023)] / «предмет верхней одежды с рукавами, который надевают поверх другой одежды, обычно в холодную погоду» [перевод наш – А.Г.]). Такие понятия, как «шинель», полагаем, используются А. П. Чеховым в ключе трактовки проблемы «маленького человека», который, занимая некое положение в обществе, которое подчеркивается с помощью такого атрибута, как шинель, «склонен к чиновничеству и самоуничижению» [Габдуллина 2023: 3605].

Подобный предмет одежды – пальто – находим в другом художественном тексте А.П. Чехова – в рассказе «Человек в футляре». Данный атрибут является одним из многих введенных автором деталей, отражающих стремление героя «окружить себя оболочкой», закрыться, отгородиться от окружающего мира. При этом, полагаем, внешняя «футлярность» персонажа раскрывает внутренний конфликт протагониста с обществом. Помимо словосочетания «теплое пальто на вате» в тексте представлен ряд лексем, обозначающих другие детали его одежды, при анализе которых реципиент считывает признаки «футлярности» протагониста:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
калоши	galoshes	galoshes
зонТ	umbrella	umbrella
теплое пальто на вате	a thick, padded overcoat	a warm wadded coat
фуфайка	a jersey	flannel vests

Как видим, при переводе лексемы «фуфайка» происходит частичная деформация смысла, вызванная непредставленностью в языке перевода полного лексического соответствия данной лексемы, ввиду отсутствия в культуре принимающего языка предмета одежды, обозначаемого данной реалией. В Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля (1998) представлена следующая трактовка понятия «фуфайка»: «короткая, теплая поддевка, байковая, вязаная шерстяная либо стеганая и пр.» [Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dalx\\_w\\_i/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_0110.shtml) (дата обращения: 18.08.2023)]. В то же время в интернет-словаре устаревших слов указывается, что в аспекте культуры русского народа данное понятие, как правило, трактуется «куртка из стеганой ткани» [Устаревшие слова [Электронный ресурс]. URL: <http://web.archive.org/web/20210724230615/http://www.slovaustareli.ru/f/fufajka/> (дата обращения: 12.09.2023)]. Именно таким представляется предмет гардероба, упомянутый в рассказе А.П. Чехова.

Существуют различные способы передачи таких безэквивалентных единиц. Так, в частности, в художественном тексте «Сказки о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина в описании одеяния старухи, в котором она предстает после исполнения золотой рыбкой ее очередного желания, фигурирует лексема «душегрейка» [Пушкин А.С. Сказка о рыбаке и рыбке [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/456/p.1/index.html> (дата обращения: 18.08.2023)],

которую Роберт Чендлер переводит с помощью одновременного использования приемов калькирования и экспликации, что сохраняет присущий оригинальному высказыванию национальный колорит:

Художественного текст А.С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке»	Перевод Р. Чендлера
«...в дорогой собольей душегрейке»	“...wearing a splendid ‘soul-warmer’ – a precious waistcoat trimmed with sable”

Целесообразным представляется пояснение значения полученной в посредством использования приема калькирования лексической единицы “soul-warmer” [Pushkin A. A Tale about a Fisherman and a Fish / tr. from Russian by R. Chandler [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stosvet.net/12/chandler/index9.html> (дата обращения: 18.08.2023)] с помощью фразы “a precious waistcoat trimmed with sable” / «дорогой жилет, отороченный соболем» [перевод наш – А.Г.].

Вновь обращаясь к вариантам перевода лексемы «фуфайка», представленной в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре», подчеркнем, что оба переводчика использовали стратегию доместикации, передав ее с помощью лексем “jersey” (Wilks) / «свитер» и “flannel vest” (Garnett) / «фланелевый жилет» [перевод наш – А.Г.]:

Оригинал рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
Фуфайка	a jersey	flannel vest

Перевод указанной единицы выполнен с опорой на отношения внеположенности, что определяется принадлежностью лексем «фуфайка», “jersey” и “flannel vest” понятийному полю «теплая нательная одежда, которую носят на верхней части тела». Данный факт становится основанием для

осуществления компенсации исходной лексемы терминами, которые нашли репрезентацию в переводе. Логические отношения внеположенности нередко служат для перевода безэквивалентной лексики, однако подобный подход к переводу зачастую приводит к нивелированию национального колорита и утрате имплицитных смыслов. Так, в результате перевода лексемы «фуфайка» произошла утрата имплицитных смыслов: в понимании русскоязычного реципиента фуфайку можно застегнуть на пуговицы, что придает данному предмету одежды сходство с футляром. Следовательно, передача в переводе лексемы «фуфайка» посредством лексемы “jersey” представляется не вполне нецелесообразной, поскольку, в таком случае, ассоциативное восприятие данного предмета одежды как своего рода «футляра» нивелируется.

Кроме того, понятие «футлярности» проявляется в описании аксессуаров протагониста, каждый из которых облачен в чехол:

Рассказ	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
А.П. Чехова «Человек в футляре»		
«...зонтик в чехле...»	“...umbrella in a <i>holder</i> ...”	“...umbrella was in a <i>case</i> ...”
«...часы в чехле из серой замши...»	“...watch in a grey chamois leather <i>pouch</i> ...”	“...watch was in a <i>case</i> made of grey chamois leather...”
«...нож... в чехольчике...»	“... penknife... had its own <i>little case</i> ...”	“...penknife, too, was in a <i>little case</i> ...”

Редупликация лексем «чехол» / «чехольчик» в повествовании не случайно. С помощью данного стилистического приема, полагаем, автор стремится обусловить укрепление в сознании реципиента мысли о «зачехленности» персонажа. Учитывая необходимость воссоздания подобных эффектов в переводе, считаем, что варианты перевода представленных сочетаний в исполнении К.

Гарнетт являются более удачными вследствие их более точного соответствия оригиналу, в сравнении с их интерпретацией Р. Уилксом. Стремясь избежать повторов, Р. Уилкс вводит в перевод ряд синонимичных лексем, что трансформирует лексическую редупликацию в семантическую и несколько нивелирует стилистический и когнитивный эффекты, заложенные автором.

Кроме вышеупомянутых атрибутов, «футлярность» героя проявляется в рамках описания некоторых его привычек, содержащего лексемы, передающие значение отграниченности:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
«...лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он всё время прятал его в поднятый воротник.»	“His face seemed to have its own <i>cover</i> as well, as he always <i>kept it hidden</i> inside his <i>upturned collar</i> ”.	“...his face seemed to be in a <i>case</i> too, because he always <i>hid</i> it in his <i>turned-up collar</i> ”.
«...когда (он) сел на извозчика, то приказывал поднимать верх.»	“ <i>had the top up</i> when he rode in a cab”.	“...when he got into a cab always told the driver to <i>put up the hood</i> ”.

Как видим, с целью описания привычек героя вводятся такие лексические единицы, как «чехол» / “case” / “cover”, «прятать» / “keep hidden” / “hid”, «поднятый воротник» / “upturned collar” / “turned-up collar”, «поднимать верх» / “have the top up” / “put up the hood”. Фраза «лицо, казалось, тоже было в чехле», полагаем, несколько более удачно воспроизведена в варианте К. Гарнетт. В варианте перевода Р. Уилкса лексема «чехол» трансформирована в единицу



«оболочка» (cover), что нивелирует отсылку к символу «футляр», и, таким образом, влечет за собой частичную утрату имплицитных смыслов.

В контексте рассказа в качестве репрезентантов понятия «футлярности» равным образом выступают лексические единицы, позволяющие выразить:

- отказ героя видеть и слышать, что происходит вокруг:

Рассказ	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
А.П. Чехова «Человек в футляре»		
«...он носил темные очки...»	“...he wore dark glasses...”	“...he wore dark spectacles...”
“...уши (он) закладывал ватой”	“...stuffed his ears with cottonwool...”	“...stuffed up his ears with cotton-wool...”

- нежелание контактировать с окружающим миром:

Рассказ	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
А.П. Чехова «Человек в футляре»		
«...стремление...создать себе... футляр ...»	“...longing... to create a protective cocoon...”	“...impulse... to make himself... a case ...”

При сравнении представленных вариантов перевода выделяем в качестве более удачного К. Гарнетт (to make oneself a case), нежели вариант Р. Уилкса (to create a protective cocoon). Использование лексемы “cocoon” в данном контексте представляется не вполне целесообразным. “Cocoon” (кокон) действительно трактуется как символ закрытости, многослойной защиты от внешнего мира. Однако тот факт, что его символическое значение воплощает, скорее временную закрытость [внутри кокона], которая предполагает трансформацию и перерождение, не вполне соответствует контексту. Данная идея фигурирует в англоязычном источнике, предлагающем следующую ассоциацию, связанную с

символом “cocoon”: “...a caterpillar reborn from the cocoon as a winged creature makes it a symbol of rebirth and resurrection” [Rhys D. Animal Symbolism – An A-to-Z Guide [Электронный ресурс]. URL: <https://symbolsage.com/animal-symbolism-spiritualmeaning/> (дата обращения: 21.09.2023)] / «...гусеница, возрождающаяся из кокона в виде крылатого существа, делает его символом возрождения и воскрешения» [перевод наш – А.Г.]. Следовательно, полагаем, введение в перевод лексемы “cocoon” (кокон) приводит к смысловой деформации, поскольку в контексте рассказа перерождения героя, его «избавления от кокона», «выздоровления» не происходит» [Габдуллина 2023: 3606].

«Футлярность» может проявляться в рамках описываемых автором пространственных реалий, способных воплощать в художественном тексте «определенные нравственные и мировоззренческие нормы и представления» [Ткачёва, Мирзоева, Аксёнова и др. 2019: 38-39]. Так, в рассказах А.П. Чехова в качестве пространственной метафоры «футляра» выступает жилище. Герой рассказа «Скрипка Ротшильда» Яков-гробовщик, живет в деревянной избе, в которой всего одна комната и которая являет собой, по сути, «пространственную метафору гроба» [Ткачёва, Михайлова, Аксенова 2021: 17]:

Рассказ	Перевод Р.Э.К. Лонга	Перевод К. Гарнетт
А.П. Чехова «Человек в футляре»		
«...жил он бедно... в небольшой <i>старой избе</i> , где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство.»	“...and he lived as poorly as a simple muzhik in a little, <i>ancient cabin</i> with only one room; and in this room lived he, Marfa, the stove, a double bed, the coffins, a joiner’s bench, and all the domestic utensils”.	“...and he lived in a poor way like a humble peasant, in a <i>little old hut</i> in which there was only one room, and in this room he and Marfa, the stove, a double bed, the coffins, his bench, and all their belongings were crowded together”.

При передаче лексемы «изба» Р.Э.К. Лонг и К. Гарнетт обратились к стратегии доместикации, выполнив приближенный перевод с помощью представленных в переводящем языке понятий, смежных с оригинальным. При этом им удалось воплотить в переводе идею ограниченного, тесного пространства, в котором обитает герой (*little, ancient cabin; little old hut*).

Подобным образом, символичной представляется ограниченность пространства, атмосфера упадка, которая передается в контексте описания городка, где обитает герой чеховского рассказа «Человек в футляре»:

Рассказ	Перевод Р.Э.К. Лонга	Перевод К. Гарнетт
А.П. Чехова «Человек в футляре»		
«Городок был <i>маленький</i> , хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно.»	“The town was <i>small</i> – <i>no better than a village</i> – and it was inhabited almost entirely by old people who died so seldom that it was positively painful”.	“The town was <i>a little one</i> , worse than a village, and it was inhabited by scarcely any but old people who died with an infrequency that was really annoying”.

В представленном предложении идея о тесноте городка проявляется в его сравнении с деревушкой. Переводчики сохраняют данный прием в англоязычных вариантах текста; при этом К. Гарнетт применяет для его актуализации в переводе прямой перевод, а Р.Э.К. Лонг – антонимический: «маленький, хуже деревни» / “a little one, worse than a village” (Garnett) / “small – no better than a village” (Long).

Аналогичным образом понятие «футлярности» передается в рассказе путем введения лексем, описывающих тесноту и ограниченность сжатого пространства, в котором обитает персонаж: в художественном тексте упоминается душный город, дом со множеством ограничений и запретов, маленькая спальня, кровать с пологом. Данные лексические единицы можно сгруппировать в следующий лексико-семантический ряд:

Рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
«...город, в духоте, в тесноте...»	“... <i>a crowded, stuffy</i> <i>town...</i> ”	“... <i>town, airless and</i> <i>crowded...</i> ”
«...спальня... маленькая, точно ящик...»	“... <i>bedroom ... small, like a</i> <i>box...</i> ”	“... <i>a little bedroom like a</i> <i>box...</i> ”
«...кровать с пологом...»	“... <i>a four-poster...</i> ”	“... <i>his bed had</i> <i>curtains...</i> ”

Отметим, что использованная в переводе К. Гарнетт фраза “his bed had curtains” / досл. «кровать его была с занавесками» [перевод наш – А.Г.], в определенной степени модифицирует смысл высказывания: используя в тексте словосочетание «кровать с пологом», А. Чехов, с нашей точки зрения, стремился представить ограниченность кровати со всех сторон; в переводе К. Гарнетт данная идея исчезает.

Примечательно, что с целью передачи идеи ригидности, «футлярности», ограниченности персонажей от общества и от мира, автор включает в текст рассказа «Человек в футляре» ряд зоонимов. Согласно определению, предложенному Л.Ф. Миронюк, зоонимами являются как наименования животных, так и производные от них, а также слова, так или иначе связанные с именами животных [Миронюк 1988]. Так, в рассказах А.П. Чехова отсылки к образам животных нередко используются при описании героев.

Характерным для ранних произведений писателя является введение антропонимов, содержащих скрытое метафоричное сравнение человека с каким-либо животным. В соответствии с определением Н. В. Подольской, антропоним представляет собой вид онима, а именно, «имя, которое может иметь человек (или группа людей) в том числе личное имя, отчество, фамилия, прозвище, псевдоним, криптоним, кличка» [Подольская 1978: 30-31].

Так, в говорящей фамилии героя рассказа «Смерть чиновника» Червякова в метафорическом ключе обыгрывается его склонность пресмыкаться перед вышестоящими лицами.

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Г. Дэниелса	Перевод К. Гарнетт	Перевод П. Майлза и Г. Питчера
Червяков	Chervyakov	Tchervyakov Сноска редактора: “Tchervyakov: the name is similar to <i>chervyak</i> (worm)”	Креерикoff

Как видим, перевод таких антропонимов с помощью транскрипции и транслитерации не способствует передаче имплицитных смыслов, заложенных автором. В связи с этим находим вариант перевода представленной говорящей фамилии в исполнении Г. Дэниелса не вполне раскрывающим характеристики героя: «Червяков» / “Chervyakov” [Chekhov A. The Death of a Civil Servant: And Other Stories / tr. by G. Daniels. 2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/deathofcivilserv0000chek/page/4/mode/2up> (дата обращения: 28.09.2023)]. Более удачным представляется оформление перевода данной единицы в рамках опубликованный в интернет-источнике Джемсом Раском версии перевода, осуществленного К. Гарнетт: в представленном варианте фамилия также переведена с помощью приема транскрипции, однако в сноске редактором обозначен факт сходства фамилии с наименованием животного, к которому делается отсылка. Отметим, что подобные сноски используются в ряде других рассказов, переведенных К. Гарнетт и опубликованных Джемсом Раском, который в предваряющей интернет-издание статье отмечает, что они были введены с целью трактовки некоторых лингвокультурных феноменов России 19 века, а также

некоторых брителицизмов, использованных К. Гарнетт в переводе (при этом использовать материалы и заметки из следующих изданий: Edgar H. Lehrman “A Handbook to 86 of Chekhov's Stories”, Ronald Hingley “The Oxford Chekhov (Volumes 4-9)”).

Наиболее творческий, с нашей точки зрения, вариант перевода говорящей фамилии представлен в переводе рассказа, осуществленного П. Майлзом и Г. Питчером. Переводчики подбирают к оригинальному антропониму эквивалент “Kreepikoff” [Chekhov A. The Death of a Civil Servant / tr. by P. Miles, H. Pitcher. 1984 [Электронный ресурс]. URL: [https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek\\_p2g8](https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek_p2g8) (дата обращения: 28.08.2023)], который ассоциируется с английским глаголом “to creep” – «ползать, пресмыкаться».

В качестве примера еще одной говорящей фамилии, отсылающей к зоониму, можно рассмотреть антропоним «Хрюкин», фигурирующий в рассказе «Хамелеон». Данная фамилия невольно ассоциируется реципиентом со свиньей – «хрюкающим» животным. В русском языке лексема «свинья» связана с представлением о некультурном, невоспитанном человеке. Используемая в русскоязычном сленге лексема «хрюка» также означает «плакса», «замарашка».

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод П. Майлза и Г. Питчера
Хрюкин	Hryukin Сноска редактора: Hryukin: usually transliterated as Khryukin; Khryu-khryu is the representation in Russian of a pig's grunt	Grunkin

В интернет-источнике, где представлен выполненный К. Гарнетт перевод, наряду с передачей данного антропонима с помощью приема транскрипции и транслитерации, вводится пояснительная сноска. Наиболее интересный вариант вновь находим в варианте перевода П. Майлза и Г. Питчера, которые передали говорящую фамилию посредством эквивалента “Grunkin”, что ассоциируется с англоязычной лексемой “to grunt” [grʌnt] / «ворчать», «хрюкать», «брюзжать» [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitrans.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=Grunt&l2=2> (дата обращения: 28.08.2023)]. Такое решение представляется вполне мотивированным в контексте рассказа, поскольку выбранный эквивалент позволяет, как воссоздать в переводе имплицитное сравнение героя со свиньей, так и облегчить интерпретацию реципиентом сущности плаксивого персонажа, поднявшего шум из-за укусившей его за палец маленькой собачонки.

Необходимо заметить, что, помимо упомянутых антропонимов, содержащих имплицитное сравнение с животными, «говорящие» фамилии могут указывать на иные, связанные с понятием «футлярности», специфичные пороки, характерные для персонажей. При передаче таких наименований путем транслитерации/транскрипции также могут быть утрачены имплицитные метафорические смыслы, заложенные в антропонимы автором:

Рассказ А.П. Чехова «Хамелеон»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
Очумелов	Ochumelov	Ochumelov
Жигалов	Jhigalov	Zhigalov

Ассоциации, которые возникают у русскоязычного читателя при прочтении представленных в оригинале антропонимов не случайны: фамилия “Очумелов” отсылает к лексеме «очуметь» (разг.), «потерять способность здраво соображать»; фамилия генерала “Жигалов”, связана с понятиями «жигарь», «жигало», «жигун» - «тот, кто "поджигает" других, зачинщик» [Словарь русских фамилий «Ономастикон» [Электронный ресурс]. URL:

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/lastnames/4298> (дата обращения: 10.12.2023)] и характеризует героя как зачинщика в описываемой автором ситуации. Очевидно, вследствие межъязыковой асимметрии смысл данных антропонимов не может быть воспринят англоязычным читателем исключительно в рамках оригинального набора звуков. Полагаем, что для лучшего понимания реципиентом данных скрытых характеристик, кроющихся в именах героев, переводчикам надлежало подобрать антропонимы с подобным содержанием, либо дополнить переведенные с помощью транскрипции/транслитерации варианты представленных раскрывающих сущность персонажей антропонимов пояснительными сносками. Таким образом, актуализация при переводе имплицитных смыслов, заложенных автором в подобных антропонимах, обуславливает более точное воспроизведение ценностно-смысловой модели писателя.

Кроме антропонимов, содержащих отсылки к представителям животного мира, в рассказе «Человек в футляре» фигурируют эксплицитные и имплицитные отсылки к животным, обитающим в замкнутом пространстве, образы которых традиционно несут в себе метафорические смыслы, связанные с одиночеством и стремлением уединиться. Это рак-отшельник, который укрывается в своей скорлупе, улитка, скрывающаяся в раковине, медведь-отшельник, одиноко живущий в своей берлоге. Соответствующие словосочетания с зоонимами, выявленные в художественном тексте, можно сгруппировать в следующий семантический ряд:

Рассказ А.П. Чехова «Хамелеон»	Перевод Р. Уилкс	Перевод К. Гарнетт
«...как <i>рак-отшельник</i> или <i>улитка</i> »	“...like <i>hermit crabs</i> or <i>snails</i> ”	“...like a <i>hermit crab</i> or a <i>snail</i> ”
«...стараятся <i>уйти</i> в <i>свою скорлупу</i> »	“...they are, always <i>seeking</i> <i>safety in their shells</i> ”	“...try to <i>retreat into their</i> <i>shell</i> ”
«...жил одиноко в своей <i>берлоге</i> »	“...lived alone in their <i>dens</i> ”	“...lived alone in his <i>den</i> ”



Р. Уилкс и К. Гарнетт при передаче сочетания «рак-отшельник или улитка» использовали разные формы артикля – нулевой и неопределенный; существительные множественного и единственного числа соответственно. Если в переводе Р. Уилкса делается отсылка к целому классу моллюсков – раков-отшельников и улиток, то интерпретации К. Гарнетт – к отдельным представителям данного класса. В целом же, смысл фразы сохраняется в силу абстрактного характера сравнения человека и представителей фауны. Переводчики представляют различные варианты интерпретации словосочетания «уйти в свою скорлупу». В переводе Р. Уилкса находят воплощение смыслы, не представленные в оригинале, а именно, появляется дополнительное значение, связанное с возможностью обретения в своем укрытии чувства безопасности (*to seek safety in one's shell*), а в варианте К. Гарнетт вводится идиоматическое выражение “*to retreat into one's shell*” / досл. «спрятаться в раковину; замкнуться в своей скорлупе» [перевод наш – А.Г.]. Полагаем, вариант перевода представленного сочетания в исполнении К. Гарнетт является более удачным, поскольку, как и фраза оригинального текста, она может восприниматься не только в прямом, но и в переносном смысле.

В соответствии со справедливым суждением Е.А. Морозкиной, представленные в оригинале художественного текста словосочетания с зоонимами нередко воплощают доминантный смысл о неизбежной связи человека с миром животных, с природой, когда, следуя инстинкту сохранения, он волей-неволей демонстрирует поведение, сравнимое с повадками представителей животного мира [Морозкина 2018: 245]. Так, в рассказе «Человек в футляре» представлено следующее сравнение протагониста Беликова с хорьком:

Рассказ А.П. Чехова	Перевод Р. Уилкса	Перевод К. Гарнетт
«Хамелеон»		
«... <i>(на) маленьком лице, как у хорька...</i> »	“... <i>a little face like a pole-cat's...</i> ”	“... <i>little face (you know, it was just like a ferret's)...</i> ”

При упоминании о данном животном в воображении реципиента формируется образ боязливого, маленького зверька, готового скрыться при первых признаках опасности. Представленный зооним используется в контексте сравнения с главным героем неслучайно: таким образом писатель подчеркивает такие качества протагониста, как робость, стремление спрятаться, избежать общества. Для передачи зоонима «хорек» переводчики прибегают к использованию двух разных лексем: в варианте К. Гарнетт появляется лексическая единица “pole-cat” / «лесной хорек», тогда как у Уилкса – “ferret” / «домашний хорек». Выбранные обоими переводчиками лексемы представляются корректными, поскольку приведенные выше особенности характерны для обоих видов животного.

Наконец, идея «футлярности», отграниченности от общества воплощена в таких представленных в художественном тексте лексемах, как «атавизм», «предок». С их помощью автор, вводя в текст понятие времени, а именно упоминая о древних временах, когда социальные связи еще только зарождались и человек жил отчужденно, строит бинарную оппозицию современного и древнего периода в истории цивилизации, которая содержит имплицитное сравнение «одиноких по натуре» людей с древними представителями человечества:

Рассказ А.П. Чехова «Хамелеон»	Перевод Р. Уилкс	Перевод К. Гарнетт
«...явление атавизма, возвращение к периоду, когда предок человека не был еще общественным животным»	“...an example of atavism, a return to the times when our ancestors were't social animals”	...an instance of atavism, a return to the period, when the ancestor of man was not yet a social animal”

Как видим, переводчики использовали разное число при переводе словосочетания «предок человека», однако оба варианта в аспекте грамматики

соответствуют контексту рассказа, в котором упоминается группа древних представителей цивилизации.

Таким образом, в данном подразделе были выявлены и проанализированы в аспекте перевода лексические единицы, составляющие смысловой код, связанный с понятием «футлярности», которые являются «точечными аттракторами» смыслов, в том числе формирующими элементы ценностно-смысловых моделей произведений А.П. Чехова. Установлено, что вербальная репрезентация понятия «футлярность» в рассказах А.П. Чехова осуществляется с помощью многообразных форм и вариаций «разноуровневых языковых средств» [Морозкина, Габдуллина, 2022: 417]. Исследование показало, что понятие «футляр», включающее в себя широкий спектр как эксплицитных, так и имплицитных значений, выступает в роли символа, который красной нитью проходит через ряд текстов писателя, в том числе рассмотренные в настоящем исследовании рассказы «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Скрипка Ротшильда», «Человек в футляре», и находит отражение в самых разнообразных деталях чеховского повествования. Своеобразие рассказа «Человек в футляре» состоит в том, что в нем понятие «футляр» становится, выражаясь словами Ю.М. Лотмана, «генетической основой» сюжета. Так, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» автором для отражения идеи «футлярности» использовались лексемы, обозначающие: детали одежды; аксессуары; привычки героя; сжатое пространство, где он обитает; а также зоонимы, которые автор использует для передачи идеи отграниченности персонажа от общества.

Выведен алгоритм ценностно-смыслового моделирования перевода, который состоит из следующих этапов: выявление лексем, передающих ценностно-смысловой посыл автора, и подбор лингвистических эквивалентов на языке перевода с целью наиболее точного воспроизведения когнитивной установки автора. Точное воспроизведение в переводе ценностно-смысловой модели оригинального произведения призвано обусловить надлежащую интерпретацию основной идеи автора, в понимании которого «футлярность» не

столько связана с отдельным персонажем, сколько отражает философско-социальную проблему [Габдуллина 2023: 3602-3609] отграниченности человека в социальном пространстве.

### **2.3.2 Репрезентация маркеров категории неопределенности в художественном переводе как отражение когнитивной стратегии автора**

Большую роль при подборе языковых средств в рамках создания художественного произведения, а значит, и его воссоздания на иностранном языке в процессе перевода играет когнитивная стратегия автора. Исследованиями проявления когнитивных стратегий в языкознании занимались многие ученые, в том числе М. Вартофский, М.П. Котюрова, Л.В. Кушнина, Е.В. Лукашевич, С.Ю. Нарциссова, В.А. Пищальникова и др. По мнению В.А. Сулимова, когнитивная стратегия автора есть «способ выстраивания смысловой перспективы текста» [Сулимов 2007: 75], которая обуславливается качеством информации, выявляемой в ходе его интерпретации. Когнитивные стратегии представляют собой сложную систему взаимосвязанных когнитивных механизмов, которые позволяют реципиенту осуществлять интерпретации по модели «смысл» — «текст» в соответствии с теорией «Смысл ↔ Текст», созданной И. А. Мельчуком, которая представляет язык как многоуровневую модель преобразований смысла в текст и обратно. В лингвистике были разработаны особые «когнитивные стратегии текстопорождения, позволяющие структурировать (насколько это возможно), иерархизировать, симметризовать и, наконец, систематизировать процесс порождения текста» [Сулимов 2007: 76]. В данном аспекте интересным представляется суждение М. Бахтина, согласно которому «эстетическая и этическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя» [Бахтин 1979: 30], изнутри которой автор мог бы видеть себя как другого. Когнитивная стратегия автора, полагаем, может проявляться в кодировке в тексте средствами языка потенциальных (в том числе, эмоциональных) реакций реципиента.

Одним из средств отражения когнитивной стратегии автора являются маркеры категории неопределенности. Под категорией мы вслед за С.В. Киселевой понимаем искусственно создаваемую систему мыслительных образов, формируемых на основе понятийных, образных и оценочных компонентов индивидуума или группы людей, объединённых общей тематикой. Категоризация, соответственно, предполагает членение мира на категории и отнесение к данным категориям конкретных предметов и событий [Kiseleva et al. 2020: 121]. Маркеры категории неопределенности, которые использует автор, придают лексемам оттеночные значение и, тем самым, отражают отношение автора к представленным в тексте персонажам и явлениям. Помимо многочисленных зарубежных исследователей, таких как Дж. Редекер, Д. Блейкмор, Б. Фрейзер, проблемам исследования дискурсивных маркеров, в том числе в аспекте отражения лексико-грамматической категории неопределенности, посвятили свои труды такие отечественные ученые, как С.В. Адамович, В.З. Демьянков, Д.М. Калашник, В.И. Карасик, К.Г. Красухин, В.А. Нуриев, С.А. Песина, В.И. Подлесская, И.Р. Пулеха.

Категория определенности / неопределенности, существует как в языках, в которых наличествует грамматическая форма артикля, так и в безартиклевых языках и может быть использована при переводе когнитивных моделей неопределенности в художественном тексте. Как отмечено в лингвистическом энциклопедическом словаре, категория определенности / неопределенности выполняет функции детерминированности высказывания, его уникальности в конкретной ситуации, либо их отсутствия [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 349]. Эти функции, связанные с манифестацией категории определенности / неопределенности в германских языках, выполняет, преимущественно, артикль. Русский язык располагает иными показателями неопределенности, которые связаны, в основном, с местоименными единицами и передают «тонкие смысловые различия» [Нуриев 2015] в тексте. Неопределенность, в понимании Е.В. Падучевой – одна из «семантических

доминант» (термин А. Вежбицкой) [Падучева Е.В. Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира [Электронный ресурс]. URL: [http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1\\_1996.pdf](http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1_1996.pdf) (дата обращения: 10.09.2022)], охватывающих обширную семантическую область, и является в русском языке более развитой, чем во многих языках других групп.

Английские и американские исследователи предлагают ряд наименований, передающих состояние неопределенности в языке: *linguistic vagueness* (лингвистическая неопределенность), *vague expressions* (неопределенные выражения), *vague word clusters* (неопределенные лингвистические кластеры). Введение в речь неопределенных лингвистических единиц становится возможным вследствие наличия у реципиента общих представлений о мире, позволяющих ему на когнитивном уровне восполнять необходимую неопределенную информацию.

М.П. Котюрова, Л.В. Кушнина и Е.В. Аликина сравнивают неопределенность с неким «квантом» мысли и утверждают, что она представляет собой одно из «базовых когнитивных свойств» [Котюрова, Кушнина, Аликина 2018], отмечая, что эффективность восприятия текста определяется манифестацией когнитивной функции единиц языка, отражающих свойства определенности / неопределенности. Когнитивная функция детерминирует процесс кодирования посредством лексем и кумуляции в памяти образов мысленного восприятия мира.

Актуализация когнитивных моделей в рамках художественного текста, посредством которых производится выполнение определенных мыслительных (в том числе получающих вербальное воплощение) задач, происходит в процессе формирования художественного текста. Когнитивные стратегии характеризуются адаптивностью и могут меняться в условиях речевой ситуации, создаваемой персонажами в зависимости от контекста, а также целей и мотивов автора.

Полагаем, можно согласиться с мнением Л.С. Выготского, который считает, что когнитивная стратегия может рассматриваться в качестве единицы когнитивной деятельности. Некоторые исследователи полагают, что когнитивные

стратегии «встроены в человеческий мозг, заданы самой его биологической структурой» [Пищальникова, Лукашевич 2001: 22] и находят отражение в художественном тексте при описании речевой или мыслительной деятельности персонажей. Важно отметить, что можно с определенной долей уверенности утверждать, что когнитивные модели, вводимые в художественный текст, являются средством осуществления определенного когнитивного воздействия на потенциального реципиента.

При этом как когнитивные проявления языкового сознания, так и свойства концептуальной системы в рамках языков оригинала и перевода тесно связаны с явлением межъязыковой интерференции. Это определяется тем, что при так называемом искусственном двуязычии, под которым понимается владение двумя лингвокультурными кодами, один из которых усвоен в условиях специального обучения, не представляется возможным «в абсолютной степени компенсировать отсутствие социума и культуры, в условиях, в которых проходило формирование тезауруса инокультурного коммуниканта» [Халеева 1989: 64]. Асимметрия на уровне концептуальных картин мира иностранного и родного языков транслируется в межъязыковую асимметрию, и в случае непринятия во внимание данного явления происходит нежелательная интерференция на конкретных языковых уровнях [Давлетшина, Коровкина 2021], в том числе, в рамках воспроизведения когнитивной стратегии автора.

Репрезентация моделей категории неопределенности неразрывно связана с маркерами неопределенности в художественном тексте. В статье «Нечеткая номинация в русской разговорной речи: опыт корпусного исследования» [Подлеская 2013] автор, говоря о средствах нечеткого номинирования, упоминает о лексических маркерах-заместителях и маркерах-аппроксиматорах. По мнению ученого, они, наряду с некоторыми другими средствами, выступают в качестве сигналов, предупреждающих о факте наличия трудностей, которые говорящий испытывает при подборе точной, адекватной номинации, либо избегает точной номинации по некоторым прагматическим соображениям.

Причины использования таких маркеров – также называемых «загородками» [Демьянков 2020: 104] (в английской терминологии – *hedges*) – варьируются и могут обуславливаться рядом причин, начиная от неуверенности в достоверности предоставляемой информации до ее умышленного замалчивания в силу определенных причин.

Среди моделей, в рамках которых реализуются отношения неопределенности выделяется модель с маркерами-аппроксиматорами (*approximants*), которые предполагают разноуровневые языковые средства, отражающие неоднородные качественные и количественные отношения, содержащие семантику аппроксимации. Для их номинации В.И. Карасик использует термин «специальные знаки приблизительности» [Карасик 2011: 256]. В работе Т. Грибановой и Т. Гайдуковой “*Hedging in different types of discourse*” выделяются такие типы аппроксиматоров, как аппроксиматоры качества, степени, частоты и времени, которые передаются в форме наречий “*approximately*”, “*roughly*”, “*around*”, “*almost*”, “*about*”, “*occasionally*”, и др. В исследованиях отечественных ученых равным образом указаны такие русскоязычные маркеры аппроксимации: «как бы», «вроде», «типа» и др. Существуют, полагаем, корреляции между группами русскоязычных и англоязычных маркеров неопределенности.

Исследование особенностей употребления таких маркеров и выявления их прагматической основы представляется актуальным на материале художественных текстов А.П. Чехова и их англоязычных переводов, поскольку, как замечают ряд ученых «неопределенность, неустойчивость, сбивчивость в понятиях» [Теплинский 1985: 38] находит отражение в технике письма А.П. Чехова:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод, выполненный К. Гарнетт	Перевод, выполненный Р. Уилксо
«И ... этот человек в футляре ... <i>едва</i>	“...this man in a case ... <i>almost</i> got married”.	“...this man in his case, <i>nearly</i> got married



не женился».		once...”.
--------------	--	-----------

Как видим, в рассказе использована модель с аппроксиматором степени «едва не», призванным привести в ситуацию некую долю неопределенности. С целью актуализации значения данного маркера в переводе К. Гарнетт и Р. Уилкс подбирают соответствующие англоязычные аппроксиматоры – “nearly” и “almost”. Примечательно, что в Большом русско-английском фразеологическом словаре указаны эквиваленты понятия «едва не»: наречия “almost” и “(very) nearly” [Большой русско-английский фразеологический словарь [Электронный ресурс]. URL: [https://phraseology\\_ru.en.academic.ru](https://phraseology_ru.en.academic.ru)] (дата обращения: 19.04.2022)]. Так, в повседневном употреблении наречие “nearly” считается единицей, практически, эквивалентной наречию “almost”, однако утверждается, что “almost” транслирует более сильно выраженную модальность уверенности [Collins [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/almost>] (дата обращения: 19.04.2022)]. Данные понятия возможно расположить на линейке контрарности. Понятие контрарности предполагает наличие противоположных по значению признаков [Морозкина 2021: 129]. На линейке контрарности можно отметить некоторые промежуточные значения лексем, которые могут служить материалом для подбора эквивалентов при переводе.

Так, на шкале контрарности наречий наряду с рассматриваемыми лексемами “almost” и “nearly” могли расположиться и другие понятия: never got married / ... / nearly got married / almost/ very nearly got married / definitely got married. Отмеченный в таблице перевод К. Гарнетт представляется более удачным. Подобранный Р. Уилксом вариант перевода является иным по модальности в сравнении с оригиналом, однако вследствие потенциальной взаимозаменяемости представленных наречий в разговорной речи, разницу можно считать некритичной. С помощью данного маркера-аппроксиматора, полагаем, А.П. Чехов не столько стремится выразить неопределенность; прежде

всего, автор использует маркер для придания высказыванию эмфазы, подтверждая желание рассказчика привлечь внимание собеседника к факту женитьбы.

Отдельно среди маркеров-аппроксиматоров С.А. Песина, И.Р. Пулеха, Д.М. Калашник в своей работе «Лингвокогнитивный подход к интерпретации категории неопределенности (на материале английского языка)» [Песина и др. 2019] упоминают такие собирательные существительные, как “heaps of”, “loads of”, “oodles of”, и т.п.; а также местоимения-квантификаторы – то есть лексемы, служащие в качестве средств выражения в языке количественных отношений и объединенные семантикой неопределенного [Халитова, Бойкарова 2014]: “some”, “lots of” и др. Действительно, количественная аппроксимация представляет собой ядро аппроксимативной зоны и достаточно многообразно представлена в языках. Одной из функций таких аппроксиматоров является нечеткая номинация объектов, признаков и ситуаций [Подлесская 2013]. Немаловажно отметить, что с целью осуществления лингвопрагматической интерпретации квантификаторов необходимо принимать во внимание «контекстные ... указания» [Гайломазова 2010: 160], то есть учитывать дискурсивные фрагменты текста [Гайломазова 2010: 160]. Это объясняется тем, что естественным языкам присущи как универсальные, так и этноспецифические (обусловленные спецификой истории языка, генетическими связями с другими языками) паттерны базовых категорий бытия и познания.

Маркеры-квантификацторы могут использоваться с целью усиления концентрации внимания реципиента на определенном сообщаемом факте, а также в случае нежелания навязывать собеседнику свое мнение [Адамович 2013: 135], и, таким образом, вносят свою лепту в создание ситуации неопределенности. Соответствующий данному описанию пример находим далее в рассматриваемом рассказе:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
--	--------------------	-------------------

«...людей, одиноких по натуре ... <i>не мало</i> ...»	“There are <i>plenty of</i> people..., solitary by temperament ...”	“There’s <i>so many of</i> these solitary types ...”
---	---	--

В данном предложении представлен воплощающий аспект неопределенности маркер «не мало», который, в силу норм употребительности и языковых традиций, а также, возможно, в связи с соображениями достижения благозвучия, что немаловажно для художественного произведения, переведен на английский язык с опорой на отношения контрадикторности. Так, над представленным в оригинале понятием N (не мало) осуществляется операция логического отрицания, и в переводе используется понятие M (many, plenty), при этом  $M \equiv \text{не-N}$ ,  $N \equiv \text{не-M}$ : не мало  $\equiv$  many; не мало  $\equiv$  plenty [Морозкина, Габдуллина 2022]. На представленном ниже примере можно проследить особенности функционирования маркера «не мало» в сочетании с маркером, указывающим на неопределенную группу людей «их»:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
Много уж <i>их</i> ... развелось!	There are plenty of <i>them</i> about ...!	There’s been an awful lot of <i>that</i> ... !

Данная реплика повара Афанасия содержит выделенное курсивом местоимение *их*, которое, судя по всему, является маркером категории неопределенности, а также выступает в роли слова-заместителя предполагавшегося наименования. Тот факт, что в тексте нет ссылки на людей, о которых говорит персонаж, приводит читателя в замешательство. Полагаем, используя такую комбинацию маркеров неопределенности, автор преследует двойную цель: с одной стороны, привлечь внимание к информации, а с другой, придать информации элемент субъективности, отразив в контексте использования маркера личностные качества персонажа, передающего пренебрежительное

отношение к объекту разговора. «Дополнительный эмфатический оттенок» [Морозкина, Габдуллина 2021: 125], созданный в оригинальном тексте с помощью логического ударения, был воссоздан в переводе с помощью квантификаторов (ср. много (many) – plenty – an awful lot). С помощью соответствующих англоязычных местоимений (them, that) удалось сохранить оттенок неопределенности и коннотацию оригинального высказывания.

Еще одним способом выражения состояния неопределенности являются неопределенные местоимения (кто-то, что-то, некто, какой-нибудь, какой-либо, некоторый, некий и т.д.). Ученые выделяют несколько типов неопределенных местоимений: местоимения с *-кое, -либо, -нибудь, -таки, -то* (кое-что, что-нибудь, какой-либо, когда-то). Случай использования такого местоимения находим в рассказе «Смерть чиновника»: «А все-таки ты сходи» / “Still, you had better go”. Для перевода данной фразы К. Гарнетт использовала сослагательное наклонение, содержащее компонент неопределенности.

«Вовсе не отрицательное, а неопределённое значение» [Красухин 2020: 132] иногда обретают местоимения, образованные от вопросительных и относительных местоимений с помощью приставки «не-»: некто, нечто, некоторый, некий, несколько. С другой стороны, для выражения состояния неопределенности могут служить неопределенные местоимения, функции которых, с точки зрения прагматики, сродни функциям неопределенного артикля “a” / “an” , а также в европейских языках подобную функцию выполняет числительное «one» и существительное «человек», что находит отражение при их переводе:

Рассказ А.П. Чехова	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«Человек в футляре»		
«...некий Беликов...»	“... a man called Byelikov...”	“...a certain Belikov...”

Автор для описания персонажа использует неопределенное местоимение, которое предполагает, что персонаж неизвестен реципиенту. Кроме того,

добавляется отношение пренебрежительности, сквозящее в высказывании. В переводе состояние неопределенности актуализировано с помощью лексики с неопределенным артиклем «a man» (К. Гарнетт). Переводчик Р. Уилкс использовал прилагательное “certain”, которое, в данном случае, обладает значением «некий» [Collins [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/certain> (дата обращения: 19.04.2022)].

Когнитивные мыслительные модели персонажей Чехова могут передавать отношение отчуждения говорящего по отношению к подозрительным или «неуместным сведениям» [Демьянков 2020: 51]. Так, использование данных средств служит намеком на возможную ошибочность представляемой информации в силу некомпетентности человека в определенном вопросе. Ниже представлен фрагмент, в котором рассказчик как бы избегает ответственности за ту информацию, в достоверности которой он не уверен, предоставляя реципиенту возможность самому рассуждать о правдивости высказывания:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«Я не естественник ...; я только хочу сказать, что такие люди... явление не редкое»	“I am not a natural science man, ...I only mean to say that people ... are not uncommon”	“I’m not a scientist... I only want to say that people ... are not unusual”

Средства отчуждения находят воплощение в представленных вариантах перевода. Отрицание при переводе сохраняется, при этом происходит воспроизведение эмфатической отрицательной конструкции с помощью модели “not” + существительное. В конце предложения неопределенность смысла проявляется в словосочетании «явление не редкое». Эмфатический смысл в переводе достигается с помощью так называемого двойного отрицания (not

uncommon, not unusual). Исходя из анализа данного фрагмента, можно сделать вывод, что формирование нечеткой номинации предполагает использование не только лексических маркеров-аппроксиматоров и маркеров-заместителей, но и просодических паттернов, выполняющих просодическую роль. Таким образом, когнитивная авторская интенция может передаваться с помощью маркеров неопределенности, причем, не всегда эксплицитно, с помощью лексем, но и имплицитно, с опорой на нормы принимающего языка (в данном случае, на конструкции с двойным отрицанием) [Морозкина, Габдуллина 2022: 419].

Итак, в ходе исследования в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» был выявлен ряд маркеров категории неопределенности, которые нашли отражение в репликах героев и были закодированы в качестве триггеров возможных эмоций и ощущений реципиента, просчитаны как его вероятностные когнитивные реакции.

Смыслы, связанные с понятием «футлярности», неуверенности, сомнений, неконкретности, реципиент улавливает на когнитивном уровне на протяжении всего художественного текста, в частности, согласно маркерам неопределенности, мастерски подобранным автором. Сравнительно-сопоставительный анализ оригиналов и переводов рассказов Чехова позволяет утверждать, что переводчики в основном сумели сохранить когнитивные послы автора текста, благодаря введению в текст соответствующих маркеров неопределенности с учетом, в том числе, логических отношений внеположенности, включающих формально-логические категории контрарности и контрадикторности.

### **2.3.3 Аффиксы с оттеночной семантикой**

Особый интерес в аспекте перевода представляют такие элементы когнитивной стратегии автора, как несущие субъективное мнение автора аффиксы, в том числе, аффиксы с оттеночной семантикой. Среди грамматических компонентов, требующих особого внимания при переводе русскоязычного произведения на английский язык, фигурируют нетипичные для принимающего

языка элементы, в частности, аффиксы русского языка. Известно, что одной из характерных черт языков синтетического типа, к которому принадлежит русский язык, является наличие множества многозначных аффиксов. В частности, для русского языка характерно разнообразие аффиксов с оттеночной семантикой, которые с высокой частотностью встречаются в живой речи и в художественных текстах и вызывают определенные трудности при переводе.

Проблема перевода русскоязычных аффиксов на английский язык связана с межъязыковой асимметрией: английский язык, относящийся к аналитическому типу, в ряде случаев не располагает аффиксами, эквивалентными русскоязычным. Между тем, полагаем, передача при переводе семантики аффиксов сохраняет большую важность, поскольку использование их в рамках словоформ, как правило, подчиняется когнитивной стратегии автора. Аффиксы способны придавать лексемам оттенки самых разнообразных смыслов, выступать в качестве средства выражения «авторских интенций» [Морозкина, Биктимирова Габдуллина 2020: 429].

Так, например, в рассказе «Человек в футляре» А.П. Чехова использование некоторых аффиксов с оттеночной семантикой способствует формированию когнитивной модели «футлярности», пронизывающей многие рассказы А.П. Чехова. Аффиксы с оттеночной семантикой вносят определенные смыслы в концепцию футлярности, предполагающую наличие проблемы «одинокости, отграниченности и отчужденности» [Габдуллина 2022: 229].

Известно, что значения глагольных приставок в русском языке, главным образом, выражают особенности протекания действий в пространстве. Так, например, З.А. Потиха различает следующие значения, которые могут быть выражены посредством аффикса *по-*, передающего значения начала действия (побежать); краткосрочности действия, либо осуществления действия в неполной манере (побегать); многократности совершаемого действия (с суффиксами *-ыва-*, *-ива-*: поглядывать, покрикивать), отношения действия ко многим лицам или предметам (побросать), и пр. [Потиха 1970].

Так, например, приставка –по в лексемах словах «помучивать», «походить» в рассказе «Смерть чиновника» обладает в тексте несколькими значениями, и, в частности, передает: краткосрочность действия, либо осуществление действия в неполной манере; многократность совершаемого действия. В представленных ниже примерах приставки с обозначенной семантикой представлены в рамках лексем, использованных при описании заискивающего перед вышестоящим чиновником персонажа с говорящей фамилией *Червяков*.

Рассказ Чехова «Смерть чиновника»	А.П.	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Пейна
«Его <i>помучивать</i> беспокойство... [он] <i>походил</i> возле него»	начало	“He began <i>to be troubled</i> by uneasiness... [he] <i>walked</i> beside him”	“He was <i>suffering</i> torments of anxiety...[he] <i>hovered</i> around him for a while”

Значение осуществления действия в неполной мере, заключенное в приставке по- лексемы «помучивать», была утрачена при переводе: в эквивалентах, подобранных переводчиками передано лишь базовое значение глагола «мучить» как “to trouble”; и “to suffer”. При воспроизведении в переводе лексемы «походил» К. Гарнетт не отразила значение представленной оригинале приставки, используя словосочетание “to walk beside smb”. Значение неопределенности, сомнения скомпенсировано в переводе Р. Пейна с помощью введения лексемы “to hover” (мешкать, вертеться, быть поблизости), дополненной словосочетанием с наречием “for a while” (некоторое время).

Кроме того, отметим, что приставка «по- » может использоваться автором с целью достижения стилистического эффекта:



Рассказ А.П. Чехова «Смерть чиновника»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Пейна
«...он лег на диван и... <i>помер</i> ».	“... he lay down on the sofa and <i>died</i> ”.	“... he lay down on the divan and <i>died</i> ”.

Лексема «помереть», в отличие от нейтрального «умереть», предполагает просторечную, разговорную, сниженную лексику. Использование просторечного варианта стилистически предполагает восприятие смерти чиновника как обыденного события. В переводе стилистический эффект нивелируются.

Суффиксы субъективной оценки также могут отражать отношение автора / персонажей к определенному герою / идее / ситуации. Они могут выражать эмпатию, сочувствие, иронию, а иногда и презрение. Так, например, при описании атрибутов одежды в рассказе «Человек в футляре» автор неоднократно использует суффиксы с уменьшительно-ласкательным значением:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«и нож у него был в <i>чехольчике</i> »	“his penknife, too, was in a <i>little case</i> ”	“And the penknife ...had its own <i>little case</i> ”

Представленный в рамках лексемы суффикс *-чик-* (чехольчик), предполагает наличие футляра небольшого размера, что находит отражение в обоих переводах: как К. Гарнетт, так и Р. Уилкс для передачи слова «чехольчик» используют словосочетание “a little case”, в котором семантика суффикса воплощается в рамках прилагательного «little».

Суффиксы *-оч-* и *-к-* могут служить для придачи лексеме уничижительного либо уменьшительно-ласкательного значения:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«...говарил он мне со слабой кривой улыбочкой...»	“... he used to say to me, with a faint and wry <i>smile</i> , '...”	“... he told me, with a weak, wry <i>little smile</i> ...”

Данный суффикс фигурирует в рамках лексемы «улыбочка» при описании выражения лица персонажа, выражающего неуверенность и смущение при мысли о возможной женитьбе. Сравнивая варианты перевода, видим, что семантика суффикса нашла более полное отражение в интерпретации Р. Уилкса, отдавшего предпочтение фразе “a little wry smile”. Переводчикам удается сохранить негативную коннотацию оригинальной фразы за счет отрицательной семантики англоязычной фразы “a wry smile” (ухмылка; усмшка; саркастическая улыбка; кривая улыбка) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=2&l2=1&s=wry%20smile> (дата обращения: 12.11.2022)].

В приведенном ниже примере суффиксы *-оч-* и *-к-*, фигурирующие в лексеме «трубочка», добавляют лексеме уменьшительно-ласкательный смысл:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«[Иван Иваныч], ...закурил <i>трубочку</i> »	« [he] lighted his <i>pipe</i> »	«[he] lit his <i>pipe</i> »

В вариантах перевода К. Гарнетт и Р. Уилкса уменьшительно-ласкательное значение лексемы не сохранилось.

В рассказе Чехова встречается реплика героя с лексемой, содержащей суффикс *-ишк-*, передающей отношение презрения и пренебрежения к

общественным чинам:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод К. Гарнетт	Перевод Р. Уилкса
«...и всё это ... из-за какого-нибудь <i>чииншка</i> , которому грош цена...»	“...and all that ... for the sake of a <i>wretched little</i> <i>worthless rank in the</i> <i>service...</i> ”	“...all this for ...a <i>lousy</i> <i>clerical job</i> not worth a damn!”

Для передачи значения презрения, которое передает данный суффикс, переводчики применяют прием добавления, используя целый ряд лексем. Ср. “*wretched little worthless rank in the service*” (Garnett); *a lousy clerical job* (Wilks).

Исходя из сравнительно-сопоставительного анализа семантики некоторых аффиксов, представленных в рамках проблемы перевода рассказов А.П. Чехова, было выявлено, что обладающие широким спектром значений русскоязычные приставки и суффиксы зачастую могут быть использованы для декодирования когнитивной стратегии автора и, поэтому, содержащиеся в них оттенки смыслов, по возможности, должны быть переданы в переводе. Актуализация в переводе нюансов значений аффиксов с отеночной семантикой, фигурирующих в рассказах А.П. Чехова, позволяет компенсировать некоторые смыслы путем передачи их в переводе средствами принимающего языка.

## Выводы по 2 главе

Данная глава посвящена исследованию лексических и лексико-грамматических структурно-семантических компонентов, обеспечивающих целостность переводческого преобразования художественного текста. В ходе исследования были рассмотрены связанные с целостностью перевода понятия, представленные в работах отечественных и зарубежных ученых, в частности, такие понятия, как «целостность перевода» (Я.И. Рецкер), «адекватный (полноценный) перевод» (А.В. Федоров), «целостность переводческой деятельности» (Н.К. Гарбовский).

Отмечается, что перевод является сложной системой и, в соответствии со скопос-теорией К. Райс и Г. Вермеера, всегда подчинен определенной цели. При этом системная сущность перевода соотносится с рассмотрением текста как системы. В аспекте исследования целостности переводческого преобразования художественного текста необходимо принимать во внимание присущие ему основные признаки. Среди базовых признаков художественного текста, вслед за Ю.М. Лотманом, выделяются выраженность, отграниченность и структурность. Выраженность предполагает соотношение содержания и формы, отграниченность сопоставима с «герметичностью» текста (термин Б.М. Гаспарова), структурность связана с внутренней организацией текста, превращающей его в структурное целое. Представленные характеристики текста имеют точки соприкосновения с набором параметров текстуальности, предложенными Р.-А. де Бограндом и В. Дресслером, среди которых фигурируют когезия и когерентность, интенциональность и приемлемость, ситуативность и интертекстуальность, а также информативность [Beaugrande, Dressler 1981].

Перенося свойства текста на перевод, можно построить некие корреляции между свойствами оригинала и перевода, которые должны приобрести параметры, обеспечивающие целостность структуры текста. В переводе, так или иначе, воссоздается текстовая структура, которая, вместе с тем, может

претерпевать некие модификации вследствие межъязыковой асимметрии. Выраженность текста проявляется в рамках комплексного и связного воспроизведения как его эксплицитных смыслов, передающих фактуальную информацию, так и имплицитных смыслов, передающих концептуальную информацию и когнитивную установку автора с помощью различных средств выразительности, элементов техники письма и смысловых кодов.

Соответственно, в данном исследовании, под понятием целостности переводческого преобразования художественного текста мы подразумеваем комплексную интерпретацию в процессе перевода его лексических, лексико-грамматических компонентов, передающих как эксплицитные, так и имплицитные смыслы, а также воспроизведение в переводе эстетической функции, когнитивного кода оригинального текста и эмотивной установки автора

Поскольку при переводе речь идет о выявлении эквивалентов в рамках двух языков, целостный перевод художественного текста немислим без учета проблем межъязыковой асимметрии, которая предполагает отсутствие полных соответствий между лексическими и грамматическими компонентами языками оригинала и перевода. Именно ассиметричные отношения между языковыми знаками различных языков лежат в основе вариативности перевода.

Важнейшую роль в процессе переводческого преобразования играют обусловленные межъязыковой асимметрией логические отношения внеположенности. Согласно классификации Н.К. Гарбовского, между лексемами языка оригинала и перевода существуют типы отношений, предполагающие использование понятий равнообъемности (или равнозначности); внеположенности (в том числе, контрарности и котрадикторности); подчинения; перекрещивания. Отношения внеположенности имеют место, когда понятия, содержащие некоторые дифференциальные признаки, принадлежат определенному обобщающему понятию. В ходе исследования выявлено, что логические отношения внеположенности могут широко использоваться при

передаче в переводе безэквивалентной лексики, а также таких явлений, как метонимический перенос и метафора.

В рамках целостного преобразования художественного текста большую роль играет воссоздание в переводе заложенных автором кодов, позволяющих актуализировать в нем когнитивную стратегию автора. Так, в частности, было установлено, что в рассказах А.П. Чехова фигурируют лексемы, составляющие смысловой код, связанный с понятием «футлярности», которые являются «точечными аттракторами» смыслов, формирующими элементы ценностно-смысловых моделей произведений А.П. Чехова. Понятие «футляр» находит как эксплицитное, так и имплицитное воплощение в ряде текстов писателя, в том числе, в таких рассказах, как «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Скрипка Ротшильда», «Человек в футляре». В рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» автором для отражения идеи «футлярности» использовались лексемы, обозначающие: детали одежды; аксессуары; привычки героя, в частности, отражающие нежелание героя видеть и слышать то, что происходит вокруг; сжатое пространство, где он обитает; а также зоонимы, которые автор использует для передачи идеи отграниченности персонажа от общества. В работе предложен алгоритм ценностно-смыслового моделирования перевода, который состоит из следующих этапов: выделение слов-символов, сопряженных с ценностно-смысловым посылом автора, и подбор лингвистических эквивалентов на языке перевода с учетом языковых особенностей единиц оригинального текста. Выполнение отмеченных этапов воспроизведения в переводе ценностно-смысловой модели оригинального текста является необходимым условием для интерпретации основной идеи автора, в понимании которого «футлярность» не столько связана с отдельным персонажем, сколько отражает философско-социальную проблему человеческой отграниченности в социальном пространстве.

Одним из лексико-грамматических средств, воплощающих определенные когнитивные стратегии автора, реализуемые в художественном тексте, являются различные дискурсивные маркеры, в том числе *маркеры категории*

*неопределённости*. Когнитивная стратегия автора, полагаем, может проявляться в кодировке в тексте средствами языка потенциальных (в том числе, эмоциональных) реакций реципиента. Специфика когнитивной функции подразумевает возможность кодирования с помощью слов и фиксации в памяти как объектов реально воспринимаемого мира, так и результатов мышления. Когнитивную стратегию А.П. Чехова, в том числе, позволяют идентифицировать маркеры категории неопределенности, встречающиеся в художественных текстах писателя. В свете настоящего исследования выявлено, что сомнение, неконкретность, отказ от суждений, которые улавливаются реципиентом в рамках интерпретации когнитивного кода произведения, должны быть воспроизведены на языке перевода с использованием средств принимающего языка.

Среди иных лексико-грамматических компонентов, участвующих в воплощении когнитивной стратегии автора и требующих особого внимания при переводе русскоязычного текста на английский язык, необходимо выделить аффиксы русского языка. Проблема перевода русскоязычных аффиксов на английский язык обуславливается, прежде всего, тем, что английский язык, относящийся к аналитическому типу, не располагает эквивалентными русскоязычным аффиксами, которые, как правило, несут дополнительные смыслы и должны быть воспроизведены в переводе. Аффиксы с оттеночной семантикой, в частности, могут отражать отношение автора / персонажей к определенному герою / идее / ситуации. Отмечается, что передача данных смысловых нюансов в переводе возможна посредством компенсации их значения иными языковыми средствами принимающего языка.

### **ГЛАВА 3. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ЭМОТИВНОЙ УСТАНОВКИ АВТОРА В АСПЕКТЕ ЦЕЛОСТНОСТИ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ**

Ученые отмечают наличие взаимосвязи между категориями «экспрессивность» и «эмоциональность», что, полагаем, связывает проблемы передачи при переводе эстетической и эмотивной установки автора. Согласно В.И. Шаховскому, эмоциональность подразумевает использование языковых единиц для передачи эмоций, а также «отношения говорящего к обозначаемому и воздействия на чувства адресата». Экспрессивность предполагает наличие в тексте таких качеств, как выразительность, изобразительность, которые увеличивают «силу высказываний» [Шаховский 1987: 62].

Среди основных способов языкового выражения эмоций соответственно различным уровням языка выделяются, в частности, морфологические, лексические, а также синтаксические. На морфологическом уровне для выражения эмоциональности могут служить такие структурные элементы, как суффиксы. На лексическом – междометия, слова, прямо называющие эмоции, стилистические тропы. На синтаксическом – такие приемы, как повторы, инверсия, эмфатическое употребление глагола.

Направляя читателя, Чехов использует как придающие эмотивной окраски, яркости и вкуса средства языковой выразительности, так и разнообразные приемы воздействия на реципиента. Техника письма, в которой проявляется желание писателя «сочетать искусство с проповедью» предполагает «путь внушения»: ученые полагают, что А.П. Чехов «исподволь внушал свою философию человека и мира, рисуя сиюминутное и говоря о вечном» [Химич 2004: 33]. Таким образом, в рамках стилевой системы писателя широко используются способы непрямого проявления авторской идеи.

М.К. Милых справедливо замечает, что процесс исследования языка писателя предполагает выявление речевых паттернов, с помощью которых он



актуализирует идейное содержание. Полагаем, что «чеховский язык» предполагает наличие особой лексики, фразеологии, художественно-образительных средств и синтаксических конструкций, а также особые приемы изображения персонажей и современного им быта. Все эти качества прозы Чехова позволяют оказывать логическое и эмоциональное воздействие на читателя.

Проблема функции и места эмоций в структуре художественного текста имеет особое значение. В частности, необходимо обращать особое внимание на полифонию эмоциональных смыслов, актуализацию эмоциональных компонентов, на эмоциональную тональность всего художественного текста.

Особую роль в рамках воплощения эмотивной установки автора, с нашей точки зрения, играют эмфатические элементы (как лексические, так и синтаксические и стилистические), а также передающие экспрессивность лексемы и сочетания, характерные для индивидуальной техники письма автора.

### **3.1 Перевод эмфатических конструкций**

Важным средством, участвующим в воспроизведении эмотивной установки автора, являются эмфатические конструкции, которые включают элементы, придающие высказываниям экспрессивность и которые считаются неотъемлемыми атрибутами художественного произведения. Эмфатические модели нередко противопоставляются нейтральным. При этом, как утверждают такие лингвисты, как В.Ш. Зинатуллин, Ж.А. Голикова, Е.Ю. Чибисова и другие, эмфатические конструкции должны восприниматься как закономерные явления художественной прозы, содержащей экспрессивную и эмоциональную окраску. В силу различий между языками, эмфатические конструкции в русском и английском языках не всегда совпадают. Именно поэтому сравнительный анализ русскоязычных и англоязычных эмфатических конструкций в аспекте перевода представляется необходимым в рамках исследования процесса целостного преобразования художественного текста.

Изначально *эмфаза* (от греческого ἔμφασις — «выразительность») изучалась мыслителями в контексте риторики. В трактате «Поэтика», Аристотель утверждает, что комедийные фразы «нуждаются в так называемой “эмфазе”» [Аристотель. Поэтика [Электронный ресурс]. URL: [https://imwerden.de/pdf/aristotel\\_poetika\\_academia\\_1927\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/aristotel_poetika_academia_1927_ocr.pdf) (дата обращения: 12.12.2021)], понимая под эмфазой эмоциональную выразительность речи. В современной лингвистике изучением проблем экспрессивности занимались такие отечественные исследователи, как Г.Н. Акимова, А.Ю. Апресян, Т.В. Куралева, О.А. Фирсов и др., а также зарубежные лингвисты: П. Коллинз, М. Суон, Н. Хедберг и др.

Существует целый ряд определений понятия «эмфазы». Эмфазой считается одна из категорий коммуникативной структуры предложения, которая обозначает подчеркивание, выделение в речи определенных компонентов и смысловых оттенков высказывания [Большая Советская Энциклопедия 1974]. Согласно Лингвистическому энциклопедическому словарю, выделению подлежат «важные в смысловом отношении части высказывания (группы слов, слова или части слова), обеспечивающие экспрессивность речи» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990: 592]. В данной работе мы опираемся на определение эмфазы О.А. Фирсова, который отмечает, что эмфаза – это «эмоционально-экспрессивное выделение высказывания или какой-либо его части» [Фирсов 2003: 76], как правило, предполагающее использование лексических и/или грамматических средств. Подобной точки зрения придерживаются Т.Р. Левицкая, а также А.М. Фитерман, утверждающие, что эмоциональность и экспрессивность речи создается с помощью лексических и грамматических средств, что подтверждает сопряженность эмфазы с лексическим и грамматическим уровнями языка.

В.Ш. Зинатуллин и Е.Ю. Чибисова, в свою очередь, различают три группы эмфатических конструкций: лексические, грамматические и лексико-грамматические. А.С. Кучкина выделяет такие средства эмфазы, как

синтаксические, стилистические и лексические, включающие междометия, усилительные наречия, усилительные частицы и фразеологизмы. К синтаксическим средствам она относит, в частности, отрицание, двойное отрицание и инверсию. К стилистическим – нарастание /градацию, спад/разрядку, повтор, парцелляцию, авторское словоупотребление. Исследователь специально выделяет графические средства эмфазы – прописные и строчные буквы, кавычки, вопросительный и восклицательный знаки, многоточие [Кучкина 2021: 112–113].

В настоящей диссертации основное внимание уделяется исследованию перевода лексических эмфатических средств (в их числе усилительные частицы, усилительные наречия и фразеологизмы) и синтаксических конструкций, таких как инверсия, отрицание и двойное отрицание. Определенное внимание также уделяется переводу экспрессивной лексики и метафорических элементов.

### 3.1.1 Перевод лексических эмфатических элементов текста

Данный подраздел посвящен исследованию лексических эмфатических моделей на материале оригиналов рассказов А.П. Чехова и соответствующих им моделей, представленных в англоязычных переводах, выполненных К. Гарнетт и Дж. Леджером. Эмфатические модели (как лексические, так и грамматические) широко представлены в произведениях А.П. Чехова. Перевод эмфатических конструкций с русского на английский язык предполагает наличие определенных переводческих стратегий.

Одним из лексических средств передачи эмфазы являются частицы, среди которых выделяется частица *так*, содержащая модальные и экспрессивные значения [Завязкина 2003]. Данный элемент лексико-грамматической структуры текста передает отношение к реалиям, событиям, персонажам, фигурирующим в контексте высказывания. Для воспроизведения усилительно-выделительной функции частица *так* может быть переведена с помощью глагола *do*, сообщающего высказыванию эмфатический оттенок:

Рассказ А.П. Чехова «Совет»	Перевод Дж. Леджера
«А мне <i>так</i> хотелось обнаружить им свои чувства!»	“I <i>did</i> so want to make clear my feelings to him.”

Как видим, при переводе представленного предложения из рассказа «Совет» Дж. Леджер передает частицу «так» с помощью эмфатического глагола “do”.

Обстоятельственные наречия времени с ограничительным значением («как только», «только», «сразу», «едва» и т.п.) также являются средством эмфазы. На английский язык содержащие их предложения могут переводиться с опорой на следующие конструкции: “Hardly...when”, “Scarcely ... when”, “Barely...when”, “No sooner... than”. Введение данных конструкций, как правило, сопровождается инверсией – изменением прямого порядка слов с целью подчеркнуть смысловую значимость определенных членов предложения. При этом достаточно сильно меняется структура высказывания. Это объясняется, в том числе, межъязыковой асимметрией: в русском (синтетическом) языке порядок слов в большей степени свободный, в сравнении аналитическим английским языком, в котором изменение порядка слов в предложении предполагает его экспрессивную окраску.

Так, наречие “едва” в оригинале чеховского рассказа «Душечка», переведено К. Гарнетт посредством конструкции “Scarcely ... when” и введения инверсии. Таким образом, с целью передачи в переводе лексического эмфатического элемента используется синтаксическая конструкция.

Рассказ А.П. Чехова «Душечка»	Перевод К. Гарнетт
«И <i>едва</i> мальчик вошел во двор, как побежал за кошкой...»	“And <i>scarcely</i> had the boy <i>walked</i> into the yard <i>when</i> he ran after the cat ...”

Определенного внимания, полагаем, требует такое лексическое средство эмфазы, как фразеологизм. Фразеологизмы, с подачи А.Л. Семенаса, трактуются как «хранящиеся в языковой памяти» [Семенас 2005: 310] готовые сочетания

слов. Во фразеологизме зачастую содержится некий национальный компонент, элементы юмора, которые призваны усилить эмоциональный эффект, оказываемый на реципиента. Среди методов перевода образных фразеологических единиц Л.Ф. Дмитриева, Н.Ф. Смирнова, Е.А. Мартинкевич, С.Е. Кунцевич выделяют передачу с помощью фразеологического эквивалента, фразеологического аналога, перевод фразеологизма, а также описательный перевод, – методы, которые, полагаем, равным образом, возможно использовать при переводе фразеологизмов с русского на английский язык.

В соответствии с методом фразеологического эквивалента для перевода устойчивого сочетания следует использовать фразеологическую единицу, близкую по форме и наиболее полно отражающую значение переводной единицы. Так, например, К. Гарнетт использует фразеологический эквивалент “day and night” для передачи фразеологизма «день и ночь», фигурирующего в художественном тексте А.П. Чехова «Палата №6»:

Рассказ А.П. Чехова «Палата №6»	Перевод К. Гарнетт
« <i>День и ночь</i> он грустит...»	“ <i>Day and night</i> he mourns ...”

В случае если в языке перевода не представлен соответствующий оригинальному фразеологический эквивалент, полагаем, можно использовать метод фразеологического аналога. Такой фразеологизм, как правило, строится на ином, нежели в оригинале образе, и содержит определенные изменения «смысловой составляющей» [Морозкина, Воробьев, Чжао 2018: 1147] оригинального высказывания. В.Н. Комиссаров отмечает, что использование подобного способа воспроизведения фразеологизма может не способствовать в полной мере передаче эмоциональных и стилистических оттенков, а также национального колорита фразеологических единиц [Комиссаров 1990: 153].

При переводе представленного ниже фразеологизма, выявленного в рассказе А.П. Чехова «Агафья», К. Гарнетт использует фразеологический аналог:

Рассказ А.П. Чехова «Агафья»	Перевод К. Гарнетт
«...как работник этот ...человек <i>не стоил и гроша медного</i> »	“... as a workman this ... man <i>was not worth a farthing</i> ”

Переводчик прибегает к стратегии доместикации, используя фразеологизм, который имеет аналогичное оригинальному значение. Тем не менее, лексические единицы «медный грош» и “farthing” не являются в полной мере эквивалентными. Перевод осуществлен с опорой на логические отношения внеположенности, которые связывают понятия «медный грош» и “farthing” на основе значения «мелкая медная монета». Словосочетание «медный грош» использовалось в России с 1657 до 1838 г. для обозначения медной монеты номиналом две копейки, а с 1838 по 1917 г. – полкопейки. “Farthing”, в свою очередь, – это английская медная монета, эквивалентная четверти пенни.

Перевод фразеологизма, согласно Л.Ф. Дмитриевой, может являться целесообразным средством при передаче фразеологизма в случае, когда интерпретация заложенного в нем образа не вызывает трудностей у реципиента [Дмитриева и др. 2005: 189]. Таким образом передан выявленный в рассказе «Агафья» А.П. Чехова фразеологизм «хвост поджала», который описывает сцену возвращения к мужу блудной жены одного из героев:

Рассказ «Агафья»	Перевод К. Гарнетт
«[она] Идет и <i>хвост поджала...</i> »	“She goes <i>with her tail hanging down...</i> ”

Фразеологизм передан в переводе К. Гарнетт средствами принимающего языка с использованием трансформации синтаксической структуры предложения. Как видим, образность и имплицитное сравнение героини с убогим животным переводчику удалось сохранить, несмотря на то, что выражение «with tail hanging down» не считается устойчивым в английском языке.

Описательный перевод, в представлении ряда ученых, применяется с целью истолковать смысл фразеологической единицы в случае, когда переводчик

сталкивается с трудностями в плане поиска аналога фразеологизма в переводящем языке, а также когда не представляется возможным перевести выражение дословно [Дмитриева и др. 2005: 193].

Рассказ А.П. Чехова «Попрыгунья»	Перевод К. Гарнетт
«И зачем я, дура, дала слово телеграфисту?»	“And why did I <i>promise that telegraph clerk, like a silly?</i> ”

Экспликация исходной единицы тесно сопряжена с семантическими трансформациями. Так, при переводе выявленного в рассказе А.П. Чехова «Попрыгунья» фразеологизма «дать слово» К. Гарнетт использует прием смыслового развития (дать слово – to promise). При этом эмфаза, которую придает предложению указанный фразеологизм, компенсируется с помощью синтаксического средства: введения в состав предложения предваряющего смысловой глагол эмфатического глагола “do”. Однако, полагаем, более удачным представляется перевод предложения с помощью выражения “to give (someone) one’s word”, поскольку такой вариант позволяет более точно воспроизвести образ оригинального фразеологизма: “And why did I *give my word to that telegraph clerk, like a silly?*” [перевод наш – А.Г.].

Помимо представленных выше средств, таких как усилительные наречия, усилительные частицы и фразеологизмы, к лексическим средствам выражения эмфазы, полагаем, следует отнести экспрессивную лексику, которая также играет важную роль для придания эмоциональной окраски высказыванию.

Экспрессивная лексика, в нашем понимании, является неотъемлемым атрибутом художественного произведения, позволяющим привнести в текст выразительности. С помощью эмоционально окрашенной лексики нередко передается субъективное отношение автора/персонажа к чему-либо, и данный эффект необходимо воссоздать в переводе. Такие лексемы нередко переводятся посредством подбора аналогичных по регистру лексических единиц переводящего языка:

Рассказ А.П. Чехова «Ванька»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
А                      погода великолепная.	The weather is <i>superb</i> .	And the weather is <i>glorious</i> .

Так, в представленных переводах рассказа Чехова «Ванька» за счет удачно подобранных эквивалентов воссоздается окраска лексемы «великолепная». Как лексема “superb” / «великолепный» [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?s=superb&l1=1&l2=2>] (дата обращения: 20.10.2020)], представленная в варианте Дж. Леджера, так и лексема “glorious” / «восхитительный, великолепный, чудесный» [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=glorious>] (дата обращения: 20.10.2020)], предложенная К. Гарнетт, соответствуют контексту и передают восприятие рассказчика.

При переводе лексемы «вкусно» из рассказа «Детвора» К. Гарнетт использует прием модуляции, заменив ее логически связанной с ней лексической единицей “tempting” (завлекающий, искушающий, аппетитный [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=tempting+&l2=2>] (дата обращения: 20.10.2020)]:

Рассказ А.П. Чехова «Детвора»	Перевод К. Гарнетт
«Но дети играют так <i>вкусно</i> ...»	“But the children’s play is so <i>tempting</i> ...”

Полагаем, что подбор соответствующего эквивалента позволил «передать изначально заложенное автором смысловое наполнение» [Морозкина, Терентьев 2020: 927] фразы. Дополнительный эмфатический оттенок, придаваемый высказыванию за счет усилительной частицы «так», передается в переводе с помощью наречия “so”.

Таким образом, сравнительно-сопоставительный анализ оригиналов



рассказов А.П. Чехова и его переводов на английский язык показал, что лексические эмфатические элементы могут передаваться в переводе как с помощью лексических эмфатических элементов принимающего языка, так и с помощью эмфатических синтаксических конструкций языка перевода, а именно, частица «так» может переводиться с помощью выделительного “do”, обстоятельственные наречия времени с ограничительным значением переводятся с помощью конструкций “Scarcely ... when”, “Hardly...when”, “Barely...when”, “No sooner... than”, при переводе экспрессивной лексики целесообразным представляется подбор эмоционально окрашенных эквивалентов, а при передаче фразеологизмов с русского на английский язык – использование методов перевода фразеологизмов, выделенных в работе Л.Ф. Дмитриевой, Н.Ф. Смирновой, Е.А. Мартинкевич, С.Е. Кунцевич [Дмитриева и др. 2005], а именно, таких как воспроизведение фразеологизма с помощью фразеологического эквивалента, использование фразеологического аналога, перевод фразеологизма, а также описательный перевод.

### **3.1.2 Перевод синтаксических эмфатических конструкций**

В художественных текстах А.П. Чехова широко представлены синтаксические эмфатические модели. Выявление и систематизация закономерностей, имеющих место при их переводе с русского на английский язык, призваны способствовать более точной интерпретации «смыслового содержания отдельных эпизодов текста» [Морозкина, Алтынгужин 2019: 716].

Понятие «эмфаза» рассматривается в тесной связи с понятием «экспрессивность». Во многих определениях отечественных ученых просматривается важная роль синтаксических элементов в придании эмоциональной окрашенности высказываниям. В частности, в соответствии с дефиницией О.М. Калустовой, эмфаза является общелингвистической категорией языка, служащей для «эмоциональной окрашенности и экспрессивности

высказываний» [Калустова 1984: 8]. Голикова Ж.А. трактует эмфазу как выделение определенных элементов высказывания, которое может осуществляться посредством введения инверсии, риторических фигур, определенных интонационных моделей.

Синтаксические эмфатические средства русского языка включают конструкции, содержащие отрицание, двойное отрицание и инверсию.

Представленный ниже пример из рассказа «Сильные ощущения» позволяет судить о том, что содержащее отрицание модели русскоязычного оригинала могут передаваться в переводе, равным образом, с помощью содержащих отрицание моделей в языке перевода:

Рассказ А.П. Чехова «Сильные ощущения»	Перевод К. Гарнетт
«... <i>нет человека</i> , который мог бы похвастать, что у него в прошлом не было ужасных минут.»	“... <i>there is no man</i> who cannot boast that there have been terrible moments in his past.”

Как видим, модель «нет» + сущ. переведена с помощью конструкции “(there is) no” + сущ., которая позволяет воссоздать логическое ударение, фигурирующее в оригинале

Эмфатическая модель русского языка с усилительной частицей *ни* – «ни» + «один»+ сущ. – может быть передана на английский язык посредством конструкции “(there is) not” + “a (single)” + сущ.:

Рассказ А.П. Чехова «Воры»	Перевод К. Гарнетт
«... <i>ни одной</i> птицы не было на утреннем небе...»	«...there was <i>not a single</i> bird in the morning sky...»

Данная эмфатическая модель вносит свой вклад в описание сцены из рассказа А.П. Чехова «Воры», представляющей атмосферу тихого утра, которая создает контраст с впечатлениями протагониста от недавних событий. При этом, в

соответствии грамматическими нормами английского языка, в рамках которых двойное отрицание проявляется в ограниченном диапазоне контекстов, в переводе одно из представленных в оригинале отрицаний исключается.

В качестве средства передачи эмфатической модели, содержащей частицу «ни», может служить инверсия:

Рассказ А.П. Чехова «Дорогие уроки»	Перевод С.С. Котелянского
Она <i>ни разу</i> не улыбнулась...	– <i>Never once</i> did she smile

Как видим, в переводе рассказа «Дорогие уроки», выполненном С.С. Котелянским, высказывание, содержащее обстоятельство ограниченной кратности «ни разу» было преобразовано во фразу с инвертированным порядком слов, в рамках которой инверсия вводится посредством наречия “never once”.

Русский язык располагает рядом сочетаний с усилительной частицей «ни»: «кто бы ни», «как бы ни», «где бы ни», «что бы ни» и т.д. Включающие данные сочетания модели могут передаваться в переводе с использованием английских конструкций, вводимых такими местоимениями, как “whatever”, “whoever”, “however”, “whenever” и т.д. Такую конструкцию находим в рассказе А.П. Чехова «Детвора», в котором автор описывает реакцию героини на исход игры в лото:

Рассказ А.П. Чехова «Детвора»	Перевод К. Гарнетт
<i>Кто бы ни</i> выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши.	<i>Whoever</i> wins, she laughs and claps her hands.

Передача эмфатической конструкции осуществляется К. Гарнетт с помощью местоимения “whoever” в ударной позиции.

Похожим образом, с помощью местоимения “whatever”, передается эмфатический оттенок, придаваемый сочетанием «что ни» высказыванию из рассказа «Агафья»:

Рассказ А.П. Чехова «Агафья»	Перевод К. Гарнетт
Про <i>что ни</i> говори, всё любопытно.	<i>Whatever</i> one talks about it is always interesting

Одним из видов синтаксических эмфатических средств является двойное отрицание. Следует отметить, что двойное отрицание – т.е. «отрицание при двух (и более) членах предложения» [Ахманова 1966: 291], за исключением отдельных случаев, не является типичным явлением для английского литературного языка как следствие дифференциации утвердительной и отрицательной форм глагола. К примеру, в случае перевода на английский язык содержащего двойное отрицание высказывания «Он ничего не сделал», происходит опущение одного из отрицаний: “He did nothing” / “He did not do anything”. Тем не менее, функционирование двойных отрицаний в английском языке может обуславливаться стилистическими предпосылками, а также находить реализацию в рамках диалектов. При этом для усиления передаваемых смыслов может добавляться отрицательное наречие: Ср. англ. «он никуда не ходил» / “he did not go anywhere”. В русском языке возможно как двойное, так и кумулятивное отрицание, характеризующееся наличием отрицания при нескольких членах предложения, нередко включающие отрицательные наречия (никогда, нигде, и др.) и местоимения (ничто, никто и т. п.). Попытка толкования подобных различий была предпринята В.В. Колесовым в работе «Русская ментальность в языке и тексте», в которой автор сопоставляет языковое поведение носителей русского языка и представителей англоязычной и франкоязычной лингвокультур. В.В. Колесов полагает, что в русском языке «каждое отдельное слово высказывания отрицается само по себе» [Колесов 2006: 434], свидетельствуя о категоричности самоутверждения и о «бытовом нигилизме».

Так, обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что, в соответствии с грамматическими устоями литературного английского языка, перевод двойного отрицания (в том числе содержащего отрицательные частицы, наречия – «нигде

не было», «никого не видел») с русского на английский язык осуществляется, как правило, путем опущения одного из отрицаний. Оставшийся элемент отрицания позволяет частично сохранить эмфазу в переводе:

Рассказ А.П. Чехова «Палата №6»	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«У него есть ... что-то такое, чего он <i>никому не</i> показывает...»	“He has ... something that he <i>never shows anyone</i> ...”

Так, при переводе сочетания «никому не показывает» из рассказа «Палата №6» отрицательное местоимение «никому» трансформируется в неопределенное местоимение “anyone”, при замене сочетания «не показывает» на “never shows” (никогда не показывает), причем отрицание смещается с глагола на наречие “never”.

Особый интерес представляет, по нашему мнению, специфика передачи в переводе сочетания отрицательной формы глагола с содержащим отрицательную приставку прилагательным. Данный тип отрицания называют логическим (англ. logical negation), поскольку прослеживается некое сходство между этим типом отрицания и отрицанием в логическом смысле, когда повтор отрицания оказывается взаимоуничтожающим (*not infrequently = often*). В Словаре лингвистических терминов отмечается, что такое средство эмфазы придает высказыванию «слабо положительное» [Ахманова 1966: 291] значение. Понятие двойного отрицания относится к области анализа и описания смысла и значимости, при этом оно позволяет раскрыть характеристику предмета или явления, которая указывает на некоторые положительные аспекты, но в меньшей степени, нежели при положительном оценочном значении. Поскольку такие конструкции характерны как для русского, так и для английского языков, эмфатическая конструкция с двойным отрицанием может быть, равным образом, передана в переводе с помощью соответствующей конструкции с двойным отрицанием:

Оригинал рассказа А.П. Чехова «Палата №6»	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«... в больницу ложатся только мещане и мужики, которые <i>не могут быть недовольны...</i> »	“... there were only peasants and working men in the hospital, <i>who could not be dissatisfied...</i> ”
«О, зачем человек <i>не бессмертен?</i> »	“Oh, why is not man <i>immortal?</i> ”

Представленные предложения выявлены в произведении А.П. Чехова «Палата № 6». Как видим, содержащая двойное отрицание конструкция, в которой фигурирует частица «не» при глаголе и отрицательная приставка (не-) в структуре прилагательного – «не могут быть недовольны» (т.е. вполне удовлетворены) – переведена на английский язык с помощью связанной с глаголом *could* частицы “not” и прилагательного “dissatisfied” с отрицательной приставкой “dis-”.

Во втором примере из того же текста сочетание отрицательной частицы «не» с прилагательным, включающим отрицательную приставку «бес-», – не бессмертен – передано в переводе с помощью частицы “not” при глаголе-связке “is” и прилагательного “immortal” с отрицательным префиксом “-im”.

Подобным образом переведена данная конструкция и в представленном ниже фрагменте из рассказа «Совет»:

Рассказ А.П. Чехова «Совет»	Перевод Дж. Леджера
«Я ведь <i>не бесчувственный</i> , понимаю их труд...»	«After all, I'm <i>not</i> an <i>unfeeling</i> brute, I understand what he does...»

Дж. Леджер передает сочетание, включающее частицу «не» и прилагательное с отрицательной приставкой «бес-» с помощью частицы «not» с глаголом-связкой «am» в сочетании с модифицирующим существительное прилагательным «unfeeling», в структуре которого представлена отрицательная приставка «un-».

Важным синтаксическим средством эмфазы является инверсия (“*inversio*” – от лат. «перестановка, переворачивание»). Роль и функции инверсии в русском и английском языках несколько рознятся. Инвертированный порядок слов в англоязычном предложении, как правило, свидетельствует об эмфазе. Поскольку относящийся к флективным языкам русский язык характеризуется относительно свободным порядком слов, изменение в русскоязычном предложении порядка слов, как правило, не обязательно нацелено на выделение определенного компонента высказывания. Тем не менее, данное средство эмфазы может использоваться в русском языке для придания определенным лексемам выразительности, особой возвышенности, торжественности, стилистической окраски. Инверсия часто предполагает расположение в высказывании сказуемого перед подлежащим, постановку определения после определяемого слова; расположение дополнения перед сказуемым, отрыв эпитета от определяемого слова, и т.д.

Так, в представленном ниже примере из рассказа «Из записок вспыльчивого человека» видно, что для воссоздания инверсии в англоязычном переводе, подобным образом, использована инверсия:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«— <i>Любить</i> вас не могу, но обещаю вам верность!»	“— <i>Love</i> you cannot, but I promise to be true to you!”

В контексте произведения данное средство художественной выразительности использовано с целью передать эмоциональность героини: в оригинале инверсия проявляется в постановке сказуемого в начале определенно-личного предложения. Как видим, в переводе смысловый глагол равным образом занимает в структуре предложения начальную позицию, т.е. место в начале предложения.

Таким образом, сохранение эмфазы чрезвычайно важно для полноценной

репрезентации «смысловой наполненности текста» [Морозкина, Алтыnguжин 2020: 158]. Необходимо принимать во внимание представленность в художественном тексте различных эмфатических элементов, придающих высказываниям экспрессивность, и передавать их в переводе с помощью эмфатических элементов принимающего языка.

В ходе анализа различных русскоязычных синтаксических эмфатических элементов в художественных текстах А.П. Чехова было выявлено, что для их перевода используются различные, часто значительно отличающиеся от оригинальных, конструкции английского языка. Так, например: для воспроизведении логического ударения при переводе отрицательных эмфатических конструкций русского языка можно использовать, в зависимости от норм и контекста, конструкцию “there is” в сочетании с отрицательной частицей “not” или отрицательным местоимением “nobody”, “no” + «сущ.»; модель с усилительной частицей «ни» и существительным может переводиться с помощью конструкции “not a” + «сущ.»; содержащие частицу «ни» конструкции, отражающие временные отношения, такие как «ни разу» могут переводиться с помощью моделей с наречием “never once” и инвертированным порядком слов; такие сочетания с усилительной частицей «ни», как «кто бы ни», «где бы ни», «как бы ни», «что бы ни» и т.п. могут быть переведены с помощью англоязычных эмфатических моделей, вводимых с помощью местоимений “whatever”, “however”, “whoever”, “whenever” и т.д.; для сохранения эмфазы при передаче инвертированного порядка слов может использоваться инверсия; двойные отрицания, представляющие собой сочетание частицы «не» при глаголе и отрицательной приставки в структуре прилагательного переводятся на английский язык посредством связанной с глаголом-связкой частицы “not” и прилагательного с отрицательной приставкой.



### 3.2 Перевод метафорических элементов художественного текста

Экспрессивная функция языка является немаловажной особенностью языка А.П. Чехова. Она, в том числе, «проявляется в соотношении смыслов, тональностей и полутонов, выражаемых исключительно узуальными, кодифицированными средствами» [Химик 1982: 146-147]. Одним из лексических средств выразительности в художественном тексте, в том числе выполняющих эмоционально-оценочную функцию, являются метафорические единицы.

Метафора – языковой феномен, который не только способен придать тексту эстетическое своеобразие и экспрессивность, но и оказать когнитивное воздействие на читателя. Перевод метафорических элементов представляет одну из важных задач, обеспечивающих целостное воспроизведение художественного текста.

Проблемы перевода метафор исследовались многими отечественными и зарубежными учеными, среди которых В.Н. Телия, В.Г. Гак, Т.А. Казакова, Я.И. Рецкер, Л.Л. Нелюбин, В.К. Харченко, Дж. Лакофф, М. Джонсон, М. Блэк, А. Ричардс, П. Рикер, П. Ньюмарк. Считается, что впервые понятие «метафора» (др.-греч. μεταφορά «перенос; переносное значение», от μετά «над» + φόρος «несущий») было упомянуто в работах Аристотеля, который интерпретировал метафору как языковое явление, в котором на основании сходства сохранялось, но переосмысливалось значение слова [Аристотель 2007]. Подобным образом, с некоторыми вариациями, понятие метафоры интерпретируется и в работах современных ученых. Так, Ньюмарк считает метафорой любое образное выражение: это может быть как использованное в переносном значении слово, так и персонификация абстрактного понятия. С точки зрения Л.Л. Нелюбина, «цель метафоры заключается не в простом названии предмета или явления, а в его экспрессивной характеристике» [Нелюбин 1990: 97].

Многоаспектность и сложность метафоры связаны с ее многочисленными функциями в тексте [Харченко 1992]. На номинативную и информативную, а

также текстообразующую, стилеобразующую, эвристическую, мнемоническую, жанрообразующую, эмоционально-оценочную, этическую, кодирующую функции указывает В.К. Харченко. Внимание исследователей привлекает также более когнитивная функция метафоры, благодаря которой метафора представляется как ментальный и языковой механизм. Метафорический метод считают древнейшим методом научного познания, осуществляемого посредством проведения аналогий между определенными предметами / явлениями. Метафора позволяет представить одну вещь через другую, в сравнении с которой проявляется их неявное сходство, что стимулирует когнитивные процессы. Так, можно сделать вывод, что «когнитивная функция метафоры заключается в освоении абстрактного через конкретное, ненаблюдаемого через доступное чувственному восприятию» [Попова, Курочкина 2015: 47]. Когнитивный эффект, которым обладает метафора, связан с задачей оказания эмоционального воздействия на реципиента. Когнитивные функции метафоры учитываются и внедряются не только в рамках деятельности публицистов и общественных деятелей, но и писателей, а также «любых членов социума» [Рикер 1990: 416]. П. Рикер говорит о связи сферы выражения эмоций и метафоры, отмечая, что метафора «вносит в обыденную речь элемент артистизма» [Рикер 1990: 416].

Существуют различные подходы к классификации метафор, однако особый интерес, полагаем, представляет классификация метафор П. Ньюмарка. Соответственно структуре, Ньюмарк различает простые (представленные одной лексемой) метафоры и развернутые метафоры (в форме словосочетания, фразы, предложения, текста). П. Ньюмарк выделяет шесть типов метафор [Newmark 2008]: оригинальная (*original*), «недавняя» (*recent*), адаптированная (*adapted*), общая (*stock*), метафора-клише (*cliché*), стертая (*dead*). Рассмотрим особенности перевода различных видов метафор, выявленных в рассказах А.П. Чехова, принимая во внимание как авторские интенции, так и предложенные в исследовании П. Ньюмарка [Newmark 2008] рекомендации по передаче тех или иных типов метафор, на материале оригинала рассказа А.П. Чехова «Враги»

(1887), а также его англоязычных переводов, выполненных К. Гарнетт (“Enemies”), Р.Э.К. Лонгом (“Two Tragedies”), С.С. Котелянским (“Enemies”).

Стертыми считаются метафоры, фигуральный характер которых уже не ощущается. Как видим, стратегия перевода стертых метафор предполагает подбор эквивалентных стертых метафор:

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«во время душевной боли»	“in time of spiritual pain”	“when their soul is in pain”	“at times of spiritual suffering”

В рассказе «Враги» можно выявить стертую метафору «душевная боль», которая была переведена Р.Э.К. Лонгом как “in time of spiritual pain”; С.С. Котелянским как “when their soul is in pain”; К. Гарнетт как “at times of spiritual suffering”. В первом из представленных примеров метафора полностью совпадает по значению с оригинальной; во втором метафора проявляется в рамках придаточного предложения времени; в третьем – вместо слова pain / «боль» использована близкая по значению лексема “suffering” (страдание). Как видим, переводчики подобрали достаточно точные по отношению к оригиналу эквиваленты.

При передаче метафор-клише П. Ньюмарк предлагает разные лингвистические методы: в некоторых случаях можно снять образность и использовать нейтральный эквивалент. Такой процесс Швейцер называет деметафоризацией, предполагая замену метафорической фразы в оригинале неметафорическим выражением в переводе [Швейцер 1988: 139]:

Рассказа А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
------------------------------	------------------------------	---------------------------	---

«Ни разу я не поглядел на нее косо...»	«I have <i>never said an unkind word to her...</i> »	«I never once gave her an <i>angry look...</i> »	«I have never <i>looked askance</i> at her...»
--	--	--	--

Переводчики использовали разные варианты перевода метафоры-клише. Если С.С. Котелянский предложил описательный перевод (to give smb an angry look); то Лонг использовал контекстуальную замену (to say an unkind word to smb). К. Гарнетт, в свою очередь, удаётся подобрать англоязычную метафору, основанную на подобном образе, что делает перевод более удачным, благодаря воспроизведению в ней «многозначия» [Морозкина, Биктимирова 2018: 241] метафоры-клише с помощью словосочетания “to look askance”, которая может переводиться как «смотреть с неодобрением», и как «смотреть косо» [Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/askance> (дата обращения 14.03.2021)].

Перевод обычных метафор, как правило, осуществляется с помощью эквивалентной метафоры на языке перевода.

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод К. Гарнетт
«слышался шёпот деревьев»	“there was ... a <i>lispering of trees</i> ”	“you could ... hear the <i>whisper of the trees</i> ”	“there was ...the sound of <i>rustling trees</i> ”

Иногда эмоционально-оценочная информация обеих метафор может совпадать, в таком случае можно считать полноценным перевод, который предлагает С.С. Котелянский: “the whisper of the trees”. Иные способы передачи данного сочетания представлены в переводе Р.Э.К. Лонга и К. Гарнетт. К. Гарнетт применяет иной прием и заменяет образное выражение «шепот деревьев» образным выражением “the sound of rustling trees” / «звук шелестящих деревьев» -

[перевод наш – А.Г.]). Р.Э.К. Лонг также использует прием реметафоризации, подразумевающий «замену одной метафоры другой» [Швейцер 1988: 138] и основанный на близости понятий «шептать» и “to lisp” (шепелявить, лепетать) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=2&l2=1&s=дшыз&langlist=1> (дата обращения: 20.12.2021)].

Причины использования приема реметафоризации при переводе обычных метафор могут быть, среди прочего, связаны с невозможностью подобрать на переводящем языке основанной на том же образе метафоры, что связано, в том числе, с явлением межъязыковой асимметрии. При этом важное значение играет внутренняя форма слова. Отмечается, что, чем точнее к оригиналу подобран английский эквивалент, тем более удачным можно считать перевод метафоры.

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«холм, <i>кудрявый</i> от мелкого кустарника»	“a hillock, <i>shaggy</i> with a small shrubbery”	“a little hill, <i>tufted</i> with tiny shrubs”	“a hill <i>tufted</i> with small bushes”

Фраза «холм, *кудрявый* от мелкого кустарника» в восприятии переводчиков приобретает несколько иную интерпретацию. Лексема «*кудрявый*» в вариантах перевода С.С. Котелянского и К. Гарнетт заменяется на прилагательное “*tufted*” (хохлатый, чубастый) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com> (дата обращения: 21.10.2021)], а в интерпретации Р.Э.К. Лонга – на “*shaggy*” (лохматый).

Согласно Ньюмарку, оригинальные индивидуально-авторские нераспространенные в повседневном употреблении метафоры предпочтительно переводить как можно ближе к оригиналу. Как видим, именно этой стратегии последовали С.С. Котелянский и К. Гарнетт при переводе рассказа А.П. Чехова

«Враги»:

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«...пруд, на котором спали большие черные тени...»	“...a pond, crossed with great black shadows, ...”	“...the pond, where big black shadows slept...”	“...a pond, on which great black shadows were slumbering...”

Переводчики передали выражение «спали большие черные тени» с использованием глагольных форм “slept” (спали) и “were slumbering” (дремали) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=2&l2=1&s=slumber> (дата обращения: 21.10.2021)]. Лонг же, вероятно, в стремлении сделать текст более понятным, последовал иной стратегии и передал данную метафору с помощью описательного перевода, пожертвовав эмоциональной коннотацией: “a pond, crossed with great black shadows” (Long) / «пруд, который пересекали огромные черные тени» [перевод наш – А.Г.].

Также оригинальная метафора представлена в реплике героя, характеризующего поведение своей жены как «змеиную игру».

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод рассказа, осуществленный К. Гарнетт
«К чему ... эта дьявольская, змеиная игра»	“But why ... this devilish <i>reptile</i> play?”	“Why ... this devilish, <i>serpent's</i> game?”	“What need of ... this diabolical, <i>snakish</i> farce?”

Образ змеи, несущий негативную коннотацию, воспроизведен во всех

рассматриваемых переводах. При этом С.С. Котелянский при переводе метафоры использует прием калькирования: “serpent’s game”. К. Гарнетт заменяет лексему «игра» на контекстуальный синоним “farce”, что может переводиться как «шутка, комедия» [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=1&l2=2&s=farce&langlist=2> (дата обращения: 21.12.2021)]. Р.Э.К. Лонг использует прием реметафоризации, заменив понятие «змея», на основе которого строится метафора, более общим понятием “reptile” (рептилия) [Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitran.com/m.exe?l1=2&l2=1&s=reptile> (дата обращения: 21.12.2021)], которое в английском языке, равным образом связывается с такими качествами, как подлость и продажность.

Было выявлено также, что помимо ранее упомянутых приемов при переводе авторской метафоры с целью наиболее точной передачи смысла может использоваться прием экспликации. При передаче метафоры «сытый», связанной с лексемой «волк» и одновременно с конкретным персонажем, К. Гарнетт, опираясь на идеи внешнего сходства чучела волка и персонажа рассказа, использует прием экспликации, преобразовав метафору в сравнение:

Рассказ А.П. Чехова «Враги»	Перевод Роберта Р.Э.К. Лонга	Перевод С.С. Котелянского	Перевод К. Гарнетт
«чучело волка, такого же ...сытого, как сам Абогин»	“stuffed wolf, as ... <i>sated</i> as Abógin himself”	“a stuffed wolf, as ... <i>satisfied</i> as Aboguin himself”	“a stuffed wolf as ... <i>sleek-looking</i> as Abogin himself”

Иные способы передачи необычного сочетания выбрали С.С. Котелянский и Р.Э.К. Лонг: С.С. Котелянский при передаче метафоры прибегнул к контекстуальной замене (*satisfied* - удовлетворенный), а Лонг – использовал эквивалент “*sated*” (сытый). Исходя из проанализированных примеров, можно сделать вывод, что при переводе авторских метафор необходимо стараться

придерживаться оригинального образа, стремиться к нахождению близкого к оригинальной метафоре эквивалента. Уникальные авторские метафоры не только участвуют в формировании понимания об индивидуальности и индивидуальном стиле автора, они могут способствовать обогащению словарного запаса языка.

Таким образом, метафора представляет собой важное языковое явление, некий лингвистический прием [Морозкина, Биктимирова, Исхакова 2018: 538], позволяющий раскрыть особенности мышления. Формирование метафоры обусловлено концептуальной системой языка, что во многом объясняет когнитивное воздействие, оказываемое посредством метафоры на реципиента. Адекватная передача метафорических элементов соответственно их типам вносит свой вклад в наиболее точное воспроизведение лингвистической мозаики оригинального текста в переводе с помощью подбора адекватных эквивалентов. Проведенное сравнительно-сопоставительное исследование показывает, что способ перевода метафоры с русского на английский язык обусловлено своеобразием вида метафоры, а также лингвокультурологическими особенностями языка оригинала и языка перевода.

### **3.3 Актуализация в переводе метафорических смыслов библейских претекстов**

Особую сложность, полагаем, представляет для переводчика процесс раскодирования и передачи метафорических смыслов художественного текста, связанных с разного рода аллюзиями, в том числе с метафорическими смыслами библейских претекстов. Проблема интертекстуальности, предполагающая насыщенность аллюзиями, цитатами, реминисценциями, парафразами и другими отсылками к иным текстам – «занимает значительное место в современных исследованиях» [Морозкина, Биктимирова, Габдуллина 2020: 427]. Ряд исследователей размышляет о близости некоторых аспектов творчества А.П. Чехова к творчеству американских романтиков, в частности, позднего романтика



Н. Готорна. Так, в статье С.А. Шульца «А.П. Чехов и Н. Готорн (К постановке проблемы)» [Шульц 2023] корреляции прослеживаются в решении авторами таких вопросов, как представление в художественном тексте ностальгии по ушедшим временам, которая характерна как для героев А.П. Чехова, так и для персонажей Н. Готорна. Отмечается близость в трактовке некоторых персонажей, в частности, Эстер Дадли из новеллы Н. Готорна «Старая Эстер Дадли» и Фирса из пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад». Как А. Чехов, так и Н. Готорн саркастически настроены в отношении характеров дельцов. В этом случае сравнивают пьесу А. Чехова «Вишневый сад» и новеллу Н. Готорна «Мой родич, майор Молиньо». Характерным для рассказов А.П. Чехова и новелл Н. Готорна становится так называемый «мыслительный эксперимент», в который вовлечен целый ряд их персонажей: Гаев, Раневская, Лопахин, Эстер Дадли. Оба автора поднимают в своем творчестве тему природы и тему любви к человечеству. У Готорна идиллические ценности воплощаются в новелле «Великий каменный лик», герой которой, Эрнест, сердце которого «необыкновенно большое и горячее» [Готорн 1982: 368-369], охватывает своей любовью все человечество, олицетворяет аллегорический синтез природы и цивилизации. Метафорические образы природы, пейзажные зарисовки характерны для многих рассказов А.П. Чехова, таких как «Из записок вспыльчивого человека», «В овраге», «Попрыгунья». Наконец, как Н. Готорн, так и А.П. Чехов широко использовали в художественных текстах метафорические смыслы библейских претекстов.

Вопрос раскодирования в процессе перевода метафорических смыслов библейских претекстов, заключенных в художественном тексте, тесно сопряжен с проблемой интертекстуальности, предполагающей связь произведения с другими текстами. Некоторые исследования претекстов библейской тематики характерны для романа Н. Готорна «Мраморный Фавн». Примечательно, что библейские метафоры в романе Готорна связанные с образом Девы Марии, Марии Магдалины, Юдифи, вводят в текст «смыслопорождающие функции» [Морозкина, Биктимирова, Габдуллина 2020: 427].

При переводе рассказов А.П. Чехова, которые относятся, примерно, к тому же историческому периоду времени, равным образом возникает проблема раскодирования метафорических смыслов в рамках библейских претекстов. Действительно, развивая сложные метафорические модели, А. Чехов использует множественные претексты религиозного характера. Введенные в художественный текст претексты не только усложняют композицию рассказа, но и разнообразят его смысловое наполнение, поскольку «без знания претекстов и раскодирования заложенных в них имплицитных смыслов, невозможно достоверно передать в переводе» [Морозкина, Биктимирова, Габдуллина 2020: 428] необходимую информацию, которая содержится в смыслопорождающих аллюзиях и метафорических отсылках, использованных писателем. Для их интерпретации представляется целесообразным обратиться к источникам «чужого» текста с целью получения дополнительных знаний и извлечения необходимой информации для понимания переводимого текста. Библейские аллюзии и претексты включаются в повествование, формируя «промежуточное звено, так называемый кодовый текст, который становится важным смыслопорождающим механизмом» [Морозкина, Фаткуллина, Камалов, Воробьев 2016: 130].

Так религиозной основой чеховского рассказа «Скрипка Ротшильда» можно считать сто тридцать шестой псалом. М.Э. Парецкая полагает, что эта связь проявляется в том, что в рассказе среди персонажей фигурируют музыканты местного оркестра, являющиеся потомками вавилонских пленников, особенно примечательным среди которых является образ многострадального флейтиста Ротшильда. В рассказе библейская история об иудеях, потерявших своё отечество, выступает в качестве реминисценции. В рамках рассказа такие элементы интертекстуальности, как аллюзии, реминисценции и библейские метафоры, вводятся А.П. Чеховым для создания пародийного эффекта, причем, не в аспекте сатиры, а с целью переосмысления [Парецкая 2016]. В сюжете рассказа воспроизведена ситуация из религиозного писания, которая заключается в метафорическом сравнении образа музыканта Якова Иванова с еврейскими

музыкантами из библейского текста. Символика проявляется, прежде всего, в антропонимах, введенных в художественный текст, а именно, фамилия «Иванов», которая передает связь иудаизма и христианства. Иван (Иоанн) – это древнееврейское имя, которое означает «Бог помиловал» [Парецкая 2016: 77]. Вместе с тем, это имя одного из четырех евангелистов, и этот антропоним часто повторяется православных Святцах. Персонаж Чехова обладает именем Яков (Иаков), которое может переводиться с иврита как «следующий по пятам», предполагая символическую идею движения за Христом. Это имя фигурирует в таких религиях, как иудаизм, христианство и ислам. К тому же, Иаков Старший и Иаков Праведный – ученики Иисуса Христа. Рассматривая варианты перевода таких антропонимов, как *Яков Иванов*, *Марфа*, необходимо отметить, что в переводе данная отсылка к библейским персонажам нивелируется. Так, в частности, за счет использованного Дж. Леджером и К. Гарнетт для передачи антропонима *Яков Иванов* приема транскрипции (ср. Яков Иванов – Yakov Ivanov (Леджер, Гарнетт) теряется аллюзия на имена апостолов, которые в англоязычной культуре традиционно имеют следующее написание: Иаков Зеведеев (Иаков Старший) / James the Great, Иаков Праведный / James the Just / James, brother of Jesus. С целью восприятия представленных аллюзий англоязычным реципиентом представляется целесообразным использовать поясняющие ссылки, раскрывающие библейский подтекст использования данных антропонимов.

В качестве еще одного антропонима, отсылающего к библейским персонажам, выступает имя «Марфа». В чеховском повествовании образ жены Якова Марфы представляет собой реминисценцию, связанную с историей сестер Лазаря – Марфы и Марии Магдалины, которая сидела у ног Христа и слушала Его слово [Цит. по: Парецкая 2016: 80]. В героине Чехова представлены черты как приземленной и хозяйственной Марфы, напоминающей Марфу Новозаветную: «Она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова...» [Чехов 1986: 295] / “And yet everyday she stoked up the stove, stewed and baked, went to fetch water, cut the firewood...” (Ledger) / “every day, she had lighted the stove had

cooked and baked, had gone for the water, had chopped the wood...” (Garnett). В некоторых эпизодах Марфа Иванова напоминает Марию Магдалину, которая прошла сложный путь избавления от мирских грехов и воссоединилась с Создателем: «Лицо у нее было розовое от жара, необыкновенно ясное и радостное... Похоже было на то, как будто она в самом деле умирала и была рада, что наконец уходит навеки из этой избы, от гробов, от Якова...» [Чехов 1986: 292] / “Her face was rosy with fever, but unusually clear and radiant... It was if she was indeed dying and was glad that at last she would be leaving this hut for ever, leaving the coffins and Yakov” (Ledger) / “Her face was flushed with fever and looked unusually joyful and bright... It seemed to him that she was actually dead, and glad to have left this hut, and the coffins, and Yakov at last...” (Garnett). При переводе антропонима в варианте К. Гарнетт также происходит частичная утрата имплицитных смыслов за счет того, что традиционно имя праведной сестры Лазаря в англоязычной культуре орфографически представлено иначе: “Martha”. С этой точки зрения находим вариант Дж. Леджера более удачным:

Рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре»	Перевод Дж. Леджера	Перевод К. Гарнетт
Марфа	Martha	Marfa

Немаловажно отметить, что в целом весь текст рассказа «Скрипка Ротшильда» насыщен религиозными символами, среди которых выделяются антропонимы *Марфа*, *Мария Магдалина*, *Яков*, символы *скрипка* (аллюзия на арфу), *божественная река*, *верба* и др. Данные символы возможно раскодировать посредством выявления корреляций с религиозным контекстом. Музыка в рассказе воспринимается символически как некое явление, связывающее Ветхий и Новый Завет. Вместе с тем, музыка, исполняемая в русской провинции XIX века, способна напомнить о библейской сущности мироздания и ведет к умиротворению души. Примечательно сравнение такого музыкального инструмента, как арфа, которую иудеи развешивали по вербам, со скрипкой Якова

Иванова, к которой благоговейно относилась его жена Марфа. Скрипка и арфа становятся символом жизни, как и река, которая в художественном тексте становится метафорическим символом божественной и духовной энергии. В тексте угадывается параллель между реками Вавилона и рекой, описанной в рассказе Чехова, на берегу которой растет верба, олицетворяющая библейский символ Древа Жизни. Характерно, что «верба» встречается в целом ряде рассказов Чехова, в том числе, в рассказе «Верба», написанном в 1883 г.

Таким образом, в художественных текстах Чехова выявлен целый ряд библейских претекстов, которые должны найти воплощение в переводе. С помощью претекстов, которые выполняют функцию «разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некое исходное сообщение» [Лотман 2002: 329], в художественный текст вводятся разнообразные имплицитные метафорические смыслы, которые требуют раскодирования с опорой на первоисточники. В случае игнорирования интертекстуальных связей происходит нарушение «целостности концептуальных схем, осуществляемых автором в тексте оригинала» [Шитиков 2012: 42]. Не все метафорические смыслы библейских претекстов были учтены в процессе перевода. Это позволяет сделать вывод, что при переводе художественных текстов, насыщенных религиозными реминисценциями и аллюзиями, необходимо введение пояснительных сносок, либо переводческих комментариев. Упущение метафорических смыслов религиозных претекстов может привести к утрате выразительности текста, а также и потере имплицитных смыслов, а следовательно, недостаточно полному воспроизведению когнитивной установки автора художественного текста.

### **3.4 Редупликации в оригиналах и переводах рассказов А.П. Чехова как средство художественной выразительности**

Среди стилистических эмфатических элементов выделяется такое средство выразительности, как повтор или редупликация. Проблемами исследования

приема редупликации занимались многие отечественные и зарубежные ученые, в том числе И.Р. Гальперин, М.В. Ломоносов, Н.Т. Головкина, А.А. Реформатский, Ю.М. Лотман, А.А. Потебня, В.Г. Гак, Р.О. Якобсон. Ряд работ посвящен изучению видов редупликации, ее функций в тексте. При этом, полагаем, прием редупликации требует более детального рассмотрения с точки зрения теории и практики перевода с учетом межъязыковой асимметрии и лингвокультурной специфики языков.

Редулицированные компоненты встречаются в рассказах А.П. Чехова «Человек в футляре», «Смерть чиновника», «Хамелеон» и многих других. Актуальным представляется исследование особенностей репрезентации в художественном переводе приема редупликации на материале рассказов А.П. Чехова и их англоязычных переводах. Соответствие текстов писателя эпохе XIX века, а также лингвокультурные различия русского и английского языков являются теми факторами, которые усложняют работу переводчика.

Редупликация рассматривалась как прием риторики и стилистики со времен античности. Существует множество определений понятия «редупликация», представленных отечественными лингвистами. Так, А.А. Реформатский, называет редупликацией «полное или частичное повторение корня, основы или целого слова без изменения звукового состава...» [Реформатский 1996: 153]. В трактовке В.Г. Гака, редупликация – это «наименование ранее обозначенного денотата: лица, предмета, действия, качества» [Гак 1979: 91]. Многие исследователи, такие как И.Р. Гальперин, Н.Т. Головкина, Ю.М. Лотман предпочитают термин «повтор». Причем, Ю.М. Лотман воспринимает редупликацию как структурную особенность художественного дискурса, полагая, что структура текста часто предполагает повторение некоторых его элементов [Лотман 1970].

Отметим, что одним из первых явление редупликации описывал М.В. Ломоносов в 1743 году в своем труде «Краткое руководство к красноречию», выделяя такие типы повторов, как усугубление, единое наименование

восхождение, наклонение, многосоюзие, бессоюзие, согласование [Ломоносов 1952], создав тем самым одну из первых классификаций редупликации.

Последующие подходы к классификации явления редупликации во многом строились соответственно их принадлежности языковым уровням. Так, Н.А. Шехтман полагает, что повторение элементов текста «базируется на общем семантическом компоненте» [Шехтман 1988: 44]. Ученый выделял редупликацию на разных уровнях текста, частности, на лексическом и синтаксическом. Ф.И. Рожанский различал фонемную, слоговую, морфемную, лексемную редупликации [Рожанский 2011]. В.П. Москвин выявлял фонетические, морфемные, лексические, синтаксические повторы [Москвин 2006]. Кроме вышеперечисленных типов, некоторые ученые выделяют такой вид редупликации, как грамматический [Турбина, Савельева 2006: 56], предполагающий осуществление синтаксической и грамматической связности текста.

В данном исследовании за основу взята классификация, описанная С.Д. Букатниковой в диссертационном исследовании «Функционирование редупликации в художественном тексте: системный аспект». Автор диссертации предлагает различать лексическую, грамматическую, семантическую и фонетическую редупликации.

Отмечается, что нередко редупликации подвергаются лингвокультурные компоненты оригинального текста. В качестве лингвокультурного компонента рассматриваются лингвокультуремы, передающие особенности образа жизни социума, которые включают «лингвокультурную информацию», транслирующую, по утверждению В.В. Воробьева, «знание ... всей системы культурных ценностей, выраженных в языке» [Воробьев 2008: 74-75].

Самым распространенным видом повтора, с точки зрения А.А. Потебни, являются лексические повторы [Потебня 1968]. Лексическая редупликация предполагает повторяемость слова / группы слов в рамках предложения, абзаца или текста. Отмечается, что в качестве одной из функций редупликации

«выступает ... эмфаза» [Морозкина 2021: 129-130]. Прием редупликации, позволяющий интенсифицировать повествование, достаточно часто используется А.П. Чеховым с целью создать эффект всплывающих в подсознании образов, ассоциативно связанных с определенными деталями. Так, в рассказе «Из записок вспыльчивого человека» (1887) многократно упоминается такая деталь, как нос девушки, который начинает краснеть и пухнуть всякий раз, когда она чувствует прилив романтических чувств. Ближе к развязке достигается кульминация – героиня «бледна и заплакана». Автор использует следующие вариации лексем: *нос ... краснеет и пухнет; нос ее краснеет; у нее пухнет нос*. В англоязычном переводе рассказа, осуществленном в 1921 году К. Гарнетт образован следующий лексико-семантический ряд: *nose begins to swell and turn red; her nose begins to turn red; her nose swells* (К. Гарнетт). Повторение данной детали в оригинале передает повышенную эмоциональность и имплицитно отражает готовность героини расплакаться. Безусловно, эта деталь содержит иронический подтекст. Однако в целом, с точки зрения лингвокультурологии, «плач можно рассматривать как выражение ценностей, обычаев и норм, отражающих коллективную ментальность исторических эпох» [Коньрева 2003: 4]. Особенности ментальности социума, полагаем, можно проследить, в том числе, с опорой на литературные тенденции соответствующей эпохи. Так, для XIX века была характерна «слезная» драматургия, в которой сочетаются черты сентиментальной и предромантической поэтики. При этом А.Н. Пашкуров в работе «Эволюция русской «слезной» драматургии в конце XVIII – начале XIX веков» отмечает, что в качестве ключевой в таком роде произведений выступает «сюжетно-психологическая ситуация страдания героя» [Пашкуров 2010: 30]. Судя по всему, в рассказе А.П. Чехова представлена именно такая «сюжетно-психологическая ситуация», которую героиня проецирует на себя. С помощью приема редупликации А.П. Чехов выстраивает тонкую пародию, обличающую некоторые особенности поведения героинь подобного типа в лингвокультурологическую эпоху конца XIX – начала XX вв. Заметим, что К.



Гарнетт переводит эти лингвокультурные компоненты, не искажая семантики слов, сохраняя лексическую редупликацию.

В тексте рассказа содержится редупликация лексем, создающих в канве повествования так называемые «цветовые пятна». Так, в частности, неоднократно фигурирует словосочетание «разноцветные девицы». В его составе присутствует лексема «девицы», которая относится к устаревшей лексике и использована писателем в ироническом контексте. Лингвокультурный компонент лексемы «девицы» предполагает следующую семантику: «незамужняя женщина, женщина юного возраста». В переводе Гарнетт “young ladies of various colours” и “variegated young ladies” нивелируется принадлежность лингвистической единицы к устаревшей лексике, а также исчезает лингвокультурный семантический компонент, вследствие использования в переводе нейтральной лексемы “ladies”, которая, согласно онлайн-словарю Merriam-Webster, имеет значение “a woman of refined and gentle manners” [Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com> (дата обращения: 10.03.2023)] / «женщина с изысканными манерами» [перевод наш – А.Г.]. Причем, прием лексической редупликации не в полной мере передан в переводе. С целью избежать повторов К. Гарнетт прибегает к использованию в рамках текста различных формулировок словосочетания «разноцветные девицы». Таким образом, в процессе перевода происходит трансформация лексической редупликации в семантическую, что подразумевает однократный или многократный повтор лексического значения языковой единицы (в данном случае, словосочетания), которое передается близкими по семантике лингвистическими единицами, образующими синонимический ряд. С нашей точки зрения, в англоязычном переводе предпочтительным является использование какого-то одного варианта перевода и его последующей редупликации на протяжении всего рассказа, что точнее соответствовало бы семантике оригинала.

Одной из характерных особенностей русскоязычной лингвокультуры является использование уменьшительно-ласкательных форм для выражения

доброжелательности, симпатии к собеседнику. При создании уменьшительно-ласкательных форм в русском языке широко используются диминутивные суффиксы. Например, в рассказе «Из записок вспыльчивого человека» встречаются многочисленные антропонимы, сформированные с помощью одного и того же суффикса -еньк-, призванные, по мысли автора, заместить имя девушки, не запомнившееся герою: *Наденька, или Варенька / Наденька же, или Варенька / Наденька, или Варенька (теперь я припоминаю, что ее зовут, кажется, Машенькой)*. В переводе К. Гарнетт данный фрагмент текста оформлен следующим образом: *Nadenka or Varenka / Nadenka (or Varenka) / Nadenka or Varenka (now I come to think of it, I believe I have heard her called Mashenka)*. Как видим, в представленных единицах наряду с лексической, использована морфологическая редупликация, предполагающая «полное или частичное повторение основы слова, аффиксальных компонентов или компонентов сложных слов» [Реформатский 1996: 153]. Для англоязычной лингвокультуры не характерно разнообразие и многозначность диминутивных суффиксов: английский язык, принадлежащий к агглютинативному типу, зачастую не располагает эквивалентными русскоязычным аффиксами. Суффикс -еньк- с элементами либо пренебрежительной, либо уменьшительно-ласкательной семантики утрачивает свое значение в переводе: вследствие использования переводчиком транслитерации англоязычный читатель теряет возможность распознать соответствующие смыслы. При этом фонетическая редупликация в переводе сохраняется.

Таким образом, в рамках текста могут одновременно быть представлены различные виды редупликации, которые имеют важное функциональное значение: они могут служить для придания определенного стилистического оттенка, быть основой ценностно-смысловой модели автора и нести имплицитные смыслы. Вследствие межъязыковой асимметрии, а также в связи с субъективным видением переводчика, тот или иной вид редупликации при переводе может трансформироваться в иной. Интересным представляется исследование

редупликации в сравнительно-сопоставительном аспекте, поскольку, вследствие лингвокультурных различий и разницы в строе языков оригинала и перевода при актуализации в переводе редупликаций могут возникать деформации формы и смысла оригинальных элементов лингвокультурных компонентов текста.

Редупликация лексем, которая также считается одним из паттернов импрессионистского письма, широко используется в художественных текстах. С одной стороны, редупликация позволяет интенсифицировать повествование, с другой трансформировать текст в импрессионистский, полный размытых контуров, привести атмосферы сонливости, дремоты, сквозь которую персонаж/реципиент наблюдает за развивающимися событиями. Образы, появившись однажды, исчезают и вновь появляются, но в другом контексте. Часто такие элементы представляются с субъективной точки зрения протагониста и отражают впечатления от воспринятой им реальности.

### **3.5 Элементы импрессионистской техники письма в рассказах А.П.Чехова в аспекте перевода**

В аспекте целостности переводческого преобразования каждый элемент в структуре текста рассматривается в зависимости от его расположения в тексте и в соответствии с теми функциями, которые он в ней выполняет. Поэтому построение перевода происходит комплексно, с учетом различных элементов, в том числе связанных с техникой письма А.П. Чехова.

В работе «Литературный импрессионизм, Джеймс и Чехов» (Stowell H.P. *Literary Impressionism. James and Chekhov*, 1980) Х.П. Стоуэлл рассуждает об импрессионизме в творчестве А.П. Чехова, а также описывает различные приемы импрессионистского письма в его художественных текстах. Автор находит их в пейзажных зарисовках, описании персонажей, прорисовке в рамках текста отдельных художественных деталей.

Как известно, впервые понятие «импрессионизм» (от франц. “impression” – «впечатление») использовал в 1874 году журналист Луи Леруа [Энциклопедия импрессионизма 2005: 12], ссылаясь на картину Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (fr. “Impression: Soleil Levant”, 1872-1873). Данный термин, укоренившийся в живописи для обозначения направления в искусстве, воплощающего концепцию отражения на холсте «непосредственных, субъективных впечатлений от действительности» [Словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-foreign-words-dict.slovaronline.com> (дата обращения: 12.09.2023)], впоследствии стал использоваться для обозначения данного направления не только в живописи, но и в других сферах искусства, в частности, в литературе и музыке. Разнообразные языковые элементы и художественные средства, свойственные для импрессионистских текстов, представлены в публикациях таких отечественных лингвистов, как А.В. Игнатенко, К.А. Субботина, Г.Г. Орагвелидзе, а также в работе «Литературный импрессионизм» (Kronegger M.E. Literary impressionism, 1973) М.Е. Кронеггер.

При исследовании импрессионистских паттернов, полагаем, «переводчик имеет шанс обнаружить скрытые смыслы в лексическом составе художественного текста» [Морозкина, Сафина 2021: 826]. Представленные в созданных А.П. Чеховым художественных текстах модели импрессионистской техники письма коррелируют с определенными паттернами, присущими импрессионизму в живописи. Импрессионистский код рассказов А.П. Чехова включает разнообразные элементы, среди которых фигурируют сочетания лексем, передающие соотношения света, цвета, вкуса, звука, запаха, с акцентом на субъективное, эмоциональное восприятие персонажа и реальности, а также воссоздание состояния неопределенности за счет использования неопределенных местоименных наречий и безличных глаголов восприятия. Отмечается наличие импрессионистских деталей, повторяющихся элементов, фрагментации текста. При передаче семантики подобных элементов текста переводчик нередко

сталкивается с трудностями вследствие явления межъязыковой асимметрии, обуславливающего использование различного рода трансформаций и конструкций, способных компенсировать те или иные языковые средства выражения импрессионистских паттернов. Затруднения вызывает также проблема идентификации того или иного элемента как паттерна импрессионистского письма, требующего актуализации в тексте перевода. Немаловажно отметить, что импрессионистские тенденции, проявляющиеся в художественных текстах, являются не только стилистическими приемами автора, но, одновременно, служат для «описания эмоционального состояния» [Алтынгужин 2020: 570] героя, создания некой недосказанности. Оригинальная расстановка акцентов, повторяющиеся элементы текста, размытые границы, в нашем понимании, являются признаками импрессионистской техники письма и передают уникальную авторскую картину действительности, воссоздание которой в переводе требует особого внимания, широкой эрудиции и творческого подхода.

Элементы импрессионистской техники письма должны быть идентифицированы переводчиком и актуализированы в тексте перевода с помощью средств переводящего языка. Воспроизведение в переводе элементов импрессионистской техники письма, полагаем, в том числе обуславливает целостность переводческого преобразования художественного текста.

### **3.5.1 Перевод импрессионистских паттернов в описании пейзажа**

Как известно, пленэрные искания занимали важное место в творчестве художников-импрессионистов. Особенно значимой в их работах стала передача игры света и цвета под воздействием солнечных лучей. В работах художников-импрессионистов читается стремление воспринять и запечатлеть на холсте переходные состояния природы, мимолетные впечатления, «малейшие изменения цвета, появляющиеся под воздействием вибрирующей и текучей свето-воздушной среды» [Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL:

[pictures-enc.slovaronline.com/1358-Импрессионизм](http://pictures-enc.slovaronline.com/1358-Импрессионизм) (дата обращения: 24.02.2023)]. В работах художников данного направления нередко преобладают пастельные и сдержанно-светлые оттенки. Поэты и писатели-импрессионисты, и среди них А.П. Чехов, сделали попытку передать игру света в художественных текстах.

Лаконизм, сжатость описания, игра света и тени действительно характерны для чеховского пейзажа, который является неотъемлемой частью всего повествования, а также важнейшим средством передачи эмотивной установки автора. Прибегая при описании пейзажа к технике изображения импрессионистской детали, А.П. Чехов делает пейзаж насыщенным с художественной точки зрения. В художественном тексте, помимо описания игры света и цвета, света и тени, игры различных сочетаний тонов и цветовых пятен, импрессионистская палитра может включать звуковые эффекты, а также отсылки к другим видам эмоционально-чувственного восприятия бытия.

М. Кронеггер справедливо считает, что свет становится «душой» импрессионистского произведения, неотъемлемым элементом стиля импрессионистов [Kronegger 1973: 42]. На полотнах импрессионистов доминируют дождь, дымка, вода, туман, влажный воздух, полумгла, что позволяет создать необычное впечатление за счет преломление света, влияющего на проявление цветовых оттенков. Объекты теряют четкие контуры, а субъекты воспринимают мир через эффекты цветописи, звуков, запахов, а также вкуса и ассоциативного восприятия, которые возникают в сознании реципиента. Так, в следующем фрагменте текста в рассказе «Из записок вспыльчивого человека» А.П. Чехова объединены компоненты света, звука, запаха, с помощью которых автор создает картину нечеткого, сумрачного, полного истомы летнего пейзажа:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Из-за кустов <i>выползает отвратительная</i> луна. В воздухе тишина и <i>неприятно</i> пахнет	“A <i>detestable</i> moon <i>creeps up</i> behind the bushes. There is <i>perfect stillness</i> in the air, and an <i>unpleasant smell</i> of freshly cut hay.”

свежим сеном.»	
----------------	--

Представленный пейзаж усложняется за счет использования А.П. Чеховым приема контраста, а точнее, приема парадоксального контраста с помощью применения лексических и семантических возможностей русского языка. Так, в рассматриваемом примере, красота природы не вызывает приятных, восторженных чувств, а, напротив, А. Чехов «играет» на контрасте «прекрасного» и «безобразного», делая текст эмоционально ярким с помощью привнесения в него приема контраста, что, без сомнения, усиливает эмфатическую наполненность текста. В противовес традиционному восприятию прекрасного, реакция героя на картину отражает неприятие природы, вплоть до полного отвращения. Прилагательное «прекрасная», традиционно используемое с лексемой «луна», А.П. Чехов заменяет на прилагательное «отвратительная». Наречие «приятно», традиционно используемое при описании запаха свежего сена [приятно пахнет свежим сеном], А. Чехов заменяет наречием с отрицательным префиксом «не-» (неприятно).

В переводе К. Гарнетт удается сохранить «эффект единства впечатления» посредством использования в переводе соответствующих лексем для описания запаха, звука, света с сохранением эмоционально-экспрессивной коннотации, и точно передать авторские эпитеты, как с использованием эквивалентного эпитета (отвратительная - detestable), так и применяя грамматическую трансформацию замены наречия «неприятно» на прилагательное “unpleasant” [smell]. Переводчик стремится сохранить стилистические средства, представленные в оригинале, в том числе элемент олицетворения: «выползает ... луна» / “a ...moon creeps up”, а также оксюморон: «неприятно пахнет свежим сеном» / “an unpleasant smell of freshly cut hay”, отражающий парадоксальное сочетание лексем «неприятно» и «свежий». Кроме того, вследствие использования приема смыслового развития лексема «свежее» [сено] преобразована в словосочетание “freshly cut” [hay] – дословно свежескошенное [сено]. Таким образом, в переводе была сохранена

отсылка к восприятию запаха, который дополняет пейзажную зарисовку. При переводе безличного глагола «пахнет», являющегося, наряду с другими отражающими категорию неопределенности безличными глаголами, элементом системы импрессионистского письма, использована конструкция с оборотом “there is”.

В рассказе «В овраге» в сцене, описывающей день свадьбы персонажей, передается ощущение прохлады и света:

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
«Это был <i>прохладный</i> , но <i>ясный</i> , веселый апрельский день...»	“It was a <i>cool</i> but <i>bright</i> , cheerful April day...”

Полагаем, компонент, передающий особенности чувственного восприятия рецепторно-тактильного характера лексема «прохладный», а также отражающая световое наполнение пейзажной зарисовки лексема «ясный», являются элементами импрессионистской техники письма. При переводе представленных в примере лексем использованы лексические соответствия, которые позволяют достаточно точно воспроизвести описываемые автором ощущения: «прохладный» / “cool”, «ясный» / “bright”.

Следует заметить, что перевод элементов импрессионистского письма может быть сопряжен с определенными трудностями. В частности, не всегда представляется возможным полноценно передать содержание единиц, используя «соответствия на уровне слов» [Комиссаров 1990: 137]. Так, затруднительным представляется перевод языковых единиц, вызывающих определенные ассоциации, а также заключающих метафоричные и скрытые сравнения. Нередко такие единицы являются носителями лингвокультурной информации, что требует учета данного факта при переводе, равно как и учета специфики сочетаемости данных языковых единиц.

При создании ассоциативных образов важную роль играют эпитеты.

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
--------------------------------	--------------------



«...церковь, беленькая...»	<i>стройная,</i>	“... <i>elegant</i> white church...”
-------------------------------	------------------	--------------------------------------

В представленном сочетании эпитеты «стройная» и «беленькая», с учетом контекста, вводят ассоциативное сравнение церкви с девушкой. При переводе лексемы «стройная» использовано окказиональное соответствие “elegant”, вследствие чего данная ассоциация сохраняется, хотя эпитет “elegant” может воспроизводиться в более широкой гамме контекстов: elegant - изящный, изысканный, элегантный [Мюллер В. К. Англо-русский словарь. 1969 [Электронный ресурс]. URL: <https://eng-rus-muller-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 12.09.2023)], нежели лексема «стройная» (статный пропорционально и красиво сложенный [Толковый словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://sanstv.ru/dict/стройный> (дата обращения: 09.12.2023))). Немаловажно, полагаем, отметить тот факт, что в переводе происходит утрата деминутива «-еньк» в составе лексемы беленькая, которая переводится с помощью лексемы “white” (белая). Данная морфема придает лексеме эмоционально-экспрессивную окраску, отражая положительное восприятие рассказчиком описываемой реальности, передавая выражение умиления, симпатии, что не удалось сохранить в переводе.

Семантика уменьшительно-ласкательных суффиксов, полагаем, может служить для создания атмосферы душевности, нежных чувств:

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
«Анисим ... оглянулся на школу ..., на речку...»	«Anisim ... looked round at the school..., at <i>the little river ...</i> »

В представленном фрагменте такой эффект создан с помощью суффикса -к- в структуре лексемы «речка». Данная форма позволяет раскрыть полное трепета отношение к реке, родным местам. Как видим, переводчику удалось передать семантику суффикса, придающего эмоциональную окраску высказыванию, с

помощью добавления лексемы “little”. Таким образом, в рамках пейзажных зарисовок эмоциональный фон текста может создаваться, в том числе, с помощью суффиксов субъективной оценки, что требует добавления специальных лексем в переводе.

Примечательно, что пейзажи в текстах А.П. Чехова отнюдь не всегда представляют воображению реципиента гармонию жизни в провинции и идиллию единения с природой. Так, некоторые из описываемых автором сцен скорее вызывают негативные эмоции, неприятия действительности. Такая тенденция к описанию неприглядных ландшафтов, полагаем, сравнима с видением действительности последователями направления в искусстве, которое получило название “The Ash Can Painters” (Художники школы мусорного ведра). Приверженцы данного направления, которое существовавшего в США на рубеже 19-20 веков, в натуралистической манере отображали на своих полотнах самые неблагополучные районы Нью-Йорка, а также нелицеприятные сцены городской жизни. Столь же натуралистично обрисовывает в рассказе «В овраге» А.П. Чехов «изуродованные индустриализацией ландшафты» [Габдуллина 2023: 77] села Уклеево:

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
«...отбросы заражали луг...»	“... <i>the refuse contaminated the meadows...</i> ”
«...в нем [в селе] ... была <i>топкая грязь</i> даже летом...»	“... <i>there was boggy mud there even in the summer...</i> ”

Такие пейзажи дополняются описанием восприятия запаха:

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
«...здесь всегда пахло <i>фабричными отбросами</i> и <i>уксусной кислотой...</i> »	“... <i>here there was always a smell from the factory refuse and the acetic acid...</i> ”
«...от кожевенной фабрики вода в	“The tanyard often made the water in the

речке часто становилась вонючей...»	little river <i>stink</i> ...”
--	--------------------------------

Лексемы с отрицательной коннотацией: «вонючий», «фабричные отбросы», «отбросы заражали», «топкая грязь» воспроизводятся переводчиком в художественном тексте, что позволяет передать негативное восприятие пейзажа. При переводе К. Гарнетт, использовала, преимущественно, грамматические трансформации: безличный глагол «пахло» передан посредством словосочетания “there was a smell”, в котором значение запаха передано с помощью существительного, а прилагательное «вонючий» заключено в рамках конструкции “to make smth stink”.

Следует подчеркнуть, что пейзажные зарисовки, выполненные в духе импрессионистская техника письма, занимают важное место в рассказах А.П. Чехова и требуют особой тщательности их перевода, поскольку передают реципиенту эмоциональную тональность художественного текста.

### 3.5.2 «Пуантилизм» в импрессионистском тексте

Согласно А.В. Игнатенко, одной из характерных черт импрессионизма является репрезентация цветowych «пятен», «которые задерживаются на сетчатке глаза» [Игнатенко 2017: 161]. Данный эффект сходен с концепцией такого импрессионистского и постимпрессионистского направления в живописи, как «пуантилизм», или «дивизионизм» (от лат. *divisio* – «разделение, дробление»), в основе которого – живописное письмо отдельными мелкими мазками, причем художники-пуантилисты не смешивают краски, нанося на полотно чистые цвета спектра в соответствии с установленными закономерностями их взаимодействия. При этом подразумевается, что оптическое смешение происходит на сетчатке глаза зрителя, создавая живописное изображение; причем каждый цвет, в соответствии с видением пуантилистов, нес эмоциональную нагрузку: красный и желтый – радость, синий и зеленый – задумчивость, грусть и т.д. Изучая влияние

определенных оптических комбинаций на сетчатку глаза, художники-пуантилисты выявляли закономерности зрительного впечатления от смешения цветов, эмоциональный характер разнонаправленных линий и движений. Подобным тому, как это происходит в живописи, цветовые пятна нередко появляются в художественных текстах А.П. Чехова. Использование данного импрессионистского приема наблюдаем в следующем отрывке в рассказе «В овраге»:

Рассказ А.П. Чехова «В овраге»	Перевод К. Гарнетт
«...рожь – и копны, и снопы там, сям, точно раскиданные бурей...; и овес уже поспел и теперь на солнце отсвечивал, как перламутр...»	“...the rye — some <i>in stacks and sheaves here and there as though strewn about by the storm...</i> ; the <i>oats</i> , too, were ripe and <i>glistened now in the sun like mother-of-pearl...</i> ”

Данный пейзаж, представленный в рассказе «В овраге» (1900), ассоциируется с картинами из серии работ знаменитого импрессиониста К. Моне «Сток сена в Живерни» (1888—1891). Цветовая динамика передается в тексте имплицитно с помощью лексем «копны», «снопы», «овес на солнце» (*stacks and sheaves, the oat in the sun*). Кроме того, эффект пуантилизма усиливают наречия «там, сям» / “*here and there*”. Нечеткость контуров, размытость пейзажных зарисовок обрисовываются с помощью введения сравнения «точно раскиданные бурей» / “*as though strewn about by the storm*”, световые эффекты проявляются во фразе [овес] «на солнце отсвечивал, как перламутр» / [*the oats*] “*glistened now in the sun like mother-of-pearl*”. К. Гарнетт точно передает сравнения, воспроизводит в переводе элементы, позволяющие воссоздать ощущение цветовых и световых эффектов.

Примечательно, что отражение действительности с помощью световых «пятен» может транслировать психологический аспект восприятия персонажем происходящих событий. Так, например, в художественном тексте «Из записок

вспыльчивого человека» многократно используется словосочетание «разноцветные девицы». Факт формирования нечеткого образа, с помощью которого рассказчик ссылается на компанию девушек, с которыми регулярно поддерживает общение, позволяет судить о том, что в сознании героя девушки не предстают в роли самостоятельных личностей и не вызывают у героя желания идентифицировать их по-отдельности, разобраться в личности каждой из них: их образ обобщен и сравним с «пятном» на холсте, с одной стороны красочным, - поскольку девицы эти, обыкновенно, наряжены в яркие платья,- с другой, - непонятным и размытым.

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«разноцветные девицы»	“young ladies of various colours”, “variegated young ladies”

Как видим, при передаче сочетания «разноцветные девицы» К. Гарнетт вводит как фразу “young ladies of various colours”, так и словосочетание “variegated young ladies”. Полагаем, повтор одного из представленных словосочетаний на протяжении всего художественного текста был бы более предпочтительным, поскольку редупликация ключевых лексем также является одним из важных элементов импрессионистического письма. А.П. Чехова и содержит определенные имплицитные смыслы.

### **3.5.3 Воспроизведение лексем, передающих состояние неопределенности, при переводе элементов импрессионистской техники письма**

По мнению А.В. Игнатенко, одним из способов передачи в художественных текстах идеи неопределенности как черты импрессионистической техники письма является использование неопределенных местоименных наречий и безличных глаголов восприятия [Игнатенко 2017]. С прагматической точки

зрения, неопределенность представляет собой одно из средств «достижения перлокутивного эффекта» [Морозкина, Габдуллина 2022: 417]. В контексте местоименные наречия и безличные глаголы могут передавать семантику неуверенности, сомнения, неопределенности, «размывая» контуры описываемых в тексте событий. Например, при введении в канву повествования личности героини использован безличный глагол «кажется»:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Зовут ее, <i>кажется</i> ... что, впрочем, решительно всё равно.»	“Her name, <i>I believe</i> ... it really does not matter which.”

Переводчик передает на английский язык лексему *кажется* с помощью фразы “*I believe*”, что воссоздает в переводе ситуацию неопределенности.

В представленном ниже примере использовано местоименное наречие *почему-то*, привносящее оттенок неопределенности:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«... <i>почему-то</i> всегда я чувствую себя...»	“... <i>for some reason or other</i> I always feel...”

Как видим, оно переведено с помощью выражения *for some reason or other* (по той или иной причине), иными словами, переводчик воспользовался приемом модуляции.

Другое неопределенное местоименное наречие «откуда-то» передано с помощью предикативной единицы “*I can't guess why*” (*Ума не приложу, почему*):

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«... <i>откуда-то</i> вообразила, что я в нее влюблен....»	“... <i>imagines, I can't guess why, that I am in love with her...</i> ”

Таким образом, при переводе предложений с неопределёнными местоименными наречиями К. Гарнетт в целом удалось передать состояние неопределенности, заменив наречия на логически вытекающие из их значений конструкции.

Согласимся с М. Кронеггер в том, что одной из черт проявления импрессионизма в художественном тексте является многоаспектное представление реальности, которое, полагаем, также может привести в текст неопределенность. Именно этот паттерн воплощен в отрывке, описывающем явление солнечного затмения и спровоцированную им сутолоку.

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Коровы, овцы и лошади, задрав хвосты и ревя, в страхе <i>носились</i> по полю. Собаки <i>выли</i> . Клопы... вылезли из щелей и начали кусать тех, кто спал...»	“The sheep and horses and cows <i>run</i> bellowing about the fields with their tails in the air. The dogs <i>howl</i> . The bugs ...creep out of the cracks in the walls and bite the people who are still in bed.”

Данная картина с подвижными образами складывается из множества компонентов, описывающих реакцию различных существ на природное явление. При этом рассказчик может одновременно наблюдать множество аспектов спровоцированной природным явлением суматохи. Автор использует параллельные конструкции для разграничения элементов представленной общей картины. При этом он создает эффект «размывания временных границ», среди средств передачи которого, по нашему мнению, можно назвать использование глаголов несовершенного вида. Несмотря на то, что в переводе не вполне отражены формальные элементы, создающие эффект недетерминированной продолжительности описываемых действий, состояния неопределенности, считаем, что К. Гарнетт в целом удалось передать эмоциональный фон отрывка за счет перевода глаголов прошедшего времени несовершенного вида (*носились*,

выли) посредством глаголов в форме Present Simple (run, howl), которая может использоваться в английском языке для создания определенного эмоционального эффекта, в данном случае, эффекта тревожного переполоха [Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. – URL: <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/present-verb-forms-referring-to-the-past> (дата обращения: 24.02.2023)].

### 3.5.4 Перевод импрессионистических деталей

Наряду с другими моделями импрессионистской техники письма можно отметить присущую импрессионизму фрагментарность формы [Kronegger 1973: 26-27]. В нашем понимании, в рамках художественного произведения эта тенденция может воплощаться в элементах, которые, условно, можно назвать «импрессионистическими деталями». Работам некоторых художников-импрессионистов (особенно ярко это проявляется в портретной живописи) присуща особая расстановка акцентов, которые используются при описании внешности человека, предметов одежды, аксессуаров и т.п. Такая тенденция просматривается и в рамках техники импрессионистического письма и проявляется в особенности расстановки акцентов на определенных существенных в глазах рассказчика деталях внешнего вида, одежды персонажа или его характерного поведения. Исследователи отмечают, что Чехов, использует смену разных планов – общего, среднего и крупного (что сравнимо с основой кинематографа в XX в.), в отличие от характерного для дочеховской литературы чередования общего и среднего планов. Писатель подает определенные детали крупно. Так, в рассказе «Человек в футляре» не раз упоминаются различные элементы одежды и аксессуары, подчеркивающие «закрытость» героя, к примеру, калоши, очки, зонтик. Как правило, впрочем, весь образ протагониста характеризуется исключительно с опорой на ту или иную черту, тогда как в целом остается размытым, будто не в полной мере прорисованным:



Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Гляжу с балкончика вниз и вижу девицу с длинным лицом и с длинной талией.»	“I look down from the balcony and see below a young lady <i>with a long face and a long waist.</i> ”

Чехов вводит прием парадоксального сравнения, сопоставляя «лицо» и «талию» девушки и используя для их описания одну и ту же лексему «длинный», что передано в переводе с помощью соответствующего эквивалента.

Импрессионизм в произведениях А.П. Чехова проявляется и в постановке акцентов на элементах, не несущих в себе особого символического смысла [Stowell 1980: 61]. При переводе таких лексических единиц нередко имеют место смысловые трансформации.

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Я чувствую, как от этого наивного вопроса <i>начинает увеличиваться моя печень.</i> »	« <i>I feel my spleen rising at this naïve question.</i> »

В данном случае замену исходной лексической единицы *печень* на лексему *селезенка (spleen)* можно считать в целом допустимой, поскольку неожиданный смысловой эффект, производимый на читателя как лексемой «печень», так и лексемой «селезенка», сохранен, что соответствует особенностям актуализации в переводе импрессионистской техники письма, когда большее значение приобретает передача эмоционального фона, нежели точная передача денотативного значения лексических единиц. При этом выбор К. Гарнетт может быть мотивирован многозначностью лексемы *spleen*, которая переводится не только как «селезенка», но и как «раздражительность, хандра, злоба», что несколько меняет семантику фразы, вводя в англоязычный текст перевода

значение повышенной раздражительности. Таким образом, в контексте данного предложения словосочетание может быть интерпретировано двояко: «Я чувствую, как у меня *увеличивается селезенка ...*» / «Я чувствую, как *растет моя раздражительность/злоба*».

В следующем примере использована трансформация добавлением:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Все находят, что ...у нее <i>лопатка не на месте.</i> »	“Everyone agrees that ... one of her shoulder-blades sticks out <i>in a shocking way.</i> ”

В переводе добавляется фраза “in a shocking way” (дословно: [лопатка торчит] «шокирующим образом»), что не вполне мотивировано, поскольку эта трансформация добавлением усиливает негативный оттенок высказывания в переводе в сравнении с оригиналом. В целом же, необходимо отметить, что К. Гарнетт уделила большое внимание передаче экстраординарных деталей, выявленных в оригинале текста, и сохранила их в переводе.

### 3.5.5 Перевод ассоциативных компонентов импрессионистской техники письма

Вслед за Х.П. Стоуэллом, полагаем, что характерной импрессионистической чертой является воспроизведение потоков ассоциаций, «выплеснутых» через эмоции, логику бессознательного. Ученый отмечает, что подобная интерпретация реальности сравнима с тем, «как мы воспринимаем жизнь» [Stowell 1980]. Подобный поток ассоциативных впечатлений характерен для новеллистики А.П. Чехова. Чеховская стилевая система отражает доминирование «косвенных, непрямых, ассоциативных форм письма» [Химич 2004: 33]. В глазах современников эта система выглядела как новаторская. Для нее также характерен язык художественной детали. Писателю присущ «ассоциативный тип

творческого акта», позволяющий читателю «схватывать летучие впечатления, намеки, оттенки чувств и мыслей» [Химич 2004: 33], это позволило критикам говорить об импрессионистических явлениях в стиле писателя. Техника импрессионистского письма проявляется в стремлении автора, повествующего, подобно художнику-импрессионисту, мазками, штрихами, как бы случайно схваченными подробностями, проникнуть в жизнеощущение героев. Такая техника порождает необыкновенную атмосферу и своего рода «музыкальность» произведений автора. Субъективное восприятие действительности рассказчиком отражается в эмоциональном, метафоричном представлении художественных образов.

Данный прием, с нашей точки зрения, находит воплощение в рассказе «Из записок вспыльчивого человека». Для того, чтобы привлечь внимание реципиента к переживаемым рассказчиком впечатлениям, автор использует яркие и запоминающиеся ассоциации:

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«... я чувствую себя <i>крючком, на который повесили большую шубу...</i> »	«...I...feel like <i>a peg with a heavy cloak hanging on it...</i> »

Рассказчик сравнивает свои ощущения во время прогулок под руку с девушкой с тяжестью, которую мог бы почувствовать крючок от повешенной на него тяжелой шубы. При передаче отражающей данную ассоциацию фразы К. Гарнетт несколько трансформирует конструкцию и использует «прием компенсации с опорой на отношения внеположенности» [Габдуллина, Биктимирова 2021: 474], употребив вместо лексемы «шуба», принадлежащей понятийному полю «верхняя одежда», единицу того же понятийного поля “cloak” (накидка, плащ). При этом, выявленная семантическая трансформация не

приводит к искажению ассоциативного образа, передающего испытываемую героем непомерную тяжесть.

Рассказ А.П. Чехова «Из записок вспыльчивого человека»	Перевод К. Гарнетт
«Вижу косматую голову, косматую бороду, усы, брови, волосы на щеках, волосы под глазами — целая роща, из которой на манер каланчи выглядывает мой солидный нос.»	“I see a shaggy head, a bushy beard, moustaches, eyebrows, hair on my cheeks, hair up to my eyes, a perfect thicket with a solid nose sticking up out of it like a watch-tower.”

В представленном высказывании используется прием парадоксального сравнения бороды, усов, бровей – с рощей, носа – с каланчой. При его переводе К. Гарнетт сохраняет семантику ассоциативных элементов и передает смыслы лексем близко к оригиналу. Переводчик удачно сохранила метафоричность фразы (целая роща – a perfect thicket), и образность сравнения (на манер каланчи – like a watch-tower), несмотря на их нетипичность для описания внешности человека.

Таким образом, в рассказах А.П. Чехова импрессионистическая техника письма представлена широким спектром элементов, передающих впечатление, среди которых встречаются как элементы, коррелирующие с импрессионистскими чертами, характерными для живописи – такими как введение определенных цветовых комбинаций, бликов, размытых контуров, – так и элементы, призванные передать звуковые эффекты, тактильно-рецепторные ощущения, потоки ассоциаций. При переводе некоторых из представленных импрессионистских паттернов используются переводческие трансформации, в том числе трансформации с опорой на логические отношения внеположенности. Особое внимание уделяется передаче образных языковых единиц, причем, переводчик

должен стремиться заложить в перевод «как можно более точные оттенки смысловых значений» [Морозкина, Сафина 2021: 826]. Было выявлено, что вследствие межъязыковой асимметрии, а также в силу субъективного восприятия переводчиком художественного текста возможна утрата в переводе некоторых формирующих импрессионистскую технику письма автора элементов и эффектов.

### Выводы по 3 главе

А.П. Чехов использует как придающие высказываниям эмотивную окраску средства языковой выразительности, так и разнообразные приемы воздействия на читателя. Особую роль в рамках воплощения эмотивной установки автора, полагаем, играют эмфатические элементы (как лексические, так и синтаксические), а также такие средства, как введение в текст метафорических элементов и прием редупликации. Отдельное внимание при переводе рассказов А.П. Чехова следует уделять воспроизведению библейских претекстов, с помощью которых в художественный текст вводятся разнообразные имплицитные метафорические смыслы. К примеру, текст рассказа «Скрипка Ротшильда» насыщен религиозными символами и претекстами, среди которых выделяются антропонимы Яков, Марфа, а также такие религиозные символы, как верба, река. При этом отмечается, что не все метафорические смыслы библейских претекстов были учтены в процессе перевода. Полагаем, что при переводе художественных текстов, насыщенных религиозными реминисценциями и аллюзиями, необходимо введение пояснительных сносок, либо переводческих комментариев.

Эмфатические элементы, придающие высказываниям экспрессивности, являются неотъемлемыми атрибутами художественного произведения. В рамках настоящего исследования рассмотрены особенности перевода эмфатических лексических средств (в том числе, усилительных наречий, усилительных частиц и фразеологизмов); также в качестве эмфатических лексических средств были выделены и исследованы в аспекте перевода экспрессивные слова; синтаксические эмфатические конструкции, такие как отрицание, двойное отрицание, инверсия. Выявлено, что, в силу межъязыковой асимметрии лексические эмфатические элементы могут переводиться с русского на английский язык как с использованием лексических, так и синтаксических средств. Анализ показал, что эмфатические модели, представленные в оригиналах

рассказов А.П. Чехова, достаточно разнообразны, и точная передача эмфатических моделей при переводе помогает верно интерпретировать смыслоддержание отдельных эпизодов текста.

В аспекте целостности переводческих преобразований необходимо учитывать множество факторов, в том числе технику письма автора. Представленные в созданных А.П. Чеховым художественных текстах модели импрессионистской техники письма коррелируют с определенными паттернами, присущими импрессионизму в живописи. Импрессионистский код рассказов А.П. Чехова включает разнообразные элементы, среди которых фигурируют сочетания лексем, передающие соотношения света, звука, запаха, акцент на субъективное, эмоциональное восприятие персонажем реальности; создание состояния неопределенности. Отмечается наличие импрессионистских деталей, повторяющихся в рамках художественного текста, и ассоциативных элементов. При передаче семантики подобных компонентов текста переводчик нередко сталкивается с трудностями вследствие явления межъязыковой асимметрии, обуславливающей использование различного рода трансформаций и конструкций, способных компенсировать те или иные языковые средства передачи импрессионистских паттернов. Затруднения вызывает также проблема идентификации того или иного элемента как паттерна импрессионистского письма, требующего актуализации в тексте перевода. Немаловажно отметить, что импрессионистские тенденции, проявляющиеся в художественных произведениях, являются не только стилистическими приемами автора, но, одновременно, служат для описания эмоционального состояния героя, создания некой недосказанности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный перевод считается наиболее сложным видом перевода, что обусловлено его сущностью, функциями, а также рядом параметров художественного текста, которые обязательно должны быть воспроизведены в процессе перевода.

В связи с базовыми параметрами, обеспечивающими целостность художественного текста, такими как выраженность, структурность и отграниченность, а также смежными с ними свойствами текстуальности, в настоящем исследовании введено понятие целостности переводческого преобразования художественного текста, под которым понимается комплексная интерпретация его лексических, лексико-грамматических компонентов, передающих как эксплицитные, так и имплицитные смыслы, а также воспроизведение в переводе его эстетической функции, когнитивного кода и эмотивной установки автора.

Целостность переводческого преобразования предполагает наиболее точную в рамках контекста передачу эксплицитных и имплицитных смыслов лексических единиц. Среди переводческих трансформаций, используемых в процессе перевода лексем художественного текста, важное значение необходимо придавать преобразованиям, основанным на логических отношениях внеположенности, которые имеют место, когда понятия, содержащие некоторые дифференциальные признаки, принадлежат одному понятийному полю. В ходе исследования выявлено, что логические отношения внеположенности могут использоваться при переводе с русского на английский язык безэквивалентной лексики, а также таких явлений, как метонимический перенос и метафора.

Отдельно в качестве компонента, обуславливающего целостность переводческого преобразования художественного текста, следует выделить актуализацию в переводе заложенных автором смыслообразующих кодов текста оригинала. Так, в частности, установлено, что в рассказах А.П. Чехова



представлены лексемы, составляющие смысловой код, связанный с понятием «футлярности». В рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» автором для отражения идеи «футлярности» использовались лексемы, обозначающие: детали одежды; аксессуары; привычки героя, в частности, отражающие нежелание героя видеть и слышать то, что происходит вокруг; сжатое пространство, где он обитает; а также зоонимы, которые автор использует для передачи идеи ограниченности персонажа от общества. Они являются «точечными аттракторами» смыслов, формирующих элементы ценностно-смысловых моделей в произведении автора. Выведен алгоритм ценностно-смыслового моделирования перевода, который состоит из следующих этапов: выделение слов-символов, сопряженных с ценностно-смысловым посылом произведения; подбор эквивалентов, наиболее точно отражающих суть заложенных в лексемах автором смыслов с учетом языковых особенностей единиц оригинального текста.

Лексико-грамматическим средством, обеспечивающим воплощение когнитивной стратегии автора путем кодирования с помощью лексем определенных смыслов, являются дискурсивные маркеры, в том числе маркеры категории неопределённости. В свете настоящего исследования выявлено, что сомнение, неконкретность, отказ от суждений, которые улавливаются читателем на когнитивном уровне благодаря мастерски подобранным маркерам, фигурирующим в ряде художественных текстов А.П. Чехова, требуют воспроизведения с помощью соответствующих моделей в переводе с использованием средств принимающего языка.

Большую роль в рамках отражения когнитивной установки автора в аспекте целостного перевода художественного текста с русского на английский язык играют, в частности, такие лексико-грамматические элементы, как аффиксы с оттеночной семантикой. Исходя из сравнительно-сопоставительного анализа семантики некоторых аффиксов, представленных в свете проблемы перевода рассказов А.П. Чехова, было выявлено, что обладающие широким спектром значений аффиксы русского языка могут быть сравнимы с элементами пазла,

позволяющими выстроить общую картину концепции автора и воплотить его когнитивную стратегию. Таким образом, компоненты грамматической структуры могут передавать не только грамматические смыслы и оттенки значений, но и отражать элементы когнитивной стратегии автора, и содержащиеся в них эксплицитные и имплицитные смыслы должны быть как можно более точно воспроизведены в переводе.

Одним из средств оказания когнитивного воздействия на реципиента и усложнения композиции художественного текста в плане выразительности являются библейские претексты, в рамках которых нередко обнаруживаются имплицитные смыслы, для раскодирования которых необходимо обращаться к иным текстам, в частности, библейским. Для передачи в переводе заложенных автором имплицитных смыслов, раскрытия отсылок к иным реалиям и персонажам и проведения аналогий, в силу специфики принимающего языка, могут потребоваться поясняющие сноски или переводческие комментарии.

Важным условием целостного воспроизведения художественного текста в переводе является передача эстетической и эмотивной установки автора в тесной взаимосвязи с воссозданием элементов, несущих признаки эмоциональности и экспрессивности оригинального текста. В рассказах А.П. Чехова представлены и эмфатические и иные эмотивные элементы, воплощающие в художественных текстах главную их функцию – эстетическую, и оказывающие своеобразное воздействие на реципиента. Кроме того, особую значимость при переводе художественного текста приобретает актуализация элементов техники письма писателя, позволяющая сохранить стилистику и экспрессию оригинала.

Особую роль в задаче воплощения в переводе эмотивной установки автора, полагаем, играют лексические и синтаксические эмфатические компоненты, а также такие приемы, как введение метафорических элементов и использование приема редупликации. Выявлено, что, в силу межъязыковой асимметрии лексические эмфатические элементы могут переводиться с русского на английский язык как с использованием лексических, так и синтаксических

средств. Анализ показал, что эмфатические модели, представленные в оригиналах рассказов А.П. Чехова, достаточно разнообразны, и аккуратная передача эмфатических элементов художественных текстов в переводе помогает точнее интерпретировать смыслодержания отдельных эпизодов текста.

В аспекте целостности переводческих преобразований художественного текста необходимо учитывать технику письма писателя. Так, в произведениях А.П. Чехова широко представлены паттерны импрессионистского письма. Смыслообразующее значение приобретают в художественных текстах А.П. Чехова разнообразные импрессионистские паттерны, в том числе модели описания пейзажа, техника пуантилизма, импрессионистские детали, ассоциативные компоненты. Импрессионистский код рассказов писателя включает сочетания лексем, передающих соотношения света, звука, запаха, акцент на субъективное, эмоциональное восприятие персонажами реальности, формирование состояния неопределенности за счет использования неопределенных местоименных наречий и безличных глаголов восприятия. Основные сложности при передаче в тексте перевода элементов импрессионистского письма А.П. Чехова обусловлены, с одной стороны, затруднениями, связанными с проблемой идентификации того или иного элемента как паттерна импрессионистского письма, требующего актуализации в тексте перевода, с другой – с межъязыковой асимметрией, а также с субъективным видением переводчика. В целом, элементы импрессионистской техники письма передают уникальную авторскую картину действительности, воссоздание которой в переводе требует особого внимания переводчика, широкой эрудиции и творческого подхода.

Таким образом, исследовательская гипотеза о том, что целостность переводческого преобразования художественного текста, предполагающая необходимость учета в переводе контекстуальной и логической взаимосвязи языковых компонентов текста с воспроизведением эстетической, когнитивной, эмотивной функций оригинала и техники письма автора, обеспечивает

актуализацию в переводе многообразия его эксплицитных и имплицитных смыслов, получила обоснование в диссертации.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с использованием результатов диссертации при сравнительно-сопоставительном анализе оригиналов и переводов произведений А.П. Чехова в жанре драматургии, а также художественных текстов других писателей.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Адамович С.В. Прагматические особенности употребления аппроксиматоров в речи // Новые технологии в образовательном пространстве родного и иностранного языка. – 2013. – № 1. – С. 132-137.
2. Алтынгужин Т.Р. Интерпретация семиотических пространств текста в художественном переводе: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.20. – Уфа, 2020. – 191 с.
3. Алтынгужин Т.Р. Функции семиотического пространства различных видов искусств в оригинале и переводе романа Н. Готорна "Мраморный фавн" // Вестник Башкирского университета. – 2020. – Т. 25, № 3. – С. 567-571.
4. Аристотель. Поэтика [Электронный ресурс]. URL: [https://imwerden.de/pdf/aristotel\\_poetika\\_academia\\_1927\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/aristotel_poetika_academia_1927_ocr.pdf) (дата обращения: 12.12.2021).
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.
6. Баранцова И.А. Переводческие деформации стилистики романа Дж. Д. Сэлинджера "the Catcher in the Rye" // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2015. – №1 (9). – С. 76-83.
7. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: «Междунар. отношения», 1975. – 240 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
9. Белозерцева Н.В., Алексеева О.П., Парфенова Ю.А. К вопросу о классификации переводческих деформаций // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 10. – С. 69-74.
10. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения: 21.03.2022).
11. Белый А. Луг зеленый: книга статей [Электронный ресурс]. URL:

[http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml) (дата обращения: 21.03.2022).

12. Большая Советская Энциклопедия / Под ред. А.М. Прохорова. - 3-е изд., перераб. - М.: Сов. энцикл., 1974. - 631 с.

13. Большой русско-английский фразеологический словарь [Электронный ресурс]. URL: [https://phraseology\\_ru\\_en.academic.ru](https://phraseology_ru_en.academic.ru)] (дата обращения: 19.04.2022).

14. Бородина М.А., Гак В.Г. К типологии и методике историко-семантических исследований (на материале лексики французского языка). – Л.: Наука, 1979. – 232 с.

15. Будагов Р.А. Ложные друзья переводчика // Человек и его язык. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – С. 268-272.

16. Букатникова С.Д. Функционирование редупликации в художественном тексте: системный аспект: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.19. – Уфа, 2017. – 20 с.

17. Бюлер К. Теория языка: репрезентативная функция языка / Пер. с нем. под общ. ред. и коммент. Т.В. Булыгиной; вступ. ст. Т.В. Булыгиной, А.А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 2000. – 528 с.

18. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1988. – 506 с.

19. Веллер М. Как написать рассказ. Технология рассказа. – Таллинн: Бит, 1989. – 64 с.

20. Веселовский А.Н. Избранное: эпические и обрядовые традиции. – Москва: РОССПЭН, 2013. – 639 с.

21. Виноградов С.Н. К проблеме интерпретации структуры текста // Вестник ННГУ. – 2010. – № 5-1. – С. 346-350.

22. Воробьев В.В. Лингвокультурология: монография. – М.: РУДН, 2008. – 340 с.

23. Габдуллина А.Р. Актуализация значений русскоязычных аффиксов с оттеночной семантикой в переводе рассказов А.П. Чехова на английский язык // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: Материалы VII

Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 16 декабря 2022 г.) / отв. ред. Р.А. Газизов. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2022. – С.227-233.

24. Габдуллина А.Р. Вербальная репрезентация понятия «футлярности» в ценностно-смысловом моделировании англоязычных переводов рассказов А. П. Чехова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – № 10. – С. 3602-3609.

25. Габдуллина А.Р. Межъязыковая асимметрия и отношения внеположенности при переводе рассказа А.П. Чехова «Муж» // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия полиэтническом пространстве: материалы IV Всероссийской научно- практической конференции с международным участием (г. Уфа, 30 апреля 2021 г.) / отв. ред. А.С. Самигуллина. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2021. – С. 8-14.

26. Габдуллина А.Р. Перевод безэквивалентной лексики в рассказе А.П. Чехова «Справка» // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 18 декабря 2020 г.) / отв. редактор Р.А. Газизов. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2020. – С.128-133.

27. Габдуллина А.Р. Перевод синтаксических эмфатических конструкций с русского на английский язык (на материале рассказов А.П. Чехова) // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы X Международной научно-практической конференции (г. Уфа, 2 – 3 декабря 2021 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2021. С.73-80.

28. Габдуллина А.Р. Семантические деформации при переводе рассказа А.П. Чехова «Хамелеон» // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы IX Международной научно-практической конференции (г. Уфа, 3 –4 декабря 2020 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2020. С.74-80.

29. Габдуллина А.Р. Семантические преобразования в художественном переводе (на материале рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре») // Межкультурная ↔ интракультурная коммуникация: теория и практика обучения и перевода: материалы XI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (г. Уфа, 7 – 8 декабря 2022 г.) / отв. ред. Н.П. Пешкова. – Уфа: РИЦ УУНиТ, 2022. – С. 48-54.

30. Габдуллина А.Р. Способы перевода метафор в художественном тексте (на материале оригинала и переводов рассказа А.П. Чехова «Враги») // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия полиэтническом пространстве: материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 5 мая 2022 г.) / отв. ред. А.С. Самигуллина. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2022. – С.11-18.

31. Габдуллина А.Р., Биктимирова М.М. Логические отношения внеположенности при переводе рассказов А. П. Чехова «В цирюльне» и «Хамелеон» // Вестник Башкирского университета. – 2021. – Т. 26, № 2. – С. 473-478.

32. Гайломазова Е.С. Квантификация в аспекте лингвопрагматики // Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 6. – С. 158-165.

33. Гак В.Г. Повторная номинация на уровне предложения // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – 203 с.

34. Гак В.Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования» / Отв. ред. А.А. Леонтьева. – М.: Наука, 1971. – С. 78-96.

35. Гарбовский Н.К. Теория перевода. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.

36. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика яз. существования. – М.: Новое лит. обозрение, 1996. – 351 с.

37. Голикова Ж.А. Перевод с английского на русский – Learn to Translate



by Translating from English into Russian. – 5-е изд., стер. – Минск: Новое знание, 2008. – 287 с.

38. Гончарова Е.А., Шишкина И.П. Интерпретация текста. Немецкий язык. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.

39. Горский Д.П. Логика. – М.: "Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР", 1958. – 292 с.

40. Готорн Н. Избранные произведения: в 2 т. – Л.: Художественная литература, 1982. – Т. 2. – 510 с.

41. Давлетшина Д.К. Интерпретационный фактор в переводе: Методический аспект // Филологические науки в МГИМО. – 2021. – Т. 7, № 1(25). – С. 100-110.

42. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (современное написание слов). 1998 [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dalx\\_w\\_i/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/d/dalx_w_i/text_0110.shtml) (дата обращения: 18.08.2023).

43. Демьянков В.З. Креативное отрицание вероятности и возможности // Язык, культура, творчество: Мировые практики изучения : Сборник научных статей к 90-летию профессора Вероники Николаевны Телия. – Москва: Гнозис, 2020. – С. 104-112.

44. Демьянков В.З. О когнитивной маске как гигиеническом средстве при манипуляции // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 3(42). – С. 47-54.

45. Дмитриева Л.Ф. и др. Английский для студентов. Курс перевода / Л.Ф. Дмитриева, Н.Ф. Смирнова, Е.А. Мартинкевич, С.Е. Кунцевич. – Ростов-на-Дону: МарТ, 2005. – 300 с.

46. Додонова Н.Э. Перевод А.П. Чехова: универсальное и национальное // Вестник Московского университета. – 2010. – № 3. – С. 78-88.

47. Завязкина И.Н. Семантические, грамматические и функциональные особенности слова "так" в современном русском языке: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. – Ставрополь, 2003. – 20 с.

48. Зинатуллин В.Ш., Чибисова Е.Ю. Эмфаза в англоязычной научной

литературе: способы выражения и принципы перевода [Электронный ресурс]. URL: [www.gramota.net/materials/2/2009/2/35.html](http://www.gramota.net/materials/2/2009/2/35.html) (дата обращения: 08.07.2021).

49. Игнатенко А.В. Импрессионистические черты в творчестве А.П. Чехова на примере повести «В овраге» // Культура и цивилизация. – 2017. – Т.7, № 2А. – С. 155-162.

50. Игнатъева О.В. Лингвостилистические аспекты художественного перевода (на материале венгерско-удмуртских переводов А. Уварова): автореф. дисс. ... д. филол. н. – Будапешт, 2010. – 18 с.

51. Исаева А.Ю. Переводческие трансформации и деформации в процессе перевода газетного заголовка (на материале английского и русского языков) // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – Тула: Изд-во ТулГУ, 2014. – Вып. 2. – С. 298-308.

52. Казакова Т.А. Практические основы перевода. English – Russian. Учебное пособие. – СПб.: Лениздат; Издательство «Союз», 2002. – 320 с.

53. Калустова О.М. Явление синтаксической эмфазы в современном испанском языке: автореф. дисс. канд. филол. наук. – Киев, 1984. – 30 с.

54. Карасик В.И. Интерпретативные модусы общения // Ученые записки Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), № 1-1. – С.255-262.

55. Кашкин В.Б. Асимметричность знака и межъязыковые различия // Теоретические проблемы современного языкознания: сборник научных статей в честь юбилея заслуженного деятеля науки РФ доктора филологических наук профессора Зинаиды Даниловны Поповой / Воронежский государственный университет, Кафедра общего языкознания и стилистики ВГУ, Центр коммуникативных исследований ВГУ. – Воронеж: Издательство Истоки, 2009. – С. 32-37.

56. Кликс Фр. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интел- лекта / пер. с нем. ; под общ. ред. Б.М. Величковского. – М.: Прогресс, 1983. – 302 с.

57. Колесов В.В. Русская ментальность в языке и тексте. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2006. – 624 с.
58. Комиссаров В.Н. Слово о переводе (Очерк лингвистического учения о переводе). Монография. – М.: Международные отношения, 1973. – 216 с.
59. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС, 2011. – 424 с.
60. Комиссаров В.Н. Теория перевода: Лингвистические аспекты. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
61. Комлева Е.В. К вопросу о параметрах текстуальности // Вестник ОГУ. – 2011. – №17 (136). – С. 146-151.
62. Конырева И.В. Плач как феномен русской культуры: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. – Комсомольск-на-Амуре, 2003. – 24 с.
63. Костикова О.И. Трансформации и деформации как категории переводческой критики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 25 с.
64. Костылева И.А. Жанр рассказа в русской литературе XX – начала XXI века: учеб. пособие. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2021. – 163 с.
65. Котюрова М.П., Кушнина Л.В., Аликина Е.В. Когнитивная функция выражения определенности / неопределенности высказываний в научном тексте // Язык и культура. – 2018. – № 42. – С. 81-99.
66. Красухин К.Г. Отрицание и неопределенность в языке и логике // Вопросы психолингвистики. – 2020. – №1(43). – С. 132–139.
67. Кретов А.А. Деформация текста при переводе // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. трудов. – Воронеж: ВГУ, 2002. – Вып. 5. – С. 89-91.
68. Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика: Очерки по профессиональному переводу. – М.: Межд. отношения, 1976. – 190 с.
69. Кузнецова Н.Н. Аспекты, составляющие специфику художественного текста // Вестник ПГГПУ. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. – 2022. – №1. – С. 82-87.
70. Кучкина А.С. Особенности перевода русских эмфатических

конструкций на английский язык (на материале правительственных сайтов) // В многомерном пространстве современной лингвистики: сб. работ молодых учёных / отв. ред. О.А. Сулейманова, сост. К.С. Карданова-Бирюкова. – Вып. 2. – М.: Общество с ограниченной ответственностью "ПРИНТИКА", 2021. – С. 112-118.

71. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Проблемы перевода. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 208 с.

72. Лекомцева И.А., Куралева Т.В. Межъязыковая асимметрия в переводе // Балтийский гуманитарный журнал. – 2018. – Т. 7, № 1(22). – С. 101-104.

73. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В.Н. Ярцевой. - М.: Сов. энцикл., 1990. – 683 с.

74. Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П—Я [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-6931.htm> (дата обращения: 24.02.2023).

75. Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Полное собрание сочинений. Т. 7: Труды по филологии 1739-1758 гг. – Москва; Ленинград: АН СССР, 1952. – С. 89-378.

76. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.

77. Лотман Ю.М. Об искусстве. - Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. - 702 с.

78. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

79. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. – 384 с.

80. Милевская Т.В. Связность как категория дискурса и текста

(когнитивно-функциональный и коммуникативно-прагматический аспекты): дис. ... д-ра филол. наук. – Ростов н/Д., 2001. – 390 с.

81. Милых М.К. Некоторые особенности языка и творческой манеры Чехова // А.П. Чехов. Сборник статей и материалов. – Ростов н/Д., 1960. – 381 с.

82. Миронюк Л.Ф. Семантико-типологическая характеристика славянских зооморфических глаголов // Язык: этнокультурный и прагматический аспекты: сб. науч. тр.– Днепропетровск: ДГУ, 1988.– С. 18-25.

83. Михайлова И.М. Язык нидерландской поэзии и проблемы поэтического перевода: автореф. дисс. ... д. филол. н. – СПб., 2008. – 39 с.

84. Морозкина Е.А., Габдуллина А.Р. Переводческие деформации в художественном тексте // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтническом пространстве: материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 75-летию Победы в Великой Отечественной войне (г. Уфа, 5 июня 2020 г.) / отв. ред. Р.А. Газизов. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2020. – С. 64-71.

85. Морозкина Е.А. Вариативность перевода "текстовой аномалии"// Сопоставительно-типологический ракурс в исследовании разноуровневых языков: Материалы Международной научно-практической конференции, Уфа, 23–24 апреля 2018 года / Ответственный редактор Е.А. Морозкина. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2018. – С. 242-247.

86. Морозкина Е.А. Перевод и редупликация лексемы "bear" в текстах Дж. Барнса // Вестник Башкирского университета. – 2021. – Т. 26, № 1. – С. 126-131.

87. Морозкина Е.А. Перевод и редупликация лексемы "bear" в текстах Дж. Барнса // Вестник Башкирского университета. – 2021. – № 1. – С. 126-131.

88. Морозкина Е.А., Алтынгужин Т.Р. Моделирование «внутреннего-внешнего» в семиотическом художественном пространстве текста (на материале романа Д. Тартт «Щегол») // Вестник Башкирского университета. – 2020. – Т. 25, № 1. – С. 154-159.

89. Морозкина Е.А., Алтынгужин Т.Р. Перевод эмотивной составляющей с учетом семиотической структуры художественного текста (на материале романа Ф. Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби») // Вестник Башкирского университета. – 2019. – Т. 24, №3. – С. 711- 717.

90. Морозкина Е.А., Биктимирова М.М. «Текст в тексте» в пространственной структуре оригинала и перевода романа Н. Готорна "Мраморный Фавн" // Вестник Башкирского университета. – 2018. – Т. 23, № 1. – С. 238-243.

91. Морозкина Е.А., Биктимирова М.М., Габдуллина А.Р. Актуализация метафорических смыслов мотива «искупления» в оригинале и переводе романа Н. Готорна «Мраморный фавн» // Вестник Башкирского университета. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 427-432.

92. Морозкина Е.А., Биктимирова М.М., Исхакова Э.В. Библейская метафора в художественном тексте // Вестник Башкирского университета. – 2018. – Т. 23, № 2. – С. 538-542.

93. Морозкина Е.А., Воробьев В.В., Чжао Паньпань. Перевод прецедентов "дяньгу" в поэзии Ли Бо // Вестник Башкирского университета. – 2018. – Т. 23, № 4. – С. 1144-1148.

94. Морозкина Е.А., Габдуллина А.Р. Перевод лексических эмфатических элементов текста с русского на английский язык (на материале рассказов А.П. Чехова) // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Уфа, 30 ноября 2020 г.) / отв. ред. Р.А. Газизов. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2021. – С 122-131.

95. Морозкина Е.А., Габдуллина А.Р. Репрезентация маркеров категории неопределенности в художественном переводе как отражение когнитивной стратегии автора // Вестник Башкирского университета. – 2022. – Т. 27, № 2. – С. 416-422.

96. Морозкина Е.А., Насанбаева, Э.Р. Отражение национальной языковой

картины мира в герменевтическом круге в процессе перевода: учебное пособие. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. – 84 с.

97. Морозкина Е.А., Сафина З. М. Фрактальная модель анализа оригинала и перевода художественного // Вестник Башкирского университета. 2021. – Т. 26. – № 3. – С. 822-827.

98. Морозкина Е.А., Терентьев О.С. Перевод "аномальных" прецедентов, введенных автором в семиотическое пространство англоязычного художественного текста // Вестник Башкирского университета – 2020. – Т. 25, №4. – С. 927-932.

99. Морозкина Е.А., Тимирбаева О.О. Геральдическая конструкция в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в аспекте перевода // Вестник Башкирского университета. – 2019. – Т. 24, № 4. – С. 990–995.

100. Морозкина Е.А., Тимирбаева О.О. Геральдическая конструкция в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в аспекте перевода // Вестник Башкирского университета. – 2019. – Т. 24, №4. – С. 990-995.

101. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи: тропы и фигуры. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.

102. Москвин В.П. О типах и функциях звуковых повторов // Русская словесность. – 2006. – № 8. – С. 63-69.

103. Мурзин, Л.Н., Штерн, А.С. Текст и его восприятие. – Свердловск: Изд-во УГУ, 1991. – 172 с.

104. Мюллер В.К. Англо-русский словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://eng-rus-muller-dict.slovaronline.com/> (дата обращения: 12.08.2023).

105. Назин А.С. Сопоставительное исследование метафор в романе Дж. Р. Р. Толкина «Хоббит, или туда и обратно» и его переводах на русский язык: дис.... канд. фил. наук. – Екатеринбург 2007. – 201с.

106. Найда Ю.А. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Междунар. отношения, 1978. – 229 с.

107. Нарциссова С.Ю. Когнитивная модель и когнитивные стратегии //

Наука и современность. – 2010. – № 6-1. – С.393-397.

108. Нелюбин Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка: учеб. пособие. изд., перераб. и доп. – М.: МОПИ, 1990. - 110 с.

109. Новый энциклопедический словарь / Под общ. ред. акад. К. К. Арсеньева. - СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1911. — Т. 3 – 555 с.

110. Нуриев В.А. Исследование категории неопределенности в русском языке на материале корпусных данных // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – 2015. – № 24 (221). – С.14-18.

111. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow\\_s\\_q.txt](http://lib.ru/DIC/OZHEGOW/ozhegow_s_q.txt) (дата обращения: 12.08.2023).

112. Орагвелидзе Г.Г. Стих и поэтическое видение. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1973. – 180 с.

113. Падучева Е.В. Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира. 1996 [Электронный ресурс]. URL: [http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1\\_1996.pdf](http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1_1996.pdf) (дата обращения: 10.09.2022).

114. Парецкая М.Э. Библейские аллюзии и реминисценции в рассказе А. П. Чехова "Скрипка Ротшильда" // Альманах современной науки и образования. – 2016. – № 12 (114). – С. 74-82.

115. Пашкуров А.Н. Эволюция русской «Слезной» драматургии в конце XVIII начале XIX веков // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2010. – № 2. – С. 22-32.

116. Песина С.А., Пулеха И.Р., Калашник Д.М. Лингвокогнитивный подход к интерпретации категории неопределенности (на мат-ле англ. яз.) // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2019. – №6 (428). – С. 121–126.

117. Пищальникова В.А., Лукашевич Е.В. Когнитивизм как новая методология семантических исследований // Когнитивные исследования в языковедении и зарубежной психологии. – Барнаул, 2001. – С. 5–34.



118. Подлесская В.И. Нечеткая номинация в русской разговорной речи: опыт корпусного исследования // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Материалы ежегодной Международной конференции в 2-х т., Бекасово, 29 мая – 02 2013 года / Редколлегия сборника: В.П. Селегей, В.И. Беликов, И.М. Богуславский, Б.В. Добров, Д.О. Добровольский. – Т. 1, Вып. 12 (19). – Бекасово: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. – С. 561-573.

119. Подлесская В.И., Стародубцева А.В. О грамматике средств выражения нечеткой номинации в живой речи // Вопросы языкознания. – 2013. – № 3. – С. 25–41.

120. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии / Отв. ред. А.В. Суперанская. — М.: Наука, 1978. — 199 с.

121. Попова Т.Г., Курочкина Е.В. Метафора как языковой и ментальный механизм в создании образно-эстетической составляющей художественного произведения // Язык и культура. – 2015. – №1 (29) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metafora-kak-yazykovoy-i-mentalnyy-mehanizm-v-sozdanii-obrazno-esteticheskoy-sostavlyayushey-hudozhestvennogo-proizvedeniya> (дата обращения: 11.05.2022).

122. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т. 3. – М.: Просвещение, 1968.– 549 с.

123. Потиха З.А. Современное русское словообразование. – М.: Просвещение, 1970. – 384 с.

124. Пушкин А.С. Сказка о рыбаке и рыбке [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/456/p.1/index.html> (дата обращения: 18.08.2023).

125. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Междунар. отношения, 1978. – С. 202-228.

126. Ревякин А. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 393-394.

127. Реформатский А. А. Введение в языковедение / под ред. В.А. Виноградова. - М. : Аспект Пресс, 1996. - 536 с.
128. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
129. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича. 3-е изд., стереотип. – М.: «Р. Валент», 2007. – 244 с.
130. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416–433.
131. Рожанский Ф.И. Редупликация: Опыт типологического исследования. – М.: Знак, 2011. – 256 с.
132. Сафина З.М., Морозкин Н.Н. Фракталы в переводоведении и других науках // Вестник Башкирского университета. – 2021. – Т. 26, № 4. – С. 1136-1142.
133. Свод законов Российской Империи [Электронный ресурс]. URL: [http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?empire\\_iframe&bpas=303](http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?empire_iframe&bpas=303) (дата обращения: 13.12.2023).
134. Сдобников В.В. Теория перевода. – Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2001. – 306 с.
135. Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 448 с.
136. Семенас А.Л. Лексика китайского языка. – Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 310 с.
137. Серл Дж.Р. Референция как речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1982. – № 13. – С. 221-239.
138. Словарь алкогольных напитков [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/kulinar/alkogol/2211907.html> (дата обращения: 14.12.2023).
139. Словарь иностранных слов русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-foreign-words-dict.slovaronline.com> (дата обращения: 12.09.2023).
140. Словарь Мультитран [Электронный ресурс]. URL:

<https://www.multitrans.com> (дата обращения: 10.12.2022).

141. Словарь русских фамилий «Ономастикон» [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lastnames/4298> (дата обращения: 10.12.2023).

142. Сопоставительный лингвокультурологический анализ пространственной модели "внутреннее-внешнее" в художественном тексте: (на материале русского и английского языков) / Е.А. Морозкина, Ф.Г. Фаткуллина, Р.И. Камалов, В.В. Воробьев. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. – 148 с.

143. Стекольников И.Г. Понятие и отличительные признаки артели как формы кооперации в дореволюционной России // Юридическая наука и практика: Вестник Нижегородской академии МВД России. – 2012. – №18. – С.217-221.

144. Сулимов В.А. Когнитивные стратегии в современном русском литературном тексте // Вестник МАН РС. – 2007. – № 2. – С.75-79.

145. Сухих И. Структура и смысл: Теория литературы для всех. – СПб.: Азбука, 2016. - 541с.

146. Теплинский М.В. Изучение творчества А.П. Чехова в школе: Пособие для учителя. – Киев, 1985. - 184 с.

147. Терминологический словарь одежды [Электронный ресурс]. URL: <http://www.modnaya.ru/articles/dictionary/glossary-of-clothing/index.htm> (дата обращения: 23.07.2023).

148. Ткачёва Р.А., Мирзоева В.М., Аксёнова Е.Д., Кузнецова А.А. "Там нас полюбили бы": храмы города повествователя в романе Л. Добычина "Город Эн" // General question of world science: Collection of scientific papers on materials VII International Scientific Conference, Brussel, 30 марта 2019 года. Том Часть 1. – Brussel: "Наука России", 2019. – С. 37-43.

149. Ткачёва Р.А., Михайлова Н.Д., Аксенова Е.Д. «...Прозвище у него было почему-то – Бронза» (по рассказу А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда») // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 12-5 (114). – С.16-19.

150. Ткачёва Р.А., Михайлова Н.Д., Витлинская Л.Г. Образотворческая роль художественной детали в рассказе А.П. Чехова «враги» // Международный научно-исследовательский журнал. – 2020. – № 12-3 (102). – С. 176-180.

151. Толковый словарь [Электронный ресурс]. URL: <https://sanstv.ru/dict/> (дата обращения: 09.12.2023).

152. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

153. Третьякова О.Д. Серия неопределенных местоимений с нулевым маркером неопределенности в русском языке // Dialogue [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yumpu.com/xx/document/view/17845672/-> (дата обращения: 11.04.2022).

154. Турбина О.А. Принцип классификации текстовых связей // Вестник Южно-Уральского государственного ун-та. Серия: Лингвистика. – 2006. – № 6 (61). – С. 53-59.

155. Уртминцева М.Г. Смысловые коды и способы их дешифровки в произведениях мемуарно-биографического жанра // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Сер. : Филология. – Н. Новгород, 2000. – Вып. 1. – С. 34-39.

156. Устаревшие слова [Электронный ресурс]. URL: <http://web.archive.org/web/20210724230615/http://www.slovaustareli.ru/f/fufajka/> (дата обращения: 12.09.2023).

157. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.

158. Фирсов О.А. Перевод с английского языка на русский и его комментарий. – М.: Компания Спутник+ (ООО Компания Спутник+), 2003. - 160 с.

159. Фундаментальная электронная библиотека "Русская литература и фольклор" [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/19/us476911.htm?cmd=0&istext=1> (дата обращения: 13.10.2023).

160. Халеева И.И. Основы теории обучения пониманию иноязычной речи. – М.: Высшая школа, 1989. – 238 с.
161. Халитова Г.А., Бойкарова Л.Р. Квантификатор неопределенности "MUCH" в английском языке // Актуальные направления научных исследований XXI в.: теория и практика. – 2014. – Т. 2. №6 (11). – С. 255–261.
162. Харченко В.К. Функции метафоры: Учеб. пособие. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1992. – 86 с.
163. Химик В.В. О стилистической фигуре вокатива в драматургии А.П. Чехова и ее синтаксических воплощениях // Художественный метод А.П. Чехова: межвуз. сб. науч. тр. – Ростов н/Д., 1982. – С. 146-147.
164. Химич В.В. О художественной системе А.П. Чехова // Филологический класс. – 2004. – № 12. – С.32-37.
165. Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/1358-Импрессионизм> (дата обращения: 24.02.2023).
166. Хэллидей М.А.К. Сопоставление языков // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М., 1978. – С. 42-54.
167. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/chekhov/default.asp?feb/chekhov/texts/sp0/pi0.html> (дата обращения: 21.10.2020).
168. Шаховский В.И. Категория эмоций в лексико-семантической системе языка – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1987. – 192 с.
169. Швейцер А.Д. Контрастивная лингвистика. Газетно-публицистический стиль в английском и русском языках. – Москва: РАН ИЯ, 1993. – 252 с.
170. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. — М.: Наука, 1988. – 214 с.

171. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, 2002. – 591 с.
172. Шерешевская М.А. Переводы Чехова на английский язык (проза и письма) [Электронный ресурс]. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/shereshevskaya-perevody-na-anglijskij-yazyk/perevody-na-anglijskij-yazyk.htm> <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/shereshevskaya-perevody-na-anglijskij-yazyk/perevody-na-anglijskij-yazyk.htm> (дата обращения: 17.09.2023).
173. Шехтман Н.А. Системность лексики и семантика слова: учебное пособие; науч. ред. М.А. Кулинич. – Куйбышев: КГПИ, 1988. – 84 с.
174. Шитиков П.М. Религиозная метафора в свете когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2012. – № 3. – Тамбов. – С. 40–43.
175. Шульц С.А. А.П. Чехов и Н. Готорн (К постановке проблемы) // Литературоведческий журнал. – 2023. – № 59. – С. 114-126.
176. Эйхенбаум Б. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; Вступ. ст. Г. Бялого. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969 [Электронный ресурс]. URL: <https://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/eih-357/eih-357-.htm> (дата обращения: 17.09.2023).
177. Энциклопедия импрессионизма / под ред. М. и А. Серюлля; пер. с фр. Н. Матяш. – М.: Республика, 2005. – 295 с.
178. Beaugrande R.A., Dressler W. Einführung in die Textlinguistik. – Tübingen: Niemeyer.– 1981. – 290 p.
179. Bennett A. Books and persons. Being comments on a past epoch, 1908—1911. – New York: George H. Dorah Company, 1917. – 337 p.
180. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения 14.03.2021).
181. Catford J.C. Translation Shifts // The Translation Studies Reader / edited by Lawrence Venuti. – London and New York: Routledge, 2000. – P. 141-148.
182. Chekhov A. 201 Stories by Anton Chekhov / tr. by C. Garnett. 1916-1922 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ibiblio.org/eldritch/ac/jr/189.htm> (дата

обращения: 10.12.2020).

183. Chekhov A. Chekhov: the early stories 1883-88 / tr. by P. Miles, H. Pitcher. 1984 [Электронный ресурс]. URL: [https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek\\_p2g8](https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek_p2g8) (дата обращения: 21.12.2021).

184. Chekhov A. Chekhov's Short Stories / tr. by G. Ledger. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pushkins-poems.com/Chekhov09.htm> (дата обращения: 21.03.2021).

185. Chekhov A. Forty stories / tr. by Robert Payne. 1991. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/fortystories0000chek/page/n1/mode/2up> (дата обращения: 15.11.2022).

186. Chekhov A. Rothschild's fiddle and other stories / tr. by R. E. C. Long. 1917 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/rothschildsiddle00chekrich/page/n11/mode/2up> (дата обращения: 15.03.2022).

187. Chekhov A. The Death of a Civil Servant: And Other Stories / tr. by G. Daniels. 2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/deathofcivilserv0000chek/page/4/mode/2u> (дата обращения: 15.04.2022).

188. Chekhov A. The Lady with the Little Dog and Other Stories, 1896-1904 / tr. by R. Wilks. 2002 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.bookfrom.net/anton-chekhov/page,10,51831-the\\_lady\\_with\\_the\\_little\\_dog\\_and\\_other\\_stories\\_1896-1904.html](https://www.bookfrom.net/anton-chekhov/page,10,51831-the_lady_with_the_little_dog_and_other_stories_1896-1904.html) (дата обращения: 15.05.2022).

189. Chekhov: the early stories 1883-88 / tr. by P. Miles, H. Pitcher. 1984 [Электронный ресурс]. URL: [https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek\\_p2g8](https://archive.org/details/chekhovearlystor0000chek_p2g8) (дата обращения: 15.05.2022).

190. Collins [Электронный ресурс]. URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/almost> (дата обращения: 04.11.2022).



191. Gribanova T.I., Gaidukova T.M. Hedging in different types of discourse // *Training, Language and Culture*. – 2019. – №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hedging-in-different-types-of-discourse> (дата обращения: 04.03.2024).
192. Hawthorne N. *The Marble Faun* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eldritchpress.org/nh/mf.html> (дата обращения: 10.05.2020).
193. Head D. *Gothic and Victorian Supernatural Tales* // *The Cambridge History of the English Short Story*, D. Head (Ed.) – Cambridge: Cambridge University Press, 2016. – 668 p.
194. Jäger G. *Translation and Translationslinguistik*. – Halle (Saale), 1975. – 88 p.
195. Kiseleva S.V., Mironova M.Yu., Trofimova N.A. The Problems of Conceptualization and Categorization in English Terminology // *Discourse*. – 2020. – № 6 (2). – P. 115-124.
196. Kronegger M.E. *Literary impressionism*. – New Haven (Conn): College and University Press, 1973. – 154 p.
197. Long R.E.C. Anton Tchekhoff // *The Fortnightly review*. – 1902. – V. 78. – P. 103—118.
198. Merriam-Webster [Электронный ресурс]. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/> (дата обращения 14.03.2021).
199. Neubert A. *Text and translation*. – Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1985. – 168 p.
200. Newmark P.A. *Textbook of Translation*. – Harlow: Pearson Education Limited, 2008. – 292 p.
201. Pasco A. On Defining Short Stories // *New Literary History*, 1991. – Vol. 22. – P. 407-422.
202. Pushkin A. *A Tale about a Fisherman and a Fish* / tr. from Russian by R. Chandler. 2011 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stosvet.net/12/chandler/index9.html> (дата обращения: 25.10.2023).



203. Reiss K., Vermeer H. J. Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained [Электронный ресурс]. URL: [http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/fetch/139448655/Katharina%20Reiss%20Hans%20J%20Vermeer%20-%20Towards%20a%20General%20Theory%20of%20Translational%20Action\\_%20Skopos%20Theor.pdf](http://traduttologiageneralenz.pbworks.com/w/file/fetch/139448655/Katharina%20Reiss%20Hans%20J%20Vermeer%20-%20Towards%20a%20General%20Theory%20of%20Translational%20Action_%20Skopos%20Theor.pdf) (дата обращения 15.05.2023).

204. Rhys D. Animal Symbolism – An A-to-Z Guide [Электронный ресурс]. URL: <https://symbolsage.com/animal-symbolism-spiritualmeaning/> (дата обращения: 21.09.2023).

205. Stowell H.P. Literary impressionism. James and Chekhov. – Athens: University of Georgia Press, 1980. – 277 p.

206. The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/menial> (дата обращения: 23.12.2023).

207. The Free Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thefreedictionary.com/> (дата обращения: 13.10.2023).

208. The Project Gutenberg EBook of Project Gutenberg Compilation of Short Stories by Anton Chekhov [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gutenberg.org/files/57333/57333-h/57333-h.htm#Blink2H\\_4\\_0024](https://www.gutenberg.org/files/57333/57333-h/57333-h.htm#Blink2H_4_0024) (дата обращения: 25.10.2021).

209. The Tales of Chekhov, Vol. 12 [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Tales\\_of\\_Chekhov/Volume\\_12](https://en.wikisource.org/wiki/The_Tales_of_Chekhov/Volume_12) (дата обращения: 12.10.2021).