ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ЖАНРА МЕМУАРОВ

Содержание

Введение.....5

1 Мемуары как литературный жанр.....8

1.1 Терминологическая парадигма автобиографического жанра.....8

1.1.1 Классификация жанра мемуаров.....20

1.1.2 Эволюция жанра мемуаров в художественном дискурсе.....28

- .....Мемуары участников Первой мировой войны.....31

«Мировой кризис» У.Черчеля

.....

2 Особенности перевода жанра мемуаров.....
2.1 Общие особенности перевода мемуарного жанра ….....40
2.2 Лингвистические и экстралингвистические факторы перевода мемуарной литературы.....47 .....
Заключение.....53
Список литературы.....56

Введение

Художественный перевод, к которому и относится перевод мемуаров — это перевод произведений художественной литературы и художественных текстов. Этот перевод является инструментом культурного освоения мира, расширения коллективной памяти человечества, фактором самой культуры. Теоретической базой такого перевода является литературоведческая теория перевода, направленная на решение историко-литературных задач. В художественном переводе важно сохранение формы, содержания, структуры и эстетического воздействия оригинала текста. Перевод художественных текстов производится специалистами-филологами с учетом всех языковых особенностей. Художественный перевод — это действительно искусство, несовместимое с буквализмом. С первого взгляда может показаться, что в переводе прозы или поэзии нет ничего сложного — нет специфической терминологии и профессионального арго. С другой стороны, художественный перевод - это творчество, то есть переводчик такого текста — это тот же писатель, ведь он практически заново создает произведение для читателя. Именно поэтому все переводчики считают этот вид работы одним из самых сложных.

Одно из важных мест в соременном переводоведении занимает впрос о передаче смысла слов, обозначающих предметы и явления, представляющие национальную специфику, на другой язык. Можно привести мнение Е.Ю.Пугиной, «проблематика,касающаяся передачи национально-культурной специфики исходного текста, занимает в совеременном переводоведении одно из ведущих мест “ . Необходимо отметить, что реалии как национально-культурный элемент художественного текста является постоянным предметом лингвистических и сугубо переводоведческих исследований

Актуальность нашего исследования заключается в том, что проблема перевода мемуарной литературы недостаточно исследована современными языковедами и лингвистами. В языковом арсенале каждой этнокультуры существует значительная часть символов, которая представляет собой заметный отпечаток специфической, присущей только ей, народной традиции.

Цель исследования заключается в освещении основных проблем перевода автобиографических текстов и мемуаров. В соответствии с поставленной целью формулируются следующие задачи:

1) выявить основные особенности перевода жанра мемуаров в целом;

- описать трудности при переводе автобиографических текстов;
- описать основные переводческие трансформации при переводе мемуаров;
- провести классификацию мемуаров и эволюцию жанра в художественном дискурсе.

Объектом исследования являются мемуары У. Черчилля "Мировой кризис".

Предметом исследования является семантика отдельных избранных конструкций в тексте У. Черчилля.

Методы исследования. Исследование осуществлялось на основе использования таких методов и приемов: лингвистического наблюдения и анализа для выявления символов в переводах; сравнения и обобщения для установления частотности использования переводчиками тех или иных приемов при переводе; описательный метод; метод сравнительного анализа; метод количественного анализа.

Материалом исследования послужили тексты переводов, выполненных такими переводчиками, как Crusoe, И. Минц, В. Киров.

Научная новизна полученных результатов заключается в том, что, хотя английский и русский языки находятся в относительно длительном культурно-историческом и переводческом контактах, проблема перевода мемуаров в переводоведении еще недостаточно изучена. Осуществляется попытка определить основные способы и проблемы перевода автобиографических текстов.

Теоретическое значение исследования заключается в том, что его результаты составляют вклад в развитие теоретических аспектов современного переводоведения и литературоведения.

Практическая ценность работы определяется тем, что ее результаты можно применять для решения проблем, связанных с художественным переводом, использовать для составления специализированных словарей, применять для написания лекций и проведение семинаров по определенным спецкурсам.

Структура работы. Согласно поставленным целям и задачам выбрана структура дипломного исследования - работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников.

Во введении говорится об актуальности темы, определяется цель и задачи исследования, структура работы.

В первом разделе говорится о возникновении и развитии жанра мемуарной и автобиографической литературы.

Второй раздел представляет собой практическую часть, где исследуются способы и проблемы воспроизведения текста книги У. Черчилля «Мировой кризис».

В выводах обобщаются основные результаты проведенного исследования и определяются пути и перспективы дальнейших научных разработок по выбранной тематике.

Список использованных источников включает 39 позициq наименований работ отечественных и зарубежных авторов.

1 Мемуары как литературный жанр

1.1 Терминологическая парадигма автобиографического жанра

Жанр литературной биографии, генетически укорененный в культуре античности, имеет очень интересную историю становления и развития. Динамика его эволюции непосредственным образом связана с господствующими умонастроениями определенной эпохи. Так, в частности, во время оживления общего интереса к личности человека (например, в эпоху Ренессанса или Романтизма) происходит ощутимое расширение проблемно-тематического поля этого жанра, в эпоху модернизма и еще в большей степени постмодернизма, когда наблюдается доминирование пессимистической рецепции

личности, правомерно говорить об интенсификации формообразующих поисков и, соответственно, о появлении новых стратегий биографического письма. В то же время очень важную роль в развитии биографистики всегда играли так называемые законодатели литературной моды. Вспомним, к примеру, Плутарха, Светония, Б. Челлини, Дж. Боккаччо, Л. Стрейч, А. Моруа, Е. Берджеса, Р. Ная, П. Акройда и др.

Эти необычные творческие личности не только пополнили арсенал художественных приемов, открыли новые ракурсы изображения «человека» и «человека в мире», но и заложили своеобразные каноны жизнеписання. Поэтому вполне естественно, что литературная биография как жанр художественной литературы неоднократно попадала в поле зрения ученых. Одной из причин достаточно устойчивого интереса литературоведения к биографическому жанру можно считать тот факт, что его художественное пространство формируется на перекрестке нескольких традиций — историографической, мемуарной, беллетристической.

Как справедливо отмечает Т. М. Потницева, биографию можно назвать жанром, «постоянно ускользающим», и эта аморфность его внутренней природы существенно затрудняет понимание «логики его парадигматических сдвигов», и механизма сближения и отдаления биографии от других жанров.[23] Именно поэтому определение атрибутивных и модусных признаков литературной биографии имеет научный смысл и теоретическую целесообразность. На сегодня отечественными и зарубежными учеными проведено немало исследований, под разными углами зрения рассматривают специфику эволюции жанра, изучают отдельные произведения и целые массивы текстов, похожих по жанровым характеристикам. Следует упомянуть, например, фундаментальный труд С.С Аверинцева «Параллельные жизнеописания Плутарха», в которой автор выясняет основные приемы, использованные древними биографами и, в частности, Плутархом при написании жизнеописаний выдающихся персоналий. Интересным является исследование американского ученого В. Тэера «Искусство биографии», в котором рассматриваются этапы развития жанра от античности и средневековья до XIX века. Отдельного внимания заслуживает также работа Д. С. Лихачева «Развитие русской литературы X-XVIII вв.» [16], содержащий анализ древнерусской агиографической литературы и жизнеописаний христианских праведников.

Концептуальные положения Д. С. Лихачева развивались другими советскими и российскими исследователями и увидели свет на страницах многочисленных публикаций, посвященных анализу конкретных древнерусских жизнеописаний. Так, например, О. В. Творогов, изучая «Древнерусские хронографы», исследует природу дидактического начала как одного из ведущих компонентов средневекового хронографа и акцентирует внимание на влиянии византийской историографической традиции на развитие агиографии на территории Руси [27].

Изучение диахронической специфики развития жанра биографии дополняется более детализированными студиями его национальных модификаций. Так, значительное количество работ сосредоточена на исследовании английского биографистики. Например, В. Данн в работе «Английская биография» приходит к выводу, что именно благодаря английским биографам жанр был лишен исторической догматичности, панегирических и бранных элементов, и, как результат, освобождены от конвенциональности, что тормозила ее развитие. Более того, по его мнению, именно англичане лучше, чем любая другая нация разработали принципы национальной биографии и определили для нее оптимальную структуру.

Биографическому наследию тюдоровско-стюартивского периода посвящен труд Дж. Андерсонf. На XVII веке сосредоточили свое внимание такие исследователи, как П. Дилэни и В. де Сола Пинто. Последний отмечал, что в середине XVII века в биографистике произошли значительные изменения, обусловленные, в первую очередь, научной революцией, а также появлением различных религиозных течений. Это инициировало смелое погружение в изучение человеческой природы. Результатом такого интереса стало желание видеть вещи такими, какие они есть, и изображать их соответствующим образом. В. де Сола Пинто подчеркивал, что именно в XVII веке в английский язык вошло понятие «биография» для определения новой концепции описания человеческой жизни.

Итак, на современном этапе, как об этом убедительно свидетельствует и значительное количество литературоведческих работ, и ощутимый рост самого массива художественных биографических текстов, осмысление широкого круга проблем, связанных с литературной биографией, приобретает особое значение. Эпоха постмодернизма, обозначена ощутимым трендом к расшатыванию устоявшихся

жанровых границ, игрового переосмысления канонов, гибридности текстового пространства, провоцирует появление новых оригинальных моделей, таких как биография-притча (Дж. Барнс «Попугай Флобера »), роман-поиск (П. Акройд «Лондон. Биография»), романизированная биография (И. Стоун «Моряк в седле», Э. Берджес «Мертвец в Дептфорде») и др.

Все это ставит постановку вопроса о сущности жанрового ядра, атрибутивных и модусных признаков жанра, определение которых является одной из целей данного исследования.

Под литературной биографией понимается жизнеописание известной исторической персоны, сделанное другим лицом с опорой на документы, свидетельства и социокультурные и исторические факты того времени. Таким произведениям присуще глубокое погружение в духовный мир изображаемого лица, а также сочетание вымысла и домысла, но по большей части в той мере, в какой они не искажают конкретно-исторический фактаж. В общем, в процессе написания такого произведения объект реальной истории превращается в объект авторской рефлексии, в которой важную роль играет эстетический императив - сознательное стремление писателя воссоздать жизненную биографию реальной личности так, чтобы она была и интересной для реципиентов, и приносила эстетическое удовольствие .

Предложенная дефиниция определяет ключевые атрибутивные характеристики рассматриваемого явления. Что касается других атрибутивных признаков литературной биографии, то они могут быть выявлены при сопоставлении со смежными жанровыми образованиями.

Одной из разновидностей биографического жанра, который помогает почувствовать имманентность жанровой природы, является художественная автобиография. Выбирая себя прототип, писатель представляет свое видение собственной жизни, как будто заглядывает внутрь себя, дает личную оценку литературным, культурным и социальным событиям своего времени. Он может акцентировать внимание на своей персоне или на окружающих, сопоставлять или противопоставлять внутренние и внешние факторы.

Личностный фактор оказывается крайне важным для всех модификаций литературной биографии, ведь писатель подает субъективное видение определенных

событий жизни исторического лица. Воспринимая протагониста сквозь призму имеющихся документов и фактов, писатель переосмысливает их на основе собственного жизненного опыта, подвергает интерпретации.

В реальных событиях и явлениях авторы подходят не просто с констатирующей, а с определенной систематизирующей точки зрения. Это выявляет их индивидуальное неповторимое видение изображаемых событий и героев, что, по сути, и является личностным началом. Иными словами, стремясь к объективной реальности, автор дает субъективную оценку. Нельзя не заметить также сходство литературной биографии с мемуаристикой.

Мемуары — это субъективное осмысление определенных исторических событий или жизненного пути известной фигуры, совершенное писателем в художественной форме с привлечением подлинных документов определенного времени, глубоким соотнесением собственного духовного опыта с внутренним миром героев, социальной и психологической природой поступков. Общими чертами биографистики и мемуаристики являются высокий удельный вес документального начала, четкая и последовательная хронологичность повествования, ретроспективность как принцип организации нарратива.

Важную роль играет активное привлечение авторского «я» к формированию художественной картины мира, проявляющейся и в субъективности интерпретативной струи, и в оценочности изображаемого.

Отличие заключается, прежде всего, в тематической палитре: в биографии нарратив структурируется вокруг фигуры протагониста, а в мемуарах — вокруг внешних, как правило, масштабных исторических событий, к которым протагонист был в известной степени причастен. Свойственная мемуаристики стереоскопичность изображения событий, оказывается на трех уровнях.

Во-первых, автор представляет свое собственное видение событий с позиции непосредственного участника (синхронное измерение).

Во-вторых, в произведении дается их интерпретация, учитывая дальнейший жизненный опыт (образ прошлого с позиции нынешнего).

В-третьих, общепринятые или общепризнанные представления об исторической конкретике, которые могут опровергаться или подтверждаться. Биографический жанр

характеризуется наличием персонажей, жизнь которых непосредственным образом связано с судьбой протагониста .

Итак, подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что как жанровая модель, литературная биография обладает рядом атрибутивных признаков, выделяющих ее из числа смежных жанров. Эти характеристики определяются, прежде всего, объектом художественного осмысления. Все творческие поиски писателя-биографа направлены на то, чтобы реконструировать жизненные коллизии определенного лица на фоне исторического контекста. Именно эта ориентация на глубинный психологический анализ личности как индивидуальности и одновременно как органической частицы истории обусловливает конструирования текстовой ткани на уровне сюжета, системы образов, хронотопа. Так, в частности, что касается сюжета, то это обычно ряд событий, который формирует описание отдельного эпизода или полное жизнеописание главного героя.

Соответственно, ключевыми персонажами выступают как обычные люди, которые играли, конечно, важную роль в жизни протагониста, так и исторические фигуры данного времени. Вполне логично, что и хронотоп литературной биографии должен быть максимально приближенным к тем историческим условиям, в которых жил главный герой.

Стоит вспомнить, что специфические художественные задачи литературной биографии — это не просто воспроизведение течении жизни определенной исторической личности, но также психологический анализ его личности, глубокое погружение в ее внутренний мир. Именно этим обуславливается и особая манера художественной репрезентации такого анализа. Так, прежде всего, необходимо отметить, что важное место в текстовом пространстве отводится не только освещению документальных свидетельств, но и вымысла и домысла. Кроме того, непременной характеристикой литературной биографии является также субъективизм писателя, ведь факты и события из жизни протагониста интерпретируются им на основе собственных мировоззренческих позиций путем применения стратегий художественного письма.

Таким образом, использование приемов беллетризации при реконструировании жизни исторического лица является еще одним атрибутивным признаком литературной биографии. К таким приемам относятся детализация исторического контекста, психологизация образов персонажей, привлечение различных нарративных алгоритмов и

тому подобное. Указанным выше атрибутивом определяют актуализацию в тексте литературной биографии модусных характеристик, которые появляются в результате художественной эволюции жанра на определенных этапах развития биографического дискурса, но не является жанровыми, то есть обязательными для всех текстов.

Думается, что ключевым значением для литературной биографии является то, на каком объекте художественного исследования фокусируется автор. Это может быть монарх - вспомним например романы А. Моруа «Эдуард Седьмой и его время», Л. Стрэчи «Королева Виктория», ученый - П. Феррис «Зигмунд Фрейд», А. Моруа «Жизнь Александра Флеминга». Довольно большой массив литературных биографий выбирает протагонистом религиозного или политического деятеля.

Показательны «Жизнь и смерть кардинала» Дж. Кавендиша, «Жизнь и иллюстративные мартирологи сэра Томаса Мора, бывшего лорда-канцлера Англии» Т. Степлтона, «Жизнь и смерть сэра Томаса Мора, Рыцаря» Н. Гарпсфилда, «Мартин Лютер Кинг. Жизнь, страдания и величие »В. Миллера, «Жизнь Дизраэли» А. Моруа.

Одной из самых оригинальных жанровых модификаций является литературная биография писателя, яркие образцы которой созданы Дж. Босвеллом «Жизнь Сэмюэла Джонсона», А. Моруа «Прометей, или жизнь Бальзака», П. Акройд «Шекспир: Биография», С. Гринблат «Уилл в мире», П. Хонан« Шекспир: Жизнь».

Современный мир дополняет библиотеку биографических произведений жизнеописаниями выдающихся спортсменов, популярных актеров и других общественных деятелей. Кроме того, важным является степень интеграции судьбы конкретного человека в общеисторический контекст, а также то, насколько глубоко автор погружается в изучение частной жизни исторического лица. Так, например, литературная биография Шекспира, написанная выдающимся советским ученым А. А. Аникста, акцентирует внимание на художественном творчестве, которая и обусловливает логику развертывания нарратива. А в романе П. Акройда «Шекспир: Биография» коллизии личной жизни и творческого пути выступают равноправными компонентами повествования, более того, автор постоянно обращается к определению глубинных взаимосвязей и взаимовлияния этих двух аспектов.

Вариативным элементом жанровой поэтики оказывается и сюжетная линия, которая выстраивается на основе изображения или всей жизни («Айрис Мердок: Жизнь»

П. Конради), или определенного ее отрезка или даже одного ключевого события («1599: Один год из жизни Шекспира» Дж. Шапиро). В XX веке хронотоп литературной биографии испытывает трансформации в результате применения авторами нарративной стратегии введения в повествование фигуры рассказчика, который может и не относиться к изображаемой эпохи. В таком случае происходит восхождение различных, иногда значительно удаленных друг от друга хронотопичных плоскостей в текстовом пространстве, происходит довольно интересный художественный эффект. Показательный пример приводит Ю. М. Лотман в статье «Биография — живое лицо». М. А. Булгаков ввел себя как рассказчика в текст собственного сочинения-биографии Мольера.

Этот рассказчик - современный человек, который по воле случая очутился в XVI века, но и не забывает о своем XX веке. Впрочем, интересно отметить, что в свое время этот прием подвергся сокрушительной критике со стороны издательства: М. А. Булгакова обвинили в том, что из текста книги не понятно, был ли марксистом «воображаемый рассказчик », который« страдает любовью к афоризмам и остроумию». Кроме объекта художественного исследования, для определения спектра модусных признаков большой удельный вес имеет специфика художественного мышления писателя-биографа. Так, обращение к документу может иметь как эксплицитный, так и имплицитный характер. Соответственно, художественное исследование жизни исторического лица приобретает форму литературного монолога-рассуждения, которое только базируется на анализе исторических документов, или в той или иной степени представляет их как органическую часть нарратива. К примеру, в послесловии к своему произведению «1599: Один год из жизни Шекспира» американский ученый Дж. Шапиро вспоминает все документы, которые он привлекал в процессе работы над текстом. Для большей иллюстративности некоторые писатели включают в книгу рисунки, фотографии, фотокопии документов и т.д.

Необходимо отметить, что в зависимости от субъективного отношения автора к своему герою меняется и модус повествования, который может быть апологетическим, обличительным или иметь амбивалентный характер. Во многом модусные признаки литературной биографии определяются жанровой спецификой биографистики. Впрочем, сегодня как результат творческих экспериментов на пересечении литературной биографии и смежных жанров появляются новые гибридные модификации (например,

роман-исповедь, роман-эссе, роман-поиск, повесть-эссе, повесть-путешествие, эпистолярная повесть).

Поэтому, в каждом конкретном случае модусные признаки зависят от того, диффузия каких элементов и каких жанров имеется в художественном пространстве произведения. Жанровые интенции писателя обусловливают также те повествовательные стратегии, приемы беллетризации и паратекстуальние элементы, которые опосредствуют творческое углубление в психологию выбранного персонажа. Стоит добавить, что ряд модусных признаков связан с затекстовым измерением, который реализуется в основном в плоскости отношений на уровне «автор / читатель». Так, в частности, сам автор может позиционировать себя как лично причастного к изображаемым событиям, и это, несомненно, будет иметь свое отражение в тексте. Кроме того, согласно авторскому замыслу отдельное произведение может стать составной частью определенного цикла или сборники («Литературные портреты» А. Моруа). Что касается потенциального читателя, то его фигура всегда является важным фактором при выборе писателем авторских художественных стратегий. Ключевое значение здесь имеют возраст (биографии для детей), готовность к восприятию материала (ориентация на узких специалистов или широкий читательский круг), национальная принадлежность др.

Итак, как можно увидеть — жанровая модель литературной биографии — чрезвычайно сложный и разноплановый художественный феномен, постоянно эволюционирует и расширяет собственный арсенал творческих новаций. Эксперименты с варьированием степени актуализации атрибутивных и модусных признаков в тексте, коллажирование документальных элементов и художественного вымысла, а также применение различных приемов беллетризации приводят к постоянному обновлению жанровой парадигмы литературной биографии. Современный биографический дискурс оперирует достаточно разнообразным аналитическим инструментарием для художественного осмысления жизненного пути исторического лица во всей сложности и амбивалентности ее духовной природы и социальной роли. Изучение этой жанровой модели сегодня, безусловно, становится интересным и перспективным исследовательским вектором .

Несмотря на сочетание с другими типами дискурсов, художественный дискурс, к которому относится и мемуарная литература, одновременно отличается от них. Ему

свойственные латентный и действительный планы бытия, проявляющиеся, в частности, как нефиксированная импровизация написания произведения, его реализация во время коллективного или индивидуального чтения.

Эти планы определяют основы художественной коммуникации, которая, с точки зрения Ю.Н. Лотмана, рассматривается как деавтоматизированная, поскольку состояние автоматизма присуще нехудожественным структурам. Они же, в свою очередь, обусловливают методы субъективного или объективного направления в создании художественной действительности в «рамках определенного коммуникативного пространства», установку говорящего, что воплощается в рассказчика, функцию и роль адресатов, и тому подобное. В двух словах можно сказать, что художественный дискурс - это «языковая игра» с вымышленными персонажами.

Словесное художественное произведение — высшая форма репрезентации текста. В его организации осуществляется многогранное взаимодействие тематической направленности с мировоззрением писателя. Произведение — это прежде всего изложение, организованное в целостность по определенным принятым правилам.

Опираясь на исследования Ю.М. Лотмана, можно утверждать, что текст и реальность — функциональные феномены, которые различаются не столько онтологически, сколько прагматически, в зависимости от точки зрения субъекта. Логично возникает вопрос между художественным миром и миром реальности. Художественный объект, в зависимости от того, в каком прагмасемантичном окружении он функционирует, может изменяться настолько, что способен вообще перестать восприниматься как художественный объект и стать объектом реальности.

Экстраполяция модели художественных миров на текстовую семантику открыла новые перспективы в изучении процессов отображения и интерпретации реальности в художественном тексте, но при этом привела к возникновению двух взаимозаменяемых, но не тождественных миров - возможный мир (possible world) и мир художественного текста (fictional world). Привлечение лингвокогнитивной парадигмы к описанию текстовой семантики сделало трактовку последней как репрезентации ментальной действительности, а под миром художественного текста стали понимать определенный контекст, сценарий, тип реальности, который возникает в воображении при прочтении текста и соотносится с реальностью.

Постижение многоплановости мира художественного текста оказывается возможным лишь тогда, когда последний воспринимается, как проблематичный, то есть, предполагает широкий спектр различных, иногда противоречивых интерпретаций. В этой связи особую значимость приобретает мир рассказчика. Он, с одной стороны, раскрывая отдельные аспекты различных подтекстов, он облегчает восприятие текстового материала, а с другой, сливаясь с миром персонажей, — усложняет рецепцию в диалоге автора и читателя.

Взгляды на автономию художественных миров обнаруживают, что художественные миры онтологически и структурно отличные: факты настоящего мира не имеют apriori онтологических преимуществ над фактами художественного мира. Система художественного мира независимая от типа сконструированной выдумки и границ влияния на наши знания реального мира. Поскольку художественные миры являются автономными, они не являются художественными по мере родства между беллетристикой и реальностью: факты реального мира не является референциальными точками для фактов беллетристики.

В литературе стандарты внешнего значения являются второстепенными, так как художественные произведения не претендуют на описание или оценку, и, следовательно, не является ни правдивыми, ни фальшивыми. Современный логик Г. Фреге, например, отмечает, что литературный текст не является предметом на тест истины, поскольку он не является ни истинным, ни ложным, а лишь точно fictional. Поэтому концепт литературного текста включает в себя концепт языка или — в более широком контексте — концепт знака, а также блок аффектов.

Реальный взгляд, с точки зрения социального процесса, дает нам дискурс, а с точки зрения лингвистического процесса — текст. То есть текст признают как совокупность высказываний, а дискурс произведения - картина мира, которая творится за этот текст.

Художественный текст — это речевой акт глобального уровня, работает как макроречевой акт. Он актуализирует психологическую модальность через языковую модальность.

Когнитивное содержание языковой единицы формируется путем отражения окружающей среды объекта в кодирующей сознания субъекта, создавая обобщенный образ объекта находит в языке свое «регулярное (стандартное) выражение». Это и будет

значение языковой единицы, закрепленной в языковом опыте определенным лингвокультурным сообществом. В дискурсе же концептуальное содержание сопровождается определенными пресуппозицией — невербализированным компонентом высказывания, который называют смыслом.

Итак, художественный дискурс — двусмысленный термин, обозначающий форму языка, то есть разнообразие или реестр с видоизменяющийся формальными чертами, или форму коммуникации, набор условностей, согласованных между авторами и читателями. Для него свойственны латентный и действительный планы бытия, проявляющаяся, в частности, как нефиксированное импровизация написания произведения, его реализация во время коллективного или индивидуального чтения.

Литература личного воспоминания объединяет рассказы реально существующего человека о том, свидетелем или непосредственным участником чего он был лично. Эта разновидность документального письма имеет несколько структурных (например, мемуаристика, автобиографика, дневниковых литература, эпистолярий т.п.) и тематических (дорожная, военная, лагерная, литературно-художественная и др.) разновидностей, которые уже привлекали внимание отечественных зарубежных ученых. Так, различные аспекты мемуаристики были предметом рассмотрения Л. Гинзбург, А. Тартаковского, И. Славянск, В. Кардина, А. Галича, А. Мишукова, Т. Томилиной, А. Скнарину, В. Пустовит и др.; к проблемам автобиографического письма обращались Г. Миш, Ж. Гюсдорф, Д. Олни, Ф. Лежен, И. Шайтанов, А. Галич, Г. Маслюченко, Т. Гажа, Т. Гаврилов, С. Северская и др.; дневниковую литературу исследовали Ф. Лежен, А. Галич, Г. Костюк, А. Илькив, К. Танчин, А. Кочетов и др.; историко-литературными и теоретическими вопросами эпистолярного творчества занимались В. Кузьменко, М. Коцюбинский, Г. Мазоха, Л. Курило, М. Назарук и др.

Ведущим жанровым признаком мемуаристики есть субъективное осмысление определенных исторических событий, жизненного пути конкретно-исторической фигуры с привлечением документов, соотнесением собственного духовного опыта автора с внутренним миром его героев, социально-психологической природе их поступков, мотивацией действий и решений. Основателем этого жанра считается Ксенофонт - автор воспоминаний о Сократе и военных походах греков («Анабасис», 401 до н.э.). В римское время к мемуарам обращался Юлий Цезарь («Заметки о Галльской войне»), в

средневековье — Пьер Абеляр («История моих скитаний»), в эпоху Возрождения - Бенвенуто Челлини и другие. Интерес к мемуарам не угасал и позже (Иоганн Вольфганг Гете, мадам де Сталь, Стендаль, Генрих Гейне, Иван Тургенев, Анатоль Франс, Рабиндранат Тагор, Эрнест Хемингуэй и другие).

Мемуарам присуща документальность, историческая достоверность, хотя не исключается право автора на художественный вымысел. Для мемуаров характерен двойной взгляд писателя на события, которые он описывает: так он воспринимал их на самом деле, а вот такими (с учетом жизненного опыта, общественного мнения) эти события явились в его сознании в момент творческой работы над мемуарами. Говоря о прошлом, автор мемуаров практически никогда не может находиться в пределах одного временного измерения.

Мемуары разделяют на три категории: объектные, цель и смысл которых лежит в воспроизведении объекта авторского внимания, то есть событий, ситуаций, людей; субъектные, главный интерес в которых направляется на фигуру автора; воспоминания, органично сочетают в себе оба подхода.

1.1.1 Классификация жанра мемуаров

Самая жанровая форма современной мемуаристики — письма. Близки к ним дневники. Их дополняют другие жанры мемуарной литературы. Автор письма размышляет о сегодняшних для него событиях, автор дневника движется к будущему, которое он не может предсказать. Авторы же произведений других мемуарных жанров, наоборот, возвращаются в прошлое.

Блокнот - отдельная жанровая форма мемуаристики. Он часто является ключом к творческой лаборатории писателя. Каждая записанная мысль, обрывок фразы, одно отдельное слово писателя помогают четче понять процесс его мышления, настроения и эмоции, позже выплескиваются в строки его произведений.

Сложная форма мемуаров — заметки. Этот жанр характеризует, прежде всего, возможность ретроспективного взгляда на прошлое. Заметки воспринимаются как литературно обработанный материал, где четко заявляет о себе авторская позиция. Сам автор то находится как бы на периферии сюжета, то приближается к его предыдущему рубежу, то удаляется в глубину, но не часто является главным героем.

Большинство уже имеющихся теоретических работ по проблемам литературы личного воспоминания касаются рассмотрения ее отдельных жанров и видов, при этом, не так уж много работ, которые исследовали мемуарную литературу комплексно как сложную иерархическую систему [6].

Первые рассказы о себе и своей жизни появились еще во времена античности.

Именно тогда берут начало большинство из известных ныне жанров мемуарной литературы, например мемуары, автобиография, дневник и др., однако до XVII-XVIII веков говорилось в основном о синкретических произведениях, которые сочетали в себе черты нескольких видов литературы — мемуарной, автобиографической, духовной, философской, исторической и т. д., истории собственной жизни могли писаться от третьего лица и быть составной исторических хроник и летописей. Как пишет А. Златар, сербский исследователь средневековой автобиографии: «В XVIII веке можно было писать о себе самыми разнообразными способами и собственным биографиям давать различные названия: «История моих неудач», «Исповеди», «Из моей жизни ...».

Названия произведений часто включали в себя и показатели своей жанровой классификации. Кроме того, авторы не были ограничены законами формы: от рассказа о ком то, от чужой биографии можно было перейти к собственной, от общей истории к частичности, от философии к рассказу, от видения к описанию.

На пересечении различных видов литературы оказался и жанр эссе, возникший в XVI веке, и который определяют как «прозаическое произведение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и мысли по конкретному поводу или вопросу, и который заранее не претендует на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета». Его появление было обусловлено интеллектуальными сдвигами и изменениями общественного сознания, вызванными началом книгопечатания; открытием Америки Х. Колумбом в 1492, путешествиями В. да Гамы (1497) и Ф. Магеллана (1519-1522), доказавших правдивость теории о том, что Земля круглая; разделением католической церкви на католицизм и протестантство и религиозными войнами, возникшими после этого; общей политической нестабильностью и т.д.

Жанр эссе позволил авторам выразить собственную мировоззренческую позицию по любому вопросу, из-за чего он и был причислен позже к массиву текстов литературы

личного воспоминания. Первыми образцами нового жанра стали «Эссе» французского мыслителя и писателя М. Монтеня, которые он писал с 1570 года до самой смерти в 1592 году, и в которых он попытался разобраться в большинстве вопросов, волновавших человека того времени .

Однако большинство из известных ныне мемуарных жанров, в современном их понимании, были сформированы в английской и французской литературе Нового времени. Так, с XVII века в самостоятельный жанр литературы выделились мемуары — прозаический рассказ автора о реальных исторических, социальных, культурных и других событиях, участником или свидетелем которых он был лично и о выдающихся людях, с которыми автора сводила судьба. Наибольшее распространение в течение XVII-XVIII веков мемуары получили в французской и английской литературе, появились произведения кардинала де Реца («Mémoires du cardinal de Retz, conteenant ce qui s'est passé de remarquable en France pendant les premières années du Regne de Louis XIV », 1675-1677), герцога Сен-Симона («Mémoires de Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon», 1694-1723), сэра Е. Людлова («The memoirs of Edmund Ludlow, lieutenant-general of the horse in the army of the commonwealth of England, 1625-1672 »), сэра Д. Ересби (« The memoirs of the honourable Sir John Reresby, bart. and last governor of York, 1634-1689 ») и др.

Первые мемуары были военно-политического характера и прославляли деятельность французского короля Людовика XIV и английской королевы Елизаветы, и только с конца XVIII начала XIX веков мемуаристы обратили внимание на других известных людей.

Во второй половине XVIII века с мемуарной литературы выделилась автобиография — прозаическое описание действительной истории частной жизни автора, написанные им самим. Появление автобиографий большинства известных ученых (в частности, Ф. Лежен, В. Безрогов и др.) связывают с изменениями общественного сознания, которые имели место в это время, когда получила распространение идея ценности каждого человека в любой момент его жизни. Авторы того времени обратились к истории формирования и развития своей личности, рассказы о собственном жизненном пути, тем самым противопоставив индивидуально направленную автобиографию общественно-исторически ориентированным мемуарам. По утверждению французского исследователя Ф. Лежена, автобиография появилась почти одновременно в большинстве

стран Европы и мира. Во Франции и в мире в целом, первой автобиографией стала «Исповедь» («Confessions», 1770) Ж.-Ж. Руссо, в Германии зарождение жанра автобиографии связывают с появлением произведений «Юность Генриха Стиллинга» («Heinrich Stillings Jugend», 1777) И. Г. Юнга и «Антон Райзер» («Anton Reiser», 1785-1790) К. Ф. Морица, в США — с автобиографией («Memoirs», 1771-1788) Б. Франклина, в Англии — с автобиографией («Memoirs», 1796) Э. Гиббона [3]. Большинство из этих произведений были впервые опубликованы и получили широкую известность уже после смерти авторов (как в случае с автобиографиями В. Альфьери, Е. Гиббона и Б. Франклина).

В XVII-XVIII веках в литературный жанр выделились письма. При королевских дворах и в парижских литературных салонах они «играли роль газеты». Из них узнавали новости, их восторженно читали. Как правило, они предназначались не только адресату, но и всем кому они могли попасть в руки. Лучшие образцы эпистолярного жанра печатались для широкого распространения. С XVIII веке в письмах появляются политические остроты . Классикой жанра стала корреспонденция Вольтера, которую он писал ежедневно в течение всей жизни, «Письма к Малерба» («Lettres à Malesherbes», 1762) Ж.-Ж. Руссо, «Литературная корреспонденция» («Correspondance littéraire», 1778-1780) Д. Дидро, эпистолярий, который имел одновременно политический, философский и личный характера.

В XVII веке в Англии произошло становление дневника как жанра литературы (в частности дневники Д. Ивлина), и как объясняет исследователь Потницева Т.Н: «Чрезвычайный толчок для развития дневникового жанра в западноевропейских литературах связан с сентиментализмом, что культивировал интерес к внутреннему миру личности путем «самонаблюдения».[23]

Типологической особенностью дневника как жанра стала подневная фиксация не только окружающей жизни автора (общественно-политической, культурной, повседневной), но и его мыслей, чувств, эмоций.

Эпоха сентиментализма, с ее тяготением к описанию чувств, вызвала развитие мемуарной беллетристики, произведений, в которых действительные события и факты из жизни автора и людей из его окружения анализируются, художественно обрабатываются и представляются в виде якобы фиктивной истории с вымышленным сюжетом и

персонажами. Сначала в английской, а затем и в литературе других стран, начали возникать новые жанровые (например, роман в письмах) и тематические (например, мемуарный, автобиографический роман) модификации уже устоявшегося романного жанра («Рене» («René, ou les Effets des passions », 1802) Шатобриана, «Детство. Юность» («Детство. Отрочество. Юность», 1852-1856) Л. Н. Толстого). Общим для этих произведений был амбивалентный характер письма, ибо, с одной стороны, речь шла о документальных мемуарах, автобиографии и т. д. с их тяготением к воспроизводству действительной истории из жизни, а с другой, — жанр романа, который предусматривал вымышленный сюжет и персонажей.

Дальнейшее развитие получили известные из античности автобиографические жанры исповеди и апологии. Исповедь, по определению Ю. Кузнецова, — это «литературно-мемуарный жанр, в котором автор прибегает к самораскрытию, признается в своих переживаниях, мыслях, освещает интимные подробности своей жизни и т.д.». Первые исповеди (в частности «Исповедь» («Confession») Св. Августина) имели характер духовно-религиозных признаний, часто содержали мотивы покаяния в совершенных грехах. С XVIII-XIX веков они получили более светский характер и стали разновидностью интимной автобиографии.

Апология - жанр известен еще с античных времен как «безоговорочная защита определенных положений, теории или лица». Свое название он получил от греческого слова apologia, что означает «защита, оправдание» [5]. Первоначально говорилось в основном о защитных приемах на оборону определенного лица или веры, а с XVIII-XIX веков появились апологии-самооправдания, которые стали разновидностью интимной автобиографии.

XIX век принес появление новых жанров мемуарной литературы. В это время из мемуаров в самостоятельный литературный жанр выделился литературный портрет. Как отмечает А. Галич: «Писатель, который работает в жанре литературного портрета, пытается через одну или несколько встреч с героем показать целостность, сложность и многогранность его личности. При этом он стремится достичь портретного сходства, что тоже определяет специфику жанра». Как отмечает И. Василенко: «В центре внимания автора литературного портрета всегда находится личность героя», его внешность, черты

характера, поскольку целью создания литературного портрета является «стремление автора воспоминаний воссоздать в памяти фигуру человека в его характерных чертах».

В отдельный жанр мемуарного творчества выделились воспоминания, которые можно определить как совокупность ассоциативно-ретроспективных упоминаний о знакомом человеке или определенных событиях из собственной жизни. В отличие от мемуаристов и автобиографий, авторы воспоминаний не ставят себе целью воссоздание образа известного знакомого или изображенных событий, речь идет лишь о фрагментарных отрывочных воспоминаниях. Хотя этот жанр начал активно использоваться с XIX века (в частности, «Музыкальные воспоминания» Р. Маунт-Еджкамба («Musical Reminiscences of the Earl of Mount Edgcumbe »), воспоминания Г. К. Робинсона («Reminiscences», 1869) и др.). Свое теоретическое обоснование он получил лишь со второй половины XX века.

С середины XIX века, с развитием литературной критики и издательского дела, берет свое начало жанр автобиографического очерка, в котором известные в то время авторы делали краткий обзор собственного жизненного и творческого пути. Как правило, эти произведения писались по просьбе конкретных исследователей и издателей произведений, энциклопедий, справочников и тому подобное.

В это же время благодаря появлению биографического метода Ш.-А. Сент-Бева и учению И. Тэна, возник интерес к писательским записным книжкам, которые стали рассматриваться как самостоятельный литературный жанр, представляющий собой спорадические записи, «отражают настоящее для писателя время» и состоят, как правило, из мыслей, планов будущих произведений, предыдущих зарисовок и т. д. Тем самым они становятся ключом к пониманию творческой лаборатории писателей, и как отмечает А. Галич, «со страниц записной книжки писатель предстает перед читателем один на один без каких-либо посредников. Каждая записанная им мысль, обрывок фразы, отдельные слова помогают четче понять ход его мыслей, его эмоции и настроения, выплескивавшиеся в строки его произведений».

Популярность приобрели записные книжки Гюго, Г. Флобера, Э. Золя и др. На рубеже XIX-XX веков в отдельный литературный жанр выделились заметки, то есть «разрозненные записи, ведутся изредка и не имеют четкой хронологии», для них, по мнению А. Галича, характерна «Относительность хронологии, нерегулярность записей,

фрагментарность, прерывистость, резкое изменение сюжетов, ракурсов изображения и т.д.».

Тематика заметок разнообразна — литературные портреты писателей, подготовительные материалы будущих книг, размышления над жизнью и т. д. Однако, несмотря на появление отдельных жанров мемуарной литературы, имел место ряд общих типологических признаков.

Литература 18-19 веков оставила несколько знаковых произведений, которые и сегодня не поддаются четкой жанровой дефиниции. Речь идет, в основном, о произведениях, которые оказались на пересечении мемуаров и автобиографии (например, «Поэзия и правда» («Dichtung und Wahrheit: aus meinem Leben », 1831) И. В. Гете, «Замогильные заметки» («Mémoires d'outre-tombe») Шатобриана и др.). Синтез автобиографии, мемуаров, литературного портрета, исторической хроники представляет собой «Прошлое и думы» («Былое и думы») Герцена. Жанровая принадлежность этих произведений до сих пор вызывает оживленные споры в кругу литературоведов.

XX век дал много новых, порой странных, жанровых и видовых форм, как отмечает Потницева Т.Н.: «Есть «автобиографии», полностью вымышленные своими составителями, а есть настоящие воспоминания, скрытые под не автобиографичным названием. Есть «автобиографии в автобиографии», где автор делает предметом исследования себя во время написания автобиографии. Есть воспоминания, которые представляют собой как бы «Разрезанную» и перемешанную с другими текстами автобиографию».[23]

В конце XX - начале XXI века автобиографическая литература пополнилась за счет новых жанров, например азбучная автобиография и автогеобиография [1].

Азбучная автобиография — это творческий проект английских и американских университетов и колледжей, который достаточно быстро достиг мирового распространение благодаря сети Интернет. Ее особенностью является четко очерченная структурная схема построения текстовой плоскости. Она обязательно должна состоять из коротких историй или разделов, расположенных в алфавитном порядке; иметь название, начинающееся с соответствующей буквы, как «B» — «Baseball», «F» — «Family» и т.д.; и иметь соответствующее четкое графическое выделение каждого раздела.

Азбучная автобиография является децентрированным ассоциативно-психологическим произведением, в котором основное внимание уделено ярким жизненным воспоминаниям автора. Алфавитные разделы могут быть посвящены важным или не очень событиям из жизни автора; знакомым людям; материальным и абстрактным вещам, которые вызывают в воображении пережитые ранее яркие ощущения и т. д. Азбучная автобиография строится не по хронологии, а по ассоциации, которую вызывает та или иная буква алфавита, и обязательным является только четкое соблюдение алфавитной последовательности.

Автогеобиография — это ассоциативный рассказ автора о посещении им места, иначе говоря, авторская географическая карта с личными воспоминаниями и комментариями. Этот вид автобиографического письма возник в начале 2000-х годов в США и впоследствии благодаря Интернет-сети получил распространение в других странах мира. Автогеобиография может иметь и структурные формы, в том числе, так же как и азбучная автобиография, может строиться по алфавитному принципу. Объединительным критерием при этом является тематика — авторская личная география.

Online дневники — это дневники, которые ведутся на личных или специализированных сайтах сети Интернет. Они берут свое начало в США с 1994 года, со времени появления сетевого дневника Клаудио Пинханеса «Открытый дневник» («Open Diary»). В настоящее время распространение получили также дневники Джастина Холла, Каролин Бьоркэ, Брайана Сазерленда, Дэвида Сигела и др.

Впоследствии они трансформировались в блоги - сетевые дневники, что ведутся на специальных интернет-сайтах и представляют собой совокупность личных записей в хронологичном порядке об общественно-политической, общественно-культурной, духовной, личной жизни блогера и страны и могут сопровождаться фотографиями и мультимедиа. Первые блоги берут свое начало с 1990-х годов в США, однако наибольшую популярность они приобрели с 2000-х годов, со времени появления первых объединительных сайтов блоггеров.

Со времени появления американской социальной сети Twitter значительное распространение получили микроблоги — короткие емкие записи на любую тему, что иногда сопровождаются фото или видео. В отличие от блога, микроблог или микропост, состоит лишь из нескольких слов или предложений и их основное назначения

«информировать своих друзей или коллег о событиях, которые произошли в жизни пользователя».

1.1.2 Эволюция жанра мемуаров в художественном дискурсе

Литература личного воспоминания прошла на протяжении веков сложный эволюционный путь, в результате чего в ней выделилась ряд мемуарных, автобиографических, дневниковых и эпистолярных жанров, система которых открыта и постоянно пополняется новыми жанрами и жанровыми разновидностями. Наше исследование данной проблематики не является исчерпывающим, и ее дальнейшее рассмотрение поможет лучше понять сущность литературы личного воспоминания.

Говорить о том, что вопрос о биографической прозе в литературоведении мало изучен, не приходится. В свое время эту проблему освещали крупнейшие отечественные и западные ученые, среди которых особо стоит выделить М. Бахтина, В. Жирмунского, Б. Томашевского, Б. Дубина, Ф. Лежена, Б. Вальденфельс и др. Тем не менее, даже несмотря на успешно диагностированную постмодернизмом вообще и Р. Бартом в частности «смерть автора», с полной уверенностью утверждать несостоятельность «биографичности» как порождающего культурологического феномена, постоянно стремящегося к универсальности, нельзя. В общем-то, об этом же говорит и история становления «биографического жанра», представляющая собой некое постепенное развертывание интегративных свойств архивации (обще) человеческого опыта.

Возникновение первых, достаточно разрозненных, форм биографической прозы стоит относить ко времени разложения мифологического сознания и постепенного его вытеснения письменной культурой (примерно III век до н. э.). В основе этих форм, согласно М. Бахтину, лежит «совершенно новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь». [2]

Специфика заключалась в культивировании этими формами важнейшей литературной категории становящегося характера. Справедливо, что этот характер пока еще в общем и целом задан (произведение по сути превращается в некое перечисление тех или иных качеств героя - например, автобиография Сократа), он «овнешнен», публичен, будучи целиком и полностью связанным с родом и государством. И сама форма представления этого характера, в свою очередь, также публична. Как правило, это

надгробные или торжественные речи, так называемые «энкомион» и прочие Личность героя все еще связана с мифологическими сказаниями.

Примечательно, что именно в это время мифы записываются (например, «Метаморфозы» Овидия). Персонаж биографической прозы восходит к героям сказаний. «Мифологическим» остается также и время, которое пока не протяженно и не исторично (ср. например, время в платоновской «Апологии Сократа»).

На стыке этих традиций вырисовываются две основные черты «биографического канона»:

1. «Эмблематичность» героя. Герой всегда действует как представитель рода и государства, он всегда носитель некоей добродетели, ее воплощение.

2. Установка на объективность, принципиальная нефикциональность повествования.

В дальнейшем все эти черты окажут безусловное влияние на становление европейского романа, а сами античные биографии с их образом «овнешненного» человека не раз будут актуализированы в самые разные эпохи.

С начала XII в. «биографический канон» встраивается в историческую форму романа (например, романы об Александре Македонском) и с этого момента становится его неотъемлемой частью [2].

Являясь автобиографическим, это произведение, в общем-то, определило путь всей русской художественной, да и не только художественной прозы, где биография становится абсолютной парадигмой литературного миротворения, сводящегося в итоге к поиску наиболее адекватной формы отражения жизни личности. В этом смысле, любое произведение само по себе биографично, причем биографично, с одной стороны, как некая репрезентация некоего жизненного пути/коллизии/случая («биография» — с греч. «записанная жизнь»), и, с другой стороны, как факт биографии («самопознания» или «самоконструирования», по выражению Б. Дубина) конкретного автора. Конечно, обе эти модели функционирования находятся в постоянном взаимодействии. Степень этого взаимодействия и дифференцирует художественные формы на собственно художественные и нехудожественные, говоря по-современному, на fiction и non-fiction.

Это деление, закрепленное в науке, тем не менее, неоднократно пересматривалось. Так, О. Э. Мандельштам связывал роман и биографию (как документ). На единство

мемуаров документальной (или реальной) биографии и психологической прозы указывала Л. Я. Гинзбург, а Лев Лосев прямо писал: «Нам кажется, что в основном мемуары суть разновидность одного из жанров художественной прозы, а именно романа.»

Это верно и подтверждается практикой: великие потрясения XX столетия привели к увяданию биографии как важной социально- культурной формы (не без участия постмодернисткой этики с ее концептами «ризомы», «смерти автора» и «всевластности текста»), с одной стороны, и к новому рождению «биографизма» (или «биографического дискурса») в перестроечные годы — с другой. Анализируя этот казус, филолог И. В. Голубович пишет: «В центре литературного произведения оказывается «жизненный мир», мир повседневности, «ситуация человека». И это не просто обнаружение проблематики, ранее казавшейся маргинальной и периферийной. Это — обретение специфического видения мира, из первопорядковости моего «я», в полноте его непосредственных жизненных связей, уникального личного биографического опыта».[9] Иными словами, современный человек, помещенный в ситуацию «диктата текста», «постоянного говорения», вдруг осознает вторичность всего вновь созданного. Тексты, специально формализованные для быстроты перемещения в глобальных информационных потоках, строятся по готовым, заданным лекалам, искусство, оказавшееся в плену между рынком и новыми технологиями, запирается в узкие рамки жанровости с присущей ей «зрелищностью», «массовостью» и постоянной «воспроизводимостью». Культура в глазах отдельной личности становится еще одним каналом информации, потоком текстов определенного свойства. Именно это последнее и ложится в основу порождающей модели индивидуального авторского творчества. И главное следствие в подобной ситуации — очередной виток расцвета «биографизма».

В итоге, словесность по факту оборачивается «биографическим дискурсом». Переживающая ныне своего рода культурный ренессанс биографическая проза становится своеобразным и, пожалуй, пока единственным способом авторской самоидентификации.

1.2 Мемуары участников Первой мировой войны. «Мировой кризис» У. Черчилля

Историков и мемуаристов 1920-1930-х годов, прежде всего, волновал вопрос об ответственности за провал Дарданелльской кампании. Разброс мнений по данному вопросу оказался весьма широк. Одной из полярных точек зрения стала та, что виновником галлиполийской трагедии является военно-политическое руководство Великобритании и в первую очередь У. Черчилль как главный идеолог, вдохновитель и один из руководителей этой операции [11].

Книга "Мировой кризис", написанная выдающимся английским государственным деятелем Уинстоном Черчиллем, военным министром послевоенной Англии, непосредственным участником Версальского «мира», активным вдохновителем интервенции против Советской России.

Последний том охватывает выработки условий мирного Версальского договора, демобилизацию английской армии, характеристику послевоенного положения в главных странах. Несколько глав специально посвященны интервенции и помощи белым армиям. В целом «Мировой кризис» Черчилля написан ярким, остроумным языком непосредственного участника описываемых событий, раскрывают ряд новых фактов, или по-своему, с точки зрения английского империализма, описывает уже известные события. Эта книга интересна как профессиональным экономистам, политологам и дипломатам, так и широкому кругу читателей.

«Мировой кризис» делится на две части — собственно, мемуарную (главы 3 – 36, то есть две первые книги почти полностью) и историко-аналитическую (третья книга). Первые две книги основаны на жизнеописании автора – первого лорда Адмиралтейства; в третьей Черчилль выступает как историк, критик Кабинета и армии, стратег, политик — словом, как сторонний наблюдатель. Это весьма забавно, так как автор — с лета 1917 — работал, как мы знаем, министром вооружений, но описание этой деятельности сводится, по сути, к изложению реорганизации им министерства.

После этой реорганизации (по словам самого Черчилля) он распределил работу между подчинёнными и смог заняться стратегическим планированием. Затем работа автора в Министерстве вооружений появляется в книге лишь изредка и к случаю. Полагаю, деятельность эта не совсем отвечала желаниям и устремлениям Черчилля. Увы. Военно-политические вопросы стратегического значения решал тогда Военный кабинет

— Ллойд-Джордж, лорд Керзон, Бонар Лоу, Милнер, Смэтс, Барнс, Остин Чемберлен. Черчиллю выпало «подносить патроны» в точном смысле этих слов.

Но две первые книги автором и пережиты и выстраданы. Подготовка флота к войне, действия флота до мая 1915 года, Дарданеллы и Галлиполи — здесь мы видим живейшую деятельность и переживания самого Уинстона Спесера Черчилля — не стороннего историка и критика, но министра Короны. Именно в двух первых книгах сосредоточены все ценность и очарование этих мемуаров.

В 1923 г. ответом У. Черчилля на обвинения в свой адрес стала вторая книга его шеститомной исторической и автобиографической работы «Мировой кризис», посвященная событиям Первой мировой войны. В своей фундаментальной работе Черчилль, дает анализ и реконструкцию этих событий. Он шаг за шагом рассказывает историю политических и военных событий, которые привели к кампании: разногласия и противоречия в кабинете министров, долгую борьбу с окопными генералами во Франции, мучительные задержки в подготовке, хрупкое равновесие в политике на Балканах и, наконец, кризис в самой битве, когда «в течение каких-то моментов нерешительности, все зависело только от веры» **[29]**

Английский политический деятель, имея доступ к официальным документам, военным планам, официальной и тайной корреспонденции между мировыми лидерами, вскрывает ряд новых фактов, или по-своему описывает уже известные факты, что представляет, несомненно, крупный интерес. Черчилль приходит к тому, что сама идея Дарданелльской операции являлась стратегически правильной, более того, вполне осуществимой, а ее значение для событий Первой мировой войны стало определяющим. Проигрыш кампании, по его мнению, стало результатом ряда ошибок военно-политического руководства, прежде всего непосредственного руководителя операции лорда Китченера. Ошибочным, по его мнению, стало решение правительства об эвакуации и прекращении кампании, что в свою очередь явило собой крах надежд на скорое окончание войны, обусловив окончательный переход к длительному и кровавому позиционному противостоянию.

«Победа неприятеля пресекла все попытки обхода его с фланга, и не оставила выбора, кроме кровавой фронтальной атаки героического человеческого мяса против

проволоки и пулеметов; «убивайте германцев», пока германцы убивают нас — обычно вдвое против собственных потерь…», — пишет Черчилль [27].

Черчилль ставил целью работы реабилитировать в глазах общественности необходимость и значение кампании в Черноморских проливах, в результате представил ее в положительных тонах. Но, прежде всего, он стремился остановить критику в свой адрес и восстановить свою изрядно подпорченную репутацию.

Дарданелльская операция легла несмываемым пятном на его репутацию как политического и военного руководителя. И, конечно же, он попытался сделать все, чтобы восстановить свое имя. Однако вопреки ожиданиям работа еще больше разожгла споры относительно тех событий и роли в них Черчилля. Подробные разборы сухопутных и морских боев за Дарданеллы, анализ политических решений проводились не только на страницах общих и специальных трудов по истории Первой мировой войны в странах Антанты, но и ее бывших противников [21].

Серьезной аналитической работой стало произведение «У. Черчилль. Мировой кризис: Анализ». Это коллективный труд военных экспертов лорда К. Д. Сиденхэма, адмирала сэра Р. Хью, адмирала С.Бэкона, генерал-майора Ф. Мориса, генерала В. Берда и военного историка Ч. Омана. Они излагают события Первой мировой войны на основе официальных данных и первоисточников, сравнивая их с трактовкой тех событий Черчиллем. Работа охватывает период подготовки к мировой войне, Дарданелльскую кампанию и основные события войны в период с 1916 по 1918 годы. Уже в предисловии говорится, что «…притягательность работы Черчилля сама по себе опасна, так как она может привести к тому, что обыватель примет поверхностное заключение или обольстительный аргумент за голые факты и трезвое рассуждение».

Исследователи приходят к выводу, что большая часть книги «Мировой кризис» посвящена военно-морским операциям, к тому же «…Черчилля больше всего волнуют сражения, многие из которых имеют тривиальный характер, а их результаты часто им преувеличиваются».

Из данной работы следует, что Черчилль подробно изображает военные неудачи и их причины, но таким образом, что «…роль ответственного командования искажается в пользу Адмиралтейства и непосредственно Черчилля».

Авторы утверждают, что многие важные факты Черчилль сознательно опускает. Недостатком работы также является то, что события, которые противоречили замыслу Черчилля, например, «стремлению чрезмерно хвалить морских командующих», таких как Кейс и Битти, которым он симпатизировал, намеренно замалчивались.

Исследователи считают, что, несмотря на то, что Черчилль доказывает свою правоту относительно событий в Дарданеллах цитатами, огромным числом документов, его план был ошибочен. «В начальной стадии операции, — говорится в работе, — Черчилль преуменьшил важность других возможных альтернатив и требовал от Военного Совета согласия в пользу именно операции на Галлиполийском полуострове». С этой точкой зрения полностью согласен британский военный корреспондент Э. Ашмид-Барлитт, который комментируя «Мировой кризис», отмечал: «Я поражен позицией Черчилля. Словно, что-то овладело им, не давая увидеть факты и наполняя его сознание иллюзиями».

Известный британский военно-морской историк В. Херберт в работе «Линкоры в бою. 1914-1918 гг.» называет всю затею Черчилля «странным заблуждением, бессмысленной операцией и безумием». Критикуя утверждение Черчилля о том, что план Дарданелльской операции был детально проработанным, и «поражал воображение всех, кто видел его» [21].

Вильсон заявляет: «…Удивительно, что серьезные люди могли решиться предпринять операции форсирования Дарданелл одними кораблями, весьма несовершенно вооруженными, очевидно, воображая, что англичане как-нибудь да «проскочат»» [19].

В своей работе он доказывает, что решение произвести исключительно морскую атаку, было принято без соответствующего исследования и изучения вопроса, а также вопреки известному министрам неодобрению, с которым первый морской лорд - адмирал Фишер относился к этому проекту. Не был принят во внимание также опыт, полученный на побережье Бельгии, где ряд бомбардировок, произведенных британскими кораблями, не дал никаких результатов, хотя бельгийские береговые укрепления в начале 1915 г. не были так грозны, как форты Дарданелл.

Вильсон считает, что причинами провала операции надо считать недостаточную предусмотрительность и плохую предварительную подготовку. «…Никогда еще в

мировой истории, — пишет автор, — флот не выходил в такую экспедицию, никогда еще такая крупная кампания не была организована так поспешно и никогда не случалось, чтобы такое предприятие было так мало обдумано в метрополии». Из его анализа следует, что в Англии никто не отдавал себе отчета, с какими трудностями придется столкнуться, и не представлял себе, что для достижения мало-мальски серьезного результата придется нанести поражение главным силам турецкой армии. Инициаторы операции пренебрегли всем опытом истории и, очевидно, были уверены, что «форты Дарданелл падут от «трубного гласа», как стены Иерихона».

Американский военный эксперт В. Пулстон в своей работе «Дарданелльская экспедиция», проанализировав аргументы Черчилля в защиту плана операции, иронично назвал его «план победы». «Сомневаюсь, — пишет автор, — что Великобритания переживет еще од ну мировую войну и еще одного Черчилля».

Последствия Дарданелльской битвы наиболее трепетно были восприняты в Австралии и Новой Зеландии, где она стала самой кровавой битвой в их истории. Работы, содержавшие критику роли Черчилля в кампании, стали активно появляться сразу же после войны.

Одна из полярных точек зрения в наиболее концентрированном виде сформулирована Ч. Бином, автором «Официальной истории участия Австралии в войне 1914–1918 гг.». «...Ошибочность теории Черчилля относительно эффективности огня корабельной артиллерии против наземных укреплений пришлось доказывать кровью тысяч солдат», – писал Бин [21]

И далее: «Таким образом, избыток воображения у Черчилля, его дилетантское невежество в артиллерийском деле и роковая способность молодого энтузиаста убеждать пожилые и медлительные умы породили галлипольскую трагедию».

Новозеландский историк и журналист Дж. Кован в заключение работы «Маори в Мировой войне: История новозеландского контингента и добровольческого батальона: Галлиполи, 1915, Франция и Фландрия 1916–1918» дает свою оценку работе Черчилля «Мировой кризис». Он утверждает, что «Черчилль стремится представить себя героем, чья гениальная стратегия не привела к великой победе лишь из-за слабости и нерешительности других, в частности, лорда Китченера и Фишера, главы Британского Армейского и Королевского Флота». Он добавляет: «Многие историки и журналисты

разделяют мнение Черчилля относительно тех событий. Однако, опираясь на мнения военных экспертов, могу сказать, что непосредственно Черчилль практически полностью ответствен за фиаско Дарданелл».

Фактически эту оценку разделяет новозеландская поэтесса и писательница Р. Хайд в работе «Дарданеллы: Паспорт в ад». Она считает, что Черчилль намеренно представил кампанию как жизненную необходимость и опубликовал свою работу после смерти Фишера и Китченера, чтобы они как главные свидетели всех событий не смогли опровергнуть это.

Отечественные историки также обращались к анализу событий Дарданелльской операции и роли в ней Черчилля. Так советский историк, академик И. И. Минц, комментируя «Мировой кризис», считает, что Черчилль стремился представить события в выгодном для себя свете. Он пишет: «Генералы и политические деятели империализма подводят итоги старой империалистской войне. Победители и побежденные, союзники и соперники, враги и недавние друзья пишут том за томом, друг другу противореча, друг друга поправляя, дополняя и опровергая.

Американский генерал Першинг оспаривает лавры победы у Фоша; Фош недавно разоблачил Клемансо; Клемансо проливает свет на закулисную историю войны, вскрывая, кстати, в последней роль и поведение английской армии и ее вождей, а бывший английский военный министр Черчилль опорочивает показания и тех и других». В Турции победа на Галлиполийском полуострове осталась в истории как символ мужества турецкой нации, как поворотный момент в истории турецкого государства. С образованием Турецкой Республики в 1923 году стало появляться множество работ с критикой Черчилля и военно-политической стратегии Великобритании. Можно отметить таких исследователей, как Дж. Мюхльман , Э. Харп , К. Бехнан и др.

Тем не менее, в 20-30-е годы нашлись люди, которые согласились с Черчиллем. Они считали идею Дарданелльской операции вполне оправданной, а вину Черчилля преувеличенной. Среди них господствовало мнение, что лишь отдельные тактические просчеты, да отсутствие должной решимости у верховного командования довести начатое дело до конца помешали достичь поставленной цели.

Главным защитником Дарданелльской операции и У. Черчилля являлся адмирал Р. Кейс, служивший начальником штаба объединенной эскадры, штурмовавшей проливы. В

своей книге «Битва за Галлиполи: из мемуаров адмирала флота» Кейс доказывает грандиозность плана Черчилля и возможность захвата Дарданелл военно-морскими силами. «Не будет преувеличением сказать, — пишет он, — что, если бы союзникам удалось пройти через Дарданеллы в 1915 или 1916 году, война закончилась бы на целый год, а возможно, и на два раньше». Он доказывает, что в ней воплотилась наиболее творческая концепция войны, а ее потенциальные последствия не поддаются оценке. В этом новом свете Галлиполийская кампания уже не представляется ошибкой или беспечной политической игрой. Согласно такой позиции ее можно было бы даже рассматривать поворотным пунктом истории Первой мировой войны [21].

Позицию Черчилля относительно событий на Галлиполийском полуострове полностью разделяет французский бригадный генерал К. Ф. Эспиналь-Огландер, который в своей двухтомной работе «Военные операции: Галлиполи» подтверждает все написанное Черчиллем. Высоко оценивал работу Черчилля другой защитник Дарданелльской операции и У. Черчилля поэт и писатель Дж. Э. Мейсфилд. В работе «Галлиполи» он пишет: Дарданелльская кампания не была ни ошибкой, ни великой трагедией, но примером человеческой стойкости и мужества, которые чуть было, не привили к триумфу…».

С началом Второй мировой войны и ее еще более грандиозными событиями дискуссия вокруг Черчилля и его книги повсеместно затухла. Однако после окончания войны наблюдался новый всплеск интереса к Дарданелльской операции, роли Черчилля в ней и к его работе «Мировой кризис». Это обусловливалось разными факторами. В первую очередь тем, что было рассекречено значительное количество материалов и свидетельств обеих противоборствовавших сторон, ранее не доступных.

Появились мемуары как рядовых участников событий на Галлиполийском полуострове, так и тех, кто занимался непосредственно организацией и руководством кампании. Кроме того, за годы Второй мировой войны и после ее окончания в умах современников произошла радикальная переоценка роли и масштабов личности Черчилля. В 20-30-е годы Черчилль воспринимался как не лишенный определенных талантов, но в целом не слишком удачливый политик, инициатор Дарданелльской операции, окончившейся полной катастрофой. В ходе Второй мировой войны Черчилль превратился в фигуру колоссального масштаба, одного из членов Большой Тройки,

определявшей судьбы мира и послевоенного миропорядка. В результате, большинство историков, рассматривавших события более отдаленного прошлого через призму событий Второй мировой войны, оказались под сильнейшим влиянием этого фактора.

Прайер подытоживает свой анализ работы «Мировой кризис» так: «…книга не лишена недостатков, более того достоверность изложения событий вызывает сомнение, автор же ссылается на документы, которые, как кажется, тщательно отбирались, чтобы выставить события в выгодном свете» [11]. «Однако я уверен, — продолжает автор, — что титанические усилия были сделаны Черчиллем, чтобы как можно более беспристрастно осветить события, к тому же книга пропитана гуманизмом и, несомненно, останется классическим произведением о войне».

Наиболее критичная оценка работы Черчилля представлена австралийскими исследователями. Из работы австралийского историка Дж. Пенна «Фишер, Черчилль и Дарданеллы» следует, что такая операция не имела шансов на успех. На основе работы Черчилля «Мировой кризис», — пишет он, — напрашивается вывод, что Черчилль игнорировал и пренебрегал мнениями профессионалов при планировании операции и действовал слишком поспешно...».

Другой австралийский военный историк Д. Лаффин утверждает, что в работе Черчилля присутствует явная недосказанность. «Например, — пишет он, — на основании работы невозможно определить точной роли Черчилля в кампании, ясно лишь то, что, кампания была плохо организована и недостаточно согласована…». К более умеренным оценкам приходит американский исследователь событий на Галлиполийском полуострове Дж. Миллер.

«Вина за эту трагедию не может быть возложена на какого-то конкретного человека, — считает автор, — она стала порождением целого ряда факторов: отсутствием согласованности в действиях союзников, недостаточной проработкой плана операции, системой, которая отдала руководство морскими и наземными операциями в руки людей, лишенных знаний и опыта, необходимых для выполнения такой задачи...».

Не утратили интерес к событиям Первой мировой войны на Галлиполийском полуострове и современные отечественные исследователи. Можно отметить труды А. И. Уткина, В. К. Щацилло, В. И. Шеремета. Например, Уткин, обращаясь к вопросу — было ли Галлиполи ошибкой, пишет, что «…если бы приказы по захвату Дарданелл были

выполнены, течение мировой войны после весны 1915 года изменилось бы, Германия и Австрия были бы вынуждены продолжать борьбу в одиночестве».

Таким образом, в мировой историографии сложилось две господствующие тенденции в оценке работы Черчилля «Мировой кризис». Согласно первой из них, Черчилль виновен в катастрофе Дарданелл, а его работа не более чем попытка переложить вину за провал операции на плечи других. Сторонники же второй позиции считают, что Черчилль предложил гениальный план, способный положить конец мировой войне, который потерпел крах в силу не зависящих от него обстоятельств, а его работа является выдающимся правдивым отчетом о тех военно-политических событиях.

В мире интерес к данной проблеме по-прежнему высок и устойчив. Это не случайно. Операция стала одной из самых провальных затей союзников в ходе Первой мировой войны. В конце 1916 г. главные инициаторы Дарданелльской операции предстали перед правительственной комиссией по расследованию причин катастрофы, постигшей союзников.

Комиссия провела 89 заседаний, заслушав показания многих политических и военных деятелей, причастных к данной операции. Полные стенограммы заседаний Дарданелльской комиссии, составившие много томов, до сих пор находятся под грифом секретности. В 1917 г. увидели свет только так называемые «Отчеты» Дарданелльской комиссии, содержавшие выборочные отрывки свидетельских показаний, подтверждавших выводы комиссии. Результаты работы по расследованию Галлиполийской трагедии не дали конкретных ответов относительно событий Дарданелльской операции. Из выводов лишь сухо следовало, что кампания, проводимая под началом, прежде всего, первого лорда адмиралтейства Уинстона Черчилля и сэра Яна Гамильтона была «плохо спланирована и еще хуже осуществлена», к тому же все это усугублялось «промедлениями и нерешительностью действий со стороны правительства».

2. Особенности перевода жанра мемуаров

2.1 Общие особенности перевода мемуарного жанра

В последнее время все большую популярность приобретает такой вид литературного жанра как мемуары. Рассказы о личной жизни выдающихся людей занимают в настоящее время большое место в сознании общества. Об этом снимают

фильмы, пишут книги, рассказывают в документальных программах. Очень интересно узнать что-то о жизни своих кумиров, выдающихся людей.

Особенность мемуаров состоит в том, что этот вид литературы носит документальный характер, поэтому информация, которая в нем отмечается, правдива и достоверна. Но случается и такое, что события, которые описывает автор в своих мемуарах, являются не совсем законными или содержат в себе факты весьма неприятные для некоторых конкретных лиц. Поэтому во избежание недоразумений, автор мемуаров часто заменяет настоящие имена своих героев на вымышленные или просто отмечает их буквами. Но от этого захватывающий жанр мемуара, его сюжетная линия не теряет свой истинный смысл.

Мемуары часто путают с записями дневника. Эти две вещи не тождественны, поскольку в дневнике автор просто описывает свою жизнь в хронологической последовательности. В то время как в мемуарах передается исповедь перед читателем, желание объяснить свои действия и поступки. Не следует думать, что мемуары пишутся из-за тщеславия или «интереса к собственной персоне». Достаточно большое количество мемуаров было написан военачальниками. Мемуары обычно пишутся о событиях прошлого и именно военные события стали одной из главных тем данного жанра.

Художественный перевод — это двух аспектный процесс, который находится под влиянием многочисленных переменных факторов и вопросов, в частности - должен ли перевод ориентироваться на язык-источника, или на целевой язык, следует ли адаптировать данный оригинал в определенных прагматических установках [12]. Русская художественная литература и англоязычная художественная литература не только написанные на разных языках, они представляют разные культуры и сильно отличаются в плане лингвистических, литературных и культурно-социальных условностей.

Переводчику необходимо обращать особое внимание не только на конкретные специфические средства, с помощью которых речь создает эстетические эффекты в целевой культуре, или методы и стратегии, которые используют для достижения экспрессивной идентичности, но и понять культурно-социальные ценности и воспроизвести их в художественном переводе.

В процессе трансформации одного языка в другой, мы переводим не слова, и не абзацы, а художественное произведение, в идеале стремясь сделать его явлением

национальной культуры. Художественный перевод значительно сложнее, чем перевод произведений других жанров, поскольку предполагает не только двуязычный перенос, а обмен двумя культурами и двумя социумами, включающий обмен эмоциями, ассоциациями и идеями. Перед переводчиком художественного произведения возникает двойная задача: понять текст оригинала, то есть воспринять его как читатель, а затем воспроизвести его на языке перевода.

Очень весомый вклад в теорию художественного перевода был сделан учеными В. В. Коптилов, И. В. Корунцем, А. Финкелем. Их исследования, вместе с исследованиями других переводоведов - С. Басснета, С. Влахова, И. Левого, А. Лефевра, Ж. Мунен, А. Поповича, А. Федорова, С. Флорина, К. Чуковского — служат прочным фундаментом для дальнейшего развития этой науки. Проблема восприятия и понимания художественного текста была объектом исследований многих ученых-филологов. Рассматривалась она в работах российских ученых И. В. Гюббенет, В. Я. Задорнова и многих других.

Главная цель перевода — достижение адекватности. Адекватный (полноценный) перевод Паршин А.Н. определяет как «исчерпывающую передачу смыслового содержания оригинала и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему». [20]Он считает, что «полноценность перевода заключается в передаче специфического для оригинала соотношения содержания и формы путем воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям. Это предполагает использование таких языковых средств, которые, часто и не совпадая по своему формальному характеру с элементами оригинала, выполняли бы аналогичную смысловую и художественную функцию в системе целого».

Таким образом, функциональная точность, характерная для адекватного перевода не только допускает, но нередко и требует отказа от формальных, словарных соответствий. Специфика перевода заголовков объясняется их природой как относительно самостоятельных мини-текстов. При переводе заголовков переводчик выступает как соавтор, реализуя в многочисленных вариантах перевода потенциал заголовка мини-текста.

Подводя итоги, можно отметить, что, нередко требуется предварительное ознакомление с содержанием текста для правильного понимания и перевода заголовка.

Готовых рецептов и универсальных приемов, пригодных в любых ситуациях, разумеется, не существует. Но если переводчик заранее готов к подобным проблемам, если он осознает суть, содержание, коммуникативную функцию и стилистический эффект этих и других особенностей переводимого текста, если он умеет распознавать метафоры и аллюзии, иронию и каламбуры и т. п., если у него есть необходимые фоновые знания и представления о той реальности, которой посвящен текст, есть надежда, что его перевод будет достаточно адекватен. Разумеется, при условии, что переводчик в нужной степени обладает профессиональными навыками и соответствующими рабочими языками [26].

Тексты мемуарного жанра богаты на реалии. Реалия — элемент культуры, под которым понимают совокупность материальных и духовных ценностей общества, которая исторически сложилась на основе экономического базиса.

В каждом языке есть слова, которые никак не отличаются от других слов, но передать их при переводе бывает весьма непросто. Ведь реалии — специфические слова или названия предметов в духовной и материальной культуре, присущие только определенному народу. Реалии выступают определениями предметов, понятий, типичная особенностей определенного географического места, материальной жизни, социально-исторических особенностей некоторых людей, нации, страны, племени, представляющих национальный, местный и исторический колорит. Такие слова не имеют точных соответствий в других языках.

Необходимо быть внимательным, чтобы не перепутать реалии с терминами. Ведь между этими двумя понятиями есть значительная разница. Но некоторые реалии бывает очень трудно отличить от терминов, потому что последние могут иногда соотноситься и с уникальными референтами. Кроме того, термины так же, как и реалии, не имеют идеографических синонимов и входят в лексико - семантическую систему литературного языка. Термины, в отличие от реалий, могут быть интернациональными и характерны для художественного стиля, реалии же могут использоваться в любом стиле речи [26].

Рассмотрим следующую классификацию реалий:

1) Политические и социальные реалии. Политические и социальные реалии включают в себя:

названия местных административных учреждений: region, province, department;

названия органов управления и должностей: senate, chamber, congress, mayor;

слова, касающиеся социальной и политической жизни: westerner, General Assembly, emcee, Five — year Plan.

военные реалии: Fleet Admiral, Colonel.

2) Географические и этнографические реалии. К географическим реалиям относятся:

названия географических и метеорологических объектов: tornado, prairie, canyon;

названия географических объектов, связанных с человеческой деятельностью;

названия эндемичных видов: Abominable Snowman.

Этнографические реалии — слова, характеризующие повседневную жизнь и культуру народов, их духовной и материальной культуре, традиции, религию, искусство, фольклор и т.д.

Этнографические реалии делятся на:

реалии, касающиеся повседневной жизни: pie, drugstore;

реалии, касающиеся искусства и культуры: Thanksgiving, Santa Claus, blues;

названия жителей и этнических предметов: Jap, gringo, Fritz;

единицы измерения денежные единицы: dollar, green, jard;

реалии, касающиеся работы: farmer, rancho.

Перевод реалий, как слов специфичных для определенного народа или страны, требует от переводчика особого внимания. Хотя речь идет о понятии и предметы, которым можно дать точное описание и определение, при передаче их на язык перевода, возможны значительные отклонения и варианты [3].

Это связано с тем, что из-за частоты употребления, роль в языке, бытовой характер слова, выступающие в качестве названий таких реалий, не имеют терминологической окраски; они не отличаются даже в наиболее повседневном контексте оригинала, не отличаясь в нем стилистически, являются привычными для языка и именно поэтому при их переводе возникают трудности.

Понятно, что если правильно передать определение предметов, о которых идет речь в оригинале, и образов, связанных с ними, необходимо иметь определенные знания о той действительности, о которой говорится в тексте оригинала. В теории перевода такие знания называют «фоновыми знаниями». То есть совокупность представлений о том, что

представляет собой реальный фон, на котором разворачивается картина жизни другой страны и народа.

Фоновая лексика — слова или выражения, несущие в себе дополнительный смысл и определенные семантические и стилистические оттенки, которые накладываются на основное значение, и общеизвестны людям, принадлежащим к определенной языковой культуре. Д. Томахин, предположив определенную градацию фоновых знаний, определил понятие фоновых знаний, как таковых, связанных с национальной культурой и которые присущие определенной этнической и языковой общности. Так как они базируются на массовом обыденном сознании носителей языка и культуры, где наряду с повседневными бытовыми знаниями представлены, в определенной степени, знания научного характера, приобретаются в процессе воспитания человека в определенной культуре, через различные средства образования и передачи информации.

Существует четыре способа перевода, или даже правильно было бы сказать, передачи реалий:

во — первых, это транслитерация или транскрипция (полная или частичная), непосредственное использование данного слова, обозначающего реалию, либо его корня в написании буквами языка перевода или в сочетании с суффиксами языка перевода;

во — вторых, образование нового слова или словосочетания для обозначения соответствующего предмета на основе элементов и морфологических отношений, уже реально существуют в языке. В своей основе этот перевод описательный;

третий способ — использование слова, имеет близкое значение, хотя и не тождественно со значением реалии, которая переводится;

четвертый способ — гипонимичный или обобщенно- примерный перевод, при котором слова языка перевода, называют понятия вида, передаются словом языка перевода, называет понятие рода.

Первый способ перевода реалий очень широко используется. Нет такого слова, которое нельзя было бы перевести на другой язык, хотя бы описательно.

Но транслитерация необходима именно тогда, когда надо соблюсти лексической краткости определение, чтобы сохранить привычность слова, которую оно имело в языке оригинала, и, вместе с тем, подчеркнуть специфичность предмета или понятия, переводится и не имеет соответствия в языке перевода. Очень часто иностранные слова

переносятся в язык перевода именно для того, чтобы выделить оттенок специфичности реалии. Когда слово, которое транслитерируется, употребляется или редко, или впервые переносится в текст перевода, то бывает необходимо предоставлять и комментируя объяснение и соответствующий контекст [14].

Второй способ перевода реалий (образование нового слова или словосочетания) в переводах на русский язык используется не так широко, как первый способ.

Третий способ передачи слов, означающих инонациональные реалии, заключается в использовании слов родного языка, что означает то приближенное и похоже по функции, хотя и не является абсолютно тождественным. Применение перевода этого типа в ряде случаев может вызвать и местные ассоциации.

Например, обращение "sir" и "miss" передавались ранее в переводе как «господин» и «госпожа» соответственно, а в современных переводах, как «господин» и «госпожа» или оставляют «сэр» и «мисс». Потеря определенной вещественной специфики при переводе компенсируется тем, что при большей или меньшей степени близости, в контексте перевода слово является абсолютно понятным. Хотя, конечно, слово, имеющее непосредственную связь со специфическими фактами из жизни одной страны, не может быть полноценно использован для передачи реального понятия из жизни другой страны.

Чтобы правильно перевести реалии, необходимо также учитывать:

тип текста;

значение реалий в контексте;

типы реалий и их систематическая роль в культурах языку и языка перевода;

степень восприятия необычных словосочетаний и «экзотических» выражений в культуре языка перевода.

Итак, все четыре способа перевода в переводческой практике не используются отдельно друг от друга, они переплетаются. Ведь при использовании только одного способа перевода текст может либо потерять национальную специфичность, или, наоборот, быть «перенасыщенным» иноязычным разговорным материалом (например, при применении только способа транслитерации).

Особую роль в переводе мемуаров играет перевод модальности. На всем протяжении развития лингвистики большое значение уделялось исследованию

модальности. Однако и до сих пор мы не имеем польного объяснения этого явления, что связано с его многоплановостью, специфичностью языкового выражения и функциональными особенностями.

Модальность может быть реализована на грамматическом, на лексическом , на интонационном уровне.Небольшое число модальных глаголов образует группу. Данные глаголы выделяются среди прочих глаголов рядом характерных особенностей в значении их употребления и грамматических формах. Модальные глаголы не имеют собственно глагольной грамматической категории. Роль в предложении таких глаголов — служебная,обозначение возможности,способности,вероятноссти и так же необходимости совершения действия, выраженного смысловым глаголом. Модальные глаголы не могут употребляться в предложении в качестве отдельного члена, так как выражают лишь отношение, а не само действие. Они являются недостаточными глаголамы и не имеют всех форм, присущих другим глаголам.

2.2 Лингвистические и экстралингвистические факторы перевода мемуарной литературы

В данной дипломной работе мы рассмотрим несколько переводов «Мирового кризиса» У. Черчиля:

- Черчиль В. Мировой кризис. Пер. с англ.; с предисл. И. Минца.
- Черчиль В. Мировой кризис Авторский перевод Crusoe (crusoe.livejournal.ru).
- Черчилль У. Мировой кризис. Часть 1. 1911-1914 годы. Издательство Принципиум, пер. с англ. В. Кирова.

В предыдущем параграфе говорилось об стилистических особенностях перевода мемуарной литературы. Теперь мы остановимся на лингвистических и экстралингвистических факторах перевода. Анализируя текст оригинала и создавая эквивалентное сообщение на языке перевода, переводчик не может не учитывать и другие компоненты высказывания.

В этом пункте речь пойдет как о влиянии на процесс перевода функциональных параметров выражения, так и о необходимости учета факторов, связанных с языковыми особенностями данных стилистических подсистем.

Для перевода не менее важная и конкретная коммуникативная установка того или иного высказывания. Эта установка довольно часто вносит дополнительные коррективы в переводческое решение, определяя, какая из функциональных характеристик является ведущей для данного высказывания, то есть его функциональной доминантой. Последние могут быть не только основными функциями данного жанра, то есть денотативная или экспрессивная, но и функциями, которые для него малохарактерны (например, поэтическая).

Начнем рассмотрение особенностей перевода мемуарных текстов по передаче в переводе экспрессивной функции речевого акта [13].

Следует вновь указать на то, что выбирая тот или иной способ реализации процесса перевода, переводчик мысленно сравнивает реакцию на тексты оригинала и конечного сообщения разноязычных получателей. При этом совсем не обязательно использовать при переводе то же стилистическое средство, что и в оригинале. Важно, чтобы при этом был достигнут одинаковый экспрессивно-стилистический эффект, то есть чтобы была вызвана похожа реакция у получателей.

Важным стилистическим средством, используемым для выражения экспрессивной функции является метафора. При этом в мемуарном стиле чаще встречаются метафоры-стереотипы, которые имеют достаточно высокую частотность и воспринимаются читателем как нечто привычное и характерное для данного стиля. В то же время, помня о «динамической эквивалентности» и о необходимости вызвать у читателя перевода примерно ту же реакцию, что и у читателя оригинала, следует иметь в виду, что образ, привычный и даже несколько «стертый» с точки зрения носителя одного языка, может оказаться новым и оригинальным для носителя другого языка. Рассмотрим следующий пример:

Both Tories and many right-wing Labour leaders have been surprised by the swelling tide of working class opinion, embodied primarily in the trade unions, which said 'No' to the Common Market [33].

Swelling tide — достаточно обычный образ для английского языка. В то же время для русского языка метафора, основанная на этом образе, была бы крайне необычной. Прежде всего необходимо конкретизировать значение слова *opinion*. Более широкий контекст позволяет установить, что речь идет о решительных выступлениях английских

трудящихся против вступления Англии в Общий рынок. Попробуем найти аналогичную и в то же время достаточно стереотипную метафору в русском языке:

Как консерваторов, так и правых лейбористов застала врасплох мощная волна выступлений рабочего класса, и в первую очередь профсоюзов, против присоединения Англии к Общему рынку [33].

Проблема замены образа, лежащего в основе той или иной метафоры, несколько усложняется в тех случаях, когда она влечет за собой дополнительные смысловые сдвиги:

But he is soaring into this world of fantasy because in the real world his policies are getting such a bashing from the working people [33].

Но он предпочитает витать в облаках, потому что на земле его политика встречает резкий отпор со стороны рабочих.

Ориентируясь на более привычный для русского читателя образ, переводчик превращает *soaring into this world of fantasy* в «летать в облаках». Однако сразу же возникает необходимость в дополнительных преобразованиях. Ведь в английском тексте *this world of fantasy* противопоставляется *the real world*. Поскольку в тексте больше не фигурирует «вымышленный мир», то и упоминание «реального мира» теряет всякий смысл. Необходимо другое сопоставление («в облаках» — «на земле»). Таким образом, замена одного образа потребовала замены другого. Такого рода преобразования можно назвать экспрессивно - стилистической адаптацией.

Необходимость в экспрессивно-стилистических адаптациях возникает почти каждый раз, когда приходится переводить развернутые метафоры типа следующей:

As for the London Foreign Office, it seems to matter little what government is in office: the moment negotiations 'to bring the war in Europe to an end are proposed they are smothered in an indigestible blanket of clotted damp wool whose verbal framework differs not an iota from Stewart [33].

В данном примере не так просто найти деформированный фразеологизм *to put a wet blanket (on),* примерно соответствующий русскому "облить *холодной водой*". В переводе русский фразеологизм подвергается аналогичной деформации.

Что касается лондонского отдела иностранных дел, то, какое бы правительство ни находился у власти, его позиция остается неизменной [29]. *Стоит кому-нибудь предложить переговоры об окончании войны в Европе, как отдел иностранных дел*

пытается утопить эту инициативу в водопадах ледяной воды, напоминает точно так же, как и за Стюарта [29].

Замена основного образа, находящегося в основе развернутой метафоры, потребовала адаптации всего высказывания. При этом необходимо было следовать той же логике сопоставления образов. В английском варианте деформация фразеологизма *to put a wet blanket (on)* осуществляется в основном по линии экспрессивного усиления. Не просто *blanket*, *a indigestible blanket*, не просто *wet*, а *of clotted damp wool*. Развивая в том же направлении образ, на котором основан соответствующий русский фразеологизм, переводчик заменяет «водопадами ледяной воды». Теперь необходимо адаптировать к этому образу и остальные элементы высказывания. Если в английском тексте оправдано употребление глагола smother («душить»), то в русском варианте нужен другой глагол, выражающий тот же «семантический параметр» -- «уничтожить», но при другом словосочетании («водопады ледяной воды »). Так мы получаем глагол «утопить».

Труднее объяснить перевод другой, части этого отрывка. Казалось бы, что общего между whose verbal framework, etc. и «сбрасывается так же». Удачен с точки зрения стилистических норм английского языка такой образ, как verbal framework (of a blanket), и не является ли он смешанной метафорой - оставим это на совести автора английского статьи, из которой взят отрывок. Во всяком случае, на русском совершенно ясно, что «водопады ледяной воды» — это и есть соответствующей конструкцией в этом предложении, и поэтому было бы бессмысленно помещать эти водопады в «словесную обертку». Поэтому здесь достаточно ограничиться обычным глаголом «сбрасывать». Что «сбрасываются точно так же, как и на Стюарта» — результат не только описанного выше смыслового преобразования, но и антонимической замены (differs not an-iota from Stewart — «точно так же, как и на Стюарта»).

Таким образом, при переводе развернутой метафоры, основанной на деформированном фразеологизме, чрезвычайно важно определить, в каком направлении видоизменяется образный рисунок, лежащий в основе этого фразеологизма.

Рассмотрим аналогичный пример:

Pie in the sky is too colourless a phrase to describe Mr. Heath's closing speech to the Tory Party conference. It was more like caviar in the stratosphere [36].

Здесь фразеологизм также деформируется по линии экспрессивного усиления. Вместо pie — caviar (дороже и изысканнее блюдо), вместо sky — stratosphere (еще выше, то есть дальше от земли). В результате создается юмористический эффект построен на нелепости, необычности словосочетание caviar in the stratosphere.

Попробуем пойти по той же линии, взяв за основу русский аналог этого фразеологизма - «(пообещать) журавля в небе».

Сказать, что в своей заключительной речи на конференции Тори Хит обещал журавля в небе, было бы не очень выразительное. Он обещал жар-птицу в стратосфере (или в космосе).

Здесь та же тенденция к усилению (вместо «журавля» — «Жар-птица», вместо «неба» - «стратосфера») и похож юмористический эффект, основанный на нелепом сопоставлении сказочной «жар-птицы» и «стратосферы» («космоса»).

У. Черчилль также обрушивает на читателя потоки жаргонизмов и прочих выражений, поскольку они быстро приходят в голову и заполняют собой отсутствие мысли.

Так, например, используемые каламбуры акцентируют внимание переводчика на форме или, другими словами, на поэтической функции языка. Понятно, каламбур преследует и экспрессивные цели.

Рассмотрим пример:

If Congress can not or will not keep us from going to war - and apparently it can not or will not - perhaps it can do the next best thing and keep us from going to movies [33].

Каламбур в данном примере построен на обыгрывании двух значений глагола go, фразеологизм связанного в go to war («вступать в войну») и основного в go to movies («ходить в кино»). Попробуем добиться похожего эффекта путем сопоставления различных значений русского «поход» (военная кампания и посещение театра, музея, кино).

Если конгресс не может или не хочет удержать нас от военных походов, а, судя по всему, он этого не может или не хочет, то уж во всяком он мог бы удержать нас от походов в кино [27].

Для У. Черчилля характерно объединение в одном предложении разнородных, относительно независимых мыслей. Такое «нанизывания» в одном высказывании мыслей,

слабо связанных логически, несвойственно русском языке. Сохранение типа предложения при переводе в подобных случаях приводит либо к потере истинного смысла высказывания, либо к созданию громоздких фраз, неприемлемых для русского языка. В переводе таком высказывания часто делятся на несколько самостоятельных предложений, например:

A police Advisory Board composed of twelve representatives from police authorities, nine from the Federation, three representing superintendents, and eight representing Chief Officers with the Home Secretary or Home Office representative in the chair, has a general consultative and advisory function on police matters but the Home Secretary need not accept its advice [333].

Это предложение включает, по крайней мере, три самостоятельные мысли: (1) состав консультативного бюро (2) роль министра внутренних дел в работе бюро, (3) функции и права бюро. Последняя мысль разбивается далее на две, относительно независимые идеи. В русском переводе, данное высказывания разбито на три самостоятельных предложений:

Существует также Полицейское консультативное бюро, состоящее из двенадцати представителей полицейских руководителей, девяти представителей Федерации, трех делегатов от старших полицейских офицеров и восемь представителей от главных констеблей. Председателем бюро является министр внутренних дел или представитель министерства. Бюро имеет общие консультативные функции по делам, касающимся полиции, но министр внутренних дел не обязан принимать его рекомендаций [27].

В обоих языках для автобиографичного стиля свойственна лаконичность. Однако в английских текстах это требование соблюдается строго, чем в русском. Поэтому в англо-русских переводах нередко приходиться выбирать более пространственный вариант.

Таким образом, исследуя три разных перевода книги «Мировой кризис» авторства У. Черчилля, мы обнаружили, что перевод мемуарных материалов достаточно творческий процесс, который требует от переводчика знаний определенных особенностей этого жанра. При переводе мемуарной литературы, переводчик должен учитывать: цель текста, характер пользователя, языковые качества текста оригинала, культурные и индивидуальные возможности языка в культурном аспекте пользователя и многое другое.

Заключение

На современном этапе понятие художественного дискурса, к которому относится и мемуаристика, является одним из основных понятий прагматической лингвистики и лингвистики текста. Сегодня представление о дискурсе отражает весь ход лингвистической науки. Однако существуют и другие подходы к определению понятия дискурса, а именно: научно-литературный, философский, лингвистический, когнитивный и другие. Рассмотрев их, можно обобщить, что дискурс является системой коммуникации, полем коммуникативных практик, рассматриваемое в реальном и потенциальном аспектах, где под реальным измерением понимается текущая речевая деятельность и ее результаты. Текст представляет собой совокупность знаков, обслуживающих данную коммуникацию. Эти знаки могут быть вербальными и невербальными (флаги, эмблемы, портреты, бюсты, символические и знаковые личности и т.д.).

Вариативность дискурса зависит от многих факторов. Если понятие дискурса связывают с типами и формами речи, принципами построения сообщения, его риторикой, тогда речь пойдет о монологическом, диалогическом, нарративном, риторическом, ироническом типах дискурса, если с характеристиками речи отдельного человека и групп людей, тогда речь идет о личностном, неповторимый, коллективистский, авторитарный дискурс.

Художественный дискурс формируется и функционирует в непрерывном процессе становления, где различные формы и виды речи образуют ценностно маркированные парадигмы на основе общественно и профессионально определенной ситуации общения. Все ее части играют преимущественно типологически надлежащую им роль. Это дискурс художественной литературы, художественных произведений, который характеризуется не только наличием текстового компонента, но и наличие дополнительных антропологических и идейных факторов влияния на формирование мнения читателя.

В работе мы попытались исследовать основные особенности перевода автобиографических текстов и определить проблемы, возникающие в процессе их воспроизведения с английского языка на русский.

При написании работы мы выполнили следующие задачи:

• выявили основные особенности перевода мемуаров в целом;

• рассмотрели особенности перевода произведения У. Черчилля «Мировой кризис»;

• описали трудности при переводе мемуаров;

• отметили основные переводческие трансформации, как способ воспроизведения мемуарной литературы;

• продемонстрировали сводные результаты исследования.

Художественный перевод, к которому принадлежит и перевод автобиографических текстов, значительно сложнее, чем перевод произведений других жанров, поскольку предполагает не только двуязычного переноса, но и обмен двумя культурами и двумя социумами, включающий обмен эмоциями и идеями. Перед переводчиком художественного произведения возникает двойная задача: понять текст оригинала, то есть воспринять его как читатель, а затем преобразовать его на языке перевода. Необходимо добавить, что эта задача намного усложняется, если в тексте, присутствует особый пласт лексики — лексика символическая.

При переводе мемуарной литературы могут возникать трудности, как:

значение понятия отличается в зависимости от культуры, истории и духовности народа;

понятие может быть недостаточно четко очерченным;

понятие входит в состав фиксированных речевых стереотипов;

понятие может быть реестровых лексемой словаря;

понятия могут быть исторически давние (сегодня не используются);

отсутствует контекст;

у переводчика отсутствуют или недостаточно знаний культуры речи оригинала;

фактор субъективизма и различного восприятия и переработки информации в соответствии с психотипом переводчика.

Одним из способов воспроизведения автобиографических текстов является использование переводческих трансформаций. Необходимо отметить, что больше всего переводчики применяют способ замены. Замена происходила на лексическом (слова), синтаксическом (предложения) и грамматическом (части речи) уровнях. Меньше всего в текстах перевода наблюдается использование слияния (или интеграции). Это может быть

объяснено тем, что этот способ более характерен перевода прозаических текстов, где целесообразно объединять, например, несколько простых предложений в одно сложное.

Таким образом, исследование языковых структур, пронизывающих языковой полотно художественного произведения, определяет специфические черты собственной национальной символической системы, в основу которой легли национально-культурные традиции, обычаи, обряды. Только при условии прочтения фоновых, положительных знаний, которыми обладают носители языка оригинала, возможно адекватное воспроизведение понятий и реалий в тексте перевода.

Результаты проведенного нами исследования могут пригодиться студентам при подготовке к семинарам по художественному переводу, при написании учебного пособия по теории и практике художественного перевода, а также будут полезными всем тем, кто интересуется проблемами художественного перевода и литературоведения в целом.

Список литературы

- Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Барт Р. Избранные труды. Семиотика. Поэтика. — М. , 1989.
- Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. — М. : Эстетика словесного творчества, 1976.
- Брандес, М. П. Предпереводоведческий анализ текста / М. П. Брандес, В. И. Провоторов. — М. : Тезаурус,2000
- Введенская А.А. Русский язык и культура речи / А.А.Введенская —Р. 2010
- Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / Виноградов В. С. — М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001.
- Витренко, А. Г. Может ли перевод быть частично эквивалентным? / А. Г. Витренко // Вестник МГЛУ : отв. ред. В. К. Ланчиков. Семантические и стилистические аспекты перевода. — М., 2005.
- Гарбовский, Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004.
- Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. — М. , 1979.

- Голубович, И. В. Биография как социокультурный феномен: методология анализа в гуманитарном знании / И. В. Голубович // Інтегративна Антропологія.
- Казакова Т.А. Практические основы перевода / Т.А.Казакова —Спб. 1999.
- Коленковский, А. К. Дарданелльская операция / А. К. Коленковский — М. : Гиз, 1930.
- Комиссаров, В. Н. Лингвистика перевода / Комиссаров В. Н. — М. : ЛКИ, 2007.
- Латышев, Л. К. Курс перевода. Эквивалентность перевода и способы её достижения / Л. К. Латышев. — М. : Международные отношения, 1981.
- Латышев, Л. К. Перевод: теория, практика и методика преподавания / Л. К. Латышев, А. Л. Семенов. - М. : Академия, 2003.
- Литвинов П.П. Словарь синонимов английского языка / П.П.Литвинов —М.; Арстрель 2010
- Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVIII вв. / Д. С. Лихачев. — Л. : Наука, 1973.
- Минченков А.Г. Русские частицы в переводе на английский язык / Минчеков А.Г. --- М.; Химера. 2001.
- Михальская Н.П. История английской литературы / Михальская Н.П. -- М.:Академия. 1998.
- Новицкий, В. Ф. Мировая война 1914–1918 гг. Кампания 1914 года в Бельгии и Франции (в 2 томах) / В. Ф. Новицкий // М. : Воениздат НКО СССР, 1938.
- Паршин А. Н. Теория и практика перевода / А. Н. Паршин. — М. : Русский язык, 2000.
- Покровский, М. Н. Империалистическая война. Сборник статей 1915–1927 / М. Н. Покровский. — М. : Коммун. Ак., 1928.
- Попова, З. Д. Лексическая система языка (внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы изучения) / Попова З. Д., Стернин И. А. — Воронеж : Изд-в Воронеж. ун-та, 1994
- Потницева, Т. Н. Взаимодействие жанра литературной биографии и исторического романа в эпоху романтизма / Т. Н. Потницева // Зарубежный роман в системе литературного направления. — Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1989.

- Потницева // Зарубежный роман в системе литературного направления. — Днепропетровск, Изд-во ДГУ, 1989.
- Утробина А.А. Теория перевода.Конспект лекций / Утробина А.А. --М. : 2010
- Рецкер, Я. И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык / Я. И. Рецкер // Теория и методика учебного перевода. — М. : Высшая школа, 1975.
- Творогов О.В. Древнерусские хронографы / Творогов О.В. --М.; Наука. 1975.
- Черчилль, В. Мировой кризис. Часть 1. 1911-1914 годы. / Пер. с англ. В. Кирова. — Издательство Принципиум.
- Черчиль, В. Мировой кризис Авторский перевод Crusoe (crusoe.livejournal.ru)
- Черчиль, В. Мировой кризис. / Пер. с англ. ; с предисл. И. Минца. — М.; Л.: Государственное военное издательство, 1932.
- Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус.Проблемы. Аспекты / А.Д. Швейцер М.; Книжный дом Либроком. 2008
- *Пугина Е.Ю Реалии как лингвистическое понятие / Вестник Московского государственного областного университета. 2014*
- Halverson, S. *The concept of equivalence in translation: much about nothing* / Halverson S. // Target. — 1997.
- C. Churchill, W. S. *The World crisis 1911– 1918.* Vol. 2: 1915, London, 1923.
- Neubert, A. *Text and Translation.* / Neubert A. — Leipzig: Verlag Enziklopaedie, 1985.
- Newmark, P. *Approaches to translation* / Newmark P. — Hertfordshire : Prentice Hall, 1988.
- Nida, E. *The Theory and Practice of Translation* / E. Nida, and C.R.Taber. — Leiden : The united bible societies. -1985.
- Oxford Russian Dictionary / Oxford University Press -- 2006