7. Frejd Z. *Hudozhnik i fantazirovanie*. Perevod s nemeckogo R.F. Dodel'ceva, A.M. Kesselya, M.N. Popova. Moskva: Respublika, 1995.
8. Kulichihina M.A. *Telo i telesnost' v nemeckom romantizme (koncepcii i obrazy)*. Avtoreferat dissertacii … kandidata filologicheskih nauk. Moskva, 2012.
9. Fedulov S.S. Cinizm v iskusstve: mirovozzrencheskie smysly i `esteticheskie formy. *Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta*. Seriya: Gumanitarnye nauki. 2017; № 1 (44): 104 – 110.
10. Dezhurov A.S. *Grotesk v nemeckoj literature XVIII veka*. Dissertaciya … kandidata filologicheskih nauk. Moskva, 1996.

Статья поступила в редакцию 12.01.22

УДК 821.111(73)

Demenyuk V.M., *postgraduate, Institute of Philology and Journalism, Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod (Nizhni Novgorod, Russia), E-mail: demenyuk.veronika@mail.ru*

NARRATOR IN THE EARLY PROSE OF AMBROSE BIERCE. The article is dedicated to the early prose of Ambrose Bierce ("Nuggets and dust panned out in California", "The Fiend's delight", "Tales of soldiers and civilians") in an aspect of features of liminal epoch of XIX-XX centuries; the determination of the author's status between romantic and realistic traditions is made. In the course of a comprehensive analysis of narrative structure it is concluded that it is subjective due to the figure of narrator, who unites all texts in one, which is demonstrating the face of modern American character. In conclusion, it is noted that a combination of verisimilitude of narration and subjective narrator gives a possibility of cooperation between author and his readers and makes the problems described common to all mankind.

Key words: **Ambrose Bierce, narrator, romantic era, liminal epoch.**

В.М. Деменюк, *аспирант, Институт филологии и журналистики Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, E-mail: demenyuk.veronika@mail.ru*

ФИГУРА ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РАННЕЙ ПРОЗЕ АМБРОЗА БИРСА: МЕЖДУ РОМАНТИЧЕСКОЙ И РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЯМИ

В статье анализируется малая проза Амброза Бирса раннего периода на примерах текстов сборников «Самородки и пыль, отмытые в Калифорнии» («Nuggets and dust panned out in California»), «Наслаждение изверга» («The Fiend's delight»), «О солдатах и гражданских» («Tales of soldiers and civilians») с точки зрения особенностей переходной эпохи рубежа XIX–XX веков; определяется статус автора, оказавшегося своеобразным связующим звеном между романтической и реалистической литературными традициями. В ходе комплексного анализа специфики построения нарратива делается вывод о принципиальной субъективности повествования, сформированной фигурой нарратора, объединяющей разрозненные, на первый взгляд, тексты внутри сборников в единый текст, представляющий собой своеобразных срез нравов современных автору Соединенных Штатов. В заключение делается вывод о том, что именно сочетание правдоподобного повествования в сочетании с субъективностью повествователя позволяет активно взаимодействовать с читателем и вывести за счет этого проблематику текстов на общечеловеческий уровень.

Ключевые слова: **Амброз Бирс, нарратор, романтизм, переходная эпоха**.

Амброз Бирс является автором переходной эпохи рубежа XIX–XX веков, чье творчество до сих пор служит ориентиром для множества американских авторов, а также становится источником вдохновения для различных произведений современного искусства (например, кинофильмов и сериалов), что, бесспорно, свидетельствует о ключевом статусе его фигуры в литературном процессе эпохи и актуальности исследования его творчества в настоящем. Хронологически до своей первой целостной художественной книги – сборника «О солдатах и гражданских» (*пер. наш*, «Tales of Soldiers and Civilians», 1891) – А. Бирс успел поработать с самым разным материалом и в различных условиях, с одной стороны, разрабатывая методологию реалистического письма, особенно актуального в связи с ключевыми историческими событиями в США конца XIX века, очевидцем которых являлся автор, с другой стороны, находясь в тесной связи с предыдущей, романтической традицией. Первые его сборники семидесятых годов, выпущенные в Англии под псевдонимом Дод Грил, – «Наслаждение изверга» («The Fiend's Delight», 1873, перевод наш – *В.Д.*) и «Самородки и пыль, отмытые в Калифорнии» («Nuggets and Dust Panned Out in California», 1872 – перевод наш – *В.Д.*), анализ которых не производился в русскоязычном литературоведении, что подтверждает новизну производимого исследования, относятся к раннему периоду творчества автора, который только нащупывает и формирует собственный метод и поэтому больше впитывает извне, а именно – из происходящего вокруг него в литературном процессе. Целью данного исследования является определение статуса Амброза Бирса в переходной эпохе литературного процесса США между романтической и реалистической традициями. Для достижения этой цели мы ставим перед собой следующие задачи: определить специфику реалистического повествования и соотнести понятие реалистичность с понятием правдоподобия, проанализировать тексты сборников «Самородки и пыль, отмытые в Калифорнии» (пер. наш «Nuggets and Dust Panned Out in California», 1872), «Наслаждение изверга» (пер. наш «The Fiend's Delight», 1873), «О солдатах и гражданских» («Tales of Soldiers and Civilians», 1891 – перевод наш – *В.Д.*) с точки зрения фигуры повествователя, объединяющей тексты ранних сборников автора в единый метатекст.

Основой сюжета для своих текстов первых двух сборников (в оригинале всегда обозначаемые автором как «tales») Амброз Бирс выбирает бытовые зарисовки, как будто бы вырванные из ежедневной рутины среднестатистического американца. На фоне различных закоулков американской глубинки героями авторского повествования часто становятся безымянно абстрактные lady («The Heels of Her»), another man («Mr. Hunker's Mourner») [1], gentleman («Hanner's wit») [2]. Даже в случаях, когда Бирс дает своим персонажам имя: Jacob Scolliver («The Scolliver Pig»), Mr. Gobwottle («Little Isaac») [1], он подлинно не конкретизирует их. Схожее можно наблюдать в повествовании басенного принципа, где герои становятся функцией: их задачей выступает, скорее, совершить действие, произнести фразу внутри текста, нежели стать центральным его элементом, вокруг которого история бы разворачивалась. История словно сама по себе случается с персонажем, и она для автора становится центром его внимания и интереса, а не сам персонаж.

Как указывал Ж. Жанетт, повествование строится на изображении действий, что является в его терминологии наррацией и изображением вещей или героев, что становится описанием. «Повествование занято поступками и событиями как чистыми процессами, а потому делает акцент на темпорально-драматической стороне рассказа; описание же, напротив, задерживая внимание на предметах и людях в их симультанности и даже процессы рассматривая как зрелища, словно приостанавливает ход времени и способствует развертыванию рассказа в пространстве» [3]. Исходя из этого, можно предположить, что раннего Бирса интересует собственно повествование: его условные персонажи совершают те или иные действия, которые составляют фабулу рассказа, демонстрирующуюся читателю как будто непосредственно в момент их происшествия. Например, текст «A Comforter» начинается с сухого перечисления фактов: «Уильям Банкер заплатил штраф в двести долларов за избиение своей жены. Получив квитанцию, он уныло пошел домой и сел у домашнего очага» [1]. Отсутствующая описательная экспозиция помещает читателя сразу в гущу событий совершенно абстрактного героя, биографию которого составляет только набор его поступков – нам совершенно неизвестно, кто такой Уильям Банкер, какой у него характер, как он выглядит, для А. Бирса это совершенно неважно. Прошедшее время («had paid» «he went… and seated himself» [1]) с языковой точки зрения служит здесь не собственно временным маркером, но фактором, позволяющим установить причинно-следственные связи между логически следующими друг за другом действиями. События изложены так, как они происходили в предполагаемой хронологии, а так называемого рассказчика формально не возникает: Я-повествователь отсутствует, никто ни о чем не говорит, и кажется, что события рассказывают о себе сами.

Такой художественный прием должен формировать объективное повествование, а читателя провоцировать встать на позицию наблюдателя: если текст представляет из себя последовательность событий, разворачивающихся параллельно с процессом чтения, значит, они должны вести к кульминационной точке и развязке, подобно новелле. Однако у раннего А. Бирса этого не происходит: кульминация не наступает, потому что не происходит никакого драматического развития. Герои могут даже не сдвинуться с места на протяжении текста, и как таковых событий в исторической перспективе не происходит – это, скорее, на-

бор хаотично вырванных сцен из жизни тех или иных персонажей. Максимально обширная панорама различных локаций и героев, случайных ситуаций и происшествий демонстрирует читателю универсальность всех этих сюжетов и потенциальную возможность случиться подобному буквально по соседству с ним. И в этом заключается главный парадокс, который присущ творчеству А. Бирса с самого начала: при имитации плотной повествовательной ткани, где действия нанизаны одно на другое, никакого действия по существу не происходит, а все события подлинно служат застывшим вневременным описанием быта и нравов типичного представителя Америки.

Следуя далее по тексту «A Comforter», читатель сопровождает главного героя домой, где тот беседует на отвлеченные темы с супругой, за избиение которой заплатил штраф. По ходу бессодержательного разговора он прихватывает в руки кочергу, раскручивая ее с нарастающей злостью, и зритель ожидает от героя конкретного логически следуемого разрешения. Вместо этого Бирс заканчивает абсолютной остановкой: «Небольшой острый изгиб в середине этой железной огненной кочерги красноречиво свидетельствует о неправильном исправлении [супруга]» [1]. Предполагаемое действие здесь заменяется на застывшее описание отвлеченного предмета, впитавшего в себя след произошедшего; горизонт ожидания читателя разрушается. С лингвистической точки зрения повествование, где доминировали формы прошедшего времени, внезапно обрывается возникновением утверждения в форме времени настоящего («a curve… is eloquent of a wrong redressed» [1]), приобретающим в данном контексте вневременной статус, подтверждающий рутинность, обыденность всей ситуации в целом. Более того, возникает вопрос: если до этого всю цепочку объективно происходящих событий безлично представлял на суд читателя сам текст, то кто обратил читательское внимание на этот изгиб на кочерге? Получается, что нарратив строится через оптику некоего субъекта, который замечает эту деталь, делает ее акцентной в этом тексте, превращая ее в значительный смыслообразующий элемент повествования, которое в финале резко переключается на описательность.

Той же схемой будет пользоваться Бирс в текстах сборника «Tales of Soldiers and Civilians», принесшему ему наибольшую известность, где часть новелл открывается описанием конкретного и исторически достоверного локуса, например: «На железнодорожном мосту, в северной части Алабамы, стоял человек и смотрел вниз на быстрые воды в двадцати футах под ним» («Случай на мосту через Совиный ручей»); «Летом 1896 года Уильям Холт, богатый фабрикант из Чикаго, временно проживал в центре штата Нью-Йорк в маленьком городке, название которого пишущий эти строки не запомнил» («Беспроволочная связь») [4]. Возникающие в самом начале текста подобные маркеры напоминают читателю, что история, которая разворачивается перед ними, происходит в реальном историческом пространстве современных ему США. В случае более крупных поздних текстов Бирса говорить о доминировании повествования над описанием в терминах Женетта становится невозможным: расширяя объем текста, автор неизбежно насыщает его деталями и характеристиками происходящего, включениями описаний разного масштаба, что изначально задает изначальное восприятие его как художественного, порожденного восприятием действительности через некое авторское сознание. Но все же стоит отметить, что публикации многих текстов Бирса из данного сборника, как и большинства новеллистов рубежа веков, первоначально происходили в периодических изданиях и газетах, в основном в «The San Francisco Examiner», в штате которого он работал в качестве журналиста. Лаконичный художественный текст тем самым оказывается вписан внутрь журнального разворота, где перемешиваются публицистические тексты, рекламные вставки и собственно литературные произведения. Это влияет на восприятие текста как на включенного в реальную историческую действительность; грань между художественной фантазией и фактической реальностью вокруг читателя стирается. В отношении Бирса также важно обозначить, что проблематика его творчества тесно переплетается с конкретными историческими катаклизмами современности, поскольку пространство и время его художественных текстов согласуется с недавно прошедшими историческими событиями времен Гражданской войны 1861–1865 годов. Более того, национальное сознание США все еще находится в активном процессе рефлексии над произошедшим; переломные исторические события гражданской войны еще не ушли в пласт национальной истории, а воспринимаются как еще переживаемые процессы становления и формирования настоящего и будущего страны.

Соответственно, претендуя на объективность повествования, автор заявляет тем самым о его правдоподобии. Правдоподобное повествование строится на соотнесении с читательским горизонтом ожиданий и преподносит себя с общепринятыми максимами, которые полагаются аудиторией как верные [2]. Таким образом, реалистический метод письма, который стараются использовать в своем творчестве писатели поствоенного периода в соответствии с новыми целями и задачами искусства конца XIX века, должен подразумевать не просто объективность излагаемого, но его принципиальное правдоподобие, которое позволяло бы создать образы максимально обобщенные и типизированные, нечто «обыденное и приближенное к норме» [5].

Однако насколько в таком ключе тогда собственно реалистическими можно считать тексты Амброза Бирса? Возвращаясь к вопросу субъекта нарратива, читатель сразу понимает, что есть некий рассказчик, который фиксирует всю сложно устроенную реальность внутри текста. В качестве примера рассмотрим текст открывающей новеллы сборника «Всадник в небе»: «В один из солнечных осенних дней 1861 года у обочины дороги на западе штата Виргиния в тени благородного лавра лежал солдат. Раскинувшись во весь рост, он лежал на животе, голова его покоилась на согнутой в локте левой руке, а правая была вытянута вперед и обхватывала ладонью приклад винтовки. Если бы не его поза и не едва заметное ритмичное подергивание висящего сзади на ремне патронташа, *солдата можно было бы принять за мертвого. Однако он просто спал на посту*» [4] (курсив наш – *С.Б.*). Повествователь маркирует свое присутствие в тексте сразу же, давая оценку статичному описанию вписанного в пейзаж героя. Рассказчик знает, что солдат заснул, хотя и выглядит, будто бы мертвый, а, следовательно, знает и историю, которая будет рассказана дальше в тексте; он и его сознание – создатель этого сюжета и художественного мира этого повествования. Из-за точности формулировок и насыщенности деталей, которые соотносимы с реальной действительностью США, только-только вышедшей из военного кризисного периода, текст ощущался буквально физически достоверным: казалось, от зоркого взгляда рассказчика не могла ускользнуть ни одна мелочь.

Читатель, сам того не подозревая, погружается в чтение текста с безоговорочным доверием к рассказчику и, как следствие, к описываемому внутри, и оказывается естественным компонентом повествовательного процесса – автор тем самым «не говорит своему читателю напрямую, что думать по поводу прочитанного, но предлагает возможность самим поразмышлять над прочитанным» [6]. Сначала текст имитирует реалистически достоверное повествование от третьего лица, куда помещается и где действует центральный персонаж, который в переломный момент открывается читателю как истинный нарратор истории, воспроизводящее данную художественную реальность сознание. Текст сам обращает читательское внимание на то, что описываемое являлось сном или видением персонажа, что полностью разрушает надежность нарратива, следовательно, и его предполагаемую правдоподобность. Так герои повествования становятся свидетелями собственной смерти, которую отказываются принимать («Без вести пропавший», «Житель Каркозы»), или вынуждены выступать на войне против собственных родственников («Сражение в ущелье Коултера», «Всадник в небе»), что вместе с эффектом разрушения горизонта ожиданий читателя рисует мир как безумный, лишенный какой-либо логики и норм.

Доверие к реальности описываемых события внутри текста подрывает таким образом доверие к реальной действительности читателя. Тексты позднего Бирса создают особую модальность уверенности в излагаемом и в достоверности текста: так художественный вымысел сближается в читательском сознании с его личным опытом и, что бы в произведении ни происходило, подразумевается, что подобное более чем вероятно имело место быть в реальной действительности (один из сборников Бирса так и называется: «Can Such Things Be?» / «Может ли это быть?», 1893). Выходит, что читатель оказывается соавтором читаемого текста: он подключается к формированию художественного мира во время прочтения, поскольку доверяет своему опыту, который оценивает, как достоверный, сверяясь с обозначенными координатами повествования, которые даются как реальные исторические события.

Таким образом, можно обозначить следующие выводы: несмотря на задачи максимальной объективизации реалистического повествования в период необходимости осмысления ключевых современных исторических событий, А. Бирс остается подлинным наследником романтической субъективности письма, что подтверждает достижение главной цели данного исследования. Уже в самых ранних своих текстах через фигуру рассказчика, проявленную через Я-повествование или присутствующую имплицитно через внедрение описательного элемента в текст, при всей типизированности и правдоподобности высказывания он демонстрирует невозможность абстрагироваться от субъекта. В более широком смысле, особенно с учетом игрового привлечения читателя к сотворчеству, А. Бирс, будучи сам участником гражданской войны и на личном опыте испытавший весь ее ужас, показывает своему читателю, что в данной ситуации никто не может остаться сторонним наблюдателем. Более того, принципиальная субъективность повествования позволяет автору расширить проблематику текстов до общечеловеческого масштаба – кризис эпохи, демонстрируемый А. Бирсом в его небольших зарисовках, за счет активного вовлечения читателя в со-творчество и размышление над описываемым без авторской дидактической оценки приобретает онтологический статус.

В заключение стоит добавить, что отмеченные особенности построения повествования в ранней прозе А. Бирса используются автором и в более поздних произведениях, например, в рамках текстов сборника «Может ли это быть?» 1893 г. и в книге «Словарь Сатаны» 1911 г. Это определяет теоретическую значимость результатов исследования и его дальнейшие перспективы. Результаты исследования, позволяющие расширить интерпретацию текстов автора, демонстрируют новизну исследовательской работы.

Практическая значимость обусловлена возможностью использования материала исследования в лекциях по истории зарубежной литературы XIX–XX вв.

Библиографический список

1. Grile D. *The Fiend's Delight*. New York, 1873. Available at: https://www.gutenberg.org/files/4793/4793-h/4793-h.htm
2. Grile D. *Nuggets and Dust Panned Out in California*. London, 1872. Available at: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175003712927&view=2up&seq=8&skin=2021
3. Женнет Ж. *Фигуры*: в 2-х т. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 1998. Available at: http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-l.pdf
4. Bierce A. *Tales of soldiers and civilians*. San Francisco, E.L.G. Steele, 1891.
5. История литературы США. *Литература последней трети XIX в 1865 – 1900 (становление реализма)*. Москва: Издательство ИМЛИ РАН, 2003; Т. 4. Available at: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-4/index.htm
6. Ingham D. *Ambrose Bierce as fabulist: Controlling the moment*. Texas Tech University, 1992. Available at: https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/13043

References

1. Grile D. *The Fiend's Delight*. New York, 1873. Available at: https://www.gutenberg.org/files/4793/4793-h/4793-h.htm
2. Grile D. *Nuggets and Dust Panned Out in California*. London, 1872. Available at: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175003712927&view=2up&seq=8&skin=2021
3. Zhennet Zh. *Figury*: v 2-h t. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 1998. Available at: http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-l.pdf
4. Bierce A. *Tales of soldiers and civilians*. San Francisco, E.L.G. Steele, 1891.
5. Istoriya literatury SShA. *Literatura poslednej treti XIX v 1865 – 1900 (stanovlenie realizma)*. Moskva: Izdatel'stvo IMLI RAN, 2003; T. 4. Available at: http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-4/index.htm
6. Ingham D. *Ambrose Bierce as fabulist: Controlling the moment*. Texas Tech University, 1992. Available at: https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/13043

Статья поступила в редакцию 17.01.22

УДК 811.111'373.42

Zhulidov S.B., *Cand. of Sciences (Philology), senior lecturer, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (N. Novgorod, Russia), E-mail: 4131240@mail.ru*
Zolotova M.V., *Cand. of Sciences (Philology), senior lecturer, Head of Department, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (N. Novgorod, Russia), E-mail: mviazolotova@gmail.com*
Ivanov S.S., *Cand. of Sciences (Philology), senior lecturer, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (N. Novgorod, Russia), E-mail: s.san@mail.ru*

INTRALINGUISTIC ASPECTS OF STYLISTIC EQUIVALENCE IN TRANSLATION (EXEMPLIFIED BY AMERICAN FICTION). Stylistic equivalence of an American original and its Russian translation based on different specific intralinguistic factors inherent in the source and target language systems as well as stylistically colored excerpts from the original inadequately rendered in the translated text are dealt with. Among the regarded intralinguistic factors enabling the usage of stylistically effective means the authors consider in particular – pun, alliteration, expressive occasionalisms, and abbreviations which are extremely difficult to be adequately rendered in translation. Inadequate correspondences are analyzed in detail and commented on, the most probable reasons of the distortions made are suggested, and in most cases the authors propose their own versions of adequate correspondences.

Key words: **translation, intralinguistic, stylistic, adequate, equivalent, correspondence, pun, alliteration, occasionalism.**

С.Б. Жулидов*, канд. филол. наук, доц., ННГУ имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, E-mail: 4131240@mail.ru*
М.В. Золотова*, канд. филол. наук, доц., зав. каф. ННГУ имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, E-mail: mviazolotova@gmail.com*
С.С. Иванов, *канд. филол. наук, доц., ННГУ имени Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, E-mail: s.san@mail.ru*

ИНТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ)

Рассматривается стилистическая эквивалентность американского подлинника и его русского перевода, основанная на различных, особых для систем исходного языка и языка перевода интралингвистических факторах, а также неадекватно переведенные стилистически окрашенные отрывки подлинника. К числу интралингвистических факторов, обусловливающих применение стилистически действенных средств, авторы относят, в частности, игру слов, аллитерацию, экспрессивные окказионализмы и аббревиатуры, воссоздание которых при переводе представляет собой особую сложность. Неадекватные соответствия подробно разбираются и комментируются, указываются наиболее вероятные причины допущенных искажений, а в большинстве случаев авторы приводят собственные варианты эквивалентных соответствий.

Ключевые слова: **перевод, интралингвистический, стилистический, адекватный, эквивалентный, соответствие, игра слов, аллитерация, окказионализм.**

В аналитических и критических работах, посвященных художественному переводу, основное внимание традиционно сосредоточено, как правило, не столько на собственно лингвистических расхождениях между исходным языком (ИЯ) и языком перевода (ПЯ), сколько на экстралингвистических факторах, релевантных для создания текста на ПЯ, адекватно передающего смысловое содержание и стилистические особенности подлинника. К таким факторам относят, например, культурологические и иные фоновые знания о стране ИЯ, значимость которых, по мнению ряда исследователей, порой оказывается гораздо важнее лингвистической компетентности [1; 2].

Изначально предполагается (как нечто само собой разумеющееся), что занятие художественным переводом представляет собой некий «высший пилотаж» мастера высшей квалификации, а знание им иностранного языка, и уж тем более языка родного, находится на таком уровне, что уделять ему большого внимания не стоит, а уж подвергать его сомнению было бы просто неприлично. Недаром таких специалистов с легкой руки известного переводчика романской литературы Н. Любимова иногда приравнивают даже к самим авторам произведений, гордо именуя их вслед за ним «писатель-переводчик».

Однако не стоит забывать, что все-таки «в начале было слово», а слово и все остальные лексико-грамматические единицы, взятые в совокупности, образуют то, что в лингвистике именуется системой языка, или его кодом, представляющим собой сложноорганизованный конструкт. Не только непринужденно свободное владение им, но даже сколь-либо полное познание и исчерпывающее изучение системы любого естественного языка еще далеки от своего завершения.

Исходя из сказанного, мы считаем актуальным рассмотрение роли собственно внутриязыковых, или, придерживаясь принятой терминологии, интралингвистических аспектов и факторов ИЯ и ПЯ, влияющих, а часто и определяющих выбор и применение эквивалентов в ходе анализа и понимания исходного текста (ИТ) в целях создания переводного текста (ПТ).

Во избежание терминологической путаницы необходимо напомнить о существовании «трех типов перевода, по классификации Р. Якобсона – с одной стороны, межъязыкового и внутриязыкового (или интер- и интралингвистического) как более простых и интерсемиотического (или трансмутации) – с другой, как очень и очень сложных» [3, с. 47].

Поэтому уточним, что в статье речь идёт не об «интралингвистическом переводе» как таковом, который реализуется, как правило, в рамках одного языка из одного функционального стиля (подъязыка) в другой, например, путем переложения текстов, изложенных на подъязыке юриспруденции (legalese), на общелитературный язык (plain English) с применением лексических и грамматических трансформаций [4, с. 61].

Интралингвистические же факторы – это внутренние движущие силы языка, характеризующиеся наличием в самой его системе огромных потенциальных возможностей обновления языковых средств. Благодаря этому в системе языка возникают новые слова, выражения и прочие эволюционные изменения [5; 6].

Применительно к переводческой проблематике теоретическое и практическое значение интралингвистических факторов заключается в том, что, являясь специфическими особенностями единиц конкретной языковой системы (языково-