

УДК 821.131.1(470)

Хлебников А.В.*Московский государственный областной университет***ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ
Л. ПИРАНДЕЛЛО «IL PIPISTRELLO» И ИХ МЕЖЪЯЗЫКОВАЯ ПЕРЕДАЧА
НА РУССКИЙ ЯЗЫК В СУЩЕСТВУЮЩИХ ПЕРЕВОДАХ**

Аннотация. Статья представляет собой опыт лингвостилистического исследования межъязыковой передачи на русский язык новеллы Л. Пиранделло «Il pipistrello». В ней проводится сопоставительный анализ переводов, выполненных разными переводчиками в разное время. Проведённое исследование позволило выявить и охарактеризовать разные тенденции в переводе, приводящие к созданию двух стратегий перевода: «украшательной», склонной к декомпрессии текста, и «нейтрализующей», с преобладанием денотативного аспекта передачи информации. В заключении представлены выводы о недостаточной эквивалентности переводов, выполненных в русле обеих систем и о несовершенстве этих двух стратегий.

Ключевые слова: сопоставление, анализ, межъязыковая передача, лингвостилистика, эксперимент, денотативный, эмотивный.

A. Khlebnikov*Moscow State Regional University***LINGUISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES AND POETICS
OF LUIGI PIRANDELLO'S SHORT STORY THE BAT
AND THEIR INTER-LINGUISTIC TRANSMISSION
IN RUSSIAN LANGUAGE TRANSLATIONS**

Abstract. This article presents the results of the linguistic and stylistic research of Russian translations of Luigi Pirandello short story The Bat. It presents the comparative analysis of the translations, done by different translators in various years. The research permits to reveal and to characterize different tendencies, from which two strategies of translation evolve: the «decorative», disposed to the decompression of the text, and the «neutralizing» one, with the prevalence of the denotative aspect of conveying information. The final part presents the conclusions about the insufficient adequacy of both strategies.

Key words: comparison, analysis, inter-linguistic transmission, linguostylistics, experiment, denotative, emotive.

Цель данной работы – исследование двух опубликованных переводов с итальянского языка на русский новеллы Л. Пиранделло «Il pipistrello» / «Летучая мышь». Тексты переводов рассма-

триваются комплексно – как объект сопоставительного переводческого и лингвостилистического анализа.

Еще в 1970-х годах И. Левый отмечает как положительный факт существование множества параллельных

© Хлебников А.В., 2014.

переводов при переводческих конкурсах, выявляющее общие стилистические тенденции [5, с. 154].

Само существование множественности, или «серийности», переводов признано положительным ведущими специалистами. «Подобных работ о параллельных переводах прозаических произведений почти нет, хотя отдельные очерки доказали плодотворность метода сопоставительного анализа параллельных переводов с оригиналами и выявили тенденции индивидуального подхода переводчиков к решению стоящих перед ними задач» [6, с. 401–402].

Наличие предшествующих переводов – это всегда благоприятное условие для характеристики перевода нового, и тогда, когда новый перевод лучше, и когда он хуже, ибо он предоставляет возможность для сравнения. Также новый перевод может раскрывать какие-либо не проявленные в предыдущем переводе черты оригинала [4, с. 121].

Часто для оценки творческой ценности перевода необходимо определить его связь с предыдущими версиями переводов произведения, тогда наглядно выясняется, насколько переводчик опирался на существующие решения и сколько привнес в свой перевод.

«Сама по себе констатация факта, что понятие «правильности» перевода относительно и что возможно существование множества переводов, которые можно назвать «правильными» в зависимости от аудитории, на которую они рассчитаны, известна достаточно давно» [8, с. 247].

Г.Т. Хухуни также выделяет разнообразные причины «функционирования автономных версий текста» и сре-

ди них «неоднозначное толкование» [7, с. 70–73]. Отсюда следует вывод, важный для нашей работы: «Одновременное сосуществование разных переводческих версий одного и того же исходного текста, выполненных с разных позиций и ставящих перед собой разные задачи – нормальное явление, отнюдь не требующее канонизации одного варианта и отвержения всех остальных» [7, с. 75].

Разумеется, любой следующий перевод обладает возможностью быть лучшим, что, конечно же, говорит о мультивариантности перевода как о положительном феномене. Но одновременно с этим следует признать, что если более поздний перевод носит произвольный характер, то он не может обладать художественной ценностью.

Необходимо исследовать именно отклонения от подлинника, потому что они демонстрируют метод переводчика и его взгляды на произведение. Тщательный анализ обнаруженных отклонений в деталях будет характеризовать отношение стилиста эпохи и индивидуального стилиста переводчика к стилю автора. Неточности могут группироваться по типу отклонений от содержания или от формы подлинника, и анализ этих групп приводит к выяснению стратегии, установок, из которых сознательно или бессознательно исходит переводчик. Так обнаруживаются стратегии перевода, обладающие своей внутренней логикой, проявляющейся в каждом законченном фрагменте произведения. Нагляднее несколько переводов одного оригинала, большой материал фактически выполненных переводов позволяет исключить элемент случайности у отдельного переводчика, представляет

«переводческие факты», картину реального процесса.

Выбранная для анализа новелла «Il pipistrello» (1920) / «Летучая мышь» представляет типичный пиранделловский контраст между двумя мирами и двумя реальностями: реальностью, созданной художником, и реальностью жизни, такой, какой мы её воспринимаем при помощи ощущений. Неразличимость этих миров создаёт проблему реальности их обоих, то есть они или реальны оба, или оба иллюзорны. И это противостояние рождает свежее ощущение жизни, лишённой стереотипов.

Русские переводчики обращались к новелле «Il pipistrello» дважды и достаточно давно, когда проблема воспринималась как интеллектуальная игра авангардистского сознания: 1) «Летучая мышь», 1926, переводчик Э.К.Бродерсон [1], и 2) «Летучая мышь», 1935, переводчик М. Уманская [2]. С тех пор новых попыток перевода не предпринималось, в последующих изданиях новелл Л. Пиранделло уже существующие переводы больше не опубликовывались. Возможно, проблема, поднятая автором, показалась слишком узкой, специальной, а её воплощение слишком схематичным, постановочным. Но так ли это? Для выяснения этого обратимся к переводам.

Уже самое начало новеллы обнаруживает несоответствия в вариантах переводчиков. После текста оригинала здесь и далее первым даётся наш вариант перевода: *Tutto bene. La commedia niente di nuovo che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti* [3, с. 236]. (*Всё хорошо. В пьесе нет ничего нового, что могло бы раздражать или расстроить*

зрителей. Она смонтирована с заранее рассчитанными сценическими эффектами.)

Э. Бродерсен предлагает такой перевод: *Всё хорошо. В комедии нет ничего такого, что могло бы взволновать зрителей или помешать впечатлению. Очень умело составлены эффектные сцены* [1, с. 47]. Внесено большое количество изменений. Помимо буквализма «комедия» (не соответствующего действительности), использованы замены, нейтрализующие авторский стиль (ср.: вместо «di nuovo» («нового») – «такого», «irritare» («раздражать») – «взволновать» (неточно, так как зритель как раз должен быть взволнован), вместо эмоционального, яркого «frastornare» («расстраивать») – логическое, описательное «помешать впечатлению»), и полное изменение смысла (вместо «industria d'effetti» («сценические эффекты технического характера») – «эффектные сцены»), то есть стилистический штамп.

Вариант М. Уманской как будто списан с предыдущего: *Всё в порядке. Пьеса – как пьеса. Ничего нового, ничего такого, что могло бы нарушить покой публики, и сделана довольно эффектно* [2, с. 59]. Здесь обнаруживается лексическая замена «покой публики» и снова непонимание смысла выражения «сценические эффекты» («industria d'effetti»). Появившийся повтор «ничего нового, ничего такого» декомпрессует текст, сбивает сжатый ритм фразы. А адаптация «сделана довольно эффектно» фактически меняет описываемую ситуацию, привнося оценку, отсутствующую в оригинале.

Фрагмент *che ospita in casa...* [3, с. 236] (*который приютил у себя в доме...*), где речь идёт о почтенном

прелате и вдове, М. Уманская переводит как *приглашающий к себе в дом...* [2, с. 59]. Здесь вместо конкретного «приютил» используется генерализация «приглашающий». Другой фрагмент – *apparentemente figlio di un suo vecchio segretario...* [3, с. 236] (*под видом сына своего старого секретаря*) – переводчица передаёт следующим способом: *как сын его старого секретаря* [2, с. 59], где вместо конкретного «под видом» предлагается абстрактное «как», а так как речь идёт о сложных и запутанных семейных отношениях, то понять это место у М. Уманской невозможно.

Поэтическое описание задуманной автором сцены – *al chiaro di luna che inonda la veranda...* [3, с. 236] (*в сиянии луны, затопляющем веранду...*) – превращается в стилистический штамп и у Э. Бродерсен (ср.: *при лунном свете, заливающим веранду* [1, с. 47]), и у М. Уманской (ср.: *при свете луны, заливающим веранду* [2, с. 59]).

Фраза «*Giuseppe, smorzate i lumi*» [3, с. 236] («*Джузеппе, погасите лампы (или свет)*») у Э. Бродерсен вызывает конкретизацию неясного «*i lumi*»: «*Джузеппе, потуши свечи*» [1, с. 47], хотя о свечах нет и речи. В свою очередь М. Уманская предлагает перевод: «*Джузеппе, погасите огни*» [2, с. 59], где «огни» в данном контексте неуместно, потому что «огни» – это «что-то светящееся вдали, на расстоянии».

Э. Бродерсен готова «пояснить» читателю непонятное, «упростив» сложное. Рассмотрим пример: *Gli attori... innamorati a uno a uno della loro parte. Anche la piccola Gastina, si'* [3, с. 236]. (*Актёры... просто влюблены каждый в свою роль. Также и маленькая Гастина, да.*) «Да» у автора создаёт задушев-

ность, диалог с читателем. У Э. Бродерсен «каждый был доволен своей ролью» [1, с. 47] – снижение регистра, неоправданная генерализация, упрощение, из-за чего теряется и яркость образа, и юмор. «*Anche*» («также») у неё «даже», из-за чего создаётся неверное впечатление о капризности актрисы. «*Si*» удалено: *Даже маленькая Гастина была довольна* [1, с. 47]. Нет «*si*», подтверждающего диалог с читателем, и у М. Уманской: *И также маленькая Гастина* [2, с. 59], что ликвидирует НПР.

Э. Бродерсен использует несколько штампов подряд. Возьмём для сравнения часть фразы: *fa certe scene di fiera ribellione* [3, с. 236] (*устраивает определённые сцены отважного восстания*) – речь о женском персонаже (!), не желающем выходить замуж, а у переводчицы – «которая некоторые сцены проводила с сильным подъёмом» [1, с. 47]. В этой модуляции меняется смысл, так как говорится уже об актрисе! В другом фрагменте – *perche' se ne riprometteva un subisso d'applausi* [3, с. 236] (... *так как обещали ей уйму (шквал) аплодисментов*) – у Э. Бродерсен штамп *сулившим ей большой успех у публики* [1, с. 47]. В этом месте также стилистический штамп и у М. Уманской: *взрывы аплодисментов* [2, с. 59].

Следующая фраза у Л. Пиранделло изошрённо-витиевата: *Per farla breve, piu' contento di cosi' nell'aspettazione ansiosa d'un ottimo successo per la sua nuova commedia l'amico Faustino Perres non poteva essere alla vigilia della rappresentazione* [3, с. 236]. (*Короче говоря, просто не мог быть более доволен наш друг Фаустино Перрес, находившийся накануне представления в тревожном (волнительном) ожидании огромного успеха*

своей пьесы.) По поводу «*l'amico*» издатель поясняет в сносках, что это друг персонажа, который рассказывает в первом лице историю, который есть и не есть автор; это автор, ставший также персонажем новеллы, в случае, придуманном им самим. Совершенно ясно, что здесь выражен феномен НПР. Но от него ничего не остаётся в переводе Э. Бродерсен: *Короче говоря, никто не был так доволен накануне премьеры, как автор пьесы – Фаустино Перрес* [1, с. 47]. Здесь налицо опущение текста и «витиеватости», то есть стиля рассказчика, рождающего юмор из-за обманутых затем ожиданий Перреса – автора ставящейся пьесы. Ещё «проще» решение М. Уманской – она вообще (!) не переводит это место, избегая всех проблем перевода, но нанося ущерб образности новеллы.

Фрагмент *in maledetto pipistrello, che ogni sera, in quella stagione di prosa alla nostra Arena nazionale o entrava dalle aperture del tetto a padiglione...* [2, с. 236] (*Проклятая летучая мышь, которая каждый вечер в этом сезоне в нашей «Национальной арене» или проникала через отверстие в крыше в навильон...*) Э. Бродерсен трансформирует: *Проклятая летучая мышь, которая проникла в театр... через отверстие в крыше...* [1, с. 48]. Переводчица производит опущение части текста, вследствие чего сразу исчезает юмор о мыши-театралке, и описываемый случай становится заурядным. К тому же, перевод фрагмента *si metteva a svolazzar come impazzito...* [3, с. 236] (*принималась порхать как сумасшедшая*) приукрашен Э. Бродерсен; ср.: *и она, как безумная, начинала порхать* [1, с. 48], где «безумная» – романтизация и персонификация.

Далее в тексте говорится о том, где предпочитала порхать летучая мышь: *... ma là, dove la luce della ribalta, delle bilance e delle quinte, le luci della scena lo attiravano: sul palcoscenico, proprio in faccia agli attori* [3, с. 237] (... но и там, где её привлекали огни рампы, огни, подвешенные над сценой, и лампы наверху: она кидалась над сценой, прямо в лица актёрам). Э. Бродерсен приблизительно пересказывает содержание: *... а – на сцене, куда её притягивал свет рампы и кулис* [1, с. 48], причём «свет кулис» – нечто плохо вообразимое. Прибегает к генерализации в этом эпизоде и М. Уманская: *как раз напротив актёров* [2, с. 59], вместо *прямо в лица актёрам*, как у Л. Пиранделло.

Рассмотрим ещё несколько примеров неудачного перевода.

La piccola Gastina ne aveva un pazzo terrore [3, с. 237]. (*Маленькая Гастина боялась её ужасно (до ужаса)*). У Э. Бродерсен: *Маленькая Гастина безумно боялась её* [1, с. 48] – повтор (ср.: *безумная мышь* – в предыдущей фразе). У М. Уманской: *Маленькая Гастина чувствовала сумасшедший страх перед летучими мышами* [2, с. 59]. Это длинное эксплицирующее изложение мысли меняет лаконичный стиль, к тому же здесь присутствует повтор (ср.: *как сумасшедшая* – о мыши). Далее в описании полёта мыши и отвращения актрисы Э. Бродерсен рассекает привычно длинную пиранделловскую фразу, опуская при этом художественные подробности; ср.: *... e l'ultima volta-Dio, che ribrezzo! – fin quasi a sfiorarle la bocca, con quel volo di membrana vischiosa che stride* [3, с. 237] (... а последний раз – Господи, как отвратительно! – едва не задела ей рот стремительными клейкими и трескучими перепонками) – у Э. Бродерсен

(... а последний раз – боже, как страшно, – она почти коснулась её рта липкой жицей своих крыльев [1, с. 48]) нет ни «stridere» ('скрипеть, трещать'), ни «volo» ('полёт'). А у М. Уманской (... почти задев её рот своими противными липкими крыльями [2 с. 60]) нет «stride», картина меняется, упрощается, при этом есть украшающее добавление «противными», но исчезло ощущение скорости, трепета полёта, физически переживаемого как актёрами, так и читателем оригинала.

Non s'era messa a gridare per miracolo [3, с. 237] (Она каким-то чудом не закричала) – у Э. Бродерсен превращается в непонятное: Странным образом, Гастина ни разу не вскрикнула [1, с. 48]. Что за «странный образ», и почему «ни разу»? Выглядит это как пояснения, но ещё больше запутывающие. Готова поправить автора и М. Уманская во фрагменте *La tensione dei nervi per costringersi a star lì ferma a rappresentare la sua parte...* (Напряжение нервов, чтобы заставить себя быть неподвижной и сыграть роль...) – у неё: Напрягать нервы, чтобы сдержат себя, оставаться спокойной и играть свою роль... [2, с. 60], где «оставаться спокойной» – равноценная модуляция действия, ибо Гастина как раз неспокойна, а «ferma» – значит «неподвижная».

... *La esasperava fino a farle dichiarare* [3, с. 237] (Это раздражало её до такой степени, что она вынуждена была заявить) – у М. Уманской подвергается эмоциональной генерализации с опущением «вынуждена»: «всё это так измучило Гастину, что она, наконец, заявила» [2, с. 60].

Подвергают изменениям текст переводчики и далее в том же духе.

... *E allora solita si vide il pipistrello*

lanciarsi come tutte le altre sere sul palcoscenico col suo disperato svolazzio [3, с. 237] («disperato svolazzio» – слово более не используемое, но очень живое и выразительное; рассказывающее неназванное лицо использует разговорную речь, но любит воспользоваться и словами изысканными, утончёнными) – ... и в обычный час видна была летучая мышь, кидающаяся над сценой, как и в другие вечера, с этим своим отчаянным порханием. Но образная система Л. Пиранделло кажется переводчикам слишком смелой, у Э. Бродерсен: в обычный час, как и в предшествующие вечера, летучая мышь снова появилась на сцене [1, с. 48]; у М. Уманской: и всё же в обычный час мы увидели летучую мышь, которая опять появилась на сцене [2, с. 60]. Здесь сильная компрессия: «lanciarsi» («кидаться») и «disperato svolazzio» («отчаянное порхание») опущены, и летучая мышь – не актриса, чтобы «появляться на сцене».

Следующая фраза весьма характерна: *Allora Faustino Perres atterrito per le sorti della sua nuova commedia, prego', scongiuro' l'impressario...* [3, с. 237] (Тогда Фаустино Перрес, сильно испуганный за судьбу своей пьесы, стал молить и заклинать импрессарио...). Переводчики в двух «силовых» эмоционально точках фразы совершенно одинаково прибегают к ослаблению регистра. У Э. Бродерсен: *Тогда Фаустино Перрес, тревожась за судьбу своей новой пьесы, стал умолять антрепренера...* [1, с. 48] – вместо «atterrito» («сильно напуганный») – слабое «тревожась», а вместо «prego', scongiuro'» («молил, заклинал»), – только «стал умолять». То же самое и у М. Уманской: *Тогда Фаустино Перрес, испуганный за судьбу своей новой пьесы стал просить импрессарио...* [2, с. 60].

Сочный, красочный стиль рассказчика изменён переводчиками за счёт снятия эпитетов или их ослабления; ср.: *insolentissima bestia* [3, с. 237] (*нахальнейшая тварь*) у Э. Бродерсен – *назойливая тварь* [1, с. 48] (штамп), а у М. Уманской просто *нахальное животное* [2, с. 60].

О Перресе в оригинале сказано: ... *si senti' dare del matto* [3, с. 237] (*но сам почувствовал, что спятил*) – по поводу его предложения гоняться за мышью по крыше, где может быть её гнездо. Э. Бродерсен меняет стиль здесь на церемонно-задумчивый, чем сбивает внутренний темп рассказа (ср.: *Но он сам чувствовал, что требовал чего-то невозможного (!)* [1, с. 49]), а у М. Уманской – *На него посмотрели как на сумасшедшего* [2, с. 60] – штампованное украшение фразы автора, показавшейся переводчику неясной. Этот конец фразы в авторском тексте в переводах выделен в отдельное предложение, что сбивает ритм.

Э. Бродерсен завершает перевод вставками, украшениями и штампами:

– ... *con un pipistrello che mi sbatte in faccia* [3, с. 244] (... *с летучей мышью, которая бьётся мне в лицо*) – ... *когда летучая мышь будет порхать по сцене и задевать моё лицо* [1, с. 56];

– ... *rispose, crollando il capo energicamente, il capocomico* [3, с. 244] (... *ответил, энергично качая (мотая) головой, директор театра*) – ... *ответил ей режиссёр, энергично потряхивая (!) головой* [1, с. 56];

– ... *che invece di mandare a gambe all'aria... la finzione dell'arte...* [3, с. 244] (... *которая, вместо того чтобы послать вверх тормашками... фиктивность искусства...*) – ... *который, вместо того чтобы сорвать пьесу...* [1, с. 57];

– *ritiro' la sua commedia, e non se ne parlo' più* [3, с. 244] (*он забрал свою пьесу и больше не говорил о ней*) – *Фаустино Перрес снял комедию с репертуара* [1, с. 57].

М. Уманская также использует и в конце перевода громоздкие эксплицирующие объяснения, запутывающие действие. Речь идёт о летучей мыши: ... *un elemento estraneo, casuale, che invece di mandare a gambe all'aria, come avrebbe dovuto, la finzione dell'arte, s'era miracolosamente inserito in essa, conferendole li' per li', nell'illusione del pubblico, l'evidenza d'una prodigiosa verità...* [3, с. 244] (... *чуждая деталь, случайная, которая вместо того, чтобы пустить вверх тормашками, как должна была бы, фиктивность искусства, чудесным образом внедрилась в него, придав ему сейчас же очевидность превосходной правды...*). У М. Уманской: ... *вторжение чужого, случайного элемента. Настоящее искусство прошло бы мимо него (?), но он чудесным образом вошёл в искусство и содействовал созданию у публики иллюзии чудесной правды, не имеющей никакого отношения к его произведению* [2, с. 64]. Здесь пояснения играют обратную, дезориентирующую роль, что усиливается протокольным канцеляризмом «содействовал», стилистически явно чуждым.

Таким образом, стилистические, синтаксические и семантические изменения в рассмотренных переводах новеллы приводят к дезинтеграции оригинального итальянского текста, потери стилистической эквивалентности перевода, утрате образа.

Конечно, в рамках одной статьи невозможно полностью продемонстрировать проделанный анализ переводов. Тем не менее, полученные результаты

сопоставительного анализа выполненных переводов на русский язык данной новеллы Л. Пиранделло и обширное цитирование убедительно показывают существование таких стратегий перевода, как «уменьшительно-украшающая» и «нейтрализующая эмотивность оригинала», у обоих переводчиков, а оба перевода характеризуются лишь относительной эквивалентностью межъязыковой передачи текстов.

Эти переводы можно считать только приблизительным пересказом фабулы новеллы. Их неточность является пример неверной концепции, подхода к проблемам перевода исключительно с технической стороны, имеющей целью денотативную передачу информации, не учитывающей того, что основа художественного языка есть образ, его внутренняя незыблемая сторона, означаемое. Без осознания образа, выражаемого средствами языка, эквивалентный перевод оказался невозможен. В переводах сохраняется «баланс» между ликвидацией авторских элементов художественной системы и заменой их разъяснениями, касающимися хода сюжета, выглядит это как устранение элементов «существенных» и замена их «соединительной» тканью. К такой системе перевода («упрощение, ослабление» – «украшение, экспрессивное усиление») переводчики, стремясь добиться эквивалентного перевода, вполне возможно, прибегают, не осознавая этого. Также наблюдается движение в направлении от «напряжённости» к «ослабленности», от «яркости» к «блеклости». Конкретное заменяется общим, генерализованным.

В то же время, несмотря на попытки компенсации, переводы остаются переполненными стилистическими штампами.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

Источники языкового материала:

1. Пиранделло Луиджи. Летучая мышь. [Текст] // Счастливицы, сборник новелл. – Л.: Время, 1926. – 90 с.
2. Пиранделло Луиджи. Летучая мышь. [Текст] // Журнал «Тридцать дней». – М.: Гослитиздат, Художественная литература, 1935. – № 6. – 96 с.
3. Pirandello L. Il pipistrello // *Novelle per un anno, volume primo*. Stampato in Italia, Off.graff.veronesi dell' editore Arnoldo Mondadori. – 1956. – 1392 p.

Литература:

4. Гаспаров М.Л. Брюсов-переводчик. Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. II. – С. 121–129.
5. Левый Иржи. Искусство перевода. – М.: Прогресс, 1974. – 396 с.
6. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). – М.: Филология три; СПб.: Филолог. ф-т СПбГУ, 2002. – 416 с.
7. Хухуни Г.Т. Конкуренция или сосуществование? (К вопросу об одновременном функционировании различных версий перевода текста) // *Функциональные исследования. Сборник статей по лингвистике / Ред. А.И. Изотов, В.А. Татаринев*. – Выпуск № 2. – М.: Московский лицей, 1996. – С. 69–75.
8. Хухуни Г.Т. Эквивалентность и адекватность перевода: лингвистический и лингвокультурный аспекты // *Языковые измерения: пространство, время, концепт*. – Т. 2. – М.: Военный университет, 2010. – С. 245–252.