

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

**Шатских Марина Викторовна**

**ИНОКУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ  
НАЦИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ  
И АВТОРСКИХ МЕТАФОР**

(на материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»

и его переводов на английский язык)

10.02.19 – Теория языка

диссертация

на соискание ученой степени кандидата

филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

**Татьяна Михайловна Грушевская**

Краснодар – 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и его переводы как отражение фрагмента реального мира в культурно-языковом пространстве.....	15
1.1. Языки и культуры: соотнесенное функционирование.....	15
1.2. Языковая личность Бориса Пастернака: поэта, писателя, переводчика.....	27
1.3. Роман «Доктор Живаго»: историческая справка о публикациях и его переводах.....	32
1.4. Национально-культурные реалии и авторские метафоры – доминантные маркеры идиостиля писателя.....	39
1.5. Художественный текст: инокультурная интерпретация.....	49
Выводы к главе 1.....	61
Глава 2. Национально-культурные реалии: сущностные характеристики в межъязыковом представлении и языковые средства презентации.....	65
2.1. Бытовые реалии: языковая специфика презентации национального колорита.....	67
2.2. Этнографические и мифологические реалии: языковая специфика презентации национального колорита.....	78
2.3. Реалии мира природы: языковая специфика презентации национального колорита.....	84
2.4. Реалии государственно-административного устройства и общественной жизни.....	86
2.5. Ономастические реалии: языковая специфика презентации национального колорита.....	91

2.6. Ассоциативные реалии: языковая специфика презентации национального колорита.....	98
Выводы к главе 2.....	102
Глава 3. Авторские метафоры: сущностные характеристики в межъязыковом представлении и языковые средства презентации.....	105
3.1. Авторские метафоры: общая характеристика, типология и специфика образования.....	105
3.2. Языковая репрезентация авторских витальных метафор.....	112
3.3. Репрезентация авторских предметных метафор.....	130
3.4. Репрезентация авторских мортальных метафор.....	140
Выводы к главе 3.....	142
Заключение.....	144
Список использованных источников.....	149

## ВВЕДЕНИЕ

Обращение к художественному литературному произведению обусловлено его особой прагматической ориентацией, своеобразием стилистических приёмов, многочисленностью авторских языковых оборотов, а также красотой и эмоциональностью тех лингвостилистических факторов, которые характерны для художественной литературы.

В языке отражаются исторические, социальные и культурные процессы, которые происходят в обществе, в его жизнедеятельности. История народа напрямую связана с историей языка. Следовательно, перемены, происходящие в политической, экономической и культурной жизни общества, приводят к изменению его языковых особенностей. Можно говорить о появлении нового типа личности читателя и новых авторов, создающих современный художественный текст. В литературном произведении отражается языковая действительность в обществе, язык художественных текстов выступает средством формирования взглядов, мировоззрения, нравственности и социальной силой, управляющей сознанием и поведением людей [Покровская, 2008: 81].

Литературное произведение изначально воспринималось как составляющая нравственного сознания, являлась орудием воспитания масс сверху. Ученые, изучая приемы и способы воздействия на читательскую аудиторию, обращают внимание на скрытое воздействие, присущее художественному литературному тексту.

Одной из актуальных и значимых проблем современной лингвистики является изучение текста художественного литературного произведения, поскольку его особенностью является воздействие на массового читателя. В свою очередь, оказание воздействия является главной целью художественного текста, так как он направлен на достижение того или иного результата посредством оказания влияния на своего адресата.

Любое художественное произведение несет в себе огромный пласт культуры и национального своеобразия. Отсюда огромный интерес к каждому литературному произведению, представляющему отношение писателя к общечеловеческим и национальным ценностям.

**Степень изученности проблемы.** Проблема анализа перевода национально-культурных реалий и авторских метафор была, есть и всегда будет предметом пристального интереса лингвистов, ибо данные языковые явления – наиболее значимы при восприятии инокультурного художественного произведения, представляя собой своеобразный Прокод как автора произведения, так и исторической и культурно значимой информации, касающейся представленной в тексте эпохи. Вопросам метафорической категоризации понятий окружающего нас мира и репрезентации значимых в инокультуре предметов и явлений посвящены работы Борискиной О.О. (2017), Кретьева А.А. (2013, 2016, 2018), Фененко Н.А. (2001, 2014, 2017), Шилихиной К.М. (2004, 2009, 2017), Гусева С.С. (1984), Масленниковой А.А. (2006) и др. Шилихина К.М., отмечая в своих работах силу эмоционального воздействия метафоры, полагает, что именно метафора формирует убеждение целевой аудитории в нужном направлении, обуславливая интерпретацию художественного произведения в необходимом для коммуникатора ракурсе. О необходимости тщательного анализа метафор и в первую очередь авторских метафор, о той роли, которую они играют в восприятии смыслового содержания художественного текста, о их многогранности, вызывающей нередко сложность при понимании и толковании содержания произведения, идёт речь в работах Богдановой Е.С. (2016), Вовк В.Н. (1986), Гака В.Г. (1973), Казаковой Т.А. (2006), Комиссарова В.Н. (1990, 2011), Рецкер Я.И. (2016), Харченко В.К. (1992), Фененко Н.А. (2001, 2014, 2017), Шикалова С.В. (2010), Швейцер А.Д. (1973, 1988). В лингвистических исследованиях Агафоновой А.С. (2015), Вернигоровой В.А. (2010), Кретьева А.А. (2013, 2016, 2018), Чернова Г.В. (1958), Томахина Г.Д. (2007), Кабакчи В.В. (2015), Мартыновой Н.А. (2004)

показаны трудности и особенности перевода реалий, без использования которых автор не сможет показать самобытность национальной культуры того времени и того народа, который представлен в его произведении. Произведения Бориса Пастернака довольно часто исследовались в лингвистическом аспекте, однако анализа его авторских метафор и национально-культурных реалий в переводческом аспекте, которое объективировало бы их осмысление и моделирование мира через призму авторского познания и отражения, на примере художественного произведения «Доктор Живаго» не проводилось.

**Объектом** нашего исследования выступает язык Б. Пастернака, а также национально-культурные реалии и авторские метафоры с точки зрения специфики их проявлений в текстовом пространстве романа «Доктор Живаго» и его переводах.

**Предметом** исследования являются дискурсивно-когнитивные особенности функционирования национально-культурных реалий и авторских метафор в дискурсе романа Б. Пастернака «Доктор Живаго».

**Цель** данной работы заключается в выявлении дискурсивно-когнитивного потенциала национально-культурных реалий и авторских метафор, в установлении их роли в реализации коммуникативных намерений автора, в анализе конкретных интерпретационных стратегий в передаче языковых реалий русской культуры, а также художественных метафор на английский язык.

Для достижения цели нашего исследования необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) проанализировать языковую личность Б. Пастернака;
- 2) изучить историю публикации романа «Доктор Живаго» и оценить влияние исторических событий на качество интерпретации национально-культурных реалий и авторских метафор;
- 3) рассмотреть основные подходы к понятию «реалия», классификации реалий и способы их интерпретации;

- 4) описать механизм рецепции национально-культурной метафоры;
- 5) рассмотреть основные подходы к понятию «авторская метафора», классификации метафор и способы их интерпретации;
- 6) вычленить фрагменты текстов, содержащие культурологически и художественно значимые элементы, определить их структуру, а также семантические значения составляющих их компонентов;
- 7) выявить сходства и различия в семантических и культурологических компонентах описаний российской реальности на английском языке;
- 8) определить причины конкретных интерпретационных вариантов и выявить закономерности при передаче языковых реалий русской культуры, а также художественных метафор на английский язык;
- 9) выявить роль, которую играют национально-культурные реалии и авторские метафоры в текстовом пространстве романа.

В качестве основного **метода исследования** для выявления приемов передачи авторских метафор и национально-культурных реалий нами был использован метод сопоставительного анализа. Для анализа стилистического своеобразия романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и выделения национально-культурных реалий и авторских метафор в оригинальных текстах был использован метод сплошной выборки анализируемого материала. Для определения механизма рецепции национально-культурных реалий и определения особенностей функционирования национально-культурных реалий и авторских метафор в русских текстах и английских переводах был использован и метод контекстуального анализа. Также в исследовании для определения степени семантической идентичности лексемы языка оригинала (русского языка) и переводов (английского языка) применялся метод компонентного анализа, а также метод статистического анализа для подведения итогов и выводов проведенного исследования.

**Методологическую базу** настоящего исследования составили труды, в которых рассматриваются общие вопросы теории текста и его стилистического своеобразия: в первую очередь труды В.С. Виноградова,

В.С. Комиссарова, Г.Н. Скляревской, Н.Д. Арутюновой, Ю.В. Цинковской, В.С. Виноградова, А.В. Федорова, А.Д. Швейцера, Н.Н. Косовцева.

**Актуальность** настоящего исследования обусловлена огромным интересом к творчеству Б. Пастернака, к анализу его романа «Доктор Живаго» как источника информации о духовной русской культуре. Особый интерес представляют языковые средства, составляющие текстовую ткань данного произведения и являющие собой доминантные маркеры идиостиля Б. Пастернака, а именно: национально-культурные реалии и авторские метафоры, так как именно посредством национально-культурных реалий происходит передача смысловой сущности определённых исторических этапов и процессов, расширение фоновых знаний читательской аудитории, формирование представлений о национальной уникальности. Передача национально-культурных реалий и авторских метафор, без которых читатели не смогут ярко и отчётливо ощутить мир другой нации, с одного языка на другой представляет огромную трудность. В настоящем исследовании впервые рассматриваются варианты интерпретации реалий и метафор на английский язык, анализируется их художественно-семантическая организация для передачи культурного своеобразия романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». **Актуальность** нашей работы заключается также в необходимости анализа способов интерпретации национально-культурных реалий как базовых маркеров национального кода художественного произведения и определения адекватных способов передачи как национально-культурных реалий, так и художественных приемов, в частности метафор и метафорических конструкций при переводе русскоязычных текстов на английский язык.

**Материалом для исследования** послужил роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» и переводы, выполненные Максом Хэйуордом и Маней Хэрари (1958) и Ричардом Пивером и Ларисой Волохонской (2010).

**Гипотеза исследования** заключается в следующем: во-первых, доминантными маркерами идиостиля Б. Пастернака, характеризующими его



творчество, являются национально-культурные реалии и авторские художественные метафоры; во-вторых, в художественном произведении метафора и национально-культурная реалия являются теми личностными и национально-культурными маркерами, которые управляют процессом понимания не только доминантного смысла произведения, но и ментального пространства романа и автора; в-третьих, основными стратегиями интерпретации художественного произведения являются когнитивная и перцептивная, каждая из которых обуславливает доминирование определённого типа информации (национально-культурной и/или образно-эмоциональной).

**Научная новизна** исследования определяется тем, что впервые производится анализ доминантных маркеров идиостиля Б. Пастернака через призму инокультурной интерпретации романа «Доктор Живаго», а также заключается в следующем:

- через призму доминантных маркеров идиостиля Б. Пастернака показан процесс понимания инокультурного художественного произведения;
- создан алгоритм интерпретации национально-культурной реалии как базового маркера идиостиля Б. Пастернака;
- определено понятие личностной интерпретации как процесса анализа смыслового содержания художественного произведения, расширения фоновых знаний, усвоения национально-культурных ценностей нации-создателя текста;
- описано языковое своеобразие авторских метафор и национально-культурных реалий романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго»;
- определены причины конкретных интерпретационных решений и выявлены закономерности при передаче языковых реалий русской культуры, а также художественных метафор на английский язык;
- выявлена специфика интерпретации национально-культурных реалий и авторских метафор романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго».

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что его результаты дополняют теорию художественного дискурса, раскрывают механизм рецепции и интерпретации национально-культурных реалий и авторских метафор, осмысливают процесс актуализации их понимания, дают представление о специфике авторских метафор Бориса Пастернака.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Художественный текст представляет собой особую форму выражения и существования национальной культуры. Его концептуальная картина, как основной источник информации о культуре, её нравственных и эстетических ценностях, историческом развитии и национальной специфике лежит в основе *личностной интерпретации*, под которой понимается процесс формирования эмоционально-эстетической оценки той или иной инокультурной содержательно-фактуальной информации, расширение фоновых знаний и личностной концептуальной системы реципиента, его самовоспитание, усвоение определённых ценностей, норм и идеалов, изменение отношения к представленной политико-исторической реальности, проникновение в суть определённых исторических процессов и явлений, понимание национальной уникальности и неповторимости. Именно посредством личностной интерпретации реципиент воссоздаёт концепты, становящиеся единицами нового знания, усваивает ценности, менталитет и духовную культуру того народа, представитель которого создал данное литературное произведение. Изучение языка и языковых единиц с позиции той национальной культуры, в формате которой он создан, обеспечивает интерес к национальной специфике мыслительных и психологических процессов народа, культура которого отражена в художественном текстовом материале.

2. Процесс понимания инокультурного художественного произведения включает в себя, прежде всего, процесс расшифровки *доминантных маркеров идиостиля писателя*, определяющих языковое пространство художественного произведения и являющихся дискурсивными элементами

его творчества. Для Б.Пастернака – это национально - культурные реалии, передающие национальный колорит того или иного литературного произведения (географические, этнокультурные, общественно-политические и др.) и авторские метафоры. Именно национально-культурные реалии и авторские метафоры позволяют читателю проникнуть в национальное пространство его произведения, постичь русскую культуру, понять и принять или не принять специфику и особенности того или иного периода той или иной социальной общности. Использование национально-культурных реалий и создание авторских метафор делает текст его художественного произведения эмоционально богатым, позволяя реализовать автору его главную задачу – донести до любого реципиента тот идейный смысл, который лежит в основе всего текстового материала.

3. Авторская метафора как лингвосомиотическая единица художественного дискурса, представляя собой идиостилистическое лексическое образование, созданное с целью обозначения (представления / описания) в художественном произведении элемента авторской картины мира. Для адекватного восприятия инокультурной аудиторией, авторская метафора требует особых механизмов интерпретации. Выбор языковой модели передачи авторской метафоры при инокультурной интерпретации влияет на эмоциональное восприятие и итоговое оценочное понимание представленной эпохи, исторических событий и образов героев. Для обеспечения точности представления информации, а также для придания текстовому пространству произведения необходимой эмоционально-оценочной и экспрессивно-аттрактивной окраски, инокультурная интерпретация авторской метафоры требует верно найденной языковой структуры, способной адекватно передать смысл, заложенный автором, не снижая смысловую насыщенность текстового материала. Актуализация авторской метафоры при инокультурной интерпретации представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: **идентификацию** метафоры как средства определённой субъективной оценки

автора, *декодирование* метафоры посредством выявления когнитивной природы её «скрытого сравнения» и декомпрессии её образно-чувственного содержания, *материализацию* метафоры как формы концептуализации представляемой действительности. Обозначенный алгоритм, апеллируя к чувствам, эмоциям, жизненному опыту, фоновым знаниям, системе ценностей и социокультурных норм, воздействует на сознание читательской аудитории, вызывая необходимые автору эмоции и чувства, формируя то или иное мнение.

4. В художественном литературном произведении национально-культурная реалия выполняет роль концепта информации, то есть смысловой доминанты данного текстового сегмента (предложения, абзаца, фрагмента). Актуализация национально-культурной реалии при инокультурной интерпретации представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: *идентификацию* реалии в форме непосредственного восприятия её в структуре текста, *декодирование* реалии посредством расширения фоновых знаний и получения новой информации о чём-либо, *материализацию* реалии посредством понимания интенциональной обусловленности её появления в рамках сюжетной линии текста. Обозначенный алгоритм развивает коммуникативную культуру личности, расширяя субъективное пространство её мыследеятельности, дополняя жизненный опыт, закрепляя ценностные идеалы и накапливая опыт социально-культурного общения.

5. Языковые средства романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» отличаются высокой концентрацией авторских художественных метафор, а также национально-культурных реалий, что обусловлено как особенностями языковой личности автора, так и доминантно-глубинным смыслом произведения. Выбор стратегии инокультурной интерпретации требует полного проникновения в смысловые, формальные и эмоциональные стороны оригинала. Каждая из стратегий передачи романа Бориса

Пастернака «Доктор Живаго» для инокультурного восприятия имеет свой ракурс интерпретации:

1) Перцептивный, при котором происходит доминирование образно-эмоциональной неповторимости над национально-культурной информацией: точность передачи оригинала (максимальное приближение к языку оригинала в ущерб своему собственному) подходит для интерпретации авторских художественных метафор, но оказывается неудачной при интерпретации национально-культурных реалий, делая роман менее понятным для англоязычного читателя (стратегия интерпретации Ричарда Пивера и Ларисы Волохонской).

2) Когнитивный, при котором происходит доминирование национально-культурной информации над образно-эмоциональной неповторимостью: отступление от оригинала (интерпретация средствами интерпретирующего языка в ущерб оригиналу) подходит для интерпретации национально-культурных реалий, делая роман понятным для англоязычного читателя, но оказывается неудачным для интерпретации авторских метафор (стратегия интерпретации Макса Хэйуорда и Мани Хэрари).

Ни одна из этих стратегий не может использоваться как единственно возможная, лишь в сочетании того и другого принципа происходит адекватная инокультурная интерпретация.

**Практическая ценность** выполненного анализа заключается в возможности использования результатов проведенного исследования для обучения функциональному анализу текстов, а также при анализе механизмов формирования метафор и интерпретации национально-культурных реалий. Материалы исследования могут быть практически значимыми при разработке и проведении курсов по дискурсивному анализу, когнитивной лингвистике, лингвоперсоналогии, при создании учебных пособий по анализу и интерпретации текста, при написании курсовых и выпускных квалификационных работ по теории текста и стилистике.

**Апробация и практическое применение результатов**

**исследования:** структура, основные выводы и результаты диссертационного исследования докладывались и обсуждались на научных семинарах и заседаниях кафедры французской филологии КубГУ, на научно-практических конференциях Кубанского государственного университета, на международной заочной научной конференции (Таганрог, ноябрь 2017), а также на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием в Кубанском государственном университете (Краснодар, апрель 2019).

По материалам диссертации опубликовано 11 научных работ, включая 3 публикации в журналах, предусмотренных перечнем ВАК.

**Структура диссертационного исследования** определяется последовательностью решения поставленных задач. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованной литературы.

# Глава 1. РОМАН БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» И ЕГО ПЕРЕВОДЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ ФРАГМЕНТА РЕАЛЬНОГО МИРА В КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

## 1.1. Языки и культуры: соотнесенное функционирование

Межкультурная коммуникация как взаимодействие двух или более культур представляет собой сложный и серьёзный творческий процесс, направленный на то, чтобы весь пласт информации стал доступен воспринимающей её аудитории. Каждая культура характеризуется своими традициями, историей, религией, мировоззренческими особенностями, географией, антропологическими различиями и многим другим. Их отражением являются мышление и язык.

Лингвокультурная трансляция текста приводит к лингвокультурной адаптации смысла. Но часть сведений может оставаться недоступной мгновенному пониманию, что обуславливает существование особых требований к переводчику. Более того, часть информации никогда не будет понята или произойдёт это через много лет. Термин «лингвокультурная адаптация» чаще всего определяется как интегрирование неких сведений в пласт той лингвокультурологической реальности, которая является родной для переводчика, носителя определённой лингвокультуры [Швейцер, 1988].

Процесс лингвокультурной адаптации можно считать однонаправленным. Но при определённых обстоятельствах становится заметно взаимовлияние – в частности, в ситуации активного участия в коммуникативных взаимоотношениях двух и более носителей разных языков. Переводчик становится посредником с точки зрения адресатов сообщения, институциональности коммуникации, объективной действительности, активным участником переговоров в рамках лингвокультурной коммуникации.

Лингвокультурная адаптация становится процессом трансформации смысла, его изменения, под влиянием личного опыта переводчика, его знаний, представлений, мыслей, чувств. Говорящий может идентифицировать новое в переведённом на другой язык сообщении, и внести коррективы, если смысл искажён. Минимальные искажения становятся источником новых данных об особенностях другого социокультурного, лингвистического пространства. Даже будучи замеченными, они воспринимаются как таковые. В них выражается взаимодействие разных языков и культур.

Лингвокультурная адаптация ориентирована на лингвокультуру оригинала и на лингвокультуру перевода в момент непосредственного восприятия переводчиком текста, его осознания и интерпретации. Безусловно, отношения между языком оригинала и перевода непростые.

Язык и культура – ключевые понятия в исследовании проблематики перевода. П. Топер характеризует данную особенность так: «коммуникативная цепочка литературной рецепции, если она пересекает языковые границы и включает в себя перевод, растягивается от одной национальной культуры до другой, в зеркало которой она глядится» [Топер, 1998: 178-199]. Текст неизбежно сохраняет черты двух культур, двух языков, личности переводчика, как представителя какой-либо культуры, языка.

Г. Тури предлагает рассматривать перевод как новый пласт реальности, объект, на который проецируются культурные особенности. Он подчёркивает, что переводу присуща функция влияния на тексты и культуры. При столкновении «понятного», «своего» с «чужим», «непонятым», становится заметно отсутствие чего-либо в одной из культур. Внутренняя пустота, впрочем, не может быть заполнена из-за свойства любой культуры сохранять константность, целостность, связь с истоками. Сопротивление действительности иногда становится единственным фактором, способствующим её существованию. В оригинале текста всегда есть константы, не подвластные изменению компоненты в связи с таким



свойством культуры. По мнению Г. Тури, оригинал является отправной точкой перевода. Сам же перевод характеризуется высокими показателями вариативности, фактически представляет собой процесс переноса текста, созданного в рамках одной культуры, в контекст другой. Часть значимой информации теряется, так называемый «подтекст», хотя с точки зрения языка перемещаемый смысл может быть абсолютно точным [Toury, 1995: 27].

Сложно не согласиться с мнением учёного. Синонимы обеспечивают реализацию функции культурного обмена вопреки желанию участников коммуникации. Эвфемизмы позволяют вернуть частично контроль, способствуют формированию нового, единого социокультурного пространства.

В «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейн интерпретирует взаимоотношения языка и объективного мира следующим образом: «Граммфонная пластинка, музыкальная тема, нотная запись, звуковые волны – все это находится между собой в таком же внутреннем отношении отображения, которое имеется между языком и миром. Все они имеют общий логический строй» [Витгенштейн, 2018: 19].

Стоит отметить, что язык и мир, аналогично граммофону и пластинке, объединены общим функциональным пространством, связаны между собой, но связь нельзя назвать константной. Исследование взаимоотношений языка и культуры на фоне объединяющего их пространства перевода представляется нам актуальным с позиций всё более осязаемой потребности в обобщении научных знаний, накопленных ранее, изучения новых феноменов.

Можно назвать вечной эту проблематику, а наше исследование, несмотря на его относительную поверхностность, контрольным анализом, промежуточным измерением внутренней динамики науки. Учёные из Германии, знаменитые братья Гримм исследовали эту проблему ещё в XVIII веке. Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни и другие российские учёные также уделяли много внимания данному феномену. Наибольший вклад сделан В.

Гумбольдтом, родоначальником философской антропологии. В XX веке его идеи вдохновили многих культурологов и лингвистов на изучение взаимовлияния языка и культуры. Но и идеи его предшественника И.Г. Гердера также представляются нам важными, ценными, хотя они не вызвали столь сильного отклика со стороны коллег в своё время, как идеи В. Гумбольдта. И.Г. Гердер стремясь создать философию языка, особое научное направление, прямо высказывается о том, что соотечественники мало занимаются ею. Он ставит перед собой задачу работать в направлении «изготовления кирпичей для этого здания, о возведении которого думать еще преждевременно» [Басин, 1999: 121].

Язык он рассматривает как конвенциональное явление, коммуникативное, а также как нечто специфическое для людей. В существовании языка и речи учёный усматривает реализацию воспитывающей функции.

Человек представляется ему творением языкового общения, речи [Гердер, 1977: 234]. Смелое предположение, неординарная идея действительно не могла быть оценена многими его современниками, удивляет потомков своей глубиной и многомерностью. Учёный одним из первых дал определение связи единства и сознания, утвердил этот факт. Считал его неотъемлемым атрибутом, «врождённым», существовавшим с момента зарождения речи свойством. Под феноменом языка усматривал реализацию, и способ существования мысли. Воспитывающая функция обуславливается необходимостью ясности мысли, которая заставляет искать слова. В. Гумбольдт подходит к изучению единства сознания и речи с несколько других позиций, язык считает «объединяющей духовной энергией», достоянием народа, способом выражения мыслей. Также приходит к выводу, что язык тесно взаимосвязан с историей человечества, отражает изменения культуры – как положительные, так и отрицательные.

Основными понятиями в его теории являются «дух языка» и «дух народа». Дух народа повелевает языку, но при этом не меняет его сущности. Она же заключается в передаче многообразия мира, действительности

разных народов и, конечно, многогранности отдельных языков, культур, традиций. Разные языки не передают одну и ту же мысль при помощи особого набора звуков. Существовая, они определяют новое виденье, делают его реальностью, позволяют воспринимать по-новому одну и ту же мысль. Притом свойственно такое восприятие и каждому носителю одного и того же языка. Теория В. Гумбольдта через сто лет получила подтверждение в психологии. Открытие креативности, доминирующей черты, свойственной мышлению человека, исследования А. Маслоу, а затем Дж. Гилфорда, Э.П. Торренса приносят ясность, помогают более чётко и уверенно утверждать, что язык неразрывно связан с творчеством, эстетической потребностью и во многом предопределяет историю вида, видовую обособленность с позиции зоопсихологии.

В. Гумбольдт разъясняет функцию творчества так: «даже при самом конкретном употреблении слова в качестве простого материального знака своего понятия оно едва ли вызовет одинаковый образ в представлении разных индивидов». Логичен, на наш взгляд, вывод о том, что перевод фактически нужен в рамках одного языка.

Важными понятиями теории В. Гумбольдта также являются «внешняя форма» и «внутренняя форма» языка. Под первым термином он предлагает понимать конечный набор звуков, символов, грамматический порядок, а под вторым – специфический «способ организации мыслительной материи», который нужен для описания реальности, её превращения в мысли и образы, интеграции в пространство субъективной действительности, реальности конкретной личности [Гумбольдт, 1985: 349].

А.А. Потебня, Р.О. Якобсон, Ш. Балли, Ж. Вандриес, И.А. Бодуэн де Куртэне продолжили развивать теорию великого учёного, открывая всё больше граней неоднозначного феномена взаимовлияния языка и культуры, их взаимодействия [Бодуэн де Куртэне, 2004: 181].

Л. Вайсгербер, основатель европейского неогумбольдтианства, предложил, что у каждого языка есть некие языковые знаки и их духовное

содержание. Их однородность обусловлена языком. Звуковые формы и языковое содержание – общее достояние. Они обуславливают коммуникативную функцию языка, делают возможным общение. Под внутренней формой языка он усматривал совокупность содержаний. Структурированное познание определял, как источник понятийного ряда, потенциал синтаксических форм. Язык, являясь достоянием народа, становится способом общественного познания, его природа интеллектуальная [Вайсгербер, 2009: 118].

Язык позволяет увидеть конкретное, интерпретировать смысл, выстроить ассоциативный ряд, сравнить, сопоставить, провести аналогию и т.п. У него общественная природа, ведь не существует языка для одного человека, индивидуального, личностного, при этом каждый стремится языком своих соплеменников владеть. Стремление – это не случайность. Оно становится основой однородности познания, согласия мыслей, взаимопонимания. Проявляющееся с малых лет, может, тем не менее, гаснуть под влиянием обстоятельств. Обет молчания, впрочем, тоже следует считать частью культуры, культурной традицией. Желание петь более распространенное стремление, выполняющее компенсаторную функцию, становясь ритуалом. Основанное на биологических особенностях, более приемлемо для общества на разных стадиях развития, при определённых обстоятельствах теряющее смысл, популярное в сравнении с другими формами проявления внутреннего, врождённого стремления освоить язык своего этноса.

Для того чтобы наиболее полно изучить взаимодействие языка и культуры, Л. Вайсгербер обращается к понятию родного языка и языковой картины мира, которую тот передаёт всем членам языковой группы. Картина мира является результатом анализа окружающей среды, цивилизации, людей. Объективная реальность представлена в виде изменённой в чём-то, не идентичной реальности внутренних образов. Движущей силой языковой картины мира является историческое взаимодействие народа и языка. Эпоха,

события влияют на язык, находят в нём отражение. Он в свою очередь влияет на народ, обуславливает своеобразие культуры. Языковое сообщество по сути своей является предвидением и предпосылкой любого другого сообщества. Не только общение обеспечивается, но и передача общего миропонимания при помощи языка.

Взгляды Э. Сепир [Сепир, 1993] во многом схожи с идеями Л. Вайсберга. Он подчёркивает нетождественность языка словарю, при этом причины словообразования усматривает в необходимости идентификации ранее незнакомого объекта действительности при столкновении с ним, передачи информации о его существовании окружающим. Отражая культуру в лексике, язык позволяет её обсуждать, развиваться ей параллельно.

Можно подытожить: неогумбольдтианцы, стремясь изучить феномен национальной культуры сквозь призму языка, отождествляли национальную картину мира и языковую, а сам язык с интенциональным миром. Накопленные ими знания способствовали дальнейшему развитию теории существующих взаимоотношений между этими двумя феноменами. Систематизации и детализированному анализу их разных аспектов уделяли внимание такие учёные, как М.М. Бахтин, Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров, В.П. Даниленко, М.Л. Мурзин, В.А. Маслова, Б.М. Медникова, Н.И. Толстой.

С неоднозначностью феномена связано отсутствие единого мнения и подходов на сегодняшний день. Популярен подход с позиции когнитивного аспекта и этнокультурного, а также этносоциокультурного. Исследуется интертекстуальность культуры. Некоторые учёные предлагают рассматривать язык и культуру как знаковую систему. Данные подходы не противоречат друг другу, наоборот, дополняют, способствуют более глубокому анализу, обогащению базы уже доказанных фактов, накопленной информации.

С.А. Атановский, Г.А. Брутян, Э.С. Маркарян интерпретирует феномен языка как отражение существующей культуры, а К. Леви-Стросс, Х.Г.

Гадамер, Н.И. Жинкин как факт культуры. Е.Ф. Тарасов, В.Б. Касевич полагает, что язык – это средство её трансляции. С.Е. Кубрякова усматривает в нём её вербальное воплощение.

Идея интертекста позволила предположить, что культуре свойственна интертекстуальность: события из жизни могут попасть в контекст культуры благодаря облачению их в текст. Не менее важна взаимосвязь языка и мышления [Хаймс, 1975].

В работах сторонников философской лингвистики термин «язык» чаще всего определяется как знаковая система. Его семиотическая природа исследуется в работах Ф. де Соссюра, Ю.М. Лотмана, Ч.У. Морриса, Ч. Пирса, Р. Барта, М. Фуко, М. Бордияра, Д.А. Башкова, И.Т. Пархоменко. Культура основывается на знаковых системах. Феномен языка культуры изучается в трудах Н.Г. Багдасарьян, Б.А. Парахонского, Б.М. Медникова, В.В. Воробьева. В концепции К. Леви-Стросса культура обладает строением, аналогичным строению языка. Это предположение является фундаментальным для сторонников философской лингвистики. Оба явления по этому признаку могут быть названы знаковыми системами. В области их взаимопроникновения, наложения одного пласта реальности на другой, образуется третья реальность – семиотическая система лингвокультуры. Она является частью культуры определённого народа. Это совокупность разнообразных культурных феноменов и языковых, взаимозависимых, преломленных сквозь призму индивидуального сознания. Изучением лингвокультуры занимается наука лингвокультурология, появившаяся в конце XX века. Тогда же впервые был употреблён и этот термин в научных работах. Ощутимой была потребность в обособлении этой специфической области знаний. В работах таких отечественных лингвистов, как Н.Д. Арутюнова, В.В. Воробьев, В.А. Маслова, Ю.С. Степанов, В.Н. Телия и др. рассматриваются некоторые её проблемы. Взаимоотношения языка и культуры с позиций лингвокультурного подхода рассматриваются в работах В.И. Карасика, Ю.Н. Караулова, И.А. Стерпина.

На сегодняшний день общепринятыми являются несколько определений лингвокультурологии. В.И. Карасик называет её «комплексной областью научного знания о взаимосвязи и взаимовлиянии языка и культуры» [Карасик, 2004: 77].

В.А. Маслова определяет её как новую область лингвистики, которая появилась на стыке двух наук. Считает её гуманитарной дисциплиной. Предметом исследования видит материальную и духовную культуру, представленную не в материальных ценностях, физическом эквиваленте, а в языковых процессах. Считает её также интегративной дисциплиной, оперирующей понятиями из области языкознания и культурологии, этнолингвистики и культурной антропологии [Маслова, 2004]. Значительным вкладом в развитие молодой науки являются работы В.Н. Телии. Объектом исследования она называет коммуникативные процессы и взаимосвязь применяемых языковых выражений с менталитетом народа. «Изучение и описание культурной семантики языковых знаков (его номинативного инвентаря и текстов) в их живом, синхронно действующем употреблении» – основная задача [Телия, 1996: 14].

По её мнению, вся культурная информация отображена в языке. При воспроизведении языковых выражений носителем языка, эти сведения обнаруживают себя. Они актуализируются при определённых условиях – осознанно или неосознанно, с какими-либо интенциями, с конкретной эмотивной модальностью. Изучение способов кумуляции, реализации, передачи, хранения культуры в языке – приоритет для лингвокультурологии. Язык служит способом передачи информации о культуре при непосредственной, прямой коммуникации, а помимо этого влияет на менталитет. Обеспечивается наследование сведений. Функция трансляции способствует внесению корректив в миропонимание индивидов лингвокультурной общности.

Понятие культурной коннотации, которая является способом реализации культуры в виде языковых знаков, «интерпретацией

денотативного или образно мотивированного, квазиденотативного, аспектов значения в категориях культуры», В.Н. Телия считает базовым для данной дисциплины. К целям лингвокультурологии она также причисляет необходимость обнаружения и изучения феномена «повседневной» культурно-языковой компетенции индивидов и сообщества [Телия, 1996].

Л.А. Городецкая придерживается иной точки зрения. Лингвокультурологию она не считает частью лингвистики, склонна считать частью культурологии. Феномен языка, по её мнению, является не столько объектом исследования лингвокультурологии, сколько копилкой, инструментарием культуры. Её отображение в языке – истинный объект исследования. Она, как и язык, не существует вне социума, деятельности человека. Является средством выражения мира смыслов, вложенного индивидом в продукты своей деятельности. Сам мир смыслов следует считать продуктом мысли индивида. Он отражает культуру, самобытность народов, проявлен в языке. Национальная культура способна к диалогу с другими культурами, иных народов благодаря национальному языку [Городецкая, 2007: 9].

Г.А. Антипов отмечает, что текст следует считать самостоятельным феноменом культуры. А её стоит рассматривать как систему, способную к самоорганизации, существующую благодаря этому своему свойству. Ей присущ особый набор кодов. Они чужды для других культур. Иными словами, при знакомстве с иной культурой, перед индивидом ставится задача расшифровки этих кодов, их присвоение либо изменение, преобразование в вариант, максимально похожий на «родные», «естественные» коды [Антипов, 2014].

Не существует такой культуры, у которой был бы абсолютно эксклюзивный, оригинальный набор кодов. На этом основано понимание разнообразных культур в процессе общения как таковое. Культурологическая дистанция между ними, а также обусловленная потребностями инокультурного реципиента степень понимания, поддерживается за счёт



элемента избыточности. Ею наделена культура каждого этноса. Но такая избыточность не абсолютна. Текст является методом передачи культуры. Он воспринимается при помощи набора кодов. Л.М. Баткин называет любой текст «произведением чужого сознания». Понимание текста не всегда адекватно – как в случае взаимодействия двух языков, необходимости перевода, так и в случае восприятия носителем того же языка или той же культуры. Оно всегда ограничено социально-психологическими факторами, социально-демографическими, культурно-языковыми. Исследование инокультурного текста невозможно без анализа способов его передачи средствами второго языка. Механизм его интеграции в матрицу другой языковой реальности проливает свет на другие аспекты данного явления. Лингвокультурная адаптация, соответственно, – это термин, нуждающийся в определении, а также феномен, нуждающийся в активном изучении. Уместной, но не всеобъемлющей и уж никак не абсолютно точной, истинной, можно назвать трактовку лингвокультурной адаптации как адаптации к иному языку, специфической культуре перевода, к принимающей лингвокультуре [Баткин, 2000].

Лингвокультурной адаптации свойственна двунаправленность, если не многовекторность внутренней динамики. Текст во время перевода может адаптироваться как минимум по отношению к принимающей лингвокультуре или по отношению к стартовой. Направление определяется творческим «я» переводчика. Также оно может быть предопределено самим текстом, его своеобразием, спецификой.

Деформация текста при переводе, соответственно, является неизбежной. Ей может быть подвержен подлинник или его семантика. Н.К. Гарбовский отмечает, что причиной деформации является переводческая концепция. Потери неизбежны по его мнению. «Перевод – это постоянное жертвоприношение, вопрос лишь в том, что оказывается жертвой и во имя чего эта жертва приносится» [Гарбовский, 2004: 508]. Он подразумевает осмысление цели обработки текста и выбор по критерию соответствия этой

цели линии поведения, стратегии. Учитывая двунаправленность, можно заключить, что существует две лингвокультуры – оригинала и перевода. Методами достижения целей перевода является совокупность мыслительных операций, переводческих решений.

Несовпадение культурных кодов автора сообщения и переводчика также неизбежно, как и несоответствие кодов разных культур, независимо от того, с родного языка переводится сообщение на иностранный или наоборот [Бахтин, 1979].

Понимание оригинального текста всегда осложнено этим фактором. Ф. Шлейермахер, рассматривая переводчика как читателя, отмечает, что стремление проникнуться духом языка писателя, понять текст, почувствовать своеобразие мышления, является обязательным условием понимания. В распоряжении переводчика между тем нет других средств, кроме средств родного языка, ни в чем не соответствующего языку писателя, нет другого опыта, кроме опыта собственного чтения, в процессе которого он то больше, то меньше понимал писателя, то больше, то меньше им восхищался [Шлейермахер, 2004].

И.Т. Пархоменко подчёркивает невозможность познания культуры, носителем которой является автор текстового сообщения, объективными методами. Только герменевтика и её процедуры понимания позволяют это сделать. Ни одна читательская интерпретация не совпадает с авторской. Текст оказывается вовлечён в новое пространство, в другой историко-культурный контекст. Он дополняется другими смыслами. Их не могло существовать во время его создания или их влияние было ограничено [Пархоменко, 2008].

Понимание феноменов культуры и языка меняется с течением лет. Новая эпоха дарит новое виденье. Оно не может быть окончательным, истинным. Для нашего исследования ценным также представляется тот факт, что понимание меняется не только под влиянием временного фактора, но и под влиянием фактора чередования пространства разных культур. Каждое

текстовое сообщение, созданное в какой-либо культурной реальности, на языке носителей её атрибутики, владельцев смысла, отражает особое виденье мира, свойственное только данной конкретной группе индивидов, именуемых народностью. Это усложняет процесс понимания текста, многообразие смыслов и своеобразие культуры непосредственно.

## 1.2 Языковая личность Бориса Пастернака: поэта, писателя, переводчика

Языковая личность, по Ю.Н. Караулову, является совокупностью способностей и характеристик человека, которые позволяют ему создавать и воспринимать различные тексты. При этом тексты могут различаться уровнем структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения реальности и predetermined целевой направленностью [Караулов, 1987: 153].

Неслучайно именно в то время (начало XX века), когда исследователи начинают уделять пристальное внимание индивидуальному стилю писателей, Борис Пастернак становится известен своей поэзией, образный язык которой представляется нам явлением совершенно уникальным.

Анализируя и сравнивая принципы, на которых строятся поэзия А.С. Пушкина и Б. Пастернака, Ю.М. Лотман отмечает, что тексты поэта XX века можно противопоставить текстам поэта XIX по принципу «нарушений». Текст «получает свободу», на первое место выходят зрительные образы, в то время как сама языковая система, хотя и служит инструментом для создания образности, уже не выступает довлеющей силой и активно нарушается поэтом. Способом связи таких зрительных образов Лотман называет «монтаж» [Лотман, 2011: 223]. Для лучшего понимания того, каким образом выглядят эти связи, обратимся к одному из текстов поэта:

Где пруд как явленная тайна,  
Где шепчет яблони прибой,  
Где сад висит постройкой свайной

И держит небо пред собой [Пастернак, 1990: 66].

В этом отрывке мы видим примеры ярких и необычных метафор: «шепчет яблони прибой», «сад висит постройкой свайной», «сад держит небо пред собой». Метафоры наслаиваются друг на друга, создавая цепь образов – такие образы не просто отражают индивидуальный стиль писателя, но и показывают, каким предстает мир поэту. Кроме того, метафоры идут одна за другой в каждой строке, создавая эффект смены кадров – монтажа.

Характеризуя раннюю поэзию Пастернака в своих лекциях, А.А. Якобсон приходит к выводу, что ее определяют: стремительное и хаотичное движение стиха, «концентрированная метафоричность», смысловое смещение предметов и понятий, отсутствие логических связей [Якобсон, 1992: 76].

Об этой же стремительности и смещениях в сборнике Б. Пастернака «Сестра моя жизнь» говорит М. И. Цветаева, но в своей поэтической манере: «Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает...» [Цветаева, 1922: 13].

Стиль Пастернака узнаваем и замечен не только в поэзии, но и в его прозе. Стоит отметить, что роман «Доктор Живаго» современниками был воспринят неоднозначно – после чтений, организованных самим автором, звучало много критики со стороны литераторов и близких кругу Пастернака людей. Они отмечали странные совпадения и переплетения сюжетных линий, отсутствие ярких характеров, неправдоподобность изображаемой русской действительности. Но вместе с тем в романе бросалась в глаза чрезвычайная поэтичность, что больше роднит это произведение с лирикой, нежели с прозой.

Так, Ариадна Эфрон писала в своем письме: «Всегда — и на этот раз — почти пугает твое мастерство в определении неопределимого — вкуса, цвета, запаха, вызываемых ими ощущений, настроений, воспоминаний...» [Эфрон, 2001: 419]. Гладков, указывая на слабость Пастернака-прозаика, восхищался

отдельными отрывками – лирическими отступлениями описательного характера. По его мнению, в этих отрывках Пастернак верен своему поэтическому вкусу, но изменяет ему, вторгаясь в другую чуждую ему сферу [Гладков, 1990: 203]. А. Ахматова, критиковавшая роман, признавала: «И в этом же романе есть пейзажи... я ответственно утверждаю, равных им в русской литературе нет. Ни у Тургенева, ни у Толстого, ни у кого. Они гениальны, как «рос орешник» [Чуковская, 1997: 63]. Даже Набоков, относившийся в целом достаточно пренебрежительно к роману, все-таки признает наличие в нем «редких удачных метафор и сравнений» [Nabokov, 1973: 213]. Хотя похвала такого рода может и показаться сомнительной, примечательно, что Набоков выделил те достоинства, которые в основном свойственны именно поэзии.

Стоит отметить, что Пастернак использует такие метафоры, как правило, в пейзажных зарисовках, либо в монологах главных героев. Однако эти лирические отступления не уступают общей сюжетной линии в своей важности для передачи авторского видения событий.

Языковая личность Бориса Пастернака характеризуется яркой образностью и высокой концентрацией сложных метафор, что происходит, зачастую, в ущерб логическим связям в тексте. Такие черты стиля делают текст произведения достаточно сложным для восприятия и требуют внимательного вдумчивого прочтения. Кроме того, для передачи текста без потери художественных достоинств романа, переводчику стоит с особой тщательностью подходить к выбору переводческих приемов.

Поскольку Борис Пастернак был не только поэтом и писателем, но и переводчиком, его воззрения на искусство художественного перевода представляются нам крайне важными для оценки качества написанных в 1958 и 2010 году переводах романа.

Среди переводов Пастернака наиболее известными считаются переводы Уильяма Шекспира (пьесы «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Генрих IV» (2

части), а также сонеты), перевод трагедии «Фауст» Иоганна Вольфганга Гете, а также переводы Фридриха Шиллера, Генриха фон Клейста, Джорджа Гордона Байрона, Джона Китса, Райнера Марии Рильке и многих других.

Переводы с конца 30-х годов становятся для Пастернака почти единственным средством к существованию. В это время такой яркой литературной фигуре было непросто публиковать свои собственные сочинения – государство требовало единообразия и подчинения общим принципам социалистического реализма в искусстве. Однако такой вынужденный характер работы переводчика не отразился на качестве – Пастернак, как и во всем, чем он занимался, стремился «дойти до самой сути», чтобы передать в первую очередь семантику текста средствами родного языка. И, возможно, благодаря выбору близких себе по духу авторов, Пастернак сумел передать художественную мысль классиков так же, как если бы писал он сам. В своем письме к Борису Пастернаку Ольга Фрейденберг пишет: «...никогда ни у каких двух писателей не было столько умственного родства, как у Шекспира и у тебя. Все, за что тебя так нещадно гнали и хотели вытравить,— это «шекспиризмы» [Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б., 1990: 280].

Пастернака как переводчика нередко упрекают в вольности, чрезмерном расхождении с оригиналом, попыткой приблизить переводимого автора к читателям. Сравним два перевода самого известного монолога Гамлета. Михаил Леонидович Лозинский так перевел эти строки в 1933 году:

Быть или не быть – таков вопрос:

Что благородней духом, – покоряться

Пращам и стрелам яростной судьбы

Иль, ополчась на море смут, сразить их

Противоборством? [Шекспир, 1988: 212].

Обратим внимание на возвышенный тон, с которым Гамлет произносит этот монолог. Для достижения такого эффекта Лозинский делает упор на метафоре, благодаря которой Гамлет предстает перед нами в образе воина,

который противостоит «пращам и стрелам яростной судьбы». Этот образ мужественен и трагичен. В то же время у Пастернака героический пафос оказывается резко сниженным:

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль  
Души терпеть удары и щелчки  
Обидчицы судьбы, иль лучше встретить  
С оружием море бед и положить  
Конец волненьям? [Шекспир, 2000: 257].

Если у Лозинского судьба видит в Гамлете равного и достойного врага, то у Пастернака судьба будто насмехается над героем, который терпит «удары и щелчки обидчицы судьбы». В таком варианте Гамлет выглядит героем жалким и раздраженным, а героический пафос сменяется на разговорный стиль, к которому Пастернак прибегает довольно часто. Можно по-разному воспринимать такую вольность в переводе, однако о том, что это не случайность, а художественный принцип, говорят слова самого Пастернака. Так, он писал о своем переводе «Фауста» Гете, что во всей уже опубликованной книге было лишь несколько мест, которые показались ему скованными: «не хватило смелости отойти от буквы подлинника чуть-чуть больше в сторону, на свободу» [Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б., 1990: 276]. Эта цитата важна для нас, поскольку она показывает одновременно и аккуратность Пастернака в работе с оригиналом, и желание превратить свой перевод не просто в механическую передачу смысла текста, но в самостоятельное художественное произведение.

Пастернак также давал теоретическое обоснование своих принципов перевода в разных работах, таких как, например: «Заметки переводчика» (1943 г.), «Антология английской поэзии» (1943 г.), «Замечания к переводам из Шекспира» (1956 г.). В этих работах ценно то, что в них содержится множество примеров переводов, которые Пастернак считает неудачными. Педантично следуя за оригиналом и забывая о естественности и эстетике родного языка, многие переводчики получают в результате то, что Пастернак

называет «калеками человеческой речи, у которых так обрублены руки и ноги, что они утратили всякое сходство с подлинными стихами Шекспира» [Чуковский, 2001: 44]. В целом, главное, что можно выделить в этих работах, – это акцент на переводящий язык. По убеждению Пастернака, переводчик не должен поддаваться влиянию иностранных оборотов речи, а должен писать только на живом русском языке.

### 1.3. Роман «Доктор Живаго»: историческая справка о публикации и о его переводах

Роман «Доктор Живаго» был написан в 1945-1955 годах в крайне сложный период для Бориса Пастернака. Пастернак писал о непростой судьбе интеллигенции на фоне событий Революции, а затем и во Второй мировой войне. Помимо желания запечатлеть жизнь, какой он ее видел, через весь роман Пастернак лейтмотивом проводит идею бессмертия: бессмертия Христа и христианства (неслучайно сборник стихов, входящий в роман, посвящен именно библейским сюжетам), бессмертия человека в его деяниях, бессмертия художника в его произведениях. То, что эта идея является основополагающей для романа, подтверждается и фамилией главного героя «Живаго», и тем, что на титульном листе карандашной рукописи первых глав (1945-1946 гг.), Пастернак написал: «Смерти не будет» [Пастернак, 1997]. Этот роман нельзя назвать автобиографичным, хотя, несомненно, главный герой несет в себе многие черты самого автора. По мнению Дмитрия Быкова, в Живаго Пастернак изобразил героя, которым он сам хотел бы стать, чью жизнь ему хотелось бы прожить. При этом сам Юрий Живаго становится символом русского христианства, а Лара, в которую он влюблен, символом всей России [Быков, 2007: 722-736].

Роман «Доктор Живаго» – это не первый опыт прозы в творчестве Бориса Леонидовича Пастернака. В 1918 году была написана повесть «Апеллесова черта», в 1922 – «Детство Люверс», в 1924 – «Воздушные



пути», в 1931 – «Охранная грамота». Однако Пастернак в глазах его современников оставался исключительно поэтом, а его проза считалась чем-то второстепенным. Дело здесь и в общем интересе к лирике в эпоху Серебряного века, и в том, что поэзия Пастернака – действительно талантливое и яркое явление. При этом нельзя не заметить, что его проза, как мы уже отметили, отличается особой поэтичностью: в ней присутствует усиленная метафоричность и выраженная звуковая организация. В этом плане «Доктор Живаго» – проза совсем иного характера, не свойственная Пастернаку и, возможно, потому непринятая многими первыми его читателями.

Но была и другая причина непринятия романа, который можно назвать самым известным произведением Бориса Пастернака, но одновременно и самым скандальным. Это связано со сложной историей публикации книги.

В 1954 году, когда роман был уже написан, Пастернак сумел опубликовать лишь несколько стихотворений из приложения к книге в «Литературной газете». На издание всего романа Пастернак не надеялся, хотя и послал рукопись в «Литературную газету». Поэтому в 1956 году Пастернак принимает у себя итальянского журналиста Серджио Д'Анджело, через которого писатель передает рукопись романа для публикации. Впервые роман выходит в Италии в ноябре 1957 года на итальянском языке, а затем в Германии, Швеции, Дании. На русском языке роман впервые появляется в Голландии в «самиздате». Распространение романа «угнетенного» писателя, который не мог надеяться на публикацию на родине, было выгодно политикам. В Великобритании и США распространению романа способствовало ЦРУ – были организованы выставки, на которых бесплатно раздавались книги, особенно советским туристам [The CIA and 'Doctor Zhivago: URL: <https://www.washingtonpost.com/apps/g/page/world/the-cia-and-doctor-zhivago-explore-the-cache-of-documents/924/>].

В 1958 году Пастернаку присуждают Нобелевскую премию. Ответом Пастернака, еще не подозревавшего, чем обернется ему эта высокая награда,

стала телеграмма: «Бесконечно благодарен, тронут, горд, удивлен, смущен». [Пастернак, 2008: 135-165]. На наш взгляд, такое решение было скорее политическим – для того периода противостояния СССР и Запада этот роман стал инструментом пропаганды. Ведь Пастернак еще до публикации приобрел репутацию автора «нежелательного» – в поднятии религиозных тем и в своей откровенности поэт не вписывался в литературную среду того времени. Хотя роман по своему содержанию был не более оппозиционным, чем роман «Тихий Дон» М.А. Шолохова, власти СССР во главе с Н.С. Хрущевым были возмущены тем, что Пастернак, которого отказывались публиковать на родине, передал рукопись для публикации за границу. 6 сентября 1958 г. в письме Жаклин де Пруайяр он писал: «...возобновляются крики о моем страшном преступлении, низком предательстве, о том, что меня нужно исключить из Союза писателей, объявить вне закона...» [Пастернак, 1997: 144]. Сам Пастернак неоднократно подчеркивал, что в момент передачи рукописи за границу, он еще ждал ответа от «Литературной газеты» и надеялся на публикацию, поэтому никакого предательства в этом поступке нет. Да и можно ли назвать предательством желание донести до читателя главный труд своей жизни?

С этого момента начинается период травли писателя. В «Литературной газете» появилась официальная реакция на присуждение Пастернаку премии, которую редколлегия во главе с Твардовским рассматривала как «политическую акцию, враждебную по отношению к нашей стране и направленную на разжигание холодной войны» [Пастернак, 2008: 143]. Затем в «Литературной газете» стали появляться письма «простых рабочих», осуждавших роман Пастернака и его поступок. Представить себе, что этих людей так возмутила книга, которую у них даже не было возможности прочесть, довольно трудно. Разумеется, письма эти были сфабрикованы для создания эффекта единения народа против «пасквилянта» Пастернака. После этих публикаций и появилась известная фраза «Пастернака не читал, но осуждаю», в действительности именно в таком виде она напечатана не была,

это скорее общая «выжимка» из всех таких писем. Среди выразивших свое негодование рабочих, например, был старший машинист экскаватора Филипп Васильцов, который писал: «Нет, я не читал Пастернака. Но знаю: в литературе без лягушек лучше» [Пастернак, 2008: 154].

27 октября Пастернак был исключен из членов Союза писателей после общего голосования. Следует отметить, что большая часть людей, находившихся на этом заседании, никогда не читали сам роман, тем не менее, это не помешало им осудить книгу как «антипатриотическую». Исключение из Союза писателей влекло за собой серьезные материальные испытания – Пастернак мог не надеяться больше на заработок своим литературным творчеством, в том числе и переводами. Писатель опасался, что у него отберут дачу в Переделкино – «писательском поселке», где он жил со своей семьей. Кроме того, обстановка в поселке уже была беспокойной – в разговоре с Лидией Чуковской писатель упомянул: «...говорят, что мне следует уехать отсюда в город, потому что здесь, на улице, может кто-нибудь запустить в меня камнем» [Чуковская, 2014].

Кампания по травле писателя зашла так далеко, что начали звучать предложения выслать Пастернака из страны. 31 октября 1958 Пастернак написал письмо Н.С. Хрущеву, в котором просил не принимать против него крайние меры: «Выезд за пределы моей Родины для меня равносителен смерти» (Письмо Б.Л. Пастернака Н.С. Хрущеву). Пастернак отказался от премии, но слишком поздно – на эту бессмысленную борьбу ушли и силы, и здоровье писателя. 30 мая 1960 года Борис Леонидович Пастернак после продолжительной болезни умер от рака лёгкого.

Таким образом, история публикации романа «Доктора Живаго» связана со скандальными и трагическими событиями в жизни писателя. Но о книге заговорили по всему миру, поэтому перевод романа необходимо было сделать в кратчайшие строки.

Фотокопии романа оказались в руках Джорджа Каткова, который посещал Пастернака в Переделкино. По приезде в Британию Катков доверил перевод романа известному тогда лингвисту Макс Хэйуорду.

Гарри Максвелл Хэйуорд (Макс Хэйуорд) родился в 1924 году в Лондоне. Он изучал русский язык в Оксфорде и после выпуска попал в британское посольство в Москве, где он работал два года с 1947 по 1949. Находясь в СССР, Хэйуорд видел и официоз партии, и репрессии в отношении несогласных, и страх перед Сталиным. Этот страх Хэйуорд однажды прочувствовал сам, когда в полном оцепенении он не смог перевести слова Сталина на встрече с работниками посольства [Robinson: URL: <http://www.nytimes.com/1983/10/09/books/a-translator-s-legacy.html?pagewanted=all>]. При этом Хэйуорд был влюблен в русскую литературу и, по словам его современников, великолепно владел русским языком, не уступая носителям, а иногда и превосходя их в своем глубоком знании. Однако жизнь в СССР наложила свой отпечаток на восприятие Хэйуордом русской литературы. Он стремился дать голос тем, кто не имел возможности быть напечатанным у себя на родине: Александру Солженицыну («Один день Ивана Денисовича»), Андрею Синявскому («Суд идет», «Голос из хора»), Анне Ахматовой, Надежде Мандельштам и многим другим. Совместно с Маней Хэрари, соосновательницей издания «Harvill Press», дочерью русских эмигрантов, они почти год переводили роман, и в Англии его издали в сентябре 1958 года. Работа над романом шла в спешке. Племянница Пастернака, которая была знакома с Хэйуордом, вспоминает, что переводчик мог посмотреть на страницу оригинала, а затем сразу перевести ее на английский, не поднимая больше взгляда на оригинал [Pasternak A.: URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/06/doctor-zhivago-boris-pasternak-translation>]. Такие слова могут казаться преувеличением, и, вероятно, таковыми и являлись, но надо понимать, что на переводчиков оказывалось изрядное давление – роман нужно было издать как можно скорее на максимальном числе языков. Катков торопил процесс,

поскольку видел в романе не столько литературный шедевр, сколько политический акт.

Вышедшую на английском языке книгу поначалу приняли восторженно: хвалили и сам роман, и его перевод. Однако в ноябре американский литератор Эдмунд Уилсон раскритиковал перевод на страницах журнала «The New Yorker», указывая на многочисленные ошибки и упрощения. Хотя стоит отметить, что некоторые ошибки были сделаны без ведома Хэйурда и Хэрари в американской версии. Тем не менее, по мнению Уилсона, в переведенном романе почти исчезла вся поэтическая образность прозы Пастернака. Впрочем, критик понимал, что произошло это из-за крайне сжатых сроков.

С другой стороны, известная журналистка и переводчица Патрисия Блейк утверждала, что при встрече с Пастернаком узнала от него, что перевод ему понравился. Правда встреча с писателем была очень короткой – Пастернак не принимал журналистов, и с Патрисией мог пообщаться очень коротко – на крыльце своего дома, так что вполне возможно, что Пастернак дал такой ответ из вежливости [Barnes, 2004].

Лишь спустя полвека в 2010 году выходит новый перевод «Доктора Живаго» от Ричарда Пивера и Ларисы Волохонской – известных переводчиков русской классической литературы XIX-XX веков. Их перевод романа «Идиот» Ф.М. Достоевского был награжден премией Ефима Эткинда.

Ричард Пивер, профессор сравнительного литературоведения, родился в Америке в 1943 году. Он преподавал русскую литературу и искусство перевода в Университете Нью-Гэмпшира, в Колумбийском университете, а также в Айовском университете. Наиболее он известен своими переводами, созданными совместно с его женой Ларисой Волохонской. Волохонская родилась в Ленинграде в СССР в 1945 году, в 1975 она эмигрировала в Израиль, а затем через два года в Америку, где получила магистерскую степень по богословию в Йельском университете. Как и полвека назад,

переводчиками стали носитель английского и носитель русского языка, что является большим преимуществом в работе над переводом.

К 120-летию со дня рождения Пастернака Ричард Пивер и Лариса Волохонская подготовили новый перевод романа «Доктор Живаго», необходимость которого была обусловлена теми обстоятельствами, при которых выходил предыдущий. Пивер и Волохонская постарались не упустить ни одной детали в своем переводе, и максимально приблизить англоязычного читателя к русскому слогу.

Однако 6 ноября 2010 года в «Guardian» выходит статья племянницы Пастернака Анны Пастернак Слейтер, которая подвергла новый перевод критическому анализу и указала на множество недочетов на уровне фразеологии и синтаксиса, а также на множество буквализмов. «Роман просто плохо перевели» – пишет она, сравнивая оригинал с переводом [Pasternak A.: URL: <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/06/doctor-zhivago-boris-pasternak-translation>].

Таким образом, существуют две английские версии русского текста романа Б. Пастернака «Доктор Живаго», каждая из которых представляет собой самостоятельное законченное текстовое образование, характеризующееся собственными дискурсивно-коммуникативными единицами, создающими определённое ментальное пространство романа посредством процесса понимания смысла произведения инокультурной языковой аудиторией. Выбор обозначенных языковых единиц обусловлен доминантной стратегией интерпретации. Именно интерпретация национально-культурных реалий и авторских метафор, фиксирующих представляемую историко-политическую реальность и эмоционально-оценочную составляющую действительности, лежит в основе стратегии иноязычной версии любого художественного текстового произведения, так как обозначенные языковые элементы являются теми личностными (метафоры) и национально-культурными (реалии) маркерами, которые управляют процессом понимания не только доминантного смысла

произведения, но и ментального пространства романа и автора. Проведённый анализ позволил выделить две стратегии интерпретации романа, насыщенного национально-культурными реалиями и авторскими метафорами: *когнитивную*, для которой характерно доминирование национально-культурной информации над образно-эмоциональной, что приводит к более вольной интерпретации русских реалий для передачи не только смысла реалии, но и её адаптации к пониманию инокультурной аудиторией, и *перцептивную*, склонную к буквальной интерпретации оригинала для передачи всех модальных оттенков действительности, в ущерб пониманию русской реальности инокультурной аудиторией.

#### 1.4. Национально-культурные реалии и авторские метафоры – доминантные маркеры идиостиля Б. Пастернака

Каждый писатель характеризуется собственным способом представления действительности, описания персонажей, показа исторической реальности, изображением природы, описанием портретов, зарисовкой деталей и многим другим, что делает его произведения отличными от других художников слова и позволяет узнать его литературные тексты без авторской подписи. Для каждого писателя характерны свои стилистические приёмы, свой стиль изложения сюжета, свои взгляды и оценки, своя манера письма и художественного изображения образов, именно это и составляет идиостиль писателя. Основными маркерами идиостиля Б. Пастернака являются его авторские метафоры и изобилие национально-культурных реалий. Роман «Доктор Живаго» характеризуется значительным количеством национально-культурных реалий, что объясняется политико-историческим ракурсом произведения и стремлением автора глубже показать не только представленную в романе реальность, но и способствовать более полному и серьёзному ей пониманию. Для данного романа также характерно обилие

авторских метафор, созданных Б. Пастернаком специально для данного произведения с целью чувственно-образного описания реальности, деталей и поступков героев, а также создания ярких образов персонажей. Изобилие реалий и авторских метафор объективирует параметры особого художественного мира Б. Пастернака, в котором отражается национальное сознание и нравственная позиция его языковой личности. Рассмотрим каждый из обозначенных маркеров идиостиля писателя.

*Авторские метафоры.* Метафоры, созданные Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго», являются одним из самых экспрессивно-эмоционально-оценочных элементов его творчества. В художественном дискурсе метафора играет очень важную роль и, благодаря своей образности, становится заметной для любого читателя. «Метафора как разновидность языковых анамалий становится инструментом, необходимым для достижения определённого эффекта: она позволяет говорящему сказать одно, имея в виду другое» [Шилихина, 2009: 39]. Для того чтобы разобраться в сущности этого языкового явления, обратимся к истории ее изучения.

Впервые понятие метафора было введено Аристотелем в 335 до н. э в его «Поэтике», где он указывал, что метафора – это «перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель, 1998: 1097]. В античной риторике Аристотеля, Платона и их учеников метафора рассматривалась лишь как средство художественной изобразительности, как украшение речи, не несущее в себе ничего, кроме эстетической функции.

Метафора долгое время не воспринималась вне художественного текста, а потому, например, использование ее в научных текстах резко осуждалось. Так, Томас Гоббс, английский философ-материалист XVII века, полагал, что любое рассуждение должно быть лишено расплывчатости, а значит и метафор: «...рассуждать при их помощи - значит бродить среди бесчисленных нелепостей, результат же, к которому они приводят, есть разногласие и возмущение или презрение...» [Гоббс, 1992: 63]. Как видим,



метафоре в это время приписываются свойства двусмысленности, что сближает ее с диалектической природой символа.

Взгляд на метафору резко поменялся в XX веке, когда ее стали воспринимать как неотъемлемую часть нашей повседневной речи. Одним из таких исследователей был британско-американский философ Макс Блэк. Макс Блэк рассматривал метафору с разных точек зрения. Согласно субституциональной концепции, метафорическое слово или выражение «служит для передачи смысла, который в принципе мог бы быть выражен буквально» [Блэк, 1990: 154]. То есть метафоры при таком подходе выполняют номинативную функцию, следовательно, не могут рассматриваться как источник двусмысленности. Другая точка зрения – сравнительная – рассматривает метафору в первую очередь как демонстрацию сходства или аналогии. И, наконец, Макс Блэк рассматривает интеракционистский взгляд, в соответствии с которым метафора имеет два субъекта: главный и вспомогательный («ассоциируемые импликации»); «метафора отбирает, выделяет и организует одни, вполне определенные характеристики главного субъекта, и устраняет другие» [Там же]. По М. Блэку, слово во фразе, которое применяется в переносном смысле, называется «фокусом», а ассоциирующие импликации, которые употребляются в прямом смысле, называются «рамой».

Интерес к метафоре продолжал возрастать, и вскоре появилось множество новых подходов к ее рассмотрению. Так, Г.Н. Складарская отмечала, что в 70-е гг. XX века можно было выявить лишь такие направления исследования языковой метафоры, как «номинативно-предметное, психологическое, формально-логическое и лингвистическое». Но уже на момент написания своей книги «Метафора в системе языка» Г.Н. Складарская выделила еще 11 направлений: семасиологическое, ономасиологическое, гносеологическое, логическое, лингвистическое, лингво-стилистическое, психолингвистическое, экспрессиологическое,

лингвистико-литературоведческое, лексикологическое и лексикографическое направления [Скляревская, 1993: 15-20].

В связи с таким сравнительно большим числом различных подходов к рассмотрению метафор, существуют различные их классификации. По В.П. Москвину, первейшей задачей в разработке классификации является выявление свода параметров, по которым можно систематизировать метафоры. В эти параметры входят: «своеобразие плана содержания (1) и выражения (2), сильная зависимость от контекста (3), а также функциональная специфика метафорического знака (4)» [Москвин, 2000: 66]. Исходя из этого, ученый выделил три различных варианта классификации метафор: семантическая, структурная и функциональная.

Семантическая классификация основана на особенностях содержательной стороны метафоры, которые выражаются в их смысловой дуалистичности (указание как на основной, так и на дополнительный субъект по определенному признаку). По этой классификации метафоры делятся на: антропоморфные (море волнуется, шепот листьев), анималистические (рев ветра, масло шипит), машинные (двигатель прогресса, центральная телефонная станция нервной системы), флористические (корень проблемы, цветы жизни) и пространственные (глубокое чувство, дно общества) [Москвин, 1997: 64].

Широко известна классификация по типу метафорического переноса, предложенная Г.Н. Скляревской: предмет → предмет (барабан револьвера), предмет → человек (носик чайника), предмет → физический мир (кольцо дыма), предмет → психический мир (голова варит), предмет → абстракция (багаж знаний), животное → человек (реветь от отчаяния), человек → человек (руки аристократа), физический мир → психический мир (выпустить пар) [Скляревская, 1993: 95]. Существует также расширенная систематизация на основе типов переноса З.Ю. Петровой (в нее включено 77 типов) [Петрова, 1989]; а также типология процессов метафоризации В.Г. Гака [Гак, 1972: 349-372].

Если рассматривать структурную классификацию, то одним из известных вариантов систематизации является классификация Ю.И. Левина, которая основана на наличии или отсутствии опорного слова (формальный признак). Ученый выделяет следующие типы: метафоры-сравнения, в которых второй член метафоры можно узнать по родительному падежу, такие метафоры легко переводятся в сравнения («стена дождя»); метафоры-загадки, в которых объект назван именем другого («ковер зимы»); метафоры, приписывающие объекту свойства другого («заливистый смех») [Левин, 1965: 293].

Классификации, основанные на параметре функциональности, опираются на то, с какой целью метафора была употреблена в тексте. Разница в этих типологиях обусловлена количеством выделяемых функций. Наиболее известна классификация Н.Д. Арутюновой, в которой предлагается 4 типа метафор: номинативная (предикативная), которая называет предметы («лисички» сорт грибов, «носик чайника»); образная, которая больше характерна для художественных текстов («обрушивается град креветок»); когнитивная, которая касается признаков слов («острый ум») и связана с полисемией; генерализирующая, которая является конечным результатом когнитивной метафоры («черная неблагодарность») [Арутюнова, 1999: 366].

В нашем исследовании мы рассматриваем художественные метафоры, а потому целесообразнее будет анализировать только образные метафоры, опуская номинативные, когнитивные и генерализирующие. В классификации Ю.В. Цинковской выделяются: витальные метафоры, которые представляют собой сравнение неживого объекта с живым; мортальные метафоры, в которых, наоборот, живое сравнивается с неживым; а также предметные или интертекстуальные метафоры, которые представляют собой более широкий класс, поскольку включает в себя сравнение неживых предметов с другими неживыми предметами, либо с прецедентными текстами, объектами искусства [Цинковская, 2010: 154-158]. Такая классификация представляется

нам наиболее подходящей для анализа художественных метафор в романе «Доктор Живаго» Б. Пастернака.

Итак, все обозначенные классификации рассматривают в основном языковые метафоры, которые уже зафиксированы языком. В нашем же исследовании мы будем рассматривать художественные метафоры, созданные специально для определённого произведения. При анализе мы будем опираться на классификацию Ю.В. Цинковской, которая разделяет художественные метафоры на витальные, мортальные и предметные.

***Национально-культурные реалии.*** Колорит – это «особое свойство литературного произведения, речевой характеристики персонажа и т. п., обусловливаемое наличием в них слов и выражений, заимствуемых из определенной диалектной среды или языка какой-л. эпохи, отражающих специфические черты какого-либо языка, реалии какой-либо страны, местности и т. п.» [Ахманова, 1969: 276]. Сохранение культурных и исторических особенностей представляемой эпохи необходимо потому, что в этих особенностях кроется не только фактическая информация, но и эстетическая информация оригинального художественного произведения. Такие произведения всегда содержат в себе специфические образы, речь, а также исторические реалии описываемого периода. Зачастую художественные тексты становятся страноведческим источником сведений о традициях, обычаях, предметном мире и культуре того народа, который в них описывается.

В лингвистике различают колорит искусственный и естественный. [Соловьёва, 2010: 112-117]. Искусственным колоритом называют намеренное использование автором средств языка для создания определенного фона, на котором разворачиваются события произведения. В этом случае колорит – это часть художественного замысла автора. Естественным колоритом называют непреднамеренное использование автором средств языка, которые так или иначе характеризуют специфические черты языка или культурной среды определенного социума. Здесь колорит не входит в художественный

замысел автора, а является скорее побочным продуктом текста, который, впрочем, является не менее важной частью художественного произведения.

Реалии неоднократно рассматривались в работах многих лингвистов. Подходы к описанию и классификации национально-культурных элементов разнятся. Так, например, одни ученые считают реалиями сугубо предметы материального мира, названия которых отсутствуют в языке, на который их переводят (И.А. Кашкин, Г.В. Чернов, А.Е. Супрун, Л.Н. Соболев). В то же время И. Рецкер полагает, что помимо материальных предметов к реалиям относятся также различные процессы и явления. Г.Д. Томахин считает, что к реалиям также относится жестикуляция и особенности восприятия.

О.С. Ахманова дает следующее определение «реалии», в котором объединены разные подходы к этому термину:

«1. В классической грамматике разнообразные факторы, изучаемые внешней лингвистикой, такие, как государственное устройство данной страны, история и культура данного народа, языковые контакты носителей данного языка и т.п., с точки зрения их отражения в данном языке.

2. Предметы материальной культуры» [Ахманова, 1969: 381].

По мнению В.С. Виноградова, результатом перевода таких слов становятся окказиональные соответствия, которые «не входят в систему переводящего языка и оказываются контекстуальными словами, функцией которых является название какой-либо реалии и передача национального колорита» [Виноградов, 2001: 132].

Реалии входят в ряд безэквивалентной лексики, то есть лексическим единицам, «которые не имеют ни полных, ни частичных эквивалентов среди лексических единиц другого языка (реалии, временно безэквивалентные термины, случайно безэквивалентные слова)» [Томахин, 1988: 24-25]. Здесь встаёт вопрос о так называемых лингвокультурологических лакунах, который неизбежен при их инокультурной интерпретации.

Ю.А. Сорокин выделял следующие причины возникновения таких лакун: «непонятность», «непривычность», «экзотичность», «незнакомость»

(«чуждость»), «неточность» («ошибочность») [Сорокин, 2003: 65]. Перечисленные причины являются в то же время и признаками реалий, которые важно знать для правильного подбора приема передачи таких языковых единиц в соответствии с группами, к которым те или иные реалии относятся.

Существует несколько подробных классификаций реалий. Одной из первых стала классификация А.А. Реформатского, в которой слова-реалии делились по предметно-языковому принципу: 1) имена собственные; 2) монеты; 3) должности и обозначения лиц; 4) детали костюма и украшения; 5) кушанья и напитки; 6) обращения и титулы при именах [Реформатский, 2004: 278]. Эта классификация отражает в основном бытовую лексику, но назвать ее полной нельзя.

С. Влахов и С. Флорин в свою подробную классификацию реалий включают также географические реалии, а именно: 1) названия объектов физической географии, в том числе и метеорологии (сопка, мистраль); 2) названия географических объектов, связанных с человеческой деятельностью (арык); 3) названия эндемиков (киви, коала) [Влахов, Флорин, 1980: 243].

Широко известна классификация В.С. Виноградова, которая включает в себя: 1) бытовые реалии (жилище, одежда и головные уборы, еда и напитки, виды труда и занятия, денежные знаки и единицы меры, обращения); 2) этнографические и мифологические реалии (этнические и социальные общности и их представители, божества, сказочные существа, легендарные места); 3) реалии мира природы (животные, растения, ландшафт, пейзаж); 4) реалии государственно-административного устройства и общественной жизни (административные единицы и государственные институты, общественные организации, партии, основные воинские и полицейские подразделения и чины); 5) ономастические реалии (антропонимы, топонимы, имена литературных героев, название известных общественных заведений); 6) ассоциативные реалии [Виноградов, 2001: 151]. Важным добавлением стали ассоциативные реалии, которые включают в себя

различные культурные символы, исторические, литературные и языковые аллюзии, а также эмоционально-экспрессивно окрашенные слова.

Г.Д. Томахин рассматривал реалии шире и разделял на две категории: ономастические реалии и реалии, обозначаемые апеллятивной лексикой [Томахин, 1988: 8]. Ономастические реалии включали в себя различные антропонимы, топонимы, названия компаний и другие имена собственные. Реалии, обозначаемые апеллятивной лексикой, включали в себя имена нарицательные. Однако и сам автор признавал, что обозначить четкую границу между этими двумя крупными группами не всегда представляется возможным. К примеру, в художественной литературе реалии могут одновременно попадать и в ономастические и в апеллятивные группы реалий. Г.Д. Томахин позднее введет в свою классификацию «психологические реалии», «рекламные реалии», метафорические реалии, поскольку они также передают национальные особенности культуры и мышления народа. В этой систематизации отсутствует стержень, определяющий критерии классификации, а потому рушит ее стройный характер [Томахин, 1988].

Среди перечисленных классификаций наиболее полной и подходящей для нашего исследования нам представляется классификация В.С. Виноградова, включающая в себя 6 групп.

Знание реалий необходимо для полного и глубокого понимания нравственного и философского содержания художественных произведений, которое кроется за их внешней формой.

Таким образом, языковые реалии – это названия, определяющие предметы и явления, отражающие специфику национального колорита. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров определяют языковые реалии как слова, которые выражают понятия, отсутствующие в иной культуре или в ином языке, слова, которые относятся к отдельным культурным звеньям, а также слова, которые не имеют эквивалентов за границами языка, к которому они принадлежат [Верещагин, Костомаров, 2005].

При сравнении языковых реалий в разных языках, возникают различные проблемы, связанные с ограниченностью соответствий, которые предложены двуязычными словарями. Современный социолог В.П. Конецкая обозначает языковую реалию как особый референт – часть объективной реальности, которая отражается в сознании. Автор имеет в виду предмет мысли, языковое соответствие которой соотнесено с ним [Конецкая, 1997].

Именно национально-культурные реалии позволяют читателю проникнуть в национальное пространство произведения, постичь чужую культуру, понять и принять или не принять специфику и особенности того или иного периода той или иной социальной общности. Поэтому, «исследование реалий как части национальной концептосферы языка является актуальной задачей современной лингвистики. Реалии представляют собой фрагмент концептосферы, который отличается наиболее яркой национальной окрашенностью и предоставляет возможности выявить, описать и системно представить концепты, типичные для одной культуры и отсутствующие в другой» [Кретов, Фененко, 2018: 77].

Таким образом, процесс понимания инокультурного художественного произведения включает в себя, прежде всего, процесс расшифровки национально-культурных реалий, передающих национальный колорит того или иного литературного произведения (географические, этнокультурные, общественно-политические и др.). Использование национально-культурных реалий делает текст художественного произведения эмоционально богатым, позволяя реализовать автору его главную задачу – донести до любого реципиента тот идейный смысл, который лежит в основе всего текстового материала.

Итак, авторские метафоры и национально-культурные реалии представляют собой, на наш взгляд, базовые маркеры идиостиля Б.Пастернака и дискурсо-образующие элементы его творчества. Их изобилие значительным образом отличает тексты Б. Пастернака от произведений других русских писателей. Используемые им реалии и созданные метафоры



не только структурно формируют дискурс романа «Доктор Живаго», но и способствуют установлению контакта с адресатом. Частотность обозначенных элементов обеспечивает связность изложения, целостность повествования и выражение авторской оценки представляемой реальности, что, в свою очередь, оптимизирует процесс восприятия романа.

### 1.5. Художественный текст: инокультурная интерпретация

Необходимость в переводах появилась вместе с первой письменностью, а потому имеет столь же древнюю историю, как и сама литература. В разное время существовали различные взгляды на способы и качество перевода художественных текстов.

Долгое время господствовала тенденция к буквальному переводу, в котором текст передавался дословно, а если в переводящем языке не было достаточно средств для передачи тех или иных лексических единиц, то использовались кальки и заимствования. По большей части, это касалось религиозных текстов, где догма имела огромное значение для переводчика и читателя. Так, буквально переводили многие тексты христианской канонической литературы (Новый Завет, Псалтырь, Молитвенник). При этом многие тексты оставались анонимными, либо приписывались каким-то более известным личностям, чем переводчик. Число таких древнерусских анонимных сочинений доходит почти до двух с половиной тысяч [Виноградов, 1959: 259-333].

С другой стороны, мы знаем множество примеров переводов, в которых переводчик настолько отходит от оригинала, что фактически становится соавтором произведения. Этому есть разные объяснения: с одной стороны, в древние времена само понятие авторства не было устоявшимся, а потому художественные и даже исторические сюжеты активно заимствовались и переводились с дополнениями или адаптацией переводчика, который выдавал этот текст за свой собственный. Стоит

отметить, что даже в XVIII-XIX веках «приукрашивания» и художественный вымысел считались нормальной практикой. Так, к примеру, «гений перевода» (по словам А.С. Пушкина) В.А. Жуковский знакомил русского читателя с произведениями Шиллера, Гете, Вальтера Скота и многих других известных зарубежных писателей. Однако Жуковский был сторонником «вольного перевода», а потому переведенные произведения оказывались скорее переложениями, ведь место действия могло перенестись в Россию, а героям могли быть даны русские имена [Косовцева, 2014: 91-101].

Сегодня мы наблюдаем тенденцию к переизданию известной зарубежной художественной литературы в новом переводе. Новый перевод может понравиться или не понравиться, но в любом случае он вызовет неподдельный интерес читателя, что говорит об актуальности проблемы перевода. Стоит также отметить, что споры о способах и качестве перевода художественных текстов не утихают уже долгое время. Потому встал вопрос о теоретическом обосновании качества перевода – определения критериев оценки перевода художественного произведения.

Следует заметить, что в теории перевода различают «художественный перевод» и перевод «художественных текстов», поскольку художественный текст может быть переведен сухим языком, практически дословно, в этом случае переведенный текст представляет собой своеобразный подстрочник, который используется скорее в научных исследованиях, чем в обычном чтении. Понятие же «художественный перевод предполагает творческое преобразование подлинника с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего языка, сопровождаемого возможно более полной передачей литературных особенностей оригинала» [Казакова, 2006: 6].

Многие переводческие стратегии основываются на понятии эквивалентности – «максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода» [Нелюбин, 2003: 320]. Стоит отметить, что абсолютной тождественности при переводе достигнуть нельзя, поскольку

полное соответствие перевода может достигаться лишь при полной тождественности языковых систем. Основная проблема заключается в субъективности определения степени эквивалентности перевода. Переводчик должен понимать, что он передает текст, который в дальнейшем будет функционировать не только в системе переводящего языка, но и в системе принимающей его культуры, в которой могут отсутствовать те или иные понятия или реалии. В.Н. Комиссаров писал: «...для читателя перевода текст перевода служит полноправным представителем оригинала...» [Комиссаров, 2011: 5]. И если в нехудожественной литературе достичь этого проще, то в художественной – далеко не всегда. «Переводчик призван понять логику текста, почувствовать его образность и эмоциональную нагрузку и передать читателю эквивалентную по своему эстетическому воздействию «интерпретацию» оригинала наиболее оптимальным и эквивалентным способом» [Фененко, 2009: 128].

Задача переводчика художественной литературы – максимально близко передать не только семантическую сторону текста, но также и эстетическую и стилистическую, которые зачастую проявляются лишь в языке оригинала (это могут быть особенности речи, диалекты, звукопись, различные тропы, специфические национальные реалии и т.д.). При этом переводчик оказывается перед выбором: либо передать эти особенности ближе к оригиналу, рискуя потерять естественность в переводе, либо отойти от оригинала, делая перевод понятнее для читателя, но рискуя при этом уходом в вольный перевод. Вольный (или свободный) перевод действительно дает простор для использования различных художественных приемов, но приемы эти другие, скорее компенсирующие так называемые лакуны в переводе (т.е. «...отсутствие какой-либо лексической единицы в одном языке при наличии её в другом языке» [Абдуразакова, 2012: 97-99]. Учитывая неоднозначность в определении правильного перевода таких лакун, сформировались различные переводческие подходы.

Так, например, есть разные переводческие стратегии и в переводе национального колорита. Но если говорить о классификации, ученые выдвигают примерно одинаковые предложения по систематизации передачи национально-культурных реалий. А.В. Федоров выделяет четыре способа: 1) транскрипция (транслитерация) – т.е. передача звуков или букв, из которых состоит слово, с помощью средств данного национального алфавита; 2) описательный перевод – т.е. описание средствами другого языка обозначенного понятия; 3) уподобляющий перевод – т.е. использование слова, близкого по значению; 4) гипонимический перевод – т.е. замена видового понятия на родовое [Федоров, 1968: 182].

Классификация В.С. Виноградова отличается лишь тем, что помимо гипонимического, он включает также гиперонимический перевод (от родового к видовому), а также включает калькирование – т.е. заимствование иноязычных слов, выражений, фраз буквальным переводом, и расширяет 2 пункт, который выглядит так: «перифрастический (описательный, дескриптивный, экспликативный)» [Виноградов, 2001: 164]. Наиболее полной и общей нам кажется классификация, представленная В.Н. Комиссаровым: 1) транскрипция или транслитерация; 2) гипонимический и гиперонимический перевод; 3) уподобление; 4) описательный перевод; 5) калькирование [Комиссаров, 1990: 130].

Если говорить о приемах интерпретации непосредственно художественных текстов, то выбор определенного интерпретационного решения связан со стремлением передать образ, возникающий при употреблении того или иного средства выразительности. В нашем исследовании мы рассматриваем также и метафоры, а потому следует ознакомиться с классификациями различных трансформационных приемов при интерпретации метафор.

Так, А.Д. Швейцер, анализируя способы интерпретации метафор, предложил такую систематизацию: 1) метафоризация (метафорическая трансформация), т.е. замена обычного неметафорического выражения

метафорическим), 2) реметафоризация, т.е. замена одной метафоры другой, 3) деметафоризация, т.е. замена метафорического выражение неметафорическим [Швейцер, 1973: 23]. Как видим, эта классификация представляет собой более обобщенный вариант.

В.Н. Комиссаров разработал более детализированную классификацию перевода метафор: 1) перевод, в основе которого лежит тот же самый образ; 2) перевод, в основе которого лежит другой схожий образ; 3) дословный перевод метафоры; 4) неметафорическое объяснение [Комиссаров, Коралова, 1990: 115-116].

Питер Ньюмарк выделяет такие стратегии интерпретации метафоры: 1) полное сохранение метафоры и ее элементов, при условии, что он близок носителю языка перевода; 2) замена метафоры метафорой-эквивалентом; 3) замена метафоры сравнением; 4) сохранение образа, при условии, что переводчик снабжает читателя поясняющей информацией; 5) перефразирование метафоры [Newmark, 1998: 106]. Эта классификация во многом совпадает с предложенным вариантом В.Н. Комиссарова, однако она дополняется заменой метафоры сравнением и перефразированием, а потому эта классификация представляется нам наиболее полной.

Итак, из написанного выше можно сделать вывод о том, что тексты такой яркой языковой личности, как Б.Л. Пастернак, требуют не только внимательности и профессионализма переводчика, но и определенного таланта переводчика как писателя и даже поэта. Ведь, по мысли Пастернака, переводчик создает текст на своем языке, отдавая ему приоритет. А это значит, что буквализмы и чрезмерное следование оригиналу не смогут по-настоящему передать всю суть написанного художественного произведения.

На наш взгляд, передача национально-культурных реалий и авторских метафор с одного языка на другой представляет собой их интерпретацию, так как ни один из видов переводов, представленных выше, не может в полной мере передать суть сказанного автором.

История публикации романа «Доктора Живаго» связана со скандальными и трагическими событиями в жизни писателя. Но о книге заговорили по всему миру, поэтому перевод романа необходимо было сделать в кратчайшие строки. После выхода первого перевода пройдет полвека, прежде чем появится необходимость в новом переводе романа.

В основе этих переводов лежат два разных принципа: первый вариант Хэйуорда и Хэрари – это перевод средствами переводящего языка в ущерб оригиналу, второй вариант Пивера и Волохонской – максимальное приближение к языку оригинала в ущерб своему собственному. Учитывая неоднозначность отзывов на оба перевода, представляется необходимым проанализировать как были интерпретированы национально-культурные реалии, которые ярко выражены в романе, и метафоры, ставшие визитной карточкой не только поэзии, но и прозы Пастернака.

В художественном литературном произведении национально-культурная реалия выполняет роль концепта информации, то есть смысловой доминанты данного текстового сегмента (предложения, абзаца, фрагмента). Общеизвестно определение, данное концепту Ю.С. Степановым, который понимал под ним «основную ячейку культуры в ментальном мире человека» [Степанов, 1997: 41]. Представляя структуру концепта, Степанов Ю.С. выделяет три «слоя» концепта: «основной, активный признак; дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже не актуальными, «историческими»; внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатлённую во внешней, словесной форме» [Там же: 44]. Накладывая обозначенную структуру концепта на культурно-историческую реалию, анализируем все три слоя в рамках художественного текста. Под «основным, актуальным признаком» мы будем понимать группу, к которой относится та или иная реалия. Иными словами, к предметам или явлениям какой культуры (материальной, исторической, географической, религиозной и т.д.) она относится. Это первый слой концепта, который в настоящем исследовании получил наименование

*«идентификации»*, то есть обозначения (номинирования) того или иного явления (предмета, события). Например, в одном из эпизодов комиссар Гинц говорит о своем намерении разобраться с бунтующими казаками и объяснить им, что такие, как он, борются за свободу народа: «Это сделал я и множество таких же молодых людей, не говоря уж о старой гвардии славных предшественников, о *каторжанах-народниках* и *народовольцах-шлссельбуржцах*» [Пастернак, 2010: 183]. Выделенные реалии относятся к истории и представляют собой наименование группы людей из русской интеллигенции. Второй слой концепта («исторические», «пассивные» признаки) получил в работе наименование *«декодирование»*, посредством которого происходит расширение фоновых знаний относительно представленной реалии, когда читатель получает новые исторические (как в данном случае) и любые другие сведения о той реальности, на фоне которой происходят описываемые события. Данная информация обычно даётся либо в ссылке, либо в сноске, либо читатель должен самостоятельно узнать семантику этого слова. Она является небольшой исторической справкой о сущности той или иной реалии. В нашем случае, это следующая информация: «Народничество было движением русской интеллигенции, которое разделялось на революционное, либеральное и анархистское. «Народная воля» была одной из революционных организаций, призывавшая к борьбе за радикальное социальное переустройство общества. В 1880-х годах многих народовольцев заточают в Шлссельбургскую крепость, где они содержатся в исключительно жестком режиме. Множество революционных народников отправляли на каторгу в Восточную Сибирь». Актуализация третьего слоя концепта (внутренняя форма) получила наименование *«материализация»* и представляет собой понимание её смыслового значения в рамках сюжетной линии текста. Иными словами, почему герой Б. Пастернака соотносит себя с данной группой русской интеллигенции. Если инокультурный читатель правильно понял реалию (все три слоя) /так как задумал автор/, значит языковое средство (лексема/ы) подобрано правильно и интерпретация реалии

адекватна текстовому варианту. При переводе этих реалий Хэйуорд и Хэрари использовали описательный вариант: «...champions of the people's rights who were sent to hard labor in Siberia or locked up in the Schlüsselburg Fortress» (Pasternak, 1958: 176) («...защитники прав людей, которые были сосланы на каторжные работы в Сибири или были заперты в Шлиссельбургской крепости»). В переводе Пивера и Волохонской мы видим другой вариант: «...hard labor populists and the People's Will Schlüsselburgers» [Pasternak, 2010: 182] («каторжные популисты/народники и Шлиссербургцы Народной Воли»). Здесь использовано **описание** в сноске. При этом выбор слова «populist» достаточно спорный, поскольку слово имеет негативные коннотации в английском языке [McIntosh, 2008: 404]. Таким образом, первый вариант представляется более адекватным, нежели второй.

Рассмотрим три слоя концепта на примере национально-культурной реалии бытового плана. На странице 436 встречается следующий фрагмент «в городке с детинцем и златоверхими теремами» [Пастернак, 2010: 436] в Лисьем отоке, где доктор находился вместе с отрядом партизан. Идентификация (первый слой концепта) – наименование жилища. Декодирование (второй слой концепта) – в детинце жила социальная верхушка древнерусского общества, основная его функция – опора при обороне жителей от нападающих. Материализация (третий слой концепта) – указание на то, что это помещение должно было защищать от врагов. При интерпретации этого концепта второй слой был выпущен (в тексте не было дано объяснения данному русскому термину) и лексическая единица «детинец» была интерпретирована как «palace» (Хэйуорд и Хэрари) и «fortress» (Пивер и Волохонская). Обе лексические единицы имеют довольно широкое значение, что не позволило интерпретировать адекватно данное слово и привело к потере национального колорита. Сказанное ещё раз доказывает, что при интерпретации национально-культурной реалии должны быть актуализированы все три слоя концепта. Только в этом случае



национальный колорит текста будет сохранён и фрагмент не потеряет своей смысловой ценности.

Таким образом, интерпретация национально-культурной реалии представляет собой активизацию трёхслойной структуры концепта, каждый слой из которых играет свою роль в сохранении смысловой сущности лексической единицы. Если лексический запас языка не содержит тех или иных лексем, посредством которых можно интерпретировать реалию, рядом должна быть сноска или ссылка для корректировки её смысловой сущности, то есть дешифровки. Процесс интерпретации языковых реалий сложен сам по себе, так как несет в себе колоритность национального и культурного наследия народа. Когда во втором языке не существует эквивалента, тогда приходится искать другие способы интерпретации, особенно это относится к языковым реалиям специфических групп. Иногда могут затруднить интерпретацию имеющиеся в языке коннотации, отражающие яркий образ, который не всегда понятен носителям другой культуры. Возникающие трудности при интерпретации проявляются в процессе поиска соответствий между языковыми реалиями различных языков, а их выбор осуществляется интерпретативной стратегией.

Интерпретация реалий представляет собой особую сложность, так как должна быть осуществлена посредством передачи смысла реалии без значительных стилистических и прагматических потерь. Переводчику необходимо также передать авторский стиль (в данном случае характерные особенности речи писателя) и его образность так, чтобы восприятие зарубежными читателями было максимально близким к оригиналу.

Вернёмся к метафоре и отметим, что в предложении метафора также играет роль своеобразной смысловой доминанты, так как именно она концептуализирует представляемую автором в данном незначительном по объёму текстовом фрагменте реальность, создавая новое образное понятие, что в значительной мере влияет на читательскую аудиторию, вызывая необходимую автору эмоционально-оценочную реакцию. На наш взгляд,

структура концепта, как смысловой доминанты, предложенная Ю.С. Степановым [Степанов, 1997] и рассмотренная нами на примере национально-культурной реалии, оптимально подходит для представления метафоры в рамках художественного текста Б. Пастернака. Трёхслойная структура, включающая в себя идентификацию, декодирование и материализацию, наглядно демонстрирует «креативно-познавательный потенциал» [Коротун, 2017] метафоры и «когнитивный ресурс обработки информации» [Стручалина, 2018]. Таким образом, актуализация авторской метафоры представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: **идентификацию** метафоры как средства определённой субъективной оценки автора, представленной в вербальном варианте метафоры, **декодирование** метафоры посредством выявления когнитивной природы её «скрытого сравнения» и декомпрессии её образно-чувственного содержания, **материализацию** метафоры как формы концептуализации представляемой действительности (вербальный вариант интерпретации, показывающий какой читатель увидит описываемую ситуацию). Обозначенный алгоритм, апеллируя к чувствам, эмоциям, жизненному опыту, фоновым знаниям, системе ценностей и социокультурных норм, воздействует на сознание читательской аудитории, вызывая необходимые автору эмоции и чувства, формируя то или иное мнение.

Так, например, описывая дождь во время похорон матери Юры Живаго, он пишет (**идентификация**): «Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня» (Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. С. 9). Здесь облако сравнивается с человеком, в руках которого находятся плети, которые в свою очередь соотносятся с холодным ливнем (предметная метафора). Этот образ человека с плетями создает у читателя ощущение, что ливень как бы намеренно бьет Юру, обостряя чувство горя мальчика по матери (**декодирование**). В интерпретации Хэйуорда и Хэрари эта метафора выглядит так: «The wind

<...> lashed his hands and face with cold gusts of rain» [Pasternak, 1958: 9] («Ветер хлестал его руки и лицо холодными порывами дождя»). Как видим, витальная метафора сохраняется, однако предметная метафора опускается, поскольку «плети ливня» в их переводе заменяется на нейтральное «порывы дождя», кроме того меняется объект сравнения (вместо «облако» – «ветер») – *материализация*. В то время как у Пивера и Волохонской используется буквальная интерпретация: «A cloud flying towards him began to lash his hands and face with the wet whips of a cold downpour» [Pasternak, 2010: 14] («Облако, летящее по направлению к нему, начало хлестать его руки и лицо мокрыми плетями холодного ливня»). Здесь мы наблюдаем полное сохранение метафоры, а также объекта сравнения – *материализация*.

Сказанное подчёркивает общее и частное между национально-культурными реалиями, используемыми в романе, и авторскими метафорами Б.Пастернака, актуализируя тем самым соприкосновение реальной действительности и виртуального пространства в картине мира Б. Пастернака.

Понимание реалий и метафор неотделимо от понимания всего текстового материала. Оба эти параметра тесно взаимосвязаны и зависят друг от друга. Если читатель не поймёт те или иные реалии, те или иные метафоры, не произойдёт полного понимания фрагментов, в котором они употреблены, что соответственно может привести к неполному пониманию, как отдельных смысловых линий текста, так и всего смыслового пространства произведения. Иными словами, частичное непонимание представленной национально-культурной информации в совокупности с недостаточными фоновыми знаниями национальных, исторических, религиозных и других особенностей народа, представителем которого является автор (писатель), может обеднить и даже исказить смысл произведения.

Обращение к инокультурному художественному произведению позволяет увидеть жизнь как целостную реальность, понимая (принимая или

не принимая) её этические идеалы, развивая и обогащая свой внутренний духовный мир.

Именно национально-культурные реалии, создавая национальный колорит произведения, и авторские метафоры, созданные автором специально для данного произведения, делают инокультурный художественный текст более ярким, колоритным, запоминающимся и сильным для восприятия чужой культурой.

Итак, художественный текст является той непосредственной действительностью мысли и переживания, которая даёт нам информацию о национально-культурном своеобразии народа его создавшего. Крайне важным представляется обратить внимание не только на то, как текст подается, но и на то, как он воспринимается читателем/слушателем.

Для того чтобы понять текст полностью (понять национально-культурные реалии и авторские метафоры, созданные менталитетом другой нации, необходим «широкий культурный контекст», который создает общий фон знаний для пишущего и читающего.

Важной отличительной чертой художественного текста является корректное восприятие его читателем, а также закреплённость в рамках определённой культуры.

Таким образом, каждое литературное произведение самым тесным образом связано с культурой народа его создавшего. «Инокультурный художественный текст, представляя собой иную культуру, неотделим от фоновых знаний, представляющих собой знания эпохи, описанной в произведении, знание ценностей другой культуры, знание всего того, что «спровоцировало» создание автором данного художественного произведения. Нехватка того или иного фонового знания создаёт определённые трудности в понимании художественного текста, представляющего собой иную культуру и вызывает появление тех или иных текстовых лакун» [Кесовиди, 2015: 21]. Поэтому роль переводчика не просто значительна, она огромна и практически неотделима от роли самого автора

произведения. Только благодаря его квалификации, когнитивному опыту, иноязычное произведение станет понятным и доступным для инокультурной читательской аудитории.

Сказанное выше позволяет, на наш взгляд, внести в процесс интерпретации инокультурного текста так называемый *этап личностной интерпретации* выделенного смысла, под которым нами понимается процесс формирования эмоциональной оценки той или иной инокультурной содержательно-фактуальной информации и моделирование её дальнейшего возможного развития. Именно этот этап процесса понимания позволяет реципиенту воссоздавать новые концепты, становящиеся единицами нового знания, позволяющими смоделировать концептуальную картину всего художественного произведения и понять инокультурный художественный текст.

#### Выводы к главе 1

1. Языковая личность Бориса Пастернака (поэта, писателя, переводчика) характеризуется яркой образностью и высокой концентрацией национально-культурных реалий и сложных метафор, что делает текст его произведений достаточно сложным для восприятия и требует внимательного и вдумчивого прочтения.
2. Роман «Доктор Живаго» был написан в 1945-1955 года в крайне сложный период для Бориса Пастернака. Пастернак писал о непростой судьбе интеллигенции на фоне событий Революции, а затем Второй мировой войны. Через весь роман лейтмотивом проходит идея бессмертия: бессмертия Христа и христианства, бессмертия человека в его деяниях, бессмертия художника в его произведениях.
3. Абсолютной тождественности при инокультурной интерпретации достигнуть нельзя, поскольку полное соответствие вариантов может достигаться лишь при полной тождественности языковых систем. Основная проблема заключается в субъективности определения степени

эквивалентности инокультурной интерпретации. Необходимо понимать, что инокультурный текст в дальнейшем будет функционировать не только в системе интерпретирующего языка, но и в системе принимающей его культуры, в которой могут отсутствовать те или иные понятия или реалии. Задача переводчика художественной литературы – максимально близко передать не только семантическую сторону текста, но также и эстетическую и стилистическую, которые зачастую проявляются лишь в языке оригинала (это могут быть особенности речи, диалекты, звукопись, различные тропы, специфические национальные реалии и т.д.).

4. Национально-культурные реалии можно обнаружить в художественных текстах различных веков, они делают литературное произведение более глубоким и выразительным, связывая разные планы текста (сюжетный, подтекстовый, реальный, мифологический, исторический). В художественном произведении реалии способны обнажать идею художественного образа, поскольку они отличаются «мощной смысловой насыщенностью»; они «тесно слиты с чувственным образным слоем художественного произведения» [Зельцер, 2001: 17]. Поэтому умение прочитывать в реалиях и метафорах все их черты поможет увидеть то индивидуальное личностное наполнение, которое привнесено авторским сознанием. Знание национально-культурных реалий необходимо для полного и глубокого понимания нравственного и философского содержания художественных произведений, которое кроется за их внешней формой.

5. Сохранение культурных и исторических особенностей произведения при инокультурной интерпретации крайне необходимо, так как в этих особенностях кроется не только фактическая информация, но и эстетическая информация оригинального художественного произведения. Такие произведения всегда содержат в себе специфические образы, речь, а также исторические реалии описываемого периода. Зачастую художественные тексты становятся страноведческим источником сведений о традициях,

обычаях, предметном мире и культуре того народа, который в них описывается.

6. Основными маркерами идиостиля Б. Пастернака являются его авторские метафоры и изобилие национально-культурных реалий. Именно они являются своеобразными дискурсивными маркерами его произведений, не только создавая единое смысловое целое и обеспечивая связность и цельность тематической линии, но и объединяя читателя и писателя в единый комплекс отношений, существующих в художественной коммуникации.

7. Национально-культурная реалия представляет собой лексическую единицу, посредством которой раскрывается национальное и историческое своеобразие той или иной нации, той или иной страны, того или иного народа. В реалиях наглядно проявляется близость языка и культуры, поскольку лексикон чутко воспринимает все изменения в различных сферах человеческой жизни, включая общественно-политическую.

8. В художественном литературном произведении национально-культурная реалия выполняет роль концепта информации, то есть смысловой доминанты данного текстового сегмента (предложения, абзаца, фрагмента). Актуализация национально-культурной реалии представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: **идентификацию** реалии в форме непосредственного восприятия её в структуре текста, **декодирование** реалии посредством расширения фоновых знаний и получения новой информации о чём-либо, **материализацию** реалии посредством понимания её смыслового значения в рамках сюжетной линии текста.

9. Авторская метафора как лингвосемиотическая единица художественного дискурса представляет собой идиостилистическое лексическое образование с целью обозначения, представления и описания в том или ином художественном произведении героев, событий, предметов и явлений авторской картины мира и для адекватного восприятия инокультурной аудиторией требует особых механизмов интерпретации.

10. Актуализация авторской метафоры представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: **идентификацию** метафоры как средства определённой субъективной оценки автора, **декодирование** метафоры посредством выявления когнитивной природы её «скрытого сравнения» и декомпрессии её образно-чувственного содержания, **материализацию** метафоры как формы концептуализации представляемой действительности.

11. **Этап личностной интерпретации** представляет собой процесс формирования эмоциональной оценки той или иной инокультурной содержательно-фактуальной информации и моделирование её дальнейшего возможного развития. Именно этот этап процесса понимания посредством рецепции национально-культурных реалий и авторских метафор позволяет реципиенту воссоздавать новые концепты, становящиеся единицами нового знания, позволяющими смоделировать концептуальную картину всего художественного произведения и понять инокультурный художественный текст.



## Глава 2. НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ РЕАЛИИ: СУЩНОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В МЕЖЪЯЗЫКОВОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ПРЕЗЕНТАЦИИ

Историческое развитие способствовало, в той или иной степени, сближению различных народов. Однако каждая народность остаётся в своём «ядре» сама собой. Это было, есть и будет до тех пор, пока сохраняются особенный климат и пейзаж в месте её проживания, пища, приоритетная для той или иной нации, этнический тип, язык и многое другое, объединяющее группу людей в единую нацию.

Нация представляет собой общность людей, которые осознают свое духовное единение в различных аспектах своего существования, делают всё для его осуществления и соотносят с ним устои своего жизненного уклада. Иными словами, это целостная духовная общность индивидуумов. Главными атрибутами нации выступают: ментальность, общая территория, единая религия, традиции, символы, язык, миссия и многое другое, что является общим для данной совокупности людей. Все обозначенные характеристики едины для целостного организма национальной жизни.

Создавая то или иное художественное произведение, писатель не может не вложить в него специфику той нации, которую он представляет на страницах своего произведения, а также не может не привнести в него элементы своего национального менталитета. В текстовом варианте основными маркерами национальности являются национально-культурные реалии. Именно они управляют нашим интересом к тому или иному народу. Именно они ярко и точно показывают его специфику. Именно они раскрывают нам имплицитно его историю, его культуру, его менталитет и его нравственные принципы.

На наш взгляд, процесс понимания инокультурного художественного произведения включает в себя, прежде всего, процесс расшифровки национального языкового кода, под которым нами понимаются, прежде

всего, национально-культурные реалии, передающие национальный колорит того или иного литературного произведения (географические, этнокультурные, общественно-политические и др.). Именно национально-культурные реалии позволяют читателю проникнуть в национальное пространство произведения, постичь чужую культуру, понять и принять или не принять специфику и особенности того или иного периода той или иной социальной общности. Понимание национально-культурных реалий делает текст художественного произведения эмоционально близким инокультурной читательской аудитории и позволяет реализовать автору его главную задачу – донести до любого реципиента тот идейный смысл, который лежит в основе всего текстового материала. «Поэтому при передаче реалии переводчик выбирает из множества возможностей ту, которая позволяет эквивалентно выразить понятый им смысл и позволит наилучшим образом отразить культурно-исторические различия» [Фененко, 2009: 128].

Впервые термин «реалия» ввели С.И. Влахов и С.П. Флорин в книге «Непереводимое в переводе», изданной в 1960 году. Под ним они подразумевали слова «называющие элементы быта и культуры, исторической эпохи и социального строя, государственного устройства и фольклора, т. е. специфических особенностей данного народа, страны, чуждых другим народам и странам» [Влахов, Флорин, 1980].

Позже В.С. Виноградов дал следующее определение реалии: «специфические факты истории и государственного устройства национальной общности, особенности ее географической среды, характерные предметы материальной культуры прошлого и настоящего, этнографические и фольклорные понятия и т. п.». Соответственно, реалии – это слова, раскрывающие все богатство национального и исторического своеобразия [Виноградов, 2001: 52].

В реалиях наглядно проявляется близость языка и культуры, поскольку лексикон чутко воспринимает все изменения в различных сферах человеческой жизни, включая общественно-политическую.

Рассмотрим, какими способами осмысливают языковые реалии Макс Хейуорд совместно с Маней Хэрари (перевод 1958 года) и Ричард Пивер совместно с Ларисой Волохонской (перевод 2010 года). Напомним, что процесс интерпретации национально-языковой реалии представляет собой трёхслойную структуру: *идентификация* реалии в форме непосредственного восприятия её в структуре текста, *декодирование* реалии посредством расширения фоновых знаний и получения новой информации о чём-либо, *материализация* реалии посредством понимания её смыслового значения в рамках сюжетной линии текста. Потеря одного из слоёв при интерпретации сделает реалию либо непонятной для аудитории, либо не передаст смысловую сущность фрагмента, в котором она употреблена, в полной мере.

## 2.1 Бытовые реалии: языковая специфика презентации национального колорита

### а) Одежда, уборы

В первой части романа ночью маленький «Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу» [Пастернак, 2010: 7]. Зная о том, что это ночь, русскоязычный читатель понимает, что речь идет о длинной рубашке, в которой главный герой спал. Однако Хейуорд и Хэрари используют словосочетание «with nothing on but his shirt» [Pasternak, 1958: 5], в этом случае рубашка (shirt) короткая и не вполне понятно, почему Юра так одет. В данном случае мы наблюдаем лишь идентификацию реалии (аудитория понимает, что речь идёт об одном из элементов одежды). Нет декодирования, что ведёт к неверной материализации. Пивер и Волохонская используют вариант «night shirt» («ночная рубашка»), что является корректным. Таким образом, все три слоя интерпретации сохранены, и аудитория правильно понимает контекст. Таким же образом «манжеты и манишки» у Хейуорда и Хэрари интерпретируются как «cuffs and collars» («манжеты и воротники»), а у Пивера и Волохонской как «cuffs and shirt

fronts» («манжеты и передние части рубашек»). Ни в первом, ни во втором варианте нет экспликации лексемы «манишка», как нагрудной вставки в верхней части одежды и объяснения, что данный элемент позволял в России в то время экономить на одежде. Таким образом, отсутствие декодирования и материализации привело к неверному пониманию контекста.

Говоря об увлекшихся революцией подростках, Пастернак пишет: «Но концы башлыков были у них завязаны сзади такими узлами, что это обличало в них детей...» [Пастернак, 2010: 43]. При передаче лексической единицы «башлыки» Хэйуорда и Хэрари на этот раз используется вариант: «woollen caps» («шерстяные шапки»). Нет второго слоя (декодирование), что приводит к неверной материализации. Однако Пивер и Волохонская представляют вариант: «bashlyks» и сноску, в которой дана подробная информация об этом виде головного убора. Таким образом, все три слоя интерпретации соблюдены, и аудитория видит фрагмент таким, каким его представил автор. Это важно, поскольку для англоязычного читателя неочевидно, что, во-первых, у шерстяных шапок (woollen caps) есть длинные концы, и, во-вторых, что есть «взрослый» и «детский» способ их носить. Аналогичным образом Пивер и Волохонская переводят слово «папах» - «papakha», используя сноску для объяснения реалии (наличие всех трёх слоёв). У Хэйуорда и Хэрари мы видим интерпретацию: «fur hat» (« меховая шапка») Отсутствие декодирования приводит к неверной материализации.

Интересны разные акценты в представлении «каракулевой шапки»: у Хэйуорда и Хэрари это «astrakhan hat» («астраханская шапка»), что обращает внимание на ее географическое происхождение, а у Пивера и Волохонской это «lambskin hat» («овчинная шапка»), что говорит о ее материале. Ни в первом, ни во втором варианте нет второго слоя, что ведёт к не очень верно материализации. Так же акценты различаются и при передаче «английского костюма», в котором Лара появилась на ёлке у Свентицких: у Хэйуорда и Хэрари это «tailored suit» («сшитый портным костюм») /нет декодирования/, а у Пивера и Волохонского - «two piece English suit» («состоящий из двух

частей английский костюм») /есть декодирование/. На наш взгляд, первый вариант не вполне адекватно передает авторский замысел. Дело в том, что все костюмы и платья Лары были сшиты на заказ не только потому, что ее мать владела швейной мастерской, но и потому, что в целом в России в начале XX века не было массового производства одежды. Что важно для Пастернака в этом выборе костюма – это его строгость, ведь Лара собирается стрелять в своего покровителя и одновременно мучителя Комаровского. Поэтому второй вариант кажется нам предпочтительнее.

«Кружевная косынка», в которой мы видим художавую простую женщину на похоронах матери Юрия Живаго, у Хейуорда и Хэрари интерпретируется как «lace kerchief» («кружевной платок»), что является корректным вариантом, хотя и не передает национального колорита. В то же время у Пивера и Волохонской мы видим «lace fichu», заимствование из французского, которое на первый взгляд кажется более подходящим, поскольку означает «кружевная косынка», а не просто «платок», однако такая интерпретация привносит дополнительные коннотации, относящиеся к французской, а не русской культуре. И в первом и во втором вариантах нет декодирования, что привело к не очень корректной материализации.

Но часто способы представления предметов одежды и головных уборов сходятся, так, например, слово «шушун» в обоих вариантах интерпретируется как «coat» (многозначное слово для верхней одежды), а «валенки» (как «felt boots» («ботинки из фетра»). Обе лексические единицы имеют довольно сложную идентификацию (особенно первое), не имеют декодирования, что ведёт к не очень корректной материализации.

#### б) Жилище

При попытке перевести различные виды жилищ авторы по большей части обращались к использованию лексических единиц, имеющих более широкое значение.

В IV части романа описывается пребывание доктора на фронте Первой мировой войны, в один из дней военные занимают «галицийскую избу». Слово «изба» у Хэйуорда и Хэрари превращается в «peasant house», здесь они используют описание, в варианте же Пивера и Волохонской – это «cottage», что действительно понимается как «изба, хата», однако первое значение в словаре – «коттедж, амер. летняя дача» [Мюллер, 2013: 190]. Принимая во внимание тот факт, что перевод выпущен американским изданием «Vintage Books», такой вариант мы считаем не вполне адекватным. Точно так же Пивер и Волохонская переводят «хаты» («cottages»), в то время как Хэйуорд и Хэрари прибегают к широкому значению («houses»). Несмотря на то, что таким образом слово «хата» лишается своего южно-русского колорита, этот вариант нам все-таки кажется более приемлемым, чем «cottage», вызывающий совершенно иные ассоциации. В обоих вариантах нет декодирования, что не позволяет передать смысл, заложенный автором..

Представляет интерес также интерпретация «городка с детинцем и златоверхими теремами» [Пастернак, 2010: 436] в Лисьем отоке, где доктор находился вместе с отрядом партизан. Хэйуорд и Хэрари решили объединить «детинец» (лексема не имеет эксплицитной идентификации) и «терем» в обобщающее «palace», что имеет очень широкое значение. В детинце действительно жила социальная верхушка древнерусского общества, поэтому в какой-то мере он имеет черты «дворца», однако основная его функция – опора при обороне жителей от нападающих. И это значение мы видим в варианте Пивера и Волохонской – «fortress». Учитывая то, что эта реалья входит в состав сравнительного оборота, мы можем допустить подобные неточности в интерпретации, однако, сделав это, мы неминуемо теряем национальный колорит, который присутствовал в оригинале текста. См.1.5.

#### в) Еда и напитки

В романе часто встречаются упоминания национальных блюд и напитков. Рассмотрим, какими способами они были представлены.

В «Докторе Живаго» Пастернак упоминает не только русские блюда, но и, например, блюда тюркской кухни – «каймак» /не имеет эксплицитной идентификации/, которое Хэйуорд и Хэрари интерпретируют как «clotted cream» («свернувшиеся сливки»), а Пивер и Волохонская – как «sour cream» («кислые сливки»). В обоих случаях использовано описание, однако «sour cream» традиционно является эквивалентом русской «сметаны», поэтому такой выбор мы считаем менее удачным. В том же предложении мы можем видеть, что описательный вариант «ватрушек» полностью совпал - «cheese cake».

При интерпретации слова «пряник» в обоих случаях используется прием уподобления – «gingerbread», который, разумеется, не вполне соответствует «прянику», поскольку в составе последнего обычно не присутствует имбирь. Однако в английском языке «gingerbread» - ближайшее по значению соответствие в языке. Отсутствует интерпретация, что приводит к неточности материализации.

Интересен выбор Хэйуорда и Хэрари при интерпретации слова «закуски»: они воспользовались вариантом «zakuski» и поставили сноску, в которой поясняется: «Hors d'oeuvres, including various kinds of cold meat and fish.» [Pasternak, 1958: 643] («Закуски, включающие разные виды холодного мяса и рыбы»). Все три слоя создают необходимую интерпретацию. Действительно, довольно сложно подобрать соответствие в английском языке, ведь «appetizer» - это небольшое количество еды, подаваемое перед основным приемом пищи для повышения аппетита, а «snack», которым как раз воспользовались Пивер и Волохонская означает прием небольшого количества пищи между основными приемами пищи, это уподобление. В данном варианте отсутствие декодирования привело к некорректной материализации.

Такие традиционные для русского христианства блюда, как «куличи» и «пасхи», Хэйуорд и Хэрари интерпретировали сочетанием описательного варианта и транскрипции: «kulich buns» и «paskha cakes», в то время как

Пивер и Волохонская воспользовались исключительно транскрипцией, однако в слове «*raschas*» использовали другое написание (всего вариантов написания 4, и каждый из них считается верным: *Paskha*, *Pascha*, *Pashka*, *Pasha*). В том же предложении «квашеную капусту» Хэйуорд и Хэрари интерпретировали немецким словом «*sauerkraut*», которое, конечно, знакомо носителям английского языка, но приносит совершенно иные культурные коннотации. И учитывая то, что в этом эпизоде описываются солдаты, еще недавно воевавшие в Первой мировой войне против немцев, описательный вариант Пивера и Волохонской «*pickled cabbage*» («маринованная капуста») нам кажется предпочтительнее. В обоих случаях отсутствует декодирование. При его наличии материализация была бы несколько иной.

Если говорить о напитках, то определенный интерес представляет алкоголь. Заимствованное из русского языка слово «*vodka*» давно вошло в активный запас английского языка. Однако есть определенные моменты, которые могут вызвать затруднения у инокультурной аудитории. Таким случаем можно считать словосочетание «сивушная, плохо очищенная жидкость» [Пастернак, 2010: 344], которое Хэйуорд и Хэрари перевели как «*weak, poorly distilled vodka*» [Pasternak, 1958: 367], что дословно значит «слабая плохо очищенная водка», а Пивер и Волохонская – как «*raw, poorly distilled liquid*» [Pasternak, 2010: 368], что значит «сырая плохо очищенная жидкость». Во втором случае, применяя дословный вариант, оставляя слово «жидкость» и не давая декодирования, авторы рискуют не донести подразумеваемую информацию. Если бы в последующих предложениях они бы указали на то, какую именно жидкость пил персонаж, то такой вариант был бы приемлемым. Однако и «стакан народного самогона» [Пастернак, 2010: 344] они интерпретируют как «*glass of the people's home brew*» [Pasternak, 2010: 368] («стакан приготовленного людьми домашнего варева»), из чего совершенно не ясно, что именно пьют герои. Здесь также отсутствие декодирования привело к некорректной материализации.



#### г) Виды труда и занятия

Рассмотрим следующую категорию, которая также широко представлена на страницах романа Бориса Пастернака – виды труда и занятия.

Так, к примеру, слово «извозчик» в переводе 1958 года – это «sleigh driver» («водитель саней»), такой описательный вариант выглядит вполне уместно, учитывая то, что в контексте оригинала речь шла о зиме и санках. Все три слоя интерпретации присутствуют. В то время как в новом варианте ему соответствует слово «cabby», у которого есть два значения: таксист и извозчик, однако стилистически это слово относится к разговорной лексике, хотя в оригинале оно принадлежит речи автора, который был далек от сказовой манеры повествования. Без декодирования трудно понять значение данного варианта.

После самоубийства отца Юрия Живаго на железной дороге появляется «следователь», в варианте Хэйуорда и Хэрари это «magistrate», у которого три значения: 1) судья (преим. мировой) 2) член городского магистрата (в Англии) 3) должностное лицо [Мюллер, 2013: 603]. У Пивера и Волохонской же мы видим слово «coroner», которое не переводится на русский язык, однако имеет подходящее лексическое значение: «an official who examines the causes of someone's death, usually if it was violent or sudden» [McIntosh, 2008: 430] («официальное лицо, исследующее причину чьей-то смерти, обычно насильственной или внезапной»). В обоих случаях были использованы варианты с расширенным значением слова (декодирование состоялось), однако последний, на наш взгляд больше подходит по своему лексическому содержанию. В этой же сцене наблюдаются различия в передаче на английский язык слова «кондуктора», в первом варианте – это «guards», у которого множества значений, однако одно из них действительно имеет отношение к железным дорогам, в то время как во втором варианте – это «conductors», одно из значений которого также совпадает с оригиналом. Разница между ними заключается лишь в том, что первый вариант

используется в Англии, а второй – в Америке. Однако оба варианта равнозначно адекватны, и в данном случае мы можем говорить о полном соответствии значений оригиналу.

Однако рассмотрим следующий пример, где дворник Гимазетдин рассказывает будущему политическому каторжнику Тиверзину о том, что в его отсутствие приходил «постовой» и «околодочный», чтобы узнать его местоположение. Постовым в то время называли полицейского, поддерживающего порядок на улице, а околодочным - полицейский чин, который заведовал околодком (подразделение полицейского городского участка), при этом околодочный стоял чином выше постового. Хэйуорд и Хэрари решили сделать обобщение и использовали более широкий вариант «police» («полиция»), в то время как Пивер и Волохонская прибегли к простому описанию «policeman» («полицейский») и «police chief» («начальник полиции»), но тем самым смогли передать иерархию чинов, присутствующую в оригинале.

Интересны варианты интерпретации предложения: «И ведь она [Лара] была еще невзрослою гимназисткой в коричневом платье...» [Пастернак, 2010: 61]. Здесь нас интересует слово «гимназистка», поскольку это реалия, не характерная для английского пространства. Так, в варианте 1958 года это слово опущено, однако принадлежность Лары к определенной социальной группе компенсируется словом «форма»: «After all, she was still a girl in a brown uniform» [Pasternak, 1958: 53] («В конце концов, она все еще была девочка в коричневой форме»). А так выглядит вариант 2010 года: «And here she was still an immature schoolgirl in a brown dress...» [Pasternak, 2010: 54] («И вот она, все еще незрелая школьница в коричневом платье...»). Как видим, и в том и в другом случае были использованы лексические единицы с широким значением. Однако отметим, что за счет декодирования оба варианта, на наш взгляд, равнозначно адекватны.

Точно так же адекватны варианты интерпретации слова «дворник»: у Хэйуорда и Хэрари – это «janitor» (уборщик, в том числе общественных

мест), у Пивера и Волохонской – «yard porter» (уборщик во дворе), отметим лишь, что «porter» в значении «уборщик» более архаично, и стилистически лучше соответствует общему слогу оригинала.

#### д) Денежные знаки, единицы меры

Денежные знаки и единицы меры, разумеется, присутствуют в тексте романа «Доктор Живаго», однако зачастую они легко транслируются на английский язык, благодаря тому, что они давно известны и традиция интерпретации таких единиц полностью сформирована. Так, у переводчиков нет разногласий в передаче слова «рубли» - в обоих вариантах используется транскрипция «rubles». Или другой пример – «верста» в обоих вариантах соответствует английскому «mile». По своей длине английская миля соответствует 1,5 версте, поэтому мы можем говорить об использовании уподобления, а не полного соответствия. Поскольку в контексте конкретная величина была не так важна, (в тексте было неопределенное «Эти застрявшие в пути <...> поезда тянулись почти непрерывною лентою на многие десятки верст» [Пастернак, 2010: 478], такой вариант является вполне приемлемым.

В то же время определенная сложность могла возникнуть с менее известной для английского читателя денежной единицей «керенки» - это народное название денежных купюр, которые выпускались Временным правительством под председательством А.Ф. Керенского. В обоих вариантах используется транскрипция и сноска (декодирование), но с небольшим различием: в первом варианте это «Kerenkas» с большой буквы и английским окончанием «-s», во втором варианте это «kerenki» с сохранением русского окончания именительной формы множественного числа «-и». Оба варианта имеют одинаковую материализацию.

#### е) Обращения

Теперь обратимся к такой категории, как обращение. Она особенно важна для этого произведения, поскольку «Доктор Живаго» описывает

период, когда из употребления постепенно начинают уходить старые формы обращения (сударь, сударыня, милостивый государь и т.д.) и вместе со сменой власти появляются новые формы обращения (гражданин, гражданка, товарищ). При передаче произведения на другой язык стояла сложная задача отобразить специфику смены подобных обращений.

Так, например, обращение «сударыня» в варианте Хэйурда и Хэрари – это «lady» («леди, дама знатного происхождения»), а у Пивера и Волохонской – «madam» («мадам, госпожа, сударыня»), и здесь мы видим вполне приемлемые варианты интерпретации.

А теперь обратим внимание на смешение стилей в устной речи, где обращение «милостивый государь», принадлежащее к высокому стилю, оказывается рядом с просторечным вариантом междометия «А». В партизанском отряде Юрия Живаго поселили в одной землянке с Ливерием Аверкиевичем Микулицыным, который с иронией отзывался о своем отце и хотел обсудить его с доктором: «...вы Аверкия Степановича достаточно узнали. И, как мне кажется, — довольно неплохого мнения о нем. А, милостивый государь?» [Пастернак, 2010: 425]. В таком контексте, и к тому же из уст фронтового большевика такое обращение звучит скорее, как издевка, чем выражение почтения, изначально свойственного ему. В варианте 1958 года это предложение выглядит так: «What can you say on the subject, my dear sir?» [Pasternak, 1958: 382] («Что вы можете сказать по этому поводу, мой дорогой сэръ?»). Переводчикам удалось найти похожую конструкцию в английском языке, которая так же, как и «милостивый государь» чаще всего использовалась в эпистолярном жанре. Здесь можно говорить о приеме уподобления. Однако полностью передать иронический тон в речи Микулицына при инокультурной интерпретации не вышло. Поскольку стилистически английское междометие «eh» не сочетается с обращением «my dear sir». В варианте 2010 года мы видим как раз такой вариант: «Eh, my dear sir?» [Pasternak, 2010: 387]. Однако такое построение предложения неестественно для английского языка, поскольку в нем

отсутствует глагол, кроме того, междометие «eh» по правилам ставится либо в конец предложения, либо становится самостоятельным предложением, но тогда оно меняет свой смысл, выражая непонимание реципиента. Мы видим, что в своем стремлении наиболее точно передать содержание оригинала Пивер и Волохонская прибегают к буквальному варианту, что негативно сказывается на качестве интерпретации.

Еще один пример ироничного использования обращения мы видим в речи портнихи Тунцевой. Доктор попросил ее постричь его после его дезертирства из партизанского отряда и долгого пешего пути в город Юрятин. Призывая Живаго сидеть неподвижно, она говорит: «Опять вы за свое, товарищ дорогой?» [Пастернак, 2010: 493]. В Юрятине буквально несколько дней назад появились официальные правительственные декреты, и обращение «товарищ» только начало входить в широкое употребление, при этом использовали его для обозначения марксистов. Учитывая прошлое доктора Живаго и его отношение к установившейся власти, его сложно было назвать товарищем. Но прилагательное «дорогой» вносит иронический характер в это обращение. Отметим также, что затем это сочетание утратило этот характер новизны и иронии, и сейчас оно хорошо известно носителям русского языка. Хэйуорда и Хэрари интерпретировали его как «my dear man» («дорогой мой человек»), используя лексику с широким значением, а Пивер и Волохонская – «dear comrade», дословный вариант оригинала.

Определенные сложности могли возникнуть с фамильярным обращением к мужчине «батенька». В первом варианте ему соответствует «my dear fellow» («мой дорогой приятель»), здесь Хэйуорд и Хэрари используют уподобление. В новом варианте ему соответствует «old boy» («старина»), и это так же случай уподобления. Переводчики, несомненно, справились с передачей семантики этого обращения, но стилистическая составляющая, тем не менее, не может быть передана средствами английского языка.

Интересно так же слово «дядя», которое в русском языке в сочетании с каким-либо именем используется для обращения к знакомому мужчине, старшего по возрасту. Так, во время конфликта на железнодорожной станции рабочие, пытавшиеся успокоить мастера Худолеева, произнесли такую фразу: «Тише, тише, дядя Петр, вывернем руку!» [Пастернак, 2010: 12]. Обращение «дядя Петр» в переводе Хэйуорда и Хэрари выглядит так: «Piotr old man» («старина Петр»), это уподобление. Однако у Пивера и Волохонской мы видим следующий вариант: «Uncle Pyotr», это дословный вариант, который, однако, совершенно меняет семантическую нагрузку обращения. При такой интерпретации мы получаем ситуацию, в которой Худолеев не просто знакомый мужчина, а чей-то родственник, что, конечно, является фактической ошибкой. Вновь мы видим, что допускаемые буквализмы становятся серьезными искажениями фактуальной информации.

## 2.2 Этнографические и мифологические реалии: языковая специфика презентации национального колорита

### а) Этнические и социальные общности и их представители

Этнические и социальные представители также интересны с точки зрения особенностей их интерпретации. Здесь стоит отметить, что, ввиду большой известности русской литературы XIX и начала XX веков в англоязычных странах, переводчики владели хорошо разработанной традицией передачи таких русских реалий. Так, например, слово «казаки» известно за рубежом благодаря произведениям Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, М.А. Шолохова и др. Поэтому в переводах не было расхождения в выборе традиционного названия «cossacks». А слово «интеллигенция» даже вошло в английский язык («intelligentsia», способ передачи - транскрипция), хотя стоит отметить, что в переводе 1958 Хэйуорд и Хэрари остановились все-таки на слове «intellectuals», которое имеет немного другое значение:

«мыслящие, разумные люди», но это не целый социальный класс, занимающимся умственным трудом.

Интересно сравнить способы передачи следующего предложения: «Мужику дай волю, так ведь у нас друг дружку передают, истинный Господь» [Пастернак, 2010: 25]. Слово «мужик», обладая морфологическими признаками единственного числа, в этом контексте подразумевает множественное число, и, учитывая эту особенность, Хэйуорд и Хэрари перевели его как «peasants» («крестьяне»), используя лексику с широким значением. Теперь обратим внимание на вариант Пивера и Волохонской – они использовали транскрипцию «muzhiks», не снабдив ее сносками или пояснениями. Это слово действительно входит в английский язык, но известно оно, возможно, лишь историкам, хорошо знакомых с русской историей. «Muzhik» используется в переводе 2010 года на протяжении всего произведения, что должно значительно затруднять восприятие текста носителям языка. При этом непонятно, почему в таком случае слово «баба» Пивер и Волохонская интерпретируют так же, как и Хэйуорд и Хэрари: «peasant woman» («крестьянская женщина»), используя описательный вариант, а не транскрипцию.

И последний пример в рамках этой категории – это «юродивая оборванка», появившаяся в церкви во время службы. Для правильной передачи этой реалии необходимо хорошо представлять себе, как воспринимались юродивые в русской культуре. На сегодняшний день для многих понятие «юродивый» ассоциируется с человеком недалеким или душевнобольным. Однако традиционно на Руси юродством считается «самоизвольное мученичество», маска, скрывающая добродетель [Панченко, 1999: 392-407]. Это значит, что само слово «юродивый» сочетает в себе как положительные, так и отрицательные качества. Но к юродивым принято было относиться с почтением, многих из них почитали как святых. Еще важно отметить, что юродивые, хотя и часто обитали на паперти, как правило, не просили милостыню, и даже открыто враждовали с нищими

[Лихачев, 1984: 72-153]. Эта информация нам необходима для того, чтобы лучше понять ситуацию, которую описывает Пастернак: «У этого окна стоял церковный староста и громко на всю церковь, не обращая внимания на службу, вразумлял какую-то глуховатую юродивую оборванку, и его голос был того же казенного будничного образца, как окно и переулочек» [Пастернак, 2010: 78]. То, что происходит здесь в церкви возмутительно по двум причинам: первая – это то, что церковный староста позволяет себе громко говорить во время службы, а вторая – это то, что он строго разговаривал с юродивой, с человеком, к которому, напротив, долг христианина велит относиться с терпением и уважением. Для Пастернака, человека глубоко верующего, это значимая деталь в описании старой царской России, он хотел показать все ее стороны, не идеализируя старые порядки. Что же мы видим при инокультурной интерпретации? У Хэйворда и Хэрари «юродивая оборванка» интерпретируется как «half-witted beggarwoman» («слабоумная попрошайка»). Даже используя описательный прием, нельзя было продемонстрировать двойственную семантику слова «юродивый», таким образом, показывая лишь негативную коннотацию этого слова и упуская важную часть национальной культуры. В варианте Пивера и Волохонской ситуация несколько иная, они так же использовали описательный прием, но точнее передали семантику – «a ragged holy fool» («одетая в лохмотья святая дура/сумасшедшая»). Здесь мы уже видим адекватную передачу сложной семантики этого слова, хотя для англоязычного читателя такая реалия все еще может быть непонятной.

б) Божества, сказочные существа, легендарные места

Как уже было сказано, Борис Пастернак был глубоко религиозным человеком, и весь его роман пронизан православными реалиями, в том числе названиями праздников. Многие из них имели соответствие в английском языке, такие как «Рождество» («Christmas»), «Пасха» («Easter») и др., но некоторые были характерны лишь для восточных славян (так называемые



народно-христианские традиции). Одна из таких реалий – это Покров день, в который наши предки отмечали встречу осени с зимой, а затем на эту языческую традицию наложилась христианская в память явления Богородицы во Влахернском храме. Сравним оригинал «Был канун Покрова» [Пастернак, 2010: 6] и вариант 1958 года «It was on the eve of the Feast of the Intercession of the Holy Virgin» [Pasternak, 1958: 5] («Был канун Праздника Заступничества Пресвятой Девы»). Как видим, используя описательный вариант, Хэйуорд и Хэрари значительно утяжелили конструкцию, однако добились адекватной материализации. В варианте 2010 года мы вновь видим буквальный перевод: «It was the eve of the Protection» [Pasternak, 2010: 4] («Был канун Защиты/Покровительства»). Такой вариант не был бы адекватен, если бы не был снабжён сноской с подробной информацией о празднике (декодирование). Таким же образом интерпретируется и предложение «Была Казанская» [Пастернак, 2010: 8]. У Хэйуорда и Хэрари используется описательный вариант («It was the Feast of the Virgin of Kazan» [Pasternak, 1958: 7] («Был Праздник Казанской Девы Марии»), так же как у Пивера и Волохонской («It was the feast of the Kazan Mother of God» [Pasternak, 2010: 6] («Был праздник Казанской Божьей Матери»), однако в последнем мы снова обнаруживаем сноску с описанием этой реалии (декодирование).

Широко в романе представлены и фольклорные персонажи. Так, возглас «К черту на кулички!» [Пастернак, 2010: 8], адресованный извозчику Хэйуорда и Хэрари интерпретируют как «Take me to Timbuctoo!» [Pasternak, 1958: 7] («отвези меня в Тимбукту!»). Это выражение хорошо известно в английском языке и так же, как и оригинальное, означает неопределенное далекое место. Однако насколько меняется национальный колорит при использовании такого уподобления! И сам фольклорный персонаж, черт, исчезает из текста. С другой стороны, перевод Пивера и Волохонской «To the devil's backyard!» [Pasternak, 2010: 6]. («На задний двор дьявола!») – это вновь пример буквального варианта, в котором англоязычный читатель не может угадать идиоматическое выражение и остается озадаченным таким

странным требованием. Кроме того, кулички – это не задний двор. По словарю Т.Ф. Ефремовой, кулички – не что иное, как вариант написания «кулижки – это болотистые, отдалённые, глухие места в лесу (которые, согласно народным поверьям, населены нечистой силой)» [Ефремова, 2000: 187].

Однако если предыдущий пример можно с натяжкой отнести к фольклору, поскольку там мы имели дело с идиоматическим выражением, то следующий пример, несомненно, относится к этой категории. В сцене объяснения Лары и Паши Антипова, Войтковская смеется над плачущим Патулей: «Ха-ха-ха! Богатырь! Ха-ха-ха! Еруслан Лазаревич» [Пастернак, 2010: 122]. Еруслан Лазаревич – известный герой древнерусской повести, который затем стал популярен в народе, благодаря лубочным изображениям. Сказка отличалась многообразием содержания и во многом состояла из многочисленных воинских и любовных походов героя. Современный читатель больше знаком с этим героем по поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». Сказка о Еруслане неоднократно переводилась на иностранные языки, в том числе на английский [Капица, 2012: 58-63]. Однако в варианте Хэйуорда и Хэрари мы видим опущение этого фольклорного персонажа: «Really! The hero! Ha, ha, ha!» [Pasternak, 1958: 109] («В самом деле! Герой! Ха-ха-ха!»). Отметим также, что для передачи слова «богатырь» на английский язык авторы использовали слово с широким значением: «hero» («герой»). В варианте же Пивера и Волохонской нет опущения, имя передано при помощи транскрипции: «Ha, ha, ha! A mighty man! Ha, ha, ha! Eruslan Lazarevich!» [Pasternak, 2010: 111] («Ха-ха-ха! Могучий человек! Ха-ха-ха! Еруслан Лазаревич!») Слово «богатырь» здесь передано при помощи описательного варианта «mighty man», кроме того этот же прием использован, поскольку авторы снабдили эту фразу сноской с подробным объяснением истории этого героя народных сказок.

Еще один фольклорный персонаж, который мог вызвать затруднения при интерпретации – это «домовой». В романе есть сцена, где Коська

Нехваленых и Терешка Галузин прячутся от партизанов, которые подозревали их в том, что они бросили гранату во время обеда в складчину. Сельский староста пытается отвлечь услышавшего их голоса полковника: «Може где и разговаривали. В домах не твари бессловесные. А може кого и домовой во сне душит» [Пастернак, 2010: 414]. Учитывая то, что партизанский отряд останавливался в домах простых жителей, такая фраза звучит как скрытая угроза со стороны старосты, прикрытая якобы простодушной верой в мифическое существо, обитающее в домах людей. Правильно уловив скрытый смысл слов старосты, Хэйуорд и Хэрари интерпретируют их следующим образом: «Or perhaps the devil was shaking someone in his sleep» [Pasternak, 1958: 383] («Или, возможно, дьявол тряс кого-то во сне»). Вариант слова «домовой» словом «дьявол» можно считать уподоблением. Вне контекста этот вариант мог бы быть достаточно спорным, ведь домовой вполне может быть и добрым существом, оберегающим жилище людей. Толковый словарь Т.Ф. Ефремовой дает следующее определение: «Добрый или злой дух, живущий – по суеверным представлениям – в доме» [Ефремова, 2000: 93]. Но в таком контексте слово «дьявол» отлично подходит для выражения угрозы и создания мрачной и таинственной атмосферы. Пивера и Волохонская так же использовали уподобление: «Or maybe a hobgoblin's choking somebody in his sleep» [Pasternak, 2010: 389] («Или, может быть, домовой душит кого-то во сне»). Мы интерпретируем «hobgoblin» словом «домовой», но говорим, что это уподобление, поскольку в русском и английском языках несколько различаются значения этих слов. Cambridge Advanced Learner's Dictionary дает такое определение: «(in stories) a small, ugly creature that causes trouble» [McIntosh, 2008: 541] («(в сказках) маленькое уродливое существо, создающее проблемы»). Мы видим, что в английском у этого персонажа однозначно негативный образ. Однако в таком контексте, вариант может считаться вполне адекватным.

В другой сцене солдатка Кубариха заговаривает корову девушки Агафьи и после обряда предлагает девушке «присушить» ей жениха: «Хошь твоего над вами начальника, Лесного вашего, хошь Колчака, хошь Ивана царевича» [Пастернак, 2010: 462]. Кубариха в романе становится олицетворением народного языческого сознания. То, что она в один ряд ставит военного начальника, руководителя Белого движения и легендарного Ивана Царевича, - это не ирония с ее стороны, и не сатира со стороны автора, это живое народное видение истории, которое крайне важно для концепции бессмертия в романе [Гаспаров, 1990: 223-242]. Для Кубарихи нет разницы между легендарным и реальным, между ушедшим и настоящим – все это одинаково живо в ее сознании. Поэтому читателю важно знать, кто такой Иван Царевич, для того, чтобы уловить эту мысль. Хэйуорд и Хэрари используют только транскрипцию «Ivan Tsarevich», в то время как Пивера и Волохонская к этой транскрипции добавляют описание в виде сноски, поясняя его легендарное происхождение. И это, на наш взгляд, правильный выбор, поскольку такая информация крайне важна для правильного понимания текста.

Аналогично выглядит интерпретация имени былинного персонажа «Соловья-разбойника» - в обоих вариантах мы видим описательный вариант, но у Пивера и Волохонской он вновь выполнен с добавлением сноски. Само же имя интерпретируется при помощи кальки: «Nightingale the Robber».

### 2.3 Реалии мира природы: языковая специфика презентации национального колорита

В этой категории не так много сложных случаев, поскольку флора и фауна в Англии и России не столь значительно отличается, поэтому естественно, что в обоих языках есть полные соответствия названий животных и растений.

#### а) Животные и растения

В песне Кубарихи мы встречаем такую строчку: «То все травушки-муравушки улетаются...» [Пастернак, 2010: 366]. Определенную сложность могла составить интерпретация слова «травушка-муравушка». В толковом словаре Т.Ф. Ефремовой мы найдем такое определение: «Мурава – густорастущая сочная зелёная молодая трава». В варианте Хэйуорда и Хэрари это лексическая единица с широким значением: «The grass» («трава»), у Пивера и Волохонской – описательный вариант: «All the grassy masses» («все покрытые травой массы»). К сожалению, ни один из вариантов не может передать поэтичность народной песни, а словосочетание «grassy masses» скорее больше подходит для научного дискурса.

Такую же интерпретацию мы видим при попытке передать слово «гранки», которое Пастернак использует при описании орехов на деревьях: «спелые, готовые вывалиться из гранок» [Пастернак, 2010: 589]. По толковому словарю В. И. Даля: «Гранкой зовут также сросшиеся в кучку русские орехи, как родятся они на одном общем стебле» [Даль, 2000: 65]. В обоих случаях переводчики воспользовались лексикой с широким значением: «cluster» («скопление»).

#### б) Ландшафт, пейзаж

При изображении реки Пастернак пишет о ней, что у нее были «высокие кручи по Крюгеровскому берегу» [Пастернак, 2010: 98] «Высокие кручи» в переводе Хэйуорда и Хэрари – это «steep cliffs» («крутые утесы»), а у Пивера и Волохонской – «steep banks» («крутые берега»). В обоих случаях было использовано описание.

Словосочетание «опушка большого леса» в переводе 1958 года – это «a clearing in a wood» («поляна в лесу»), а в переводе 2010 года – «edge of a big wood» («окраина большого леса»). В обоих случаях вновь был использован описательный вариант.

## 2.4 Реалии государственно-административного устройства и общественной жизни

В романе «Доктор Живаго» описываются события, коренным образом изменившие общественный порядок в стране. В реалиях государственно-административного устройства и общественной жизни запечатлена история России в начале XX века, поэтому на интерпретацию в этой категории стоит обратить особое внимание.

### а) Административные единицы и государственные институты

По-разному подходили переводчики к передаче на английский язык административных единиц. Так, слово «уезд» во фразе: «Шалит народ в уезде...» [Пастернак, 2010: 9] Хэйуорд и Хэрари решили опустить, заменив на наречие «здесь»: «The people are getting out of hand here...» [Pasternak, 1958: 8] («Люди выходят из-под контроля здесь...»), в то же время Пивер и Волохонская воспользовались лексической единицей с широким значением: «district» («район, округ»). В этом же предложении есть упоминание еще одной административной единицы – земства: «...у земского сожгли конный завод» [Пастернак, 2010: 9]. В переводе 1958 года ему соответствует: «the county stud farm has been burned down» [Pasternak, 1958: 8] («графский конный завод сгорел»). Здесь был использован прием уподобления, но насколько обосновано его применение? Обратимся к толковому словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой и рассмотрим определение слова «земство»: «В России до революции: орган местного сельского самоуправления с преобладанием в нём дворянства» [Ожегов, Шведова, 1996: 134]. При этом Cambridge Advanced Learner's Dictionary дает такое определение слову «county»: «an area of Britain, Ireland, or the US that has its own local government» [McIntosh, 2008: 165] («область Британии, Ирландии или Соединенных Штатов, в которой есть собственное местное управление»). Разница на первый взгляд небольшая, однако для нас важно то, что земством

управляли дворяне, к которому крестьяне испытывали недоверие и часто даже ненависть. Пивер и Волохонская решили воспользоваться транскрипцией и сноской с описанием, и их вариант выглядит следующим образом: «a zemstvo man had his stud burned down» [Pasternak, 2010: 9] («у земского человека сгорел конный завод»).

При интерпретации слова «хутор» Хэйуорд и Хэрари воспользовались лексикой с широким значением: «farm» («ферма, крестьянское хозяйство»), как и Пивера и Волохонская: «farmstead» («хозяйство; усадьба»).

Интересно предложение, в котором Пастернак перечисляет все города и села, через которые пролегал старый почтовый тракт. Это назывное предложение, в котором можно насчитать 12 названий самых разных типов населенных пунктов, таких как «город», «станция», «починок», «слобода», «станок», «заимка», «посад» и «село». В варианте 1958 это предложение просто отсутствует. Хотя из предыдущего предложения «Стояли города, села, станки» [Пастернак, 2010: 390], интерпретированного как «There were towns, villages, and Cossack settlements along the highway» [Pasternak, 1958: 376] («Вдоль дороги были города, деревни и казачьи поселения») понятен и общий смысл абзаца. В то же время в варианте 2010 года авторы постарались как можно точнее приблизиться к оригиналу. Нас интересуют типы населенных пунктов, которые они перевели соответственно: «town» («город»), «the Cossack settlement» («казачье поселение»), «the hamlet» («селение, деревушка»), «the township» («посёлок городского типа»), «the settlement» («небольшой посёлок»), «the farmstead» («хутор; усадьба»), «the village» («деревня»). Сами названия переданы при помощи транскрипций: «Omelchino», «Pazhinsk», «Tysiatskoe» и т.д. Нужна ли такая подробная информация об этих населенных пунктах – это спорный вопрос. Однако полное опущение предложения, состоящего из 23 слов, нам кажется недопустимым.

Мы рассмотрели реалии дореволюционной России, теперь обратимся к новым советским реалиям.

Государственные учреждения советского периода знамениты своими сокращениями и аббревиатурами. Так, в романе упоминается «райсовет» (районный совет), который Хэйуорд и Хэрари перевели как «borough council» («городской/районный совет»), используя калькирование. У Пивера и Волохонской – это «district soviet» («районный совет»), где они одновременно использовали калькирование и транскрипцию. Впрочем, при интерпретации слова «горсовет» (городской совет) Хэйуорд и Хэрари также воспользовались подобной моделью: «municipal soviet» («муниципальный совет»), у Пивера и Волохонской – это «city soviet» («городской совет»). Отметим, moreover, что «soviet» - это одно из заимствованных из русского языка слов в английском, хорошо известное в англоговорящих странах. В одном предложении с «горсоветом» есть еще одно сокращение: «губсовнархоз» (губернский совет народного хозяйства). В переводе 1958 года оно выглядит следующим образом: «Provincial Economic Council» («Провинциальный/областной Хозяйственный Совет»). Здесь мы видим опущение слова «народный», широкое значение слова «губернский», и в целом калькирование значения сокращения. В переводе 2010 года «provincial council of national economy» («провинциальный/областной совет народного/национального хозяйства») мы видим те же самые приемы, за исключением слова «народный», которое не было опущено в этом варианте.

В конце романа «Доктор Живаго» действие уже происходит во время Второй мировой войны. Два друга детства Юрия Живаго Иннокентий Дудоров и Михаил Гордон встречаются на фронте и говорят о своей жизни. Один из них рассказывает, как попал в самый ужасный из штрафных лагерей: «Снежное поле под открытым небом, посередине столб, на столбе надпись «Гулаг 92 Я Н 90» и больше ничего» [Пастернак, 2010: 649]. ГУЛАГ – это аббревиатура от «Главное управление лагерей», его полное название – «Главное управление исправительно-трудовых лагерей, трудовых поселений и мест заключений». Это слово также вошло в английский язык, и наибольшую известность ему принесла публикация «Архипелага ГУЛАГ»



Александра Солженицына в 1973 году. Возможно, поэтому в варианте, который был написан до этой публикации, это слово пишется прописными буквами: «GULAG 92 Y .N. 90», а в варианте, написанном после этой публикации, оно пишется строчными: «Gulag 92 Y N 90» - видимо, оно настолько стало привычным носителям языка, что воспринималось уже не как аббревиатура, а как самостоятельное слово.

#### б) Общественные организации, партии

В романе упоминаются различные общественные организации, интерпретация которых также вызывает интерес. Рассмотрим следующее предложение: «Озорство и хулиганство в советской полосе оценивалось как признак черносотенства, в полосе белогвардейской буяны казались большевиками» [Пастернак, 2010: 412]. Здесь нас интересуют такие реалии, как «черносотенцы», «белогвардейцы» и «большевики». Черносотенцами называли членов русских правохристианских, монархических и антисемитских организаций под общим названием «Черная сотня». В варианте Хэйворда и Хэрари это движение называется «black reaction» («Черное противодействие»), здесь они использовали отчасти калькирование, отчасти описательный прием, однако такое название не дает англоговорящему читателю информацию о том, что это было за противодействие и почему оно называлось черным. В отличие от предыдущего варианта, Пивер и Волохонская используют калькирование «Black Hundred» («Черная сотня») и сноску с описанием этого движения (декодирование). Словосочетание «белогвардейская полоса» в первом варианте выглядит как «White zone» («Белая зона»), здесь мы вновь видим калькирование с опущением «гвардии» и без использования сносок или описания, которые помогли бы читателю, который может не быть в курсе деталей русской истории XX века. В новом варианте этому словосочетанию соответствует «White Guard areas» («области Белой Гвардии») – полное калькирование. И, наконец, слово «большевики» в обоих вариантах

передается при помощи транскрипции: у Хэйуорда и Хэрари – «while in the White zone it was regarded as Bolshevism» [Pasternak, 1958: 376] («в то время как в Белой зоне это считалось большевизмом»), у Пивера и Волохонской – «in White Guard areas ruffians were taken for Bolsheviks» [Pasternak, 2010: 382] («в областях Белой Гвардии хулиганов принимали за большевиков»).

В письме Тони Громеко Юрию Живаго упоминается высылка за границу видных общественных деятелей. В истории это событие 1922 года получило название «Философского парохода». В письме, в том числе, говорится о высылке членов «кадетской партии», которая полностью называлась «конституционно-демократическая партия», и одно время писалась через дефис «ка-деты», но, конечно, к кадетским корпусам она не имела никакого отношения. Однако в переводе 1958 года мы видим такое калькирование: «Cadet Party» («Кадетская партия», при этом «кадет» в значении «воспитанник военного учебного заведения»). Такой вариант никак нельзя назвать адекватным, поскольку он искажает фактуальную информацию. В варианте 2010 года это ошибка исправляется, здесь мы уже видим: «CD Party» («конституционно-демократическая партия»), авторы используют калькирование и аббревиацию. Впрочем, на наш взгляд, здесь также необходима сноска с дополнительной информацией для читателей. Отсутствие декодирования приводит к некорректной материализации.

В другом эпизоде комиссар Гинц говорит о своем намерении разобраться с бунтующими казаками и объяснить им, что такие, как он, борются за свободу народа: «Это сделал я и множество таких же молодых людей, не говоря уж о старой гвардии славных предшественников, о каторжанах-народниках и народовольцах-шлиссельбуржцах» [Пастернак, 2010: 183]. Сложность представляет интерпретация «каторжан-народников» и «народовольцев-шлиссельбуржцах». Народничество было движением русской интеллигенции, которое разделялось на революционное, либеральное и анархистское. «Народная воля» была одной из революционных организаций, призывавшая к борьбе за радикальное

социальное переустройство общества. В 1880-х годах многих народовольцев заточают в Шлиссельбургскую крепость, где они содержатся в исключительно жестком режиме. Множество революционных народников отправляли на каторгу в Восточную Сибирь. При переводе этих реалий Хэйуорд и Хэрари использовали описательный вариант: «...champions of the people's rights who were sent to hard labor in Siberia or locked up in the Schlüsselburg Fortress» [Pasternak, 1958: 176] («...защитники прав людей, которые были сосланы на каторжные работы в Сибири или были заперты в Шлиссельбургской крепости»). В переводе Пивера и Волохонской мы видим следующий вариант: «...hard labor populists and the People's Will Schlüsselburgers» [Pasternak, 2010: 182] («каторжные популисты/народники и Шлиссербуржцы Народной Воли»). Здесь использованы калькирование и описание в сноске. При этом выбор слова «populist» достаточно спорный, поскольку слово имеет негативные коннотации в английском языке [McIntosh, 2008: 404].

## 2.5 Ономастические реалии: языковая специфика презентации национального колорита

### а) Антропонимы: имена

Русские имена могут представлять особую сложность при интерпретации не только по причине наличия отчеств (эта особенность уже не удивляет англоязычного читателя и, кроме того, в переводах даются пояснения и функциях отчеств в русском языке), но и по причине множества уменьшительно-ласкательных форм, которые существуют благодаря широкому выбору суффиксов. Так, например, в предложении «Она обожала Нику и из его имени Иннокентий делала кучу невысказанно нежных и дурацких прозвищ вроде Иночек или Ноченька и возила его показывать своей родне в Тифлис» [Пастернак, 2010: 37] показано три варианта имени «Иннокентий». В обоих вариантах мы видим передачу имени с помощью транскрипции,

далее соответственно оригинал, вариант Хэйурда и Хэрари и вариант Пивера и Волохонской: «Ника» - «Nika» - «Nika», «Иннокентий» - «Innokentii» - «Innokenty», «Иночка» - «Inochek» - «Inochka», «Ноченька» - «Nochenka» - «Nochenka». Можно отметить небольшие различия в транскрибировании, что связано с изменившейся традицией. А также следует прояснить вопрос с падежом и числом слова «Иночка» в этом предложении: оно стоит в родительном падеже множественного числа – «Иночек», однако Хэйурд и Хэрари решили, что это именительная форма, подобно традиционным польским именам и оставили его в такой же форме. В то же время Пивер и Волохонская учли это в своем варианте. Стоит отметить, что при транскрипции теряются дополнительные коннотации, которые придают этим именам уменьшительно-ласкательные суффиксы.

Аналогичная ситуация с персонажем Киприяном Савельевичем Тиверзиным – в сцене конфликта между мастером и его помощником на железнодорожной станции рабочие зовут Тиверзина на помощь: «Тиверзин! Куприк!» [Пастернак, 2010: 12]. «Куприк» - это уменьшительная и крайне фамильярная форма имени «Киприян», в обоих переводах этой форме соответствует «Kurrik» (способ передачи – транскрипция), здесь мы вновь наблюдаем потерю дополнительных коннотаций. Кроме того, Хэйурд и Хэрари изменили и саму форму полного имени, у них ее транскрипция выглядит так: «Kurrian Savelievich», меняя «i» на «u» в его имени, они помогают читателю соотнести уменьшительно-фамильярную форму имени с полной. В переводе Пивера и Волохонской транскрипция полного имени остается неизменной: «Kiprian Savelyevich».

Покажем ситуацию, в которой была применена другая тактика для передачи специфики уменьшительных форм имен. В сцене, где проигравшийся в карты Родя просит свою сестру Лару обратиться за помощью к Комаровскому, он говорит: «Ларочка... Достаточно одного слова...» [Пастернак, 2010: 104] Хэйурд и Хэрари используют описательный вариант имени «Ларочка», у них ему соответствует «Lara

darling» («Дорогая Лара»), в то время как Пивера и Волохонская оставили имя в транскрипции «Larochka».

В некоторых случаях были расхождения в передаче фамилий нерусского происхождения. К примеру имя Амалии Карловны Гишар в переводе 1958 года выглядит как «Amalia Karlovna Guishar» (транскрипция), а в переводе 2010 «Amalia Karlovna Guichard» (традиционное написание). Фамилия «Guichard» написана в соответствии с французскими правилами написания, что должно подчеркнуть ее происхождение.

Отдельного упоминания стоит имя солдатки Кубарихи. Другое ее имя – Злыдариха. Сам суффикс «их» и корень «зл» показывает ее связь с ворожбой, что и подтверждается автором: «...скотья лекарка, ветеринарка, а в тайне также и ворожея» [Пастернак, 2010: 445]. В способе передачи имен не было расхождений, это соответственно «Kubarikha» и «Zlydarikha», однако в отличие от варианта 1958 года, в новом варианте мы обнаруживаем сноску, поясняющая семантическую нагрузку этих имен. Таким образом, декодирование делает корректной материализацию.

#### б) Топонимы

Топонимы, несомненно, составляют определенную трудность при интерпретации на другой язык. Один из городов, в котором происходит действие в романе – это «Юрятин», вымышленный город, в котором угадываются черты Перьми. Вымышленные города – не редкость в мировой литературе, но в этом случае бросается в глаза семантическая нагрузка этого названия. «Юрятин» - это фамилия, с одной стороны, а с другой стороны, суффикс «ин» означает в данном случае принадлежность этого города человеку по имени «Юрий». В этом городе происходят важнейшие встречи Юрия Живаго с Ларой, поэтому такое название кажется нам не случайным. При этом при передаче этого топонима транскрипцией («Yuriatin» или «Yuryatin») семантическая нагрузка совершенно теряется.

Мы уже указывали в пункте 2.4 на предложение, в котором перечисляются 12 различных населенных пунктов, полностью отсутствующие в первом варианте. Насколько важно для романа сохранение этого перечисления – вопрос спорный. С одной стороны, эти названия больше почти не фигурируют в произведении и не влияют на развитие событий. Однако со страноведческой точки зрения опущение этого перечисления (как это сделали Хэйуорд и Хэрари) нам представляется недопустимым. Пивер и Волохонская передавали эти названия при помощи транскрипции: «Крестовоздвиженск» - «Krestovozdvizhensk», «Омельчино» - «Omelchino», «Пажинск» - «Pazhinsk», «Тысяцкое» - «Tysiatskoe», «Яглинское» - «Yaglinskoe», «Звонарская» - «Zvonarskaya», «Вольное» - «Volnoe», «Гуртовщики» - «Gurtovshchiki», «Кежемская» - «Kezhemskaya», «Казеево» - «Kazeevo», «Кутейный» - «Kuteiny», «Малый Ермолай» - «Maly Ermolai». Каждое из этих названий обладает внутренней формой – иными словами, их этимология для носителя русского языка ясна и наглядна. Например, в названии «Крестовоздвиженск» мы легко угадываем «воздвигать» и «крест», название «Звонарская» явно связано с церковными колоколами, в названии «Гуртовщики» происходит от наименования рода занятия: гуртовщик – человек, пасущий гурт, пастух или же владелец скота. Можно и дальше продолжать приводить примеры того, насколько очевидны и понятны эти топонимы для русскоязычного человека. Это перечисление нужно Пастернаку не для документальности (в конце концов, если бы именно это заботило автора, он бы постарался избежать многочисленных невероятных совпадений в сюжетных линиях), это перечисление нужно для создания художественного эффекта и национального колорита. Передавая этот абзац при помощи транскрипции, Пивер и Волохонская сохраняют фактуальную информацию, но не способны передать национальный колорит, поскольку англоязычный читатель не может увидеть внутренних форм этих названий.

Интересны интерпретационные решения следующих топонимов: «Серебряный бор» и «Лосиный остров». В переводе Хэйуорда и Хэрари мы видим редкий случай (по сравнению с новым вариантом) использования транскрипции в сочетании с лексической единицей с широким значением: «Serebriany woods» («Серебряные леса») и «Losin Island» («Лосин остров»). Пивер и Волохонская в этом случае использовали калькирование и лексику с широким значением: «Silver Woods» («Серебряные леса») и «Moose Island» («Лосиный остров»). В первом случае с точки зрения страноведения вариант более точен, однако второй вариант больше понятен англоязычному читателю.

Точно так же различаются интерпретации известного многим московского топонима «Оружейный переулок», который Хэйуорд и Хэрари передают полностью при помощи транскрипции: «Oruzheiny Pereulok», что не несет семантической нагрузки для англоязычного читателя. В варианте же Пивера и Волохонской мы видим сочетание приемов транскрипции и лексики с широким значением: «Oruzheiny Lane», что дает англоязычному писателю хотя бы представление о том, что речь идет об улице.

При интерпретации «Крестовоздвиженской больницы» Хэйуорд и Хэрари использовали сочетание калькирования и лексики с широким значением: «Hospital of the Holy Cross» [Pasternak, 1958: 176] («Больница Святого Креста»), в романе также встречается топоним «Крестовоздвиженск», который в этом варианте передан с помощью транскрипции «Krestovozdvizhensk». Несомненно, этимология слова подсказывает нам, что название города образовалось от слова «крест», имеющего непосредственное отношение к христианской религии, но не вполне ясно, почему при передаче почти одинаковых топонимов, Хэйуорд и Хэрари используют разные приемы. Пивер и Волохонская использовали транскрипцию в обоих случаях: «Krestovozdvizhensk» и «Krestovozdvizhensky Hospital», снабдив последнее ссылкой с описанием и объяснением этимологии слова «Krestovozdvizhensky».

Интересно рассмотреть следующее предложение: «Осенью лагерь партизан стоял в Лисьем отоке, небольшом лесу на высоком бугре под которым неслась, обтекая его с трех сторон и подрывая берега водородинами, стремительная пенистая речка» [Пастернак, 2010: 388]. Здесь нас главным образом интересует топоним «Лисий оток». Мы не найдем слова «оток» ни в словаре Ожегова, ни в словаре Ушакова, и даже в словаре Даля нет ничего подобного. Однако внутренняя форма легко угадывается: однокоренными словами будут «отекающий», «обтекает», «протока» «приток». Значит, имеется в виду какая-то часть ландшафта, обтекаемая водой. И поскольку, в предложении говорится о том, что река обтекает его с трех сторон, мы можем сделать вывод, что речь идет о некоем подобии полуострова. В варианте Хэйуорда и Хэрари «Лисьему отоку» соответствует «Fox's Thicket» («Лисьи заросли»). По-видимому, авторы данного варианта предположили, что «Лисий оток» означает место, где обитают лисы. Что, конечно, является фактической ошибкой. В варианте Пивера и Волохонской этому топониму соответствует «Fox Point» («Лисье место»).

В целом стоит сказать, что интерпретация топонимов крайне сложна по той причине, что каждый раз необходимо жертвовать либо достоверностью и точностью информации, либо семантической нагрузкой, которая чаще всего все-таки присутствует в топониме.

#### в) Название известных общественных заведений

Названия известных общественных заведений, как правило, имели аналоги в английском языке. Однако есть и такие заведения, которые специфичны для российского пространства.

Таким заведением является, например, семинария – духовное училище, в котором большинство людей получало образование в дореволюционной России. В тексте оно встречается в виде прилагательного: «У «самого» другие слабости: трубка и семинарская славянщина: «ничтоже сумняшеся, еже и понеже» [Пастернак, 2010: 329]. Речь идет об Аверкии Степановиче,



отце Ливерия, с которым общался Юрий Живаго во время службы в партизанском отряде. В варианте Хэйуорда и Хэрари мы заметим множество опущений: «The old man has his own peculiarities» [Pasternak, 1958: 312] («У старика есть свои особенности»). Достаточно сложно передать старославянские архаизмы на английский язык, поэтому, видимо, было принято решение полностью опустить какое-либо упоминание семинарии. В то же время Пивер и Волохонская по-прежнему стараются придерживаться оригинала: «‘Himself’ has other weaknesses: his pipe, seminary archaisms: ‘in this wise,’ ‘suffer it to be so,’ ‘all things whatsoever.’» [Pasternak, 2010: 321] («Сам он имеет свои слабости: его трубку, семинарские архаизмы», далее следуют библеизмы). В оригинале слова «ничтоже сумняшеся» и «еже и понеже» не относятся к религиозным текстам, это просто формы старославянского языка, однако зная о том, что семинария – духовное училище, были использованы библеизмы, чтобы компенсировать непередаваемые на английский язык выражения.

Рассмотрим фрагмент предложения об Амалии Карловне Гишар: «Сына она отдала в кадетский корпус, а дочь в женскую гимназию...» [Пастернак, 2010: 41]. Здесь нас интересует «кадетский корпус» (военно-учебное заведение) и «женская гимназия» (среднее общеобразовательное учебное заведение для девочек). В варианте Хэйуорда и Хэрари: «She placed her son in the military academy and her daughter in a girls' gymnasium» [Pasternak, 1958: 39] («Она поместила своего сына в военную академию и свою дочь – в гимназию для девочек»), мы видим использование слов с широким значением («military academy») и («girls' gymnasium»). В то время как Пивер и Волохонская в своем варианте «Her son she sent to the Cadet Corps, and her daughter to a girls' high school» [Pasternak, 2010: 41] («Своего сына она отправила в Кадетский корпус, а свою дочь – в высшую школу для девочек») использовали калькирование «Cadet Corps» и описание «girls' high school». В обоих случаях мы видим хорошие приемы интерпретации, несмотря на их различие.

Представляет интерес также предложение «Здесь держали фотографию компаньоны Жук и Штродах, здесь помещалась гравировальня Каминского» [Пастернак, 2010: 397]. «Гравировальня» - слово, которое относительно редко встречается в литературе, и благодаря суффиксу -льн- мы легко угадываем, что это место, в котором делают гравюры. Подобное название отсутствует в английском языке. В этом случае было решено сместить акценты с обстоятельства места на субъект. У Хэйурда и Хэрари мы видим «here Kaminsky, the engraver, had his workroom» [Pasternak, 958: 376] («здесь у гравера Каминского была рабочая комната»), «гравировальня» интерпретируется как «рабочая комната» при помощи слова с широким значением. У Пивера и Волохонской похожий результат: «here were the premises of the engraver Kaminsky» [Pasternak, 2010: 383] («здесь было помещение гравера Каминского»), здесь «гравировальня» вновь интерпретируется при помощи лексической единицы с широким значением, но на этот раз как «помещение».

В целом в обоих вариантах мы наблюдаем обоснованные и адекватные решения, за исключением случая с опущением у Хэйурда и Хэрари.

## 2.6 Ассоциативные реалии: языковая специфика презентации национального колорита

Перевод ассоциативных реалий представляется нам наиболее сложной задачей, поскольку авторам интерпретации необходимо соблюсти все оттенки и полутона, присутствующие в речи.

Так, например, в эпизоде, где мастер Худолеев злится на своего помощника Юсупку и бьет его, тот вскрикивает: «Ай не буду, дяинька, ай не буду, не буду, ай больно!» [Пастернак, 2010: 13]. В варианте Хэйурда и Хэрари, как и в варианте Пивера и Волохонской, слово «дяинька», принадлежащее к просторечию переводится нейтральным словом «mister» (мистер, господин) – это лексическая единица с широким значением

(идентификация). Нет сноски (отсутствует декодирование). Стилистическая составляющая полностью утеряна (неточная материализация).

Или, к примеру, в разговоре рабочих железной дороги мы видим такие слова: «Это называется зашабашили, понял? Вот хомут, вот дуга, я те больше не слуга» [Пастернак, 2010: 50]. В переводе Хэйуорда и Хэрари – это «It ' s a strike, that ' s what it is, see? Let them get some other fools to do their dirty work» (Pasternak, 1958: 34) («Это забастовка, вот что это, видишь? Пусть какие-нибудь другие дураки делают за них грязную работу»). Просторечное слово «зашабашили» интерпретируется при помощи нейтрального слова «strike» (идентификация) опять мы видим использование лексической единицы с широким значением. Кроме того, видоизмененная поговорка (оригинал – «Вот тебе хомут и дуга, а я тебе не слуга») также имеет в себе элементы просторечия: вместо нейтрального «тебе» автор использует просторечную форму «те», которая не сохранилась в этом варианте, кроме того, фразеологизм передан при помощи описания. В варианте Пивера и Волохонской мы видим следующее решение: «It's what's called a walkout, understand? Here's my hat and here's the door, I'm not your servant anymore» [Pasternak, 2010: 37] («Это то, что называется забастовка, понимаешь? Вот моя шляпа и вот дверь, я больше не твой слуга») (идентификация). Достоинством этого варианта можно считать то, что переводчики, по аналогии с оригиналом, зарифмовали это предложение. Хотя, такой вариант тем не менее не будет эквивалентом, поскольку не является устойчивым выражением, однако такое уподобление выражает тот же смысл, и потому это можно назвать хорошим решением по интерпретации. Тем не менее, мы вынуждены отметить, что просторечная лексика и в этом случае не проявляется в интерпретации. И в том и другом случае нет декодирования, что приводит к некорректной материализации.

Обратим внимание на речь дворника Гимазетдина, который благодарит Тиверзину за то, что тот защитил Юсупку: «Юсуп обида не давал, заставил век Бога молить» [Пастернак, 2010: 56]. Пастернак намеренно использует

неграмотную речь, чтобы показать нерусское происхождение Тиверзина и его плохое владение русским языком. При этом в варианте 1958 года мы не видим грамматических ошибок: «You didn ' t let Yusupka come to harm. I will always pray for you» [Pasternak, 1958: 41]. («Вы не дали причинить вред Юсупке. Я всегда буду молиться за вас»). Иначе выглядит вариант 2011 года: «You not let Yusup be hurt, you make us all pray God forever» [Pasternak, 2010: 44], здесь Пивер и Волохонская используют полное калькирование, точно так же намеренно нарушая правила грамматики, но не нарушая при этом стилистического замысла автора.

Одним из самых сложных для интерпретации можно назвать следующий фрагмент романа: после демонстрации, на которой Марфу Гавриловну, пришедшей вместе с маленьким внуком Павлом, ударили хлыстом, она возмущенно жалуется и просит Пашу передразнить одного из выступавших: «А этот, речистый, как ты его, Пашенька? Покажи, милый, покажи. Ой помру, ой помру! Ни дать ни взять как вылитый. Тру-ру ру-ру-ру. Ах ты зуда-жужелица, конская строка!» [Пастернак, 2010: 26]. В одном только этом высказывании целый ряд сложных для интерпретации единиц, почти все они представляют собой стилистически окрашенную лексику – просторечия. Вариант Хэйурда и Хэрари выглядит следующим образом: «Pasha dear, show me again how he went on, show me, darling. Oh! I ' ll die laughing. You ' ve got him to the life. Buzz, buzz, buzz—a real bumblebee!» [Pasternak, 1958: 40] («Дорогой Паша, покажи мне еще раз, как он говорил, покажи, дорогой. О! Я умру от смеха. Как в жизни. Ж-ж-ж, настоящий шмель!»). Слово «речистый» в варианте Хэйурда и Хэрари опускается и заменяется на конструкцию «go on» («продолжать», «долго говорить»), «помереть» также относится к просторечиям и интерпретируется с помощью нейтрального «die» («умирать»), «ни дать ни взять как вылитый» относится к идиоматическим выражениям и интерпретируется при помощи конструкции «get to the life» («оживить»). Наибольшую сложность представляет выражение: «Ах ты зуда-жужелица, конская строка!», которое не встречается

ни в одном из фразеологических словарей. Жужелица – это насекомое, однокоренные слова к «зуда» -- это «зудеть», «зуд». Звукоподражательное «Тру-ру ру-ру-ру» используется для обозначения бессмысленной пустой «болтовни». Что касается «конской строки», опять же ни в одном словаре мы не находим объяснения этого выражения. По нашему предположению, это так же выражение для обозначения бессмысленной речи, монотонной, как цоканье копыт лошади. Всю эту часть Хэйворду и Хэрари пришлось переосмыслить, взяв за основу жужжание шмеля: «Buzz, buzz, buzz—a real bumblebee!». Это прием уподобления. Следующим образом выглядит вариант Пивера и Волохонской: «And that speechifier, how about him, Pashenka? Show me, dear, show me. Oh, I'll die, I'll die! It's perfect, it's him to a tee! Yackety yack yack yack. Ah, you buzzing little gadfly» [Pasternak, 2010: 43] («А этот оратор, как насчет него, Пашенька? Покажи мне, дорогой, покажи. О, я умру, я умру! Это великолепно! Это он точь-в-точь. О, жужжащий маленький овод»). «Речистый» в этом варианте выглядит как «speechifier», это слово образовано от «speechify v. iron. ораторствовать, разглагольствовать; произносить напыщенную речь» [Мюллер, 2013: 923]. Это уподобление – хорошее интерпретационное решение, поскольку это слово стилистически окрашено (ироническое). Также идиоматическое выражение «it's him to a tee» отлично вписывается в разговорную речь. «Yackety yack» - звукоподражание, используемое для обозначения бессмысленной и длинной речи, это прием уподобления. И опять же прием уподобления используется при интерпретации слова «зуда-жужелица»: «gadfly – 1) someone who is always annoying or criticizing other people; 2) a fly that bites horses and cows» [McIntosh, 2008: 400] («овод - 1) тот, кто постоянно надоедает людям и критикует их; 2) насекомое, которое кусает лошадей и коров»). Это отличное интерпретационное решение, поскольку в одном слове сочетается и негативное отношение к оратору, и отсылка к насекомому (жужелице).

В разговоре с Юрием Живаго Ливерий Аверкиевич произносит такую фразу: «Хотел бы я знать, что теперь подделывает мой достопочтенный

родитель, уважаемый фатер — папахен мой» [Пастернак, 2010: 425]. Это предложение примечательно тем, что в нем смешиваются устаревшая и высокая лексика («достопочтенный», «уважаемый») и разговорное «папахен», а кроме того варваризм «фатер» (от нем. Vater – отец). Это смешение стилей показывает пренебрежительное и ироничное отношение Ливерия к отцу. В обоих вариантах «достопочтенный» заменяется на «esteemed» («уважаемый»), однако здесь уже нет того ироничного оттенка, который мы видим в оригинале, это прием применения лексики с широким значением. Варваризм «фатер» в варианте Хэйуорда и Хэрари опускается, Пивер и Волохонская оставляют немецкий вариант «Vater». Просторечие «папахен» в варианте Хэйуорда и Хэрари соответствует слову «Papa» заимствованное слово из французского – это уподобление опущенному слову «Vater», то есть здесь мы также видим стилистическую компенсацию. В варианте Пивера и Волохонской использована транскрипция «Papaschen», без сноски с пояснением (нет декодирования). Такой прием мы считаем в данном случае неуместным, поскольку англоязычному читателю непонятна семантическая нагрузка этого слова (неверная материализация).

## Выводы к главе 2

1. Язык влияет на мировоззрение человека, является средством мышления и обозначает определённую культуру. Через язык выражаются культурные ценности общества. Язык и культура тесно взаимосвязаны.
2. Национально-культурные реалии называют элементы быта и культуры, исторической эпохи и социального строя, государственного устройства и фольклора, т. е. специфических особенностей данного народа, страны, чуждые другим народам и странам.

Анализ национально-культурных реалий показал, что в тексте литературного художественного произведения они являются основными маркерами национальности, ярко и точно показывая специфику нации, и раскрывая имплицитно её историю, культуру, менталитет и нравственные

принципы. В рамках настоящего литературного произведения национально-культурные реалии играют роль дискурсивных маркеров, объединяющих автора и читателя в единое целое. Именно реалии управляют вниманием аудитории, привлекая внимание не только к сюжету, но и к истории страны, на фоне которой он представлен.

3. Процесс интерпретации национально-языковой реалии представляет собой трёхслойную структуру: *идентификация* реалии в форме непосредственного восприятия её в структуре текста, *декодирование* реалии посредством расширения фоновых знаний и получения новой информации о чём-либо, *материализация* реалии посредством понимания её смыслового значения в рамках сюжетной линии текста. Потеря одного из слоёв при интерпретации делает реалию либо непонятной для аудитории, либо не передаст смысловую сущность фрагмента, в котором она употреблена, в полной мере.

4. Анализ 84 примеров интерпретации национально-культурных языковых реалий в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» показал, что транскрипция гораздо чаще использовалась Пивером и Волохонской (21 пример – 25%), в то время как Хэйуорд и Хэрари реже прибегали к этому способу интерпретации (14 примеров – 16,7%). Было найдено 25 примеров интерпретации с помощью лексики с широким значением, использованной Хэйуордом и Хэрари (29,8%), и 17 примеров интерпретации с помощью лексики с широким значением, использованной Пивером и Волохонской (20,2%). Было обнаружено 13 примеров уподобления у Хэйуорда и Хэрари (15,5%), и 10 – у Пивера и Волохонской (12%). К описательному варианту относятся 21 пример у Хэйуорда и Хэрари (25%) и 18 – у Пивера и Волохонской (21,4%). Мы нашли 7 примеров калькирования у Хэйуорда и Хэрари (8,3%), и 18 примеров – у Пивера и Волохонской (21,4%). Кроме того, из 84 примеров мы столкнулись с 4 примерами полного опущения предложений у Хэйуорда и Хэрари (4,7%), в то время как у Пивера и Волохонской таких примеров найдено не было.

В целом, вариант Макса Хэйворда и Мани Хэрари характеризуется более частым употреблением нейтральной лексикой, нежели в оригинале, полном просторечий. Многие из русских реалий передаются либо при помощи лексики с широким значением, либо при помощи описания, реже – уподобления (идентификация). Это позволяет англоязычному читателю лучше воспринимать текст, однако значительная часть культурной информации так или иначе теряется (нет декодирования). Кроме того, происходит опущение важных для художественного замысла предложений и даже абзацев, что недопустимо при адекватной интерпретации (неточная материализация).

Использование транскрипции и калькирования во многом позволяет Ричарду Пиверу и Ларисе Волохонской приблизить свой вариант к оригиналу (идентификация), однако далеко не во всех случаях используются сноски (нет декодирования), что значительно затрудняет понимание текста. Кроме того, скрупулезное следование тексту оригинала иногда приводит к чрезмерному буквализму, что делает английский текст неестественным и сложным для понимания (неточная материализация).

Желание максимально близко передать оригинал текста понятно и во многом осуществимо, однако к интерпретации культурных реалий, необходимо подходить осторожно и внимательно для того, чтобы вариант их интерпретации способствовал адекватному пониманию смысла, заложенного автором произведения.



## **ГЛАВА 3. АВТОРСКИЕ МЕТАФОРЫ: СУЩНОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В МЕЖЪЯЗЫКОВОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ПРЕЗЕНТАЦИИ**

### 3.1. Авторские метафоры: общая характеристика, типология и специфика образования

Согласно Лингвистическому Энциклопедическому Словарю, понятие метафоры может быть применимо для характеристики случаев, когда любое слово употребляется в значении, отличном от его прямого [ЛЭС, 1990]. Семантически, главной характеристикой метафоры является ее двойственность, то есть прямое значение слова, и его метафорическое содержание, что позволяет трактовать такое слово или выражение, учитывая его внешнюю оболочку и внутреннее содержание [Будаев, Чудинов, 2008].

Основными характеристиками метафоры будут являться:

- асимметрия обозначаемого и означающего;
- несоразмерность и несоответствие;
- преувеличение (гиперболичность);
- прототипичность [Мартынова, 2008].

Существуют различные виды метафор: индикативная (указательная), познавательная (когнитивная), экспрессивно-образная (поэтическая), языковая и экспрессивно-оценочная [Анисимова, 2006].

Так как для художественного дискурса главной целью является завладеть и управлять вниманием читателей, это дает право утверждать, что экспрессивно-образная метафора будет наиболее эффективной для достижения данной цели, так как:

- она обращена к воображению читателей, а не к их знаниям, то есть к чувствам, а не разуму;

- она использует кратчайший путь к сути обсуждаемого объекта или явления, что позволяет сконцентрироваться на нужных писателю позициях, опуская при этом ненужные детали;
- она допускает множество интерпретаций, что позволяет одновременно завладеть вниманием различных читателей;
- предтечей предыдущей цели является слияние в экспрессивно-образной метафоре образа и смысла [Безценная, 2007].

Но возникает вопрос, как, с точки зрения когнитивистики, метафора сменяет свою категорию? Метафора является комплексным явлением, если рассматривать ее с помощью призмы когнитивистики. Метафора содержит в себе два смысловых комплекса, первый из них это содержание источника (фокус), а второй – оболочка цели (фрейм) [Нуретдинова, 2011].

Если проанализировать механизм образования метафоры, то можно заметить, что он напоминает процесс мышления, который проводит аналогии между предметами. Проще говоря, информационное содержание из источника переходит в оболочку цели [Мартынова, 2008: 127]. В данном процессе можно выделить три последовательных этапа:

- сначала подбирается наиболее подходящий аналог;
- затем информация или ее часть переходит из поля источника в поле цели;
- появляются побочные эффекты, являющиеся прямым следствием подборки аналога [Баранов, 2014: 186].

Чтобы лучше понять процесс перехода информации из источника к цели необходимо подробно разобрать их внутреннее строение, для чего необходимо задействовать такие понятия как сценарий и фрейм. Под фреймом понимается описание шаблонной ситуации, которое в свою очередь включает в себя несколько смысловых слотов, каждый из которых содержит в себе определенные сведения, которые могут быть применимы или не применимы к объекту, с которым производится сопоставление [Никитин, 1979]. Совместимость сведений источника и цели зависит от того, будет ли

перенесенный смысловой слот успешно функционировать как часть цели в речевой ситуации.

При создании метафоры возможны комплексные процессы и процедуры, однако в основе этих сложных процессов лежат простые операции над составными частями метафоры, такие как полное замещение содержимого слота, устранение слота полностью, или части его значения, перемена содержаний между слотами, слияние или наоборот разделение нескольких слотов. Основываясь на всем этом, можно обобщить все эти процессы образования метафоры как операции над знаниями [Баранов, 2014: 186].

Опираясь на фреймы можно установить, как и куда переносится содержание в процессе метафоризации, однако в этот процесс входит гораздо больше элементов. Рассмотрим пример политической метафоры «пароход СССР». В соответствии с изложенной теорией образование метафорического значения должно происходить как результат взаимодействия фрейма источника (пароход) и фрейма цели (СССР) [Нуретдинова, 2011: 136]. Состав слотов фрейма пароход достаточно очевиден: паровой двигатель, трубы, палубы, корпус, капитан, команда, пассажиры и прочее. Но слоты фрейма цели, СССР никаких точек соприкосновения с фреймом источника не имеют, так как СССР является страной, единицей политики. Здесь и необходимо установить, как же осуществить передачу слотов источника слотам цели? Дело в том, что процесс образования метафоры содержит не только различные действия между разными слотами фреймов, но и между самими фреймами. Благодаря этому, слабоструктурированный фрейм СССР получает обширную структуру фрейма пароход, благодаря чему можно уже смело говорить об обмене смыслов и содержаний слотов источника и цели. Мы уже знаем, что благодаря своей гибкости, определить точное значение метафоры не всегда возможно, также и в данном случае — нельзя предугадать, какое значение метафоре «пароход СССР» будет предавать каждый говорящий, задействующий данную метафору в процессе дискурса. Соответственно,

интерпретация метафоры в художественном дискурсе не всегда может быть однозначной, однако этот факт только больше стимулирует дискурсивную деятельность, что с точки зрения развития данного вида дискурса идет ему только на пользу [Солопова, 2006].

Сам по себе язык представляет собой дискретный механизм, который служит цели упорядочить реальность, которая, по самой своей природе, не имеет структуры. Процесс категоризации служит цели выделить определенные объекты из беспорядочной действительности, но только использования языка в этом процессе делает его возможным. Речевая деятельность носителей различных языков имеет в основе различные фреймы, или в разных языках мира могут быть представлены или не представлены составляющие одних и тех же фреймов. Говоря о метафоре можно смело говорить, что она представляет собой языковой феномен, который вносит в дискретную структуру языка элемент недискретности, тем самым представляя в языке недискретную (неструктурированную) реальность мира. Именно при столкновении исходного и целевого фреймов метафора проявляет себя как недискретная составляющая дискретной системы языка.

Фреймы-участники метафоризации ни в коем случае не являются абсолютно идентичными, к примеру из метафоры «пароход СССР» не следует, что СССР – это пароход. Стоит также помнить о функциях, которые в процесс коммуникации приносят авторские и конвенциональные метафоры. Первые занимаются созданием новых метафорических моделей, которые могут быть задействованы в нестандартных случаях коммуникации, а вторые наоборот — вызывают к уже сформированным в голове коммуниканта метафорическим моделям [Баранов, 2014: 189].

Имея определённое смысловое содержание, метафора обращена в первую очередь к эмоциям. В искусстве, в частности в художественном литературном произведении, метафора нередко вытесняет первоначальное исходное значение слова, приводя к появлению нового смысла. Являясь

одним из самых распространённых художественных тропов в литературе, метафора представляет собой своеобразный способ отражения реальности, ориентированный на понимание и интерпретацию.

Борис Пастернак в своём романе «Доктор Живаго» использует огромное количество метафорических конструкций, каждая из которых представляет собой авторское видение как изображаемой реальности (природной, социальной, предметной, ситуативной и др.), так и представляемых человеческих образов. Экспрессивная оценка каждого содержательного элемента, созданная посредством метафоры, позволяет интерпретировать представляемое так, как было задумано автором.

Использование авторских метафор в тексте романа создает набор своеобразных образных фреймов. В сознании человека осуществляется их перенос из одной концептуальной сферы в другую, что даёт возможность обобщить полученную информацию и связать ее с личностным предыдущим опытом. Таким образом, в сознании читателей формируется когнитивная метафора [10]. Определённый образ можно вызвать в сознании человека через обращение к его социокультурным фоновым знаниям, т. е. через включение в повествование метафорического контекста.

Метафора широко применяется как способ манипулирования сознанием, навязывания определенных субъективных оценок, установления нужных ассоциативных связей и достижения определённой реакции читательской аудитории на ту или иную информацию. С точки зрения вербальной репрезентации метафора может быть выражена словами, словосочетаниями, предложениями. Наряду с лексическими и семантическими повторами и инверсивными конструкциями метафора является незаменимым средством формирования субъективной оценки читательской аудитории на определённую информацию [Баранов, 2014: 177].

В художественном тексте метафора играет очень важную роль. Представляя определённую субъективную оценку автора, метафора стремится убедить читателя присоединиться к данной оценке, апеллируя к

его чувствам, эмоциям, жизненному опыту, фоновым знаниям, системе ценностей и социокультурных норм. Представляя собой своеобразный способ концептуализации представляемой автором действительности, метафора воздействует на сознание читательской аудитории, вызывая необходимые автору эмоции и чувства, формируя то или иное мнение.

Наиболее стандартной классификацией метафор в художественном тексте представляется их деление на антропоцентричные и предметные [Цинковская, 2010]. Антропоцентричная метафора является самым распространённым художественным стилистическим средством. Под антропоцентричной метафорой мы вслед за Ю.В. Цинковской понимаем метафору, основанную на сравнении неживого объекта с живым. Наделяя тот или иной предмет, ту или иную социальную реальность, то или иное природное явление чертами живого существа, автор объективирует действительность не только яркой эмоциональной оценкой, но и эксплицитно / имплицитным содержанием. Под предметной метафорой понимают сравнение неживого объекта с неживым. Данные метафоры не имеют столь яркой коннотативной окрашенности как антропоцентричные метафоры. Однако их использование в тексте литературного произведения позволяет автору зафиксировать внимание читателя на том или ином предмете посредством субъективизации своего отношения к нему. Существует классификация, согласно которой метафоры подразделяются на витальные, мортальные и интертекстуальные. Первые называют витальными (от латинского слова «vita» - «жизнь»), подчёркивая тем самым ассоциативное соотношение окружающей предметной реальности с качествами человека или животного. Вторые обозначают как мортальные (от латинского слова «mors, mortis» - «смерть»), выделяя тем самым доминантные качества неживых предметов. Интертекстуальные метафоры апеллируют к другим текстовым произведениям или к различного рода произведениям искусства. В настоящем исследовании нас интересуют, прежде всего, стратегии интерпретации авторских метафор, как наиболее сложных языковых

структур с точки зрения актуализации их семантики. Интерпретация метафорической конструкции представляет собой довольно сложное текстовое явление. Сложность объясняется многими факторами, из которых доминантным является переход от денотативного значения составляющих её языковых единиц к смыслу того или иного текстового фрагмента. Интерпретация авторских метафор Бориса Пастернака усложняется ещё и особым менталитетом его личности. Метафоры Б. Пастернака наполняют каждый образ (природы, явления, предмета, личности и т.д.) новым содержанием, реконструкция которого при восприятии инокультурным читателем будет зависеть от их адекватной интерпретации инокультурным переводчиком. У Б. Пастернака в произведении «Доктор Живаго» различные виды метафор тесно переплетены в текстовом пространстве романа. Сливаясь в единое целое, так необходимое автору для презентации того или иного образа, того или иного пейзажа, того или иного предмета или явления, разные в классификационном плане метафоры и передают авторское восприятие представляемой социальной реальности, политической действительности и жизненной объективности.

Напомним, что актуализация авторской метафоры представляет собой своеобразную когнитивную объективацию её трёхслойной структуры: **идентификацию** метафоры как средства определённой субъективной оценки автора, представленной в вербальном варианте метафоры, **декодирование** метафоры посредством выявления когнитивной природы её «скрытого сравнения» и декомпрессии её образно-чувственного содержания, **материализацию** метафоры как формы концептуализации представляемой действительности (вербальный вариант интерпретации, показывающий какой читатель увидит описываемую ситуацию). Обозначенный алгоритм, апеллируя к чувствам, эмоциям, жизненному опыту, фоновым знаниям, системе ценностей и социокультурных норм, воздействует на сознание читательской аудитории, вызывая необходимые автору эмоции и чувства, формируя то или иное мнение.

Рассмотрим, какие метафоры использовал Б. Пастернак в романе «Доктор Живаго», какими языковыми средствами пользовались инокультурные и национальные специалисты – переводчики для передачи их смыслового содержания на английский язык и какие уровни интерпретации проходит каждая метафора для адекватной передачи замысла автора языковыми средствами другого языка. Анализ выявленных авторских метафор Бориса Пастернака показал, что наиболее частотной в романе «Доктор Живаго» является витальная метафора, менее частотной – предметная и крайне редко встречается мортальная метафора. Рассмотрим обозначенные виды как наиболее частотные типы апелляции Б.Пастернака к тем или иным элементам реальности, каждая из которых представляет собой определённый уровень их интерпретации инокультурным переводчиком.

### 3.2 Языковая репрезентация авторских витальных метафор

Витальная метафора является наиболее частотной в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Под витальной метафорой нами понимается метафора, в которой «доминирует семантика жизни, объект оценивается как живой» [Цинковская, 2010: 155]. Б. Пастернак использует данные метафоры в самых различных ситуациях: при описании природных зарисовок, городских пейзажей, времён года и т.д. Семантическая сущность данных метафор с удивительной точностью позволяет автору воссоздать представляемую эпоху, передавая красочно не только колорит времени, но и своеобразие места действия, оттенки погоды и краски окружающей жизненной реальности. Рассмотрим выделенные нами авторские витальные метафоры и проанализируем их инокультурную интерпретацию. Ещё раз подчеркнём, что каждая из групп специалистов – переводчиков включала в себя английскую языковую личность и русскую языковую личность. Разные национальные менталитеты, включённые в совместную работу по интерпретации стилистического своеобразия романа, сделали авторские



метафоры Б. Пастернака ёмкими, точными и яркими маркерами его персонального стиля, позволяя адекватно передать целостный смысл, как отдельных фрагментов, так и всего литературного произведения. Авторские метафоры не могут быть просто переведены на другой язык. Они нуждаются в интерпретации при передаче на язык другой культуры, так как буквальная трансляция каждой лексической единицы не позволит адекватно передать смысл, заложенный автором, что соответственно снизит смысловую насыщенность текстового материала.

Как правило, Пастернак использует средства выразительности при описании пейзажей. Так, например, описывая дождь во время похорон матери Юры Живаго, он пишет (*идентификация*) «Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетьюми холодного ливня» [Пастернак, 2010: 9]. Здесь облако сравнивается с человеком, в руках которого находятся плети, которые в свою очередь соотносятся с холодным ливнем (предметная метафора) (*декодирование*). Этот образ человека с плетьюми создает у читателя ощущение, что ливень как бы намеренно бьет Юру, обостряя чувство горя мальчика по матери. В интерпретации Хэйворда и Хэрари эта метафора выглядит так: «The wind <...> lashed his hands and face with cold gusts of rain» [Pasternak, 1958: 9] («Ветер хлестал его руки и лицо холодными порывами дождя»). Как видим, витальная метафора сохраняется, однако предметная метафора опускается, поскольку «плети ливня» в их переводе заменяется на нейтральное «порывы дождя», кроме того меняется объект сравнения (вместо «облако» – «ветер») (*материализация*). В то время как у Пивера и Волохонской используется буквальная интерпретация: «A cloud flying towards him began to lash his hands and face with the wet whips of a cold downpour» [Pasternak, 2010: 14] («Облако, летящее по направлению к нему, начало хлестать его руки и лицо мокрыми плетьюми холодного ливня»). Здесь мы наблюдаем полное сохранение метафоры, а также объекта сравнения – *материализация*.

В другом описании природы Пастернак использует витальную метафору: «заблудившийся в воздухе запах цветов» (Пастернак, 2010: 14) (*идентификация*). Запах цветов сравнивается с заблудившимся человеком или животным (*декодирование*). У Хэйурда и Хэрари этот образ сохраняется, но в виде сравнения: «fragrance as though having lost its way» [Pasternak, 1958: 22] («аромат, будто потеряв дорогу») (*материализация*). У Пивера и Волохонской – полное сохранение метафоры: «The scent of flowers wandering in the air» [Pasternak, 2010: 18] («Запах цветов, блуждающий в воздухе») (*материализация*).

Довольно часто в романе встречаются метафоры, в которых неодушевленные предметы сравниваются с одушевленными, которые смотрят в комнаты через окна. Так, например, в описании комнаты героя романа Пастернак использует такую витальную метафору: «Деревья заглядывали в комнату» (*идентификация*) [Пастернак, 2010: 29]. Деревья сравниваются с человеком, которому интересно знать, как живёт этот человек (*декодирование*). В переводе Хэйурда и Хэрари сохраняется метафора: «The trees looked in» [Pasternak, 1958: 66] («Деревья смотрели внутрь») (*материализация*), точно так же сохраняется метафора у Пивера и Волохонской: «The trees peered into the room» [Pasternak, 2010: 32] («деревья заглядывали внутрь») (*материализация*).

Другой пример такой витальной метафоры, в которой неодушевленный предмет «заглядывает» в комнату мы встречаем в следующих предложениях: «Неосвещенная улица пустыми глазами смотрела в комнаты. Комнаты отвечали тем же взглядом» (*идентификация*) [Пастернак, 2010: 37]. Обратим внимание, что Пастернак одушевляет не только улицу, которая смотрит в комнату, но и саму комнату (*декодирование*). В интерпретации Хэйурда и Хэрари: «The unlit street stared emptily into the rooms, and the rooms returned its stare» [Pasternak, 1958: 87] («Неосвещенная улица пусто вглядывалась в комнаты, и комнаты возвращали ей пристальный взгляд») метафора полностью сохраняется, однако меняются оттенки, поскольку

английский глагол «to stare» означает «пристально глядеть, вглядываться; уставиться» [Мюллер, 2013: 733] (*материализация*), в то время как в оригинале взгляд был пустой, т.е. рассеянный. В интерпретации Пивера и Волохонская также сохраняется метафора: «The unlit street looked into the rooms with vacant eyes. The rooms returned the same gaze» [Pasternak, 2010: 39] («Неосвещенная улица смотрела в комнаты пустыми глазами. Комнаты возвращали ей тот же взгляд») (*материализация*). Сомнителен выбор слова «vacant» для передачи слова «пустой», поскольку у «vacant» дополнительные значения «незанятый, свободный» [Мюллер, 2013: 303], что не соответствует изначальной интенции автора.

Каждая из представленных далее метафор обладает трёхслойной структурой: английский вариант представляет собой *идентификацию* метафоры, выявление когнитивной природы её «скрытого сравнения» и декомпрессия её образно-чувственного содержания представляет собой её *декодирование* и форма концептуализации представляемой действительности – *материализацию*.

Еще один пример витальной метафоры «заглядывания» мы видим в следующем предложении: «Полосы света стали шнырять из комнаты в комнату, заглядывая под столы и диваны...» [Пастернак, 2010: 148]. Здесь полосы света сравниваются с грабителями, которые обыскивают комнаты в поисках ценностей. В интерпретации Хэйуорда и Хэрари: «Streaks of light probed from room to room and dived under the chairs and tables...» [Pasternak, 1958: 148] («Полосы света прошупывали комнату за комнатой и ныряли под кресла и столы...»). В этом случае метафора заменена, хотя она по-прежнему остается витальной, так что образ грабителей теряется и заменяется образом человека, находящегося под водой («dived» - «ныряли»). Интерпретация данного фрагмента Пивером и Волохонской выглядит так: «Streaks of light began to dart from room to room, peeking under the tables and sofas...» [Pasternak, 2010: 60] («Полосы света начали метаться из комнаты в комнату, бросая взгляд под столы и диваны»). Здесь, как и в предыдущем случае,

метафора заменяется другой витальной метафорой, поскольку образ грабителей исчезает, уступая место образу загнанного зверя, который пытается найти себе убежище.

Рассмотрим еще один пример витальной метафоры в романе: «Это был один из тех последователей Льва Николаевича Толстого, в головах которых мысли гения, никогда не знавшего покоя, улеглись вкушать долгий и неомраченный отдых и непоправимо мельчали» [Пастернак, 2010: 31]. Здесь мысли (в значении идеи) сравниваются с человеком, который перестал работать и устроил себе отдых. Такой образ используется для ироничного изображения последователей Толстого, которые скорее следовали моде, нежели всерьез задумывались над его рассуждениями. В интерпретации Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «...Ideas of genius who had never known peace had settled down to enjoy a long, unclouded rest» [Pasternak, 1958: 68] («...Идеи гения, который никогда не знал покоя, устроились наслаждаться длинным безоблачным отдыхом»). Точно так же сохраняется метафора и в интерпретации Пивера и Волохонской: «...the thoughts of the genius who had never known peace settled down to enjoy a long and cloudless repose» [Pasternak, 2010: 36] («...мысли гения, который никогда не знал покоя, устроились наслаждаться длинным и безоблачным покоем»).

В предложении «За окном лепетали капли, заговаривалась оттепель» [Пастернак, 2010: 32] содержатся сразу две витальных метафоры: капли сравниваются с лепечущим ребенком, а оттепель сравнивается с человеком, который начал сбиваться в своей речи. Следует обратить внимание, что слово «заговариваться» в этой форме (возвратной) означает «говорить бессмыслицу вследствие расстройства, болезненного состояния» [Ожегов, Шведова, 1996: 210], следует отличать эту форму слова от «заговаривать», которая помимо основного имеет также значение «Воздействовать на кого-л., что-л. заговором, заклинанием с лечебной или иной целью» [Ефремова, 2000: 203]. Однако, несмотря на вышеизложенное, в интерпретации Хэйуорда и Хэрари используется именно второе значение, хотя витальная метафора также

присутствует в их текстовом варианте: «the thaw muttered its spells» [Pasternak, 1958: 76] («оттепель бормотала свои заклинания»). Такой вариант интерпретации приносит совершенно иные коннотации и не может считаться адекватным. У Пивера и Волохонской интерпретация выполнена с учетом правильного значения слова: «the thaw was talking away» [Pasternak, 2010: 36] («оттепель заговаривалась»). Здесь мы наблюдаем полное соответствие передачи метафоры. Что же касается метафоры «лепетали капли», в интерпретации Хэйуорда и Хэрари мы наблюдаем опущение метафоры: «the water drops plopped on and on» [Pasternak, 1958: 76] («капли воды булькали, не останавливаясь»), здесь уже нет образа ребенка, есть только нейтральный глагол «to plop» («булькать»), в то время как у Пивера и Волохонской мы видим сохранение метафоры: «the drops prattled» [Pasternak, 2010: 36] («капли лепетали»).

Рассмотрим следующую витальную метафору: «Мимо жарко дышащей елки...» [Пастернак, 2010: 52]. Здесь праздничный наряд елки и особенно свечи на ней сравниваются с запыхавшимся и глубоко дышащим человеком. У Хэйуорда и Хэрари эта метафора полностью сохраняется: «...past the hotly breathing Christmas tree...» [Pasternak, 1958: 133] (...мимо жарко дышащего рождественского дерева). У Пивера и Волохонской абсолютно идентичная интерпретация, также наблюдается сохранение витальной метафоры.

Другая витальная метафора используется в романе при описании вокзала: «...белугой ревели паровозы...» [Пастернак, 2010: 59]. Это необычный случай использования метафоры, поскольку этот пример также является фразеологизмом: реветь белугой значит «громко, безудержно плакать» [Фёдоров, 2008: 430]. Однако следует отметить, что этот фразеологизм используется исключительно по отношению к людям, а значит, мы имеем дело с витальной метафорой, в которой паровозы сравниваются с громко плачущими людьми. В варианте Хэйуорда и Хэрари используется сравнение: «Locomotives <...> roared like sea lions» [Pasternak, 1958: 149] («Локомотивы ревели, как морские львы»). Как видим, переводчики

буквально восприняли фразеологизм «реветь белугой», что создает совершенно иной образ морского зверя. У Пивера и Волохонской мы видим иной вариант перевода: «...locomotives howled rendingly...» [Pasternak, 2010: 61] («...локомотивы выли надрывно...»). Здесь витальная метафора сохраняется, хотя образ тоже, как и в предыдущей интерпретации, меняется на «звериный».

Еще один пример витальной метафоры мы обнаруживаем при описании пыли, поднимавшейся от прохождения войск через город: «Тучей саранчи висела над его крышами черная пыль» [Пастернак, 2010: 79]. В этом случае мы наблюдаем целое скопление метафор: пыль сравнивается со стаей саранчи, которая в свою очередь сравнивается с грозовой тучей ввиду своего темного цвета. В обоих вариантах вместо метафоры используется сравнение: у Хэйурда и Хэрари - «black dust hung <...> like a cloud of locusts» [Pasternak, 1958: 205] («Черная пыль висела <...> как облако саранчи»), у Пивера и Волохонской – «...like a swarm of locusts <...> hung the black dust» [Pasternak, 2010: 80].

Рассмотрим еще один пример витальной метафоры, которая была использована для описания городской улицы: «В домишках подслеповато поблескивали стекла в рамах растворенных окошек» [Пастернак, 2010: 86]. Дома здесь сравниваются со слепыми людьми, а стекла окон – с их глазами. Хэйурд и Хэрари опускают эту метафору: «...the weak glint of open windows» [Pasternak, 1958: 223] («...слабый блеск открытых окон»). При этом Пивер и Волохонская сохраняют метафору: «...windows gleamed weak sightedly» [Pasternak, 2010: 86] («...окна слепо светились»).

Рассмотрим следующий пример, в котором содержатся сразу две витальные метафоры: «...одиночками смотрели вдаль бледные, худощавые мальвы, похожие на хуторянок в рубахах, которых жара выгнала из душных хат подышать свежим воздухом» [Пастернак, 2010: 86]. Здесь мальвы (растение с высокими стеблем и крупными цветами) сравниваются с людьми, смотрящими вдаль. У Хэйурда и Хэрари метафора сохраняется: «...single

pale thin hollyhocks looked out...» [Pasternak, 1958: 223] («...одинокие тонкие шток-розы выглядывали...»), здесь мы видим замену самого сравниваемого объекта (мальвы заменены на шток-розы), которая, впрочем, не меняет общей описываемой картины. У Пивера и Волохонской интерпретация точнее: «...pale, lean mallows gazed solitarily into the distance...» [Pasternak, 2010: 86] («...бледные тощие мальвы вглядывались в даль...»), витальная метафора сохраняется, как и объект сравнения. В этом же предложении рассмотрим метафору «...которых жара выгнала <...> подышать свежим воздухом». Здесь жара сравнивается с человеком, который выгоняет кого-то из дома. И у Хэйурда и Хэрари и у Пивера и Волохонской передача слова «выгнала» выглядит так: «had driven out» («вытеснила»), метафора в целом сохраняется.

В предложении «Голос был красив, горяч и дышал убеждением» [Пастернак, 2010: 86] мы видим витальную метафору, в которой неодушевленный объект «голос» наделяется дыханием, свойственным лишь живым существам. В варианте Хэйурда и Хэрари эта метафора выглядит так: «...it rang with conviction» [Pasternak, 1958: 223] («он звенел с убеждением»). Как видим, метафора опущена, что приводит к полной потере художественного образа. У Пивера и Волохонской наблюдается сохранение метафоры: «breathed conviction» [Pasternak, 2010: 86] («дышал убеждением»).

Приведем еще один пример витальной метафоры. Описывая ураган и ливень, Пастернак пишет о шуме ветра, «который <...> двигался вдоль улицы, отвоевывая шаг за шагом своими хлещущими потоками» [Пастернак, 2010: 89]. Ливень здесь сравнивается с полководцем на войне, который продвигает свою армию вперед. В переводе Хэйурда и Хэрари мы вновь наблюдаем опущение: «...the downpour <...> drove down the streets lashing its way step by step» [Pasternak, 1958: 233] («...ливень <...> мчался по улицам, выхлестывая себе путь шаг за шагом»). Выражение «lashing rain» («хлещущий дождь») хорошо известно англоязычному читателю, однако никакой образности такая интерпретация не содержит, поскольку это

выражение стало уже устойчивым. У Пивера и Волохонской, напротив, образ сохраняется: «...the downpour <...> moved down the street its lashing torrents as if winning step by step» [Pasternak, 2010: 89] («...ливень <...> двигал по улице свои хлещущие потоки, будто побеждая шаг за шагом»). Однако метафора заменена на сравнение.

При описании того же шторма, о котором речь шла выше, Пастернак пишет: «...показывалась убегающая вглубь улица с нагнувшимися и бегущими в ту же сторону деревьями» [Пастернак, 2010: 89]. Здесь мы выделяем витальные метафоры «убегающая улица» и «бегущие деревья». Согнувшиеся под силой ветра деревья и дома сравниваются с бегущими людьми или животными. Этот образ сохраняется у Хэйуорда и Хэрари, хотя метафора и заменяется сравнением: «...the street vanished into the distance, and the bent trees seemed to be running in the same direction» [Pasternak, 1958: 233] («...улица исчезала вдалеке, и согнувшиеся деревья, казалось, бежали в том же направлении»). Стоит отметить, что в варианте Хэйуорда и Хэрари одна метафора опускается («убегающая улица» заменяется на «исчезающую улицу»). У Пивера и Волохонской мы вновь наблюдаем полное сохранение метафор: «...the street running away into the distance, with trees bending over and running in the same direction» [Pasternak, 2010: 89] («...улица, убегающая вдаль вместе с деревьями, гнушимися и бегущими в том же направлении»).

Описывая деревенскую местность, Пастернак пишет: «Глиняные мазанки <...> испуганно белели под неподвижным взглядом черного грозового неба» [Пастернак, 2010: 93]. Здесь можно отметить сразу две витальные метафоры: «мазанки испуганно белели» (дома сравниваются с живыми испуганными существами) и «взгляд грозового неба» (небо сравнивается с человеком или животным). В варианте Хэйуорда и Хэрари первая витальная метафора сохраняется: «The clay huts looked white and frightened» [Pasternak, 1958: 246] («Глиняные хижины выглядели белыми и испуганными»), однако вторая витальная метафора опускается: «under the still menace of the black sky» [Там же] («под неподвижной угрозой черного



неба»). В этом случае теряется образ – небо уже не смотрит на белые мазанки, переводчики лишь подчеркивают цвет неба и приближение грозы. В варианте Пивера и Волохонской обе метафоры сохраняются: «The clay huts <...> sat white and frightened under the immobile gaze of the black, menacing sky» [Pasternak, 2010: 90] («Глиняные хижинки сидели белыми и испуганными под неподвижным взглядом черного, угрожающего неба»).

Описывая поездку Юрия Живаго со своей семьей в Варыкино, Пастернак пишет: «...они [тени] бежали вприпрыжку <...> вместе с тенью всего катящегося поезда» [Пастернак, 2010: 93]. Тени сравниваются с детьми, которые бегут вприпрыжку. Вообще метафоры бегущих неживых предметов – один из излюбленных приемов Пастернака. В варианте Хэйворда и Хэрари эта витальная метафора претерпевает изменения: «They <...> accompanied the moving shadow of the train itself» [Pasternak, 1958: 248] («Они сопровождали движущуюся тень самого поезда»). В этом случае также сохраняется витальность метафоры, но оттенки меняются: в оригинале «бег вприпрыжку» вызывает ассоциации игривости, детской забавы, а в варианте Хэйворда и Хэрари возникает официально-деловой оттенок, который не предполагался автором романа. В варианте Пивера и Волохонской метафора полностью сохраняется: «They <...> ran skipping <...> together with the shadow of the whole rolling train» [Pasternak, 2010: 94] («Они <...> бежали вприпрыжку <...> вместе с тенью всего катящегося поезда»).

Еще один пример витальной метафоры мы видим в предложении: «Печурка захлебнулась пламенем» [Пастернак, 2010: 112]. Здесь на первом плане находится витальная метафора (сравнение печурки с человеком или животным, который захлебнулся), а на втором плане – предметная метафора (сравнение пламени с водой), объединенные в один образ. В интерпретации Хэйворда и Хэрари мы наблюдаем отсутствие какой-либо образности, метафора опускается: «The stove was ablaze» [Pasternak, 1958: 300] («Печь горела»). В то же время у Пивера и Волохонской витальная метафора сохраняется, хотя и меняется образ: «The little stove choked on the flames»

[Pasternak, 2010: 112] («Маленькая печь подавилась пламенем»). Разница в образах здесь принципиальная: у Пастернака мы видим смелое сравнение огня с водой, это делается для того, чтобы показать, насколько сильным было пламя. Выбрав глагол «to choke» («подавиться»), переводчики создают образ слабого огня, почти угольков, которые могут в какой-то момент выпускать из себя струйку дыма, но не более.

Следующий пример витальной метафоры мы находим в описании окон, которые Юрий Живаго замазывал перед зимой: «Заплакали окна...» [Пастернак, 2010: 112]. Здесь особая жирная смесь, называемая замазкой, представляет собой слезы окон, а окна в свою очередь сравниваются с плачущим человеком. Хэйуорд и Хэрари полностью опустили метафору, оставив лишь следующее предложение из оригинала: «Волною хлынул теплый жирный запах замазки» (Там же), которое в переводе выглядит следующим образом: «The windows <...> gave off the warm, greasy smell of puty» [Pasternak, 1958: 300] («Окна <...> отдавали теплый жирный запах замазки»). В то же время у Пивера и Волохонской метафора сохраняется: «The windows <...> began to weep» [Pasternak, 2010: 112] («Окна <...> начали плакать»).

Еще один пример витальной метафоры мы встречаем в описании метели: «...кольца и воронки гнала и завивала метель» [Пастернак, 2010: 114], в котором метель сравнивается с человеком, который подгоняет лошадь. В переводе Хэйуорда и Хэрари мы вновь наблюдаем опущение метафоры: «...the snow swirled and eddied...» [Pasternak, 1958: 305] («...снег крутился и клубился...»). Здесь передается пейзаж, который описывал Пастернак, однако совершенно теряется витальный образ. В то же время у Пивера и Волохонской витальная метафора сохраняется вместе с образом: «...the rings and funnels, driven and whirled by the blizzard...» [Pasternak, 2010: 113] («...кольца и воронки, гонимые и вращаемые метелью...»). Переводчики лишь изменили синтаксическую структуру предложения, перенесли метафору в причастный оборот.

В описании той же самой метели Пастернак использует еще одну витальную метафору: «Метель хлестала в глаза доктору...» [Пастернак, 2010: 114]. Вновь мы наблюдаем сравнение метели с человеком, подгоняющим лошадь и на этот раз хлещущий ее плетью. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «The blizzard lashed at the doctor's eyes...» [Pasternak, 1958: 305] («Метель хлестала по глазам доктора...»). Абсолютно такой же вариант интерпретации представлен Пивером и Волохонской.

Описывая свет фонарика в руках одной из героинь романа, Пастернак пишет: «...белый кружок света <...> скакал с сугроба на сугроб...» [Пастернак, 2010: 121]. Свет от фонаря здесь сравнивается с неким животным, вероятнее всего, зайцем, который скачет по сугробам. В варианте Хэйуорда и Хэрари мы видим сохранение метафоры: «...the small round patch of light <...> jumped from snowdrift to snowdrift...» [Pasternak, 1958: 325] («...маленький круглый клочок света <...> прыгал от сугроба к сугробу...»). Хотя стоит отметить, что отсутствие белого цвета в переводе делает сравнение с зайцем менее очевидным. Так же сохраняется метафора в варианте Пивера и Волохонской, однако они по-прежнему точно следуют оригиналу и не упускают такой детали, как белый цвет: «...the white circle of light <...> leaped from one snowdrift to another...» [Pasternak, 2010: 121] («...белый круг света <...> скакал от одного сугроба к другому»).

Следующий пример витальной метафоры мы встречаем в описании дома: «Дом дразнил с горы любопытство и печально отмалчивался» [Пастернак, 2010: 136]. Здесь дом сравнивается с грустным человеком, которому не хочется ни с кем говорить. В переводе Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «The house teased his curiosity but kept its sorrowful silence» [Pasternak, 1958: 364] («Дом дразнил его любопытство, но хранил печальное молчание»). Сохраняется метафора и у Пивера и Волохонской: «The house on the hill piqued his curiosity and kept mournfully silent» [Pasternak, 2010: 134] («Дом на холме вызывал его любопытство и оставался угрюмо тихим»).

В описании поезда Пастернак использует следующую метафору: «Поезд кряхтя вползал в чащу и еле тащился по ней...» [Пастернак, 2010: 138]. Поезд сравнивается с пожилым человеком, с трудом передвигающимся по своему пути. Вариант Хэйуорда и Хэрари выглядит следующим образом: «The train creaked and puffed on its way into the wood, hardly able to drag itself alone...» [Pasternak, 1958: 369] («Поезд скрипел и пыхтел по своей дороге в лес, едва способный тащить самого себя»). Пивер и Волохонская также сохраняют метафору: «The train crept groaning into the dense forest and barely dragged itself alone...» [Pasternak, 2010: 136] («Поезд полз, скрипя, в густой лес и едва тащил себя самого...»). Как видим, и в первом, и во втором варианте слово «кряхтя» превращается в стилистически нейтральные слова «creak» («скрипеть») и «groan» («скрипеть, стелать»). Второй вариант нам представляется более удачным выбором, поскольку в нем заложено сравнение с человеком.

Оригинальный вариант витальной метафоры мы наблюдаем в описании весны: «Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила» [Пастернак, 2010: 138]. Вода здесь сравнивается с ребенком, который вырвался из-под присмотра родителей и радостно кричит. В варианте Хэйуорда и Хэрари мы обнаруживаем витальную метафору, однако образ они используют совершенно иной: «Waters came rushing out from below with a roar» [Pasternak, 1958: 370] («Воды вырвались снизу с ревом»). В этом случае образ воды меняется с маленького весеннего ручейка на мощный поток водопада, что, разумеется, не соответствует авторской интенции. У Пивера и Волохонской на этот раз мы наблюдаем отсутствие метафоры: «Water ran from under the shifted shroud of snow and set up a clamor» [Pasternak, 2010: 136] («Вода бежала из-под смещенной пелены снега и начала шум»). Как видим, образ ребенка опускается при интерпретации данной метафоры.

Еще один пример витальной метафоры мы обнаруживаем в следующем предложении: «Непроходимые лесные тущобы встрепенулись» [Пастернак, 2010: 138]. Лес сравнивается с птицами, которые могут встрепенуться от

резкого звука или движения, в этом же случае имеется в виду приход весны. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора опускается: «The forest stirred in its impenetrable depth, and everything in it awoke» [Pasternak, 1958: 370] («Лес шевелился в его непроглядной глубине, и все в нем проснулось»). Сам процесс прихода весны остается понятен, однако совершенно теряется образ. В варианте Пивера и Волохонской эта метафора сохраняется: «Impassable forest thickets roused themselves» [Pasternak, 2010: 136] («Непроходимые лесные заросли пробудились»).

Интересной представляется витальная метафора, которую мы встречаем в следующем предложении: «Воде было где разгуляться» [Пастернак, 2010: 138]. Вновь мы обнаруживаем метафору, в которой вода сравнивается с ребенком, который заигрался и не может успокоиться. Эта метафора сохраняется в варианте Хэйуорда и Хэрари: «There was plenty of room for the water to play» [Pasternak, 1958: 370] («У воды было много места для игры»). Точно так же сохраняют метафору Пивер и Волохонская: «The water had room for a spree» [Pasternak, 2010: 136] («У воды было место для шалостей»).

Другой пример витальной метафоры мы находим в описании весеннего леса: «По лесу змеями расплзались потоки...» [Пастернак, 2010: 138]. Многочисленные весенние ручьи сравниваются со змеями, ползущими в разные стороны. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора опускается: «It [water] streaked through the woods...» [Pasternak, 1958: 370] («Она [вода] проносилась через лес»). Как видим, в этом случае образ полностью теряется. В варианте Пивера и Волохонской метафора сохраняется: «Streams snaked their way through the thickets» [Pasternak, 2010: 136] («Потоки змеились через заросли»).

Витальная метафора обнаруживается и в следующем описании весны: «Весна ударяла хмелем в голову неба...» [Пастернак, 2010: 138]. В этом примере мы обнаруживаем витальную метафору: сравнение неба с пьяным человеком. В переводе Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «The

sky, drunk with spring...» [Pasternak, 1958: 370] («Небо, пьяное весной...»), хотя и меняется субъект и объект в предложении. Витальная метафора сохраняется и в варианте Пивера и Волохонской: «The intoxication of spring went to the sky's head...» [Pasternak, 2010: 136] («Опьянение весны пошло в голову неба...»), однако следует отметить, что слово «intoxication» («опьянение») имеет помету «formal» («официальный») [McIntosh, 2008: 457], что указывает на стилевое разногласие с авторской интенцией.

Другой пример витальной метафоры мы наблюдаем в следующем предложении: «...дорога извивалась <...>, соперничая красотой с рельсовым путем» [Пастернак, 2010: 151]. Мы вновь наблюдаем присвоение человеческих свойств неодушевленным предметам: так, обычная дорога в этом предложении «соперничает» с железной дорогой. У Хэйворда и Хэрари эта метафора сохраняется: «...highway competed in beauty with the tracks» [Pasternak, 1958: 410] («...дорога соревновалась в красоте с рельсовыми путями»). Также сохраняется метафора у Пивера и Волохонской: «...road <...>, rivaling the railways in beauty» [Pasternak, 2010: 149] («...дорога <...>, соперничая с железной дорогой по красоте»).

В другом предложении, описывающем лесной пейзаж, мы встречаем такое предложение: «Сонно, масляными глазками жмурится солнце в лесу, сонно, ресницами игл щурится лес...» [Пастернак, 2010: 167]. В нем содержатся две витальные метафоры: солнце сравнивается с сонным человеком или животным, и лес также сравнивается с сонным человеком или животным. В варианте Хэйворда и Хэрари сохраняются образы: «A sleepy, oily sun blinking in the forest, sleepy pines blinking their needles like eyelashes...» [Pasternak, 1958: 456] («...Сонное масляное солнце, моргающее в лесу, сонные сосны, моргающие своими иглками, как ресницами»). Обратим внимание, что во втором случае метафора заменяется сравнением. У Пивера и Волохонской мы наблюдаем такое же сохранение образов: «Somnolent, the sun in the forest narrows its buttery eyes; somnolent, the forest squints through its needles like eyelashes...» [Pasternak, 2010: 164] («Сонное,

солнце в лесу щурит свои масляне глаза; сонный, лес щурится через иголки, как ресницы»). Как и в предыдущем случае, вторая метафора заменяется сравнением.

Очередной пример витальной метафоры мы обнаруживаем в следующем предложении: «И Россия тоже была в девушках, и были у ней настоящие поклонники, настоящие защитники, не чета нынешним» [Пастернак, 2010: 181]. В этой развернутой метафоре Россия сравнивается с юной девушкой, окруженной ухажерами. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «And Russia too had been a marriageable girl in those days, courted by real men, men who would stand up for her, not to be compared with this rabble nowadays» [Pasternak, 1958: 495] («И Россия тоже была девушкой на выданье, за которой ухаживали настоящие мужчины, мужчины, которые защищали ее, не сравнить с нынешним сбродом»). Отметим добавление «rabble» («сброд»), которое, на наш взгляд привносит в текст излишнюю резкость. В варианте Пивера и Волохонской это предложение выглядит так: «And Russia, too, was a young girl, and she had real suitors, real protectors, not like nowadays» [Pasternak, 2010: 178] («И Россия тоже была молодой девушкой, и у нее были настоящие ухажеры, настоящие защитники, не такие, как сейчас»).

Следующую витальную метафору мы встречаем в описании рябины: «Она <...> протягивала ввысь <...> щитки своих твердых разордевшихся ягод» [Пастернак, 2010: 205]. Рябина здесь сравнивается с человеком, протягивающим вверх свои руки. В интерпретации Хэйуорда и Хэрари витальная метафора сохраняется: «...it reached into the sky holding up <...> shields of its hard crimson berries» [Pasternak, 1958: 563] («...она протягивала в небо щиты своих твердых темно-красных ягод»). Отметим, что «щитки ягод» - это стертая метафора, не имеющая своей целью создать какой-либо художественный образ. «Щитки» - это «тип соцветия, сходного с кистью, у которого цветоножки нижних цветков длиннее верхних, и потому все цветки располагаются почти в одной плоскости» [СЭС, 1989: 765]. Переводчики

ошибочно приняли этот термин за художественную метафору. В варианте Пивера и Волохонской такой ошибки не наблюдается: «It <...> reached right up to the sky <...> corymbs of its hard, brightly glowing berries» [Pasternak, 2010: 200] («Она <...> протягивала прямо в небо <...> соцветия своих твердых, ярко светящихся ягод»). Витальная метафора при этом также сохраняется.

Очередной пример витальной метафоры мы обнаруживаем в следующем предложении: «[Возвышенность] по краю запирали отвесные, ребром стоявшие гранитные глыбы» [Пастернак, 2010: 205]. Гранитные глыбы сравниваются с человеком, который способен запереть что-либо на ключ. В варианте Хэйуорда и Хэрари метафора сохраняется: «...it was locked in by granite boulders standing on end...» [Pasternak, 1958: 564] («...она была заперта гранитными валунами, стоящими дыбом»), отметим лишь, что вместо активного здесь используется пассивный залог, что снижает силу художественного образа. В варианте Пивера и Волохонской это предложение выглядит следующим образом: «It was shut <...> by vertical blocks of granite standing on end» [Pasternak, 2010: 200] («Она была заперта <...> вертикальными блоками гранита, стоящими дыбом»). Метафора здесь сохраняется, но мы вновь отмечаем перемену залога: с активного на пассивный.

Витальная метафора обнаруживается и в следующем описании пейзажа: «...вода отвечала с земли такими же распахнутыми оконницами луж и озер...» [Пастернак, 2010: 209]. В этом предложении содержатся сразу две метафоры: витальная («вода отвечала») и предметная («распахнутые оконницы луж и озер»). К последней мы вернемся позже, что же касается первой метафоры, в варианте Хэйуорда и Хэрари она переводится следующим образом: «...water on the ground responded by...» [Pasternak, 1958: 574] («...вода на земле отвечала...»), метафора сохраняется. Таким же образом передали эту метафору Пивер и Волохонская: «...water <...>



responded from the ground...» [Pasternak, 2010: 204] («...вода <...> отвечала с земли...»).

Следующую витальную метафору мы встречаем в описании лунной ночи: «Свет полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка или клеевых белил» [Пастернак, 2010: 252]. Вновь мы наблюдаем в одном предложении сразу два типа метафор: витальная («свет стягивал») и предметная («свет» как «вязкий яичный белок или клеевые белила»). На первом этапе рассмотрим витальную метафору в интерпретации Хэйуорда и Хэрари: «The light <...> was...» [Pasternak, 1958: 696] («Свет <...> был...»). Как видим, заменяя глагол «стягивать» на глагол «быть», переводчики выполнили опущение метафоры. В варианте Пивера и Волохонской мы обнаруживаем сохранение метафоры: «The light <...> bound...» [Pasternak, 2010: 245] («Свет <...> связывал»).

И, наконец, последнюю витальную метафору, рассмотренную в нашем исследовании, мы обнаруживаем в предложении: «Снег жадно всасывал ананасовую сладость, которую оно [солнце] его заливало» [Пастернак, 2010: 261]. Помимо витальной («снег жадно всасывал») здесь выделяется также предметная метафора (солнечный свет на снегу сравнивается с «ананасовой сладостью»). В варианте Хэйуорда и Хэрари витальная метафора сохраняется: «...the snow greedily sucked in...» [Pasternak, 1958: 720] («...снег жадно всасывал...»). У Пивера и Волохонской же образ несколько меняется: «The snow greedily absorbed...» [Pasternak, 2010: 253] («Снег жадно поглощал...»). Глагол «to absorb» («поглощать»), относится к нейтральной стилистике, в отличие от «to suck» («сосать, всасывать»), которое дает более яркий образ зимнего пейзажа.

Таким образом, проведённый анализ показал, что перевода авторской метафоры нет и быть не может. Авторская метафора не зафиксирована в словаре, она создана автором специально для определённого художественного произведения и при переводе романа на другой язык она должна быть верно интерпретирована инокультурной языковой личностью,

осуществляющей перевод текста с одного языка на другой. Если для модели интерпретации выбрана верная языковая структура, инокультурная аудитория не потеряет смысловую ценность текстового материала и адекватно (как задумал автор) воспримет его.

### 3.3 Репрезентация авторских предметных метафор

Предметные метафоры не столь широко используются Борисом Пастернаком в романе «Доктор Живаго». Однако их присутствия в романе нельзя не заметить. Они не наделяют образы предметов чертами живых существ, но делают их описания более целостными и выразительными. Созданные Б. Пастернаком предметные метафоры также выступают маркером индивидуального стиля писателя, позволяя ему создать сложную картину представляемой действительности, проникнутой определённой экспрессией. Под предметными метафорами мы понимаем метафоры, в которых происходит сравнение неживых предметов с неживыми предметами. Интерпретация данных метафор также сложна и требует высокой творческой активности личности, пытающейся передать сказанное автором инокультурной аудитории. Здесь также невозможен буквальный перевод. Необходима интерпретация, которая позволит инокультурному читателю ухватить доминанту созданного автором произведения образа неживого предмета.

Обратимся к следующим широко используемым метафорам в романе «Доктор Живаго».

Первую предметную метафору мы обнаруживаем в предложении: «На дворе бушевала буря, воздух дымился снегом» [Пастернак, 2010: 10]. Сильный снегопад сравнивается писателем с дымом, что подчеркивает его интенсивность. У Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «...the air smoking with snow» [Pasternak, 1958: 11] («...воздух, дымящийся снегом»). Похожим образом интерпретировали эту метафору и Пивер и Волохонская:

«...the air was smoky with snow» [Pasternak, 2010: 14] («...воздух был дымным от снега»).

Еще одна метафора, связанная со снегом, используется Пастернаком в следующем описании: «С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань, обвивая ее погребальными пеленами» [Пастернак, 2010: 10]. Эта развернутая метафора представляет собой сравнение снегопада с погребальным обрядом. Переводчики по-разному подбирали необходимые слова, однако в обоих случаях мы видим сохранение образа: «Turning over and over in the sky, length after length of whiteness unwound over the earth and shrouded it» [Pasternak, 1958: 11] («Вращаясь вновь и вновь в небе, длина за длиной белизна разматывалась над землей и покрывала ее саваном»). У Пивера и Волохонской перевод похожий, за исключением того, что вместо глагола «to shroud» («покрывать саваном»), они используют словосочетание «winding sheet» («саван»).

Описывая реку, Пастернак использует очередную предметную метафору: «Вдруг она пошла складками» [Пастернак, 2010: 13]. Поверхность реки, на которую воздействует ветер, сравнивается с тканью, на которой образовались складки. В варианте Хэйурда и Хэрари эта метафора опускается: «Suddenly its surface parted in waves» [Pasternak, 1958: 21] («Внезапно ее поверхность разделилась волнами»). У Пивера и Волохонской метафора сохраняется: «Suddenly it wrinkled up» [Pasternak, 2010: 18] («Внезапно она сморщилась»).

В предложении, которое мы уже описывали ранее, встречается предметная метафора: «...запах цветов пригвожден был зноем неподвижно к клумбам» [Пастернак, 2010: 14]. Зной сравнивается с инструментом (молотком), которым запах «прибивается» к земле, будто гвоздями. В варианте Хэйурда и Хэрари эта метафора опускается: «...fragrance <...> was fixed by the heat above the flower beds» [Pasternak, 1958: 22] («...аромат <...> был зафиксирован жарой над клумбами»). Пивер и Волохонская сохраняют метафору: «...scent of flowers <...> was nailed down motionless to the

flowerbeds by the heat» [Pasternak, 2010: 18] («...запах цветов <...> был пригвожден неподвижно к клумбам жарой»).

Следующий пример предметной метафоры мы находим в описании дыма: «Столбы дыма бесконечными лестницами подымались к небу» [Пастернак, 2010: 22]. Дым здесь сравнивается с лестницами, по которым можно забраться на небо. Кроме того, сам дым сравнивается со столбом, хотя это и относится к стертым метафорам. В варианте Хэйуорда и Хэрари сохраняется метафора «лестниц», но опускается «столбов»: «Smoke rose in endless ladders to the sky» [Pasternak, 1958: 45] («Дым поднимался бесконечными лестницами к небу»). Пивер и Волохонская переводят слово в слово: «Pillars of smoke rose into the sky in endless ladders» [Pasternak, 2010: 26] («Столбы дыма поднимались в воздух бесконечными лестницами»).

В описании снега мы встречаем еще одну предметную метафору: «...Фуфлыгина любовалась бисерно-серебристой водяной кашей, мелькавшей в свете конторских фонарей» [Пастернак, 2010: 23]. Снег здесь сравнивается с кашей, помимо метафоры используется также эпитет «бисерно-серебристый». В обоих вариантах интерпретации эта метафора отсутствует, акцент делается на «бусинах». Хэйуорд и Хэрари заменяют «бисерно-серебристую кашу» на «silver beads of sleet» [Pasternak, 1958: 49] («серебристые бусины мокрого снега»). Пивер и Волохонская интерпретируют метафору следующим образом: «mess of watery silver beads» [Pasternak, 2010: 27] («беспорядок водянистых серебристых бусин»).

В предложении «Шапка ее волос <...> дымом своей красоты ела Комаровскому глаза...» [Пастернак, 2010: 33] содержатся сразу две предметные метафоры: «шапка волос» и «дым красоты». В варианте Хэйуорда и Хэрари первая метафора опускается полностью, а вторая сохраняется в виде метафоры: «Her hair <...> and its beauty stung his eyes like smoke...» [Pasternak, 1958: 77] («Ее волосы <...> и их красота жгли его глаза, как дым...»). В варианте Пивера и Волохонской первая метафора опускается, а вторая - сохраняются: «Her shock of hair <...> stung Komarovsky's eyes with

the smoke of its beauty...» [Pasternak, 2010: 36] («Ее копна волос <...> жгла Комаровскому глаза дымом их красоты...»).

В описании юности главных героев мы встречаем такую метафору: «Налет невинности лежал на их опасных забавах» [Пастернак, 2010: 36]. Невинность сравнивается с налетом, который неизбежно исчезнет по мере взросления. В обоих случаях интерпретации была использована метафора: «the bloom of innocence» («расцвет невинности»), что является стертой метафорой, а потому не добавляет образности тексту.

Еще одну предметную метафору мы встречаем в следующем фрагменте: «Юра обратил внимание на черную протаявшую скважину в ледяном наросте одного из окон» [Там же: 52]. Протаявшая от тепла свечки часть стекла сравнивается здесь со скважиной. В варианте Хэйуорда и Хэрари используется другая метафора, вместо «скважины» они использовали слово «patch» («пятно, клочок»). Пивер и Волохонская опустили метафору, заменив «скважину» нейтральным «hole» («дыра»).

Описывая закат, Пастернак использует такую метафору: «...низ неба вспыхнул розовым трепещущим огнем» [Там же: 70]. Закатное небо здесь сравнивается с огнем. Поскольку такая метафора является достаточно типичной, проблем с интерпретацией в обоих случаях не возникло. У Хэйуорда и Хэрари метафора выглядит следующим образом: «...a pink glow flared up over the skyline...» [Pasternak, 1958: 178] («...розовое свечение горело за небом...»). У Пивера и Волохонской мы наблюдаем такой вариант: «...the sky in that direction flushed with a rosy, quivering fire...» [Pasternak, 2010: 71] («...небо в той стороне вспыхнуло розовым трепещущим огнем...»).

Еще один пример предметной метафоры мы обнаруживаем в следующем фрагменте: «Краска стыда густо залила ей лицо...» [Пастернак, 2010: 54]. Краснеющее от стыда лицо представляется как залитое краской стыда. Хэйуорд и Хэрари опустили эту метафору, заменив все это глаголом «to crimson» («краснеть, покрываться румянцем»). Точно так же

интерпретируют метафору и Пивер и Волохонская: «The color of shame rose high in her face...» [Pasternak, 2010: 56] («Цвет стыда поднимался к ее лицу»).

В разговоре о революции один из героев произносит такую фразу: «...социализм – это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции...» [Пастернак, 2010: 88]. Эту развернутую метафору и Хэйуорд и Хэрари интерпретируют одинаково: «the socialism is the sea» («социализм – это море»).

Описывая горящую печку, Пастернак пишет: «В ее железном корпусе пятнами чахоточного румянца зарделись кружки красного накала» [Там же: 112]. В обоих вариантах метафора заменяется сравнением. У Хэйуорда и Хэрари: «red-hot spots like a consumptive flush» [Pasternak, 1958: 300] («накаленные до красна пятна, как туберкулезный румянец»). У Пивера и Волохонской: «Red hot circles <...> like the rosy spots on a consumptive's cheeks» [Pasternak, 2010: 112] («Накаленные до красна круги, как розовые пятна на щеках больного туберкулезом»).

Говоря о метели, Пастернак пишет, что она «гнала и завивала, дымясь под ногами у Юрия Андреевича...» [Пастернак, 2010: 114]. Вновь мы встречаем метафору «снега-дыма». В обоих вариантах эта метафора выражается при помощи глагола «to smoke» («дымиться») – в обоих случаях образ полностью сохраняется.

В описании второстепенного персонажа писатель использует следующую метафору: «...зыбким киселем колыхался ее двойной подбородок» [Там же: 120]. Здесь подбородок сравнивается с киселем, что подчеркивает тучность персонажа. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора опущена, образ теряется: «...three quaking layers of her double chin...» [Pasternak, 1958: 320] («...дрожащие слои ее двойного подбородка...»). В варианте Пивера и Волохонской образ сохраняется, однако метафора заменяется на сравнение: «...her double chin <...> undulated, like quivering custard.» [Pasternak, 2010: 119] («...ее двойной подбородок <...> колебался, как дрожащий заварной крем»). Отметим, что в этом случае

авторам интерпретации не удалось передать национального своеобразия этой метафоры, так как «кисель» у них заменяется на «заварной крем».

Еще одна предметная метафора встречается нам в описании снегопада, который «завешивал улицу до полу своим белым сползающим пологом» [Пастернак, 2010: 127]. Нам уже встречалась подобная метафора, однако в этом случае сравнение идет не с погребальным саваном, а со сползающим пологом. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора заменяется на сравнение: «...the snow came down like a white, slowly descending stage curtain...» [Pasternak, 1958: 340] («...снег опускался, как белый медленно спускающийся занавес»). В варианте Пивера и Волохонской эта метафора сохраняется: «Falling snow veiled everything down to the ground with its white, billowing curtain...» [Pasternak, 2010: 125] («Падающий снег скрывал все внизу своей белой вздымающейся занавесью...»).

Следующую предметную метафору мы обнаруживаем в описании пейзажа: «Над лесом плыли низкие войлочные тучи с отвисающими краями» [Пастернак, 2010: 138]. Сравнение туч с войлоком подчеркивает их темный цвет и тяжелый вид. В обоих случаях переводчики заменили метафору сравнением: у Хэйуорда и Хэрари – «like felt» («как войлок»), у Пивера и Волохонской – «feltlike» («как войлок», «войлокообразный»). В том же самом предложении мы встречаем еще одну предметную метафору: «...куски пробитой черной ледяной брони» [Там же]. Лед, смешавшийся с грязью, сравнивается с броней, что вызывает у читателя ассоциации с военной тематикой. В обоих случаях «броня» интерпретируется при помощи слова «armor» («доспехи, броня») – метафора, как и образ, сохраняются.

Предметную метафору мы встречаем также в другом описании пейзажа: «В этой заводи <...> были утоплены столбы белых облаков, сваями уходившие на дно» [Там же: 140]. Облака сравниваются со сваями, которые устанавливаются на водоемах. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора сохраняется: «the shafts of the white clouds» [Pasternak, 1958: 378] («столбы белых облаков»), хотя здесь и отсутствует перевод слова «сваи». В варианте

Пивера и Волохонской присутствует перевод обоих слов: «...the pillars of white clouds were drowned, their piles reaching the bottom» [Pasternak, 2010: 139] («...столбы белых облаков были утоплены, их сваи достигали дна»).

Следующая предметная метафора используется в описании дороги: «...дорога извивалась лентою...» [Пастернак, 2010: 151]. Дорога сравнивается с лентой, которая может иметь множество изгибов. В обоих случаях метафора сохраняется, только у Хэйуорда и Хэрари используется эпитет: «...winding ribbon of a highway...» [Pasternak, 1958: 410] («...извивающаяся лента дороги...»). Пивер и Волохонская переводят ближе к оригиналу: «...road wound out its ribbon..» [Pasternak, 2010: 149] («...дорога извивала свою ленту...»).

Предметную метафору мы обнаруживаем в следующем отрывке: «Эти, поперек крыш нахлобученные одноглазые мезонины!» [Пастернак, 2010: 179]. В этом примере мезонин сравнивается с одной стороны с головным убором, а с другой стороны – с одушевленным существом с одним глазом. В варианте Хэйуорда и Хэрари часть этой метафоры переводится, а часть заменяется сравнением, но в обоих случаях образ сохраняется: «Those one-eyed attics with their roofs pulled down like caps» [Pasternak, 1958: 487] («Эти одноглазые мезонины с их крышами, натянутыми, как шляпы»). Стоит отметить, что переводчики изменили субъект метафоры: в оригинале мезонины целиком сравнивались со шляпами, а в этом варианте лишь крыши этих мезонинов сравниваются с головными уборами. У Пивера и Волохонской интерпретация ближе к оригиналу: «These one eyed mezzanines pulled down over the roofs» [Pasternak, 2010: 175] («Эти одноглазые мезонины, натянутые поверх крыш»). В этом же отрывке мы встречаем такой предложение: «Ягодки отраженных в лужах огоньков и лампад!» [Пастернак, 2010: 179]. Здесь свет фонарей и лампад, отраженный в лужах, сравнивается с ягодами. В варианте Хэйуорда и Хэрари метафора заменяется сравнением «like berries» («как ягоды»). Вариант Пивера и Волохонской дословно передают оригинал: «The little berries of lights and oil lamps reflected in the



puddles!» [Pasternak, 2010: 175] («Маленькие ягоды огоньков и масляных ламп, отраженных в лужах!»).

В описании накрытого стола Пастернак использует такую метафору: «...они длинной не правильной кишкою вытягивались...» [Пастернак, 2010: 188]. Здесь составленные вместе длинные столы сравниваются с кишкой. В варианте Хэйуорда и Хэрари метафора заменяется на сравнение: «...they stretched down <...> like a long hose» [Pasternak, 1958: 514] («...они вытягивались <...>, как длинный шланг»). Отметим, что образ несколько меняется, вместо «кишки» авторы перевода используют «шланг». В варианте Пивера и Волохонского метафора также заменяется сравнением, однако образ сохраняется: «They <...> stretched out like a long, irregular gut...» [Pasternak, 2010: 184] («Они <...> вытягивались, как длинная неправильная кишка»).

В описании листьев Пастернак использует следующую метафору: «Листья <...> горели с изнанки зеленым огнем прозрачного бутылочного стекла» [Пастернак, 2010: 199]. В этом примере одна метафора накладывается на другую: с одной стороны, яркий цвет листьев сравнивается с зеленым огнем, с другой стороны, этот цвет сравнивается с цветом бутылочного стекла. В варианте Хэйуорда и Хэрари первая метафора опускается, а вторая заменяется сравнением: «...the leaves <...> glowed green like transparent bottle glass.» [Pasternak, 1958: 547] («...листья <...> светились зеленым, как прозрачное бутылочное стекло»). Вариант Пивера и Волохонской наиболее близок к оригиналу: «The leaves <...> burned with the green fire of transparent bottle glass» [Pasternak, 2010: 195] («Листья <...> горели зеленым огнем прозрачного бутылочного стекла»).

Следующую предметную метафору мы встречаем в описании внешнего вида одной из героинь: «Она ходила в шапочке пирожком...» [Пастернак, 2010: 205]. Сравнение головного убора со съедобным пирожком указывает на ее внешнюю форму. В варианте Хэйуорда и Хэрари предметная метафора сохраняется, однако форма головного убора меняется: «little pancake hat»

[Pasternak, 1958: 562] («маленькая шапка блином»). В американской и английской культурах нет понятия «пирожок», поэтому переводчики заменили этот компонент метафоры на «pancake» («блинчик»), что по форме совершенно отличный от оригинала объект. Пивер и Волохонская опустили метафору, заменив прямым обозначением типа шапки: «a forage cap» («пилотка»).

В предложении, которое мы уже разбирали в предыдущем пункте, употребляется также предметная метафора: «...к самому небу, в темный свинец предзимнего ненастья...» [Пастернак, 2010: 205]. Темный цвет грозового неба сравнивается здесь со свинцом. У Хэйуорда и Хэрари образ сохраняется, метафора заменяется эпитетом: «...leaden, late-autumn sky» [Pasternak, 1958: 563] («...свинцовое небо поздней осени»). У Пивера и Волохонской эта метафора полностью переводится: «into the dark lead of the prewinter inclemency» [Pasternak, 2010: 200] («в темный свинец предзимнего ненастья»).

Еще одна предметная метафора встречается в следующем предложении: «Они приближали друг к другу лица <...> с обледенелыми мочалками бород и усов» [Пастернак, 2010: 215]. Здесь густые волосы бород и усов сравниваются с мочалками. В варианте Хэйуорда и Хэрари метафора немного меняет объект сравнения и переводится с помощью сравнения: «...beards bristling like iced loofahs» [Pasternak, 1958: 593] («...бороды, ошестинившиеся как обледеневшие люфы»). Люфа – это растение, которое используется в качестве мочалки, однако оно имеет специфичную продолговатую форму, что мало похоже на бороду. В варианте Пивера и Волохонской эта метафора переводится дословно: «...frozen scrub brushes of beards and mustaches» [Pasternak, 2010: 211] («...замерзшие мочалки бород и усов»).

Рассмотрим еще одно предложение с предметными метафорами: «Снег желтел под лучами полдня, и в его медовую желтизну сладким осадком вливалась апельсиновая гуща рано наступавшего вечера» [Пастернак, 2010:

254]. Здесь снег под солнечным светом сравнивается с медом и с апельсиновой гущей. В варианте Хэйуорда и Хэрари это предложение выглядит так: «The snow was yellow at noon, with orange seeping into its honey color like an aftertaste at sunset» [Pasternak, 1958: 700] («Снег был желтым в полдень от апельсина, просачивающегося в его медовый цвет, как послевкусие»). Как видим, образы сохраняются, однако метафора заменяется сравнением. В варианте Пивера и Волохонской это предложение выглядит так: «The snow turned yellow under the noontime rays, and into its honey yellowness poured a sweet sediment of orange thickness from the early falling evening» [Pasternak, 2010: 246] («Снег стал желтым под лучами полдня, и в его медовую желтизну вливался сладкий осадок апельсиновой гущи от рано опускавшегося вечера»). Вновь мы наблюдаем почти буквальное соответствие перевода.

Еще одну предметную метафору мы обнаруживаем в следующем предложении: «С крыши почти на голову доктору шапкой исполинского гриба свисал пласт наметенного снега» [Пастернак, 2010: 257]. Здесь снег, сходящий с крыши одновременно сравнивается с шапкой и с грибом. В варианте Хэйуорда и Хэрари метафора заменяется сравнением: «...like the rim of a gigantic mushroom» [Pasternak, 1958: 709] («...как край гигантского гриба»). Одна из метафор в этом переводе отсутствует («шапка»). В варианте Пивера и Волохонской оба образа сохраняются, но сама метафора переводится при помощи сравнения: «...like the cap of a giant mushroom» [Pasternak, 2010: 249] («...как шапка гигантского гриба»).

Проведённый анализ показал, что передача предметных метафор также представляет собой определённые трудности, так как требует не буквального перевода, а интерпретативного представления, которое не только покажет всю красоту предметного образа, но и адекватно передаст задуманное автором.

### 3.4 Репрезентация авторских мортальных метафор

Теперь перейдем к мортальным метафорам, которые находятся на третьем месте по использованию в тексте. Под мортальной метафорой мы понимаем метафоры, основанные на сравнении живых существ (людей, животных, насекомых) с неживыми предметами. Здесь возникает особая трудность передачи смысла, так как сложно адекватно, сохраняя смысл, заложенный автором, транслировать живой образ через черты предметной образности.

Так, описывая драку, Пастернак пишет: «...Тиверзин стряхнул с себя клубок навалившихся тел...» [Пастернак, 2010: 24]. Здесь люди, пытавшиеся удержать героя романа, сравниваются с клубком ниток или же веревок. В варианте Хэйурда и Хэрари эта метафора опускается: «...Tiverzin suddenly shook off the men who clung to him...» [Pasternak, 1958: 52] («...Тиверзин внезапно сбросил людей, которые цеплялись за него...»). В варианте Пивера и Волохонской метафора полностью сохраняется: «...Tiverzin shook off the tangle of bodies holding him...» [Pasternak, 2010: 28] («...Тиверзин сбросил клубок тел, держащих его...»).

Другой пример мортальной метафоры мы встречаем в описании праздничного вечера у героев романа: «...двигалась черная стена прогуливающих и разговаривающих...» [Пастернак, 2010: 53]. Люди здесь сравниваются с черной стеной, это подчеркивает их неспешность по сравнению с танцующими в зале. В варианте Хэйурда и Хэрари метафора вновь заменяется сравнением: «like a black wall» («как черная стена»). В варианте Пивера и Волохонской эта метафора полностью сохраняется: «...moved a black wall of walkers and talkers...» [Pasternak, 2010: 55] («...двигалась черная стена проходящих и разговаривающих»).

Описывая тот же самый праздник, Пастернак пишет: «Толпа из гостиной вкатилась в зал» [Пастернак, 2010: 55]. Здесь люди сравниваются с шаром или мячом, который вкатился в другую комнату. В переводе как

Хэйуорда и Хэрари, так и Пивера и Волохонской эта метафора заменяется стертой метафорой «pour out» («вылиться»), в этом случае меняется образ, и толпа сравнивается с водой.

Еще один пример смертельной метафоры встречается нам в следующем предложении: «Он [жеребенок] плавно нагонял ее волнообразными, плещущими скачками» [Пастернак, 2010: 157]. Скачки жеребенка здесь сравниваются с плеском воды, что указывает на стихийный, невыверенный характер движений животного. В варианте Хэйуорда и Хэрари эта метафора выглядит следующим образом: «...graceful, wave-like bounds...» [Pasternak, 1958: 426] («изящные, похожие на волну скачки»). Метафора заменяется сравнением, а слово «graceful» («изящный») не соответствует авторской интенции, поскольку в оригинале подчеркивалась неуклюжесть животного. Вариант Пивера и Волохонского ближе к оригиналу, здесь метафора сохраняется: «...wavy, splashing leaps...» [Pasternak, 2010: 155] («...волнообразные, плещущие скачки...»).

Последняя смертельная метафора, которую мы рассматриваем в нашем исследовании, содержится в следующем предложении: «Цветным складывающимся и раскрывающимся лоскутком пролетала <...> бабочка» [Пастернак, 2010: 201]. Здесь бабочка сравнивается с лоскутом ткани. В варианте Хэйуорда и Хэрари перевод выглядит следующим образом: «Folding and unfolding like a scrap of colored stuff <...> butterfly flew...» [Pasternak, 1958: 552] («Складываясь и раскладываясь, как клочок цветного материала <...> бабочка летела»). Метафора здесь заменяется сравнением. В варианте Пивера и Волохонской метафора остается: «A colorful folding and opening little scrap, <...> butterfly flew...» [Pasternak, 2010: 196] («Цветной складывающийся и открывающийся маленький клочок, <...> бабочка летела»).

Анализ авторских смертельных метафор, количество которых крайне ограничено в тексте романа «Доктор Живаго», тем не менее, доказывает тот факт, что трансляция авторских метафор представляет собой сложный

процесс их интерпретации, под которым понимается создание нового образного средства, способного адекватно передать заложенный автором произведения смысл.

### Выводы к главе 3

1. Авторская метафора представляет собой образное языковое средство, созданное определённой личностью (писателем, поэтом) для презентации какого – либо явления, предмета, процесса, личности и представленное в художественном литературном произведении с целью донесения до читательской аудитории определённой оценки и вызова той или иной эмоции.
2. Авторская метафора, представляя собой определённое средство воздействия на читательскую аудиторию, обладает богатым познавательно-креативным потенциалом, позволяющем конкретизировать смысловое содержание текстового материала.
3. Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» содержит значительное количество авторских метафор различного плана (витальные, предметные, моральные), что делает его текстовое пространство экспрессивно выразительным, создавая запоминающиеся образы и яркие картины. Выявленные авторские метафоры представляют собой своеобразные дискурсивные элементы творчества Б.Пастернака, тесно связывающие автора с читательской аудиторией. Именно авторские метафоры имплицитно управляют вниманием читательской аудитории, настраивая её на внутренний диалог с автором и погружая в особый художественный мир представляемого сюжета.
4. Проанализированные 85 примеров употребления метафор в романе, показали: в 48 из 85 случаев Хэйуорд и Хэрари полностью сохраняют метафору в своей интерпретации (56,5%), в то время как Пивер и Волохонская сохраняют 74 из 85 примеров (87%). Не интерпретируют

(опускают) метафоры Хэйуорд и Хэрари в 14 из 85 случаев (16,5%), в то время как Пивер и Волохонская опускают лишь 2 метафоры из 85 примеров (2,3%). Транслируют сравнениями с сохранением образа Хэйуорд и Хэрари в 23 из 85 примеров (27%), в то время как Пивер и Волохонская транслируют сравнениями 9 из 85 метафор (10,7%).

В целом, вариант Хэйуорда и Хэрари за счет большого количества опущений метафор становится стилистически нейтральным и теряет художественную образность, заложенную автором. При этом следует отметить, что причины, по которым они могли прийти к такому решению, вероятно, связаны с высокой концентрацией и необычностью метафор Бориса Пастернака. Однако точно такой же эффект производят эти метафоры и на русскоязычных читателей, следовательно, задачей переводчиков должна была быть точная передача художественных образов, без которых роман «Доктор Живаго» лишается важнейшей своей составляющей. При этом Пивер и Волохонская не прибегали к опущениям и точнее отразили оригинал, зачастую почти буквально следуя передаваемому тексту, что в случае с интерпретацией метафор нам кажется иногда вполне уместным.

5. Авторские метафоры Б. Пастернака в романе «Доктор Живаго» требуют особых механизмов интерпретации. Модели передачи доминантных значений авторских метафор влияют на эмоциональное восприятие и итоговое оценочное понимание представленной эпохи, исторических событий и образов героев. Для обеспечения точности представления информации, а также для придания текстовому пространству произведения необходимой эмоционально-оценочной и экспрессивно-аттрактивной окраски, инокультурная интерпретация авторской метафоры требует верно найденной языковой структуры, способной адекватно передать смысл, заложенный автором, не снижая смысловую насыщенность текстового материала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная лингвистика характеризуется всё возрастающим интересом к национальной специфике исторических процессов и явлений. Растёт интерес к национальной культуре. Огромен интерес к художественному тексту, который позволяет быстро, ярко и эстетично получить информацию о другой культуре, её ценностях и менталитете. Будучи объектом рецепции как своей, так и иной культуры художественный текст подвергается переосмыслению каждой личностью, которая с ним знакомится, что делает его неотъемлемым компонентом исторического процесса.

Вторая половина 20-го столетия характеризуется важными историческими процессами и событиями. С одной стороны, мир стал более справедливым и демократичным, возрос жизненный уровень, люди стали более свободными, а с другой стороны, никогда социальные, этнические и межгосударственные конфликты не были столь ожесточёнными и кровавыми. Невероятное могущество человека, который смог подняться в космос и высадиться на Луну, вступило в противоречие с его неспособностью использовать во благо себе им же созданные сверхмощные оружия. Кризис человечества, перелом в общественном сознании, изменения в политической жизни не могли не оказать своего влияния на искусство и, прежде всего, на литературу.

Обращаясь к русской литературе конца 20-го столетия, хочется, прежде всего, выделить и отметить литературные произведения, в которых всё чаще и чаще находят своё отражение самые актуальные и будоражащие мир события конца прошлого века. Художественный текст всегда был самым субъективным направлением и сейчас ввиду глобализации политики и экономики получает особый статус, становясь более стойким и общаясь с читателем в более резкой форме. Он не хочет больше быть лишь предметом потребления, он не хочет быть простой, привычной и понятной читателю. Он



скорее желает быть ядовитым лекарством, которое защищает индивидуум от влияния на него средств массовой информации, рекламы и политики.

Каждая национальная литература самобытна, интересна и многогранна. Она является органичной и живой частичкой литературы всеобщей. Чтобы понять другую культуру необходимо знать её историю, знать те исторические вехи всемирного потока событий, которые оказали своё влияние на быт, сознание и менталитет нации. Анализ романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» лишь небольшая попытка понять особенности русской культуры, приоткрыть завесу таинства её восприятия иноязычной аудиторией.

Языковая личность Бориса Пастернака (поэта, писателя, переводчика) характеризуется яркой образностью и высокой концентрацией национально-культурных реалий и сложных метафор, что делает текст его романа «Доктор Живаго» и других его произведений достаточно сложным для восприятия и требует внимательного и вдумчивого прочтения.

В настоящей работе был произведен сопоставительный анализ двух инокультурных интерпретаций романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» на английский язык с целью выявления закономерностей в передаче языковых реалий русской культуры, а также художественных метафор на английский язык, причин применения определенных интерпретационных приемов, оценке их адекватности. Для достижения указанной цели был поставлен ряд задач. В ходе исследования были решены следующие задачи:

- 1) проанализирована языковая личность Б. Пастернака и его взгляды на перевод;
- 2) изучена история публикации и перевода романа «Доктор Живаго» и дана оценка влиянию исторических событий на качество перевода;
- 3) рассмотрены основные подходы к понятию «реалия», классификации реалий и способы их перевода;
- 4) выявлен алгоритм рецепции национально-культурной метафоры и введено понятие «интерпретация» реалии;

5) рассмотрены основные подходы к понятию «метафора», классификации метафор, введено понятие «интерпретация» метафоры;

6) определена специфика инокультурной интерпретации художественного произведения, вычленены фрагменты текстов, содержащие культурологически и художественно значимые элементы, определена их структура, а также семантические значения составляющих их компонентов, выявлены сходства и различия в семантических и культурологических компонентах описаний российской реальности при инокультурной интерпретации на английский язык;

7) определены причины конкретных интерпретационных решений и выявлены закономерности при передаче языковых реалий русской культуры, а также художественных метафор на английский язык;

8) показана роль национально-культурных реалий и авторских метафор как дискурсивных маркеров творчества Б. Пастернака;

9) представлен этап личностного комментирования литературного художественного произведения, лежащий в основе формирования у читательской аудитории оценки той или иной инокультурной содержательно-фактуальной информации, расширения фоновых знаний и усвоения инокультурных ценностей и менталитета.

Итак, на основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что художественный текст такой яркой языковой личности, как Б.Л. Пастернак, требует внимательности и профессионализма при инокультурной интерпретации, поскольку его прозу характеризует насыщенность языковыми реалиями и художественными приемами, больше присущими поэзии, такими как концентрированная метафоричность. Мы выяснили, что, по мнению Пастернака, буквализмы и чрезмерное следование оригиналу не смогут по-настоящему передать всю суть написанного художественного произведения.

История публикации романа «Доктора Живаго» связана со скандальными и трагическими событиями в жизни писателя. Книга стала

политическим инструментом, поэтому выпустить роман на английском языке необходимо было в кратчайшие строки. Это не могло не отразиться на качестве первого варианта 1958 года Макса Хэйуорда и Мани Хэрари, в котором допущены серьезные ошибки, опущения целых абзацев, а также потеря национального колорита произведения. Лишь спустя полвека в 2010 году появляется необходимость для нового варианта, в котором Ричард Пивер и Лариса Волохонская, по-видимому, поставили своей целью восполнить пробелы первой инокультурной интерпретации.

Такие языковые средства, как реалии и метафоры представляют наибольшую трудность для инокультурной интерпретации романа «Доктор Живаго». Проанализировав интерпретационные решения обоих вариантов, мы выяснили, что вариант Макса Хэйуорда и Мани Хэрари характеризуется более частым употреблением нейтральной лексикой, нежели в оригинале, полном просторечий. Многие из русских реалий передаются либо при помощи гипонимии, либо при помощи описания, реже – уподобления. Также в варианте Хэйуорда и Хэрари чаще опускаются метафоры, чем во втором варианте. Это позволяет англоязычному читателю лучше воспринимать текст, однако значительная часть культурной информации, а также художественной ценности, так или иначе, теряется. Кроме того, создатели инокультурной интерпретации допускают опущение важных для художественного замысла предложений и даже абзацев, что недопустимо при адекватной материализации национально-культурных реалий и авторских метафор.

Использование транскрипции и калькирования во многом позволяет Ричарду Пиверу и Ларисе Волохонской приблизить инокультурную интерпретацию к оригиналу, однако большое количество сносок, оставляемое ими при использовании транскрипции, значительно затрудняет понимание текста. Кроме того, скрупулезное следование тексту оригинала иногда приводит к чрезмерному буквализму, что делает английский текст неестественным и сложным для понимания. С другой стороны, в случае с

метафорами Пивер и Волохонская не прибегали к опущениям и точнее отразили оригинал, зачастую почти буквально следуя интерпретируемому тексту, что в случае с передачей метафор нам кажется вполне уместным.

Мы пришли к выводу, что в основе двух представленных инокультурных интерпретаций романа Б.Пастернака «Доктор Живаго» лежат два разных принципа: первый принцип Хэйуорда и Хэрари – это интерпретация средствами интерпретирующего языка в ущерб оригиналу, второй принцип Пивера и Волохонской – максимальное приближение к языку оригинала в ущерб своему собственному. Однако, по нашему мнению, ни один из этих принципов не может использоваться как единственно возможный, лишь в сочетании того и другого принципа возможна адекватная передача оригинала.

Исследование авторских метафор и национально-культурных реалий как важнейших языковых маркеров исторической, социальной и культурной реальности нации в тексте художественного произведения может быть продолжено на материале других языков и других авторов с целью выявления дополнительных нюансов механизма их рецепции и интерпретации. Анализ метафорической категоризации понятий и репрезентации значимых в инокультуре предметов и явлений, представленных в тексте исследуемого художественного произведения, позволит не только глубже понять его доминантный смысл, но и расширит фоновые знания читательской аудитории относительно культуры, нравственных и эстетических ценностей, историческом развитии и национальной специфики, представленной в произведении действительности.

Полученные в исследовании результаты предлагается использовать для обучения анализу текстового материала инокультурного художественного произведения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуразакова, Ш.Р. Межязыковые лакуны и способы их перевода / Ш.Р. Абдуразакова // Филология и лингвистика в современном обществе: материалы Междунар. науч. конф. – М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. – С. 97-99.
2. Агафонова, А.С. К вопросу о классификации реалий научной фантастики и способах их перевода / А.С. Агафонов // Молодой ученый. – 2015. – № 17. – С. 599-601.
3. Анисимова, А.А. Роль метафоры в структуре политического дискурса / А.А. Анисимова. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – Т. 1. – С. 42-44.
4. Антипов, Г.А. Философия: учеб. пособие / Г.А. Антипов. – Новосибирск: Изд-во СибАГС, 2014. – 219 с.
5. Антонова, Н.В. Проблема личностной идентичности в интерпретации современного психоанализа, интеракционизма и когнитивной психологии / Н.В. Антонова // Вопросы психологии. – 2016. – № 1. – С. 131-143.
6. Апресян, Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995. – № 1. – С. 37-67.
7. Араш, Г.К. Реалия или не реалия. К вопросу о разграничении языковых реалий русского языка от других лексических единиц / Г.К. Араш, Г.К. Хосейн // Вестник гуманитарного научного образования. – 2013. – № 8(34). – С. 13-17.
8. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель; пер. Н. Платоновой. – Минск: Литература, 1998. – 1391 с.
9. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры: сборник / под ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
10. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека: языковая метафора (синтаксис и лексика) / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

11. Бадмаев, В.Н. Феномен национальной идентичности: социально-философский анализ: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11 / Бадмаев Валерий Николаевич. – Волгоград, 2005. – 47 с.
12. Баранов, А.Г. Прагматика как методологическая перспектива языка / А.Г. Баранов – Краснодар: Просвещение-Юг, 2008. – 188 с.
13. Баранов, А.Н. Дескрипторная теория метафоры / А.Н. Баранов. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.
14. Бархударов, Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода / Л.С. Бархударов. – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
15. Басин, Е.Я. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли / Е.Я. Басин. – М.: Издат. центр науч. и учеб. программ, 1999. – 239 с.
16. Баткин, Л.М. Европейский человек наедине с собой = The European individual alone with himself: очерки о культур.-ист. основаниях и пределах лич. самосознания / Л.И. Баткин. – М.: Изд-во РГГУ, 2000. – 1004 с.
17. Бахтин, М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 270-303.
18. Бахтин, М.М. Язык в художественной литературе // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 287-297.
19. Безценная, Ж.П. Роль метафоры в политическом дискурсе [Электронный ресурс] / Ж.П. Безценная // Вестник Харьковского национального автомобильно-дорожного университета. – 2007. – № 36. – Режим доступа: <https://ru.booksc.xyz/book/33532569/cccc3d> (дата обращения: 24.10.2019).
20. Белянин, В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.П. Белянин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988. – 123 с.
21. Бизунова, Е.В. Мир фразеологии: попытка пересмотра некоторых традиционных понятий // Вестник ВГУ (Воронежского государственного

- университета). Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – № 2. – С. 53-66.
22. Блог В.В. Жириновского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [blogs.mail.ru/mail/zhirinovskyyv](http://blogs.mail.ru/mail/zhirinovskyyv) (дата обращения: 18.11.2019).
23. Блог Дмитрия Медведева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [community.livejournal.com/blog\\_medvedev](http://community.livejournal.com/blog_medvedev) (дата обращения: 18.11.2019).
24. Блох, М.Я. Дискурс и системное языкознание // Язык. Культура. Речевое общение. – М., 2013. – № 1. – С. 5-10.
25. Блэк, М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры: сборник / под ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 153-172.
26. Богданова, Е.С. Метафора в художественном тексте: функции, восприятие, интерпретация / Е.С. Богданова // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2016. – № 3 (52). – С. 134-145.
27. Бодуэн де Куртене, И.А. Введение в языковедение / И.А. Бодуэн де Куртене. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 320 с.
28. Бондарко, А.В. О стратификации семантики / А.В. Бондарко // Общее языкознание и теория грамматики: материалы чтений, посвящ. 90-летию со дня рождения С.Д. Кацнельсона / отв. ред. А.В. Бондарко. – СПб.: Наука, 1998. – С. 51-63.
29. Борискина, О.О. Корпусные исследования политического дискурса в лингвистике / О.О. Борискина, К.М. Шилихина // Политическая наука. – 2017. – № 2. – С. 30-53.
30. Борисова, Е.Б. Метафора как лингвопоэтический прием создания образа персонажа и реализации романтической концепции двоемирия: на материале романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» / Е.Б. Борисова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 2-2. – С. 101-105.

31. Борисова, Е.Б. Восприятие и интерпретация художественного текста: диалог писателя читателем // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности. – 2012. – № 7. – С. 25-31.
32. Борисова, Е.Б. Метафора в нежестком жанре стиля художественной литературы: на материале скриптов англоязычных музыкальных видеоклипов / Е.Б. Борисова, Л.С. Большакова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2008. – Т. 10, № 6-2. – С. 201-208.
33. Борисова, Е.Б., Портретная характеристика персонажа в текст оригинала и перевода / Е.Б. Борисова, М.И. Вершинина // New World, New language, New Thinking: материалы III ежегодной междунар. науч.-практ. конф. – М., 2020. – С. 712-719.
34. Бредихин, С.Н. Метафора на газетной полосе – смысловая структура в метаединицах понимания / С.Н. Бредихин // Современные исследования социальных проблем. – 2015. – № 3. – С. 342-350.
35. Бредихин, С.Н. Метафорические основания парадигм смыслопорождения / С.Н. Бредихин // Изоморфные и алломорфные признаки языковых систем: сб. ст. по материалам VI ежегодной науч.-практ. конф. "Университетская наука - региону". – Ставрополь: Параграф, 2018. – С. 30-33.
36. Бугазов, А.Х. Влияние межкультурной коммуникации на демократизацию общества / А.Х. Бугазов // Информация – коммуникация – общество (ИКО-2003): сб. тез. докл. и выступлений междунар. науч. конф. – СПб.: Кронос, 2003. – С. 71-73.
37. Будаев, Э.В. Метафорическое моделирование постсоветской действительности в российском и британском политическом дискурсе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Будаев Эдуард Владимирович. – Екатеринбург, 2006. – 220 с.
38. Будаев, Э.В. Метафора в политической коммуникации: монография / Э.В. Будаев, А.П. Чудинов. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 247 с.



39. Бузук, И.Л. Освоение малагасийских реалий французской лексикографией (на русском фоне) / И.Л. Бузук, А.А. Кретов // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2016. – № 46. С. 36-55.
40. Бушуев, А.Б. Личность и межкультурная коммуникация [Электронный ресурс] / А.Б. Бушуев // Сборник научных трудов преподавателей кафедры социальной коммуникации ТомГУ. – Режим доступа: <http://pr.tsu.ru/articles/156/> (дата обращения: 29.01.2020).
41. Быков, Д.Л. Борис Пастернак / Д.Л. Быков. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
42. Вайсбурд, М. Л. Реалии как элемент страноведения / М.Л. Вайсбурд // Русский язык за рубежом. – 1972. – № 3. – С. 98-100.
43. Вайсгербер, Й.Л. Родной язык и формирование духа / Й.Л. Вайсгербер. – М.: УРСС Эдиториал, 2009. – 229 с.
44. Валгина, Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
45. Верещагин, Е.М. Язык и культура / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров – М.: Слово, 2017. – 339 с.
46. Верещагин, Е.М. Язык и культура / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М.: Индрик, 2005. – 1040 с.
47. Вернигорова, В.А. Перевод реалий как объекта межкультурной коммуникации / В.А. Вернигорова // Молодой учёный. – 2010. № 3 (14). – С. 184-186.
48. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Учпедгиз, 1959. – 655 с.
49. Виноградов, В.С. Введение в переводоведение: общие и лексические вопросы / В.С. Виноградов. – М.: Изд-во Института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
50. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн; [пер. с нем. Л. Добросельского]. – М.: АСТ, 2018. – 159 с.

51. Влахов, С.И. Непере译имое в переводе / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М.: Международные отношения, 1980. – 343 с.
52. Вовк, В.Н. Языковая метафора в художественной речи: природа вторичной номинации / В.Н. Вовк. – Киев: Наукова думка, 1986. – 144 с.
53. Вяткин, Д.С. Социокультурный комментарий при переводе реалий / Д.С. Вяткин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 12 (78). – С. 73-76.
54. Гаджиева, Р.Г. Проблемы поиска идентичности в современной России / Р.Г. Гаджиева // Власть. – 2018. – № 5. – С. 15-17.
55. Гак, В.Г. Высказывание и ситуация / В.Г. Гак // Проблемы структурной лингвистики. 1972. – М.: Наука, 1973. – С. 349-372.
56. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
57. Гарбовский, Н.К. Теория перевода: учебник для вузов / Н.К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 542 с.
58. Гаспаров, Б. Контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» / Б. Гаспаров // Дружба народов. – 1990. – №. 2. – С. 223-242.
59. Геллнер, Э. Пришествие национализма. Мифы нации и класса / Э. Геллнер // Путь: международный философский журнал. – 1992. – № 1. – С. 9-61.
60. Гердер, И.Т. Идеи к философии истории / И.Т. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
61. Герман, Н.Ф. Лингвокультурная идентичность субъекта современной межкультурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Герман Наталья Феликсовна. – Челябинск, 2009. – 22 с.
62. Гладков, А.К. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком / А.К. Гладков. – М.: СТД РСФСР, 1990. – 473 с.

63. Гоббс, Т. Левиафан или материя, форма и власть церковного и гражданского / Т. Гоббс // Гоббс Т. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1991. – Т. 2. – С. 3-535.
64. Городецкая, Л.А. Лингвокультурная компетентность личности как культурологическая проблема: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Городецкая Людмила Александровна. – М., 2007. – 48 с.
65. Гришаева, Л.И. Культурная идентичность и использование языка [Электронный ресурс]: докл. на конф. МИОН, Воронеж, 3 марта 2006 г./ Л.И. Гришаева. – Режим доступа: [www.iriss.ru/event\\_display?id=000150073743](http://www.iriss.ru/event_display?id=000150073743) (дата обращения: 28.01.2020).
66. Гришаева, Л.И. Введение в теорию межкультурной коммуникации / Л.И. Гришаева, Л.В. Цурикова. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2017. – 155 с.
67. Грушевицкая, Т.Г. Основы межкультурной коммуникации / Т.Г. Грушевицкая, В.Д. Попков, А.П. Садохин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 411с.
68. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
69. Гумбольдт, В. фон. Язык и философия культуры: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт; общ. ред. А.В. Гулыги, Т.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 2011. – 99 с.
70. Гусев, С.С. Наука и метафора / С.С. Гусев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 152 с.
71. Демьянков, В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии / В.З. Демьянков // Политическая наука. Политический дискурс: история и современные исследования. – М., 2002. – № 3. – С. 32-43.
72. Дони́на, О.В. Лингвокультурная специфика скрытой языковой категоризации эмоций и чувств / О.В. Дони́на // Лингвокультурология: сб. науч. тр. / под ред. А.П. Чудинова. – Екатеринбург, 2016. – № 10. – С.68-93.
73. Дьяконова, Н.Я. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании [Электронный ресурс] / Н.Я. Дьяконова, М.К.

- Попова // Нева. – 2016. – № 8. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2016/8/d13.html> (дата обращения: 28.01.2020)
74. Зельцер, Л.З. Выразительный мир художественного произведения / Л.З. Зельцер. – М.: Некоммерческая издательская группа Э. Ракитский («Эра»), 2001. – 467 с.
75. Иванов, А.О. Перевод безэквивалентной лексики / А.О. Иванов. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2006. – 225 с.
76. Иванова, Н.Л. Психологическая структура социальной идентичности: автореф. дис. ... д-ра психолог. наук: 19.00.05 / Иванова Наталья Львовна. – Ярославль, 2003. – 51 с. (дис. ... д-ра психол. наук - 408 с.)
77. Кабакчи, В.В. Реалии русской культуры в большом оксфордском словаре / В.В. Кабакчи // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2015. – № 1 (45). – С. 16-22.
78. Казакова, Т.А. Художественный перевод: в поисках истины / Т.А. Казакова. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2006. – 224 с.
79. Капица, Ф.С. «Богатырская голова» в «Повести о Еруслане Лазаревиче»: происхождение образа / Ф.С. Капица // Вестник славянских культур. – 2012. – Т. 3, № XXV. – С. 58-63.
80. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гносиз, 2004. – 389 с.
81. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 262 с.
82. Карим Араш Карим. Классификация реалий русского языка с целью создания словаря реалий литературных произведений писателей русской литературы / Карим Араш Карим // Московское научное обозрение. – 2012. – № 1(17). – С. 26-31.
83. Кесовиди, В.А. Вербализация портретной живописи в тексте с позиций кодирования информации в художественной коммуникации: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Кесовиди Валентина Александровна. – Краснодар, 2014. – 186 с.

84. Комиссаров, В.Н. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / В.Н. Комиссаров. – М.: Международные отношения, 1978. – 232 с.
85. Комиссаров, В.Н. Практикум по переводу с английского языка на русский / В.Н. Комиссаров, А.Л. Коралова. – М.: Высш. шк., 1990 – 127 с.
86. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М.: Р. Валент, 2011. – 408 с.
87. Комиссаров, В.Н. Теория перевода / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
88. Конецкая, В.П. Социология коммуникации: учебник / В.П. Конецкая. – М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 302 с.
89. Коротун, В.Ю. Когнитивно-прагматические особенности функционирования музыкальных метафор в структуре английского масс-медийного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Коротун Виктория Юрьевна. – Краснодар, 2017. – 27 с.
90. Кортунов, С.В. Россия: национальная идентичность на рубеже веков / С.В. Кортунов. – М.: Московский общественный научный фонд, 1997. – 120с.
91. Кортунов, С.В. Глобализация и национальная идентичность / С.В. Кортунов // Вестник аналитики. – 2007. – № 1. – С. 1019-123.
92. Косовцева, Н.Н. История переводческой деятельности в России / Н.Н. Косовцева // Языки. Культуры. Перевод. – 2014. – №. 1. – С. 91-101.
93. Кретов, А.А. Лингвистическая теория реалии / А.А. Кретов, Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. – 2013. – № 1. – С. 7-13.
94. Кретов, А.А. Из опыта исследования реалий методом словарных дефиниций / А.А. Кретов, Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2018. – № 4. – С. 77-83.
95. Кубрякова, Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике / Е.С. Кубрякова // Дискурс, речь, речевая

деятельность: функциональные и структурные аспекты. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 5-13.

96. Культура, коммуникация, перевод: коллективная монография / С.В. Серебрякова, А.А. Серебряков, С.Н. Бредихин [и др.]. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2017. – 227 с.

97. Ладутько, М.В. Когнитивный аспект художественного дискурса / М.В. Ладутько, Е.К. Сычова. – Могилев, 2005. – 74 с.

98. Лакофф, Дж. Когда когнитивная наука приходит в политику: ответ на рецензию Стивена Пинкера / Дж. Лакофф // Логос. – 2006. – № 5. – С. 50-57.

99. Лакруа, А. Хантингтон: «Столкновение многокультурности»: беседа со знаменитым профессором Гарвардского университета о проблемах, затронутых в его новой книге об идентичности американцев [Электронный ресурс] / А. Лакруа // Портал ИноСМИ.РУ. – Режим доступа: <http://www.inosmi.ru/world/20050119/216440.html> (дата обращения: 29.01.2020)

100. Ларина, О.В. Концептуальная метафора в англоязычном и русскоязычном политическом дискурсе / О.В. Ларина, Е.В. Иванова // Лингвистика и методика в высшей школе: сб. науч. ст. / отв. ред. В.С. Истомина. – Гродно, 2015. – Вып. 7. – С. 87-92.

101. Левин, Ю.И. Структура русской метафоры / Ю.И. Левин // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. – Т. 2, вып. 181. – Тарту, 1965. – С. 293-299.

102. Лихачев, Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.

103. Лотман, Ю.М. Избранные статьи. Т. 1 / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 132 с.

104. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2011. – 848 с.

105. Лурия, А.Р. Язык и сознание / А.Р. Лурия. – М.: Наука, 1998. – 230 с.

106. Ма, Т.Ю. Национальное самосознание в контексте языка и культуры: на материале американского варианта английского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ма Татьяна Юрьевна. – М., 2001. – 29 с.
107. Манаенко Г.Н. Национальная идентичность, культура и язык / Г.Н. Манаенко // Национальная идентичность в проблемном поле интеллектуальной истории: материалы междунар. науч. конф., Пятигорск, 25-28 апр. 2008г. – Ставрополь; Пятигорск; М., 2008. – С. 141-145.
108. Мартынова, Н.А. Именованье инокультурных реалий: передача имен русскокультурных реалий в англоязычном дискурсе: дис. .... канд. филол. наук: 10.02.01, 10.02.19 / Мартынова Наталья Анатольевна. – Орел, 2004. – 191 с.
109. Мартынова, Ю.А. Метафора в современном политическом дискурсе [Электронный ресурс] / Ю.А. Мартынова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Социология. Политология. – 2008. – Т. 8, № 1. – С. 125-129. – Режим доступа: <http://elibrary.ru> (дата обращения: 23.11.2019).
110. Масленникова, А.А. Особенности грамматической метафоры / А.А. Масленникова // Метафоры языка и метафоры в языке / А.И. Варшавская, А.А. Масленникова, Е.С. Петрова [и др.]; под ред. А.В. Зеленщикова, А.А. Масленниковой. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 23.
111. Маслова, В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М.: Академия, 2004. – 202 с.
112. Медведева, Е.А. Манипуляция сознанием с использованием концептуальной метафоры в первичном политическом дискурсе [Электронный ресурс] / Е.А. Медведева, Н.А. Спицына // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 28. – С. 99-112. – Режим доступа: <http://elibrary.ru> (Режим доступа: 12.03.2019).

113. Меликсетян, Л.В. Политические реалии как объект переводческой рефлексии / Л.В. Меликсетян // Система ценностей современного общества. Языкознание. – Ставрополь, 2017. – № 4. – С. 103-108.
114. Микулина, Л.Т. Заметки о калькировании с русского языка на английский / Л.Т. Микулина // Тетради переводчика. – 1978. – Вып. 15. – С. 59-64.
115. Минченков, А.Г. К понятию реалии в современной теории перевода / А.Г. Минченков // Вестник ПНИПУ. Проблемы языкознания и педагогики. – СПб., 2016. – № 2. – С. 46-59.
116. Михалева, О.Л. Политический дискурс. Специфика манипулятивного воздействия / О.Л. Михалева. – М.: Либроком, 2009. – 256 с.
117. Москвин, В.П. Русская метафора. Семантическая, структурная, функциональная классификация / В.П. Москвин. – Волгоград: Перемена, 1997. – 92 с.
118. Москвин, В.П. Русская метафора: параметры классификации / В.П. Москвин // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 66-74.
119. Никитин, М.В. О семантике метафоры / М.В. Никитин // Вопросы языкознания. – 1979. – № 1. – С. 91-102.
120. Нуретдинова, А.Д. Функционирование концептуальных метафор в политическом дискурсе (сопоставительный аспект) / А.Д. Нуретдинова // Язык и социум: материалы IX Междунар. науч. конф., 3-4 дек. 2010 г.: в 3 ч. – Минск: Изд-во БГУ, 2011. – Ч. 2. – С. 133-136.
121. Панченко, А.М. Русская история и культура: работы разных лет / А.М. Панченко. – СПб.: Юна, 1999. – 520 с.
122. Пархоменко, И.Т. Культурология: вопросы и ответы / И.Т. Пархоменко. – Ростов н/Д, 2008. – 329 с.
123. Пастернак, Е. Хроника прошедших лет / Е. Пастернак // Знамя. – 2008. – № 12. – С. 135-165.
124. Пастернак, Е.Б. Борис Пастернак. Биография / Е.Б. Пастернак. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с.



125. Пастернак, Е.В. Переписка Бориса Пастернака / Е.В. Пастернак, Е.Б. Пастернак. – М.: Худож. лит., 1990. – 575 с.
126. Петрова, З.Ю. Регулярная метафорическая многозначность в русском языке как проявление системности метафоры / З.Ю. Петрова // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1989. – Т. 1985-1987. – С. 120-133.
127. Письмо Б.Л. Пастернака Н.С. Хрущеву [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55910> (дата обращения: 26.12.2019).
128. Покровская, О.В. Языковой образ человека в синонимических репрезентациях: опыт разработки частной теории: на материале русского и английского языков: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Покровская Оксана Владимировна. – Омск, 2008. – 262 с.
129. Реформатский, А.А. Введение в языковедение: учебник для вузов / А.А. Реформатский. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 536 с.
130. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Я.И. Рецкер. – М.: Р. Валент, 2016. – 244с.
131. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М.: Прогресс, 1993. – 654 с.
132. Складарская, Г.Н. Метафора в системе языка / Г.Н. Складарская. – СПб.: Наука, 1993. – 152 с.
133. Скребцова, Т.Г. Современные исследования политической метафоры / Т.Г. Скребцова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2005. – Вып. 1. – С. 35-46.
134. Соловьёва, И.В. Искусственный национальный колорит в художественном тексте / И.В. Соловьёва // Иностранные языки в контексте культуры: сб. ст. по материалам VII междунар. науч.-практ. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле, 23 апр. 2010 г. – Пермь, 2010. – С. 112-117.

135. Солопова, О.А. Театральная метафора в политическом дискурсе Великобритании / О.А. Солопова // Политическая лингвистика. – 2006. – № 18. – С. 107-114.
136. Сорокин, Ю.А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры / Ю.А. Сорокин. – М.: Гнозис, 2003. – 160с.
137. Стручалина, Г.В. Перцептивная метафора в русской языковой картине мира: динамика и лингвопрагматический потенциал: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Стручалина Галина Валерьевна. – Белгород, 2018. – 28с.
138. Телия, В.Н. Роль образных средств языка в культурно-национальной окраске миропонимания / В.Н. Телия // Этнопсихолингвистические аспекты преподавания иностранных языков. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1996. – С 82-89.
139. Телия, В.Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 284 с.
140. Тер-Минасова, С. Г. Межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2008. – 261 с.
141. Тимофеев, И. Проблемы страновой идентичности в зарубежной политологии [Электронный ресурс] / И. Тимофеев // Международные процессы. – 2018. – Т. 8, № 2(23). – Режим доступа: <http://www.intertrends.ru/thirteen/007.htm> (дата обращения: 29.01.2020).
142. Томахин, Г.Д. Реалии в культуре и языке. Реалия-предмет и реалия-слово / Г.Д. Томахин // Иностранные языки в школе. – 2007. – № 8. – С. 19а-28а.
143. Томахин, Г.Д. Реалии-американизмы: пособие по страноведению / Г.Д. Томахин. – М.: Высшая школа, 1988. – 239 с.
144. Топер, П.М. Перевод и литература: творческая личность переводчика / П.М. Топер // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 178-199.

145. Тупицына, И.А. Гендерная идентичность. Осознание и переживание участниками своей гендерной идентичности: спецкурс-тренинг для различных факультетов / И.А. Тупицына. – М.: Московский центр гендерных исследований, 2015. – 266 с.
146. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1968. – 359 с.
147. Фененко, Н.А. Язык реалий и реалии языка: монография / Н.А. Фененко. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – 139 с.
148. Фененко, Н.А. Лингвистический статус понятия реалии / Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2-1. – С. 5-9.
149. Фененко, Н.А. Две стратегии перевода реалий / Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1. – С. 121-128.
150. Фененко, Н.А. Французские и русские реалии в аспекте теории межъязыковой реноминации: монография / Н.А. Фененко. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2013. – 220 с.
151. Фененко, Н.А. Функциональный потенциал реалий во французском художественном тексте / Н.А. Фененко // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2014. – № 12. – 151-172.
152. Хаймс, Д.Л. Этнография речи / Д.Л. Хаймс // Новое в лингвистике. Вып. VII. Социолингвистика. – М.: Прогресс, 1975. – С. 42-95.
153. Харченко, В.К. Функции метафоры: учеб. пособие / В.К. Харченко. – Воронеж: Изд-во Воронеж ун-та, 1992. – 88 с.
154. Цветаева, М.И. Световой ливень / М.И. Цветаева // Эпопея. – М.; Берлин, 1922. – № 3. – С. 10-33.
155. Цинковская, Ю.В. Виды художественных метафор в современной русской прозе / Ю.В. Цинковская // Учёные записки ЗабГУ. – 2010. – № 3. – С. 154-158.

156. Чернов, Г.В. К вопросу о передаче безэквивалентной лексики при переводе советской публицистики на английский язык / Г.В. Чернов // Ученые записки 1-го МГПИИЯ. – М., 1958. – Т. XVI. – С. 223.
157. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры / А.П. Чудинов. – Екатеринбург, 2001. – 238 с.
158. Чудинов, А.П. Политическая лингвистика: учеб. пособие / А.П. Чудинов. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 254 с.
159. Чуковская, Л. Записки об Анне Ахматовой / Л. Чуковская. – М.: Согласие, 1997. – 587 с.
160. Чуковская, Л. Из дневника. Воспоминания / Л. Чуковская. – М.: Время, 2014. – 736 с.
161. Чуковский, К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода / К.И. Чуковский. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001. – 97 с.
162. Швейцер, А.Д. Перевод и лингвистика. Т. 2 / А.Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – 280 с.
163. Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 214 с.
164. Шекспир, В. Комедии. Хроники. Трагедии: в 2 т. Т. 2 / В. Шекспир; пер. М. Лозинского. – М.: Худож. лит., 1988. – 206 с.
165. Шекспир, У. Гамлет, принц датский / У. Шекспир; пер. М. Лозинского. – СПб.: Азбука, 2000. – 407 с.
166. Шекспир, У. Трагедии / У. Шекспир; пер. Б. Пастернака. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. – 672 с.
167. Шефер, Б. Социально-психологическая модель восприятия чуждого: теоретический анализ основных понятий / Б. Шефер, М. Скарабис, Б. Шледер // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2018. – № 1. – С. 24-51.
168. Шикалов, С.В. Способы перевода метафор в концепции Питера Ньюмарка / С.В. Шикалов // Вестник МГЛУ. – 2010. – № 9 (588). – С. 156-162.

169. Шилихина, К.М. Использование метафоры в телевизионной рекламе / К.М. Шилихина // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2004. – № 3. – С. 96-104.
170. Шилихина, К.М. Метафора и ирония / К.М. Шилихина // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 2. – С. 39-42.
171. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер; пер. с нем. А.Л. Вольского. – СПб.: Европейский дом, 2004. – 242 с.
172. Шматко, Н.А. Территориальная идентичность как предмет социологического исследования / Н.А. Шматко, Ю.Л. Качанов // СоцИс. – 2018. – № 4. – С. 94-101.
173. Эфрон, А.М. Цветаева: воспоминания дочери. Письма / А.М. Эфрон. – Калининград: Янтарный сказ, 2001. – 650 с.
174. Якобсон, А.А. Почва и судьба / А.А. Якобсон. – Вильнюс; М.: Весть, 1992. – 350 с.
175. Ярмахов, Б.Б. Межкультурная коммуникация: аспект социальной идентичности / Б.Б. Ярмахов // Коммуникация: теория и практика в различных социальных контекстах. – Пятигорск: Культура-пресс, 2017. – 270с.
176. Barnes, C. Boris Pasternak: a literary biography / C. Barnes, C.J. Barnes, B.L. Pasternak. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 512 p.
177. Capehart, J. Tom Cotton Picked Apart by Army General over “Mutinous” Iran Letter / J. Capehart // The Washington Post. – 2015. – 13 March.
178. Deyoung, K. European allies criticize Republican letter to Iran / K. Deyoung // Wahington Post. – 2015. – 13 March.
179. Nabokov, V. Strong opinions / V. Nabokov. – N.Y.: McGraw-Hill, 1973. – 213 p.
180. Newmark, P. The translation of metaphor. Approaches to translation / P. Newmark. – N.Y.: Prentice Hall, 1998. – 106 p.

181. Pasternak Slater, A. Rereading: Doctor Zhivago [Electronic resource] / A. Pasternak Slater. – Access mode: <https://www.theguardian.com/books/2010/nov/06/doctor-zhivago-boris-pasternak-translation> (date of the application: 24.01.2020).
182. Robinson, H. A Translator's Legacy [Electronic resource] / H. Robinson. – Access mode: <http://www.nytimes.com/1983/10/09/books/a-translator-s-legacy.html?pagewanted=all> (date of the application: 13.11.2019).
183. The CIA and 'Doctor Zhivago': Explore the cache of documents [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.washingtonpost.com/apps/g/page/world/the-cia-and-doctor-zhivago-explore-the-cache-of-documents/924/> (date of the application: 24.01.2020).
184. Toury, G. Translations as Facts of a Target Culture: An Assumption and Its Methodological Implications / G. Toury // Toury G. Descriptive translation studies and beyond / G. Toury. – Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995. – P. 23-53.

### **Словари, справочники, энциклопедии**

185. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 2-е изд. стер. – М.: Сов. энциклопедия, 1969. – 607 с.
186. Баранов, А.Н. Русская политическая метафора: материалы к словарю / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов. – М.: Изд-во ИРЯ, 1991. – 193 с.
187. Баранов, А.Н. Словарь русских политических метафор / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов. – М.: Помовский и партнеры, 1994. – 330 с.
188. Даль, В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В.И. Даль. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 736 с.
189. Ефремова, Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2000. – 1210 с.
190. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 682 с. (ЛЭС)
191. Мюллер, В.К. Полный англо-русский русско-английский словарь: 300000 слов и выражений / В.К. Мюллер. – М.: Эксмо, 2013. – 1328 с.

192. Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
193. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Азъ, 1996. – 907 с.
194. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 1633 с. (СЭС)
195. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 838 с.
196. Фёдоров, А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка / А.И. Фёдоров. – М.: Астрель, АСТ. 2008. – 828 с.
197. McIntosh, C. Cambridge Advanced Learner's Dictionary / C. McIntosh. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – 1699 p.

#### **Источники языкового исследования**

198. Пастернак, Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы / Б.Л. Пастернак. – М.: Правда, 1990. – 544 с.
199. Пастернак, Б.Л. Доктор Живаго / Б.Л. Пастернак. – М.: Эксмо, 2010. – 704 с.
200. Pasternak, B. Doctor Zhivago / B. Pasternak; translated from the rus. by M. Hayward, M. Harari. – N. Y.: Pantheon Books, 1958. – 592 p.
201. Pasternak, B. Doctor Zhivago / B. Pasternak; translated from the rus. by R. Pevear, L. Volokhonsky. – N. Y.: Vintage, 2010. – 675 p.