

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

На правах рукописи

Прокопьева Анастасия Александровна

**Сопоставительное исследование метафорических моделей в
русскоязычных и англоязычных романах В.В. Набокова**

10.02.20 – сравнительно-историческое,
типологическое и сопоставительное языкознание

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук,
профессор А.П. Чудинов

Екатеринбург – 2006

Содержание

Глава I. Теоретические основы исследования метафорического моделирования в произведениях В.В. Набокова	13
1.1. Идиостилевые особенности как основа изучения метафор в творчестве В.В. Набокова	13
1.1.1. Изучение творчества В.В. Набокова в современном литературоведении	14
1.1.2. Стилиевое своеобразие прозы В.В. Набокова.....	21
1.1.3. Метафора как один из основных стилистических приемов в творчестве В.В. Набокова	26
1.2. Когнитивные основы изучения процессов метафорического моделирования	29
1.2.1. Когнитивная лингвистика как направление современной науки о языке.....	30
1.2.2. Различные направления исследования метафоры	35
1.2.3. Когнитивная теория метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона	42
1.2.4. Метафорические модели, способы их описания и классификации	49
1.3. Проблемы сопоставительного исследования художественных текстов и их переводов	66
1.3.1. Общетеоретические проблемы перевода	66
1.3.2. Переводческие соответствия как один из наиболее важных компонентов перевода.....	74
1.3.3. Переводы художественных текстов В.В. Набокова. Особенности автоперевода.....	75
Выводы из Главы I	84
Глава 2. Метафорические модели в русскоязычных произведениях В.В. Набокова	85
2.1. Метафорические модели, объединенные сферой-источником.....	87
2.1.1. Антропоморфная метафора.....	87
2.1.2. Природоморфная метафора	99
2.1.3. Социоморфная метафора.....	108

2.1.4. Артефактная метафора.....	112
2.2. Метафорические модели, объединенные сферой цели.....	118
2.2.1. Жизнь.....	119
2.2.2. Мысли.....	120
2.2.3. Сон.....	122
2.2.4. Творчество, воображение.....	123
2.2.5. День, ночь, время.....	125
2.2.6. Память, воспоминание.....	126
2.2.7. Взгляд.....	127
2.2.8. Слова и буквы.....	129
2.3. Метафоры синестезии.....	132
Выводы из Главы 2.....	134
Глава 3. Метафорические модели в англоязычных произведениях В.В. Набокова.....	135
3.1. Метафоры, объединенные сферой-источником (source domain).....	136
3.1.1. Антропоморфная метафора.....	136
3.1.2. Природоморфная метафора.....	146
3.1.3. Социоморфная метафора.....	161
3.1.4. Артефактная метафора.....	166
3.2. Метафорические модели, объединенные сферой цели (target domain).....	169
3.2.1. Life (Жизнь).....	169
3.2.2. Mind (Разум).....	171
3.2.3. Words and Letters (Слова и буквы).....	173
3.2.4. Heart and Love (Сердце и любовь).....	175
3.2.5. Time, Day and Night (Время, день и ночь).....	177
3.2.6. Memory (Память).....	179
3.2.7. Thoughts (Мысли).....	180
3.2.8. Sleep (Сон).....	181
3.4. Метафоры синестезии.....	183
Выводы из Главы 3.....	185

Глава 4. Трансформации внутренней структуры метафоры при переводе	186
4.1. Теоретические основы перевода метафоры в отечественном переводоведении	186
4.2. Подходы к переводу метафор в зарубежном переводоведении	197
4.3. Трансформационная теория перевода	211
4.4. Способы метафорических трансформаций в произведениях В.В. Набокова	215
Выводы из Главы IV	231
Заключение	233
Список литературы	238
Приложение 1. Метафоры русскоязычных текстов	252
Приложение 2. Метафоры англоязычных текстов	256
Приложение 3. Сопоставительная количественная таблица	260

Введение

Настоящая диссертация посвящена сопоставительному исследованию метафорических моделей, обнаруженных в произведениях В.В. Набокова на русском и английском языке.

Сопоставительное исследование использования метафорического моделирования в различных языках является одним из перспективных направлений в лингвистике и позволяет проследить реализацию концептуальных структур в языке. Изучением процессов метафорического моделирования занимались Е. В. Бакумова (2002), А. Н. Баранов (1990, 1991, 1994, 1997), Н.И. Борковец (2000), Ю. Н. Караулов (1991, 1994), А. А. Каслова (2002, 2003), И. М. Кобозева (2004), Т. Г. Скребцова (2000), А.М. Стрельников (2006), А. П. Чудинов (2001-2003), Е. И. Шейгал (1998-2000), G. Fauconnier (1998), G. Lakoff (1980, 1987, 1991, 1996, 2003, 2004), M. Turner (1995, 1998) и другие. Данное диссертационное исследование основано на базовых идеях когнитивной лингвистики, которые заключаются в следующем: человеческое мышление оперирует внутренними (ментальными) когнитивными структурами типа концептов, фреймов, сценариев, моделей и пр. (Н.Д. Арутюнова, Н.Н. Болдырев, В. З. Демьянков, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин и др.) В результате развития науки были выделены следующие базовые положения когнитивизма:

- Исследуются не просто наблюдаемые действия (т.е. продукты), а их ментальные репрезентации, символы, стратегии и другие ненаблюдаемые процессы и способности человека, которые порождают действия.
- На протекании этих процессов сказывается конкретное содержание действий и процессов.
- Культура формирует человека: индивид всегда находится под влиянием своей культуры (В.З. Демьянков, 1994:19).

В данной работе предпринята попытка применить достижения когнитивной лингвистики и теории метафорического моделирования при анализе произведений В.В. Набокова. Феноменом творчества В.В. Набокова в различное время занимались В.Е. Александров (1999), Н.А. Анастасьев (1992, 2002), Ю.Д. Апресян (1995), А. Битов (1990), Ж. Бло (2000), Б. Бойд (1990, 1991),

Н. Букс (1998), А. Вежбицкая (1999), И.М. Карпович (2001), Н.В. Козловская (1995), Ю.И. Левин (1998), В. Линецкий (1994), П.Н. Малофеев (1996), С.Г. Носовец (2002), К.Р. Проффер (2000), Г.Ф. Рахимкулова (1996, 2003), З. Шаховская (1991) и другие.

В.В. Набоков известен как непревзойденный стилист, мастер художественного слова, виртуозно создававший свои произведения на двух языках и получивший прижизненное признание, как в русской, так и в американской литературе. Особенностью набоковской прозы, неоднократно отмеченной многими исследователями (Н. Берберова, М.А. Дмитриевская, Г.А. Левинтон, Дж.Т. Локрантц, М.Ю. Мухин, Г.Ф. Рахимкулова, В. Полищук), является особое использование стилистических приемов. Настоящее исследование посвящено функционированию метафор в творчестве В.В. Набокова.

Кроме того, настоящее исследование опирается на достижения современной теории перевода (Е.В. Бреус, Ю.В. Ванников, В.Н. Комиссаров, Р.К. Миньяр-Белоручев, А. Попович, J. Catford, M. Lederer).

Перевод художественного текста – особая сфера функционирования языка, что предопределено, помимо языковых особенностей художественного стиля, различиями в собственно филологическом статусе между текстами оригинала и перевода, между их «первичностью» и «вторичностью». Каждый переводчик должен стремиться к адекватной передаче оригинала, для чего ему необходимо решить две вполне конкретные задачи – исследовательскую и творческую. Отступления от этой схемы вызывают расхождения между оригиналом и переводом, что, естественно, сказывается на адекватности перевода. Настоящая диссертация исследует вопросы, связанные с сопоставительным исследованием метафор в художественном тексте и их переводами.

Актуальность сопоставительного исследования метафорических моделей в творчестве В.В. Набокова обусловлена перспективностью изучения метафорических моделей в рамках теории когнитивной метафоры; важностью выделения стилистических особенностей метафоризации В.В. Набокова.

Важность данного исследования определяется возможностью выделить национально специфические и индивидуальные компоненты метафорической системы, функционирующей в произведениях В.В. Набокова, а также необходимостью углубленного изучения идиостилевых особенностей писателя.

Объектом исследования настоящей диссертации послужили примеры метафорического словоупотребления в русскоязычных и англоязычных текстах произведений В.В. Набокова.

Предмет исследования составляют закономерности функционирования метафорической системы в произведениях писателя на русском и английском языке.

В качестве **материала** для исследования использовались тексты произведений В.В. Набокова на русском и английском языке. Корпус примеров был составлен на основе следующих романов: «Король, дама, валет» (1928), его перевод “King, Queen, Knave” (1967) «Отчаяние» (1934), его перевод “Despair” (1965); “Lolita” (1955), его перевод «Лолита»(1965), “Transparent Things” (1972), его перевод «Прозрачные вещи» (1999). В результате методом сплошной выборки было обнаружено 3180 метафорических словоупотреблений, из них 1669 в оригинальных текстах, 1511 в переводах, что составляет 52,5% и 47,5% от общего числа соответственно. Выбор материала обусловлен особенностями переводов, из которых два (“Despair”, «Лолита») были выполнены автором; один сыном писателя в соавторстве с В.В. Набоковым (“Queen, King, Knave) и один («Прозрачные вещи») профессиональным переводчиком С.Б. Ильиным. В выборку материала вошли в основном креативные метафоры, использованные автором.

Целью настоящей диссертации выступает сопоставительное исследование метафорических моделей, обнаруженных в оригинальных русскоязычных и англоязычных текстах произведений В.В. Набокова и их переводах на английский и русский язык соответственно.

Для реализации поставленной цели исследования необходимо выполнение следующих **задач**:

- уточнить теоретические основы исследования метафорических моделей в художественных текстах;
- определить основной понятийный аппарат исследования в рамках теории когнитивной метафоры;
- выделить основные метафорические модели, функционирующие в текстах В.В. Набокова;
- охарактеризовать наиболее и наименее частотные модели в русскоязычных и англоязычных произведениях В.В. Набокова;
- выявить особенности перевода метафорических моделей на английский и русский язык;
- определить потенциал конвенциональных метафорических моделей при создании креативных метафор;
- провести сопоставительный анализ особенностей использования метафорических моделей в русском и английском языке.

Методология настоящего диссертационного исследования основывается на теории метафорического моделирования, возникшей в США в конце XX века и активно развиваемой российскими учеными (А. Н. Баранов 1990, 1991, 1994, 1997; Ю. Н. Караулов 1991, 1994; И. М. Кобозева 2004; Е. С. Кубрякова 1994, 1996, 1999; Т. Г. Скребцова 2000; Ю. Б. Феденева 1997, 1999; А. П. Чудинов 2001, 2003; Е. И. Шейгал 1999, 2000; M. Johnson, 1989; G. Fauconnier 1998; G. Lakoff 1980, 1987, 1991, 1996, 2003, 2004; M. Turner 1995, 1998 и другие).

Для решения конкретных задач исследования применялся комплекс **методов**, характерных для современной лингвистики: когнитивное моделирование, дискурсивный анализ, сравнительный и сопоставительный анализ с учетом национальных особенностей соответствующих языков и культур, метод лингвистических фреймов, а также количественная обработка полученных материалов. Отбор метафор осуществлялся с использованием метода сплошной выборки. При обобщении, систематизации и интерпретации материала применялся описательный метод.

Теоретическая значимость настоящей диссертации заключается в сопоставительном исследовании метафорического моделирования в

русскоязычных и англоязычных произведениях В.В. Набокова, в выявлении связи между элементами действительности и их метафорической репрезентацией в художественном тексте, а также в развитии и детализации методики сопоставительного изучения метафорических моделей. Материалы диссертации могут быть в дальнейшем использованы в исследованиях, посвященных проблемам общей теории метафорического моделирования, а также в исследованиях идиостилевых особенностей творчества В.В. Набокова. Кроме того, настоящее исследование представляет интерес для теории перевода, поскольку затрагивает проблемы взаимной переводимости метафорических моделей русского и английского языков.

Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе метафорических моделей, представленных в произведениях В.В. Набокова, а также их переводов на английский и русский язык. В настоящей диссертации выделены основные метафорические модели, характерные для русскоязычного и англоязычного периодов творчества В.В. Набокова и проведен их сопоставительный анализ.

Практическая ценность работы связана с возможностью использования материалов исследования в практике преподавания иностранного языка, литературоведения, при подготовке специалистов по теории перевода и переводоведению, межкультурной коммуникации, а также при написании студентами-филологами курсовых и дипломных работ.

Апробация материалов исследования производилась при обсуждении основных положений диссертации на заседании кафедры риторики и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета. Материалы диссертационного исследования использовались при преподавании курса практического английского языка студентам Уральского государственного педагогического университета. Основные теоретические положения исследования излагались на региональных, общероссийских и международных конференциях в Екатеринбурге, Нижнем Тагиле, Волгограде, Шадринске. По теме диссертации автором опубликованы следующие работы:

1. Прокопьева А.А. Лингвостилистические способы выражения эмоций в английском языке // Актуальные проблемы лингвистики, психолого-педагогические и методические аспекты обучения иностранным языкам. Материалы международной научно-практической конференции. Шадринск, Шадр. гос. пед. ин-т, 14 апреля 2004 г. В двух томах. Т.1, с. 134-135.
2. Прокопьева А.А. Концепт «НИМФЕТКА» в романе В.В. Набокова «Лолита» // Система и среда: Язык. Человек. Общество. Материалы Всероссийской научной конференции 4-5 апреля 2005 г. Нижний Тагил, НТГСПА. С. 103-104.
3. Прокопьева А.А. Проблемы языка и сознания в постмодернизме // Философия и наука. Материалы IV-й Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и соискателей 11 мая 2005 г. Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т. С. 164-165.
4. Прокопьева А.А. Эстетика постмодернизма // Философия и наука. Материалы IV-й Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и соискателей 11 мая 2005 г. Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т. С. 166-167.
5. Прокопьева А.А. Зооморфная метафора в английском языке и особенности ее перевода на материале романов В.В. Набокова // Риторика и лингвокультурология. Материалы межвузовской научной конференции 25-26 ноября 2005 г. Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т. С. 83-84.
6. Прокопьева А.А. Особенности передачи метафор при переводе произведений В.В. Набокова // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2006. Т.18. С. 206-213.
7. Прокопьева А.А. Проблемы когнитивной метафоры. УПИ
8. Прокопьева А.А. Основные метафоры в творчестве В.В. Набокова. Бийск.
9. Прокопьева А.А. Антропоморфная метафора в произведениях В.В. Набокова // Человек в мире культуры. Материалы науч. конф. молодых

ученых, 28 апреля 2006 г., Екатеринбург / Урал. гос. пед. ун-т. С. 80-82.
Кафедра культурологии УрГПУ.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концептуальная метафора весьма распространена в произведениях В.В. Набокова и является одним из основных средств концептуализации и категоризации действительности, формируя специфическую картину мира писателя.
2. Сопоставительный анализ метафорического словоупотребления позволил выделить универсальные доминантные метафорические модели, характерные для всего творчества писателя в целом. К таким моделям относятся, прежде всего, модели со сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» и «ПРИРОДА».
3. Структура метафорической системы В.В. Набокова в русском и английском языках достаточно однородна. Некоторые различия наблюдаются на уровне фреймово-слотовой структуры и обусловлены различиями в конвенциональных метафорических моделях исследуемых языков.
4. Существуют специфические особенности перевода метафор в зависимости от их принадлежности к основным типам (конвенциональная, креативная, онтологическая, структурная или ориентационная).
5. В произведениях В.В. Набокова имеются регулярные переводческие соответствия между доминантными метафорическими моделями русского и английского языка.

Структура диссертации обусловлена выполняемыми задачами исследования и отражает основные этапы и логику развития. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы, списка словарей и справочников и приложения.

В первой главе изложены основные этапы исследования творчества В.В. Набокова, а также современное состояние идиостилевых исследований писателя в литературоведении. Особое внимание уделяется

стилевому своеобразию прозы В.В. Набокова и использованию метафоры, как основного приема. Когнитивные основы исследования составляют описания понятия метафоры, основных направлений исследования метафоры, методики описания и классификации метафорических моделей на основе теории когнитивной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона. В последующих параграфах определяется значимость теории перевода, основные этапы ее развития. Кроме того, большое значение для дальнейшего исследования представляют методы передачи метафор в художественных текстах (с использованием достижений когнитивной лингвистики), а также особенности переводов и автопереводов В.В. Набокова.

Во второй главе представлена структура метафорических моделей, обнаруженных в русскоязычных произведениях В.В. Набокова, а также сопоставительный анализ русскоязычных моделей и их переводов на английский язык на примере автоперевода и перевода, выполненного Д.В. Набоковым.

Третья глава посвящена метафорическим моделям, выявленным в англоязычных произведениях писателя, в сопоставлении с переводами данных моделей на русский язык на примере автоперевода и перевода, выполненного профессиональным переводчиком С.Б. Ильиным.

Четвертая глава рассматривает основные способы перевода метафор в произведениях В.В. Набокова на основании когнитивного подхода и трансформационной теории перевода.

В заключении производится окончательный анализ материала, делаются выводы по проведенному исследованию, а также намечаются перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Список литературы, состоящий из 200 источников, включает исследования, имеющие большое значение для настоящей диссертации.

Глава I. Теоретические основы исследования метафорического моделирования в произведениях В.В. Набокова

1.1. Идиостилевые особенности как основа изучения метафор в творчестве В.В. Набокова

Владимир Владимирович Набоков – один из крупнейших мастеров слова XX века. В силу уникальности своего положения писатель сумел сделать внушительный вклад как в русскую, так и в американскую литературу, сумев стать одним из первых (если не единственным) «русским писателем-космополитом XX века». Сам Набоков определял свое положение следующим образом: “I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany” («Я американский писатель, родившийся в России, получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу, перед тем, как провести пятнадцать лет в Германии») (В.В. Набоков, 1997: 152).

Необычность литературного наследия писателя, заключающаяся в том, что В.В. Набоков с одинаковой виртуозностью создавал произведения на двух языках – английском и русском, а также с легкостью переводил свои романы, определяет и особенности его исследования. Вопреки прогнозам самого Набокова, утверждавшего, что ему «трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы “Лолиту”» (В.В. Набоков, 1994: 474), и самый скандальный роман писателя, и другие, более «традиционные» его произведения довольно быстро достигли России, и вызвали необычайный, непрекращающийся интерес. Первые романы В.В. Набокова на русском языке появились в нашей стране в 1988 г. в издательстве «Художественная литература»; после чего поток изданий, переизданий, сборников, собраний сочинений В.В. Набокова уже не иссякал, а пик популярности писателя пришелся на начало 90-х годов, когда его романы издавались по всей стране, и даже в ближнем зарубежье.

Помимо собственно произведений Набокова, в России появилось также немало трудов о Набокове, в которых описывались формальные и проблемно-тематические аспекты произведений В.В. Набокова. Здесь следует упомянуть работы В. Александрова, Н. Анастасьева, А. Апеля, Г. Барабтарло, Д. Бартона Джонсона, Б. Бойда, Н. Букс, С. Давыдова, А. Долинина, М. Кутюрье, А.М. Люксембурга, К. Проффера, В.П. Старка, П. Тамми, Г. Шапиро. Тем не менее, количество работ, посвященных анализу технической стороны творчества автора, относительно невелико: это книга К. Проффера «Ключи к "Лолите"» (1968), исследования П. Тамми «Проблемы поэтики Набокова» (1985) и М. Кутюрье «Набоков, или Тирания автора» (1993), труды по анализу стилистики В.В. Набокова, принадлежащие Дж. Т. Локрантц (1973), и Ю. Боденштайну (1977). Кроме того, большинство исследований проводилось западными учеными на материале англоязычных романов писателя, а русскоязычная часть наследия В.В. Набокова до сих пор недостаточно исследована. Это определяет актуальность настоящего исследования, которое проводится на основании когнитивной парадигмы.

1.1.1. Изучение творчества В.В. Набокова в современном литературоведении

Количество работ, посвященных исследованию творчества В.В. Набокова, непрерывно увеличивается. В настоящее время В.В. Набоков – писатель с мировой известностью, что обуславливает обширную географию исследований его творчества: Франция, Германия, Англия, Новая Зеландия, Канада, Польша, Финляндия. В США вышли десятки книг, проведены многочисленные исследования, написаны сотни статей и диссертационных работ, посвященных творчеству В.В. Набокова, издаются специализированные журналы “The Nabokovian” и “Nabokov studies”. Наиболее полный список литературы о Набокове содержится в недавно изданном библиографическом перечне «В.В. Набоков: Библиографический указатель литературы, опубликованной на рус. яз. в СССР, России, странах СНГ и гос. Балтии» (2001), который был составлен Г.Г. Мартыновым. Этот список насчитывает 2513 единиц печатных изданий, опубликованных с 1923 по 2000 год. Список работ о

В.В. Набокове на русском языке, составленный М. Маликовой можно найти по следующему адресу:

<http://www.comset.spb.ru/nabokov/library/articles/articles.htm>.

Одной из самых первых работ о В.В. Набокове стала книга З.А. Шаховской «В поисках Набокова» (1991). З.А. Шаховская была лично знакома с В.В. Набоковым, и в ее книге воспоминания о встречах с писателем сочетаются с рассмотрением некоторых мотивов его творчества.

Один из самых известных исследователей, В.Е. Александров в своей книге «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика» (1999) проводит детальный анализ русскоязычной и англоязычной прозы В.В. Набокова, на основе которого делает вывод о необычайной значимости понятия «потусторонность» для всего творчества писателя (В.Е. Александров, 1999: 8). В.Е. Александров приводит следующее высказывание В.В. Набокова о литературном творчестве, определяющее его эстетические позиции: «самый лучший читатель – это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей... Чем больше людей читают книгу, тем меньше она понята; похоже, распространяясь, истина испаряется» (В.В. Набоков, цит. по. В.Е. Александров, 1999: 18).

Монография Норы Букс, французской исследовательницы творчества В.В. Набокова, «Эшафот в хрустальном дворце» (1998) посвящена исследованию русских романов В.В. Набокова. Н. Букс предлагает различные индивидуальные версии прочтения каждого романа писателя.

Карл Р. Проффер, автор исследования «Ключи к “Лолите”» (2000), рассматривает в своей книге наиболее известный и наиболее скандальный роман В.В. Набокова, предлагая свои решения множества головоломок, спрятанных в романе. Вот как определяет К. Проффер качества идеального читателя Набокова: «...тот, кто берется за чтения автора-садиста вроде Набокова, должен иметь под рукой энциклопедии, словари и записные книжки, если желает понять хотя бы половину из того, о чем идет речь» (К. Проффер, 2000: 17). В своей работе Проффер попытался облегчить задачу читателя, разрешив ряд загадок «писателя-садиста Набокова».

Оригинальная версия философии В.В. Набокова содержится в книге «Случайность, ирония и солидарность» (1996) Ричарда Рорти. Автор приводит идеи о даре В.В. Набокова, его идеологии, этике и эстетике.

Максим Д. Шрайер исследует творчество В.В. Набокова в книге «Набоков: Темы и вариации» (2000), предлагая свое понимание произведений писателя. Книга М. Шрайера – это сборник статей и заметок, отличающихся друг от друга и по тематике, и по формально-жанровым принципам, освещающих различные аспекты творчества писателя. Например, в главах «Набоков и Чехов: от "Дамы с собачкой" к "Весне в Фиальте"» и «Набоков и Бунин: поэтика соперничества» проводится сравнительно-сопоставительный анализ творчества этих писателей, а глава «Одиннадцать заметок о рассказах Набокова» представляет собой разбор образчиков «малой прозы» В.В. Набокова, опубликованной как на русском, так и на английском языке (The Stories of Vladimir Nabokov. N.Y.: Vintage Books, 1997).

Кроме собственно стилистических и литературоведческих исследований, существует множество работ, приводящих биографические данные В.В. Набокова, и зачастую использующих биографию писателя как основу исследования его творчества.

Среди биографий В.В. Набокова особенно выделяется монументальный труд новозеландского исследователя Брайана Бойда, признанного лучшим биографом писателя. Б.Бойд написал биографию В.В. Набокова в двух томах, первый из которых (Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990) описывает детство и юность Набокова в России, а также эмигрантские годы: учебу в Кембридже, жизнь в Берлине, вплоть до 1940 года, когда Набоковы покинули Европу.

Второй том (Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991) содержит информацию о жизни В.В. Набокова в Америке и последних годах его жизни, проведенных в Монтрё, в Швейцарии.

Б. Бойду удалось исправить недостатки первой биографии В.В. Набокова, написанной Эндрю Фильдом при жизни писателя, которая была, по словам Б. Бойда, «чудовищно неточна» и «пестрела следами завистливого соперничества,

бездомательными предположениями и невероятными ошибками» (Б.Бойд, 2002).

В своей биографии Б. Бойд следующим образом охарактеризовал личность писателя: «Набоков всегда был одиночкой, и любой рассказ о его жизни должен сосредоточиться на загадке его личности и на том, как она проявляется в искусстве. Три характерные особенности сразу бросаются в глаза... Он всегда отказывался прилаживать свои вкусы и свои критические мнения в угоду времени и ненавидел всяческие объединения, обобщения, условности – ненавидел все, кроме индивидуального и независимого» (Б. Бойд, 2001: 13).

Следует особенно отметить книгу Стейси Шифф «Вера (Госпожа Набокова)», посвященную не самому писателю, а его жене Вере Евсеевне Набоковой (Слоним), сыгравшей немаловажную роль в жизни В.В. Набокова.

На фоне произведений зарубежных авторов, посвященных исследованию В.В. Набокова, работы российских исследователей выглядят довольно скромно, что объясняется длительным запретом идеологической цензуры на произведения В.В. Набокова, недоступностью самих романов писателя, а также теоретических работ, посвященных его творчеству. Тем не менее, в настоящее время все чаще появляются серьезные работы в этой области. Прежде всего, необходимо назвать два сборника статей, исследований, критических рецензий, включающих оценки как русской эмигрантской критики, так и зарубежной, европейской и американской.

Первый сборник «В.В. Набоков: pro et contra» (1997) содержит редкие библиографические материалы, а также научно-критические статьи ведущих отечественных и зарубежных набоковедов.

Второй сборник, вышедший под редакцией Н.Г. Мельникова, носит название «Классик без ретуши: литературный мир о творчестве В. Набокова» (2000) и включает в себя критические статьи таких яркие литературных фигур, как Г. Адамович, Ю. Айхенвальд, П. Бицилли, В. Вейдле, М. Осоргин, Г. Струве, В. Ходасевич, П. Акройд, Дж. Апдайк, Э. Бёрджесс, С. Лем, Дж. К. Оутс, А. Роб-Грийе, Ж.-П. Сартр, Э. Уилсон и др.

Большинство современных набоковедческих исследований можно распределить по трем направлениям: во-первых, это определение места, занимаемого творчеством и личностью В.В. Набокова в контексте развития русской классики; во-вторых, исследование контекстуальных параллелей между творчеством В.В. Набокова и зарубежной и русской культурой XX века; в-третьих, рассмотрение идиостилевых и жанровых особенностей, приемов и методов в творчестве писателя (Я.В. Погребная, 2001).

Работа Ю.И. Левина «О “Даре”» (1998) – одно из первых исследований идиостиля В.В. Набокова. Ю.И. Левин анализирует употребление грамматических категорий, семантических единиц и стилистических приемов, отмечая свободные переходы в использовании категорий лица и времени, семантическую немотивированность форм повествования, постоянную смену грамматических лиц. Для стиля В.В. Набокова характерна, по мнению Ю.И. Левина, необыкновенно яркая образность, достигаемая благодаря созданию «словесных картинок» - особых зрительных образов. Одним из типов таких словесных картинок является всеобщая персонификация, олицетворение, что позволяет сделать вывод о «презумпции всеодушевленности» в творческом мире В.В. Набокова (Ю.И. Левин, 1998).

Ю.Д. Апресян в своих трудах предлагает свою интерпретацию романа «Дар» В.В. Набокова. Пересмотрев роль читателя, Ю.Д. Апресян отмечает его активную роль, вовлеченность в процесс общения с автором: «Своими загадками Набоков стимулирует в читателе творческое начало» (Ю.Д. Апресян, 1995: 655). Ю.Д. Апресян также предлагает варианты главной темы «Дара», характерной и для всего творчества писателя в целом. Это «трагедия постоянного соединения с чужим и постоянной отторгнутости от родного», «условное преодоление физической отторгнутости от родного мира в воображении художника, творческий гений которого настолько велик, что он способен создать живую иллюзию слияния с этим миром в своей памяти» (Ю.Д. Апресян, 1995: 677).

В монографии Н.А. Фатеевой романы «Дар» и «Отчаяние» рассматриваются с точки зрения интертекстуальных связей (Н.А. Фатеева, 2000).

Е.В. Падучева исследует проблемы времени и пространства в текстах В.В. Набокова (Е.В. Падучева, 1996).

Книга Н.А. Анастасьева «Феномен Набокова» (1992) стала одним из наиболее известных сугубо литературоведческих исследований. В 2002 году вышло новое переработанное издание этой книги «Владимир Набоков. Одиноким король». В своих работах Н.А. Анастасьев пытается осмыслить весь творческий путь В.В. Набокова, определить ведущие темы всего его творчества.

В.В. Линецкий в монографии «“Анти-Бахтин” – лучшая книга о Владимире Набокове» (1994) использует приемы деконструктивистского исследования текста при изучении творчества писателя.

Книга О.А. Гурболиковой «Тайна Владимира Набокова. Процесс осмысления» (1995) стала первой попыткой осмысления процесса восприятия творчества Набокова в России.

А.С. Мулярчик в работе «Русская проза Владимира Набокова» (1997) рассматривает русскоязычные романы В.В. Набокова с точки зрения традиционного сравнительно-исторического литературоведения.

Одной из последних работ, посвященных творчеству В.В. Набокова, стала книга Г. Хасина «Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова» (2001), в которой автор использует философский подход к анализу творчества писателя, рассматривая русские романы В.В. Набокова в широком философском контексте.

Кроме обстоятельных монографий, рассматривающих различные аспекты творчества В.В. Набокова (Н.А. Анастасьева, А.С. Мулярчика, В. Линецкого и др.) в России написаны десятки статей и диссертационных исследований (Козловская, 1995; Тимофеева, 1995; Кучина, 1996; Малофеев, 1996; Мухин, 1998; Смирнова 1999; Карпович, 2000; Носовец, 2002; Мещанский, 2002; Гончаренко, 2004).

Тем не менее, необходимо отметить, что большинство работ ориентировано, прежде всего, на русскоязычную прозу В.В. Набокова, в то время как англоязычные романы остаются недостаточно исследованными.

Кроме того, в России предпринимаются попытки создать отечественные варианты биографий В.В. Набокова (без особого, впрочем, успеха). Первой из них стала книга Бориса Носика «Мир и дар Набокова» (1995), награжденная самыми разными эпитетами: от «смутного беллетристического разыскания» (М. Шульман) до «разухабистой компиляции» (Н. Мельников) и «шедевра халтуры» (Дитер Циммер); тем не менее, некоторые исследователи считают биографию Б. Носика вполне приемлемой.

В серии «ЖЗЛ» вышла еще одна биография В.В. Набокова, созданная Алексеем Зверевым (вышла, надо заметить, почти одновременно с русским переводом биографии Б. Бойда, чем обрекла себя на многочисленные сравнения, причем неизменно не в свою пользу), представляющая собой романизованную, упрощенную версию жизни и творчества В.В. Набокова, рассчитанную на «массового читателя» и содержащую весьма резкую и порой не совсем корректную оценку набоковских произведений. Достаточно привести хотя бы несколько примеров: «“Университетская поэма” – “довольно пустынькая», драма “Изобретение Вальса” “оказалась не слишком удачной», финал рассказа “Рождество” «по безвкусной иллюстративности вполне подходит для наставительного рассказика из журнала “Чтец-декламатор”, источавшего слезы у чувствительных барышень на ранней заре века» (А. Зверев, 2001).

Такую ситуацию Михаил Шульман (автор монографии о В.В. Набокове «Набоков, писатель», 1997) прокомментировал следующим образом: «кажется даже, что в отсутствие правдивой биографии Набокова выросло целое поколение людей, представляющих себе какой-то облегченный его облик. Поглядев фильм про Лолиту и почитав книжек про ее создателя, они привыкли лихо перешагивать через проблему Набокова» (М. Шульман, 2002).

Однако появляются в России и работы иного характера; примером может служить монография М. Маликовой «В. Набоков. Авто-био-графия» (2002), содержащая обстоятельный анализ автобиографической прозы В.В. Набокова, сочетающийся с рассмотрением проблем сложной метафоричности произведений писателя. В частности, М. Маликова приходит к выводу, что «“узор” (или,

точнее, орнамент) можно назвать центральной метафорой автобиографического «я» Набокова» (М. Маликова, 2002: 4).

В связи с непрекращающимся интересом к творчеству писателя в современном мире, наряду с традиционными исследованиями и публикациями, появляются многочисленные электронные ресурсы, связанные с произведениями В.В. Набокова.

Одним из наиболее интересных ресурсов, посвященных творчеству В.В. Набокова, является сайт “Zembla” (<http://www.libraries.psu.edu/nabokov>). Сайт существует уже 10 лет, с 1995 года, а его создатель и редактор Джефф Эдмундс известен как один из самых необычных исследователей творчества В.В. Набокова, автор романа “Silvery Light” («Серебристый свет»), посвященного В.В. Набокову и исследованию его романов, а также инициатор самой известной мистификации, связанной с якобы обнаруженными им черновиками неоконченного романа писателя “Original of Laura” («Подлинник Лауры»).

Еще один сайт, посвященный В.В. Набокову, находится по адресу <http://nabokov.tk>. Кроме текстов русских и английских романов, статей, интервью В.В. Набокова, здесь можно найти Интернет-форум, регулярно посещаемый Д.В. Набоковым, и задать вопрос лично сыну писателя.

В целом, количество работ, статей, исследований, Интернет-ресурсов, так или иначе связанных с творчеством и личностью В.В. Набокова, представляется необозримым, и, более того, с каждым днем увеличивается вместе с растущим интересом публики к феномену В.В. Набокова.

1.1.2. Стилизовое своеобразие прозы В.В. Набокова

В.В. Набоков известен как непревзойденный стилист, мастер художественного слова, виртуозно создававший свои произведения на двух языках и получивший прижизненное признание как в русской, так и в американской литературе. Пожалуй, не найдется такого исследователя творчества В.В. Набокова, который бы не отметил специфические особенности стиля писателя. По мнению Г.А. Левинтона, «проблема набоковского стиля –

одна из самых интересных и соблазнительных в современном литературоведении» (Г.А. Левинтон, 1997: 311).

Традиционно выделяются следующие характерные черты набоковской прозы:

1. Смысловая многоплановость, выражающаяся как в лексическом строе, так и в композиционных построениях.
2. Частое неузальное использование языковых единиц, развитие окказиональных смыслов в тексте.
3. Напряженность сюжета.
4. Привлечение читателя к эстетическому и культурологическому диалогу.

(М.Ю. Мухин, 1998)

Б. Бойд в своей биографии писателя утверждает: «Хотя Владимира Набокова нередко называют лучшим стилистом своего времени, многих приводит в замешательство нарочитость его языка. Манера изложения Набокова столь сильно привлекает внимание к самой себе, считают они, что ни выразить подлинные эмоции, ни просто сказать что-либо писатель уже не в состоянии. Точно такие же претензии предъявлял Лев Толстой к Шекспиру — неплохая компания для Набокова!» (Б. Бойд, 2001: 15).

Подобные обвинения в «нерусскости», «бездушности» и «холодном формализме» можно найти в рецензиях на самые первые произведения В.В. Набокова (Сирина):

«С огромной поэтической зоркостью, с исключительным стилистическим блеском автор воспроизводит абсолютное ничтожество и бессодержательность жизни. <...> Герои Сирина — “человекоподобные”. Они физиологически подобны людям, но жуть, исходящая от книги Сирина, именно определяется тем, что это именно лишь подобия людей, более страшные, чем механические гомункулы. Люди как люди, но только без души. Страшный, фантастический гротеск, написанный внешней манерой изощренного реализма» (К. Зайцев, «Россия и славянство» от 23 марта 1929. С. 3).

«"Соглядатай" Сирина похож на фокус, не совсем удавшийся и потому вызывающий досаду вместо удивления» (Г. Адамович, «Иллюстрированная Россия» от 22 ноября 1930, № 48. С. 22).

«Сирин — блестящий писатель. Он сначала привлек всеобщее внимание как исключительный мастер стиха. Затем, столь же быстро, с первых шагов завоевал себе место замечательного мастера русской прозы. <...>И все же, с каким огромным облегчением закрываете вы книгу, внимательно прочитавши до последней строки. Слава Богу, не надо дальше читать этого наводящего гнетущую тоску талантливейшего изображения того, как живут люди, которым нечем и незачем жить. Не люди, а человекообразные, не подозревающие ни красок окружающего их мира, ни душевных красок человеческой природы, слепорожденные кроты, толкающиеся беспомощно, безвольно, безответственно в потемках какого-то бессмысленного и бесцельного прозябания.

Какой ужас, так видеть жизнь, как ее видит Сирин!»

(К. Зайцев. «Бунинский» мир и «сиринский» мир // Россия и славянство. 1929. 9 ноября. № 50. С. 3).

Подобные отзывы получали и последующие, уже англоязычные произведения писателя:

«Роман Набокова самым вопиющим образом опошлен авторской вседозволенностью (обесценивающей виртуозную словесную игру) и декадентской готовностью использовать чувство боли, счастья или извращения ради бездушного литературного эффекта» (Nordel R. Limits of cleverness // Christian Science Monitor. 1969. May 8. P. 13).

«"Ада" — самый перехваленный роман десятилетия. <...> Это бесплодная победа другого Набокова — ловкача-формалиста, редкого педанта и игрока словами, последнего и, вероятно, наименее значительного из великих модернистских писателей» (Dickslein M. Nabokov's Folly // New Republic. 1969. June 28. P. 27,29).

Тем не менее, изощренность стиля В.В. Набокова, увлечение языковыми приемами встречали и положительные оценки критиков:

«Сирин обладает стилистическим мастерством и свежестью восприятия, даром неподготовленного зрения, который позволяет ему видеть по-своему каждую самую скучную и надоевшую деталь окружающего, своеобразной писательской изобретательностью, дающей Сирину возможность разворачивать материал романа, сам по себе в особой манере непрерывного обновления словаря, образов, наблюдений» (Г. Хохлов, Воля России, 1931, № 3/4. С. 377).

«В. Сирин мог стать подлинным писателем только потому, что в нем, как человеку, оказался большой закал и упорство, что он не подгонял свою жизнь под трагическую судьбу писателя, а подлинную трагиду жизни претворял в творчестве. (А. Беем. Человек и писатель // Меч. 1936. 3 мая. № 18. С. 3).

Подводя итог рассуждениям об оригинальности набоковского стиля, можно процитировать слова Б. Бойда: «Некоторые полагают, что раз стилистическая оригинальность Набокова так постоянно заявляет о себе, то, значит, ему нечего предложить, кроме стиля. Я же считаю более убедительным другое объяснение: набоковский стиль столь резко выступает на первый план потому, что он глубоко переосмыслил писательское искусство и смог, благодаря этому, выразить всю оригинальность своего ума» (Б. Бойд, 2001: 17).

В современных исследованиях творчества В.В. Набокова необычайно часто встречаются термины «интертекстуальность» и «метапроза» или «метароман», характерные в целом для описания литературы эпохи постмодернизма. Впервые вопрос о русской метапрозе XX века всерьез был поставлен Д.М.Сегалом в его работе «Литература как охранная грамота», хотя термин «метапроза» им еще не употребляется. Однако, определяя, что объединяет «Мастера и Маргариту» М.Булгакова, «Дар» и «Бледное пламя» В.Набокова с «Доктором Живаго» Б.Пастернака и «Поэмой без героя» А.Ахматовой, ученый формулирует важнейшие принципы метапрозы. «Все указанные вещи, – пишет Сегал, – трактуют тему создания литературных произведений, они посвящены творческому процессу, понимаемому как часть жизни, иногда как ее заместитель, иногда как ее творец, а иногда – как ее устранитель. Равным образом все вышеперечисленные вещи трактуют тему

писателя и писания, некоторые из них включают в себя – цитатно или путем описания – тексты, о создании которых повествуется» (Д.М. Сегал, 1981: 151).

Рассмотрению романов В.В. Набокова с точки зрения проблематики постмодернизма посвящено множество работ (А. Бут, П. Во, Ю. Кристева, В. Курицын, М.Н. Липовецкий, Н.Б. Маньковская, Л. Хатчеон и др.).

Творчество В.В. Набокова часто упоминается в связи с проблемами интертекстуальности, в его произведениях находятся ссылки на самые разнообразные «претексты», от Пруста до Лескова. Как сказал сам Набоков, еще при жизни: «Едва ли найдется какой-нибудь выдающийся русский писатель прошлого, которого раскладчики по полочкам не упомянули бы в связи со мной» (В.В. Набоков, 1989: 409).

Однако основной проблемой большинства подобных исследований по-прежнему остается их принципиальная бездоказательность. В попытке найти как можно большее количество интертекстуальных связей, ссылок, аллюзий, реминисценций, исследователи часто используют довольно сомнительные связи и интерпретации. Н.Г. Мельников достаточно критично отзывается об «эффектных, но, по сути, фантастических литературных параллелях, коими сейчас пробавляется девяносто процентов литературоведов» (Н.Г. Мельников, Новый мир, 2003, №7). А.М. Зверев пишет об исследователях «для которых поиски всевозможных литературных отголосков, аллюзий и подтекстов давно стали своего рода спортивным соревнованием: кто обнаружит их больше? кто укажет самые маловероятные?» (А.М. Зверев, 2001).

Так, например, в статье И. Смирнова проводятся параллели между романом «Отчаяние» и самоубийством Маяковского. С некогда кубофутуристом Маяковским в «Отчаянии», прежде всего, сопоставляется Ардалион, придающий яблокам на своих картинах квадратную форму и снабжающий портрет Германа геометризованным фоном, причем основанием для сопоставления считается тот факт, что оба они – москвичи (И. Смирнов, http://russianway.rchgi.spb.ru/Nabokov/volume%201/41_smirn.pdf).

В. Десятов и А. Куляпин предлагают рассматривать творчество В.В. Набокова через призму шахматной игры, а одну из шахматных задач писателя

из сборника “Poems and Problems” детально препарируют, основываясь на предположении, что она представляет собой интертекстуальное представление «сказки», в которой у белой пешки возникает типично сказочный выбор пути: налево пойдешь... прямо пойдешь ... направо пойдешь ... (В. Десятов, А. Куляпин, <http://lik.altnet.ru/Kritika/nab.htm>).

По справедливому замечанию Л.Г. Андреева, творчество В.В. Набокова невозможно свести к одной лишь постмодернистской интертекстуальности, он вообще не сводим, уникален (Л.Г. Андреев, 2001). В его произведениях можно найти приемы реализации принципа интертекстуальности, как впрочем, и множество других приемов.

В настоящем исследовании, во избежание создания многозначных трактовок и проведения недостоверных параллелей, внимание уделяется сугубо лингвистическим параметрам идиостиля В.В. Набокова.

1.1.3. Метафора как один из основных стилистических приемов в творчестве В.В. Набокова

Специфической особенностью набоковской прозы, неоднократно отмеченной многими исследователями, является особое использование стилистических приемов, тропов: эпитетов, сравнений, метафор, метонимических переносов, гипербол и т.д. Как правило, большинство исследований посвящено рассмотрению использования приемов в прозе В.В. Набокова в целом, составлению классификаций используемых тропов.

Так, например, в исследовании Дж. Т. Локрантц осуществляется классификация игровых приемов в произведениях В.В. Набокова, однако, как отметил Г.А. Левинтон, «при всей бесспорной полезности указанного сочинения, ключа к стилю Набокова подобным образом найти нельзя. Ведь если положить в основу работы простую каталогизацию, то она была бы куда более полезна, если бы автор выписал все примеры каламбуров, имен и т. п., если же автора интересуют сами приемы, то работа была бы гораздо интереснее, если бы свою экзemplификацию он (не стремясь к обилию материала <...> ограничил наиболее интересными примерами» (Г.А. Левинтон, 1997: 311).

В работах Г. Ф. Рахимкуловой проводится исследование каламбуров, окказионализмов, аллюзий и аллитераций в прозе В.В. Набокова (Г.Ф. Рахимкулова, 2004).

В. Полищук в статье «Жизнь приема у Набокова» рассматривает различные виды тропов в произведениях писателя, отмечая также обильное присутствие метафор в текстах Набокова. В. Полищук отмечает характерную черту метафоризации – прием реализации устойчивой метафоры, ее «оживление», использование буквализированных метафор (В. Полищук, 1997: 826).

М.Ю. Мухин при исследовании синтагматического напряжения в романах В.В. Набокова выделяет несколько классов метафор:

- 1) Творчество, литературная работа;
- 2) Мышление, психика;
- 3) Время, воспоминание;
- 4) Эмоциональное переживание, чувство;
- 5) Виды природы;
- 6) Восприятие органами чувств.

Кроме того, М.Ю. Мухин, обобщая основные типы метафорических переносов, выявляет наиболее существенные направления сопоставлений: опредмечивание абстрактных понятий, одушевление творческих мыслительных процессов, природных явлений; представление творческих, природных, эмоциональных процессов как физиологических; сенсоризация описываемых предметов, явлений ситуаций, перенос признаков с одного чувственного восприятия на другое (М.Ю. Мухин, 1998: 9).

Помимо исследования фигур речи в текстах произведений В.В. Набокова, некоторыми учеными производятся попытки выделить метафоры, характерные для всего творчества писателя в целом, а также метафоры, реализующиеся в каждом конкретном произведении.

Так, например, в исследовании М.А. Дмитровской «От первой метафоры к последней: смысл финала романа В. Набокова “Машенька”» ставится задача показать, что учет образной структуры романа, проявляющейся в сравнениях,

метафорах, образах-символах, позволяет перевести обсуждение смысла произведения в иную плоскость. При этом подходе на поверхность выводятся смыслы, зашифрованные В.В.Набоковым в языковой материи произведения. М.А. Дмитриовская выделяет центральные метафоры в романе «Машенька» (оппозиция «жизнь – смерть» и проблема времени) и иллюстрирует их многочисленными примерами (М.А. Дмитриовская, <http://cfri.ru/publications/reports/madmit.htm>).

Н. Берберова, одна из первых заметившая размер и значение необыкновенного дара В. Набокова, писала о своеобразных «образах-гуриях» - метафорических образах, проходящих через большинство произведений писателя. Среди них она называла следующие: «миф страшной силы детских впечатлений, обид, желаний, играющих роль позже, в определенный момент; влечение пожилого человека к подростку; миф выдуманного языка никогда не бывшей народности, упавшего в книгу из несуществующего словаря; образ бабочки с замысловатым названием, порхающей здесь и там на протяжении трех десятков лет все с той же нетронутой пылью на крыльях; символ шахматной игры как путь в математический мир, пересекающий мир вещный; таинственный (для непосвященных) спелый фрукт, имеющий важный смысл в разворачивании сюжета, замененный в “Bend Sinister” фонарем; образ райского блаженства меры, точности и благородства – игра в теннис; подземный ход по принципу “Туда далеко, обратно близко”, мучительное проползание ночных мыслей, в inferнальный путь которых захвачен читатель, превращенный на это время в ползущее, безногое и безрукое существо» (Н. Берберова, «Набоков и его “Лолита”», 1997)

Н. Берберова отмечает еще одну, необычайно значимую для В.В. Набокова метафору – мотив ковра. «Земное существование подобно великолепному ковру. Оно не что иное, как изнанка великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой стороне. Это в “Даре”, и в том же “Даре” эта метафора возвращается. Странность жизни “как будто на миг завернулась, и он увидел ее необыкновенную подкладку”. В одном стихотворении Набокову хочется так

сложить дивный ковер жизни, чтобы узор настоящего пришелся бы на прошлый “прежний узор”» (Н. Берберова, «Набоков и его “Лолита”», 1997).

«Узор» или «орнамент» называет центральной метафорой Набокова и М. Маликова при исследовании его автобиографической прозы (М. Маликова, 2002: 4). М. Маликова также отмечает характерную особенность писателя по отношению к описанию реальности: «...элементы реальности функционируют у Набокова как метафоры, фигуры смысла и как мнезические знаки» (М. Маликова, 2002: 4).

Сам В.В. Набоков говорил об этой своей особенности следующее: “Reality is a very subjective matter” («Реальность – это очень субъективная вещь»), что объясняет обилие метафорических концептов в его произведениях (В.В. Набоков, 1997: 139).

В целом об использовании различных стилистических приемов В.В. Набоков сказал в одном из своих интервью: «...главное, о чем я прошу у серьезного критика – это быть достаточно проникательным, чтобы понять, что каким бы термином или тропом я ни пользовался, моя цель – не в том, чтобы создать показную остроту или гротескную недоговоренность, а в том, чтобы выразить мои чувства и мысли с наивысшей правдивостью и ясностью» (В.В. Набоков, 1997: 179). Это утверждение писателя, являющееся, по сути, предвосхищением идей когнитивной лингвистики, подтверждает целесообразность исследования метафорических моделей в произведениях писателя с позиций теории концептуальной метафоры, в противопоставление традиционному подходу, рассматривающему метафору только как стилистический прием.

1.2. Когнитивные основы изучения процессов метафорического моделирования

Когнитивная наука (cognitive science) появилась в середине XX века. Повышенный интерес ученых к вопросам человеческого разума, мышления, ментальных процессов и состояний, знания и познания в целом привел к смене научной парадигмы. Возникновение когнитивистики, объединившей несколько научных направлений (когнитивную психологию, лингвистику, философию,

моделирование искусственного интеллекта и др.) привело к «когнитивной революции» в современной науке. основополагающая революционная идея когнитивистики заключается в следующем: человеческое мышление оперирует внутренними (ментальными) когнитивными структурами типа концептов, фреймов, сценариев, моделей и пр. (Н.Д. Арутюнова, Н.Н. Болдырев, В. З. Демьянков, Е.С. Кубрякова, И.А. Стернин и др.)

В когнитивистике главное внимание уделяется человеческой когниции, когнитивный мир человека изучается по его поведению и деятельности, протекающих при активном участии языка, который образует речемыслительную основу любой человеческой деятельности – формирует ее мотивы, установки, прогнозирует результат (В.А. Маслова, 2004: 8).

Поскольку когнитивные процессы тесно связаны с языком, язык с позиции когнитивной науки невозможно рассматривать отдельно от других форм интеллектуальной деятельности человека. «Язык становится как бы двойником *homo sapiens*. Он проникает внутрь человека. Он формирует его сознание. Он пишет портрет этноса и отдельных личностей» (Н.Д. Арутюнова, 2000:12). Именно язык открывает «доступ к ненаблюдаемому когнитивному миру человека, структурам его сознания» (Е.С. Кубрякова, 1994: 34). Слияние когнитивных дисциплин, изучающих человека, с лингвистикой привело к появлению когнитивной лингвистики.

1.2.1. Когнитивная лингвистика как направление современной науки о языке

Когнитивная лингвистика – это лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и трансформировании информации (Е.С. Кубрякова, 1996: 56).

Базовое положение когнитивной лингвистики – это идея о том, что «поведение и деятельность человека определяются в значительной степени его знаниями, а языковое поведение – языковыми знаниями» (В.А. Маслова, 2004: 21).

Данное лингвистическое направление зародилось в США, во второй половине 70-х гг., где его чаще называли «когнитивной грамматикой». В российской научной литературе встречается термин «когнитивная семантика», связанный с традицией использования исследовательских данных в отечественной лингвистике. Базовыми работами по когнитивной лингвистике, появившимися в 80-х гг. XX века являются «Основания когнитивной грамматики» Р. Лангакера (1987), «Женщины, огонь и опасные предметы» Дж. Лакоффа (1989) и «Тело в мышлении» М. Джонсона (1989). Хотя родиной когнитивной лингвистики считаются США, в Европе также существуют собственные школы когнитивной лингвистики, к которым относятся, прежде всего, австрийская и немецкая (В.-А. Либерт). Появление когнитивной лингвистики в России связывают с выходом XXIII тома «Нового в зарубежной лингвистике» в 1988 г., где отечественному читателю были впервые представлены проблемы когнитивистики. С этого времени начинается бурное развитие данного лингвистического направления в России. Многие ученые не причисляли себя напрямую к когнитивному направлению, хотя их работы внесли важный вклад в становление российской когнитивной лингвистики (В.Г. Гак, Г.В. Колшанский, В.Н. Телия, И.А. Стернин, Е.С. Яковлева и др.). Эти исследователи придавали большое значение связи языка с психологическими особенностями человека, выделяли антропологический подход в качестве основополагающего в лингвистике.

В результате развития когнитивной лингвистики в России возникла необходимость обобщить и структурировать накопленные данные, определить терминологическую базу исследований. Такой обобщающей работой стал «Краткий словарь когнитивных терминов» (1996), в создании которого принимали участие такие выдающиеся ученые как Е.С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, А.Г. Лузина.

Современная когнитивная лингвистика включает в себя множество направлений, каждое из которых имеет свои методы исследования и собственную терминологическую базу, более или менее сходную в рамках общей когнитивной парадигмы. Можно сказать, что когнитивная лингвистика

до сих пор находится на этапе своего становления, более того, «область когнитивных исследований еще окончательно не сложилась» (Е.С. Кубрякова, 1996: 54). Все это определяет существование некоторых проблем, особенно касающихся терминологического аппарата исследований. В своей статье, посвященной проблемам ключевых терминов когнитивной лингвистики, З.Д. Попова и И.А. Стернин отмечают существующее «злоупотребление модной когнитивной терминологией без определения ее содержания. Такие понятия как *«концепт, концептуализация, когнитивный, концептосфера, языковое сознание, менталитет* так и мелькают на страницах лингвистических сборников, что носит скорее лозунговый, чем конкретно-лингвистический характер. Это ведет к теоретической эклектике. Содержание понятий расплывается, лишается всякого смысла, не ясен ни конкретный предмет, ни инструмент или метод исследования». (З.Д. Попова, И. А. Стернин, 2004: 48). Несмотря на существование различных методов когнитивного исследования, некоторые ученые (А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский) отмечают, что в рамках когнитивных исследований еще не появились работы, «которые содержали бы в эксплицитном виде комплекс методологических оснований когнитивного подхода к языку» (А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский, 2001: 95). Более того, даже само понятие «когнитивный» вызывает некоторые сомнения у ряда исследователей: Е.С. Кубрякова говорит о «некоторой неясности и расплывчатости самого термина «когнитивный» (Кубрякова 1999: 4), а Р.М. Фрумкина считает, что «термин «когнитивный» размыт и почти пуст» (Фрумкина 2001: 55).

В связи с этим мы считаем целесообразным определить категориально-понятийный аппарат данного исследования во избежание возможных расхождений в понимании терминов.

Ключевым термином когнитивной лингвистики, как и когнитивной науки в целом, считается когниция. В.З. Демьянов определяет **КОГНИЦИЮ** как «формируемую и миропреобразующую силу» (В.З. Демьянков, 1994: 25). По мнению Н.Н. Болдырева, **КОГНИЦИЯ** – это «обыденное познание, связанное со

спецификой восприятия, накопленным опытом и знаниями» (Н.Н. Болдырев, 2000: 19).

Картина мира – то или иное представление человека о каких-либо явлениях жизни, которое сформировалось у него в результате жизненного опыта (Г.В. Колшанский, 2005: 20).

Картина мира также определяется как «целостная совокупность образов действительности в коллективном сознании» (В.И. Карасик, 2002: 104).

Самый важный способ формирования и представления знаний о мире – это язык. Именно в языке человек фиксирует результаты познания объективного мира. Выраженные в языковой форме, эти знания представляют собой то, что различные исследователи называют «языковой репрезентацией мира», «языковой моделью мира», «языковой картиной мира». В связи с тем, что в языке закрепляется общественное сознание, тексты, как результаты мыслительной деятельности содержат понятийное богатство разума (Г.В. Колшанский, 2005: 27).

Первостепенное значение в исследованиях по когнитивной лингвистике отводится концепту. Существует множество определений концепта, что связано с его многомерной природой; в сложную структуру концепта входит не только понятийная основа, но и социальная, психическая и культурная составляющие, которые включают эмоции, ассоциации, коннотации, присущие данной культуре. Исследованиями концепта в когнитивной лингвистике занимаются Н.Д. Арутюнова, А.П. Бабушкин, А. Вежбицкая, Е.С. Кубрякова, Ю. С. Степанов и др. Одно из наиболее ранних определений концепта было дано А. Вежбицкой в книге «Lexicography and conceptual analysis» (1985): концепт – это «объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно-обусловленные представления человека о мире «Действительность» (А. Вежбицкая, 1996: 11). Концепты необходимо отделять от смежных терминов *понятие* и *значение*. Понятие – это совокупность существенных и необходимых признаков, в то время как концепт включает в себя и несущественные признаки. Значение является единицей семантической системы, семантического пространства языка, а концепт – это единица концептосферы, ментальной

сферы человека. Значение своими системными семами передает определенные признаки, образующие концепт, но это всегда лишь часть смыслового содержания концепта (З.Д. Попова, И.А. Стернин, 2002: 59).

Неоднозначность, многомерность самого понятия «концепт» определяет множество подходов к его изучению. В настоящее время существуют психологический, логический, философский подходы к изучению концепта. В современной лингвистике принято выделять два основных направления в изучении концепта – это когнитивный и лингвокультурологический подход. В рамках *когнитивного* подхода концепт понимается как ментальное образование, когнитивная структура, на первый план выходят проблемы знания и познания, оперирования единиц сознания, соотношения языка и сознания (А.П. Бабушкин, Н.Н. Болдырев, Е.С. Кубрякова, З.Д. Попова, И.А. Стернин). При *лингвокультурологическом* подходе концепт понимается как культурное образование в ментальном мире человека, при этом подходе концепт также локализуется в сознании, но главная роль отводится его национально-культурной составляющей (Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, М.В. Пименова, Ю.С. Степанов).

Концепт является единицей или квантом структурированного знания. При этом концепт может быть как отдельным смыслом, так и целой концептуальной структурой, включающей другие концепты, которые могут подразделяться на несколько типов: конкретно-чувственный образ, представление, схему, понятие, прототип, пропозициональную структуру, фрейм, сценарий (скрипт), гештальт и так далее (Н.Н. Болдырев, 2000: 36). Все эти типы концептов различаются по степени абстракции от конкретно-чувственного образа к фрейму – объемному, многокомпонентному концепту, включающему в себя информацию о стереотипной ситуации. Сценарий, или скрипт, - это динамически представленный фрейм, последовательность этапов, эпизодов, разворачивающихся во времени (Н.Н. Болдырев, 2000: 36-38). Базовой теорией фреймов в когнитивной лингвистике является теория М. Минского, которому принадлежит наиболее распространенное определение фрейма.

Фрейм – это структура данных для представления стереотипной ситуации, особенно при организации больших объемов данных (Е.С. Кубрякова, 1996: 188).

Это организация представлений, хранимых в памяти, структура знаний, информация об определенном фрагменте человеческого опыта. Данное знание включает: а) лексическое значение, б) энциклопедическое знание предмета, в) экстралингвистическое знание (В.А. Маслова, 2004: 60). Родственные фреймы связаны фреймовыми системами.

Фрейм – это представление обычной ситуации в виде набора слотов. Каждый слот представляет некоторый тип информации, релевантный для описываемого фрагмента действительности.

Слот – это элемент ситуации, который включают какую-то часть фрейма, какой-то аспект его конкретизации (А.П. Чудинов, 2003: 71).

Каждый слот хранится с некоторым определенным значением, однако эти значения могут заменяться при работе со слотами. При этом слот может содержать информацию об условиях его заполнения. Часто такое заполнение представляется как подфрейм или субфрейм – вложенный фрейм (Е.С. Кубрякова, 1996: 189).

Таким образом, мы определили базовые понятия, использующиеся в когнитивной науке на современном этапе, по возможности указав интерпретацию, в которой эти термины используются в рамках данного исследования.

1.2.2. Различные направления исследования метафоры

В сфере когнитивной лингвистики развивается большое количество направлений, одним из которых стала теория когнитивной метафоры.

Метафора привлекала к себе внимание множества мыслителей с древнейших времен. Основы научного изучения метафоры были заложены еще Аристотелем (“Поэтика”, “Риторика”, “Топпика”), который рассматривал метафору как способ переноса имени. Аристотель дал классическое определение метафоры и выделил 4 типа, характерных для метафорического

переноса (с рода на вид, с вида на род, с вида на вид и перенос по принципу пропорциональной аналогии).

Повышенный интерес к феномену метафоры определяет существование множества направлений исследования метафоры в философии, логике, литературоведении, психологии, семиотике, лингвистике. Точное количество направлений изучения метафоры практически невозможно назвать. Существует множество классификаций, описывающих существующие в современной науке подходы к изучению метафоры. Например, Г.Н. Складарская (1993) предлагает следующую классификацию направлений в изучении метафоры:

1. Семасиологическое направление;
2. Ономасиологическое направление;
3. Гносеологическое направление;
4. Логическое направление;
5. Собственно лингвистическое направление;
6. Психолингвистическое направление;
7. Лингвостилистическое направление;
8. Экспрессивное направление;
9. Лингвистико-литературоведческое направление;
10. Лексикологическое направление;
11. Лексикографическое направление.

Тем не менее, в современной науке появилась тенденция к разграничению всего двух подходов к изучению метафоры: от Аристотеля идет традиция сравнительного или субституционального подхода к анализу метафоры. Эти сравнительные теории, исследующие процедуры переноса или сравнения в относительно замкнутых смысловых полях, правила метафорического замещения, нормы понимания метафоры, в основном разрабатываются в рамках традиционной поэтики. (Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, В. Г. Гак, И. Р. Гальперин, Г. Н. Складарская, Е. Т. Черкасова, Д. Н. Шмелёв и др.)

Для этого направления характерен интерес к семантике и функциям метафоры, закономерностям процесса метафоризации, её стилистическим

возможностям. В отечественной лингвистике метафора понимается, как правило, как сжатое сравнение без употребления сравнительных слов «как», «подобно» и т.д. Для традиционного направления характерно четкое разграничение метафоры и прочих тропов или языковых явлений: метонимии, сравнения, синекдохи, термина, переноса по функции и т.д.

Большое значение исследователи метафоры придают семантической стороне метафоры, изучая семантические процессы, создающие метафорическое значение, структуру сем, составляющих метафору, соотношение сем в исходном и метафорическом значениях, механизмы образования метафоры (Н.Д. Арутюнова, М.В. Никитин, Г.Н. Складарская, И.А. Стернин, Е.Т. Черкасова, Д.Н. Шмелев). Метафора характеризуется «семантической двуплановостью, которая формируется на базе скрытого сравнения первого явления с другими по каким-либо признакам» (Е.Т.Черкасова, 1959: 9).

По мнению Г.Н. Складарской следует выделять языковую метафору, включающую в себя «живую» и общеязыковую метафору, в противоположность художественной и генетической метафоре, которые являются смежными с языковой метафорой семантическими явлениями, однако не обладают ее специфическими особенностями (Г.Н. Складарская, 1993: 47). Таким образом, языковая метафора – это «вторичная косвенная номинация при обязательном сохранении семантической двуплановости и образного элемента» (Г.Н. Складарская, 1993: 12).

В рамках традиционного подхода предпринимались попытки классификации типов метафор. Наиболее известной является классификация, предложенная Н.Д. Арутюновой, которая выделяет четыре типа метафоры:

1. Номинативная метафора (собственно перенос названия), состоящая в замене одного дескриптивного значения другим и служащая источником омонимии;

2. Образная метафора, рождающаяся вследствие перехода идентифицирующего (дескриптивного) значения в предикатное и служащая развитию фигуральных значений и синонимических средств языка;

3. Когнитивная метафора, возникающая в результате сдвига в сочетаемости предикатных слов (переноса значения) и создающая полисемию;

4. Генерализирующая метафора (как конечный результат когнитивной метафоры), стирающая в лексическом значении слова границы между логическими порядками и стимулирующая возникновение логической полисемии» (Н. Д. Арутюнова, 1998: 366).

Подводя итоги данной классификации, Н.Д. Арутюнова утверждает, что «рано или поздно метафора исчезает». (Н.Д. Арутюнова, 1998: 366). Наименее устойчивыми считаются номинативная и генерализирующая метафора, когнитивная метафора проявляет несколько большую стойкость, а наиболее устойчива образная метафора (субстантивная, адъективная и глагольная). Чем теснее метафора связана с задачами номинации, тем менее она устойчива. Переход метафоры к осуществлению вторичной для нее функции номинации исключает семантическую двуплановость, т.е. ведет, в конечном счете, к гибели метафоры (Н. Д. Арутюнова, 1998: 366).

Н.Д. Арутюнова делает вывод о том, что метафорическое значение тесно связано с коннотацией. А поскольку в коннотативное значение входит оценочная, эмоциональная, перцептивная информация, то «метафора обнажает процесс переработки в языковое значение различных субпродуктов идеальной (интеллектуальной, эмоциональной, перцептивной, когнитивной) деятельности человека» (Н. Д. Арутюнова, 1998: 342).

В.Г. Гак основывает свою типологию метафор на классификации характера семантических процессов, происходящих при метафоризации. В результате он выделяет следующие классы метафор:

А. Полный метафорический перенос: 1) двусторонняя метафора (*голова – котелок*); 2) односторонняя семасиологическая метафора (*ножка стула*); 3) односторонняя ономасиологическая метафора (*волынить*).

Б. Частичный метафорический перенос (*зубец вилки*).

(В.Г. Гак, 1972: 151)

В типологии Ю.И. Левина метафоры классифицируются по способу реализации компаративного элемента: 1) метафоры-сравнения (*колоннада роши*);

2) метафоры – загадки (*клавиши – булыжники*); метафоры, приписывающие объекту свойства другого объекта (*ядовитый взгляд, жизнь сгорела*) (Ю.И. Левин, 1965: 293).

Г.Н. Скляревская предлагает распределять языковые метафоры по основаниям смысловых преобразований и выделяет следующие виды метафор:

1. Мотивированная метафора (*карикатура – рисунок и карикатура – человек*).
2. Синкретическая метафора (*громкое имя, кислая улыбка*).
3. Ассоциативная метафора (*базар – место для торговли и базар – шум*).

(Г.Н. Скляревская, 1993: 47).

Необходимость выйти за рамки языковых ограничений и прибегнуть к рассмотрению экстралингвистических факторов при изучении метафоры приводит к возникновению логико-семантического подхода (В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян, В. Н. Телия), в рамках которого рассматривается антропологический фактор в процессе метафоризации. Метафора трактуется как средство создания языковой картины мира человека.

В.Н. Телия отмечает, что «антропометричность метафоры, то есть соизмеримость сопоставляемых в метафоризации объектов именно в человеческом сознании, безотносительно к реальным сходствам и различиям этих сущностей, самым естественным образом вписывается в современную антропологическую парадигму научного знания, исходящую из допущения, что человек познает мир через осознание своей предметной и теоретической деятельности в нем» (В.Н. Телия, 1988: 4).

Однако наряду с традиционным семантическим подходом к изучению метафоры, в западной науке зарождался принципиально иной подход, основывающийся на идее когнитивного подхода (М. Блэк, М. Джонсон, Дж. Лакофф, Р. Лангакер, А. Ричардс, М. Тёрнер, Ж. Фоконье).

М. Блэк развивает концепцию метафоры как взаимодействия, в его модели метафора есть результат интеракции концептов, а не семантических значений, метафора – это неустранимый феномен языка, который действует не на уровне словесных комбинаций, но гораздо глубже, проявляясь во взаимодействиях, интеракциях концептуальных структур, лежащих в основе

слов (М. Блэк, 1990: 153-171). В классической работе «Метафора» М. Блэк отмечает, что «целью метафоры не является замещение формального сравнения или любого другого буквального утверждения, у нее – свои собственные отличительные признаки» (М. Блэк, 1990: 162). Основным признаком М. Блэк считает способность метафоры не выражать, а создавать сходство. Блэк выделяет в структуре метафоры два объекта: «фокус» (focus) и «рамку» (frame). При взаимодействии этих двух объектов происходит расширение или сдвиг в значении, а результатом является метафора. Метафора в этой схеме действует как особый фильтр: благодаря проецированию главного объекта («фокуса») на область вспомогательного через систему импликаций («рамок») появляется новая перспектива видения объекта. Для иллюстрации этой идеи Блэк применяет аналогию с закопченным стеклом, на котором прочерчены линии. Сквозь это стекло можно смотреть на звездное небо, и тогда его образ будет организован конфигурацией этих линий. Блэк предлагает рассматривать метафору как такого рода стекло, а систему общепринятых ассоциаций – как линии, образующие рисунок. Таким образом, метафора как система фильтрации задает определенный способ видения объекта (М. Блэк, 1990: 165).

Несмотря на имеющуюся в теории Блэка непоследовательность и противоречивость, отмеченную, например, В.В. Петровым, она оказала мощное влияние на дальнейшие исследования метафоры. М. Блэка можно считать основателем когнитивного подхода к анализу метафоры.

М. Блэк развивает идеи А. Ричардса, высказанные им в работе «Философия риторики» (1936). Ричардс считает основополагающей идею о метафорической основе языка, о погруженности языка в культуру. По мнению А. Ричардса, метафора является «вездесущим принципом языка» и действует не на уровне слов и значений, а гораздо глубже, на уровне концептуальных структур, участвующих в порождении языка. А. Ричардс отмечает, что «метафорические процессы в языке, взаимообмен между значениями слов, который мы наблюдаем, изучая эксплицитные метафоры, накладываются на воспринимаемый нами мир, сам по себе также являющийся продуктом более ранней или непредумышленной метафоры...» (А. Ричардс, 1990: 56). В

последующем эта идея была интерпретирована в теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона. Еще один важный момент теории А. Ричардса – это выделение в структуре метафоры двух компонентов: «содержания» или «основы» (tenor), и «оболочки» или «носителя» (vehicle). «Содержание» – это идея, относительно которой строится метафора, «оболочка» – это идея, выражающая это содержание. Значение метафоры возникает в результате взаимодействия носителя и основы, причем метафорическое значение оказывается богаче каждого компонента в отдельности.

Проблемами функционирования метафорических выражений в естественном языке занимался Дж. Серль. Так, например, в работе «Выражение и значение» (1979) он предлагает различать значение говорящего (SUM) и значение предложения (LSM). Это различие может служить ключом к пониманию метафоры, т.к. «она делает возможным говорить одно, имея в виду нечто другое». Для Дж. Серля «метафорическое значение – это всегда значение высказывания говорящего» (Дж. Серль, 1990: 308).

Дж. Серль утверждает, что проблема интерпретации метафорического высказывания – это не только определение условий истинности данного высказывания или выявление семантической аномалии, но и включение в процесс понимания всего контекста употребления высказывания, учет коммуникативной ситуации, когда от слушающего требуются усилия по достижению понимания. При таком понимании метафоры принцип ее функционирования сопоставим с функционированием в языке иронии и гиперболы.

Принципиально новым подходом к пониманию метафоры стала теория концептуальной метафоры, основателями которой считаются Дж. Лакофф и М. Джонсон, изложившие ключевые положения своей теории в ставшем уже классическим труде “Metaphors We Live By” (1980). Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждают, что «метафоры – это не просто сущности, за которыми можно что-то увидеть. Фактически мы можем увидеть что-то за метафорой только с помощью другой метафоры. Способность понимать опыт с помощью метафоры – это как одно из чувств, как видение, осязание или слух; обращение

к метафорам остается единственным способом восприятия и осознания в опыте большей части действительности. Метафора – такая же важная и ценная часть нашей жизни, как, например, осязание» (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 253).

1.2.3. Когнитивная теория метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона

В основе данной теории лежит идея о том, что «метафора пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 25).

Понятия, существующие в интеллектуальной сфере человека, помогают упорядочивать воспринимаемую реальность, включая самые обыденные, повседневные детали. Эта понятийная система играет важную роль в определении поведения человека в мире, контактов с другими людьми. А поскольку понятийная система в значительной степени метафорична, повседневный опыт человека определяется при помощи метафоры. Однако метафоричность сознания не всегда осознается человеком, поскольку в повседневной деятельности человек чаще всего действует автоматически, согласно определенным схемам. Выявление этих схем возможно при обращении к естественному языку, поскольку в мышлении используется та же понятийная система, которая отражается в языке. Таким образом, язык является важным источником данных о мыслительных структурах.

Концептуальная метафора – когнитивный процесс, который выражает и формирует новые понятия, без которого невозможно получение нового знания. Метафора рассматривается как видение одного объекта через другой и в этом смысле является одним из способов репрезентации знания в языковой форме. Метафора обычно относится не к отдельным изолированным объектам, а к сложным мыслительным пространствам, областям чувственного или социального опыта. В процессах познания эти сложные непосредственно ненаблюдаемые мыслительные пространства соотносятся через метафору с

более простыми или с конкретно наблюдаемыми мыслительными пространствами (Е.С. Кубрякова, 1996: 55).

Суть метафоры – это понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида. Концепт метафорически структурирован, деятельность метафорически структурирована и, следовательно, язык метафорически структурирован. Метафоры как выражения естественного языка возможны именно потому, что они являются метафорами концептуальной системы человека (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 27).

Метафорические концепты обладают свойством системности. Например, широко используемый Дж. Лакоффом и М. Джонсоном пример метафоры СПОР – ЭТО ВОЙНА позволяет увидеть, что спор в терминах военных действий влияет на проведение спора систематически, и сам метафорический концепт организован системно. Некоторый фрагмент концептуальной структуры военных действий частично переносится на концепт спора, и язык следует этому примеру. А так как метафорические выражения в языке соотнесены с метафорическими концептами системно, то для изучения природы метафорических концептов и для понимания метафорической природы человеческой деятельности можно использовать метафорические выражения обыденного языка (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 28).

Системность, которая позволяет осмыслять некоторый аспект одного концепта в терминах другого, неизбежно приводит к «затемнению» других аспектов данного концепта. Фокусируя внимание на определенных свойствах понятия, метафора может затруднять восприятие других свойств, несовместимых с ней. Например, при рассмотрении метафоры СПОР – ЭТО ВОЙНА теряются такие свойства спора, как кооперативность и взаимопонимание (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 31).

Метафорическое структурирование объектов с неизбежностью фрагментарно и отражается в лексике, которая включает фразеологию с устойчивыми выражениями типа «быть безосновательным» (о теории), что представляет собой выражение общей метафоры ТЕОРИИ – ЭТО СТРОЕНИЯ. Фрагменты концепта СТРОЕНИЕ, которые используются для

структурирования концепта ТЕОРИЯ – это основание (фундамент) и внешний каркас. Таким образом, возникают выражения «построить теорию», «основательная (фундаментальная) теория», «шаткая аргументация теории», «теория нуждается в поддержке» и т.д. Однако существуют и другие части концепта СТРОЕНИЕ, которые обычно не используются для структурирования концепта ТЕОРИЯ. Это, например, комнаты, лестницы, коридоры. Метафора ТЕОРИИ – ЭТО СТРОЕНИЯ имеет используемую (used) и неиспользуемую (unused) части. Используемая часть – это фундамент и внешний каркас, неиспользуемая – комнаты, лестницы. Однако в языке возможны выражения, отражающие и неиспользуемую часть метафоры:

1. «В его теории тысячи маленьких комнат и длинные извилистые коридоры».
2. «Он предпочитает массивные готические теории, покрытые горгульями».
3. «У сложных теорий обычно возникают проблемы с водопроводом».

Подобные предложения, несомненно, метафоричны и выходят за рамки обыденного языка. Они не понимаются буквально и относятся к языку, который традиционно называется «образным» или «поэтическим». Но и общепринятые выражения («построить теорию»), и творческие («теория, покрытая горгульями») представляют языковые выражения одной и той же метафоры ТЕОРИИ – ЭТО СТРОЕНИЯ (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 90).

Метафорические выражения, функционирующие в обычном языке («время идет», «построить теорию»), являются конвенциональными, т.е. общепринятыми в языке, наравне с другими словами и выражениями типа «Как дела?», а также фразеологизмами. Эти метафорические выражения являются компонентами целостных метафорических систем, функционирующих в сознании. В дополнение к этим случаям есть еще идиосинкретические метафорические выражения, стоящие в стороне от остальных. Они не имеют системного характера в языке и мышлении. Это такие выражения, как «подножие горы», «ножка стула», «ручка двери» и т.д. Они не имеют системного

характера, функционируют изолированно и не способны играть существенную роль в концептуальной системе человека. Хотя подобные выражения являются представлениями единственной используемой части метафор ГОРА - ЭТО ЧЕЛОВЕК или ДВЕРЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК, именно такие метафоры заслуживают названия «мертвых». Они маргинальны в культуре и не представляют особого интереса для исследователя, хотя их неиспользуемые части могут служить для образования новых метафор. Такие метафоры следует отличать от системных метафор, которые, даже являясь конвенциональными и фиксированными, обладают способностью определять понятийную систему человека, которая отражается в повседневном употреблении языка (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 88-92).

Образные и творческие метафоры, находящиеся вне конвенциональной понятийной системы, способны дать новое понимание человеческого опыта. Тем самым, они могут придать новый смысл прошлому, повседневной деятельности, знаниям и убеждениям человека. Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают следующие варианты творческой (или необщепринятой) метафоры:

1. **Расширения уже используемой части метафоры.** Например: «Эти факты представляют кирпичи и раствор для моей теории». Здесь делается ссылка на внешний каркас, в то время как метафора ТЕОРИИ – ЭТО СТРОЕНИЯ обычно не предполагает упоминания строительных материалов.
2. **Примеры, относящиеся к неиспользованной части общепринятой метафоры.** Например: «В его теории тысячи маленьких комнат и длинные извилистые коридоры».
3. **Собственно новая метафора,** т.е. метафора, ранее не использовавшаяся для структурирования соответственной части обычной понятийной системы, представляющая, тем самым, новый способ осмысления какой-либо области. Например: «Классические теории – это патриархи, которые порождают множество детей, большинство которых непрерывно сражаются».

(Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 90)

Все примеры нетрадиционных метафор выходят за рамки конвенциональной понятийной системы, тем не менее, они придают смысл опыту таким же образом, что и конвенциональные: они обеспечивают структурное согласование, высвечивая одно и скрывая другое. В результате образования новой метафоры возникает разветвленная сеть следствий, представляющая собой своего рода «эхо» (reverberation) и распространяющаяся на весь прошедший опыт.

Во-первых, новая метафора высвечивает одни свойства концепта, скрывая другие.

Во-вторых, из новой метафоры следуют не просто другие концепты, а весьма специфические аспекты этих концептов.

В-третьих, метафора придает новый смысл всему предшествующему опыту, направляя действия в соответствии со своим содержанием.

В-четвертых, метафоры санкционируют те или иные действия, подтверждают выводы и помогают устанавливать цели.

В-пятых, смысл, открываемый новой метафорой, обусловлен культурно, а частично связан с предшествующим опытом.

Как следствие всех этих изменений возникает способность метафоры не просто концептуализировать уже существующую реальность, а творить реальность. Если новая метафора становится частью понятийной системы, служащей основанием действий человека, то она изменяет эту систему, а также ее представления, действия и ценности. Многие культурные изменения возникают именно в результате утраты старых метафорических понятий и усвоению новых.

Идея о том, что метафоры обладают способностью творить реальность, противоречит большинству традиционных концепций метафоры. Причина этого противоречия заключается в том, что метафора традиционно рассматривалась только как принадлежность языка, а не как средство структурирования понятийной системы и повседневной деятельности. Вполне разумно предположить, что слова не способны менять реальность, но изменения в понятийной сфере способны вызывать изменения представлений о

мире и, соответственно, поступков, совершаемых на их основании. Физические стороны реального мира изменяются от культуры к культуре, а социальные представления о физической реальности оказывают влияние на понятийную систему человека. Поскольку значительная часть социальной реальности осмысливается в метафорических терминах и поскольку представление человека о материальном мире отчасти метафорично, метафора играет значительную роль в установлении реальности (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 172-176).

Во всех сферах жизни реальность определяется на языке метафор, человек действует в соответствии с ними на основании опыта, структурированного (осознанно или неосознанно) при помощи метафор. Метафоры понятийны по своей природе. Они играют центральную роль в конструировании социальной и политической реальности.

Дж. Лакофф и М. Джонсон делают вывод о том, что «метафора объединяет разум и воображение. Мышление предполагает категоризацию, выведение следствий и умозаключений. Одна из множества ипостасей воображения связана с восприятием сущности одного вида в терминах сущности другого вида – то, что мы назвали метафорическим мышлением. Таким образом, метафора – это *воображаемая рациональность*. Так как категории обыденного мышления по большей части метафоричны, а наши повседневные рассуждения предполагают вывод метафорических следствий и заключений, обыденная рациональность по сути своей связана с воображением» (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 215).

Предложенное авторами понимание поэтической (нетрадиционной) метафоры на основе метафорических следствий и выводов указывает на то, что в сути своей феномены поэтического воображения частично рациональны. Таким образом, метафора – это один из самых важных способов хотя бы частичного понимания того, что не может быть понято полностью: сферы чувств человека, эстетического опыта, морали и духовных озарений (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 215).

Теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона получила необычайно широкое распространение и послужила появлению

нового, отличного от традиционного подхода к изучению метафоры. Авторы убедительно показали, что метафоры являются неотъемлемой частью повседневного языка и мышления, а не просто причудливой фигурой речи, затрудняющей понимание. Лакофф и Джонсон развеяли миф о том, что слова имеют «собственные значения», с помощью которых можно четко и неметафорично выразить истину.

Поскольку метафора была приравнена к важнейшим мыслительным операциям, а традиционный подход к метафоре был объявлен «неадекватным», неизбежно возникли некоторые разногласия в самой трактовке понятия «метафора». В результате в когнитивной лингвистике сложилась традиция «широкого понимания метафоры», при котором под метафорой стали пониматься практически все тропы, ранее имеющие отличный от метафоры статус. В разряд метафор попали метонимические переносы, синекдоха, сравнительные конструкции, метаморфозы и образные гиперболы. А.Н. Баранов и Ю.Н. Караулов называют причиной такого обобщения общность функций тропов в дискурсе (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов: 1994). И.М. Кобозева отмечает, что «столь широкое понимание метафоры, в частности неразличение метафоры и метонимии, отвергается как не только противоречащее интуиции, но и уязвимое с общетеоретических позиций» (И.М. Кобозева, 2002: <http://www.dialog-21.ru/>). Дж. Лакофф и М. Джонсон, определяя различия между метафорой и метонимией, утверждают: «Метафора и метонимия – это разные *виды* процессов. Метафора – это, прежде всего, способ постижения одной вещи в терминах другой, и таким образом ее основная функция заключается в обеспечении понимания. С другой стороны, метонимии присуща в основном референциальная функция, т.е. она позволяет одной сущности *заменять* другую» (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 62). И.М. Кобозева, в свою очередь, замечает, что «метонимия представляет собой перенос языкового выражения, соответствующего одному из элементов когнитивной структуры, на другой ее элемент. Тем самым при метонимии сознание остается в пределах одной концептуальной области, а при метафоре происходит проекция одной концептуальной области на другую, своего рода

экспансия концептов области-источника, в результате которой происходит захват и освоение ими новой области — области цели» (И.М. Кобозева, 2002: <http://www.dialog-21.ru/>).

Соглашаясь с этими исследователями, мы исключаем метонимию и синекдоху из области исследования, как явления, относящиеся к принципиально иной когнитивной сфере. Что же касается сравнений, метаморфоз, образных гипербола, то, поскольку они предполагают соотнесение различных концептуальных областей, объединение их с традиционными метафорами в рамках метафорических моделей вполне закономерно, так как они имеют общую с метафорой когнитивную основу и допускают тот же способ представления, что и метафоры.

Еще одна проблема, возникающая в теории концептуальной метафоры – это противопоставление новых, творческих, поэтических метафор конвенциональным (стертым, мертвым). Как показали Дж. Лакофф и М. Джонсон, оба типа метафор имеют общую когнитивную основу, а граница между этими типами размыта и довольно подвижна, поскольку всегда существует возможность оживления конвенциональной метафоры путем задействования дополнительных неиспользуемых частей концепта. В связи с этим в исследование включаются не только творческие, но и конвенциональные метафоры.

Регулярные соответствия между метафорами при функционировании языка образуют более крупные структуры, получившие название метафорических моделей.

1.2.4. Метафорические модели, способы их описания и классификации

Такие важные когнитивные процессы как концептуализация и категоризация находят выражение в возникновении когнитивных моделей.

Когнитивная модель – характеристика процесса категоризации в естественном языке. Выделяется четыре типа когнитивных моделей: пропозициональные, схематические (образные), метафорические и

метонимические. При этом описываются механизмы мышления и образования концептуальной системы человеческого сознания как той базы, на которой мышление протекает (Е.С. Кубрякова, 1996: 57).

Теория когнитивной модели основана на следующих положениях:

1. Главная часть наших концептуальных систем непосредственно основана на восприятии, на движении нашего тела и на физико-социальном опыте человека.
2. Мысль образна: концепты, не прямо основанные на опыте, используют метафору, метонимию и «ментальную образность», что выходит далеко за рамки зеркального отражения внешней реальности.
3. Мысль обладает свойствами гештальта, а потому не атомистична; концепты имеют общую структуру, выходящую за пределы простого соположения понятий.
4. Мысль – нечто большее, чем механическое манипулирование абстрактными символами и обладает экологической структурой: эффективность когнитивной переработки зависит от общей структуры концептуальной системы и от того, какие именно понятия из нее задействованы в данный момент.

(Е.С. Кубрякова, 1996: 57)

Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают рассматривать одну из разновидностей когнитивной модели, а именно метафорическую модель в качестве основной когнитивной операции, важнейшего способа познания мира путем переноса понятия (концепта) из одной, обычно конкретной, чувственной сферы в другую, более абстрактную. В результате происходит перенос структуры исходной сферы в систему сферы, подвергаемой метафорической экспансии, при этом переносится не только формальная структура фреймово-слотовой модели, но и эмоциональный потенциал исходной сферы.

Теория метафорической модели Лакоффа и Джонсона получила широкое развитие в работах отечественных когнитивистов: А.Н. Баранова, Ю.Н. Караулова, И.М. Кобозевой, Е.С. Кубряковой, А.П. Чудинова.

В монографии А.П. Чудинова «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации» (2003) приводится следующее определение метафорической модели:

Метафорическая модель – это существующая и/или складывающаяся в сознании носителя языка схема связи между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой «X – это Y» (А.П. Чудинов, 2003: 70).

Процесс образования метафорической модели основан на взаимодействии двух структур знаний – когнитивной структуры **«источника»** (source domain) и когнитивной структуры **«цели»** (target domain). В процессе метафоризации некоторые области цели структурируются по образцу источника, т.е. происходит **«метафорическая проекция»** (metaphorical mapping) или **«когнитивное отображение»** (cognitive mapping) (А. Н. Баранов, 2004).

Современная когнитивная теория метафоры не дает ясного ответа на вопрос о том, как собственно происходит сам процесс метафоризации, как именно взаимодействуют в сознании области источника и области цели. Основная причина этого заключается в том, что до сих пор не существует общепринятого способа представления знаний, методик описаний фреймов и представления семантической информации в компонентах фреймов и слотов. Области источника и цели различаются не только направлением метафоризации. Область источника – более конкретна, обычно представляет собой знание, полученное в результате прямого взаимодействия с действительностью, отражает непосредственный опыт. Область цели – это менее конкретное, менее ясное, менее определенное знание. Метафора позволяет понимать абстрактные сущности при помощи более конкретных. Эта идея получила название «тезиса об однонаправленности метафорической проекции» (Дж. Лакофф, М. Джонсон). Частным случаем является понимание менее структурированной области в терминах более структурированной. А.Н. Баранов утверждает, что речь не всегда идет о структурировании (прояснении) абстрактной области цели в терминах области источника. Существуют случаи,

когда происходит переструктурирование, изменение уже имеющейся структуры области цели. Он приводит пример «идеи дедушки Ленина», иллюстрирующий метафору родства. Однако едва ли можно утверждать, что концепт ЛЕНИН является менее конкретным, чем концепт ДЕДУШКА (А.Н. Баранов, 2004). Подобные примеры подтверждают тот факт, что не всегда метафоризация происходит по направлению от более конкретной сферы к менее конкретной, что наиболее очевидно на примере большинства творческих, поэтических метафор, в которых задействованы концепты единого уровня абстракции. Однако в целом представляется верным, что ядро метафорической системы образуют именно однонаправленные конвенциональные метафоры, способствующие прояснению, т.е. получению нового знания.

В когнитивной теории метафоры развиваются различные направления, каждое из которых предлагает свои способы описания метафорических моделей. Одно из них – это дескрипторная теория метафоры (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, Н.В. Павлович). В дескрипторной теории метафоры исследуются в дискурсе в целом, для чего созданы методики формализованного представления большого корпуса метафор, использованных в различных контекстах.

Метафора описывается как множество кортежей сигнификативных и денотативных дескрипторов, представляющих, соответственно, область источника и область цели метафорической модели (М-модели). Метафоры представляют собой регулярно воспроизводящиеся в рамках М-модели пары отображений <сигнификативный дескриптор_n, денотативный дескриптор_m>. Так, метафора «война законов» представляется в дескрипторной теории метафоры в виде двухэлементного множества:

$$\{ \langle \text{война} \rangle, \langle \text{законодательская деятельность} \rangle; \langle \text{законодательство} \rangle \}$$

Первый дескриптор («война») является сигнификативным, а вторые два («законодательская деятельность» и «законодательство») – денотативными. Использование метаязыка дескрипторов позволяет единообразно описывать метафорические модели, а затем обрабатывать их при помощи компьютерных баз данных. Тематически связанные поля сигнификативных дескрипторов

формируют метафорические модели (М-модели), а каждая метафорическая модель описывается иерархически упорядоченными деревьями сигнификативных дескрипторов. Такая модель представления метафорических моделей используется в «Словаре русских политических метафор» (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, 1994).

Понимание метафорической модели в дескрипторной теории метафоры отличается от традиционного в когнитивной теории метафоры представления метафорической модели в виде двух соотносящихся друг с другом сущностей: сферы источника и сферы цели.

Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают иную методику описания метафорической модели. Как утверждают авторы, «метафорические концепты – это способы частичного структурирования одного вида опыта в терминах другого» (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 112). Следовательно, понимание концепта возможно при наложении части многомерной структуры другого концепта на его соответствующую структуру. Такие многомерные структуры присущи эмпирическим гештальтам, организующим различные виды опыта в структурированное целое.

Эмпирические гештальты – это многомерные структурированные целые (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 115). Таким образом, понятие «эмпирический гештальт» заменяет более привычное для современной когнитивной лингвистики понятие «фрейм». При описании структуры гештальта Дж. Лакофф и М. Джонсон используют следующую многомерную схему:

1. Участники
2. Части
3. Этапы
4. Линейная последовательность
5. Причинная связь
6. Цель.

При наложении структуры области источника на область цели в последней происходят изменения, характерные для процесса метафоризации.

Например, в результате метафорического переосмысления концепта СПОР в терминах концепта ВОЙНА структура гештальта СПОР выглядит следующим образом:

- Участники:** Люди или группы людей. Они играют роль противников.
- Части:** Две позиции. Разработка стратегии. Атака. Защита. Отступление. Маневрирование. Контратака. Патовая ситуация. Капитуляция. Победа.
- Этапы:** Предварительные условия. Начало. Середина. Конец.
- Линейная последовательность:** Отступление после атаки. Защита после атаки. Контратака после атаки.
- Причинная связь:** Атака приводит к защите или контратаке, отступлению или концу.
- Цель:** Победа.

(Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 115).

Используя последовательность подобных схем, можно описать различные виды метафорических моделей.

Еще один способ представления метафорической модели был предложен А. Ченки.

Область-источник		Область-мишень
ЛЮБОВЬ	→	ПУТЕШЕСТВИЕ
Любовники	→	Путешественники
Отношения	→	Средство передвижения
Назначение	→	Цели в жизни
Преграды	→	Трудности
Развилки	→	Решительные моменты

(А. Ченки, 2002: 351)

А.П. Чудинов в монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации»(2003) предлагает следующую методику описания

метафорической модели, соответствующую ее традиционному пониманию в когнитивной лингвистике.

- 1. Характеристика исходной понятийной области (сферы-источника, сферы-донора, источника метафорической экспансии).** Эта область обычно более конкретна, доступна для восприятия, что определяет ее высокий метафорический потенциал, способность концептуализировать и категоризировать другие, более абстрактные области.
- 2. Характеристика новой понятийной области (сферы-цели, сферы-магнита, сферы-мишени, реципиентной сферы).** Область, которая служит магнитом метафорической экспансии, обычно обладает высоким уровнем абстракции, и для ее понимания необходим процесс метафоризации, переноса свойств и признаков сферы-источника.
- 3. Выделение фреймов, относящихся к данной модели.** Фреймы, или структуры данных, используются для представления информации об особом фрагменте человеческого опыта. В процессе метафоризации нередко происходит перенос структуры фреймов области источника в область цели.
- 4. Определение типовых слотов, составляющих каждый фрейм.** Слоты (терминальные узлы) – более мелкие элементы, представляющие собой отдельные части фреймов. Слоты хранят некоторые значения о типовой ситуации.
- 5. Характеристика компонента, связывающего сферу-источник и сферу-цель.** В каждом конкретном случае существуют некие общие признаки, способствующие сближению сферы-источника и сферы-цели. В различных культурах способы метафоризации и средства представления одной сферы в терминах другой могут значительно различаться.
- 6. Выявление дискурсивной характеристики модели.** Каждая метафорическая модель функционирует в определенном

дискурсе, поэтому необходимо найти типичные концептуальные векторы, эмотивные характеристики метафорической модели, ее связь с существующей ситуацией.

- 7. Определение продуктивности модели.** Каждая метафорическая модель обладает определенным прагматическим потенциалом, т.е. имеет способности к развертыванию в тексте, существуют модели с большей и меньшей частотностью, метафорические модели, характерные для культуры в целом, и модели, созданные в процессе индивидуального творчества.

(А.П. Чудинов, 2003: 70-72)

Название метафорической модели обычно включает два компонента: область источника и область цели. Например,

«ВРЕМЯ (ЦЕЛЬ) – ЭТО ДЕНЬГИ (ИСТОЧНИК)».

Поскольку целью настоящего исследования не является целостное исследование дискурса и количественное определение продуктивности той или иной метафорической модели вычислительными средствами, мы будем использовать традиционное описание метафорической модели в терминах сферы-источника и сферы-цели.

Метафорическая модель обладает следующими свойствами.

- 1. Иерархическое устройство метафорической модели.**

Метафорическую модель составляют фреймы и входящие в их состав слоты, но, кроме того, в состав фреймов могут входить некоторые подфреймы или субфреймы, являющиеся более мелкой конкретной единицей значения. Например, в состав фрейма «Железная дорога» может входить подфрейм «Поезд», в то время как сам фрейм «Железная дорога» входит в более крупное объединение «Способы передвижения». Таким образом, вся система метафорической модели образует сложную иерархию, с большим количеством часто пересекающихся терминальных узлов.

- 2. Пересекаемость метафорических моделей.** Поскольку существует возможность классификации метафорических моделей по самым

разнообразным основаниям, некоторые метафорические модели могут быть отнесены сразу к нескольким группам.

3. Полевая организация метафорических моделей. Как и в составе многих других лексико-семантических объединений, в метафорической модели возможно выделение наиболее типичных фреймов, относящихся к центру, ядру модели, так и довольно экзотических, нетипичных фреймов, occasionally входящих в состав модели.

(А.П. Чудинов, 2003: 81-83).

В процессе исследования метафорических моделей неизбежно возникает потребность некоторой категоризации метафорических моделей, распределение их по каким-либо классам.

Классификация метафорических моделей

Проблема классификации метафорических моделей до сих пор является актуальной в современной когнитивной лингвистике.

Как утверждает А.П. Чудинов, «при систематизации метафорических моделей процесс значительно более важен, чем результат» (А.П. Чудинов, 2003: 74). Действительно, в зависимости от целей исследования возможно выделение практически неограниченного количества оснований для классификации и способов распределения моделей по группам. Многое зависит и от материала исследования. Возможные пути классификации настолько разнообразны, что вероятность того, что какая-либо из классификаций станет общепринятой крайне мала. Важная проблема, возникающая при систематизации метафорических моделей, - это выбор основания для классификации. Рассмотрим основные возможности классификации метафор.

Дж. Лакофф и М. Джонсон в основополагающем для теории метафоры труде «Метафоры, которыми мы живем»(1980) предлагают следующие классы метафор.

Во-первых, метафоры подразделяются на 3 группы:

1. Конвенциональные метафоры – системные метафоры, функционирующие в понятийной системе человека и

определяющие процессы мышления и повседневной деятельности. К таким метафорам относятся, например, выражения «тратить время», «экономить время», «рассчитывать время», представляющие собой языковые реализации концептуальной метафорической модели ВРЕМЯ – ЭТО ДЕНЬГИ.

2. Идиосинкретические метафоры – несистемные метафоры, представленные в речи только одной частью метафорического концепта, часто воспринимаются как «стертые» или «мертвые» метафоры, однако, обладают потенциалом для расширения метафорического значения и образования новых метафор. Примеры идиосинкретических метафор: «носик чайника», «ручка двери», «подножие горы» и т.д. В целом, такие метафоры являются выражением маргинально существующих в культуре метафорических моделей типа ГОРА – ЭТО ЧЕЛОВЕК.

3. Новые метафоры – творческие, поэтические, неконвенциональные метафоры, возникающие либо при освоении неиспользуемой части уже существующей метафорической модели, как например, «испуганный стул на длинных шатких ножках», либо при использовании совершенно новой сферы источника для расширения или переосмысления уже имеющегося опыта, например, «классические теории – это патриархи, порождающие множество детей».

(Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004)

Эта классификация основана на представлении областей источника и цели в человеческом опыте.

Во-вторых, Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют несколько типов метафорических моделей на основании взаимоотношений областей источника и цели между собой.

На этом основании ими выделяются следующие классы:

1. Структурные метафоры (Structural metaphors). Это случаи, когда один концепт метафорически структурирован в терминах другого. Метафорическая модель ВРЕМЯ – ЭТО ДЕНЬГИ наглядно показывает каким образом в европейской культуре концепт ВРЕМЯ структурируется при помощи концепта ДЕНЬГИ: это проявляется в почасовой оплате труда, плате за телефонные разговоры, гостиничные номера, годовом бюджете и т.д. Поскольку в повседневной деятельности человек руководствуется понятием о времени, как о ценности, ограниченном ресурсе, он воспринимает сам концепт ВРЕМЯ именно таким образом.

Одной из разновидностей структурных метафор является **метафора канала связи (conduit metaphor)**. Майкл Редди в своем исследовании подобных метафор (“The conduit metaphor”, 1979) отмечает, что суждения о языке в самом общем виде можно представить в виде следующих моделей:

ИДЕИ – ЭТО ОБЪЕКТЫ

ЯЗЫКОВЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА

КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ПОСЛАНИЯ.

Говорящие вкладывают идеи (объекты) в языковые выражения (вместилища) и в результате коммуникации передают (посылают) их слушающим, которые, в свою очередь, вынимают идеи (объекты) из слов (вместилищ). Эту комплексную структурную метафору Редди называет метафорой канала связи. Существование подобных структур подтверждается множеством примеров: «подать идею», «эти слова не несут смысла», «смысл высказывания дошел до него» и т.д.

Необходимо отметить, что метафорическое структурирование одной области в терминах другой всегда оказывается частичным, а не глобальным, что обусловлено тем, что концепт цели не совпадают полностью с концептом источника, а всего лишь структурируется в его терминах.

Структурные метафоры могут выходить за пределы обычного языка и обыденного мышления и вступать в область поэтического языка. Так, например, если ИДЕИ – ЭТО ОБЪЕКТЫ, то можно «обряжать идеи в причудливые одежды», «жонглировать идеями» и т.д. (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 25-34).

1. **Ориентационные метафоры (orientational metaphors).** Такие метафоры организуют целую систему концептов относительно другой системы концептов. Многие ориентационные метафоры связаны с пространственной ориентацией: «верх – низ», «внутри – снаружи», «передняя сторона – задняя сторона», «центральный – периферийный». Такие концепты возникают в человеческом мышлении вследствие того, что человеку присуще тело определенной формы, ориентированное в пространстве, в результате чего ему свойственно проецировать соответствующие концепты и на прочие отношения в материальном мире. Эти отношения не произвольны, а связаны с физическим и культурным опытом человека. Так, например, метафора «СЧАСТЬЕ – ЭТО ВЕРХ» проявляется в таких выражениях: «летать от счастья», «быть в приподнятом настроении». Большая часть ориентационных метафор представлена парами метафорических моделей: СЧАСТЬЕ – ЭТО ВЕРХ, ПЕЧАЛЬ – ЭТО НИЗ; БУДУЩЕЕ – ВПЕРЕДИ, ПРОШЛОЕ – ПОЗАДИ; БОЛЬШЕ – ВВЕРХ, МЕНЬШЕ – ВНИЗ (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 35-45).
2. **Онтологические метафоры (ontological metaphors).** Онтологические метафоры отождествляют части человеческого опыта с объектами или веществами, что позволяет ссылаться на них, относить их к определенным категориям, группировать их и определять их количество – и тем самым думать о них. Когда объекты недискретны или неразграничены, человек все-таки склонен думать о них как о дискретных и разграниченных. Это позволяет давать концептам количественную оценку, определять причины, аспекты рассмотрения, отсылать к номинации и т.д. Примером онтологической метафоры является следующее: РАЗУМ – ЭТО АВТОНОМНАЯ СУЩНОСТЬ. В культуре эта онтологическая метафора развивается, порождая иные метафоры: РАЗУМ – ЭТО МАШИНА, РАЗУМ – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ. Распространенным случаем онтологической метафоры являются метафоры вместилища, представляющие недискретные

объекты как конкретные вместилища: пространства, поле зрения, события, действия, состояния – все эти сущности представляются как вместилища, что находит отражение в следующих выражениях: «находиться в лесу», «появиться в поле зрения», «выйти из игры», «впасть в депрессию».

Одним из наиболее очевидных случаев онтологической метафоры является случай, когда материальный объект интерпретируется как человек. Традиционно такое явление получило название **персонификации**. Примерами персонификации являются выражения: «эта теория объясняет...», «религия запрещает...», «справиться с болезнью». В каждом подобном случае нечеловеческое приобретает свойства человеческого. Особенностью персонификации является тот факт, что в каждом конкретном случае метафоризации используются различные свойства человека. Например, в европейской культуре отношение к болезни не сводится к модели БОЛЕЗНЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК. Существующая модель более конкретна: БОЛЕЗНЬ – ЭТО ПРОТИВНИК. Поэтому существуют выражения «победить болезнь», «поддаться болезни», «оружие против боли» и т.д. Таким образом, персонификация представляет собой общую категорию, включающую в себя необычайно широкий круг метафор, каждая из которых основывается на специфических человеческих свойствах (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 49-60).

Ориентационные и онтологические метафоры, основанные на простых физических понятиях «верх – низ», «внутри – снаружи», «объект», «вещество» оказываются наиболее существенными для понятийной системы человека, поскольку без них он не смог бы функционировать в мире. Между тем, эти метафоры сами по себе не очень богаты. Структурные метафоры, напротив, позволяют не только ориентировать понятия, но и использовать одно высокоструктурированное понятие для структурирования другого (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 97).

Существуют и другие возможности классификации метафорических моделей, основанные на категоризации компонентов, входящих в ее состав: областей цели и источника.

Во-первых, за основу для систематизации можно взять область цели (более абстрактную сферу, нуждающуюся в метафорическом прояснении) и выделить ряд однотипных моделей, характерных для метафоризации этой сферы. Примером такой классификации будет служить ряд моделей:

ЛЮБОВЬ – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ

ЛЮБОВЬ – ЭТО БОЛЕЗНЬ

ЛЮБОВЬ – ЭТО ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА

В этом случае типовые фреймы области источника (ПУТЕШЕСТВИЕ, БОЛЕЗНЬ, ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА) проецируются на область цели (ЛЮБОВЬ). В некоторых случаях за основу классификации берется не вся область цели, а только отдельные фреймы, входящие в ее состав.

Во-вторых, возможна такая классификация метафорических моделей, когда за основу берется область источника, при этом продуктивные модели с одним источником способны моделировать сразу несколько областей цели. Например:

ЖИЗНЬ – ЭТО ИСТОРИЯ

ЛЮБОВЬ – ЭТО ИСТОРИЯ

ПУТЕШЕСТВИЕ – ЭТО ИСТОРИЯ.

Каждая из предложенных классификаций может дать значимые результаты исследований, и выбор зависит исключительно от целей исследования. При выборе основания для классификации важной проблемой может стать определение состава фреймов, составляющих области источника и области цели. В соответствии с задачами каждого конкретного исследования возможно выделение различных типов моделей и различного состава фреймов и слотов внутри каждой модели.

А. П. Чудинов в монографии «Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1999-2000)» (2001)

предлагает следующую классификацию разрядов политической метафоры в России по области источника:

1. Антропоморфная метафора. При исследовании этого разряда анализируются концепты, относящиеся к исходным понятийным сферам "Анатомия и физиология", "Болезнь", "Секс", "Семья". В данном случае человек моделирует политическую реальность исключительно по своему подобию.

2. Метафора природы. Источниками метафорической экспансии в данном случае служат понятийные сферы "Животный мир", "Мир растений", то есть политические реалии осознаются в концептах мира окружающей человека живой природы.

3. Социальная метафора. Исследуются концепты, относящиеся к понятийным сферам "Преступность", "Война", "Театр (зрелищные искусства)", "Игра и спорт".

4. Артефактная метафора. Исследуются понятийные сферы "Дом (здание)" и "Механизм". В данном случае политические реалии представляются как предметы, созданные трудом человека.

Названные разряды метафор можно схематично представить следующим образом: "Человек и природа", "Человек и общество", "Человек и результаты его труда", "Человек как центр мироздания" (А.П. Чудинов, 2001: 52).

Следует отметить, что данная классификация основывается, прежде всего, на «наивных» или «обыденных» классификациях окружающей действительности, часто не только не совпадающих, но и противоречащих собственно научным классификациям. А.Н. Баранов и Ю.Н. Караулов замечают, что «степень детализации не превосходит уровня наивных знаний о разных областях действительности, то есть степень детализации не достигает профессионального уровня знаний о механизме, об устройстве транспортного средства, о медицине и т.д.» (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, 1994: xv). В повседневной жизни для человека при категоризации действительности гораздо важнее оказываются прототипические свойства объекта, которые и служат основанием классификации.

Область-источник часто служит основой для классификации метафорических моделей, особенно в тех случаях, когда необходимо организовать крупный массив информации, входящей в состав разнообразных дискурсов. Еще один пример такой классификации метафорических моделей представлен в книге Элис Дейнан «Метафоры. Справочник по английскому языку» (“English Guides Metaphor”, 1995), где более 800 метафор, взятых из Банка данных английского языка (The Bank of English), распределены по 12 категориям.

Э. Дейнан выделяет следующие категории наиболее употребительных метафор английского языка:

1. **Тело человека** (Тело, Голова, Лицо, Другие части тела, Кости, Процессы, протекающие в теле человека).
2. **Здоровье и заболевания** (Здоровье, Заболевания, Слова, связанные с болезнями, Слова, характерные для отдельных заболеваний, Физические недостатки, Травмы).
3. **Животные** (Общие слова, обозначающие животных, Домашние животные, Сельскохозяйственные животные, Дикие животные).
4. **Здания и строительство** (Строительство, Слова, обозначающие здания и части зданий, Конструкции и части конструкций, Входы).
5. **Машины, транспортные средства и инструменты** (Машины, Детали машин, Инструменты и работа с инструментами, Транспортные средства).
6. **Игры и спорт** (Слова, используемые в спорте и играх, Слова, связанные с шахматами, Карты и карточные игры, Спорт, Охота и рыбалка, Скачки и азартные игры).
7. **Приготовление пищи и продукты питания** (Подготовка продуктов питания, Кухонное оборудование, Методы приготовления пищи, Вкус).

8. **Растения** (Растения, Части растений, Цветы, Плоды, Возделывание растений, Рост, Больные растения).
9. **Погода** (Солнечная и сухая погода, Холодная погода, Облака и сырая погода, Туман, изморось и дымка, Ветер и бури).
10. **Жара, холод и огонь** (Жара и холод, Слова, ассоциирующиеся с огнем, Изменения температуры).
11. **Свет, темнота и цвет** (Свет, Темнота, Цвет).
12. **Направление движения и движение** (Дороги, Движение вверх и вниз, Виды движения).

(Э. Дейнан, 2003)

Несмотря на то, что представленная классификация необычайно обширна, она не может претендовать на исчерпывающий вариант представления метафорических моделей английского языка.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что единой исчерпывающей классификации метафорических моделей не существует, и, более того, не может существовать, поскольку естественный язык (к которому принадлежат и метафорические словоупотребления) исключает саму возможность четкой и непротиворечивой организации входящих в него единиц.

В рамках настоящего исследования мы постараемся соединить все достижения когнитивной науки при описании и распределении метафорических моделей по категориям, сочетая достоинства онтологических, ориентационных и структурных категорий Дж. Лакоффа и М. Джонсона с удобством и наглядностью представления моделей на основании областей цели и источника.

1.3. Проблемы сопоставительного исследования художественных текстов и их переводов

Перевод – это очень древний вид человеческой деятельности. Как только в истории человечества образовались группы людей, языки которых отличались друг от друга, появились и «билингвы», помогавшие общению между «разноязычными» коллективами. С возникновением письменности к таким устным переводчикам – «толмачам» – присоединились и переводчики письменные, переводившие различные тексты официального, религиозного и делового характера. С самого начала перевод выполнял важнейшую социальную функцию, делая возможным межъязыковое общение людей. Распространение письменных переводов открыло людям широкий доступ к культурным достижениям других народов, сделало возможным взаимодействие и взаимообогащение литератур и культур (В.Н. Комиссаров, 1990: 6).

1.3.1. Общетеоретические проблемы перевода

Переводоведение, или наука о переводе, впервые оформилось в самостоятельную дисциплину как раздел языкознания в 1930-х гг. В настоящее время эта область научных исследований имеет вполне установившиеся традиции. В теоретическом и языковедческом плане переводоведение тяготеет к социолингвистике, психолингвистике, сопоставительному языкознанию, грамматике текста и касается таких важных разделов науки о языке, как язык и мышление, язык и картина мира, язык и культура (Е.В. Бреус, 2000: 3).

В современной науке о переводе традиционно выделяют теорию перевода, посвященную научным обоснованиям переводческой деятельности, и практику перевода, связанную с применением принципов, выработанных в теории перевода, на практике.

Основы научной теории перевода стали разрабатываться лишь к середине двадцатого века, когда переводческая проблематика привлекла внимание лингвистов (В.Н. Комиссаров, Р.К. Миньяр-Белоручев, Я.И. Рецкер, А. Попович и др.). Рассмотрение проблем перевода в сфере лингвистики позволило теории перевода встать в ряд с другими разделами науки о языке и дало возможность

пользоваться достижениями лингвистики в рамках частных задач практического перевода.

Перевод художественного текста – особая сфера функционирования языка, что предопределено, помимо языковых особенностей художественного стиля, различиями в филологическом статусе между текстами оригинала и перевода, между их «первичностью» и «вторичностью». Обоснованием «вторичности» как основного онтологического свойства перевода занимается Н.М. Нестерова (Н.М. Нестерова, 2005).

В современных работах по теории перевода для характеристики качества перевода используются термины **«адекватный»** и **«эквивалентный»**. В русском языке эти слова синонимичны, но в теории перевода в связи со сложившейся традицией «адекватный» обычно относится к тексту в целом и обладает более широкой сферой применения, в то время как «эквивалентный» используется, как правило, для определения качества перевода отдельных аспектов текста (А. Попович, 1980:180; Р.К. Миньяр-Белоручев, 1996: 188, 202).

В общетеоретическом плане вопрос о достижении адекватности решается Ю.В. Ванниковым. Автор разрабатывает концепцию функционально-прагматической адекватности, основы которой были заложены в трудах Л.С. Бархударова, В.Н. Комисарова, А.Д. Швейцера и др. Суть этой концепции автор формулирует следующим образом: «От функционально адекватного перевода требуется не полная и точная передача всего смыслового содержания и стилистических особенностей оригинала, согласованных с функционально-стилистическими нормами языка перевода, но лишь правильная передача основной коммуникативной функции оригинала, его функциональной “доминанты”» (Ю.В. Ванников, 1988: 35).

В связи с проблемой адекватности в теории перевода часто возникал вопрос о принципиальной переводимости текста с одного языка на другой. Тезис о непереводаемости поэтического произведения защищали в разное время теоретики и практики перевода, языковеды, поэты, философы. Так, В. Фон Гумбольдт идею непереводаемости обосновывал лингвистическими причинами. «Разные языки – это отнюдь не различные обозначения одной и той же вещи, а

различные видения ее; и если вещь эта не является предметом внешнего мира каждый (говорящий) по-своему ее создает, находя в ней ровно столько своего, сколько нужно для того, чтобы охватить и принять в себя чужую мысль» (Гумбольдт, 1985: 349). В другой работе, написанной спустя два десятилетия, Гумбольдт высказывает противоположную точку зрения о том, что «каждая идея может быть выражена в любом языке», правда, при этом он делает оговорку «с различной степенью удачи» (Гумбольдт, 1984: 315). Э. Сепир в своей классической работе «Язык» утверждает, что «художественное литературное произведение непереводаемо», однако после констатирует: «И вместе с тем литературные произведения все же переводятся, иногда даже с поразительной адекватностью» (Э. Сепир, 1993: 196). Причину адекватности Сепир объясняет спецификой искусства художественной литературы, включающего два уровня – «внеязыковое искусство, доступное передаче без ущерба средствами чужого языка, и специфически языковое искусство, по существу непереводаемое».

Переводимость/непереводимость принадлежит к числу тех проблем, которые вызывают наиболее острые споры среди литераторов, критиков и лингвистов. В лингвистической литературе можно выделить два подхода к решению этой проблемы: во-первых, в плане принципиальной возможности перевода, т.е. полной передачи информации, заключенной в слове, предложении или тексте, с одного языка на другой; во-вторых, в плане перевода художественного текста. Анна Вежбицкая, связывает понятие переводимости с элементарными семантическими единицами (Wierzbicka, 1978). Вечная проблема совершенного перевода, считает Вежбицкая, сходна с другой вечной проблемой – абсолютной синонимией. И в том и в другом случае при решении этих вопросов необходимо выработать четкие и однозначные критерии семантического тождества исследуемых единиц. Современное языкознание, по мнению Вежбицкой, в состоянии решить этот вопрос, используя приемы анализа, разработанные в современной семантике (Wierzbicka, 1978: 55). Суть этого анализа сводится к возможности выразить идентичным образом ту или иную фразу, высказывание естественного языка на языке семантического представления. В соответствии с этим два предложения (или два слова) в двух

разных языках или два предложения (или два слова) в одном и том же языке считаются тождественными, если их значение можно истолковать одинаково, т.е. описать при помощи одних и тех же слов. «Я склонна утверждать, - пишет Вежбицкая, - что любой лексический элемент языка, по всей вероятности, может быть переведен на другой язык без каких-либо изменений значения (Wierzbicka, 1978: 55).

Еще одной проблемой теории перевода является соотношение буквального и вольного переводов. В работах критиков, литературоведов слово «буквализм» употребляется только в отрицательном смысле. Буквальный перевод обычно оценивается как пример перевода нетворческого, рутинного, механически копирующего в оригинале все до мельчайших деталей, в результате чего существенное заслоняется несущественным, второстепенным. К.И. Чуковский, признанный теоретик и практик художественного перевода, выразил свое отношение к буквальному переводу следующим образом: «буквальный перевод никогда не может быть переводом художественным», «точная, буквальная копия того или иного произведения поэзии есть самый неточный, самый лживый из всех переводов» (К.И. Чуковский, 1988: 50).

Вопреки сложившемуся стереотипу следует признать, что в действительности буквальный перевод лишен той однозначности, которую приписывают ему критики. В современных работах перевод рассматривается с позиций процесса коммуникации. Так В.Н. Комиссаров определяет буквальный перевод как «перевод, воспроизводящий коммуникативно нерелевантные (формальные) элементы оригинала, в результате чего либо нарушаются нормы и узус языка перевода, либо оказывается искаженным (непереданным) действительное содержание оригинала» (В.Н. Комиссаров, 1990: 234). В понятиях теории автоматического перевода, которая активно разрабатывалась в 60-70 гг. XX века, буквальный перевод описывается как «установление полного соответствия между единицами исходного языка и переводящего языка, между которыми вовсе нет соответствия, или имеется лишь неполное соответствие» (И.И. Ревзин, В.Ю. Розенцвейг, 1964: 142). В употреблении термина буквализм И.И. Ревзин и В.Ю. Розенцвейг выделяют три значения: 1) «чужезычность»

перевода, суть которой состоит в том, что в текст перевода художественного текста переносятся поэтические, жанровые, индивидуальные особенности оригинала, противоречащие эстетическим нормам заимствующей литературы; 2) поэлементный, «дословный перевод», при котором нарушаются стилистические нормы заимствующего языка; 3) перевод слово в слово, когда лексико-грамматические нормы языка источника переносятся в заимствующий язык (И.И. Ревзин, В.Ю. Розенцвейг, 1964: 121-122).

Дальнейшую разработку понятие буквализм получило в последующие десятилетия в работах В.Н. Комисарова, В.Г. Гака, Л.К. Латышева, Р.К. Миньяр-Белоручева и др.

Каждый язык – глубоко самобытное и специфическое явление, и ожидать частых совпадений при сопоставлении языков в переводе не приходится. Смысл оригинала передается при помощи переводческих соответствий, имеющих не только иное языковое выражение, но и отличный от оригинала набор сем, а это порождает необходимость во всевозможных переводческих преобразованиях (Е.В. Бреус, 2000: 14). Поскольку для каждой пары языков оригинала и перевода переводческие соответствия будут носить своеобразный характер, в теории перевода существуют частные направления, занимающиеся поиском таких соответствий в конкретных языках. В настоящей диссертации исследуются особенности перевода русских и английских текстов.

При переводе с русского языка на английский причина, побуждающая к переводческим преобразованиям, чаще всего кроется в присущем английскому языку видению мира и связанном с этим явлении языковой избирательности. Описывая предметную ситуацию, английский язык может выбрать иную, чем русский, отправную точку в описании, использовать иной предикат или конфигурацию признаков. Для него, в частности, характерно преимущественное использование глагольных форм. Русскому языку, наоборот, свойственно более широкое использование опредмеченных действий и признаков, что проявляется в более частом, чем в английском, использовании существительных. Причиной переводческих преобразований могут служить и

внутриязыковые факторы, такие как сочетаемость и коммуникативная структура высказывания (Е.В. Бреус, 2000: 15).

Перевод – это передача смысла, выраженного на одном языке, при помощи средств другого языка. Один и тот же смысл может быть передан разными способами и с разной степенью полноты. Количество синонимических конструкций для двух языков исчисляется сотнями или даже тысячами в зависимости от длины высказывания. И.А. Мельчук и А.К. Жолковский приводят пример английской фразы, состоящей из 16 слов, и предлагают 10 вариантов ее перевода. Но этим число возможных перифраз не исчерпывается. По приблизительным подсчетам авторов, число вариантов перевода этого предложения достигает одного миллиона. «...Множественность в выражении одного смысла представляет собой принципиальную особенность языков вообще, в частности естественных языков, и присуща им в гораздо большей степени, чем это обычно осознается» (И.А. Мельчук, А.К. Жолковский, 1967: 179).

Таким образом, при анализе переводов произведений с русского языка на английский, и наоборот, необходимо учитывать достижения теории перевода в данной области.

В зарубежных странах в XX веке переводоведение развивалось несколькими путями.

В 60-х годах XX столетия в Англии появились собственно лингвистические исследования в области теории перевода, придавшие ей более строгий научный характер. Большинство лингвистов, обратившихся к проблемам перевода, принадлежали к английской лингвистической школе, которая обычно связывалась с именем Дж. Ферса. В своей статье «Лингвистический анализ и перевод» он высказал идею о том, что «Существование перевода является серьезным вызовом лингвистической теории и философии», что побудило многих его последователей заняться разработкой основ лингвистической теории перевода. Одним из таких последователей был М.А.К. Хэллидей. М.А.К. Хэллидей включил переводческую проблематику в собственно лингвистические работы, рассматривая теорию перевода как часть

сопоставительного языкознания. М.А.К. Хэллидей ключевым понятием перевода считал «эквивалентность», а разработку этого понятия провел в работах «Сопоставление и перевод» и «Сопоставление языков». М.А.К. Хэллидей предложил следующее определение перевода: «Перевод – это отношение между двумя или более текстами, играющими одинаковую роль в одинаковой ситуации».

(В.Н. Комиссаров, 1999: 15-16).

Заслуга создания первой лингвистической монографии по проблемам перевода принадлежит Дж. Кэтфорду. В своей книге «Лингвистическая теория перевода» Дж. Кэтфорд совершил попытку построить цельную и законченную теорию перевода на основе определенных представлений о языке и речи. Дж. Кэтфорд положил начало традиции во многих последующих работах по лингвистической теории перевода: предварять рассмотрение собственно переводческих проблем изложением общелингвистических концепций. Дж. Кэтфорд различает собственно языковые формальные уровни и экстралингвистические (неформальные) уровни. Языковые уровни включают фонологию, графологию, грамматику и лексику. Отношение между грамматическими и лексическими единицами и соответствующими элементами ситуации составляют контекстуальное значение, в отличие от формального значения, определяемого отношением единицы к другим единицам того же уровня. Дж. Кэтфорд выдвинул положение, в дальнейшем сыгравшее большую роль в развитии переводоведения. Он считал, что «эквивалентность» - это, несомненно, ключевой термин в определении перевода, и что центральная задача теории перевода заключается в том, чтобы определить природу переводческой эквивалентности и условия ее достижения. (Е.Н. Комиссаров, 1999: 18-21)

Д. Селескович и М. Ледерер разрабатывали интерпретативную теорию перевода, основные положения которой изложены в работе «Интерпретировать для того, чтобы переводить» (1987). В основе этой концепции лежит положение о связи языка и мышления, психологических и лингвистических факторов в процессе общения между людьми. По мнению Д. Селескович, всякий перевод –

это интерпретация. В переводе присутствуют три элемента: речевое высказывание на языке X, понимание переводчиком смысла этого высказывания – уже вне этого языка – и перевыражение этого смысла на языке Y. В целом перевод – это операция над идеями, а не над языковыми знаками, и переводчик добирается до смысла, преодолевая языковое выражение и интерпретируя содержание высказывания (Е.Н. Комиссаров, 1999: 38-41)

Огромное влияние на развитие лингвистической теории перевода не только в США, но и во всем мире оказал выдающийся американский лингвист Ю. Найда. Его идеи получили всестороннее развитие в книге «К науке переводить». Ю. Найда утверждал, что в основе перевода лежат главные характерные особенности языковых систем: 1) системность языковых знаков; 2) произвольность языкового знака по отношению к называемому предмету; 3) произвольность членения действительности языковыми и речевыми знаками; 4) различие в том, как разные языки организуют знаки в значимые выражения. Кроме того, Ю. Найда делал акцент на культурно-этнические аспекты перевода, на проблему передачи при переводе коммуникативного эффекта оригинала, его прагматического воздействия на рецептора (Е.Н. Комиссаров, 1999: 50-52).

В книге С. Баснетта-Макгайра «Переводческие исследования» особое внимание уделяется проблемам художественного перевода. С. Баснетт-Макгайр подчеркивает два аспекта художественного перевода: 1) Литературный текст – это целостная структура, входящая в более общую структуру с другими текстами. Цель перевода – передать эту цельность, и для достижения этой цели возможны любые изменения; 2) переводчик – это, прежде всего, читатель, интерпретирующий текст. В основе художественного перевода лежит следующий принцип: рассматривая каждое предложение, необходимо передавать не только то, что в нем говорится, но и работать над созданием художественного образа, общего настроения, характеристики атмосферы, персонажей и т.п. Здесь важен и выбор отдельного слова, и синтаксической структуры, и других элементов (Е.Н. Комиссаров, 1999: 57-60).

1.3.2. Переводческие соответствия как один из наиболее важных компонентов перевода

В процессе перевода эквивалентными оказываются единицы языков, составляющие тексты оригинала и перевода. Использование определенной единицы переводящего языка для перевода данной единицы исходного языка не является случайным. Обе единицы обладают относительно стабильным значением, и то, что одна из них может заменить другую в процессе перевода, свидетельствует о значительной общности их значений. Подобная общность и создает предпосылки для установления между ними отношений переводческой эквивалентности, т.е. для регулярного использования одной из них в качестве перевода другой. Единица переводящего языка, регулярно используемая для перевода данной единицы исходного языка, называется **переводческим соответствием** (В.Н. Комиссаров, 1990: 130).

Поиск и установление соотношений между переводческими соответствиями пары конкретных языков – задача частных теорий перевода. Частные теории перевода изучают системы переводческих соответствий в разных языках по отношению к единицам данного языка или системы переводческих соответствий в данном языке по отношению к другим языкам. Поскольку речь идет о соотношении между единицами языков, для каждой пары языков существует свой набор соответствий и, следовательно, своя частная теория перевода. Единицы одного языка, имеющие в качестве переводческих соответствий некоторые единицы другого языка, не всегда будут, в свою очередь, соответствиями этих последних, если данный язык будет использован как переводящий, т.е. перевод будет осуществлен в обратную сторону.

Переводческие соответствия выступают в качестве коммуникативно-равноценных единицам ИЯ (исходного языка), поэтому близость значений единиц ИЯ и ПЯ (переводящего языка) является лишь предпосылкой для возникновения переводческого соответствия, но недостаточным условием этого. Отношения эквивалентности устанавливаются при переводе не между изолированными языковыми единицами, а между единицами ИЯ и ПЯ, выступающими в составе речевых высказываний. Их способность быть

коммуникативно-равноценными определяется не только тем значением, которым они обладают в системе своего языка, но и особенностями их употребления в речи (В.Н. Комиссаров, 1990: 135).

Однако, наряду с языковыми единицами исходного языка, имеющими единичные или множественные соответствия в переводящем языке, существуют и такие лексические и грамматические единицы, для которых в переводящем языке нет прямых соответствий. Единицы исходного языка, которые не имеют регулярных соответствий в языке перевода, называются **безэквивалентными**.

Безэквивалентная лексика обнаруживается, главным образом, среди неологизмов, среди слов, называющих специфические понятия и национальные реалии, и среди малоизвестных имен и названий, для которых приходится создавать окказиональные соответствия в процессе перевода (В.Н. Комиссаров, 1990: 148).

Наличие безэквивалентных единиц не означает, что их значение не может быть передано в переводе или что они переводятся с меньшей точностью, чем единицы, имеющие прямые соответствия. При переводе безэквивалентной единицы переводчик тем или иным способом создает окказиональное соответствие.

1.3.3. Переводы художественных текстов В.В. Набокова. Особенности автоперевода

Традиции перевода в России обладают своеобразными особенностями, отличающими их от подхода к переводу на Западе.

В России о переводе писали многие: М.Ю. Ломоносов, А.П. Сумароков, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Н.А. Некрасов, А.А. Блок, Л.Н. Гумилев, В.В. Вересаев и т.д. Отличительной особенностью русской переводческой культуры является, по мнению Ю.Д. Левина, «то обстоятельство, что переводили и интересовались проблемами перевода не только переводчики-профессионалы, но и крупнейшие писатели XVIII-XX вв. – создатели великой русской литературы» (Ю.Д. Левин, 1963: 5).

В настоящей диссертации рассматриваются русскоязычные и англоязычные романы В.В. Набокова и их переводы на английский и русский

язык соответственно. Помимо своих собственных произведений В.В. Набоков перевел на английский язык «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, снабдив свой перевод обширными комментариями, «Слово о полку Игореве», а также множество поэтических произведений: А. Рэмбо, Э. По, Байрона, Руперта Брука, Шекспира, Бодлера. В юности Набоков увлекся сложностью задачи и перевел «Кола Брюньона», построенного на каламбурах и французском просторечии (у него повесть Роллана стала называться «Николка Персик»), и знаменитую «Алису» Льюиса Кэррола, ставшую в набоковском переводе «Аней в стране чудес».

Тем не менее, Набоков скептически относился к возможностям переводчика: в интервью А. Аппелю, напечатанному в *“Wisconsin Studies in Contemporary Literature”*, т. VIII, № 2, весной 1967, через десять лет после завершения перевода «Евгения Онегина» с присущей ему категоричностью он заявил: «Скончавшийся под пыткой автор и обманутый читатель – вот неизбежный итог перевода, претендующего на художественность. Единственная цель и оправдание перевода – дать наиболее точные из возможных сведения, достичь же этого можно только в подстрочнике, снабженном примечаниями» (В.В. Набоков, 1989: 425).

О том, как должно переводить, Набоков задумывался неоднократно на протяжении всей своей творческой жизни, причём его взгляды претерпевали с годами существенные изменения. Рассуждая о теоретических установках переводчика, в частности о переводе «парафрастическом» и «буквальном», писатель пришёл к убеждению, что литературное произведение, причём, как прозаическое, так и поэтическое, следует переводить только «буквально», хотя, конечно, буквализм Набокова вовсе не имеет своим следствием появление лексически недопустимого или синтаксически громоздкого подстрочника. «Выражение «буквальный перевод», как я его понимаю, - пишет он в 1964 году в комментарии к своему переводу «Евгения Онегина», - представляет собою некую тавтологию, ибо лишь буквальная передача текста является переводом в истинном смысле слова». При этом, однако, писатель спешит оговориться: «Прежде всего, «буквальный перевод» предполагает следование не только

прямому смыслу слова или предложения, но и смыслу подразумеваемого, это семантически точная интерпретация, не обязательно лексически (относящаяся к передаче значения слова, взятого вне контекста) или структурная (следующая грамматическому порядку слов в тексте). Другими словами, перевод может быть и часто бывает лексическим и структурным, но буквальным он станет лишь при точном воспроизведении контекста, когда переданы тончайшие нюансы и интонации текста оригинала» (В.В. Набоков, 1998: 12).

Однако данный подход к проблемам перевода не был однозначно одобрен. Авторитетнейший специалист в области перевода К.И. Чуковский писал: «Я получил недавно четырехтомник «Евгений Онегин» Набокова. Есть очень интересные замечания, кое-какие остроумные догадки, но перевод - плохой, хотя бы уже потому, что он прозаический» (К.И. Чуковский, 1988: 326).

В настоящем исследовании особое внимание уделяется автопереводам В.В. Набокова. Несомненно, наиболее известный пример – это перевод романа «Лолита», написанного в 1956 году, а в 1965 переведенного автором на русский язык. В «Постскрипуме к русскому изданию» В.В. Набоков комментирует взаимную переводимость двух языков следующим образом: «Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов, все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям – становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма» (В.В. Набоков, 1994: 472). В этом отрывке Набоков сам выразил все трудности, с которыми столкнулся при переводе. Действительно, многие американские реалии в русском переводе романа выглядят архаизмами: «джинсы» переведены как «синие ковбойские штаны», «томада» - «губной карандаш», «фен» -

«электрическая сушилка для волос» и т.д., несмотря на то, что Набоков-переводчик постоянно консультировался со словарем.

Перевод «Лолиты» - единственный автоперевод Набокова с английского языка на русский, не считая автобиографической книги “Conclusive Evidence” (1951), переработанный вариант которой на русском получил название «Другие берега», а затем снова был переведен на английский, и в 1967 году опубликован под заглавием “Speak, Memory”. Большинство своих русских романов В.В. Набоков перевел на английский язык самостоятельно, либо в соавторстве с сыном, Дмитрием Набоковым.

Из русскоязычного творчества В.В. Набокова в рамках данного исследования рассматриваются романы «Король, дама, валет» (1928) и «Отчаяние» (1932). Роман «Отчаяние» (“Despair” в английском варианте) был переведен на английский самим Набоковым в 1936 году по заказу лондонского издательства, а затем доработан и частично изменен для американского издания в 1965 году.

Перевод романа «Король, дама, валет» был сделан Д.В. Набоковым, сыном писателя, в 1966 (“King, Queen, Knight”), а затем переработан самим автором.

Кроме авторских переводов В.В. Набокова, существуют также переводы романов «Дар» и «Защита Лужина», выполненные Майклом Скаммеллом под «руководством» самого Набокова, поскольку он всегда оставлял за собой право вносить любые изменения в переводы собственных произведений. М. Скаммелл писал:

«На синтаксическом уровне переводить Набокова оказалось на удивление легко. Его русский язык был насыщен отзвуками французского и английского, в построении фраз присутствовало нечто, отзывающееся латынью – как у Толстого. В отличие от Чехова и в особенности от Гоголя с Достоевским, которых я переводил позже, Набоков строил предложение так, что его было не сложно разобрать и построить заново, и это в огромной мере ускоряло работу. Нечеловеческие трудности возникали лишь на лексическом уровне, и вот тут мне и впрямь приходилось туго. Одна из проблем состояла в том, что у меня не было под рукой достаточного количества достаточно разнородных английских

словарей, которые позволили бы разрешать самые запутанные из проблем, между тем как ответы Набокова на мои вопросы пестрели пометками «см. в 'Уэбстере'», «см. в О.Е.D. » и так далее, что бросало не лишенный интереса свет на его собственный стиль работы. Словари были для Набокова тем, чем являются для некоторых авторов Гомер или Библия. Но даже имея в моем распоряжении куча справочников, мне никогда не удалось бы сравниться с Набоковым в том, что касается его богатого, своеобразного языка» (М. Скаммелл, <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/skamm.html>).

Анализ произведений В.В. Набокова и их переводов представляет особый интерес, поскольку В.В. Набоков, являясь билингом, с детства владеющий русским, английским и французским языками, внесшим одинаково ценный вклад в русскую и американскую литературу, позволяет исследовать особые аспекты перевода. В результате своей переводческой деятельности В.В. Набоков делает следующие выводы:

«По простому количеству слов английский гораздо богаче русского. Это особенно заметно в существительных и прилагательных. Довольно докучливая черта, свойственная русскому – это недостаток, неточность и неуклюжесть технических терминов. Например, простая фраза “to park a car” приобретает вид, – если перевести ее обратно с русского – “to leave an automobile standing for a long time”. Русский, по крайней мере благопристойный русский, куда формальней благопристойного английского. Так, русское слово для “sexual” – половой – отчасти неприлично и не годится для употребления направо-налево. То же относится к русским терминам, описывающим различные анатомические и биологические понятия, которые часто и легко используются в английском разговоре. С другой стороны, русский обладает превосходством в словах, передающих оттенки движения, жестикуляции, чувства. Так, изменив начало слова, для чего существует на выбор десятков предлогов, можно выразить на русском очень тонкие оттенки длительности и напряженности. Синтаксически английский исключительно гибкий инструмент, но русский допускает еще более тонкие изгибы и повороты. Переводить с русского на английский

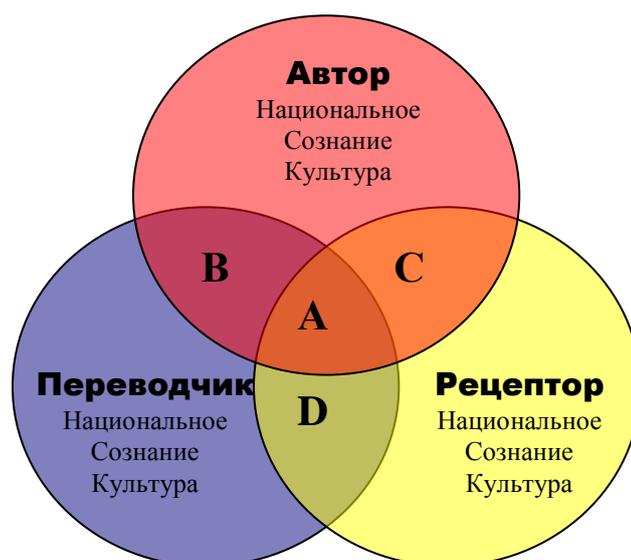
немного легче, чем с английского на русский, и в десять раз легче, чем с английского на французский» (В.В. Набоков, 1997: 138-168).

Сопоставительный анализ переводов, выполненных автором и профессиональным переводчиком, проводится на основе коммуникационной теории перевода, позволяющей учитывать всех участников переводческой коммуникации.

Современная теория перевода основывается на коммуникативном подходе, под которым понимается взаимодействие между Источником информации (говорящим или пишущим) и ее Рецептором (слушающим или читающим), происходящее в любом речевом общении. Подобно тому как в процессе речевого общения на одном языке тексты для говорящего и для слушающего признаются коммуникативно-равноценными и объединяются в единое целое, так и текст перевода признается коммуникативно-равноценным тексту оригинала. Задача перевода – обеспечить такой тип межъязыковой коммуникации, при котором создаваемый текст на языке Рецептора (на переводящем языке) мог бы выступать в качестве полноценной коммуникативной замены оригинала (на исходном языке) и отождествляться Рецепторами перевода с оригиналом в функциональном, структурном и содержательном отношении.

Коммуникативный подход к переводу – ведущий принцип современной теории перевода (В.Н.Комиссаров, 1990: 40-41).

В современной коммуникационной теории перевода представлены 3 участника: Автор (Источник), Переводчик и Рецептор, каждый из которых является носителем национального сознания и национальной культуры. Взаимодействие трех участников коммуникации можно представить в виде диаграммы.



На данной диаграмме можно выделить сектора, где происходит полное или частичное совпадение компонентов национального сознания и национальной культуры, что обеспечивает взаимопонимание между участниками коммуникации. Сектор «А» объединяет элементы национальной культуры и сознания автора, переводчика и рецептора. В этом секторе происходит успешная переводческая коммуникация, т.е. совпадение в сферах всех трех участников.

Сектор «В» демонстрирует совпадение национальной культуры и сознания автора и переводчика, как носителя той же культуры. Здесь мысль автора и переводчика совпадают.

Сектор «С» свидетельствует о совпадении национального сознания и культуры автора и рецептора, в противном случае, межъязыковая и межкультурная коммуникация были бы несостоятельны.

Сектор «D» показывает совпадение национальной культуры рецептора и переводчика, как субъекта, владеющего той же культурой.

Наличие секторов «В» и «D» в сознании переводчика, и секторов «D» и «С» в сознании рецептора обуславливает появление сектора «А» и обеспечивает успешность переводческой коммуникации, а именно взаимодействие между автором и рецептором (Л.В. Кушникова, 2003: 35-36).

В случае, когда в качестве переводчика выступает сам автор, в коммуникацию вступают только 2 участника. Их взаимоотношение можно отразить в виде следующей диаграммы.



В данном случае сектор «А», объединяющий всех участников и обеспечивающий успешность коммуникации значительно больше, а, кроме того, включает в себя также сектора «С» и «D», следовательно, эффективность такой переводческой коммуникации значительно выше, поскольку все сферы национального сознания и культуры автора-переводчика совпадают.

Таким образом, исследование автопереводов В.В. Набокова позволит получить некоторые данные о переводческой коммуникации и соотношении оригинала и перевода, сделанного самим автором.

Кроме того, в задачи данного исследования входит анализ переводов, сделанных русскоязычным переводчиком без авторской переработки. В России одним из лучших переводчиков В.В. Набокова считается С.Б. Ильин, который перевел 7 романов, т.е. всю англоязычную прозу В.В.Набокова.

По оценке сына писателя, Д.В. Набокова: «Ильин оказался самым талантливым из сегодняшних русских переводчиков с английского на русский» (В.Д. Набоков, интервью, «Московский комсомолец», 10.04.1999).

Сопоставительный анализ автопереводов и переводов С.Б. Ильина позволит выделить различия картины мира, неизбежно возникающие при появлении третьего участника (Переводчика) в переводческой коммуникации.

Выводы из Главы I

В результате анализа стилистических особенностей творчества В.В. Набокова, когнитивных основ метафорического моделирования, а также теоретических основ перевода метафорических моделей можно сделать следующие выводы, важные для дальнейшего исследования:

1. Сопоставительное изучение идиостилевых особенностей творчества В.В. Набокова на русском и английском языке представляется наиболее важным для лингвистики.
2. Метафорические модели – специфические структуры в сознании, представляющие собой схемы связи между понятийными сферами. Существуют различные способы определения метафорических моделей, их формальной репрезентации и классификации.
3. Проблемы теории перевода значимы при анализе взаимной переводимости текстов с одного языка на другой. В рамках теории перевода выделяют особенности адекватности или эквивалентности перевода, проблемы соотношения буквального и вольного перевода, поиск переводческих соответствий и способы перевода конкретных языковых явлений.
4. Авторские переводы текстов В.В. Набокова с русского языка на английский и с английского на русский представляют особый интерес с учетом коммуникативной теории перевода. В этом случае из переводческой коммуникации исключается переводчик как «посредник» между автором и читателем, а в его роли выступает сам автор.
5. Сопоставительный анализ метафорических моделей в авторских переводах по сравнению с переводами, сделанными профессиональными переводчиками позволит сделать выводы как о взаимодействии метафорических систем в русском и английском языках, так и об особенном влиянии на восприятие этих систем базовой принадлежности интерпретатора к той или иной культуре.

Глава 2. Метафорические модели в русскоязычных произведениях В.В. Набокова

Целью настоящей главы является выделение метафорических моделей, наиболее характерных для творчества В.В. Набокова в русскоязычный период, и сопоставление данных моделей с переводами на английский язык. Материалом для исследования послужили следующие романы: «Король, дама, валет» (1928) (КДВ), его перевод “King, Queen, Knave” (1967) (КQК), выполненный Д.В. Набоковым в соавторстве с В.В. Набоковым; «Отчаяние» (1934) (Отчаяние), его перевод “Despair” (1965) (Despair), представляющий собой переработанную версию перевода, выполненного автором в 1936 г. по заказу английского издательства. В результате анализа текстов произведений было выделено методом сплошной выборки 606 метафорических словоупотреблений в русских текстах, и 548 метафорических словоупотреблений в английских текстах романов. Таким образом, русскоязычные метафоры составляют 52.5 % от общего числа, на долю англоязычных метафор приходится 47,5 %. Часть метафор в англоязычном тексте романа “King, Queen, Knave” утрачена по причине, указанной самим писателем в предисловии к английскому изданию перевода:

«...I confess to have mercilessly struck out and rewritten many lame odds and ends, such as for instance a crucial transition in the last chapter where in order to get rid temporarily of Franz, who was not supposed to butt in while certain important scenes in the Gravitz resort engaged the attention of the author, the latter used the despicable expedient of having Dreyer send Franz away to Berlin with a scallop-shaped cigarette case that had to be returned to a businessman who had mislaid it with the author's connivance» (Я безжалостно вычеркнул и переписал много неловких мест, как, например, критический композиционный переход в последней главе, где, дабы отделаться на время от Франца, которому не следовало попадаться под руку, пока внимание автора было занято кое-какими важными событиями в Гравице, автор прибегнул к презренной уловке, заставив Драйера отослать Франца в Берлин с портсигаром в виде раковины, который

надлежало вернуть некоему коммерсанту, забывшему о нем при попустительстве автора.) (V. Nabokov, 1967: 9).

Таким образом, отсутствие довольно крупной части сюжета привело к тому, что в английской версии романа некоторые русские метафоры, обнаруженные в 12 главе, не появились. В приведенных примерах эти метафоры имеют пометку «перевод отсутствует»; во всех прочих случаях при отсутствии метафоры в переводе приведен английский текст, соответствующий смысловому наполнению русскоязычной части. При полном отсутствии фрагмента текста оригинала в переводе имеется пометка «нет перевода».

Проанализировав полученный материал, мы выделили 4 наиболее частотные группы метафорических моделей, объединенных сферой-источником:

1. Антропоморфная метафора (сфера-источник – ЧЕЛОВЕК)
2. Природоморфная метафора (сфера-источник – ПРИРОДА)
3. Социоморфная метафора (сфера-источник – СОЦИАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ)
4. Артефактная метафора (сфера-источник – ПРЕДМЕТЫ)

(А.П. Чудинов, 2003: 77-78)

Согласно классификации Дж. Лакоффа и М. Джонсона, метафоры, относящиеся к данным группам, представляют собой онтологические метафоры, отождествляющие части человеческого опыта с объектами или веществами. Важную роль в онтологических метафорах играет персонификация (интерпретация материального объекта или явления как человека), наиболее полно представленная в группе антропоморфных метафор (Дж.Лакофф, М. Джонсон, 2004).

Некоторое количество метафор, не относящихся к четырем указанным группам, были классифицированы на основании сферы цели. Подобная классификация использована в «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович, где за основу берутся наиболее частотные сферы, подвергаемые метафоризации в поэтических текстах: живые существа, органы и части тела, бытие, ментальное, словесное искусство и т.д. (Н.В. Павлович, 1999). В данную группу попали наиболее часто встречающиеся в произведениях В.В. Набокова онтологические

метафоры, использующие традиционные сферы цели: жизнь, мысль, творчество и т.д.

И, наконец, третью группу составили традиционные онтологические метафоры (вместилища и объектов), трактующие недискретные сущности как объекты, сущности или вместилища, а также ориентационные метафоры, наиболее важные для человеческого опыта. Кроме того, часть метафорических моделей представлена структурными метафорами, характерными для творчества В.В. Набокова в целом, однако не входящими в общую систему моделей. В настоящей главе рассматриваются онтологические метафоры, объединенные по сфере цели или сфере-источнику. Дополнительная классификация онтологических метафор вместилища и объектов, а также ориентационных и структурных метафор находится в Приложении 1.

Вне метафорических моделей осталось 33 метафорических словоупотребления.

2.1. Метафорические модели, объединенные сферой-источником

В данную группу включены 4 типа метафор, объединенных сферами источниками «ЧЕЛОВЕК», «ПРИРОДА», «ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЯВЛЕНИЯ» и «ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ)».

2.1.1. Антропоморфная метафора

Антропоморфная метафора со сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» является наиболее продуктивной (118 метафорических словоупотреблений), что объясняется высокой структурированностью понятия «ЧЕЛОВЕК», которое служит для прояснения или переструктурирования иных областей человеческого знания. Частое использование антропоморфной метафоры может быть обусловлено особым свойством метафоры – ее антропометричностью, которое было выделено В.Н. Телией, утверждавшей, что «антропометричность метафоры, то есть соизмеримость сопоставляемых в метафоризации объектов именно в человеческом сознании, безотносительно к реальным сходствам и различиям этих сущностей, самым естественным образом

вписывается в современную антропологическую парадигму научного знания, исходящую из допущения, что человек познает мир через осознание своей предметной и теоретической деятельности в нем» (В.Н. Телия, 1988: 4). Естественно, что главной мерой антропометричности человек считает самого себя.

В рамках группы антропоморфной метафоры насчитывается 5 моделей:

1. ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) – ЭТО ЧЕЛОВЕК (70)

Данная модель, наиболее частотная в проанализированных произведениях В.В. Набокова, представляет собой классический пример персонификации. В состав модели входят следующие фреймы.

1) Фрейм «Чувства и эмоции».

Наделение неодушевленных предметов человеческими качествами – наиболее распространенный прием в прозе В.В. Набокова. Предметы и вещи способны испытывать любовь, обиду, отчаяние и скуку, радушие или враждебность по отношению к человеку.

В комнате было жарко, вокруг старенькой люстры с серыми, как грязный ледок, стекляшками кружились мухи, садясь все на то же место, что почему-то очень его смешило, и с комическим радушием протягивали свои плюшевые руки старые кресла, на одном из которых дремала злая обветшала собачка. (КДВ, с. 119)

It was warm in the room where around the aged chandelier, with gray little glass pendants like dirty icicles, flies were describing parallelograms, lighting every time on the same pendants (which for some reason amused him), and the old chairs extended their plush-covered arms with comical cordiality. (KQK, с. 7)

2) Фрейм «Жизнь и смерть»

Вещи, как и живые существа, имеют свой жизненный цикл, поэтому существует возможность метафорического уподобления жизни предметов жизни людей, в таком случае можно «убить» вещь, сломанная вещь становится «мертвой» и т.д.

Лида сидела тут же, в плетеном кресле, и читала книгу; полураздавленный окурочек — она никогда не добивала окурочков — с живучим упорством пускал из пепельницы вверх тонкую, прямую струю дыма; маленькое воздушное замешательство, и опять — прямо и тонко. (Отчаяние, с. 363)

Lydia was present too, curled up in a wicker armchair with a book; a half-squashed cigarette end (she never quite crushed them to death) with grim tenacity of life let forth a thin, straight thread of smoke out of the ashtray: now and then some tiny wind would make it dip and wobble, but it recovered again as straight and thin as ever. (Despair, с. 52)

3) Фрейм «Болезни»

Слот 1. Боль

Предметы, понимаемые как живые существа, способны испытывать боль.

...я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово “Отчаяние” — лучшего заглавия не сыскать. (Отчаяние, с. 457)

I smiled the smile of the condemned and in a blunt pencil that screamed with pain wrote swiftly and boldly on the first page of my work: “Despair”; no need to look for a better title. (Despair, с. 204)

Слот 2. Сумасшествие

Наиболее характерным для данного фрейма «расстройством» предмета является лишение разума, ненормальность, безумие вещи.

Была черная ветреная ночь, каждые несколько секунд промахивал над крышами бледный луч радиобашни, — световой тик, тихое безумие прожектора. (Отчаяние, с. 370)

It was a black and boisterous night; every five seconds there would come, skimming across the roofs, the pale beam of the Radio Tower: a luminous twitch; the mild lunacy of a revolving searchlight. (Despair, с. 64)

Слот 3. Лечение

Заболевший предмет нуждается в лечении, медицинской помощи.

Подле лежал грушевидный заплочный мешок с ремнями, подлеченными веревкой. (Отчаяние, с. 337)

Near him lay a shabby knapsack; an opened flap revealed a pretzel and the greater part of a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation. (Despair, с. 9)

В переводе морбиальная метафора сохраняется, хотя ее структура и сфера-источник претерпевают существенные изменения: «лечению», а вернее «ампутации» подвергается лежащая в мешке колбаса.

3) Фрейм «Родственные отношения»

Предметы имеют собственных родственников, сестер, братьев, составляя вместе целое семейство.

В его комнате действительно было прибавление мебельного семейства. (КДВ, с. 189)

True enough, the furniture family in his room had grown. (КQК, с. 121)

Отчаяние, этот желтый столб...
Поставленный дельцом, продающим
земельные участки, торчащий в ярком
одиночестве, блудный брат других охряных
столбов, которые в семи верстах отсюда,
поближе к деревне Вальдау, стояли на страже
более дорогих и соблазнительных десятин,
— он, этот одинокий столб, превратился для
меня впоследствии в навязчивую идею.
(Отчаяние, с. 352)

That yellow post.... Erected by the man selling
the allotments, sticking up in brilliant solitude,
an errant brother of those other painted posts,
which, seventeen kilometers farther toward the
village of Waldau, stood sentinel over more
tempting and expensive acres, that particular
landmark subsequently became a fixed idea with
me. (Despair, c.35)

4) Фрейм «Воля»

Одушевленные вещи обладают собственной волей и могут сопротивляться
человеку: артачиться, шалить, прятаться.

Все же, заново закурив и оглушив ударом
кулака строптивую подушку, я обратился к
рукописи. (Отчаяние, с. 456)

Having, however, lit up my cigarette again and
punched into submissiveness that shrewish
pillow, I was able to set about my reading.
(Despair, c. 201)

Верно ли следую моей памяти, или же,
выбившись из строя, своевольно пляшет мое
перо? (Отчаяние, с. 386)

Am I faithfully following the lead of my
memory, or has perchance my pen mixed the
steps and wantonly danced away? (Despair, c.
88)

5) Фрейм «Передвижения»

Обладающие собственной волей вещи способны передвигаться, бегать, гулять и
даже ходить в гости.

Частенько и в царство моих аккуратно
сложенных вещей захаживал какой-нибудь
грязный кружевной платочек или одинокий
рваный чулок: чулки у нее рвались
немедленно, — словно сгорали на ее бойких
икрах. (Отчаяние, с. 347)

Quite often, too, there would dribble into the
cosmos of my beautifully arranged things some
tiny and very dirty lace handkerchief or a solitary
stocking, torn. Stockings seemed positively to
burn on those brisk calves of hers. (Despair, c.
25)

6) Фрейм «Речь»

В некоторых случаях вещи могут выражать свое отношение при помощи голоса:
говорить, шептать, гнусавить, неодобрительно кричать.

И вскоре они привыкли к ней, к ее сизой ветхости, к причудам ее пружин и к ее манере <u>неодобрительно крякать, когда на нее садились</u> . (КДВ, с. 189)	And soon they grew used to it, to its modest coloration and <u>to the disapproving creaks it emitted in rhythm to their ebullient love-making</u> . (KQK, с. 121)
---	---

7) Фрейм «Зрение»

Наиболее часто употребляемый признак при сравнении предмета и человека – это способность рассматривать, наблюдать.

Слот 1. Глаза

Множество предметов обладает этим органом зрения; часто «глазами» становятся стеклянные или просто блестящие части, способные отражать (или излучать) свет.

Францу было так жутко, что он с испуга огрызнулся на Тома, встретившего его в гостиной с почти человеческой радостью, и, дожидаясь появления хозяев, <u>стал суеверно искать в цветистых глазах подушек каких-то грозных признаков беды</u> . (КДВ, с. 179)	Franz was overwhelmed with such an eerie feeling that in his fright and confusion he had aimed a kick at Tom, who was welcoming him in the drawing room with an unexpected burst of affection; as Franz waited for the hosts <u>he superstitiously searched the bright eyes of the cushions for omens of disaster</u> . (KQK, с. 105)
---	---

Проворной ладонью он потер себе лоб и, хитро улыбнувшись, достал из ящика связку ключей и <u>трубовидный электрический фонарик с выпуклым глазом</u> . (КДВ, с. 151)	He rubbed his forehead, and then with a sly smile took from a drawer a bunch of keys, and a <u>sausage-shaped flashlight with a convex eye</u> . (KQK, с. 60)
--	---

Слот 2. Взгляды

Предметы пристально наблюдают за человеком, чаще всего с интересом, «во все глаза», «пристально», «многозначительно», наиболее «зрячим» предметом традиционно считается зеркало.

<u>Буфет, поблескивая, смотрел во все глаза</u> . (КДВ, с. 190)	<u>The glittering sideboard was all eyes</u> . (KQK, с. 123)
---	--

<u>Она даже не почувствовала, что зеркало на нее глядит</u> , — и, медленно двигаясь, убирая ветчину, продолжала изредка в нем отражаться. (КДВ, с. 154)	<u>She remained unconscious of the mirror's attention</u> , and as she slowly went about putting the fruit knives away her reflection would reappear every now and then. (KQK, с. 64)
--	---

8) Фрейм «Действия»

Предметы способны совершать действия, аналогичные человеческим.

Слот 1. Прикосновения

Предметы обнимаются (друг с другом), вкрадчиво касаются, а иногда дерутся.

<u>Но белье липло к телу, сводило с ума вкрадчивыми прикосновениями.</u> (КДВ, с. 253)	<u>Trying to ignore loathsome contacts, he attached his soft collar, which immediately grasped him around the neck like a cold compress.</u> (КQК, с. 228)
--	--

В этом примере английский вариант представляет собой конкретизацию метафоры оригинала: деталь одежды получает наименование – “soft collar”, а «вкрадчивое прикосновение» обогащается дополнительной метафорой “grasped around the neck **like a cold compress**” (как холодный компресс).

Слот 2. Питание

Некоторые вещи нуждаются в питании.

<u>Вдруг мне показалось, что я еду с бешеной скоростью, что машина прямо пожирает дорогу, как фокусник, поглощающий длинную ленту, — и тихо проходили мимо сосны, сосны, сосны.</u> (Отчаяние, с. 431)	<u>All of a sudden it struck me that I was driving at a crazy speed; that the car was lapping up the road, like a conjurer swallowing yards of ribbon; but I glanced at the speedometer-needle: it was trembling at fifty kilometers; and there passed by, in slow succession, pines, pines, pines.</u> (Despair, с. 162)
--	---

Слот 3. Социальные отношения

Вещи, находящиеся в окружении других вещей, вступают с ними в определенные отношения: проживают в комнатах (или в шкафах), продвигаются по социальной лестнице:

<u>Франц прикупил своему билету дополнительный чин.</u> (КДВ, с. 118)	<u>Franz bought a supplement promoting his ticket to the next rank.</u> (КQК, с. 6)
---	---

Вещи вступают в отношения и с людьми.

<u>Обернувшись, Драйер несколько раз на ходу помахал шляпой, извинился перед столбом фонаря, пропустил его и, надев шляпу, пошел дальше.</u> (КДВ, с. 223)	<u>Dreyer looked back as he walked and waved his hat several times; then he begged pardon of a clumsy lamppost, put on his hat, and walked on.</u> (КQК, с. 176)
--	--

<u>Я в то время был еще в добрых отношениях с зеркалами.</u> (Отчаяние, с. 370)	<u>At that time I was still on admirable terms with mirrors.</u> (Despair, с. 64)
---	---

А некоторые особенно активные вещи даже вступают в классовую борьбу:

...в кафе толстые портьеры торжествовали победу в классовой борьбе с бродячими сквозняками... (Отчаяние, с. 409)

... the thick curtains of the café had won in their class struggle with loafing draughts... (Despair, с. 126)

Таким образом, неодушевленные предметы часто уподобляются человеку, наделяются человеческими качествами, способны действовать самостоятельно и по собственной воле.

В переводе на английский язык абсолютное большинство метафор сохраняют свою структуру и, как правило, передаются при помощи дословного перевода, что объясняется тем, что все они – творческие метафоры.

Тем не менее, в двух случаях метафоры исчезают, автор заменяет их неметафорическими словосочетаниями, объясняющими причину возникновения метафоры в оригинале.

... господин в пальто, со съехавшим на бок механическим галстуком, с беременным саквояжем на коленях, — вероятно ветеринар. (Отчаяние, с. 365)

...a man in an overcoat despite the heat, with a **heavy-looking traveling bag** on his knees: probably a veterinary surgeon. (Despair, с.54)

В составе данной модели также был обнаружен пример, в котором в переводе фрагмент оригинала был полностью заменен.

В третьей стоял у постели столик, который вдруг напомнил ему точь-в-точь такой же столик, бывший главным действующим лицом на неприятнейшем спиритическом сеансе. (КДВ, с. 143)

The third room revealed brown stains on the walls and a mousetrap in the corner. (ККК, с. 48)

В этом случае автор при переводе описывает совершенно иные детали обстановки: пятна на стенах и мышеловку в углу, игнорируя мебель, уже описанную в оригинальном тексте.

2. ПРИРОДА – ЭТО ЧЕЛОВЕК (22)

Природные явления, растения, животные зачастую наделяются человеческими качествами, в силу традиционного понимания природы как живого существа, наделенного разумом и чувствами.

1) Фрейм «Части тела»

По аналогии с человеческим телом в природных объектах В.В. Набоков находит схожие части. Так, например, для русской культуры является привычным отождествление луны с лицом. Набоков преобразует

традиционную метафору, называя лицо луны «жирным» и выделяя на лице луны отдельные части (подбородок).

Из-за траурного дерева бесшумно появилась луна, — мрачная, жирная. Облако мимоходом надело на нее маску; остался виден только ее полный подбородок. (Отчаяние, с. 379)

From behind a black tree there came out noiselessly a gloomy and fleshful moon. A cloud lipped a mask over it in passing, which left visible only its chubby chin. (Despair, c. 78)

Дерево наиболее часто подвергается олицетворению в литературе. Набоков отмечает сходство ствола дерева с туловищем человека.

Воздух был дивный, летал шелковистый ивовый пух, вечнозеленая листва прикидывалась обновленной, отбивали смуглой краснотой обнаженные наполовину, атлетические торсы пробковых дубов. (Отчаяние, с. 453)

The air was divine, there drifted about the silky floss of willows; even the greenery of indeciduous leafage tried to look renovated; and the half-bared, athletic torsos of the cork oaks glistened a rich red. (Despair, c. 197)

Облака, тучи всегда предоставляют человеку возможности для полета воображения. Одушевленные тучки имеют лицо, которое может быть повернуто к человеку в фас или в профиль.

На первом месте, конечно, было море, легкое, сизое, с размазанным горизонтом, а над ним — тучки, плывущие гуськом, все одинаковые, все в профиль. (КДВ, с. 254)

The main thing of course was the sea: grayish blue, with a blurred horizon, immediately above which a series of cloudlets glided single-file as if along a straight groove, all alike, all in profile. (KQK, c. 231)

2) Фрейм «Дыхание»

Характерной особенностью для природных объектов и явлений выступает функция дыхания.

В такие ночи поздней осенью, когда вдруг, откуда ни возьмись, проходит теплое влажное дуновение, случайно задержавшийся вдох лета. (КДВ, с. 166)

At the transit from autumn to winter, quirky nights occur when suddenly, out of nowhere, there passes a breath of warm humid air, a belated sigh of summer. (KQK, c. 84)

3) Фрейм «Речь»

Человеческую речь чаще всего напоминает журчание воды, поэтому «речью» в произведениях Набокова обладают ручьи, реки, дожди.

Уже в дождях было что-то веселое и осмысленное. Дожди уже не моросили попусту, а дышали и начинали говорить. (КДВ, с. 219)

A purposeful gaiety, a dash of excitement now marked the rains. They no longer drizzled aimlessly; they breathed, they spoke. (KQK, c. 171)

Примером необычного метафорического словоупотребления может служить следующее сравнение криков тюленя с человеческим криком о помощи, представляющее собой яркий пример авторской метафоры Набокова, способного сравнивать абсолютно, казалось бы, несхожие явления.

<p>...тюлень, отливая лоснистой чернотой, гортанно и влажно крича, как захлебнувшийся купальщик, — скользко, гладко, будто смазанный салом, сигал по доске в зеленую воду бассейна, где полуголая девица целовала его в уста. (КДВ, с. 185)</p>	<p><u>A black lustrous seal gave throaty cries like a drowning bather, and then slithered smooth and slick as if greased down a board into the green water of a pool where a half-naked girl greeted the happy beast with a kiss on the nose. (KQK, c. 116)</u></p>
---	---

4) Фрейм «Зрение»

Некоторые природные объекты могут обладать способностью смотреть на окружающий мир.

<p>И опять — поля, бурно катящиеся нивы, деревья, взбегающие на холмы, чтобы лучше видеть. (КДВ, с. 273)</p>	<p>(перевод отсутствует)</p>
--	------------------------------

5) Фрейм «Действия»

Подобно человеку, силы природы могут воевать друг с другом.

<p><u>Солнце с размаху ударило по длинным струям дождя, скосило их, — струи стали сразу тонкими, золотыми, беззвучными. Снова и снова размахивалось солнце, — и разбитый дождь уже летал отдельными огненными каплями...</u> (КДВ, с. 245)</p>	<p><u>The sun struck the long streams of rain causing them to slant, as it were, and presently they turned golden and mute. Again and again the sun struck, and the shattered rain now flew in single fiery drops...</u> (KQK, c. 215)</p>
--	--

Иногда природные силы вступают в коалицию и помогают друг другу.

<p><u>Ветер с помощью дождя попытался открыть раму окна, но это не удалось.</u> (КДВ, с. 174)</p>	<p><u>With the help of the lashing rain the wind tried to open the window but failed.</u> (KQK, c. 98)</p>
---	--

Природа проявляет свое отношение к человеку и иногда хитрит.

<p><u>Накануне солнце, под видом нежности, так растерзало ему спину, что, пожалуй, несколько дней нельзя будет ходить в купальном костюме.</u> (КДВ, с. 256)</p>	<p><u>On the previous day the sun, under the pretense of a caress, had so mutilated his back that he yearned for a spell of dull weather.</u> (KQK, c. 235)</p>
--	---

В произведениях В.В. Набокова традиционная персонификация природы приобретает новые черты, поскольку наиболее характерным приемом является расширение традиционного понимания и использование неактивных составляющих метафорического концепта.

В переводе на английский язык данная модель полностью аналогична русскоязычной модели; все метафоры переведены дословно.

3. МЫСЛЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК (12)

Мысль – это абстрактное, слабо структурированное понятие, что является причиной частого использования концепта «МЫСЛЬ» в качестве сферы цели при метафоризации. Одним из способов осмысления этого понятия является представление мысли в виде человека.

1) Фрейм «Передвижение»

Это наиболее частотный фрейм данной модели. В традиционное понимание передвижения мысли (мысль приходит на ум) В.В. Набоков привносит творческий подход. Мысли в его произведениях не просто ходят, а «ходят с акробатической легкостью», «движутся к цели мерной и твердой поступью», «пляшут» и «бегают».

В иные ночи — лунные, летние, — самые оседлые ее мысли превращались в робких кочевников. Это длилось недолго, заходили они недалеко; мир замыкался опять, — простейший мир. (Отчаяние, с. 348)

On certain nights, when June and moon rhymed, her most settled thoughts turned into timid nomads. It did not last, they did not wander far, the world was locked again; and a very simple world it was. (Despair, c. 26)

Ее пальто и шляпу он положил на постель, и последний наблюдатель в его сознании, стойкий, маленький, еще оставшийся на посту, после того, как, толкаясь и спотыкаясь, разбежались все прочие мысли, — подсказал, что вот так пассажир в поезде отмечает место, которое сейчас займет. (КДВ, с. 173)

He placed her coat and hat on the bed, and one last staunch little observer in the storm of his consciousness, after the rest of his thoughts had scattered, noted that this was like a train passenger marking the seat he is about to occupy. (KQK, c. 95)

Неподвижные мысли превращаются в неподвижного человека – статую.

Эти ее убеждения неподвижны, как статуи в нишах. (Отчаяние, с. 346)

These opinions of hers stand as stiff as statues in their niches. (Despair, c. 23)

2) Фрейм «Действия»

Мысли могут выполнять действия, характерные для человека: говорить, приветствовать друг друга, мучиться и т.д.

Все — образы, которых Франц сейчас не вспомнил ясно, но которые всегда толпились на заднем плане, приветствуя истерической судорогой всякое, новое, сродное им впечатление. (КДВ, с. 117)

These were images that Franz usually held at bay but that always kept swarming in the backward of his life greeting with a hysterical spasm any new impression that was kin to them. (KQK, c. 4)

Традиционную метафору «разыгравшаяся фантазия» В.В. Набоков превращает в творческую, дополняя ее сравнением «разыгравшейся фантазии» с «разыгравшейся пожилой женщиной, выпившей лишнего».

...однако фантазия моя разыгралась, и разыгралась нехорошо, увесисто, как пожилая, но все еще кокетливая дама, выпившая лишнее. (Отчаяние, с. 384)

My fancy, however, ran riot and that rather disgustingly, with the weighty playfulness of an elderly but still smirking lady who has had a drop too much. (Despair, c. 85)

При переводе метафор данной модели на английский язык возникают некоторые расхождения в наименовании сферы цели. Традиционным переводческим соответствием для концепта «МЫСЛЬ» является английский концепт “THOUGHT”, однако, нами был обнаружен случай, когда в английском языке понятию «МЫСЛЬ» соответствовало понятие “MIND” (ум, разум).

Но мысль моя работала так стройно, шла к цели такой мерной и твердой поступью, что впечатление, сохраненное мной от хода собственных слов, не является чем-то путанным и сбивчивым, — напротив. (Отчаяние, с. 387)

But my mind worked so rhythmically and pursued its quarry at such a steady pace, that the impression now left me by the trend of my own words is anything but tangled or garbled. (Despair, c. 90)

В этом случае при переводе активизируется иная метафорическая модель, а именно конвенциональная метафора MIND IS A MACHINE.

4. СУДЬБА – ЭТО ЧЕЛОВЕК (7)

Для человека с давних времен было характерно искать в своей жизни знаков присутствия некой высшей силы, управляющей им, судьбы. Естественно было представлять судьбу в виде человека, обладающего разумом, волей и силой, способной на человека воздействовать. Данная метафорическая модель весьма характерна для произведений В.В. Набокова, придававшего большое значение судьбе в собственной жизни. Как указывает Б. Бойд, «Набокова глубоко занимала судьба, и каждое важное отступление в его собственной жизни, кажется, было чуть ли не подготовлено заранее, для того чтобы дать возможность его талантам раскрыться» (Б.Бойд, 2001: 15).

В более поздних произведениях писателя судьба получила имя («Мак-Фатум» в «Лолите», «Мак-Наб» в «Смотри на Арлекинов!»), и метафорическая модель стала более частотной.

Судьба обладает человеческими качествами (завистью, умом, жестокостью) и распоряжается героями по собственному усмотрению, однако, иногда судьба встает на сторону героя, помогает ему советами, а в некоторых случаях наказывает его.

<p>...судьба, не терпящая такого бессознательного, наивного маклерства, завистливая судьба, у которой самой губа не дура, которая сама знает толк в мелком жульничестве, жестоко девочку эту покарает, за вмешательство, а та станет удивляться, почему я такая несчастная, за что мне это, и никогда, никогда, никогда ничего не поймет. (Отчаяние, с. 409)</p>	<p>... <u>fate, not suffering such blind and naive brokerage, envious fate with its vast experience, assortment of confident tricks, and hatred of competition, may cruelly punish that little maiden for intruding</u>, and make her wonder – “Whatever have I done to be so unfortunate?” and never, never will she understand. (Despair, с. 125)</p>
--	---

<p>Он только не заметил, что глядит-то она не на него, а как-то через его голову, <u>улыбаясь не ему, а доброй, умной судьбе, которая так просто и честно предотвратила нелепейшую катастрофу.</u> (КДВ, с. 213)</p>	<p>...but she was looking not at him: she was looking somewhere over his head, <u>welcoming not him, but wise fate that had so simply and honestly averted a crude, ridiculous, dreadfully overworked disaster.</u> (КЖК, с. 160)</p>
--	---

В английском языке существуют два концепта, соответствующие русскому «СУДЬБА». Один из них – “DESTINY”; второй – “FATE”, который определяется как “personified destiny”. Таким образом, существует возможность употребить одно из этих понятий. При переводе данной метафорической модели чаще используется концепт “FATE”, что является вполне закономерным, поскольку эта метафорическая модель представляет собой традиционный пример *персонификации*. Однако в случаях, когда человеческие качества судьбы неярко выражены, В.В. Набоков употребляет при переводе “DESTINY”.

<p>Потому что за нас наша судьба. (КДВ, с. 211)</p>	<p>Because destiny is on our side. (КЖК, с. 156)</p>
---	--

В этом примере особенность судьбы сознательно вставать на чью-либо сторону позволяет отнести данную метафору к общей модели СУДЬБА – ЭТО ЧЕЛОВЕК; однако использование концепта “DESTINY” в переводе показывает, что эта метафора относится скорее к периферии данной модели.

5. ПАМЯТЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК (7)

Память – часто используемая тема в произведениях писателя. Памяти Набоков придавал чрезвычайно большое значение, поэтому одним из способов

метафорического представления памяти является олицетворение памяти, наделение ее человеческими качествами. Как говорил В.В. Набоков в одном из интервью: «Когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобиться творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (В.В. Набоков, 2004: 605). Память, таким образом, способна излагать события, творить вместо самого человека.

...память моя, пишущая за меня, не могла иначе поступить, не могла — будучи до конца правдивой — придать особое значение разговору в кабинете у Орловиуса (не помню, описал ли я этот кабинет). (Отчаяние, с. 441)

...remembrance, writing for me, could not (being truthful to the end) act otherwise and attach any special importance to a talk in Orlovius's study (did I describe that study?). (Despair, c. 178)

Память может дышать кислородом, как человек.

Я стал читать, — и вскоре уже не знал, читаю ли или вспоминаю, — даже более того — преображенная память моя дышала двойной порцией кислорода, в комнате было еще светлее оттого, что вымыли стекла, прошлое мое было живее оттого, что было дважды озарено искусством. (Отчаяние, с. 456)

I began to read – and promptly found myself wondering whether I was reading written lines or seeing visions. Even more: my transfigured memory inhaled, as it were, a double dose of oxygen; my room was still lighter, because the panes had been washed; my past still more graphic, because twice irradiated by art. (Despair, c. 202)

Данная метафорическая модель абсолютно аналогично представлена в переводе; в единственном случае регулярное соответствие «ПАМЯТЬ – MEMORY» не соблюдается, вместо этого используется понятие REMEMBRANCE, но структура метафоры при этом полностью сохраняется.

2.1.2. Природоморфная метафора

Природа, природные явления, мир животных и растений представляют богатый спектр источников метафоризации. Данная группа насчитывает 80 метафорических словоупотреблений, которые подразделяются на четыре метафорические модели. Частным случаем природоморфной метафоры является зооморфная метафора, в которой источником метафоризации служит

мир животных. Зооморфная метафора включает в себя две метафорические модели.

1. ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЖИВОТНОЕ (29)

Данная модель является наиболее частотной в рамках природоморфной метафоры. Сопоставление человека с животным, наделение человека качествами того или иного животного позволяет полнее раскрыть образ персонажа. В данном случае происходит переструктурирование понятия «ЧЕЛОВЕК» в терминах понятия «ЖИВОТНОЕ», в результате чего создается новое понимание исходного понятия. В состав метафорической модели входят следующие фреймы:

1) Фрейм «Общее наименование животных»

Иногда по отношению к человеку используется прямое обращение «животное», без уточнения прочих видовых признаков, что передает негативную метафорическую оценку. Разновидностями общих наименований являются «зверьё», «зверь» и «гадина».

Нет, это неприятная мысль... <Драйер> <u>желтошерстая гадина</u> . Лезет небось. (КДВ, с. 188)	<u>That yellow-bristled pig</u> . Pestering her, no doubt. (КQК, с. 119)
--	--

В данном случае, ввиду непереводимости сугубо русского концепта «ГАДИНА», при переводе использован сходный, но не тождественный концепт “PIG” (свинья), что вызвало соответствующие изменения в структуре метафоры: «шерсть» пришлось заменить на “bristle” (щетину).

Я всегда ведь знал, что <u>Вы грубое и злое животное</u> , и не скрывал от следователя всего, что сам видел. (Отчаяние, с. 459)	I have always known you to be a blackguard and a bully, and believe me, I did not keep back at the inquest all I had seen myself. (Despair, с. 206)
---	---

Несмотря на то, что английский язык обладает достаточным количеством концептов, соответствующих русскому «ЖИВОТНОЕ» (“BEAST”, “ANIMAL”, “BRUTE” и т.д. см. Дейнан Э, 2003: 50), В.В. Набоков посчитал целесообразным заменить этот концепт при переводе метафоры двумя неметафорическими понятиями blackguard (подлец, мерзавец) и bully (задира, хулиган); что привело к некоторому изменению общего смысла.

Таким образом, при передаче метафор, входящих в данный фрейм, в английском языке наблюдаются существенные расхождения с русским, что объясняется низкой конкретикой области-источника в данном фрейме.

2) Фрейм «Виды животных»

Это наиболее частотный фрейм данной модели, подразделяющийся на некоторое количество слотов, отражающих наивную классификацию животного мира.

Слот 1. Дикие животные

В состав данного слота входят следующие наименования: тигрица, кабан, крыса и, собственно, хищник.

<p>Марта в бесплотном сиянии его близорукости нисколько не была похожа на вчерашнюю <u>даму, которая позевывала, как тигрица</u>. (КДВ, с. 130)</p>	<p>Martha bore no resemblance at all to <u>the lady in the train who had glowed like a picture and yawned like a tigress</u>. (KQK, с. 27)</p>
---	--

<p><u>Вы очень похожи на большого страшного кабана с гнилыми клыками</u>, напрасно не нарядили такого в свой костюм. (Отчаяние, с. 459)</p>	<p><u>You are wonderfully like a great grisly wild boar with putrid tusks</u> – pity you did not put a roasted one into that suit of yours. (Despair, с. 206)</p>
---	---

Слот 2. Домашние животные

В рамках данного слота находятся метафоры с источниками: осел, коза, лошадь.

<p><u>“Эх ты, коза, — приговаривал он. — Прощай, коза, спасибо, коза”</u>. (Отчаяние, с. 415)</p>	<p>“Oh, you, googly kid,” he cooed, “good-bye, kid, thanks, kid...” (Despair, с. 136)</p>
---	---

В данном случае дословный пример метафоры невозможен из-за несоответствия коннотативных значений русской «КОЗЫ» и английского «GOAT». Во-первых, английское слово не имеет женского рода; единственно возможное соответствие это использование местоимения женского рода “she-goat”. Во-вторых, для англоязычной культуры совершенно нетипична подобная метафора, в то время как для русского человека она является традиционной. В результате, автор использует окказиональное соответствие “KID” (*разг.* ребенок, малыш), имеющее также значение ‘a young goat’.

Слот 3. Птицы

Человек метафорически может сравниваться с абстрактной «птицей».

Еще мельче стали черты ее подвижного, умного, птичьего лица. (КДВ, с. 220)

She was now more elegant, the features of her mobile, intelligent, bird-like face seemed even more delicate than in the past. (KQK, с. 172)

Кроме того, человек сравнивается с домашними птицами (курицей, гусем), с дикими птицами (воронами, воробьями), и с мифологическими представителями класса пернатых (грифоном).

По моим соображениям, он был беден, как воробей: если кто-либо и заказывал ему свой портрет, то из милости, а не то — по слабости воли (Ардалион бывал невыносимо настойчив). (Отчаяние, с. 351)

By all accounts he was as poor as a sparrow. (Despair, с. 32)

Фиксируя часы, Орловнус медленно протянул к бокалу старческую, с когтями грифона, руку. (Отчаяние, с. 399)

Orlovius slowly extended toward his glass a senile hand with the claws of a griffin. (Despair, с. 109)

Слот 4. Насекомые

Данный слот включает в себя метафорические сравнения человека с жуком, гусеницей и улиткой.

Я как улитка. У меня дом на спине! — сказал Феликс. (Отчаяние, с. 436)

"I'm like a snail, I carry my house on my back," said Felix. (Despair, с. 170)

Слот 5. Рыбы и земноводные

Человек сравнивается с рыбой, медузой и жабой.

...юношу опутала, прилепила к себе стареющая женщина, — красивая, пожалуй, — а все-таки похожая на большую белую жабу. (КДВ, с. 269)

...an honest young man who had been seduced and appropriated by an older woman who, despite her fine dresses and face lotions, resembled a large white toad. (KQK, с. 259)

3) Фрейм «Звуки, издаваемые животными»

Человек, подобно животным, может хрюкать, шипеть и т.д.

Она утрамбовала платком глаза, грустно хрюкнула и опять развела руками, но уже молча и без слез. (Отчаяние, с. 426)

She dubbed at her eyes with a crumpled handkerchief, emitted a sad little grunt and once more made that gesture of helpless perplexity, but now in silence and without tears. (Despair, с. 153)

4) Фрейм «Охота на животных»

Человек, как и животное, может стать жертвой, на которую ведется охота.

Хорошо по крайней мере, что затравили так скоро. (Отчаяние, с. 462)

A good thing, at least, that they brought me to bay so speedily. (Despair, c. 211)

При переводе данной метафорической модели в английском языке встречаются расхождения с русским оригиналом. Прежде всего, они касаются фрейма «Общие наименования животных»; кроме того, определенные расхождения обнаружены во фрейме «Домашние животные». Встречаются также характерные уточнения оригинальных метафор, как в следующем случае:

Жукообразный жеран [Управляющий (*франц.* gerant).] стоял у дверей, заложив руки за спину, и следил исподлобья за церемониалом обеда. (Отчаяние, с. 443)

The beetle-browed manager stood near the door with his hands clasped behind his back and followed with a surly eye the ceremonial dinner. (Despair, c. 181)

Перевод проясняет, почему именно управляющий был похож на жука: из-за его бровей. Подобное сравнение весьма часто встречается в произведениях В.В. Набокова (см. Nabokov, 2004: 124; В.В. Набоков, 1994: 168).

Еще одна традиционная для В.В. Набокова метафора, сравнивающая человека, произносящего звук «о», с рыбой (см. Nabokov V., 2004: 95; Набоков В.В., 1996: 234), представлена в следующем примере.

Он медленно отцепил очки,дохнул на стекла, открыв рот по-рыбы, и концом простыни стал их протирать. (КДВ, с. 217)

He slowly unhooked his glasses, breathed on the lenses, **his mouth forming a lower-case o**, and wiped them with a corner of the sheet. (ККК, с. 167)

Несмотря на то, что эта метафора встречается и в англоязычных текстах писателя, в данном переводе автор предпочел заменить ее неметафорическим объяснением.

2. ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) – ЭТО ЖИВОТНОЕ (7)

Данная метафорическая модель тесно связана с моделью ПРЕДМЕТ – ЭТО ЧЕЛОВЕК. Зачастую невозможно провести четкую границу между этими моделями, поскольку некоторые качества и свойства в равной степени присущи и животному, и человеку. Данная модель включает в себя окказиональные метафоры, уподобляющие предметы различным животным.

Так, например, стрелка часов сравнивается с охотничьей собакой, делающей стойку.

Стрелка часов делала стойку, нацеливаясь на минуту, вдруг прыгала на нее, и вот уже нацеливалась на следующую. (Отчаяние, с. 414)

The longer hand of the clock would point like a setter, then pounce on the coveted minute, and forthwith aim at the next. (Despair, c. 135)

Ящик комода Набоков уподобляет террариуму, в котором кишат, свившись в клубок, различные вещи:

Страшно было заглянуть в ящик комода, — там кишели, свившись в клубок, тряпочки, ленточки, куски материи, ее паспорт, обрезок молью подъеденного меха, еще какие-то анахронизмы, например, дамские гетры — одним словом, Бог знает что. (Отчаяние, с. 347)

It made me shudder to glance into her chest of drawers where there writhed higgledy-piggledy a farrago of rags, ribbons, bits of silk, her passport, a wilted tulip, some pieces of moth-eaten fur, sundry anachronisms (gaiters for example, as worn by girls ages ago) and suchlike impossible rubbish. (Despair, c. 25)

В данном примере зооморфная метафора при переводе практически растворилась, поскольку глагол to writhe необязательно относится к змеям; более того, его традиционное значение 'to twist or squirm in pain' (корчиться от боли); в то время как «кипеть, свившись в клубок» однозначно рождает в представлении русского человека один и тот же образ.

Данная метафорическая модель не является частотной в русскоязычных произведениях В.В. Набокова; поэтому в переводе она сохраняется только в особо значимых, ярких, творческих метафорах.

3. ЧУВСТВА – ЭТО ЯВЛЕНИЯ ПРИРОДЫ (25)

Чувства и эмоции представляют собой традиционный объект метафоризации, так как являются слабо структурированной областью, нуждающейся в метафорическом прояснении. Поскольку чувства зачастую возникают как стихийные явления, не поддающиеся контролю и управлению со стороны человека, они сравниваются с природными явлениями или объектами.

1) Фрейм «Жидкость»

Наиболее часто чувства сравниваются с жидкостью, водой.

Слот 1. Волна

Чувства метафорически уподобляются волнам; они могут нахлынуть, наплыть, а прошедшее чувство успокаивается, как волна.

Волнение сразу улеглось. (КДВ, с. 278)

(нет перевода)

Слот 2. Жидкость

Если чувство исчезает, то оно испаряется как жидкость.

Очарование испарилось. (КДВ, с. 271)	(нет перевода)
--------------------------------------	----------------

Иногда чувство уподобляется крови, как в следующем примере.

<u>Теплое текучее счастье</u> заполняло его всего, словно не кровью были налиты жилы, а вот этим счастьем, бьющимся в кисти, в виске, стучащим в грудь, выходящим из пальца рубиновой каплей, если уколет случайная булавка. (КДВ, с. 178)	<u>Warm, warmly flowing happiness filled physical Franz to the brim, pulsated in wrist and temple, pounded in his breast, and issued from his finger a ruby drop when he pricked himself accidentally in the store.</u> (КQК, с. 104)
--	---

2) Фрейм «Холод»

Чувства, как правило, негативные, уподобляются холоду. Холодным называют человека равнодушного и недружелюбного.

Я тебе говорю, — <u>она холодна</u> . (КДВ, с. 222)	But I'm telling you <u>she's cold</u> and reasonable, and self-controlled. (КQК, с. 175)
---	--

Концепт «ХОЛОД» также используется при метафоризации следующих понятий: холодное удивление, холодная жадность, холодок волнения – все эти примеры метафорического моделирования показывают, что природоморфная метафора необычайно активна при концептуализации сферы чувств.

Марта с <u>холодным удивлением</u> взглянула на мужа. (КДВ, с. 154)	Martha glanced at her husband <u>with cold surprise</u> . (КQК, с. 64)
---	--

Еще большую силу негативной оценки чувства может выразить концепт «ледяной».

В <u>ледяном бешенстве</u> я спросил, как его зовут. (Отчаяние, с. 413)	<u>With icy fury</u> , I asked his name. (Despair, с. 134)
---	--

Необычным употреблением метафоры холода может служить следующий пример, в котором «холод» используется в положительном смысле для выражения счастья.

<u>Есть холодок в ощущении счастья. Она и есть этот холодок. Воплощение самой сущности счастья. Сокровенная прохлада.</u> (КДВ, с. 223)	<u>After all, there should be a cold shiver in the sensation of true happiness. She's exactly that chill.</u> (КQК, с. 176)
---	---

3) Фрейм «Пламя»

Некоторые сильные чувства и эмоции сравниваются с пламенем.

Вообще во мне проснулась пламенная энергия, которую я не знал к чему приложить. (Отчаяние, с. 395)

In short, I was bursting with fierce energy which I did not know how to apply. (Despair, с. 103)

4) Фрейм «Туман»

Усталость, задумчивость, тоска и некоторые подобные чувства и состояния часто уподобляются туману.

Один умный латыш, которого я знал в девятнадцатом году в Москве, сказал мне однажды, что беспричинная задумчивость, иногда обволакивающая меня, признак того, что я кончу в сумасшедшем доме. (Отчаяние, с. 336)

A clever Lett whom I used to know in Moscow in 1919 said to me once that the clouds of brooding which occasionally and without any reason came over me were a sure sign of my ending in a madhouse. (Despair, с. 8)

В продолжение четырех дней он с отвращением, ровно в восемь, уходил из дому и в тумане усталости возвращался после семи. (КДВ, с. 151)

For four days running he left the house in disgust punctually at eight, returning at nightfall in a fog of fatigue. (ККК, с. 59)

5) Фрейм «Взрыв»

Внезапно появляющиеся чувства метафорически представляются в виде взрыва.

Я все ждал от него взрыва удивления, — может быть гомерического смеха, — но он оставался невозмутим. (Отчаяние, с. 338)

I kept expecting from him an outburst of surprise, great laughter perhaps, but he remained impassive. (Despair, с. 10)

Метафорическое представление чувств как явлений природы является конвенциональной моделью в русской культуре; однако для англоязычной культуры эта модель менее характерна, хотя также присутствует в некоторых случаях. Так, например, фрейм «Холод» полностью реализован и в английском языке, то же можно сказать о представлении фрейма «Туман». Что же касается фреймов «Волна», «Жидкость», то они полностью отсутствуют в английском языке как конвенциональные метафоры. Аналогом представления этих фреймов будут иные метафорические модели: 1) объединение двух моделей ЧЕЛОВЕК – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ и ЧУВСТВО – ЭТО СУБСТАНЦИЯ (“he was filled with a bizarre melancholy” (Despair, с. 253)); 2) ЧУВСТВО – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ (“in his fright and confusion he had aimed a kick at Tom” (ККК, с. 105)). Исключение составляют творческие авторские метафоры, которые переводятся

дословно; переносятся в переводящий язык без изменений, как в случае с метафорическим уподоблением СЧАСТЬЯ ЖИДКОСТИ (крови) во фрейме «Жидкость».

4. ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) – ЭТО ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ (19)

Для прозы В.В. Набокова характерна природоморфная метафора со сферой цели «ПРЕДМЕТ».

1) Фрейм «Животные»

В этом случае неодушевленные предметы уподобляются живым существам. Чаще всего, сходство основано на внешних признаках предмета.

Мне стоило большого усилия зажечь лампу и вставить новое перо, — старое расщепилось, согнулось и теперь смахивало на клюв хищной птицы. (Отчаяние, с. 334)

I had to make a great effort in order to switch on the light and stick in a new nib. The old one had got chipped and bent and now looks like the beak of a bird of prey. (Despair, с. 5)

Набрав в ладонь снегу, я выдавил туда выющийся червяк мыла, размесил кисточкой и ледяной пеной смазал ему бачки и усы. (Отчаяние, с. 434)

I took a handful of snow, squeezed out a curling worm of soap into it, neat up with the brush and applied the icy lather to his whickers and mustache. (Despair, с. 167)

2) Фрейм «Растения»

Растения также могут метафорически представлять неодушевленные объекты.

Они стали подниматься по лестнице, где ковер, как растительность на горах, обрывался на известной вышине. (КДВ, с. 248)

“Good Lord, I must get him some other quarters. No nephew of mine should live in a slum,” reflected Dreyer, as he climbed the stairs whose meager carpeting disappeared at an elevation well below timberline. (KQK, с. 220)

3) Фрейм «Туман»

Неясные, неопределенные предметы и явления метафорически представляются в виде тумана.

Ардалион говорил, что тут “дело чести”, — я же питаю сильнейшее недоверие к туманным делам, где замешана честь, причем, заметьте, не своя, голодранцева, а всегда честь какого-то третьего или даже четвертого лица, имя которого хранится в секрете. (Отчаяние, с. 413)

Ardalion maintained that it was a “matter of honor”. I, on my part, am always most skeptical about such vague matters which involve honor – and, mark you, not the honor of the ragged borrower himself, but always that of a third or even fourth party, whose name is not disclosed. (Despair, с. 134)

4) Фрейм «Вода»

Слот 1. Волна

Для В.В. Набокова характерно следующее метафорическое представление волос в виде волны:

<p>Я иногда спрашивал себя, за что, собственно, ее люблю, — может быть, за теплый карий раек пушистых глаз, <u>за естественную боковую волну в кое-как причесанных каштановых волосах</u>, за круглые, подвижные плечи, а всего вернее — за ее любовь ко мне. (Отчаяние, с. 348)</p>	<p>I sometimes used to ask myself, what on earth did I love her for? Maybe for the warm hazel iris of her fluffy eyes, <u>or for the natural side-wave of her brown hair</u>, done anyhow, or again for that movement of her plump shoulders. (Despair, с. 25)</p>
--	--

Слот 2. Поток, течение

Плавное движение предметов уподобляется течению воды. В частности, дорожное движение традиционно сравнивается с потоком.

<p>Я <u>невозмутимо проехал, будто плыл по течению</u>. (Отчаяние, с. 430)</p>	<p>I <u>calmly sailed past, as if drifting downstream</u>. (Despair, с. 160)</p>
--	--

Для Набокова характерно и нетрадиционное употребление этой модели, основанное на смещении точки наблюдения. Движущийся наблюдатель воспринимается как неподвижный, а все предметы движутся относительно его системы координат.

<p>Через час <u>хлынул мимо небольшой город</u>, потом приблизилась багровая фабрика, закружилась и отошла. (КДВ, с. 273)</p>	<p>(перевод отсутствует)</p>
---	------------------------------

Данная метафорическая модель является целиком креативной авторской моделью, поэтому во всех случаях при передаче метафор на английский язык представлены аналогичные, дословные переводы русскоязычных метафор.

2.1.3. Социоморфная метафора

В рамках социоморфной метафоры представлены модели, использующие в качестве сферы-источника различные явления социальной жизни. Данная группа метафорических моделей крайне немногочисленна, что объясняется негативным отношением В.В. Набокова ко всем проявлениям социальной жизни: «Мне наплевать на группы, сообщества, массы и тому подобное» (В.В. Набоков, 2004: 576). Большую часть данной группы составляют модели со сферой-источником «ИСКУССТВО» («ТЕАТР», «ЖИВОПИСЬ», «ЛИТЕРАТУРА», «МУЗЫКА»); несколько метафор представлены в группе со сферой-источником «ИГРА» («СПОРТ»). Социоморфная метафора

насчитывает 33 метафорических словоупотребления, распределенных в 4 модели.

1. ЖИЗНЬ – ЭТО ТЕАТР (12)

Данная метафорическая модель является наиболее частотной в группе социоморфных метафор и включает следующие фреймы:

1). Фрейм «Представление»

Персонажи В.В. Набокова часто исполняют определенные роли, участвуют в представлении, задуманном автором.

Но хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль и играл отменно, — и если вы думаете, что сүфлер мой звался Выгода, — есть такая славянская фамилья, — то вы здорово ошибаетесь, — все это не так просто, господа. (Отчаяние, с. 388)

But although I have never been an actor in the strict sense of the word, I have nevertheless, in real life, always carried about with me a small folding theatre and have appeared in more than one part, and my acting has always been superfine; and if you think that my prompter's name was Gain – capital G not C – then you are mightily mistaken. (Despair, с. 90)

2). Фрейм «Декорации»

Для исполнения пьесы необходимы декорации, и в некоторых случаях персонажи замечают, что окружающие их предметы напоминают скорее театральный реквизит, чем реальные объекты. Этот прием наиболее полно реализован в романе «Приглашение на казнь». Г. Савельева отмечает, что в этом произведении автор «рисует картину ненастоящего, пародируемого, театрально-фальшивого кукольного мира, что решается, в первую очередь, на уровне метафор» (Г. Савельева, 1999: 346). Театральная метафора оказывается достаточно активной и в анализируемых произведениях.

Я снял комнату в гостинице второго разряда, — огромную, с каменным полом и картонными на вид стенами, на которых словно была нарисована рыжеватая дверь в соседний номер и гуашевое зеркало. Было ужасно холодно, но открытый очаг бутафорского камина был непригоден для топки, и когда сгорели щепки, принесенные горничной, стало еще холоднее. (Отчаяние, с. 442)

I took a room in a second-rate hotel, a huge room, with a stone floor and walls like cardboard, on which there seemed to be painted the sienna-brown door leading into the next room, and a looking glass with only one reflection. It was horribly cold; yet the open hearth of the preposterous fireplace was no more adapted to give heat than a stage contrivance would be, and when the chips brought by the maid had burned out, the room seemed colder still. (Despair, с. 180)

3) Фрейм «Репетиция»

Для того, чтобы представление прошло успешно, необходимо тщательно отрепетировать все сцены, в произведениях В.В. Набокова одна и та же ситуация зачастую повторяется как репетиция главного представления.

<p>Уже однажды они Драйера удалили. Был покойник; были даже все внешние признаки смерти; тошнота смерти, похороны, опустевшие комнаты, воспоминание о мертвом. <u>Все было уже проделано на голой сцене, перед темным и пустым залом.</u> (КДВ, с. 214)</p>	<p>By now Dreyer had already been several times murdered and buried. <u>Not a future happiness, but a future recollection had been rehearsed on a bare stage, before a dark and empty house.</u> (KQK, c. 161)</p>
---	--

2. ЖИЗНЬ – ЭТО ЖИВОПИСЬ (7)

В данной метафорической модели сложно выделить составляющие фреймы, поскольку она весьма немногочисленна и слабо структурирована.

В.В. Набоков использует ссылки на создателя жизненного произведения – художника, а также на сами произведения, чаще всего это «портрет», однако встречается общее наименование «картина», а неудачное произведение получает название «карикуры».

<p>Отчаяние каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, — <u>художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают.</u> (Отчаяние, с. 441)</p>	<p>Any remorse on my part is absolutely out of question: <u>an artist feels no remorse, even when his work is not understood, not accepted.</u> (Despair, c. 177)</p>
---	---

<p><u>В каждом окошке, как тусклый портрет, виделось лицо чиновника.</u> (Отчаяние, с. 403)</p>	<p>...and at every counter, <u>framed in his little window, like some tarnished picture, showed the face of an official.</u> (Despair, c. 117)</p>
---	--

Данная модель в английских текстах полностью совпадает с русскими оригиналами, поскольку модель обладает низкой частотностью и полностью состоит из креативных метафор.

3. ЖИЗНЬ – ЭТО ЛИТЕРАТУРА (6)

В.В. Набоков уделял большое внимание уподоблению реальной жизни литературному произведению; возможно, причина этого кроется в том, что большую часть собственных ощущений и воспоминаний он подарил своим литературным героям. По замечанию самого писателя, «в “реальной” жизни» он часто сталкивался «с людьми или событиями, которым самое место в романе». (В.В. Набоков, 2004: 595).

В составе данной модели можно выделить следующие фреймы:

1) Фрейм «Книга»

Естественно, что жизнь при метафорическом уподоблении литературному произведению сравнивается, прежде всего, с книгой.

Но не думай, я не стесняюсь возможных недостатков, мелких опечаток в книге природы. (Отчаяние, с. 342)

You must not suppose, however, that I am ashamed of possible slips and type errors in the book of nature. (Despair, c. 17)

2) Фрейм «Части произведения»

В некоторых случаях в книге выделяются отдельные части, главы или различные издания.

Первая часть дороги, — первая глава путешествия — всегда подробна и медлительна. (КДВ, с. 124)

The first chapter of a journey is always detailed and slow. (KQK, c. 16)

В этом случае при переводе метафоры исключается неметафорическое пояснение, существующее в оригинале («первая часть дороги»), сама метафора переводится с полным сохранением структуры.

3) Фрейм «Литературные персонажи»

В данном случае живые люди уподобляются литературным персонажам; а литературные персонажи оживают благодаря читательской крови.

Бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью; гений писателя состоит в том, чтобы дать им способность ожить благодаря этому питанию и жить долго. (Отчаяние, с. 342)

The pale organisms of literary heroes feeding under the author's supervision swell gradually with the reader's lifeblood; so that the genius of a writer consists in giving them the faculty to adapt themselves to that – not very appetizing – food and thrive on it, sometimes for centuries. (Despair, c. 16)

Эта метафора при переводе обогащается дополнительными деталями, так, например, пища литературных героев – кровь читателей – называется ‘not very appetizing’ (неаппетитной), а неопределенно «долгая» жизнь в переводе ограничивается уточнением ‘for centuries’ (веками).

4. РЕЧЬ – ЭТО ИГРА (СПОРТ) (5)

В состав данной модели входят метафоры, в которых речь персонажей уподобляется спортивному соревнованию. В произведениях В.В. Набокова чаще всего встречаются метафоры, со сферой-источником «ТЕННИС».

Письма чередуются, — это вроде мяча, летающего через сетку туда и обратно. (Отчаяние, с. 367)

The letters come and go – quite like the ding-dong flight of a ball over a net. (Despair, c. 60)

Метафоры данной модели при переводе сохраняют форму оригинала, лишь в некоторых случаях возникают незначительные расхождения в подборе переводческих соответствий, не изменяющие когнитивную основу метафорической модели.

5. РЕЧЬ – ЭТО МУЗЫКА (3)

Данная модель оказалась наименее частотной, что объясняется крайней нелюбовью В.В. Набокова к музыке и музыкальным произведениям: «...увы, для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских звучаний» (В.В. Набоков, 1994).

Музыкальная метафора, таким образом, крайне редко встречается в его прозе, и представлена только несколькими окказиональными метафорами.

Как часто случается с полуграмотными, тон его письма совершенно не соответствовал тону его обычного разговора: в письме это был дрожащий фальцет с провалами витиеватой хрипоты, а в жизни — самодовольный басок с дидактическими низами. (с. 368)

As often happens with uneducated people, the tone of his letter was in complete disagreement with that of his usual conversation: his epistolary voice was a tremulous falsetto with lapses of eloquent huskiness whereas in real life he had a self-satisfied baritone sinking to a didactic bass. (с. 61)

В данной модели при переводе на английский язык все русские концепты «МУЗЫКА», «МОТИВ» заменяются концептом «ТНЕМЕ», не всегда прямо соотносящимся с музыкой.

2.1.4. Артефактная метафора

Человека окружает множество различных предметов, часто более доступных для повседневного опыта, чем абстрактные сущности. Это создает предпосылку для уподобления некоторых предметов или явлений окружающим предметам (артефактам). В разряд артефактной метафоры попали 3 категории метафорических моделей со сферой-источником «ПРЕДМЕТ», насчитывающие 72 метафоры.

1. ЧЕЛОВЕК – ЭТО ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) (28)

В состав данной модели входят случаи метафорического уподобления человека некоторым предметам, в некоторых случаях метафоризация основана на

внешнем сходстве, однако, чаще всего, уподобление основано на функциональном сходстве; и, наконец, часть метафор основана на художественном восприятии В.В. Набоковым окружающей действительности и представляет собой творческие аналогии.

1) Фрейм «Человекоподобные предметы»

В состав данного фрейма вошли метафоры, уподобляющие живого человека кукле, статуе и т.д.

<p>Но был магазин, <u>где он, как веселая кукла, кланялся, вертелся</u>; но были <u>ночи, когда он, как мертвая кукла</u>, лежал навзничь в постели, не зная, спит ли он или бодрствует; — и кто это шаркает и шепчет в коридоре, — и почему гремит в ухо будильник?.. (КДВ, с. 208)</p>	<p>But there still existed the store, where <u>he bowed and turned like a jolly doll</u>, and there still were the nights <u>when like a dead doll he lay supine on his bed</u> not knowing whether he was asleep or awake, and who was that, shuffling and two-stepping, and whispering in the corridor, and why was the alarm clock jazzing in his ear? (KQK, c. 153)</p>
--	---

2) Фрейм «Механизм»

Механистическая метафора традиционно используется для метафорического описания работы человеческого организма; в произведениях В.В. Набокова представление человека в виде механизма также часто используемый прием.

Слот 1. Автомат

Нередко автор подчеркивает автоматизм действий человека.

<p><u>Ход его дня был машинальный. Утренний толчок будильника был как монета, падающая в автомат.</u> (КДВ, с. 237)</p>	<p><u>His day ran its course automatically</u> but his nights were formless and full of terror. <u>The morning jolt of his alarm clock was like a coin dropped into a vending machine.</u> (KQK, c. 200)</p>
---	--

Слот 2. Части механизма

Человек может уподобляться не механизму в целом, а некоторой его части, как в следующем примере.

<p>Марта исчезла в тумане, и <u>Драйер, кружась перед ним медленным золотистым колесом с человеческими руками вместо спиц</u>, стал говорить о магазине, о службе. (КДВ, с. 137)</p>	<p><u>Dreyer, slowly rotating before him like a flaming wheel with human arms for spokes</u>, began discussing the job awaiting Franz. (KQK, c. 37)</p>
--	---

Слот 3. Производство

Человек, метафорически представленный как механизм, способен производить продукцию.

Во всяком случае, сдержись, не кричи, а то придется, после криков, повысить общее производство твоего горя, и получится плохой театр. (Отчаяние, с. 421)

Don't scream, or else it'll be necessary after the screams, to raise the general level of your grief, and you know what a bad actress you are. (Despair, c. 146)

3) Фрейм «Предметы окружающего мира»

Человек может метафорически сравниваться с предметами окружающего мира, листьями, камнями, деревьями и т.д.

Отослав его, я почувствовал то, что чувствует, должно быть, полумертвый лист, пока медленно падает на поверхность воды. (Отчаяние, с. 369)

After posting the letter, I felt what probably a purple red-veined thick maple leaf feels, during its slow flutter from branch to brook. (Despair, c. 62)

4) Фрейм «Предметы, созданные человеком»

В состав данного фрейма входят метафоры, в которых человек уподобляется разнообразным предметам, в основном по внешнему сходству.

Смеялась, подпрыгивала, в тесном палевом трико с двуцветным, красным и синим, ободком, — прямо крокетный шар. (Отчаяние, с. 355)

She laughed and she gamboled, for all the world like a croquet ball in her beige bathing costume with that double, red and blue stripe round the middle. (Despair, c. 39)

Некоторые метафоры отражают своеобразие творческого подхода писателя, сравнивающего, например, беременную женщину с пластом телятины.

Жена одного из них, бледная, как пласт остывшей телятины, сонно следила за игрой. (КДВ, с. 181)

The wife of one of them, pregnant and veal-pale, sleepily following their game. (KQK, c. 110)

В данную группу вошли также метафоры, уподобляющие человека предмету на основании сходства по функции; например, сравнивающие человека с зажженной спичкой.

Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, — положения раба божьего, — даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок — гроза своих игрушек. (Отчаяние, с. 394)

If I am not master of my life, not sultan of my own being, then no man's logic and no man's ecstatic fits may force me to find less silly my impossibly silly position: that of God's slave; no, not his slave even, but just a match which is aimlessly struck and then blown out by some inquisitive child, the terror of his toys. (Despair, c. 102)

Некоторые метафоры В.В. Набокова необычайно своеобразны: в частности, сравнение Ленина с консервами.

Немцам попадает за пломбированный поезд (большевический консерв, импорт Ленина). (Отчаяние, с. 346)

Germans get their due for that sealed train in which Bolshevism was tinned, and Lenin imported to Russia. (Despair, c. 22)

В английских переводах данная метафорическая модель представлена в полном объеме, поскольку она является креативной моделью, представляющей, главным образом художественное восприятие автором действительности. Только в двух случаях наблюдается расхождение оригинала с переводом:

1)

<p>Через четверть часа он уже раздевался. Потухал свет. <u>Автомат останавливался, чтобы через восемь часов опять прийти в действие.</u> (КДВ, с. 237)</p>	<p>A quarter of an hour later he would be undressing. The light would go out. (ККК, с. 201)</p>
--	---

В данном случае можно предположить, что механистическая метафора отсутствует в переводе по причине того, что она уже была употреблена автором по отношению к описываемой ситуации (см. КДВ, с. 237; ККК, с. 200), а для В.В. Набокова характерны сокращения повторяющихся метафорических образов в переводе.

2)

<p><u>А вернее всего, он жену переживет, — эдаким патриархальным дубом дотянет до двадцать первого века.</u> (КДВ, с. 200)</p>	<p>But then more likely he'll outlive his wife and make it all the way to the twenty-first century. (ККК, с. 138)</p>
--	---

Данная метафора утрачивается в переводе, поскольку для англоязычной культуры нехарактерно метафорическое сравнение ЧЕЛОВЕКА с ДУБОМ.

Во всех прочих случаях структура метафорической модели полностью сохраняется в английском языке.

2. ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ – ЭТО ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) (16)

Данная метафорическая модель тесно связана с обратной ей моделью ПРЕДМЕТ – ЭТО ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ. Однако в этом случае метафоризации подвергается сфера цели «ПРИРОДА», а источником служат разнообразные предметы, созданные человеком.

В составе модели можно выделить следующие фреймы:

1) Фрейм «Материал»

Природные явления, такие как вода, облака, листва деревьев часто напоминают по структуре различные ткани и материалы: мех, пух, бахрому, гобелен, стекло и т.д.; поэтому при метафорическом представлении эти явления уподобляются материалу.

В тучках, похожих на черный мех, скользила яркая, плоская луна, поминутно скрываясь. (Отчаяние, с. 388)

Among small clouds curled like astrakhan, a shiny flat moon kept sliding in and out. (Despair, c. 91)

Данный пример иллюстрирует весьма характерный для В.В. Набокова прием: при переводе метафоры автор конкретизирует образ, использованный в оригинальном тексте. Так, «черный мех» в переводе получает конкретное название “astrakhan” (каракуль).

В неподвижной воде отражалась гобеленовая пышность бурой и рыжей листвы, стеклянная голубизна неба, темные очертания перил и наших склоненных лиц. (Отчаяние, с. 369)

Below, on the still surface of the water, we admired the exact replica (ignoring the model, of course) of the park's autumn tapestry of many-hued foliage, the glassy blue of the sky, the dark outlines of the parapet and our inclined faces. (Despair, c. 62)

В некоторых случаях речь идет о качестве материала, без указания на его конкретный вид.

Тишина была исключительно хорошего качества. (Отчаяние, с. 445)

A silence of exceptionally fine quality. (Despair, c. 184)

2) Фрейм «Предметы, созданные человеком»

Метафоры, относящиеся к данной группе, используют в качестве сферы-источника разнообразные предметы, созданные руками человека. Как правило, такие метафоры представляют собой яркие креативные уподобления. Так, например, корни, торчащие из земли, напоминают мебельные пружины.

Со ступеней тропинки, проложенной очень глубоко, некуда было свернуть; из земляных стен по бокам, как пружины из ветхой мебели, торчали корни и клочья гнилого мха. (Отчаяние, с. 335)

One could not leave the steps of the path, for it dug very deep into the incline; and on either side tree roots and scraggs of rotting moss stuck out of its earthen walls like the broken springs of decrepit furniture in a house where a madman had dreadfully died. (Despair, c. 6)

В английском языке эта метафора уточняется: сломанная мебель находится в доме, где ужасной смертью погиб сумасшедший; это придает дополнительную экспрессивность и без того яркому образу.

Некоторые живые объекты уподобляются механизмам на основании функционального сходства, как в следующем примере, где живая собака сравнивается с заводной игрушкой.

Садовник наконец все выслушал, все досказал и двинулся вдоль газона со своей тачкой, и <u>Том, лениво встав, пошел сзади, как заводная игрушка</u> , и повернул, когда повернул садовник. (КДВ, с. 141)	At last having heard all there was to hear and told all there was to tell, the gardener moved off with his wheelbarrow, turning with geometrical precision at the intersections of gravel paths, and <u>Tom, rising lazily, proceeded to walk after him like a clockwork toy</u> , turning when the gardener turned. (КQК, с. 43)
---	---

Данная метафорическая модель в переводе очень часто получает дополнительную конкретизацию. Тем не менее, в двух случаях метафоры данной модели отсутствуют в оригинале.

1)

На дорожке такие черные <u>голые улитки, с продольной резьбой. Прямо самопишущие ручки</u> . (КДВ, с. 261)	(нет перевода)
--	----------------

При переводе автор счел возможным полностью исключить данный фрагмент.

2)

Она была в своем нежном кротовом пальто, широко раскрытом на клетчатом шерстяном платье, по серой низко надвинутой шляпе успели рассыпаться <u>темные звезды дождя</u> ... (КДВ, с. 173)	She was wearing her beautiful moleskin coat thrown open over a veily, vapory dress; <u>the rain that had caught her</u> between taxi and entrance had <u>had time to dot with dark stains</u> her pearl-grey helmet-like hat. (КQК, с. 95)
--	--

В данном случае в переводе активизируется иная метафорическая модель ПРИРОДА (ДОЖДЬ) – ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО; а метафора оригинала заменяется неметафорическим выражением: «темные звезды дождя» представлены как “dark stains” (темные пятна).

3. ПРЕДМЕТ – ЭТО ИНОЙ ПРЕДМЕТ (АРТЕФАКТ) (28)

В состав данной модели входят метафоры, не выходящие за рамки одной понятийной области «ПРЕДМЕТ», а только переструктурирующие область цели в терминах области источника в целях художественного переосмысления действительности. Все метафоры представляют собой творческие, авторские метафоры, предполагающие сравнение ранее не сравниваемых объектов. Как отмечает М.Ю. Мухин, для В.В. Набокова характерно «находить соответствия между далекими предметами, явлениями и ситуациями» (М.Ю. Мухин, 1998: 10).

В силу своеобразия творческих сравнений в рамках этой группы представляется необычайно сложным выделить конкретные фреймы, поскольку

и области источника, и области цели отличаются необычайным разнообразием, как видно из следующих примеров.

<u>Дымок, струей призрачного молока, полз по цепкому ворсу.</u> (КДВ, с. 168)	<u>The smoke like a flow of spectral milk crept along the clingy nap.</u> (КQК, с. 86)
---	--

<u>Прошли два господина в цилиндрах; цилиндры, как пробки на воде, проплыли над оградой.</u> (КДВ, с. 141)	<u>Two men in top hats, diplomats or undertakers, went by; the top hats and black coats floated by along the fence.</u> (КQК, с. 44)
--	--

<u>Франц рванулся, поднял ракету, как топор, ударил, но ничего не случилось.</u> (КДВ, с. 230)	<u>Franz's weapon swished mightily but the ball flew by unscratched and was neatly fielded by the little girl behind him.</u> (КQК, с. 188)
--	---

Поскольку данная метафорическая модель является творческой, в переводе она, как правило, представлена полной аналогией оригиналу. Лишь в некоторых случаях наблюдаются незначительные расхождения в выборе части концепта, задействованного при переводе.

Метафорические модели, объединенные сферой источником, можно представить количественно в виде диаграммы.

Метафорические модели, объединенные сферой источником

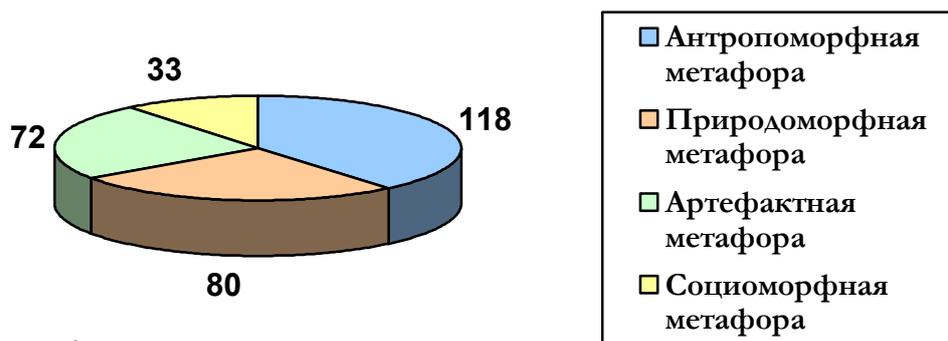


Диаграмма 1.

2.2. Метафорические модели, объединенные сферой цели

Ряд метафорических моделей не поддается классификации по сфере-источнику, поскольку включает в себя метафоры с различными источниками, структурирующими одну и ту же область цели. Подобные модели подразделяются на восемь классов, названных по области цели. В рамках

каждого класса выделяются одна или несколько типичных метафорических моделей, используемых для метафоризации указанной понятийной области.

2.2.1. Жизнь

Данная группа насчитывает 17 метафор, объединенных в 4 метафорические модели со сферой цели «ЖИЗНЬ».

1. ЖИЗНЬ – ЭТО ПУТЬ

Метафорическая модель представления жизни в виде продвижения вперед по прямому пути часто встречается в языке и является конвенциональной; однако в произведениях В.В. Набокова конвенциональная метафорическая модель часто преобразуется в творческую.

<u>На ее прямом и ясном пути он стоял ныне плотным препятствием, которое как-нибудь следовало устранить, чтобы снова жить прямо и ясно.</u> (КДВ, с. 202)	<u>He now stood in her path, in her plain, straight path, like a solid obstacle, that ought somehow to be removed to let her resume her plain straight existence.</u> (ККК, с. 141)
---	---

Подобные метафорические модели существуют во множестве различных культур, они также весьма характерны для русской и английской культур и, соответственно, широко представлены в обоих языках, поэтому при переводе данная метафорическая модель полностью воспроизводится.

2. ЖИЗНЬ – ЭТО УЗОР

Указанная модель является одной из самых распространенных метафор в творчестве В.В. Набокова. Узор часто варьируется от простого наименования, до узора на паркете, ковре, картине и т.д.

<u>Чуть ли не в первый раз она чувствовала нечто, не предвиденное ею, не входящее законным квадратом в паркетный узор обычной жизни.</u> (КДВ, с. 140)	<u>For the first time in her married life she experienced something that she had never expected, something that did not fit like a legitimate square into the parquet pattern of their life after the dismal surprises of their honeymoon.</u> (ККК, с. 41)
--	---

Подобные метафоры встречаются практически во всех произведениях писателя; и отмечаются многими исследователями (см. М. Маликова, 2002: 4). В переводе данная метафорическая модель во всех случаях воспроизводится аналогично оригиналу.

3. ЖИЗНЬ – ЭТО НИТЬ

Жизнь может метафорически быть представлена в виде нити, которую можно запутать, порвать, которая может петлять и т.д.

Ведь мне, в моем положении, следовало бы действовать, волноваться, петлять... (Отчаяние, с. 427)

In my situation, I ought to be flustering, scurrying, doubling back.... (Despair, с. 157)

Данная метафорическая модель менее характерна для английского языка, что можно проследить на примере использованных переводческих соответствий.

Так, английский глагол “to double”, имеющий основное значение «удваиваться», только в некоторых случаях означает “to bend or fold so that one part covers another” (т.е. складываться, образовывать петлю).

Жизнь моя исковеркана, спутана, — а я тут валяю дурака с этими веселенькими описаньицами, с этим уютным множественным числом первого лица, с этим обращением к туристу, к дачнику, к любителю крошки из живописных зеленей. (Отчаяние, с. 365)

My life is all mangled and messed, but here I am clowning away, juggling with bright little descriptions, playing on the cosy pronoun “we”, winking at the tourist, the cottage owner, the lover of Nature, that picturesque hash of greens and blues. (Despair, с. 54)

В этом примере русский глагол «спутать» представлен в переводе соответствием “to mess”, значение которого в английском языке гораздо шире, хотя он употребляется в выражениях типа “to make a mess of one’s life” (загубить жизнь).

4. ЖИЗНЬ – ЭТО ПОЖАР

Человеческая жизнь может также отождествляться с огнем, пожаром, а смерть – с угасанием огня.

Драйер перед ней чудовищно разрастался, как пожар. Но оказывалось, что человеческую жизнь, как пожар, тушить опасно и трудно. (КДВ, с. 236)

Dreyer was spreading out monstrously before her, like a conflagration in a cinema picture. Human life, like fire, was dangerous and difficult to extinguish. (КQК, с. 199)

В данном примере Набоков использует расширение метафоры «пожар» в оригинале представлен при переводе выражением “conflagration in a cinema picture” (пожар в кинокартине), что делает метафору более образной.

В целом, данная модель полностью представлена в переводе.

2.2.2. Мысли

Мысли, как абстрактные сущности, часто становятся объектом метафоризации.

В зависимости от признаков, выбранных для сравнения, мысли сравниваются с

различными объектами окружающего мира. В данную группу входят 16 метафор, распределенных в 4 различные модели.

1. МЫСЛЬ – ЭТО ЖИДКОСТЬ

Плавность движения мысли послужила причиной сравнения ее движения с потоком, а самих мыслей – с жидкостью.

Сейчас <u>ее мысли текли медленно, почти томно</u> . (КДВ, с. 262)	Now <u>her thoughts were circling slowly, almost languidly</u> . (ККК, с. 246)
--	--

Вполне возможно, — заметьте, я не утверждаю, а говорю: вполне возможно, — вполне возможно, что <u>мысль его потекла приблизительно так</u> : а что если улизнуть на этой штучке? (Отчаяние, с. 433)	Quite likely (please, note that I am asserting nothing, merely saying: “quite likely”) quite likely then, <u>his thoughts flowed as follows</u> : “What if I slip away in this natty two-seater?” (Despair, с. 165)
---	---

2. МЫСЛЬ – ЭТО ТУМАН

Неясные, нечеткие, плохо различимые мысли метафорически уподобляются туману, дымке.

Удобно одетый, совершенно здоровый, с <u>туманом легких мыслей в голове</u> , с мятым ветерком во рту, Драйер сидел, скрестив руки, и складки мягкой материи на сгибах как-то соответствовали мягким складкам его щек, и очерку подстриженных усов, и вееркам морщинок у глаз. (КДВ, с. 119)	Comfortably dressed, in perfect health, <u>a colored mist of thoughts in his head</u> and a peppermint in his mouth, Dreyer sat with crossed arms, and the soft folds of the fabric in the crook of his arms matched the soft folds of his cheeks, and the outline of his clipped moustache, and the wrinkles fanning templeward from his eyes. (ККК, с. 8)
--	---

3. МЫСЛЬ – ЭТО СТУПЕНЬ

В логических построениях ступенями выступают мысли, по которым можно подниматься или спускаться. Сомнительные мысли составляют ненадежные, тонкие или шаткие лестницы.

Предположим, я убил обезьяну. Не трогают. Предположим, что это обезьяна особенно умная. Не трогают. Предположим, что это — обезьяна нового вида, говорящая, голая. Не трогают. <u>Осмотрительно поднимаясь по этим тонким ступеням, можно добраться до Лейбница или Шекспира и убить их</u> , и никто тебя не тронет, — так как все делалось постепенно, неизвестно, когда перейдена грань, после которой софисту приходится худо. (Отчаяние, с. 461)	Let us suppose, I kill an ape. Nobody touches me. Suppose it is a particularly clever ape. Nobody touches me. Suppose it is a new ape – a hairless, speaking species. Nobody touches me. <u>By ascending these subtle steps circumspectely, I may climb up to Leibnitz or Shakespeare and kill them</u> , and nobody will touch me, as it is impossible to say where the border was crossed, beyond which the sophist gets into trouble. (Despair, с. 210)
---	--

4. МЫСЛЬ – ЭТО БОЛЕЗНЬ

Навязчивые, неотступные мысли, терзающие человека, метафорически могут быть представлены в виде заболевания.

Она же принимала его бледность за тот пронзительный <u>недуг, которым сама болела, за белый жар неотвязной мысли.</u> (КДВ, с. 238)	As for her, she mistook his moodiness for the <u>malady from which she herself suffered, the white-hot fever of incessant murderous thought.</u> (КQК, с. 203)
---	--

Все модели со сферой цели «МЫСЛЬ», представленные в этой группе, весьма характерны как для русского, так и для английского языка, и состоят в основном из конвенциональных метафор, что объясняет полную аналогию метафоры оригинала с метафорой перевода. Несколько примеров, относящихся к модели МЫСЛЬ – ЭТО БОЛЕЗНЬ, представляют собой творческие расширения конвенциональных метафор, которые также переводятся дословно.

2.2.3. Сон

Состояния, недоступные человеческому сознанию непосредственно, неизбежно попадают в сферу метафорического прояснения. Одним из таких состояний является сон. В произведениях В.В. Набокова встречается 2 различные модели для метафорического отображения сна, представленные 12 метафорами.

1. СОН – ЭТО СМЕРТЬ

Данная модель является конвенциональной, общеупотребительной; состояние сна уподобляется смерти, а спящий человек – мертвому.

Марта, оставшись одна, откинулась в угол, <u>посмотрела, зевнув, на мертвеца в очках, равнодушно подумала, что он сейчас съедет на пол.</u> (КДВ, с. 124)	Left alone, Martha leaned back in the corner, and having nothing better to do <u>looked at the bespectacled corpse in the corner,</u> thinking in differently that this, perhaps, was the young man's stop and he would miss it. (КQК, с. 15)
---	---

Метафорическая модель уподобления сна смерти существует и в английском языке, поэтому данная модель переводится дословно.

2. СОН – ЭТО ВОДА

Метафорическое представление сна в виде воды нетипично для русскоязычной культуры, однако часто встречается в английской, где можно «нырнуть в сон» (sink into sleep). Возможно, данная метафорическая модель была заимствована В.В. Набоковым из английского языка.

<p>Туфелька свалилась, и Франц, нагнувшись за ней, пошатнулся, мягко нырнул в темную дремоту. (КДВ, с. 123)</p>	<p>The slipper fell off, and Franz, bending down after it, plunged softly into dark slumber. (KQK, с. 14)</p>
---	---

<p>Опять — пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает; очнешься и видишь, скажем, будто сидишь в нарядном купе второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, — а на самом деле это — пробуждение мнимое, это только <u>следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь.</u> (КДВ, с. 126)</p>	<p>Another awakening, but perhaps not yet the final one. This occurs not infrequently: You come to, and see yourself, say, sitting in an elegant second-class compartment with a couple of elegant strangers; actually, though, <u>this is a false awakening, being merely the next layer of your dream, as if you were rising up from stratum to stratum but never reaching the surface, never emerging into reality.</u> (KQK, с. 20)</p>
--	---

В русском языке данная модель выступает как творческая, хотя в английском языке существует подобная конвенциональная метафора; появление подобных соответствий в творчестве В.В. Набокова может служить доказательством взаимосвязи между концептосферами различных культур, представленными различными языками в сознании человека. Такая взаимосвязь позволяет заимствовать способы метафоризации действительности.

2.2.4. Творчество, воображение

В.В. Набоков уделял большое внимание творческому процессу, непосредственно связанному с воображением. В исследуемых произведениях было выделено 13 метафор со сферами цели «ТВОРЧЕСТВО» и «ВООБРАЖЕНИЕ», их можно распределить по 4 метафорическим моделям.

1. ТВОРЧЕСТВО – ЭТО ИГРА

Творчество может быть метафорически представлено в виде игры; в приведенном примере – в виде карточной игры (пасьянса).

<p><u>Мое создание похоже на пасьянс, составленный наперед: я разложил открытые карты так, чтобы он выходил наверняка, собрал их в обратном порядке, дал приготовленную колоду другим, — пожалуйста, разложите, — ручаюсь, что выйдет!</u> (Отчаяние, 407)</p>	<p><u>My accomplishment resembles a game of patience, arranged beforehand; first I put down the open cards in such a manner as to make its success a dead certainty; then I gathered them up in the opposite order and gave the prepared pack to others with the perfect assurance it would come out.</u> (Despair, с. 122)</p>
--	---

2. ТВОРЧЕСТВО – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ

Творческий процесс также уподобляется путешествию. В.В. Набоков создает креативную метафору, задействуя фрейм «Средства передвижения», а именно, сравнивая процесс создания произведения с путешествием на автобусе.

Смешон пожилой человек, который бегом, с прыгающими щеками, с решительным топотом, догнал последний автобус, но боится вскочить на ходу, и виновато улыбаясь, еще труся по инерции, отстаёт. Неужто не смею вскочить? Он воет, он ускоряет ход, он сейчас уйдёт за угол, непоправимо, — могучий автобус моего рассказа. Образ довольно громоздкий. Я все еще бегу. (Отчаяние, с. 333)

Funny sight, the elderly gentleman who comes lumbering by, jowl flesh flopping, in a valiant dash for the last bus, which he eventually overtakes but is afraid to board in motion and so, with a sheepish smile, drops back, still going at a trot. Is it that I dare not make the leap? It roars, gathers speed, will presently vanish irrevocably around the corner, the bus, the motorbus, the mighty montibus of my tale. Rather bulky imagery, this. I am still running. (Despair, с. 4)

3. ВООБРАЖЕНИЕ – ЭТО ЖИВОПИСЬ

Воображение, задействованное в процессе творчества, как правило, литературного, Набоков часто уподобляет живописи, возможно потому, что литературные произведения в картине мира писателя представлены в виде произведений живописи, а сам он нередко представлял себя художником.

«Пожалуй, я был бы рад, если бы под конец моей книги у читателя возникало ощущение, что мир ее уменьшается, удаляясь, и замирает где-то там, вдали, повисая словно картина в картине: “Мастерская художника” кисти Ван Бока» (В.В. Набоков, 2004: 600).

Взмах воображения метафорически ассоциируется со взмахом кисти художника.

Он отлично знал, что никакого Франца за дверью нет, что Франца он создал легким взмахом воображения, — но все же нужно было шутку довести до конца, — проверить, спит ли его случайный вымысел, не жжет ли он по ночам электричество. (КДВ, с. 252)

He knew perfectly well that there was no Franz behind the door, that he had created Franz with a few deft dabs of his facile fancy. (KQK, с. 227)

4. ВООБРАЖЕНИЕ – ЭТО МЕХАНИЗМ

Процессы воображения метафорически могут быть связаны с процессами работы механизма.

Его воображение было ей подвластно: оно готово было работать на нее, но толчок должна была дать она. (КДВ, с. 237)

His imagination was at her command; it was ready to work for her, but it was she who had to give his fancy its impulse and food. (ККК, с. 200)

Все модели, относящиеся к данной группе, являются креативными, поэтому при переводе на английский язык их структура полностью сохраняется.

2.2.5. День, ночь, время

День, ночь, временные промежутки часто подвергаются метафорическому переосмыслению. В анализируемом материале было выделено 14 метафор, использующих данные сферы цели.

Такие объекты, как день и ночь в произведениях В.В. Набокова подвергаются персонификации и представляются метафорически в виде живых существ.

1. ДЕНЬ – ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО

Надо было торопиться: день осунулся, воздух становился все тусклее. (Отчаяние, с. 434)

Had to hurry: the day looked pinched and wan, the air grew duller and duller. (Despair, с. 166)

В некоторых случаях происходит конкретизация данной метафорической модели, день сравнивается с животным.

Жесткий трепет терновых кустов, бегущие облака, майский день, вздрагивающий от ветра, как вздрагивает лошадиная кожа, дальний грохот грузовика со стороны шоссе, голосок жаворонка в небе. (Отчаяние, с. 338)

A windy day in May with little shivers like those that run along the coat of a horse. (Despair, с. 11)

2. НОЧЬ – ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО

Ночь также может быть метафорически представлена как живое существо.

В таком приблизительно расположении духа я встретил Новый Год, — помню эту черную тушу ночи, дуру-ночь, затаившую дыхание, ожидавшую боя часов, sacramentalного срока. (Отчаяние, с. 398)

It was more or less in such a frame of mind that I met New Year's Eve; I remember the black carcass of that night, that half-witted hag of a night, holding her breath and listening for the stroke of the sacramental hour. (Despair, с. 109)

3. ДЕНЬ – ЭТО МАТЕРИАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ

Часто дни выступают как отдельные объекты материального мира.

И нынешний день, и все будущие были пропитаны, окрашены, озарены — Францем. (КДВ, с. 183)

This day like all days to come was suffused and colored by her passion for Franz. (ККК, с. 112)

4. НОЧЬ – ЭТО МАТЕРИЯ

Внезапно ночь стала рваться по швам, с улицы раздались заздравные крики, мы по-королевски вышли с бокалами на балкон, — над улицей взвивались, и бахнув, разражались цветными рыданиями ракеты, — и во всех окнах, на всех балконах, в клиньях и квадратах праздничного света, стояли люди, выкрикивали одни и те же бессмысленно-радостные слова. (Отчаяние, с. 399)

Suddenly the night gave and began to rip; cheers came from the street; with our champagne glasses we came out, like kings, on the balcony. Rockets whizzed up above the street and with a bang burst into bright-colored tears; and at all windows, on all balconies. Framed in wedges and squares of festive light, people stood and cried out over and over again the same idiotic greeting. (Despair, c. 109)

5. ВРЕМЯ – ЭТО МАТЕРИАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ

Для облегчения выполнения мыслительных операций с категорией времени, время метафорически представляется в виде материальной субстанции, обладающей, структурой, цветом и т.д.

Ведь я отправился в путь утром, а свидание мое с Феликсом было назначено на пять часов пополудни; дома мне не сиделось, но куда сбить мутно-белое время, отделявшее меня от встречи? (Отчаяние, с. 429)

I had started in the morning though my meeting with Felix was fixed for five o'clock in the afternoon, but I had been unable to stay at home, so that now I was wondering hoe to dispose of all that dull-white mass of time separating me from my appointment. (Despair, c. 160)

Все метафоры, относящиеся к данной группе, представляют собой либо креативные метафоры, либо творческие расширения конвенциональных метафор. В переводах подобные метафоры воспроизводятся полностью.

2.2.6. Память, воспоминание

В произведениях В.В. Набокова память часто выступает как сфера цели метафоризации, являясь одним из наиболее значимых концептов. Данная группа насчитывает 12 метафорических словоупотреблений, распределенных в 3 метафорические модели.

Метафорически память может быть представлена следующим образом:

1. ПАМЯТЬ – ЭТО МЕХАНИЗМ

Механистическая метафора используется для представления работы человеческого сознания в целом; память также может выступать в роли механизма.

...и я бы вероятно нашел в конце концов тот пустяк, который, бессознательно замеченный мной, мгновенно пустил в ход машину памяти, а может быть и не нашел бы... (Отчаяние, с. 373)

... and very possible I should have finally found the trifle, which, unconsciously noticed by me, had at once set going the engine of memory... (Despair, с. 67)

В данном примере В.В. Набоков при переводе конкретизирует метафору оригинала: “engine” в английском языке «мотор, двигатель», что представляет собой деталь механизма, машины в целом. Поэтому в переводе задействован фрейм «Части механизма», в то время как в оригинале использовано общее наименование модели «Механизм».

2. ВОСПОМИНАНИЕ – ЭТО МАТЕРИАЛЬНАЯ СУБСТАНЦИЯ

Часто метафоризации подвергается не память в целом, а отдельные воспоминания, воспринимаемые как материальные субстанции, взаимодействующие друг с другом, способные «растворяться» или «переплетаться друг с другом».

Воспоминание об этом дне кончается тем, что растворяется в солнечном тумане, — или переплетается с воспоминанием о следующих наших поездках туда. (Отчаяние, с. 357)

The memory of that day ends in a sunshiny haze, or else mingles with the recollections of later trips. (Despair, с. 41)

3. ВОСПОМИНАНИЕ – ЭТО РАНА

Неприятные, тревожащие воспоминания представляют собой метафорическую разновидность ран.

Прошел май, и воспоминание о Феликсе затянулось. (Отчаяние, с. 350)

May passed and in my mind the memory of Felix healed up. (Despair, с. 32)

Для английского языка также характерны конвенциональные представления ВОСПОМИНАНИЯ как МАТЕРИАЛЬНОЙ СУБСТАНЦИИ и РАНЫ; данные модели регулярно переводятся на английский с использованием соответствующих моделей.

2.2.7. Взгляд

Взгляд подвергается метафорическому переосмыслению ввиду необычайной важности зрения для человека. Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют особые метафорические модели, в которых видение понимается как прикосновение, а глаза как конечности тела (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004:

84). В произведениях В.В. Набокова также были обнаружены подобные модели, в состав которых входят 16 метафор.

1. ВЗГЛЯД – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ

Конвенциональная метафора преобразуется В.В. Набоковым в творческую, когда автор задействует ранее неактивный фрейм «Вид прикосновения».

<p>Этого пассажира <u>он обошел, пощупал, пощекотал долгим, но легким, ни к чему не обязывающим взглядом...</u> (КДВ, с. 120)</p>	<p><u>Idly he considered that passenger, palpating him from all the sides.</u> (КQК, с. 9)</p>
---	--

<p><u>Взгляд его скользнул, но она опять твердо его схватила.</u> (КДВ, с. 231)</p>	<p><u>His gaze slipped away but she firmly recaptured it.</u> (КQК, с. 189)</p>
---	---

Все метафоры данной модели представляют собой креативные расширения конвенциональной модели, как в русском, так и в английском языке.

2. ВЗГЛЯД – ЭТО ЛУЧ

Данная метафорическая модель представляет собой реализацию креативной метафоры В.В. Набокова, часто встречающейся в его произведениях.

<p><u>В длинном луче ее взгляда он непонятным образом размяк; виновато улыбнулся и позвонил.</u> (КДВ, с. 191)</p>	<p><u>Under the long ray of her gaze he gave way as usual, and rang the bell.</u> (КQК, с. 124)</p>
--	---

В английском языке также нет подобной конвенциональной метафоры, творческая метафора переводится на английский дословно, с использованием английского концепта “RAY”.

3. ВЗГЛЯД – ЭТО ОСТРЫЙ ОБЪЕКТ

Существует метафорическая модель, представляющая взгляд как острый объект. Данная модель связана с моделью ВИДЕНИЕ – ЭТО ПРИКОСНОВЕНИЕ и представляет собой конкретизацию способа взаимодействия.

<p>Она притянула его к себе за шею; он напрягся, не давался, — <u>но вдруг ее острый, бриллиантовый взгляд полоснул его, и он весь как-то осел, как оседает с жалобным писком детский воздушный шар.</u> (КДВ, с. 197)</p>	<p><u>She drew him to her by the neck; he would not yield but her diamond-like gaze slashed him, and he went all limp and whimpery, the way a child's balloon collapses with a pitiful squeak.</u> (КQК, с. 133)</p>
--	--

Метафорические модели, использующие сферу цели «ВЗГЛЯД», полностью представлены в переводах произведений В.В. Набокова, поскольку большая их часть – это творческие метафоры. Конвенциональные метафоры

представлены, как правило, с творческими расширениями общепринятой модели.

2.2.8. Слова и буквы

В.В. Набоков, как непревзойденный стилист, всегда уделял внимание словам как таковым, их тщательному подбору и распределению. Общеизвестен факт, что Набоков обладал синестезией, «цветным слухом», т.е. способностью видеть буквы и слова окрашенными в тот или иной цвет. Сам В.В. Набоков в автобиографической книге «Другие берега» писал по поводу этой своей особенности: «Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о “слухе”: цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым чутьем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор» (В.В. Набоков, 1994). Эта особенность наложила отпечаток и на понятийную систему писателя. В его произведениях слова, буквы, цифры нередко выступают как объекты материального мира, а порой и как живые существа. В данную группу входят 19 метафор со сферой цели «СЛОВА И БУКВЫ». Данные метафоры составляют 3 метафорические модели.

1. СЛОВА – ЭТО ЖИВЫЕ СУЩЕСТВА

Нередко слова в произведениях В.В. Набокова фигурируют как живые существа, люди, растения, животные.

Мне нравилось — и до сих пор нравится —
ставить слова в глупое положение, сочетать
их шутовской свадьбой каламбура,
выворачивать наизнанку, заставить их
врасплох. (Отчаяние, с. 360)

I liked, as I like still, to make words look self-
conscious and foolish, to bind them by the
mock marriage of a pun, to turn them inside
out, to come upon them unawares. (Despair, с. 46)

2. СЛОВА – ЭТО ПОТОК

Данная метафорическая модель является конвенциональной, поскольку сочетание, последовательность слов традиционно воспринимается как плавное течение, в то время как сами слова составляют поток.

Мне все нравилось в нем — и торжественный поток слов, не стесненных ни одной точкой, и тупая, мелкая подлость этого невинного на вид человека, и подразумеваемое согласие на любое мое предложение, как бы оно ни было гнусно лишь бы пресловутая сумма попала ему в руки. (Отчаяние, с. 405)

All its features pleased me: the majestic stream of words, untrammelled by a single punctuation mark; that doltish display of puny curdome coming from so harmless-looking an individual; that implied consent to accept any proposal, however revolting, provided he got the money. (Despair, c. 120)

3. БУКВЫ И ЦИФРЫ – ЭТО ПРЕДМЕТЫ

Для В.В. Набокова характерно находить сходство между различными предметами и буквами, цифрами; эти сочетания, как правило, весьма неожиданны.

На стене — календарь, огромная, чем-то похожая на бычий язык, черная девятка: девятое сентября. (Отчаяние, с. 366)

On the wall a calendar showed a huge black nine, rather like the tongue of a bull: the ninth of September. (Despair, c. 56)

Основные расхождения при переводе метафорических моделей со сферой цели, включающей слова и буквы, встречаются при передаче начертания и звучания букв, звуков и слов чужого языка. В таких случаях возникает необходимость полной замены метафоры на иную, понятную переводящей культуре, как в следующем случае.

Буква “л” была у него как лопата. (Отчаяние, с. 358)

... and there was a Teutonic thickness in the solemn Russian he spoke. (Despair, c. 44)

В.В. Набоков полностью отказался от исходной метафоры, сравнивающей конкретную букву с предметом, заменив ее на более общую: “Teutonic thickness”.

В некоторых случаях в исходной метафоре используются ссылки на культурные явления, характерные для одной культуры, но совершенно непонятные в другой. Такие метафоры представляют особую сложность для перевода.

Питался он в русском кабачке, который когда-то “раздраконила”: был он москвич и любил слова этикие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой. (Отчаяние, с. 351)

He fed at a little Russian restaurant which, he said, he had once “slapped up” (meaning that he had decorated its walls); he used an even richer expression, for he hailed from Moscow, where people are fond of waggish slang full of lush trivialities (I shall not attempt to render it). (Despair, с. 33)

В.В. Набоков, коренной петербуржец, Москву не любил. Косвенной ссылкой на отношение писателя к столице можно считать мнение Вадима Вадимовича, героя романа «Смотри на арлекинов!» (“Look at the Harlequins!”), проезжавшего из одного аэропорта в другой «по каким-то убогим пригородам Москвы, – города, в котором я в жизни своей не бывал и которым интересовался примерно так же, как, скажем, Бирмингамом» (В.В. Набоков, 2004). Возможно, это послужило причиной ироничного метафорического высказывания о московской манере речи, понятного любому представителю российской культуры. Для англоязычных читателей В.В. Набоков вынужден дать неметафорическое объяснение: москвичи предпочитают использовать «игривый сленг, полный роскошных тривиальностей»; образ не менее яркий, однако лишенный «национального колорита», присутствующего в оригинале.

Сопоставительное количество метафор, объединенных сферой цели, можно пронаблюдать на следующей диаграмме.

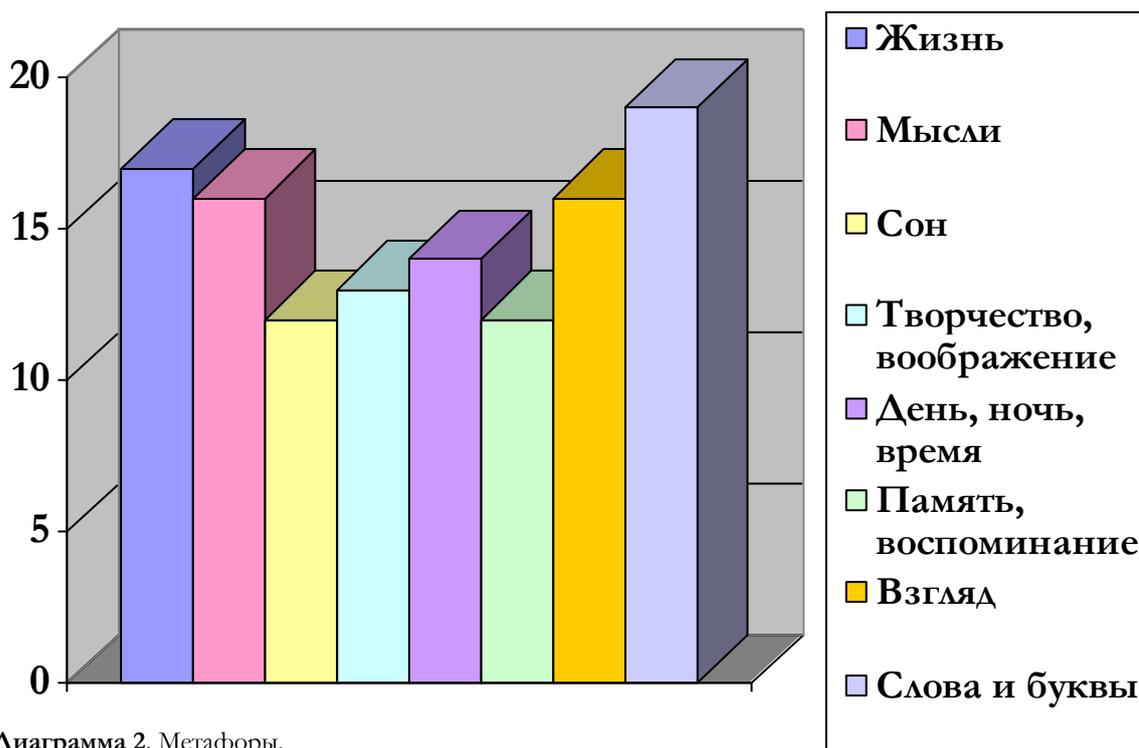


Диаграмма 2. Метафоры, объединенные сферой цели

2.3. Метафоры синестезии

Данные метафорические модели представляют собой метафорическое заимствование образов из одной сферы чувств в другую (27). О такой способности В.В. Набокова проводить связи между восприятием различными органами чувств упоминается в диссертационном исследовании М.Ю. Мухина, который на основе анализа подобных моделей делает вывод о наличии сенсорной доминанты ККМ автора (М.Ю. Мухин, 1998: 10).

Наиболее частотными оказались следующие модели.

1. СЛУХ ← ОЩУЩЕНИЕ

В данном случае «СЛУХ» – это область цели, а «ОЩУЩЕНИЕ» – это область-источник.

В соседней комнате, Франц, заложив руки в карманы, угрюмо слушал <u>жирный голос радио</u> . (КДВ, с. 185)	In the adjacent boudoir Franz was listening without much interest to <u>the radio's rich voice giving details of the crash</u> . (КQК, с. 115)
--	--

2. ЗРЕНИЕ ← ОЩУЩЕНИЕ

Эта модель предполагает заимствование осязательных ощущений при метафорической характеристике внешних признаков объекта.

Погодя, он очнулся опять на мосту, — <u>все попадал он на мосты в это зеленое, как морская болезнь, утро</u> , — и стал гадать, четный ли или нечетный номер у трамвая, приближавшегося издали. (КДВ, с. 277)	(перевод отсутствует)
---	-----------------------

3. ЗРЕНИЕ ← СЛУХ

При использовании этой модели совмещаются зрительные и слуховые ощущения. В некоторых случаях это происходит потому, что их воздействие взаимосвязано, как в следующем примере.

Гулким <u>мраком бабахнул короткий туннель</u> . (КДВ, с. 118)	A short tunnel <u>deafened him with its resounding darkness</u> . (КQК, с. 6)
--	---

Иногда метафорическое заимствование происходит по иным причинам.

И Драйер, поглядывая на нее из-за толстых розовых углов георгин, наслаждался ею, слушая счастливую речь ее глаз, лепет ее поблескивавших рук, — и сознание, что она все-таки счастлива с ним, как-то заставляло его забыть редкость и равнодушность ее ночных соизволений. (КДВ, с. 177)

But her silence was so vibrant, so responsive, with such an animated smile on her half-open glistening lips, that she seemed unusually talkative. Dreyer could not help admiring her from behind the fat pink corners of the dahlias. And the sensation that she was after all happy with him made him almost condone the infrequency of her caresses. (KQK, c. 102)

4. ОБОНЯНИЕ ← ВКУС

Данные области человеческого опыта тесно связаны, что позволяет совмещать воздействие.

Наконец запахло дюшесовой сладостью лака, портрет был обрамлен. (Отчаяние, с. 366)

At last there came the pear-juice aroma of lacquer, the portrait was framed. (Despair, c. 55)

5. СЛУХ ← ВКУС

Подобные заимствования немногочисленны, что объясняется сложностью совмещения подобных областей человеческого опыта.

Издали донесся сочный крик Ардалиона. (Отчаяние, с. 355)

From afar came Ardalion's lusty bawl. (Despair, c. 38)

Большая часть подобных метафор аналогично представлена в английском языке, поскольку метафоры представляют творческие варианты восприятия реальности; кроме того, органы чувств присущи любому человеку вне зависимости от культурных и языковых различий. Некоторые расхождения в представлении данных моделей в принимающем языке связаны не с особенностями восприятия и невозможностью представления метафоры в принимающем языке, а с замыслом автора, который намеренно заменяет метафорический образ как в последнем примере.

6. СДВИГ ТОЧКИ НАБЛЮДЕНИЯ

Данная модель представляет собой разновидность метафорического взаимодействия между способами восприятия человека. В этом случае смещается точка наблюдения при передвижении объекта; движущийся объект метафорически представляется как неподвижный, и наоборот.

Франц еще ощущал, как отъезжает городишко, где он прожил двадцать лет. (КДВ, с. 115)

Franz still felt in his very bones the receding motion of the townlet where he had lived for twenty years. (KQK, c. 2)

Выводы из Главы 2

Материал, проанализированный в данной главе, позволяет сделать следующие выводы:

1. Наиболее частотные метафорические модели, обнаруженные в русскоязычных произведениях В.В. Набокова, принадлежат к группе антропоморфных метафор, объединенных сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» (118 метафорических словоупотреблений). Вторая по частоте группа – это природоморфные метафоры (80 метафорических словоупотреблений). Для произведений В.В. Набокова характерно небольшое количество социоморфных метафор, принадлежащих к группе со сферой-источником «СОЦИАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ», и низкая структурированность моделей данной группы.
2. Среди метафорических моделей, объединенных сферой цели, наиболее частотными оказались модели, использующие следующие сферы цели: «СЛОВА И БУКВЫ» (14 метафорических словоупотреблений), «ЖИЗНЬ» (12 метафорических словоупотреблений) и «МЫСЛИ» (11 метафорических словоупотреблений).
3. Весьма активно в русскоязычных произведениях В.В. Набокова функционируют онтологические метафоры вместилища и объектов (55 и 36 метафорических словоупотреблений соответственно), в то время как ориентационные и структурные метафоры гораздо менее частотны.
4. Подавляющее большинство метафор в исследуемом материале представляют собой креативные творческие метафоры, что служит причиной их полной дословной передачи при переводе на английский язык.
5. Характерным приемом для В.В. Набокова является уточнение или расширение метафоры при переводе, хотя в некоторых случаях возможны сокращения метафор, представленных в оригинале, либо их полное исчезновение. В проанализированном материале в переводе полностью отсутствуют 18 метафор («King, Queen, Knave»).

6. Для творчества В.В. Набокова характерно небольшое количество конвенциональных метафор, поскольку большая часть представляет собой творческую реализацию общепринятой метафоры путем задействования неактивных фреймов либо расширения уже используемой части метафоры. Примером может служить метафора вместилища, рассматриваемого как «КОМНАТА». Так, ДУША – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ представляет собой традиционную метафору, а ДУША – ЭТО КОМНАТА – креативную.
7. Для конвенциональных метафор русского языка, не имеющих аналогичных моделей в переводящем языке (английском), существуют регулярные соответствия. Так, для конвенциональной метафоры русского языка ЧУВСТВА – ЭТО ЯВЛЕНИЯ ПРИРОДЫ соответствием служит метафора английского языка ЧУВСТВА – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА.
8. Специфические метафорические модели, обнаруженные в произведениях В.В. Набокова, представляют собой метафоры, основанные на смешении чувственных образов; для подобных метафор характерны заимствования из иной сферы чувств, основанные на одновременном воздействии, либо тесной связи органов чувств.

Глава 3. Метафорические модели в англоязычных произведениях В.В. Набокова

В предыдущей главе нами были рассмотрены метафорические модели, использованные В.В. Набоковым в русскоязычных романах. Целью настоящей главы является выявление соответствующих метафорических моделей в англоязычных романах писателя. Материалом для исследования послужили следующие романы: “Lolita” (1955), перевод которого на русский язык («Лолита») был выполнен автором в 1965 году; “Transparent Things” (1972) (ТТ), переведенный на русский язык С.Б. Ильиным («Прозрачные вещи» (ПВ), 1999). В результате анализа материала методом сплошной выборки было обнаружено 1063 метафорических словоупотребления в оригинальных текстах и 963 метафорических словоупотребления в текстах переводов, что составляет 52,5%

и 47.5% от общего числа метафор соответственно. Эти данные полностью совпадают с процентным соотношением метафор оригинала и перевода в русскоязычных произведениях писателя, т.е. доля метафор в оригинале больше на 5%. Роман «Лолита» представляет собой особый случай автоперевода, который сам автор прокомментировал следующим образом: «хочу, чтобы <...> одна из лучших моих английских книг была правильно переведена на мой родной язык» (В.В. Набоков, 1994: 475). По мнению Н.И. Нестеровой «Лолита» представляет собой роман, где «параллелизм английского и русского текстов доведен до возможного предела» (Н.М. Нестерова, 2005). Тем не менее, даже при таком дословном авторском переводе часть метафорических моделей не сохранилась. Вне классификационных групп осталось 58 метафорических словоупотреблений. Онтологические метафоры вместилищ и объектов, структурные и ориентационные метафоры находятся в Приложении 2.

3.1. Метафоры, объединенные сферой-источником (source domain)

В данный раздел входят 4 группы метафорических моделей, объединенных сферами-источниками “HUMAN BEING”, “NATURE”, “SOCIAL RELATIONS”, “ARTICLE (THING)”.

3.1.1. Антропоморфная метафора

В данную группу входят метафорические модели со сферой-источником “HUMAN BEING”, распределенные в четыре метафорические модели. Наличие специфической антропоморфной метафоры в романах В.В. Набокова было отмечено Г. Савельевой, указывающей на особый прием «оживления мертвого» (Г. Савельева, 1999: 346). Группа антропоморфных метафор насчитывает 111 метафорических словоупотреблений; что свидетельствует о том, что антропоморфная метафора является менее частотной в англоязычных произведениях В.В. Набокова.

1. AN ARTICLE IS A HUMAN BEING (ПРЕДМЕТ – ЭТО ЧЕЛОВЕК) (47)

Метафорическое сравнение вещей с человеком представляет наиболее частотную модель группы, в ее состав входят следующие фреймы.

1) Фрейм “Speech” (Речь)

Многие вещи в произведениях В.В. Набокова наделены даром речи и имеют свой собственный голос. Они способны говорить (speak), шептать (whisper), кричать (cry) и т.д.

<p><u>It was a manly, energetic, deep-throated toilet, and it was used many times. Its gurgle and gush and long afterflow shook the wall behind me.</u> (Lolita, c. 143)</p>	<p><u>Это был мужественный, энергичный, басистый клозет, и им пользовалась большая семья. От его бурчания, стремительных излияний и долгого послесловия — дрожала стена за моим изголовьем.</u> (Лолита, с. 274)</p>
--	--

Часто предметы разговаривают с человеком, сообщают ему некоторую информацию.

"Made in Turkey," whispered its label. (ГТ, с. 518) Бирка шепнула: "Сделано в Турции". (ПВ, с. 45)

В некоторых случаях человеческой речи уподобляются звуки, издаваемые предметом.

<p><u>Ah-ah-ah, said the little door.</u> (Lolita, c. 300)</p>	<p><u>Ах-ах-ах, проговорила дверца.</u> (Лолита, с. 421)</p>
--	--

2) Фрейм “Life and Death” (Жизнь и смерть)

Предметы, как и живые существа, имеют некоторую продолжительность жизни, их жизнь может быть долгой, а может внезапно обрываться.

Слот 1. Life

Вещи могут быть молодыми или старыми, в зависимости от того, сколько времени они прослужили человеку.

In his search for a commode to store his belongings Hugh Person, a tidy man, noticed that the middle drawer of an old desk relegated to a dark corner of the room, and supporting there a bulbless and shadeless lamp resembling the carcass of a broken umbrella, had not been reinserted properly by the lodger or servant (actually neither) who had been the last to check if it was empty (nobody had). (ГТ, с. 492)

Озираясь в поисках комода, в который он мог бы сложить свои вещи, Хью Персон, человек аккуратный, заметил, что средний ящик пожилого стола, сосланного в темный угол комнаты и обратившегося в подставку для похожей на остов сломанного зонта лампы, лишенной и лампочки и абажура, не был толком задвинут постояльцем либо слугой (на самом деле — ни тем, ни другим), — словом, последним, кто полюбопытствовал (никто), так ли он пуст. (ПВ, с. 14)

Слот 2. Death

Сломанная вещь становится мертвой (dead).

<p>. However, when at 9.30 a.m. I attempted to start, <u>I was confronted by a dead battery</u>, and noon was nigh when at last I left Parkington. (Lolita, c. 120)</p>	<p>Однако, когда в девять тридцать утра я попытался завести мотор, оказалось, что <u>батарея приказала долго жить</u>, и был полдень, когда наконец я покинул Паркингтон. (Лолита, с. 253)</p>
---	--

Слот 3. Violent Death (Насильственная смерть)

В некоторых случаях в «смерти» вещи виноват человек, в таких случаях он убивает (kill) или казнит (execute) вещь.

<p><u>The corpse of the executed sweater</u>, no matter how I changed its contours as it lay on the back seat of the car, had kept revealing various outlines pertaining to Trapp-Schiller — the grossness and obscene bonhomie of his body, and to counteract this taste of coarse corruption I resolved to make myself especially handsome and smart as I pressed home the nipple of my alarm clock before it exploded at the set hour of six a.m. (Lolita, c. 300)</p>	<p><u>Труп казненного свитера, лежавший на заднем сидении</u>, все норовил — как бы я ни располагал его складки — обнаружить разные очертания, относившиеся к Траппу Скиллеру, к вульгарности и похабной добротности его тела, и, с целью нейтрализовать его грубый и порочный вкус, я решил привести себя в особенно изящный вид — проснулся с этой мыслью и успел придавить стерженек будильника, не дав ему взорваться в наставленный час. (Лолита, с. 420)</p>
---	--

3) Фрейм “Parts of Body” (Части тела)

Метафорически предмет может уподобляться только некоторой части человеческого тела, как правило, в этой роли выступают конечности (limbs).

<p>I bandaged him <pistol> up with a rag, like a <u>maimed limb</u>, and used another rag to wrap up a handful of spare bullets. (Lolita, c. 329)</p>	<p>Я забинтовал его <пистолет> в тряпку, как <u>искалеченный член</u>, и употребил другую тряпку на то, чтобы запаковать горсть запасных пуль. (Лолита, с. 447)</p>
---	---

4) Фрейм “Family Relations” (Родственные отношения)

Одушевленные предметы имеют различных родственников, для метафор, составляющих данный фрейм, характерны как общие наименования (family), так и конкретные обозначения родственных отношений, как в следующем примере.

<p><u>Their elaborate bindings looked like first cousins of orthopedic devices meant to help a cripple to walk.</u> (ГТ, с. 523)</p>	<p><u>Мудреные их крепления казались кузенами ортопедических приспособлений, призванных помогать калекам передвигаться.</u> (ГВ, с. 51)</p>
--	---

Метафоры данной группы не всегда полностью представлены в переводе.

<p>We inspected the world's largest stalagmite in a cave <u>where three southeastern states have a family reunion</u>; admission by age; adults one dollar, pubescents sixty cents. (Lolita, c. 169)</p>	<p>Нами были осмотрены многие достопримечательности (слоновое слово!): величайший в мире сталагмит, находящийся в знаменитой пещере, где <u>три юго-восточных штата празднуют географическую встречу</u> (плата за осмотр в зависимости от возраста: с мужчин — один доллар; с едва опушившихся девочек — шестьдесят центов) (Лолита, с. 299)</p>
--	---

В данном случае метафора родственных отношений исчезает в переводе, сохраняется только общая модель.

5) Фрейм “Work” (Работа)

Вещи, а в особенности сложные механизмы, призванные выполнять ту или иную работу, метафорически рассматриваются как преданные слуги человека, осознанно выполняющие свой долг.

<p>It was spring in the shed where <u>the machinery performed its humble and endless duty</u>. (ТГ, с. 525)</p>	<p>В сарае, где <u>механизм исполнял свой скромный, нескончаемый долг</u>, из земли пробивался ключ. (ПВ, с. 53)</p>
---	--

Один из наиболее распространенных случаев персонификации механизмов — наделение человеческими качествами автомобиля.

<p>Gently I rolled back to town, in <u>that old faithful car of mine which was serenely, almost cheerfully working for me</u>. (Lolita, c. 329)</p>	<p>Я не спеша поехал обратно в Паркингтон, в <u>этом своем старом, преданном Икаре, который так спокойно, так бодро работал для меня</u>. (Лолита, с. 446)</p>
---	--

6) Фрейм “Human Actions” (Человеческие действия)

Предметы в произведениях В.В. Набокова способны выполнять различные действия, подобно человеку: двигаться, танцевать (dance), шпионить (spy), купаться (have a bath) и т.д. Большинство метафор, составляющих данный фрейм, представляют собой оригинальные творческие сравнения.

<p>And there was the post office, with the <u>bench near its door waiting for letters that never came</u>. (ТГ, с. 549)</p>	<p>Вот и почта, и <u>скамья у ее двери дожидается писем, которые никогда не приходят</u>. (ПВ, с. 81)</p>
---	---

7) Фрейм “Human Qualities” (Человеческие качества)

Некоторые вещи обладают человеческими качествами: добротой, терпением и т.д., а также могут испытывать чувства, свойственные человеку.

...by now we are in Poplar Cove, N.C., reached by what <u>my kind, tolerant, usually so restrained</u> tour book angrily calls "a very narrow road, poorly maintained," to which, though no Kilmerite, I subscribe). (Lolita, c. 169)	...мы заехали тут в Тополевый Дол, Северная Каролина, куда ведет дорога, которую мой <u>добрый, терпимый, обычно столь сдержанный гид</u> , гневно называет "весьма узкой и запущенной", под чем я, хоть и не будучи поклонником поэта Кильмера, готов подписаться). (Лолита, с. 299)
---	---

Нередко предметам присуща способность мышления.

I experienced the queer lightness of dreams that pale but warm Sunday morning when we abandoned <u>Professor Chem's puzzled house</u> and sped along Main Street toward the four-lane highway. (Lolita, c. 231)	Я испытывал странную легкость, свойственную сновидениям, в то бледное, но теплое воскресное утро, когда мы покинули <u>казавшийся озадаченным кров профессора Хима</u> и покатали по главной улице города, направляясь к четырехленточному шоссе. (Лолита, с. 356)
---	--

8). Фрейм "Relations with Humans" (Взаимоотношения с человеком)

Очевидно, что вещи, предназначенные для использования человеком, находятся с ним в некоторых отношениях, однако, в произведениях В.В. Набокова вещи нередко проявляют собственные (дружеские или враждебные) чувства по отношению к человеку.

I pulled up at the curb and in darkness drank deep from a <u>friendly flask</u> . (Lolita, c. 316)	Я остановился у тротуара в анонимном городишке и во мраке всласть насосался сладкого джина из <u>верной фляги</u> . (Лолита, с. 435)
--	--

Часто человек и принадлежащие ему вещи находятся в родственных отношениях, т.е. после смерти человека вещи оказываются сиротами.

Leslie and Louise were commissioned to keep me company under the pretense of helping me to sort out and pack a <u>multitude of orphaned things</u> . (Lolita, c. 108)	...ко мне отрядили Луизу и Лесли под предлогом необходимости помочь мне разобрать и убрать множество <u>осиротелых вещей</u> . (Лолита, с. 242)
---	---

За исключением нескольких случаев, представляющих собой синкретические метафоры в английском языке, метафоры данной модели являются творческими, что обуславливает их дословный перевод. Расхождения между оригинальным текстом и переводом были обнаружены лишь в нескольких случаях.

Так, например, изменения, внесенные В.В. Набоковым в текст перевода, связаны с невозможностью дословно передать особенности языковой игры:

On the other side of the street a garage said in its sleep-genuflection lubricity; and corrected itself to Gulflex Lubrication. (Lolita, c. 316)

По другой стороне улицы гараж сквозь сон говорил “Автора убили” (на самом деле — “Автомобили”). (Лолита, с. 435)

Однако данные изменения не касаются метафорической модели в целом.

В целом, можно утверждать, что данная метафорическая модель не претерпевает существенных изменений в переводе на русский язык.

2. NATURE IS A HUMAN BEING (ПРИРОДА – ЭТО ЧЕЛОВЕК)

(36)

Персонификация природных явлений весьма частое явление в литературе. В произведениях В.В. Набокова подобные метафоры отличаются широким разнообразием. В состав данной метафорической модели входят следующие фреймы:

1). Фрейм “Speech” (Речь)

Традиционным примером подобной метафоры можно считать «речь» потока (stream).

He crossed the bridge without stopping to listen to the vulgar noise of the stream which could tell him nothing. (ГТ, с. 549)

Мост он перешел, не остановившись, чтобы выслушать пошлый шепот потока, которому не о чем было ему рассказать. (ПВ, с. 81)

Для англоязычных произведений В.В. Набокова характерно необычное употребление метафоры данного фрейма по отношению к огню, пламени (flame).

Now flames were mounting the stairs, in pairs, in trios, in redskin file, hand in hand, tongue after tongue, conversing and humming happily. (ГТ, с. 561)

Теперь клубы пламени лезли по лестнице — по двое, по трое, отряд краснокожих, рука в руке, язык с языком, беседа и весело напевая. (ПВ, с. 96)

2). Фрейм “Vision” (Зрение)

Некоторые природные явления метафорически наделяются функцией зрения; так, традиционно персонификации подвергается солнце.

<p>With her right hand holding her left arm behind her untanned back, the lesser nymphet, a diaphanous darling, would be all eyes, <u>as the pavonine sun was all eyes on the gravel under the flowering trees</u>, while in the midst of that oculute paradise, my freckled and raffish lass skipped, repeating the movements of so many others I had gloated over on the sun-shot, watered, damp-smelling sidewalks and ramparts of ancient Europe. (Lolita, c. 179)</p>	<p>Меньшая нимфетка, прозрачно-бледная красotka с незагорелыми лопатками, держа правой рукой кисть левой за спиной, смотрела во все глаза — <u>как смотрело и павлинное солнце, лежавшее на гравии под цветущими деревьями</u>, среди моего многоочитого рая — смотрела, как моя веснушчатая и вульгарная егoза подпрыгивала, повторяя движения стольких других играющих девочек, видом которых я так упивался на испещренных солнцем, обильно политых, свежее пахнувших тротуарах и парапетах древней Европы. (Лолита, с. 309)</p>
--	---

3). Фрейм “Breath” (Дыхание)

В англоязычных произведениях В.В. Набокова функцией дыхания наделены, как правило, деревья и сады.

<p><u>A last panting pine was taking a well-earned breather on the rock it had reached.</u> (Lolita, c. 185)</p>	<p><u>Последняя запыхавшаяся сосна остановилась для заслуженной передышки на скале, до которой долезла.</u> (Лолита, с. 314)</p>
--	--

4). Фрейм “Feelings and Emotions” (Чувства и эмоции)

Природа способна проявлять некоторые чувства по отношению к человеку. Это может быть симпатия (sympathy), грубость (rudeness), любовь (love) и т.д.

Sympathy from an old stone? (ТГ, с. 554)

К поискам сочувствия со стороны старого камня? (ПВ, с. 87)

Некоторые явления природы (rain) проявляют свои чувства по отношению к человеку при помощи поцелуев.

The grayness of rain would soon engulf everything. He felt a first kiss on his bald spot and walked back to the woods and widowhood. (ТГ, с. 552)

Скоро все поглотит серость дождя. Он почувствовал на темени первый его поцелуй и повернул назад – к лесу и вдовству. (ПВ, с. 85)

5). Фрейм “Parts of Body” (Части тела)

Как и в русскоязычных произведениях писателя, метафорические части тела появляются у деревьев (poplars) и туч (clouds).

The day seemed a little brighter but presently a cloud palmed the sun again. (ТГ, с. 551)

. Казалось, немного разведрилось, но скоро туча опять ладошкой прикрыла солнце. (ПВ, с. 84)

Необходимо отметить тот факт, что в английском языке существует особый глагол “to palm” со значением “to hide (something) in the hand” (спрятать в ладонях).

6). Фрейм “Human Actions” (Человеческие действия)

Природные явления, наделяемые человеческими качествами, выполняют различные действия. Так, например, пламя полностью уподобляется живому существу, наделяется интеллектом и способностью осознанно противостоять человеку.

As he reached the window a long lavender-tipped flame danced up to stop him with a graceful gesture of its gloved hand. (IT, c. 562)

Когда он достиг окна, длинный язык пламени, украшенный лавандовым кончиком, заплясал перед ним, преградив ему путь изысканным жестом гантированной руки. (ПВ, с. 96)

Специфической особенностью человека является чувство юмора и способность улыбаться. Однако животным также нередко присуща такая метафорическая способность.

She was gone — to be followed at once and consoled in the kitchen by Avis who had such a wonderful fat pink dad and a small chubby brother, and a brand-new baby sister, and a home, and two grinning dogs, and Lolita had nothing. (Lolita, c. 321)

Лолита исчезла из комнаты и за ней побежала и стала утешать ее на кухне добренькая Авис, у которой был такой отличный, жирный, розовый отец и маленький щекастый брат, и только что родившаяся сестричка, и домашний уют и две шотландские овчарки, умеющие улыбаться, а у Лолиты ничего не было. (Лолита, с. 439)

В данном случае причина появления этой метафоры становится понятной только в переводе; где встречается характерная для автопереводов В.В. Набокова конкретизация исходной метафоры. Так, абстрактное наименование “dog” конкретизируется («шотландская овчарка»), а для этой породы характерно особенное «улыбающееся» выражение.

7). Фрейм “Death” (Смерть)

Оригинальной метафорой является сравнение солнца с горящим человеком.

A thunderstorm accompanied me most of the way back to Grimm Road, but when I reached Pavor Manor, the sun was visible again, burning like a man, and the birds screamed in the drenched and steaming trees. (Lolita, c. 329)

По дороге меня настигла гроза, но, когда я доехал до зловещего замка, солнце уже горело, как мужественный мученик, и птицы вопили в промокшей, дымящейся листве. (Лолита, с. 447)

В данном случае В.В. Набоков конкретизирует образ в переводе: “burning like a man” уточняется «гореть, как мужественный мученик».

При переводе метафор данной модели на русский язык В.В. Набоков в некоторых случаях использует более конкретные образы; общая структура модели полностью сохраняется в русском тексте.

3. MEMORY IS A HUMAN BEING (ПАМЯТЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК) (14)

Большая часть метафор, использующих сферу цели «ПАМЯТЬ», относятся к характерной для английского языка модели метафор ВМЕСТИЛИЩА. Однако в произведениях В.В. Набокова встречается также прием олицетворения памяти (часто с использованием имени Мнемозины). В таких случаях память имеет способность зрения.

<p>A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the <u>gaze of young memory</u>, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. (Lolita, c. 38)</p>	<p>Черный в белую горошинку платок, повязанный вокруг ее торса, скрывал от моих постаревших горилловых глаз — но не от <u>взора молодой памяти</u> — полуразвитую грудь, которую я так ласкал в тот бессмертный день. (Лолита, с. 179)</p>
---	--

Плохая память метафорически представляется ослепшей (blind).

As she spoke, a large, white, shivering dog crawled from behind a crate and with a shock of futile recognition Hugh remembered that eight years ago he had stopped right here and had noticed that dog, which was pretty old even then and had now braved fabulous age only to serve his blind memory. (ГГ, с. 550)

Пока она говорила, большой, белый, трясучий пес выполз из-за корзины, и Хью, потрясенный бессмысленным узнаванием, вспомнил, как восемь лет тому стоял на этом же месте и смотрел на этого пса, и тогда уже престарелого, а ныне отважно достигшего баснословного возраста с единственной целью – услужить его ослепшей памяти. (ГГ, с. 82)

Память обладает способностью передвигаться в пространстве, зачастую независимо от самого человека.

His memory, in the meantime, kept following its private path. (ГГ, с. 551)

А память тем временем торила собственный путь. (ПВ, с. 83)

Использование имени музы Мнемозины в качестве наименования памяти более характерно для русскоязычных произведений писателя, что можно проиллюстрировать следующим примером.

<p>Actually, it was destroyed five years go and what we examine now (<u>by courtesy of a photographic memory</u>) is but its brief materialization, a puny unfledged phoenix. (Lolita, c. 39)</p>	<p>На самом же деле, оно было уничтожено пять лет тому назад, и то, что мы ныне рассматриваем (<u>благодаря любезности Мнемозины, запечатлевшей его</u>) — только мгновенное воплощение, щуплый выпавший из гнезда Феникса. (Лолита, с. 180)</p>
---	--

В данном случае в оригинале использован концепт “MEMORY”, который в переводе становится «Мнемозиной».

Поскольку данная модель достаточно немногочисленна, в переводе во всех случаях использовано стандартное переводческое соответствие «ПАМЯТЬ – MEMORY».

4. FATE IS A HUMAN BEING (СУДЬБА – ЭТО ЧЕЛОВЕК) (15)

В англоязычных произведениях писателя данная метафорическая модель становится более активной. В.Е. Александров отмечает, что «слово “судьба” и его многочисленные коннотации становятся лейтмотивом рассказа о “Лолите”» (В.Е. Александров, 1999: 211). В рамках данной модели более частотным становится фрейм “Parts of Body”; у судьбы выделяются различные части тела (hands, limbs, shoulders, flesh etc.)

I had actually seen the agent of fate. <u>I had palpated the very flesh of fate — and its padded shoulder.</u> (Lolita, c. 112)	Я воочию увидел маклера судьбы. <u>Я ощущал самую плоть судьбы — и ее бутафорское плечо.</u> (Лолита, с. 246)
---	---

В романе “Lolita” возникает особый персонаж, представляющий собой персонифицированную судьбу – McFate (Мак-Фатум в переводе).

In my youth I once read a French detective tale where the clues were actually in italics; <u>but that is not McFate's way — even if one does learn to recognize certain obscure indications.</u> (Lolita, c. 234)	В юности мне даже попался французский рассказ этого рода, в котором навоящие мелочи были напечатаны курсивом; <u>но не так действует Мак-Фатум — даже если и распознаешь с испугом некоторые темные намеки и знаки.</u> (Лолита, с. 359)
---	--

Метафора еще более усложняется с появлением “secondary fate” («вторичной судьбы»), метафорически представленной как “McFate’s secretary” («секретарши Мак-Фатума»).

As to me, although I had long become used to a <u>kind of secondary fate (McFate's inept secretary, so to speak) pettily interfering with the boss's generous magnificent plan</u> — to grind and grope through the avenues of Briceland was perhaps the most exasperating ordeal I had yet faced. (Lolita, c. 127)	Для меня же, хоть я давно примирился с <u>существованием некой вторичной судьбы (незадачливой секретарши Мак-Фатума, так сказать), лезущей с пустяками и мешающей грандиозным планам великодушного начальника,</u> эти скрежещущие остановки, это передвижение наугад по бульварам Брайсланда были, пожалуй, самым тяжким испытанием, до сих пор выпавшим на мою долю. (Лолита, с. 260)
---	---

Поскольку данная модель становится более активной, в английском тексте отсутствует концепт “DESTINY”. Однако некоторые расхождения встречаются при переводе концепта “FATE” на русский язык.

<p>But even had they blinded her, <u>still nothing might have happened, had not precise fate, that synchronizing phantom, mixed within its alembic the car and the dog and the sun and the shade and the wet and the weak and the strong and the stone.</u> (Lolita, c. 112)</p>	<p>Но даже и так ничего бы, может быть, не случилось, если бы <u>безошибочный рок, синхронизатор-призрак, не смешал бы в своей реторте автомобиль, собаку, солнце, тень, влажность, слабость, силу, камень.</u> (Лолита, с. 246)</p>
--	--

В данном случае вместо стандартного переводческого соответствия «СУДЬБА», автор использует аналогичное понятие «РОК», однако метафора в переводе не выходит за рамки общей модели.

Еще одно понятие, аналогичное “FATE”, встречается в англоязычных произведениях – “CHANCE” («СЛУЧАЙ»); оно употребляется в аналогичной ситуации, а в переводе используется концепт «СУДЬБА», что позволяет отнести подобные метафоры к одной общей модели.

<p><u>Instead of basking in the beams of smiling Chance,</u> I was obsessed by all sorts of purely ethical doubts and fears. (Lolita, c. 114)</p>	<p><u>Вместо того чтобы нежиться в лучах улыбавшейся судьбы,</u> я был одержим чисто этическими сомнениями и страхами. (Лолита, с. 248)</p>
---	---

Использование прописной буквы (“Chance”) усиливает значение метафоры.

3.1.2. Природоморфная метафора

К данной группе относятся метафоры со сферой-источником “NATURE” («ПРИРОДА»). Природоморфная метафора гораздо более частотна в англоязычных произведениях писателя и насчитывает 250 метафорических словоупотреблений.

1. A HUMAN BEING IS AN ANIMAL (ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЖИВОТНОЕ)(126)

Данная метафорическая модель является наиболее частотной в рамках природоморфной метафоры в англоязычных произведениях В.В. Набокова.

1) Фрейм “General appellation” (Общее наименование)

Данный фрейм включает в себя общие наименования животных (beast, animal etc.).

'Righto. Take it easy.' (<u>Down, poor beast, down.</u>) (Lolita, c. 155)	“Слушаюсь. Нечего сердиться”. (куш, <u>бедный зверь</u> , куш!) (Лолита. с. 286)
---	--

2) Фрейм “Parts of Animals’ Bodies” (Части тела животных)

Чаще всего метафорически используются лапы (paws) и когти (claws) животных.

The passion I had developed for that nymphet — for the first nymphet in my life that could be reached at last by <u>my awkward, aching, timid claws</u> — would have certainly landed me again in a sanatorium, had not the devil realized that I was to be granted some relief if he wanted to have me as a plaything for some time longer. (Lolita, c.57)	Дикая страсть, которая разрослась во мне к этой нимфетке — к первой в жизни нимфетке, до которой я, наконец, мог доскрестись <u>неуклюжими, ноющими, робкими когтями</u> — меня бы несомненно загнала опять в санаторию, кабы дьявол не смекнул, что ему надобно мне дать небольшое удовлетворение, ежели он желает, чтобы я ему еще послужил игралищем. (Лолита, с.196)
---	--

3) Фрейм “Predators” (Хищники)

В состав данного фрейма входят как общие наименования (predators), так и конкретные названия животных (tiger), поведение, свойственное хищникам (to bristle), а также добыча (prey) хищников.

...like some predator that prefers a moving prey to a motionless one, I planned to have this pitiful attainment coincide with the various girlish movements she made... (Lolita, c.42)	Как хищник предпочитает <u>шевелиющуюся добычу застывшей</u> , я хотел, однако, чтобы это убогое торжество совпало с одним из разнообразных движений, которые читавшая девочка изредка делала... (Лолита, с. 182)
--	---

4) Фрейм “Habitation of Animals” (Жилища животных)

В качестве метафорического обозначения места обитания человека используются “den” (берлога) и “lair” (логовище).

I too retired to my <u>lair</u> , and wrote letters (Lolita, c. 67)	<u>Я отправился тоже в свое логовище</u> и сел писать письма. (Лолита, с. 205)
---	--

Метафоры, составляющие данный фрейм, не всегда сохраняются при переводе.

...he would feed them fancy chocolates, with <i>real</i> liqueurs inside — in the privacy of an <u>orientally furnished den</u> in his basement, with amusing daggers and pistols arrayed on the moldy, rug-adorned walls among the camouflaged hot-water pipes. (Lolita, c. 200)	он их кормил французскими шоколадными конфетами с “настоящим” ликером внутри, в <u>уединенном серальчике</u> , который он себе завел в подвале, развесив всякие занятные кинжалы и пистолеты по заплесневелым, но украшенным коврами стенам промеж закамуфлированных водопроводных труб (Лолита, с. 327)
---	--

При переводе зооморфная метафора полностью исчезает; на первый план выходит смысл, заключенный в словах “orientally furnished” (в восточном стиле), и автор предпочитает задействовать иную метафорическую модель.

5) Фрейм “Domestic Animals” (Домашние животные)

Данный фрейм составляют наименования разнообразных домашних животных, которые метафорически используются по отношению к человеку.

Слот 1. Farming Animals (Сельскохозяйственные животные)

В.В. Набоков метафорически использует широкий спектр наименований животных: pig, swine (свинья), cow (корова), lamb (ягненок), goat (козел), horse (лошадь), mare (кобыла), colt (жеребенок), ass (осел).

Наиболее часто в англоязычных текстах упоминаются «свиньи».

The two pink pigs were now among my best friends. (Lolita, c. 130)	К этому времени <u>обе розовых свиньи</u> уже забыли свое гумбергофобство. (Лолита, с. 262)
--	---

Некоторые метафоры представляют собой примеры креативных авторских сравнений, как в следующем примере.

The fragility of those bare arms of yours — how I longed to enfold them, <u>all your four limpid lovely limbs, a folded colt</u> , and take your head between my unworthy hands, and pull the temple-skin back on both sides, and kiss your chinesed eyes (Lolita, c. 213)	Боже мой — хрупкость твоих голых рук и ног, Боже мой, как тянуло меня сложить, обнять <u>все четыре эти прозрачные, прелестные конечности, вроде как ноги сложенного жеребенка</u> , и взять твою голову в мои недстойные руки, и подтянуть кверху кожу висков с обеих сторон, и поцеловать твои окитайченные глаза (Лолита, с. 339)
--	--

Однако часть метафор относится к группе конвенциональных метафор английского языка; в числе таких метафор находятся следующие.

<u>As the ass I was</u> I had not memorized it. (Lolita, c. 252)	Я по глупости не потрудился запечатлеть номер в памяти. (Лолита, с. 375)
--	---

“Ass” имеет в английском языке регулярное значение “a foolish person”.

...her knees showing pink above her clumsy wellingtons, a <u>sheepish frightened little smile</u> flitting over and off her snub-nosed face... (Lolita, c. 198)	...ее розовые колени виднелись между краем юбки и неуклюжими голенищами длинных резиновых сапог, и придурковатая, растерянная улыбочка то появлялась, то пропадала на ее курносом лице... (Лолита, с. 325)
---	---

В английском языке прилагательное “sheepish” часто используется по отношению к существительным “smile”, “grin” (улыбка, ухмылка) и означает “embarrassed because of feeling foolish”.

Oh, <u>Dick was a lamb</u> , they were quite happy together, but she meant something different. (c. 305)	Ах, Дик — чудный , полное супружеское счастье и все такое, но она не это имела в виду. (с. 425)
--	--

Существительным “lamb” (ягненок) в английском называют “someone who is innocent, gentle, and good” (человека простодушного, деликатного и доброго).

Во всех трех приведенных примерах конвенциональные метафоры в переводе не сохраняются, автор использует неметафорические соответствия, что обусловлено отсутствием подобных метафор в системе русского языка.

Слот 2. Pets (Домашние питомцы)

К данному слоту относятся наименования домашних животных (собак, кошек и т.д.)

Наиболее часто по отношению к человеку используется обращение “pet”, не имеющее прямых соответствий в русском языке, и означающее «домашнее любимое животное; любимец».

В каждом конкретном случае использования данной метафоры В.В. Набоков подбирает окказиональное переводческое соответствие.

The reader may well imagine what I answered <u>my pet</u> when — rather uncertainly, I admit — she would ask me if she could go with Carl and Al here to the roller-skating rink. (Lolita, c. 175)	Читатель может легко представить себе, что я отвечал баловнице , когда она — довольно неуверенно, надобно признать — спрашивала меня, может ли она пойти с представленными мне Карлом и Фредом на роликовый каток. (Лолита, с. 305)
--	--

Oh, what a <u>dreamy pet</u> ! (Lolita, c. 131)	Ах, мечта мечты моей! (Лолита, с. 264)
---	---

Once when Avis's father had honked outside to signal papa had come to <u>take his pet home</u> , I felt obliged to invite him into the parlor. (Lolita, c. 320)	Как-то раз, когда отец одной из ее подруг (толстенькой Авис Чапман) громким гудком подал с улицы сигнал, что он приехал забрать свою дурнушку , я почувствовал себя обязанным пригласить его в гостиную. (Лолита, с. 439)
---	--

Таким образом, перевод существительного “pet” в данной метафорической модели варьируется от «детки» и «мечты» до «дурнушки», в зависимости от денотата; однако, необходимо отметить, что ни в одном случае английская метафорическая модель не сохраняется.

Наиболее частотной группой данного слота является группа, использующая наименования собак. Помимо существительных “dog” (собака), “hound” (охотничья собака), “cur” (дворняга), автор использует наименования различных

пород: “poodle” (пудель), “bulldog” (бульдог), а также характерные для собак действия: “to bark, to yelp, to woof, to bay” (лаять).

<p>An unidentified bearded six-footer, who, it was later conjectured, had been the lady's secret lover, walked up to her in a crowded street, soon after her marriage to Colonel Lacour, and mortally stabbed her in the back, three times, while the Colonel, a <u>small bulldog of a man</u>, hung onto the murderer's arm. By a miraculous and beautiful coincidence, right at the moment when the operator was in the act of <u>loosening the angry little husband's jaws...</u> (Lolita, c. 90)</p>	<p>Неопознанный бородач саженного роста, который, может быть, был с этой дамой в тайной любовной связи, подошел к ней на многолюдной улице, несколько дней после того, что она вышла за полковника Лякура, и трижды вонзил ей кинжал в спину, покамест полковник, <u>бульдожьего типа коротыш</u>, продолжал висеть на руке у убийцы. По чудесному и прекрасному совпадению как раз в это мгновение, когда преступник <u>стал разжимать челюсти сердитого маленького мужа...</u> (Лолита, с. 227)</p>
--	---

<p><u>I am nature's faithful hound.</u> (Lolita, c. 149)</p>	<p><u>Я верный пес природы.</u> (Лолита, с. 280)</p>
--	--

<p>In a street called Thayer Street, in the residential green, fawn, and golden of a mellow academic townlet, <u>one was bound to have a few amiable fine-dayers yelping at you.</u> (Lolita, c. 197)</p>	<p>На Тэеровской улице — одной из лучших неторговых улиц, под зелеными, рыжими, золотыми древесными шатрами маститого университетского городка, неизбежно было, <u>чтобы завелись личности, встречающие вас учтивым лаем метеорологических приветствий.</u> (Лолита, с. 324)</p>
---	--

В некоторых случаях при переводе происходят изменения в названиях пород, с сохранением общей метафорической модели.

<p>We were coming out of some office building one morning, with her papers almost in order, when Valeria, as she <u>waddled by my side, began to shake her poodle head</u> vigorously without saying a word. (Lolita, c. 24)</p>	<p>Однажды утром (ее бумаги были уже почти приведены в порядок) мы выходили из какого-то официального здания, как вдруг вижу, <u>что переваливающаяся со мной рядом Валерия начинает энергично и безмолвно трясти своей болоночной головой.</u> (Лолита, с. 167)</p>
--	--

В данном случае “poodle” переводится как «болонка».

Еще одно домашнее животное, часто используемое в данной модели, это кошка.

<p>"The Haze woman, the big bitch, <u>the old cat</u>, the obnoxious mamma, the — the old stupid Haze is no longer your dupe. She has — she has..." (Lolita, c. 103)</p>	<p>“Гнусная Гейзиха, толстая стерва, старая ведьма, вредная мамаша, старая... старая дура... эта старая дура все теперь знает... Она... она...” (Лолита, с. 238)</p>
--	---

В переводе “cat”, как правило, заменяется на иные концепты (ведьма, ехидна).

Только в одном случае исходная метафора сохраняется.

"Choose your favorite seduction," <u>she purred</u> . (Lolita, c.51)	«Выберите ваше любимое обольщение», <u>промурлыкала она</u> . (Лолита, с.190)
--	---

6) Фрейм “Wild Animals” (Дикие животные)

Наиболее часто автор использует наименования различных приматов: “ape, monkey” (обезьяна), “simian” (обезьяний).

I had a cup of hot flavorless coffee, bought a <u>bunch of bananas for my monkey</u> , and spent another ten minutes or so in a delicatessen store. (Lolita, c. 236)	Я выпил чашку кофе, горячего и безвкусного, <u>купила гроздь бананов для моей обезьянки</u> и провел еще минут десять в гастрономическом магазине. (Лолита, с. 361)
--	---

В английском языке существует конвенциональная метафора с использованием глагола “to monkey” (“to meddle or tinker with smth.”) – вмешиваться, возиться с ч.-л.

Remarkable how difficult it is to conceal things — especially when one's wife keeps <u>monkeying with the furniture</u> . (Lolita, c. 100)	Удивительно, как трудно что-нибудь спрятать, особенно когда жена только и делает, что переставляет вещи . (Лолита, с. 236)
--	---

Как и во многих подобных случаях, конвенциональная метафора при переводе заменяется неметафорическим соответствием.

В.В. Набоков использует множество различных наименований животных: “fox” (лиса), “mouse” (мышь), “rat” (крыса), “elephant” (слон), “doe” (газель), “coon-bear” (енот), “seal” (тюлень), “kangaroo” (кенгуру) и т.д.

Некоторые сравнения представляют собой яркие нетрадиционные метафоры.

<p>If, as happened sometimes, at the grayest of hours, without the remotest sexual intent, he interrupted his reading to walk into her room and advance toward her on his knees and elbows <u>like an ecstatic, undescribed, unarboreal sloth</u>, howling his adoration, cool Armande would tell him to get up and stop playing the fool. (ГТ, с. 532)</p>	<p>Если он, как бывало порой в самый серенький час, откладывал чтение, чтобы без малейших любовных помыслов войти в ее комнату и, подвивая от обожания, подползти к ней на четвереньках, <u>подобно иступленному, доселе еще неопisanному недревесному ленивцу</u>, холодная Арманда предлагала ему подняться и перестать валять дурака. (ПВ, с. 61)</p>
---	--

... <u>Lo</u> was all gooseflesh and grit, and for the first time in my life I had as little desire for her <u>as for a manatee</u> . (Lolita, c. 183)	<u>Лолита</u> вся покрылась гусиной кожей и зернами песка, и (единственный раз в жизни!) я имел к ней не больше влечения, <u>чем к ламантину</u> . (Лолита, с. 313)
--	---

7) Фрейм “Birds” (Птицы)

Названия различных птиц используются в произведениях В.В. Набокова по отношению к человеку. Чаще всего причиной метафоризации является звуковое сходство.

I asked her price, and she promptly replied with melodious silvery precision (<u>a bird, a very bird!</u>) "Cent." (Lolita, c. 17)	Я осведомился о ее цене, и она немедленно ответила с музыкальной серебряной точностью (<u>птица, сушая птица!</u>): "Cent". (Лолита, с. 161)
--	--

В подобных случаях используются глаголы, описывающие различные звуки, обычно издаваемые птицами: "to cackle" (кудахтать), "to croak" (каркать), "to twitter" (чирикать), "to chirp" (щебетать).

Each old woman in turn spread the same flower-patterned dress against her bosom, and Dr. Person eagerly translated their cockney cackle into bad French. (IT, c. 496)

Каждая старушка по очереди расстилала у себя на груди цветистое платье, а доктор Персон старательно переводил их кудахтанье с кокни на убогий французский. (ПВ, с. 20)

I tried being silent with Charlotte — and she just <u>chirped on</u> , or chucked my silence under the chin. (Lolita, c. 96)	Я старался наказать Шарлотту молчанием — но она как ни в чем не бывало продолжала <u>щебетать</u> или брала молчальника за подбородок. (Лолита, с. 232)
--	---

Кроме того, В.В. Набоков использует названия различных видов птиц: "raven" (ворон), "hawk" (ястреб), "flamingo" (фламинго), "dove" (голубь).

I might consider the question whether a girl of fourteen can don her first "formal" (a kind of gown that makes thin-armed <u>teen-agers look like flamingoes</u>). (Lolita, c. 205)	я готов рассмотреть вопрос, может ли она облачиться в первое бальное платье (воздушное, розовое — в котором тонкорукая тринадцатилетняя или четырнадцатилетняя <u>девочка выглядит как фламинго</u>). (Лолита, с. 332)
--	---

Around Christmas she caught a bad chill and was examined by a friend of Miss Lester, a Dr. Ilse Tristramson (hi, Ilse, you were a dear, uninquisitive soul, <u>and you touched my dove very gently</u>). (Lolita, c. 219)	Около Рождества она сильно простудилась, и ее осмотрела одна из подруг Биянки Лестер, докторша Ильза Тристрамсон — (здравствуйте, Ильза, вы были очень милы, не выказали излишнего любопытства <u>и трогали мою голубку так нежно</u>). (Лолита, с. 346)
--	---

8) Фрейм "Insects" (Насекомые)

В состав данного фрейма входят метафоры, использующие в качестве сферы-источника названия насекомых: "spider" (паук), "moth" (мотылек), "worm" (червь) и т.д.

My white pajamas have a lilac design on the back. I am like one of those inflated pale spiders you see in old gardens. Sitting in the middle of a luminous web and giving little jerks to this or that strand. My web is spread all over the house as I listen from my chair where I sit like a wily wizard. (Lolita, с.50)

На мне белая пижама с лиловым узором на спине. Я похож на одного из тех раздутых пауков жемчужного цвета, каких видишь в старых садах. Сидит в центре блестящей паутины и поменьку дергает ту или другую нить. Моя же сеть простирается по всему дому, а сам я сижу в кресле, как хитрый кудесник, и прислушиваюсь. (Лолита, с.189)

В английском языке существует конвенциональная метафора, относящаяся к данному фрейму.

We are not so much concerned, Mr. Humbird, with having our students become bookworms (Lolita, с. 194)

Мы не особенно стремимся, мистер Гумбард, к тому, чтобы наши ученицы становились книжными червями (Лолита, с. 322)

В данном случае метафора имеет конвенциональное соответствие в русском языке, поэтому расхождений между переводом и оригиналом нет.

9) Фрейм “Amphibia” (Земноводные)

В состав данного фрейма входят метафоры, использующие в качестве сферы-источника следующие концепты: “toad” (жаба), “snake” (змея).

"You mean," she said opening her eyes and raising herself slightly, the snake that may strike, "you mean you will give us [us] that money only if I go with you to a motel. Is *that* what you mean?" (Lolita, с. 312)

“Ты хочешь сказать”, — ответила она, открыв глаза и слегка приподнявшись (змея, собирающаяся ударить) — “ты хочешь сказать, что дашь нам (нам!) денег, только если я пересплю с тобой в гостинице? Ты *это* хочешь сказать?” (Лолита, с. 431)

Although I was as limp as a toad, I put on the purple dressing gown over my maize yellow pajamas, and walked over to the office telephone. (Lolita, с. 274)

Хотя я был, как жаба, вял, я надел свой фиолетовый халат поверх кукурузно-желтой пижамы и отправился в мотельную контору, где находился телефон. (Лолита, с. 397)

10) Фрейм “Sea Animals” (Морские животные)

К морским животным относятся, прежде всего, рыбы.

"Waterproof," said Charlotte softly, making a fish mouth. (Lolita, с. 95)

Уотерпруф” (непромокаемые), — тихо произнесла Шарлотта, сложив губы по-рыбьи. (Лолита, с. 231)

Подобная метафора встречается и в русскоязычных текстах В.В. Набокова. В данном случае в переводе автор сохранил английское слово «уотерпруф» для того, чтобы метафора осталась понятной русскоязычному читателю (“fish mouth” образуется при произнесении звуков [w], [o] или [y]).

Прочие морские животные, встречающиеся в данном фрейме, – это “starfish” (морская звезда), “crayfish” (рак), “octopus” (осьминог).

However, when I had done such a simple thing as kiss her, she had awakened at once, <u>as fresh and strong as an octopus</u> . (I barely escaped). (Lolita, c. 101)	Однако от такой простой вещи, как поцелуй в ключицу, она проснулась тотчас, <u>свежая и хваткая, как осьминог</u> . (я еле спасся). (Лолита, с. 237)
---	--

After they had all gone my Lo said ugh, closed her eyes, and dropped into a chair <u>with all four limbs starfished to express the utmost disgust</u> and exhaustion and swore it was the most revolting bunch of boys she had ever seen. (Lolita, c. 220)	Когда они все ушли, Лолита издала звук вроде “ых!”, прикрыла глаза и упала в кресло, <u>звездообразно раскинув руки и ноги</u> , этим подчеркивая свое отвращение и измождение, и стала божиться, что такой мерзкой шайки мальчишек она никогда в жизни не видела. (Лолита, с. 346)
--	---

В данном случае в переводе зооморфная метафора практически утрачена; причиной этого может быть структура переводческого соответствия: “starfish” – «морская звезда». При переводе метафоры прилагательное в словосочетании исчезает.

Метафорическая модель «ЧЕЛОВЕК – ЭТО ЖИВОТНОЕ» состоит в основном из креативных метафор, которые переводятся на русский язык дословно. Лишь в нескольких случаях в английском языке использована конвенциональная метафора, которая в переводе заменяется неметафорическим соответствием.

В одном случае креативная зооморфная метафора полностью отсутствует в переводе.

On the opposite bank, at least a thousand paces away (if one could walk across water), I could make out the tiny figures of two men <u>working like beavers</u> on their stretch of shore. (Lolita, c. 90)	На противоположном берегу, по крайней мере в тысяче шагах от нас (если бы можно было шагать по воде), я различал крошечные силуэты двух человек, усердно работавших на своем куске берега. (Лолита, с. 228)
--	--

В исследуемом материале был обнаружен случай, когда зооморфная метафора в переводе соответствует фитоморфной метафоре в оригинале (вероятно, по причине фонетического созвучия соответствующих слов: columbine (водосбор) – голубиный).

The oddly prepubescent curve of her back, her ricey skin, <u>her slow languorous columbine kisses</u> kept me from mischief. (Lolita, c. 290)	До странности детская вогнутость ее спины, рисовая кожа, <u>медленные, томные, голубиные поцелуи</u> , — все это оберегало меня от беды. (Лолита, с. 411)
---	---

В.В. Набоков использует также особые приемы перевода метафоры, как в следующем примере.

<u>Was pink pig Mr. Swoon</u> absolutely sure my wife had not telephoned? (Lolita, c. 153)	Был ли мистер <u>Швайн</u> абсолютно уверен, что моя жена не звонила? (Лолита, с. 284)
--	--

В переводе английскому “pig” (свинья), соответствует «швайн» (нем. «Swine»), таким образом, данная метафора охватывает сразу три языка.

2. AN ARTICLE IS AN ANIMAL (ПРЕДМЕТ – ЭТО ЖИВОТНОЕ) (39)

В англоязычных произведениях В.В. Набокова зооморфная метафора более активна, чем антропоморфная; поэтому данная метафорическая модель насчитывает гораздо большее количество метафор, чем соответствующая модель в русскоязычных произведениях.

1) Фрейм “Animals” (Животные)

Предметы материального мира метафорически уподобляются различным животным. В некоторых случаях основой метафоризации служит внешнее сходство. Так, длинные извивающиеся предметы метафорически представляются в виде «змей» (snakes).

Then (while I stood waiting for her) she pulled out the <u>slow snake of a brilliant belt</u> and tried it on. (Lolita, c. 132)	Затем стала вытаскивать (пока я стоял и ждал ее) <u>медленную змею блестящего пояса</u> и попробовала на себе. (Лолита, с. 264)
---	---

Изящество велосипеда позволяет сравнить его с газелью (doe).

I bought her a bicycle, the <u>doe-like</u> and altogether charming machine already mentioned (Lolita, c. 220)	На ее четырнадцатое рождение, в первый день 1949-го года, я подарил ей <u>велосипед — ту очаровательную механическую газель</u> , которую я уже однажды упоминал... (Лолита, с. 347)
--	--

Иногда причина уподобления того или иного предмета животному лежит в его «поведении», как в следующем случае.

With a brutality that otherwise never appeared in my loving wife's mild nature, <u>she attacked and routed such of Lo's little belongings that had wandered to various parts of the house to freeze there like so many hypnotized bunnies.</u> (Lolita, c. 86)	Со свирепостью, которую в иное время я никогда не примечал в мягкой натуре моей любящей жены, <u>она атаковала и обращала в бегство всякие маленькие принадлежности Лолиты, которые забирались в разные углы дома и там замирали, как загнипотизированные зайчики.</u> (Лолита, с. 223)
--	---

Некоторые метафоры представляют собой неожиданные авторские сравнения.

Upon leaving that ignoble lavatory, Hugh gently closed the door after him but like a stupid pet it whined and immediately followed him into the room. (ГГ, с. 491)

Покинув убогую уборную, Персон плотно прикрыл за собою дверь, но та, словно глупый щенок, скульнула и увязалась за ним в комнату. (ПВ, с. 14)

При переводе метафоры С.Б. Ильин использовал окказиональное соответствие нетипичного для русского языка концепта “pet” (любое домашнее животное) – «щенок» (весьма распространенный домашний питомец).

2) Фрейм “Birds” (Птицы)

Различные предметы могут уподобляться птицам (bird ,fowl, eagle, hummingbird etc.)

<p>Then she raised by the armlets a copper-colored, charming and quite expensive vest, very slowly stretching it between her silent hands <u>as if she were a bemused bird-hunter holding his breath over the incredible bird he spreads out by the tips of its flaming wings.</u>(Lolita, с. 132)</p>	<p>...затем она подняла за рукавички красивую, очень дорогую, медного шелка, кофточку, все так же медленно, все так же молча, расправив ее перед собой, как если бы была оцепеневшим ловцом, у которого занялось дыхание от вида невероятной птицы, растянутой им за концы пламенистых крыльев. (Лолита, с. 264)</p>
--	--

<p><u>With his hummingbird pencil deftly and delicately flying from one point to another,</u> Frederick demonstrated his absolute innocence and the recklessness of my wife... (Lolita, с. 111)</p>	<p><u>Карандаш Фредерика с точностью и легкостью колибри перелетал с одного пункта в другой,</u> по мере того как он демонстрировал свою совершенную неповинность и безрассудную неосторожность моей жены... (Лолита, с. 245)</p>
---	---

3) Фрейм “Animal Sounds” (Звуки, издаваемые животными)

Некоторые предметы издают звуки, уподобляемые крикам животных: “to whine” (визжать), “to roar” (реветь), “to cry” (кричать) и т.д.

<p>I set out two glasses (to St. Algebra? to Lo?) and opened the <u>refrigerator. It roared at me viciously while I removed the ice from its heart.</u> (Lolita, с. 104)</p>	<p>На кухне я достал два стакана (в Св. Алгебру? к Лолите?) и отпер электрический <u>холодильник. Он яростно ревел на меня, пока я извлекал из его сердца лед.</u> (Лолита, с. 239)</p>
--	---

Данная метафорическая модель является полностью креативной, поэтому расхождений между метафорами оригинального текста и их переводом не наблюдается.

3. A HUMAN BEING IS A NATURAL PHENOMENON (ЧЕЛОВЕК – ЭТО ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ) (26)

Человек в произведениях В.В. Набокова нередко сравнивается с различными явлениями природы.

1) Фрейм “Plants” (Растения)

Распространенной метафорой в англоязычных произведениях В.В. Набокова является уподобление девушки цветку.

<p>And when Petrarch fell madly in love with his Laureen, she was a fair-haired nymphet of twelve running in the wind, in the pollen and dust, <u>a flower in flight</u>, in the beautiful plain as descried from the hills of Vaucluse. (Lolita, c. 15)</p>	<p>Когда же Петрарка безумно влюбился в свою Лаурину, она была белокурой нимфеткой двенадцати лет, бежавшей на ветру, сквозь пыль и цветень, <u>сама как летящий цветок</u>, среди прекрасной равнины, видимой с Воклюзских холмов. (Лолита, с. 159)</p>
--	--

Утратившая красоту женщина становится «увядшей» (withered).

<p>"Sleepy, huh?" said Uncle Tom who was bringing up the quiet Franco-Irish gentleman and his daughter as well as <u>two withered women</u>, experts in roses. (Lolita, c. 134)</p>	<p>“Спать хочется, небось?” — спросил Дядя Том, который орудовал лифтом, поднимавшим тихого джентльмена франко-ирландского происхождения и его сонную дочку, а также <u>двух увядших женщин</u>, экспертов по розам... (Лолита, с. 266)</p>
---	---

2) Фрейм “Light” (Свет)

Человек может метафорически уподобляться источнику света; наиболее распространенной метафорой является сравнение с солнцем.

<p>With Linda Hall the school tennis champion, Dolly played singles at least twice a week: I suspect Linda was a true nymphet, but for some unknown reason she did not come — was perhaps not allowed to come — to our house; <u>so I recall her only as a flash of natural sunshine on an indoor court</u>. (Lolita, c. 209)</p>	<p>С Линдой Голль, лучшей теннисисткой в школе, Долли играла синглы не меньше двух раз в неделю: у меня есть подозрение, что Линда была настоящей нимфеткой, но почему-то она у нас не бывала (может быть, ей не позволялось бывать); <u>она мне запомнилась только как вспышка самородного солнца на прямоугольнике крытого корта</u>. (Лолита, с. 336)</p>
---	--

Ask me what I *can* do, not what I *do*, lovely girl, lovely wake of the sun through semitransparent black fabric. (ГТ, с. 506)

Не спрашивай, чем я *заним*, спроси на что я *способен*, дивная девушка, дивные солнечные поминки под полупрозрачной черной тканью. (ПВ, с. 31)

Иногда человек может рассматриваться как абстрактный источник света, луч.

<p>I saw <u>her face</u> in the sky, strangely distinct, <u>as if it emitted a faint radiance of its own</u>. (Lolita, c. 9)</p>	<p>На фоне неба со странной ясностью так выделялось ее <u>лицо, точно от него исходило собственное слабое сияние</u>. (Лолита, с. 153)</p>
--	--

Ray-like, I glide in through to the parlor...
(Lolita, c.50)

Как луч, проскальзываю в гостиную...
(Лолита, с.190)

3) Фрейм “Water” (Вода)

Некоторое количество людей могут составлять поток.

The hotel restaurant, a rather dismal place furnished in a rustic style, was far from full, but one expected two large families on the next day, and there was to be, or would have been (the folds of tenses are badly disarranged in regard to the building under examination) quite a nice little stream of Germans in the second, and cheaper, half of August. (ТТ, с. 558)

Гостиничный ресторан, довольно убогое заведение, обставленное на деревенский покррой, был далеко не полон, впрочем, назавтра ожидалось два обширных семейства, а кроме того, во второй – более дешевой – половине августа предполагался или мог бы предполагаться (складки временных оборотов применительно к изучаемому строению пришли в большой беспорядок) небольшой, но приятный приток немцев. (ПВ, с. 92)

Поскольку данная модель состоит в большинстве своем из креативных метафор, она полностью аналогично представлена в переводе.

4. AN ARTICLE IS A NATURAL PHENOMENON (ПРЕДМЕТ – ЭТО ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ) (10)

Различные предметы могут ассоциироваться с природными явлениями.

1) Фрейм “Plants” (Растения)

В данный фрейм входят разнообразные фитоморфные метафоры; это могут быть креативные метафоры, как в следующем примере.

Having softly closed it behind me, I made my way across a spacious and very ugly hall; peered into an adjacent drawing room; noticed a number of used glasses growing out of the carpet; decided that master was still asleep in the master bedroom. (Lolita, c. 330)

Тихонько затворив ее за собой, я прошел через просторный и весьма некрасивый вестибюль; кинул взгляд в гостиную справа; заметил там несколько употребленных бокалов, растущих из ковра; решил, что хозяин все еще у себя в спальне. (Лолита, с. 447)

Кроме того, метафора может представлять собой расширение конвенциональной метафоры.

I tried to find the results of these tests in the Review of Anthropology; but they appear not to have been published yet. These scientific products take of course some time to fructuate. (Lolita, c. 28)

Я тогда же пробовал отыскать в антропологическом журнале результаты этих испытаний, но, по-видимому, они еще не были опубликованы. Разумеется, этим научным плодам нужно время для полного созревания. (Лолита, с. 170)

2) Фрейм “Animals” (Животные)

К данному фрейму относятся метафоры, использующие в качестве сферы-источника наименования различных животных, насекомых и.т.д. Креативные метафоры переводятся дословно.

<u>My next bullet caught him somewhere in the side <...> with his other hand clutching his armpit as if stung by a hornet...</u> (Lolita, c. 340)	Следующая моя пуля угодила ему в бок, <...>, а <u>другой схватился за подмышку, как будто его ужалил шершень...</u> (Лолита, с. 456)
---	--

Конвенциональные метафоры английского языка в переводе, как правило, исчезают, как в следующем случае, когда ворот свитера сравнивается с черепахой (turtle).

He lingered before a sports shop; relingered — and bought a nice gray turtleneck sweater with a tiny and very pretty American flag embroidered over the heart. (ТТ, с. 518)

Постоял перед лавкой спортивных товаров; вернулся, еще постоял — и купил хороший серый **свитер с высоким горлом** и с крохотным, очень красивым американским флагом, вышитым прямо над сердцем. (ПВ, с. 45)

В русском языке нет подобной метафоры, поэтому дословный перевод невозможен.

5. FEELINGS ARE NATURAL PHENOMENA (ЧУВСТВА – ЭТО ЯВЛЕНИЯ ПРИРОДЫ) (33)

Хотя данная модель существует в английском языке, она является менее активной, чем соответствующая модель русского языка; в ее структуре активизированы иные фреймы.

1) Фрейм “Fog” (Туман)

Туман (fog) метафорически используется для описания чувств и эмоций, мешающих воспринять, «скрывающих» окружающую действительность.

<u>The fog of all lust had been swept away leaving nothing but this dreadful lucidity.</u> (Lolita, c. 226)	<u>Мгла вождения рассеялась</u> , ничего не оставив, кроме этой страшной светозарности. (Лолита, с. 351)
---	--

Данный пример представляет собой единственный случай, когда в переводе использовано окказиональное соответствие («мгла»).

Иногда в качестве синонима используется “mist” (“a thin fog”).

<u>Mists of tenderness enfolded mountains of longing.</u> (Lolita, c. 144)	<u>Туман нежности обволакивал горы тоски.</u> (Лолита, с. 276)
--	--

Еще одним аналогом выступает “veil” (дымка).

I watched her, rosy, gold-dusted, <u>beyond the veil of my controlled delight</u> , unaware of it, alien to it, and the sun was on her lips, and her lips were apparently still forming the words of the Carmen-barmen ditty that no longer reached my consciousness. (Lolita, c. 62)	Я смотрел на нее розовую, в золотистой пыли, на нее, существующую <u>ТОЛЬКО ЗА ДЫМКОЙ ПОДВЛАСТНОГО МНЕ СЧАСТЬЯ</u> , не чующую его и чуждую ему, и солнце играло у нее на губах, и губы ее все еще, видимо, составляли слова о “карманной Кармене”, которые уже не доходили до моего сознания. (Лолита, с. 201)
---	---

2) Фрейм “Flame” (Пламя)

Сильные чувства уподобляются пламени (flame).

The visitor constructed a pile of albums to screen the flame of his interest from anybody overhead on the landing... (ТТ, с. 515)

Гость уложил альбомы стопой, ограждая пламя своей любознательности от всякого, кто пожелал бы присмотреться к нему с верхней площадки лестницы... (ПВ, с. 41)

По отношению к сильным чувствам употребляется глагол “to burn” (гореть).

"Does not he look exactly, but exactly, like Quilty?" said Lo in a soft voice, her sharp brown elbow not pointing, but <u>visibly burning to point</u> , at the lone diner in the loud checks, in the far corner of the room. (с. 133)	“Посмотри, как он похож, как невероятно похож на Куильти”, — вполголоса проговорила Лолита, острым загорелым локтем не то что указывая, но страстно стремясь указать на одинокого господина в спортивном пиджаке, сидящего в дальнем углу залы. (с. 266)
--	---

В русском языке невозможно использовать данную метафорическую модель в подобном случае; в переводе метафора исчезает, хотя подобная конвенциональная модель существует в русском языке.

3) Фрейм “The Sun” (Солнце)

В состав данного фрейма входят несколько креативных метафор, сравнивающих чувства с солнцем.

So Humbert the Cubus schemed and dreamed — and <u>the red sun of desire and decision (the two things that create a live world) rose higher and higher</u> , while upon a succession of balconies a succession of libertines, sparkling glass in hand, toasted the bliss of past and future nights. (Lolita, c. 74)	Так Гумберт Выворотень грезил и волхвовал — и алое солнце желания и решимости (<u>из этих двух и создается живой мир!</u>) <u>поднималось все выше</u> , между тем как на чередующихся балконах чередующиеся сибариты поднимали бокал за прошлые и будущие ночи. (Лолита, с. 212)
--	---

Иногда креативная метафора возникает на основе конвенциональной.

<u>Then came two or three dim rays of hope — before the ultimate sunburst.</u> (Lolita, c. 96)	<u>Затем мелькнули два-три неясных луча надежды — перед окончательной вспышкой солнца.</u> (Лолита, с. 232)
--	---

4) Фрейм “Storm” (Буря)

Сильные чувства могут уподобляться буре; аналогичная модель существует и в русском языке.

<u>A storm of sobs was filling my chest.</u> (Lolita, с. 230)	Буря рыданий распирала мне грудь (Лолита, с. 355)
---	---

5) Фрейм “Mountains” (Горы)

«Большое количество» чувств метафорически уподобляется горным массивам.

Rita had still been dead to the world when I read that letter and <u>fought the mountains of agony it raised within me.</u> (Lolita, с. 299)	Когда я читал письмо, <u>когда боролся с исполнинской мукой, которую оно во мне возбуждало,</u> Рита еще спала мертвым сном. (Лолита, с. 419)
--	---

В данном случае природоморфная метафора в переводе отсутствует; сохраняется только наиболее общая модель «ЧУВСТВО – ЭТО ОБЪЕКТ».

6. NATURAL PHENOMENON IS ANOTHER NATURAL PHENOMENON (ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ – ЭТО ИНОЕ ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ) (16)

В англоязычных произведениях В.В. Набокова встречается метафорическая модель, со сферой цели и сферой-источником, не выходящими за рамки одного концепта “NATURE” (ПРИРОДА); к данной модели принадлежат, в основном, зооморфные метафоры.

...and <u>the dog started to lope alongside my car like a fat dolphin,</u> but he was too heavy and old, and very soon gave up. (Lolita, с. 315)	<u>собака же пустилась волнистым аллюром толстого дельфина</u> сопровождать автомобиль, но была чересчур тяжела и стара и вскоре отстала. (Лолита, с. 434)
--	--

The following days were marked by a number of great thunderstorms — or perhaps, there was but one <u>single storm which progressed across country in ponderous frogleaps</u> and which we could not shake off just as we could not shake off detective Trapp (Lolita, с. 241)	Ближайшие дни были отмечены рядом сильных гроз — или, может быть, <u>одна и та же гроза продвигалась через всю страну грузными лягушечьими скачками,</u> и мы так же <u>неспособны были ее отряхнуть,</u> как сыщика Траппа (Лолита, с. 365)
---	--

3.1.3. Социоморфная метафора

В англоязычных произведениях В.В. Набокова социоморфная метафора становится более активной; как и в русскоязычных произведениях, данную группу составляют метафорические модели со сферой-источником “ART” (ИСКУССТВО). Дополнительные модели используют сферу-источник

“TELEVISION AND CINEMA” (КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ). Группу социоморфных метафор составляют 5 метафорических моделей, включающих 62 метафорических словоупотребления.

1. LIFE IS FINE ARTS (ЖИЗНЬ – ЭТО ЖИВОПИСЬ) (16)

Как и в русскоязычных произведениях В.В. Набокова, чаще всего используется концепт “PICTURE” (КАРТИНА), а также его отдельные части: “portrait” (портрет), “canvas” (холст) и т.д.

In the midst of all this, our Person, in his discreet little way (though actually he was half an inch taller than big R.), had happened to nibble, too, at the corner of the crowded canvas. (ПТ, с. 510)

И надо же было нашему Персону в самый разгар этой истории на свой неприятный и неприметный манер (он, впрочем, ростом на полвершка превосходил статного R.) втиснуться с уголка в переполненный холст. (ПВ, с. 36)

The house was full of Charlotte's snore, while Lolita hardly breathed in her sleep, <u>as still as a painted girl-child.</u> (Lolita, с.74)	Дом наполнился храпом Шарлотты, Лолита едва дышала во сне, <u>неподвижная, как будто написанный маслом портрет отроковицы.</u> (Лолита, с. 212)
---	---

Большая часть метафор, принадлежащих к данной модели, переводятся на русский язык дословно, поскольку являются креативными; однако в некоторых случаях социоморфная метафора утрачивается при переводе.

This is <u>how Rita enters the picture.</u> (Lolita, с. 288)	Вот как случилось, что Рита вошла в мою жизнь. (Лолита, с. 409)
--	--

В данном случае в переводе появляется иная метафорическая модель «ЖИЗНЬ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ», полностью заменяющая исходную метафору оригинала.

2. LIFE IS A THEATRE (ЖИЗНЬ – ЭТО ТЕАТР) (26)

Данная метафорическая модель в англоязычных произведениях более структурирована; что позволяет выделить некоторые дополнительные фреймы и слоты.

1) Фрейм “Performance” (Представление)

В данный фрейм входят следующие слоты.

Слот 1. Kind of Performance (Вид представления)

В зависимости от содержания, разыгрываемое представление может быть комедией (comedy), трагедией (tragedy), драмой (drama) или фарсом (farce).

This <u>pistol-packing farce</u> is becoming a frightful nuisance. (Lolita, c. 338)	<u>Этот фарс с пальбой из пистолета</u> становится страшно скучным. (Лолита, с. 454)
---	--

Слот 2. Actors and Audience (Актеры и публика)

В представлении обычно задействованы актеры (actors), исполняющие роли (playing parts), их игру наблюдает публика (audience).

Quietly resurrected, Miss Opposite was being wheeled out by her nieces, onto her porch, <u>as if it were a stage and I the star performer</u> . (Lolita, c. 324)	Преспokoйно воскресшую мисс Визави племянницы выкатили на веранду, <u>точно эта веранда была ложей, а я актером</u> . (Лолита, с. 442)
--	--

В данном случае при переводе метафора несколько трансформируется, становится менее конкретной: “star performer” («звезда», актер, исполняющий главную роль) в переводе становится просто «актером», а “stage” (сцена) – «ложей».

<u>Clumsily playing my part</u> , I stomped to the bathroom to check if they had taken my English toilet water... (Lolita, c. 27)	<u>Неуклюже играя свою роль</u> , я прошествовал в ванную, дабы проверить, не увезли ли они моего английского одеколona... (Лолита, с. 169)
---	---

Публика не всегда присутствует на представлении явно.

That monumental man with his clayey makeup and false grin, and Mr. Tamworth of the brigand's beard, seemed to be acting out a stiffly written scene for the benefit of an invisible audience from which Person, a dummy, kept turning away as if moved with his chair by Sherlock's concealed landlady, no matter how he sat or where he looked in the course of the brief but boozy interview. (IT, c. 508)

Этот монументальный мужчина в глинистом гриме и с притворной улыбкой, казалось, разыгрывал на пару с украшенным бандитской бородкой мистером Тамвортом, косной рукой написанную сцену, потешая ею незримую публику, от которой Персон, бутафорское чучело, все отворачивался, словно его вместе с креслом передвигала затаившаяся Шерлокова экономка, – как бы он ни садился и куда бы не взглядывал в ходе этой недолгой, но пьяноватой беседы. (ПВ, с. 33)

2) Фрейм “Rehearsal” (Репетиция)

Репетиции главного «представления» - характерный прием в произведениях В.В. Набокова.

I had my little black chum with me, and as soon as I reached a secluded spot, <u>I rehearsed Mr. Richard F. Schiller's violent death</u> . (Lolita, c. 299)	При мне состоял черный дружок, и, как только я нашел уединенное место, <u>я без трепета отрепетировал насильственную смерть мистера Ричарда Ф. Скиллера</u> . (Лолита, с. 419)
---	--

3) Фрейм “Setting” (Декорации)

Нередко обстоятельства и предметы окружающего мира представляются героям декорациями к разыгрываемому представлению.

<u>The setting was really perfect for a brisk bubbling murder...</u> (Lolita, c. 92)	<u>Лучшей декорации</u> и придумать нельзя было для <u>быстренького</u> <u>булькающего</u> <u>человекоубийства...</u> (Лолита, с. 228)
--	--

4) Фрейм “Additional Kinds of Performance” (Дополнительные виды представлений)

К дополнительным видам представлений относятся “ballet” (балет), “circus performance” (цирковое представление) и “puppet-theatre” (кукольный театр).

<u>It was like some dreadful silent ballet, the male dancer holding the ballerina by her foot and streaking down through watery twilight.</u> (Lolita, c. 93)	<u>Так, в безмолвном зловещем балете, танцор держит партнершу за ножку, стрелой уходя в чудно подделанную подводную мгла.</u> (Лолита, с. 229)
---	--

<u>The knocks that reached us seemed so much bigger than what could be distinguished of those dwarfs' arms and tools; indeed, one suspected the director of those acrosonic effects to have been at odds with the puppet-master, especially since the hefty crack of each diminutive blow lagged behind its visual version.</u> (Lolita, c. 92)	<u>Доносившийся до нас стук казался до странности значительнее, чем подходило бы их карликовым рукам и инструментам; можно было подумать, что заведующий звуковыми эффектами не сговорился с пупенмейстером, особенно потому, что здоровенный треск каждого миниатюрного удара запаздывал по отношению к его зрительному воплощению.</u> (Лолита, с. 228)
---	---

Данная метафорическая модель использует креативные метафоры, поэтому расхождений между оригиналом и переводом не наблюдается.

3. LIFE IS A CINEMA, TELEVISION (ЖИЗНЬ – ЭТО КИНО, ТЕЛЕВИДЕНИЕ) (11)

Появление данной метафорической модели в англоязычных произведениях В.В. Набокова объясняется временем написания произведений (1955, 1972 гг.), когда кино и телевидение завоевали необычайную популярность.

В романах В.В. Набокова метафорически используются приемы кинематографа (“slow-motion”, “cutting” etc.).

She walked up to the open suitcase as if stalking it from afar, <u>at a kind of slow-motion walk</u> , peering at that distant treasure box on the luggage support. (Was there something wrong, I wondered, with those great gray eyes of hers, or were we both plunged in the same enchanted mist?) (Lolita, c. 131)	Она направилась к раскрытому чемодану, как будто подстерегая издали добычу, <u>как будто в замедленном кинематографе</u> , вглядываясь в эту далекую сокровищницу на багажных козлах (что у нее с глазами, подумал я, с этими большими серыми глазами, или мы оба погружены в один и тот же заколдованный туман?). (Лолита, с. 264)
---	---

I seemed to have shed my clothes and slipped into pajamas with the kind of fantastic instantaneousness which <u>is implied when in a cinematographic scene the process of changing is cut...</u> (Lolita, c. 141)	Я сбросил одежду и облачился в пижаму с той фантастической мгновенностью, которую принимаешь на веру, <u>когда в кинематографической сценке пропускается процесс переодевания...</u> (Лолита, с. 272)
---	---

Также имеются ссылки на «типичных» кинематографических героев, как в следующем случае.

“Say!” he drawled (<u>now imitating the underworld numskull of movies</u>), "that's a swell little gun you've got there. (Lolita, c. 333)	“Э-э!” — протянул он (<u>подражая теперь типу “глупого гангстера” в кино</u>), — “какой у вас шикарный пистолетик. (Лолита, с. 450)
---	---

4. LIFE IS A FAIRY-TALE (ЖИЗНЬ – ЭТО СКАЗКА) (8)

Данная метафорическая модель появляется в англоязычных произведениях В.В. Набокова.

With a petulant snarl, <u>I pushed the front door — and, how nice, it swung open as in a medieval fairy tale.</u> (Lolita, c. 330)	<u>С нетерпеливым рычанием я толкнул дверь — и о, чудо! Она подалась, как в средневековой сказке.</u> (Лолита, с. 447)
--	--

Кроме того, в рамках данной метафорической модели герои произведения могут уподобляться традиционным сказочным героям.

<u>And, as if I were the fairy-tale nurse of some little princess (lost, kidnaped, discovered in gypsy rags through which her nakedness smiled at the king and his hounds), I recognized the tiny dark-brown mole on her side.</u> (Lolita, c. 38)	<u>И как если бы я был сказочной нянькой маленькой принцессы (потерявшейся, украденной, найденной, одетой в цыганские лохмотья, сквозь которые ее нагота улыбается королю и ее гончим), я узнал темно-коричневое родимое пятнышко у нее на боку.</u> (Лолита, с. 179)
--	---

What a comic, clumsy, wavering <u>Prince Charming</u> I was! (Lolita, c. 118)	Каким я был неловким, неуверенным, смешным <u>сказочным принцем!</u> (Лолита, с. 252)
---	---

В данной метафоре используется популярный персонаж “Prince Charming” (аналог «прекрасного принца», который, в отличие от русского варианта,

выступает как имя собственное); В.В. Набоков выбирает наиболее общее переводческое соответствие: «сказочный принц».

3.1.4. Артефактная метафора

В категорию артефактных метафор входят метафорические модели со сферой-источником “ARTICLE” (ПРЕДМЕТ). По сравнению с соответствующей категорией в русскоязычных текстах, артефактная метафора в английской прозе В.В. Набокова стала менее активной и насчитывает 86 метафорических словоупотреблений, распределенных в 2 крупные метафорические модели.

1. A HUMAN BEING IS AN ARTICLE (ЧЕЛОВЕК – ЭТО ПРЕДМЕТ) (47)

Данная модель включает в себя метафоры, уподобляющие человека различным предметам.

1) Фрейм “Man-like Objects” (Человекоподобные предметы)

В состав данного фрейма входят метафоры, использующие в качестве сферы-источника следующие концепты: “doll”, “dummy”, “puppet” (кукла), “statue” (статуя), “mummy” (мумия).

<p><u>He and I were two large dummies, stuffed with dirty cotton and rags. (Lolita, c. 336)</u></p>	<p><u>Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками. (Лолита, с. 452)</u></p>
---	---

<p><u>Around the quiet scholar, nymphets played freely, as if he were a familiar statue or part of an old tree's shadow and sheen. (Lolita, c. 16)</u></p>	<p><u>Вокруг мирного эрудита свободно резвились нимфетки, как если бы он был приглядевшейся парковой статуей или частью светотени под старым деревом. (Лолита, с. 159)</u></p>
--	--

2) Фрейм “Material” (Материал)

При уподоблении человека неживому объекту часто используется ссылка на материал, из которого он изготовлен: “copper” (медь), “porcelain” (фарфор), “stone” (камень), “wax” (воск), “ivory” (слоновая кость), “glass” (стекло) и т.д.

<p>If I said: "Either I have my way with Lolita, and you help me to keep the matter quiet, or we part at once," <u>she would have turned as pale as a woman of clouded glass...</u> (Lolita, c. 90)</p>	<p>Если бы я ей сказал: “Или я делаю с Лолитой, что хочу — и ты помогаешь мне держать дело в тайне, — или же мы тотчас разводимся”, — <u>она бы побледнела, словно превратившись в матовое стекло...</u> (Лолита, с. 226)</p>
---	---

<p>...something that looked like a polka-dotted pushball among the undergrowth a few paces away, went into a turning motion which was transformed into the gradually rising figure of a stout lady with a raven-black bob, who automatically added a wild lily to her bouquet, while staring over her shoulder at us from behind her <u>lovely carved bluestone children.</u> (Lolita, c. 186)</p>	<p>...нечто, похожее на пушбол в белых горошинках, начало поворачиваться в кустах около нас, превращаясь постепенно в разгибавшуюся спину толстой стриженной брюнетки, которая машинально прибавила еще одну дикую лилию к своему букету, оглядываясь на нас через головы своих очаровательных, из <u>синего камня вырезанных детей.</u> (Лолита, с. 315)</p>
--	---

3) Фрейм “Handmade Articles” (Предметы, созданные человеком)

Данный фрейм составляют метафоры, уподобляющие человека разнообразным предметам, созданным человеком; такие метафоры представляют собой, как правило, яркие примеры творческого воображения.

<p>Insomnia and her sister Nocturia harry me, of course, but otherwise <u>I am as hale as a pane of stamps.</u> (ГТ, с. 509)</p>	<p>Бессонница и сестрица ее, Никтурия, конечно, порядком меня изнурили, но в остальном <u>я крепок, как пласт почтовых марок.</u> (ПВ, с. 35)</p>
--	---

Конвенциональные метафоры, встречающиеся в данном фрейме, переводятся при помощи неметафорических соответствий.

<p>"Ansooit, I was taught to live happily and richly with others and to develop a wholesome personality. <u>Be a cake, in fact.</u>" (Lolita, c. 125)</p>	<p>“Ансуйт, меня учили жить групповой жизнью, счастливой и полной жизнью, и при этом развивать собственную гармоничную личность. Словом, быть паинькой”. (Лолита, с. 258)</p>
---	--

Большая часть метафор, составляющих данную модель, в переводе полностью соответствует оригиналу.

2. AN ARTICLE IS A DIFFERENT ARTICLE (ПРЕДМЕТ – ЭТО ИНОЙ ПРЕДМЕТ) (39)

Метафоры, составляющие данную модель, не выходят за рамки единой сферы; подобные метафоры служат способами переструктурирования различных областей человеческого опыта. В.В. Набоков использует в большинстве случаев весьма неожиданные сравнения объектов, поэтому данная модель практически не поддается структурированию, т.к. в каждом конкретном случае сравниваются

совершенно разные объекты, что можно проследить на примере следующих метафор.

<p>At night, <u>tall trucks studded with colored lights, like dreadful giant Christmas trees</u>, loomed in the darkness and thundered by the belated little sedan. (Lolita, c. 167)</p>	<p>По ночам <u>высокие грузовики, усыпанные разноцветными огнями, как страшные и гигантские рождественские елки</u>, поднимались из мрака и громыхали мимо нашего запоздалого седанчика. (Лолита, с. 297)</p>
--	---

<p>In the meantime, Lo, bending forward, would let her sunny-brown curls hang forward <u>as she stuck her racket, like a cripple's stick</u>, into the ground and emitted a tremendous ugh of disgust at my intrusion. (Lolita, c. 178)</p>	<p>Тем временем Ло, нагнувшись вперед, с солнечно-русыми волосами, падающими через лицо, <u>вбивала ракету, как трость калеки, в землю</u> и испускала страшный крик отвращения, вызванного моим вмешательством. (Лолита, с. 308)</p>
---	---

<p>He looked like some old battered idol as he sat with his pudgy hands in his lap and <u>stared at the board as if it were a corpse</u>. (Lolita, c. 200)</p>	<p>Смахивая на старого подбитого идола, он сидел, положив на колени пухлые руки, и <u>так смотрел на доску, как будто это был труп</u>. (Лолита, с. 328)</p>
--	--

Несмотря на то, что данную модель составляют творческие метафоры, в русскоязычных текстах наблюдаются некоторые расхождения между оригинальными метафорами и их переводами.

<p>Another, much older woman, in a white dress, with <u>a pancake make-up</u>, seemed to be oddly impressed by my knowledge of junior fashions; (Lolita, c. 117)</p>	<p>Другая, постарше, в белом платье, с <u>театральным гримом</u>, казалась несколько потрясенной моими широкими познаниями в области мод для младшего поколения... (Lolita, c. 251)</p>
--	---

В переводе активизируется театральная метафора, замещающая артефактную метафору оригинала.

Количественное соотношение метафор, объединенных сферой-источником, представлено на диаграмме.

Метафорические модели, объединенные сферой источником

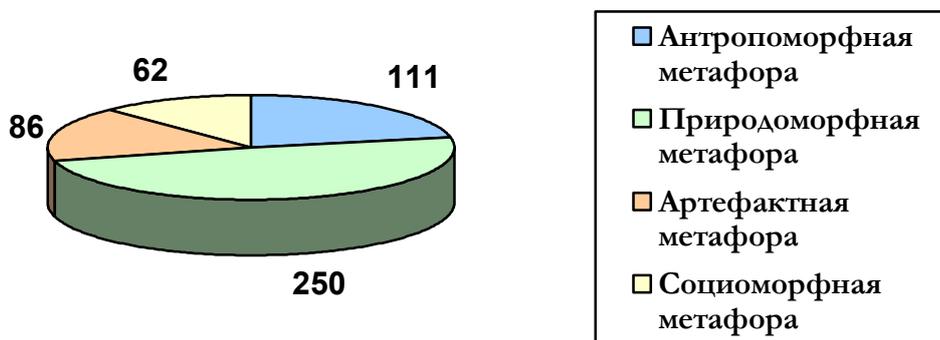


Диаграмма 3.

3.2. Метафорические модели, объединенные сферой цели (target domain)

Часть метафорических моделей классифицирована по сфере цели. Классификация включает модели, имеющие общую сферу метафоризации с различными источниками. В данный раздел входят 8 групп метафорических моделей, объединенных наиболее распространенными в англоязычных произведениях В.В. Набокова концептами, поддающимися метафорическому переосмыслению.

3.2.1. Life (Жизнь)

В данную группу входят 38 метафорических словоупотреблений, распределенных в следующие метафорические модели со сферой цели "Life".

1. LIFE IS A BRITTLE OBJECT (ЖИЗНЬ – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ)

Конвенциональная метафорическая модель, существующая как в английском, так и в русском языке, представлена несколькими типичными метафорами.

" <u>You are ruining my life and yours,</u> " I said quietly. (Lolita, c. 104)	" <u>Ты разбиваешь и мою жизнь и свою,</u> " — сказал я спокойно. (Лолита, с. 239)
--	--

Как правило, данную метафорическую модель представляют метафоры, использующие глаголы "to ruin", "to break" (разбивать); задействуя иные фреймы, В.В. Набоков создает креативные метафоры в рамках данной модели.

I leaf again and again through these miserable memories, and keep asking myself, was it then, in the glitter of that remote summer, that <u>the rift in my life began</u> ; or was my excessive desire for that child only the first evidence of an inherent singularity? (Lolita, c. 8)	Снова и снова перелистываю эти жалкие воспоминания и все допытываюсь у самого себя, не оттуда ли, не из блеска ли того далекого лета пошла <u>трещина через всю мою жизнь</u> . (Лолита, с. 152)
--	--

Наличие подобной модели в русском языке делает возможным полностью дословный перевод.

2. LIFE IS A FLYING OBJECT (ЖИЗНЬ – ЭТО ЛЕТЯЩИЙ ОБЪЕКТ)

Данная конвенциональная модель используется для метафорического представления скоротечности человеческой жизни.

Oh dear, <u>life does fly</u> . (Lolita, c. 248)	Ах, Боже мой, <u>как летит жизнь</u> . (Лолита, с. 371)
--	---

При сочетании нескольких метафорических моделей образуется креативная метафора, как в следующем случае.

While a few pertinent points have to be marked, the general impression I desire to convey is of <u>a side door crashing open in life's full flight, and a rush of roaring black time drowning with its whipping wind the cry of lone disaster</u> . (Lolita, c. 283)	Хотя и следует отметить кое-какие важные подробности, мне хотелось бы ограничиться общим впечатлением: <u>в жизни, на полном лету, раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев черной вечности, заглушив захлестом ветра крик одинокой гибели</u> . (Лолита, с. 405)
--	--

В данном случае дополнительное использование метафоры “LIFE IS A CONTAINER” («ЖИЗНЬ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ») создает новую креативную метафору.

3. LIFE IS A GAME (ЖИЗНЬ – ЭТО ИГРА)

Существование данной конвенциональной метафорической модели в английском языке отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 87).

Метафорически жизнь может сравниваться с азартной игрой, например, карточной.

<u>The only ace I held</u> was her ignorance of my monstrous love for her Lo. (Lolita, c. 89)	У <u>меня был только один козырь</u> — то, что она ничего не знала о моем чудовищном увлечении ее девочкой. (Лолита, с. 226)
---	--

В иных случаях жизнь сравнивается с игрой на игровых автоматах.

<p>The two voices parted in an explosion of warmth and good will, and through some freak mechanical flaw <u>all my coins came tumbling back to me with a hitting-the-jackpot clatter</u> that almost made me laugh despite the disappointment at having to postpone bliss. (Lolita, c. 116)</p>	<p>Наши голоса распространились под взрыв горячего благожелательства, и, вследствие какого-то оригинального изъяна в механизме, <u>все мои монеты вывалились обратно из автомата с тем бряцанием, которое сопровождает крупный выигрыш на игральных машинах в Неваде.</u> (Лолита, с. 243)</p>
---	--

Метафора в переводе несколько конкретизируется, появляется дополнительное объяснение («крупный выигрыш на игральных машинах в Неваде»), для англоязычного читателя автор посчитал достаточным упомянуть лишь “hitting the jackpot”.

4. LIFE IS A PATTERN (ЖИЗНЬ – ЭТО УЗОР)

Характерная для русскоязычных произведений В.В. Набокова метафора встречается и в англоязычных романах.

<p>Within the intricacies of the <u>pattern</u> (hurrying housewife, slippery pavement, a pest of a dog, steep grade, big car, baboon at its wheel), I could dimly distinguish my own vile contribution. (Lolita, c. 112)</p>	<p>Среди сложных подробностей узора (спешащая домохозяйка, скользкая мостовая, вздорный пес, крутой спуск, большая машина, болван за рулем) я смутно различал собственный гнусный вклад. (Лолита, с. 246)</p>
---	---

5. LIFE IS A LINE (ЖИЗНЬ – ЭТО ЛИНИЯ)

Данная модель является конвенциональной и в русском, и в английском языке, поэтому метафоры в переводе и оригинале полностью совпадают.

<p>I sprang after them, but as I was crashing through the shrubbery, I saw, in an aLolitaternate vision, <u>as if life's course constantly branched</u>, Lo, in slacks, and her companion, in shorts, trudging up and down a small weedy area, and beating bushes with their rackets in listless search for their last lost ball. (Lolita, c. 178)</p>	<p>Я ринулся за ними, но когда я стал пробиваться с треском через кустарник, то увидел, в вариантном поле зрения (<u>как если бы линия жизни то и дело раздваивалась</u>), мою Лолиту в длинных штанах и ее подругу в трусиках, шагающих взад и вперед по плевелистой полянке и хлещущих ракетками по кустам в беспорядочных поисках последнего потерянного мяча. (Лолита, с. 308)</p>
--	--

3.2.2. Mind (Разум)

Наиболее распространенная модель, использующая сферу цели “Mind” – это метафора вместилища. В данную группу входят 27 метафорических словоупотреблений, освещающих иные аспекты концепта «Разум», представленные 3-мя метафорическими моделями.

1. MIND IS A BRITTLE OBJECT (РАЗУМ – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ)

Данная конвенциональная модель часто встречается в английском языке.

Then, <u>when I understood my mind was cracking</u> , I collected those sundry belongings, added to them what had been stored in Beardsley — a box of books, her bicycle, old coats, galoshes — and on her fifteenth birthday mailed everything as an anonymous gift to a home for orphaned girls on a windy lake, on the Canadian border. (Lolita, c. 285)	Когда же я понял, что схожу с ума , я собрал эти вещи, прибавил к ним кое-что оставшееся на складе в Бердслее — ящик с книгами, ее велосипед, старое пальто, ботинки — и в пятнадцатый день ее рождения послал все это в виде дара от неизвестного в приют для сироток на ветреном озере у канадской границы. (Лолита, с. 407)
---	---

В русском языке не существует подобной конвенциональной модели, поэтому дословный перевод невозможен.

2. MIND IS A MACHINE (РАЗУМ – ЭТО МАШИНА)

Данная модель представляет собой разновидность предыдущей модели, уделяя особое внимание функционированию разума подобно некоему механизму.

He was obliged, sometimes for hours, <u>to woo the black automaton with an automatic repetition of some active image</u> — that was one trouble. (IT, c. 527)	. <u>Порой приходилось часами уламывать черный автомат, вновь и вновь автоматически воскрешая некий действенный образ</u> , — но то была лишь одна из доук. (ПВ, с. 55)
---	---

Родственные метафоры представляют вместилище человеческого разума – мозг (brain) в виде механизма.

Was it the novelty of the shared bed, and the <u>presence of another brain humming near his</u> , that disturbed the privacy of the somnolent — and rather sophomoric — routine? (IT, c. 529)	Была ли тому виной новизна общей постели и <u>близость иного мозга, гудящего по соседству с его</u> , разрушая укромность выполнения усыпительной, — и пожалуй, довольно детской – процедуры? (ПВ, с. 58)
---	---

3. MIND IS A SEEING OBJECT (РАЗУМ – ЭТО ВИДЯЩИЙ ОБЪЕКТ)

Следствием существования данной метафорической модели является модель UNDERSTANDING IS SEEING (ПОНИМАНИЕ – ЭТО ВИДЕНИЕ), рассмотренная Дж. Лакоффом и М. Джонсоном (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2004: 80). Метафорическое представление «зрения» разума часто включает в себя использование органов зрения.

As I lay on my narrow studio bed after a session of adoration and despair in Lolita's cold bedroom, I used to review the concluded day by checking my own image <u>as it prowled rather than passed before the mind's red eye.</u> (Lolita, c. 208)	Лежа у окна на своей узкой кабинетной койке после краткой сессии обожания и отчаяния в холодной спальне у Лолиты и припоминая события завершившегося дня, <u>я следил за собственным обликом, который крадся, а не просто проходил, перед воспаленным оком моего воображения.</u> (Лолита, с. 334)
---	--

Данная конвенциональная модель полностью отсутствует в русском языке, поэтому в каждом случае переводчик вынужден находить окказиональные соответствия, как в данном случае, когда В.В. Набоков использовал схожую модель «ВООБРАЖЕНИЕ – ЭТО ВИДЕНИЕ».

<u>My gloomy good looks should be kept in the mind's eye</u> if my story is to be properly understood. (Lolita, c. 113)	<u>Сумрачное обаяние моих черт должно оставаться в поле зрения читателя,</u> желающего по-настоящему понять мою повесть. (Лолита, с. 247)
---	---

В ином случае применения данной метафоры в переводе задействована метафора «ПОЛЕ ЗРЕНИЯ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ», способность зрения в метафоре перевода присутствует, а концепт «Разум» полностью исключается.

Кроме того, метафорически может быть использована сама способность разума различать некие объекты во временном пространстве.

Perhaps if the <u>future existed</u> , concretely and individually, <u>as something that could be discerned by a better brain</u> , the past would not be so seductive: its demands would be balanced by those of the future. (ТТ, с. 489)	Возможно, <u>если бы будущее существовало, конкретно и индивидуально, как нечто, различимое разумом посильней моего,</u> прошлое не было бы столь соблазнительным: его притязания уравновешивались бы притязаниями будущего. (ПВ, с. 11)
--	--

При переводе данной метафорической модели основную сложность составляет отсутствие соответствующей конвенциональной модели в русском языке; если в оригинале использована английская конвенциональная модель, дословный перевод невозможен, в таких случаях в переводящем языке необходимо найти схожую конвенциональную модель. Если метафора оригинала представляет собой креативное расширение конвенциональной метафоры, как в последнем примере, она переводится дословно, как авторская.

3.2.3. Words and Letters (Слова и буквы)

Метафорические модели, использующие слова и буквы в качестве сфер цели, стали гораздо более активными в англоязычных текстах В.В. Набокова. Данная

группа насчитывает 39 метафорических словоупотреблений, распределенных в 3 метафорические модели.

1. WORDS ARE LIVE CREATURES (СЛОВА – ЭТО ЖИВЫЕ СУЩЕСТВА)

Слова (в частности имена) могут метафорически замещать человека.

So strange and sweet was it to discover this "Haze, Dolores" (she!) <u>in its special bower of names, with its bodyguard of roses — a fairy princess between her two maids of honor.</u> (Lolita, c.53)	Так странно и сладко было найти эту “Гейз Долорес” (ее!) <u>в живой беседке имен, под почетным караулом роз, стоящую, как сказочная царевна, между двух фрейлин!</u> (Лолита, с.193)
---	--

Словам, как живым существам, можно нанести раны.

As a novelist she possessed even less talent than Mrs. Flankard, and Hugh was now cursed with the task of healing not only the wounds she had inflicted but the warts she had left intact. (TT, c. 503)

Талант романиста был ей присущ еще в меньшей мере, чем миссис Фланкар, и Хью пришлось маяться с окаянной задачей – залечиванием не только нанесенных ею ран, но и не тронутых ей бородавок. (ПВ, с. 28)

2. LETTERS ARE OBJECTS (БУКВЫ – ЭТО МАТЕРИАЛЬНЫЕ ОБЪЕКТЫ)

Данная модель является наиболее активной, в качестве метафорического представления букв и слов автор использует различные объекты материального мира. В некоторых случаях основой метафоризации служит визуальное сходство.

Decidedly, the signs with which Hugh Person still peppers the margins of galleys have a metaphysical or zodiacal import! (TT, c. 554)

Решительно можно сказать, что знаки, которыми Хью Персон все еще перчит граночные поля, имеют основу метафизическую или зодиакальную! (ПВ, с. 86)

Непонятные знаки и символы ассоциируются Набоковым со спутанной колючей проволокой.

The rest, with erasures revealing the hurried shuttle smear of a pencil's rubber end, and with parts of numbers obliterated or reconstructed in a child's hand, <u>presented a tangle of barbed wire</u> to any logical interpretation. (Lolita, c. 252)	Центральная же часть, которую я все равно не помнил, носила следы торопливо прошедевшей карандашной резинки: цифры были замазаны, другие заново написаны детской рукой, так что <u>весь ряд представлял собой какую-то спутанную колючую проволоку, не поддававшуюся логическому толкованию.</u> (Лолита, с. 376)
--	---

3. TEXT IS A FLOW (ТЕКСТ – ЭТО ПОТОК)

Данная метафорическая модель может считаться конвенциональной как в русском, так и в английском языке.

Hugh read with interest and concentration, but through the translucidity of the textual flow he still was correcting proof as some of us try to do — mending a broken letter here, indicating italics there, his eye and his spine (the true reader's main organ) collaborating rather than occluding each other. (ТТ, с. 541)

Хью читал со вниманием и любопытством, не забывая впрочем вылавливать в прозрачном потоке текста опечатки, чем грешат и иные из нас, — там починяя увечную литературу, тут помечая курсив; глаз его и хребет (главный орган подлинного читателя) скорей оттеняли, чем оттесняли друг друга. (ПВ, с. 71)

В данном случае при переводе С.Б. Ильин усиливает общую метафорическую модель, используя глагол «вылавливать» по отношению к существительному «опечатки», которому в оригинале соответствует нейтральный “to correct” (исправлять).

Основное отличие данной группы в англоязычных текстах от соответствующей группы моделей, обнаруженных в русскоязычных текстах В.В. Набокова – практически полное исчезновение специфических метафор, относящихся только к русскому (оригинальному) языку; все метафоры, за исключением одного примера, можно считать «интернациональными». Единственное исключение составляет использование следующей метафоры, действующей американскую фразу “This is it”, транскрибированную автором при переводе.

<p>This, to use an American term, in which <u>discovery, retribution, torture, death, eternity appear in the shape of a singularly repulsive nutshell</u>, was it. (Lolita, с. 262)</p>	<p>Есть краткая американская фраза, в которой разоблачение, возмездие, застенки, смерть и вечность выражаются путем удивительно отталкивающей формулы “дзис ис ит”, — “вот оно!”, “это оно и есть!” (Лолита, с. 385)</p>
---	--

3.2.4. Heart and Love (Сердце и любовь)

Данная группа появляется только в проанализированных англоязычных произведениях В.В. Набокова и насчитывает 33 метафоры со сферами цели “HEART” и “LOVE”.

1. HEART IS A BRITTLE OBJECT (СЕРДЦЕ – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ)

Данная метафорическая модель является конвенциональной как в английском, так и в русском языке; в переводе она представлена полными аналогами оригинала.

To break Charlotte's will, <u>I would have to break her heart</u> . If I broke her heart, her image of me would break too. (Lolita, c. 90)	Чтобы разбить силу ее воли, <u>мне понадобилось бы разбить ей сердце</u> . Если я <u>разбил бы ей сердце</u> , мой образ в нем разбился бы тоже. (Лолита, с. 226)
--	---

2. HEART IS AN ARTICLE (СЕРДЦЕ – ЭТО ПРЕДМЕТ)

Сердце может метафорически уподобляться различным предметам, иногда это достаточно традиционные сравнения.

<u>My heart beat like a drum</u> as she sat down, cool skirt ballooning, subsiding, on the sofa next to me, and played with her glossy fruit. (Lolita, c. 59)	<u>Сердце у меня забилося барабанным боем</u> , когда она опустилась на диван рядом со мной (юбка воздушно вздулась, опала) и стала играть глянцевитым плодом. (Лолита, с.198)
---	--

Некоторые метафоры представляют собой своеобразные творческие сравнения.

Despite this contretemps, the publicity <u>warmed the porcelain cockles of her heart</u> — and made my rattles shake with awful glee. (Lolita, c. 79)	Несмотря на эту беду, реклама <u>согрела фарфоровые створки ее сердца</u> и вызвала издевательское дребезжание моих змеиных гремушек. (Лолита, с. 217)
---	--

3. HEART IS A NATURAL OBJECT (СЕРДЦЕ – ЭТО ПРИРОДНЫЙ ОБЪЕКТ)

Гораздо чаще сердце уподобляется некоторым природным объектам: растениям, скалам, льду и т.д.

I was not able, alas, to hold my breakfast, but dismissed that physicality as a trivial contretemps, wiped my mouth with a gossamer handkerchief produced from my sleeve, and, <u>with a blue block of ice for heart</u> , a pill on my tongue and solid death in my hip pocket, I stepped neatly into a telephone booth in Coalmont (Lolita, c. 300)	Мне не удалось, увы, удержать в себе завтрак, но я отнесся хладнокровно к этой пустяковой беде, вытер рот батистовым платочком, вынутым из рукава, по английской моде, и <u>с глыбой синего льда вместо сердца</u> , таблеткой на языке и увесистой смертью в заднем кармане ловко вступил в телефонную будку в Коулмонте (Лолита, с.421)
---	---

What I used to pamper <u>among the tangled vines of my heart</u> , <i>mon grand péché radieux</i> , had dwindled to its essence: sterile and selfish vice, all that I canceled and cursed. (Lolita, c. 311)	Грех, который я, бывало, <u>делеял в спутанных лозах сердца</u> , <i>mon grand péché radieux</i> , сократился до своей сущности: до бесплодного и эгоистического порока; и его-то я вычеркивал и проклинал. (Лолита, с. 430)
---	--

4. LOVE IS A FLAME (ЛЮБОВЬ – ЭТО ПЛАМЯ)

Данная конвенциональная метафорическая модель присутствует и в русском языке, однако сферы употребления метафор в различных языках не совпадают.

The dreadful fascination of meeting an old flame in public! (ТТ, с. 520) Опасное обаяние **прилюдной** **встречи с** **прежней любовью!** (ПВ, с. 47)

В русском варианте метафорическую модель заменяет метонимия.

5. LOVE IS A POISON (ЛЮБОВЬ – ЭТО ЯД)

Весьма распространенная метафорическая модель представляет любовь в виде ядовитой субстанции.

<p>We loved each other with a premature <u>love</u>, marked by a fierceness that so often destroys adult lives. I was a strong lad and survived; <u>but the poison was in the wound</u>, and the wound remained ever open, ... (Lolita, с. 13)</p>	<p>Мы любили преждевременной <u>любовью</u>, отличавшейся тем неистовством, которое так часто разбивает жизнь зрелых людей. Я был крепкий паренек и выжил; но <u>отрава осталась в ране</u>, ... (Лолита, с. 157)</p>
--	---

При переводе метафор, составляющих данную группу, структура метафоры сохраняются практически во всех случаях, поскольку в русском языке существуют конвенциональные модели, отражающие подобные модели английского языка.

3.2.5. Time, Day and Night (Время, день и ночь)

Данная группа включает в себя метафоры, представляющие способы структурирования категорий времени в англоязычных текстах произведений В.В. Набокова, и насчитывает 43 случая метафорических словоупотреблений.

1. TIME IS A CONTAINER (ВРЕМЯ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

Временные промежутки (часы, дни, годы), а также прошлое и будущее метафорически представляются в виде вместилищ, наполненных определенным содержимым.

<p><u>Into the fifty days of our cohabitation Charlotte crammed the activities of as many years.</u> (Lolita, с. 82)</p>	<p><u>Пятидесятидневный</u> <u>срок</u> <u>нашего</u> <u>совительства</u> <u>Шарлотта</u> <u>успела</u> <u>набить</u> <u>многолетней</u> <u>деятельностью.</u> (Лолита, с. 219)</p>
--	---

Временные промежутки, не имеющие содержимого, считаются «пустыми».

This book is about Lolita; and now that I have reached the part which (had I not been forestalled by another internal combustion martyr) might be called "*Dolorès Disparue*," there would be little sense in analyzing the three empty years that followed. (Lolita, c. 283)

Эта книга — о Лолите; теперь, когда дохожу до той части, которую я бы назвал (если бы меня не предупредил другой страдалец, тоже жертва внутреннего сгорания) "*Dolorès Disparue*", подробное описание последних трех пустых лет, от начала июля 1949 до середины ноября 1952, не имело бы смысла. (Лолита, с. 405)

2. TIME IS AN OBJECT (ВРЕМЯ – ЭТО ОБЪЕКТ)

Время может быть метафорически представлено в виде материального объекта, разделяющего некие события.

So I tom-peeped across the hedges of years, into wan little windows. (Lolita, c.81)

Так, через изгороди времени, я запускал порочный взгляд в чужие мутные оконца. (Лолита, с. 218)

3. TIME IS A RESOURCE (ВРЕМЯ – ЭТО РЕСУРС)

Традиционная для европейской культуры метафора представляет время как ограниченный ресурс.

Two months of beauty, two months of tenderness, would be squandered forever, and I could do nothing about it, but nothing, *mais rien*. (Lolita, c. 68)

Двум месяцам красоты, двум месяцам нежности, предстояло быть навеки промотанным, и я не мог сделать против этого ничего, *mais rien*. (Лолита, с. 207)

4. DAY AND NIGHT ARE LIVE CREATURES (ДЕНЬ И НОЧЬ – ЭТО ЖИВЫЕ СУЩЕСТВА)

Подобные модели существуют в русскоязычных текстах В.В. Набокова.

Night is always a giant but this one was especially terrible. (ГГ, с. 494)

Всякая ночь— великанша, но та оказалась в особенности страшна. (ПВ, с. 17)

5. DAY IS A PLANT (ДЕНЬ – ЭТО РАСТЕНИЕ)

Необычная метафорическая модель появляется только в англоязычных произведениях; день метафорически ассоциируется с растением, которое созревает на протяжении 24 часов.

The sun made its usual round of the house as the afternoon ripened into evening (Lolita, c.76)

Солнце совершило свой обычный обход дома. День созрел и стал склоняться к вечеру (Лолита, с. 214)

При переводе метафор данной группы на русский язык практически не встречается расхождений между переводом и оригиналом, поскольку большая часть метафор является креативными.

3.2.6. Memory (Память)

Помимо метафорического представления памяти как человека, в произведениях В.В. Набокова встречаются иные способы метафоризации данного концепта. В группу моделей со сферой цели “MEMORY” входят 19 метафорических словоупотреблений.

1. MEMORY IS A PATTERN (ПАМЯТЬ – ЭТО УЗОР)

Метафорическое представление памяти, воспоминаний в виде узора связано с существующей метафорической моделью “LIFE IS A PATTERN” (ЖИЗНЬ – ЭТО УЗОР).

<p>It is just possible that had I gone to a strong hypnotist <u>he might have extracted from me and arrayed in a logical pattern certain chance memories that I have threaded through my book</u> with considerably more ostentation than they present themselves with to my mind even now when I know what to seek in the past. (Lolita, c. 285)</p>	<p>Не исключаю, что пойдя я к хорошему гипнотизеру, <u>он бы мог извлечь из меня и помочь мне разложить логическим узором некоторые случайные воспоминания, которые проступают сквозь ткань моей книги, со значительно большей отчетливостью,</u> чем они всплывают у меня в памяти — даже теперь, когда я уже знаю, что и кого выискивать в прошлом. (Лолита, с. 407)</p>
---	--

2. MEMORIES ARE OBJECTS (ВОСПОМИНАНИЯ – ЭТО ОБЪЕКТЫ)

Для того чтобы проводить логические операции с абстрактными сущностями (такими как воспоминания), человек уподобляет их дискретным объектам; В.В. Набоков использует эту модель для создания креативных метафор в рамках общей модели.

<p><u>I believed that treasured memories in a dying man's mind dwindled to rainbow wisps;</u> but now I feel just the contrary: my most trivial sentiments and those of all men have acquired gigantic proportions. (IT, c. 547)</p>	<p><u>Я верил, что драгоценные воспоминания стираются в мозгу умирающего до радужной ветоши;</u> теперь же я ощущаю совершенно противное; самые пустяковые мои чувства и таковые же всех людей обрели исполинский размер. (ПВ, с. 79)</p>
--	---

3. MEMORY IS ALCOHOL (ПАМЯТЬ – ЭТО АЛКОГОЛЬ)

Необычная метафорическая модель присутствует в англоязычных произведениях В.В. Набокова.

<u>I had preserved in the alcohol of a clouded memory the toad of a face.</u> (Lolita, c. 326)	<u>В спирту мутной памяти я сохранял чье-то жабые лицо.</u> (Лолита, с. 444)
--	--

«Алкоголь» памяти можно использовать в различных целях:

<u>I was weeping again, drunk on the impossible past.</u> (Lolita, c. 317)	<u>Я опять рыдал, пьянея от невозможного прошлого.</u> (Лолита, с. 435)
--	---

3.2.7. Thoughts (Мысли)

Метафорическое осмысление нематериальной сферы мыслительных процессов весьма характерно для человека. В данную группу входят 22 метафорических словоупотребления, распределенных в 3 основные метафорические модели.

1. A THOUGHT IS AN OBJECT (МЫСЛЬ – ЭТО ОБЪЕКТ)

Мысль выступает в роли объекта, способного взаимодействовать с человеком.

<u>A happy thought struck me.</u> (Lolita, c. 330)	Меня осенила счастливая мысль. (Лолита, с. 448)
--	---

В данном случае в переводе метафорическая модель выражена неявно; хотя в оригинале четко прослеживается физическое взаимодействие (“to struck” – ударять) с объектом.

Тесно связана с данной моделью метафора, представляющая мысль как острый объект (“to stab” - “to pierce with a sharp pointed instrument”).

<u>A sudden odd thought stabbed me: was my Lo playing the pimp?</u> (Lolita, c. 212)	<u>Неожиданно странная мысль поразила меня: а что, если моя Лолитка занялась сводничеством?</u> (Лолита, с. 338)
--	--

2. A THOUGHT IS A CONTAINER (МЫСЛЬ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

Характерная для английского языка конвенциональная метафорическая модель отсутствует в русском языке, поэтому переводится с помощью неметафорических выражений.

She remained seated, <u>lost in thought</u> , for another moment, then red-ribboned the place and went for a glass to the kitchen. (ТТ, с. 540)	С минуту она посидела, задумавшись , потом заложила красной ленточкой книгу и пошла за стаканом на кухню. (ПВ, с. 71)
---	--

3. A THOUGHT IS AN ENEMY (МЫСЛЬ – ЭТО ВРАГ)

Неприятные либо запретные мысли метафорически выступают в виде врагов, с которыми необходимо бороться (to struggle).

<p>She obeyed, and I went on pacing up and down, <u>struggling with nameless thoughts</u>, trying to plan some way of tackling her duplicity. (Lolita, c. 250)</p>	<p>Послушалась; я же продолжал ходить взад и вперед по тротуару, <u>борясь с невыразимыми мыслями</u> и пытаюсь найти какой-нибудь способ подступиться к изменнице. (Лолита, с. 373)</p>
--	--

Креативные метафоры, а также конвенциональные метафоры, составляющие данную модель, переводятся дословно, для всех прочих метафор в русском языке необходимо находить окказиональные метафоры либо неметафорические соответствия.

3.2.8. Sleep (Сон)

В данную группу входят метафоры, использующие сферу цели “Sleep”. В анализируемых произведениях было обнаружено 25 метафорических словоупотреблений, распределенных в 3 модели.

1. SLEEP IS DEATH (СОН – ЭТО СМЕРТЬ)

Данная модель является конвенциональной в английском языке.

<p><u>Rita had still been dead to the world</u> when I read that letter and fought the mountains of agony it raised within me. (Lolita, c. 299)</p>	<p>Когда я читал письмо, когда боролся с исполнинской мукой, которую оно во мне возбуждало, <u>Рита еще спала мертвым сном</u>. (Лолита, с. 419)</p>
---	--

Задействование ранее не используемых фреймов позволяет создавать креативные метафоры в рамках общей модели; так, например, В.В. Набоков называет спальню «могилой сна».

Hugh had always had his own room at home, he hated this common grave of sleep, he grimly hoped that the promise of separate bedchambers would be kept at subsequent stops of their Swiss tour shimmering ahead in a painted mist. (ТТ, с. 494)

Дома у Хью была собственная комната, и эта общая могила сна вызывала в нем ненависть, он лишь угрюмо надеялся, что обещание отдельных спален будет сдержано на следующих стоянках их путешествия по Швейцарии, мреющем впереди сквозь разноцветную дымку. (ПВ, с. 17)

2. SLEEP IS A PIECE OF ART (СОН – ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА)

Сон метафорически представляется как произведение искусства: литературное, кинематографическое или музыкальное.

In some cases he could establish a first rough draft, with versions following in well-spaced succession, changing in minute detail, polishing the plot, introducing some new repulsive situation, yet every time rewriting a version of the same, otherwise inexistent, story. (ГТ, с. 529)

Иногда он сразу же различал первый грубый набросок, и с ним варианты, вразрядку идущие один за другим, они менялись в мелких деталях, подчищая сюжет, добавляя новые частности, погнуснее, но всякий раз переиначивая очередной вариант все той же, иначе не существующей повести. (ПВ, с. 58)

This is a bravura piece and not a patient's dream,
Person. (ГТ, с. 545)

Это концертный вальс, а не сон пациента,
Персон. (ПВ, с. 77)

В данном случае С.Б. Ильин посчитал необходимым заменить название музыкального произведения в оригинале: “bravura piece” (марш) на «вальс».

Во всех прочих случаях при переводе структура метафоры полностью сохраняется, поскольку данная модель является креативной.

3. SLEEP IS A CONTAINER (СОН – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

Данная метафорическая модель является разновидностью более общей модели, распространенной в английском языке “STATE IS A CONTAINER” (СОСТОЯНИЕ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ). В произведениях В.В. Набокова конвенциональная метафора часто получает творческое расширение.

In a few I would let myself into that "342" and find my nymphet, my beauty and bride, <u>imprisoned in her crystal sleep.</u> (Lolita, с. 135)	Через несколько минут — скажем, двадцать, скажем полчаса я отпру дверь номера 342 и найду мою нимфетку, мою красу и невесту, в <u>темнице хрустального сна.</u> (Лолита, с. 268)
--	--

Поскольку подобная конвенциональная модель присутствует в русском языке, и творческие, и конвенциональные метафоры, составляющие данную модель, переводятся дословно.

Сопоставительное количество метафор, объединенных сферой цели, можно наблюдать на следующей диаграмме.

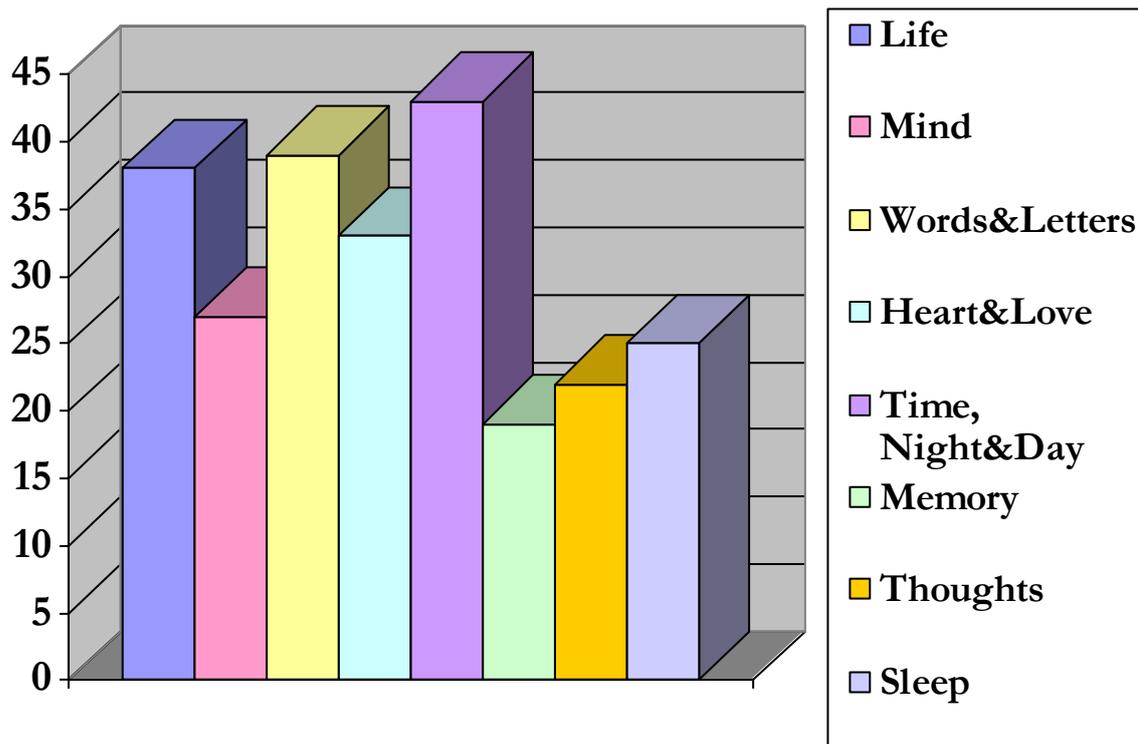


Диаграмма 4. Метафоры, объединенные сферой цели

3.4. Метафоры синестезии

Как и в русскоязычных произведениях В.В. Набокова, в англоязычных романах нами были обнаружены примеры метафорического заимствования между различными сферами чувств (37). Практически любые чувства и ощущения могут метафорически смещаться.

1. HEARING ← PERCEPTION (СЛУХ ← ОЩУЩЕНИЕ)

При использовании данной метафорической модели слуховые ощущения уподобляются тактильным.

...I became aware of the maid's velvety voice calling me softly from the stairs. (Lolita, c. 70)

...в это мгновение дошел до моего сознания бархатистый голос служанки, тихо звавшей меня с лестницы. (Лолита, с. 208)

2. VISION ← PERCEPTION (ЗРЕНИЕ ← ОЩУЩЕНИЕ)

Данная модель связана с предыдущей, но сферой цели выступает область зрительных ощущений.

In the <u>velvet night</u> , at Mirana Motel (Mirana!) I kissed the yellowish soles of her long-toed feet, I immolated myself... (Lolita, c. 252)	В <u>бархатной темноте ночи</u> , в мотеле “Мирана” (Мирана!), я целовал желтоватые подошвы ее длиннопалых ножек, — я дошел до последних унижений и жертв...(Лолита, с. 376)
---	--

3. VISION ← HEARING (ЗРЕНИЕ ← СЛУХ)

Поскольку воздействие на человеческие органы слуха и зрения обычно синхронно, сфера воздействия может метафорически изменяться.

With a handkerchief of multicolored silk, on which <u>her listening eyes</u> rested in passing, I wiped the sweat off my forehead, and, immersed in a euphoria of release, rearranged my royal robes.(Lolita, c.63)	Вынув многоцветный шелковый платок, на котором ее <u>блуждающий взгляд</u> на миг задержался, я стер пот со лба и, купаясь в блаженстве избавления от мук, привел в порядок свои царственные ризы. (Лолита, с. 202)
---	---

В данном случае модель в переводе не воспроизводится.

4. PERCEPTION ← VISION (ОЩУЩЕНИЕ ← ЗРЕНИЕ)

Зрение в произведениях В.В. Набокова часто выступает в качестве источника метафоризации.

I plucked the bill out of <u>her moon-cold hand</u> , and spitting out a French curse turned and ran away. (Lolita, c. 278)	Разразившись французским проклятием, я выхватил билет из <u>ее лунно-холодной руки</u> и убежал (Лолита, с. 400)
---	--

5. SMELL ← VISION (ОБОНЯНИЕ ← ЗРЕНИЕ)

Поскольку область обоняния достаточно абстрактна, для человека характерно использовать метафоры при описании обонятельных ощущений.

Although I do love that intoxicating <u>brown fragrance</u> of hers, I really think she should wash her hair once in a while.(Lolita, c.43)	Хоть я и обожаю этот ее опьяняющий <u>каптановый запах</u> , все же мне кажется, что ей бы следовало кое-когда вымыть волосы. (Лолита, с.183)
---	---

6. HEARING ← VISION (СЛУХ ← ЗРЕНИЕ)

Данная модель является обратной модели (3) и представляет тесную связь между органами восприятия человека.

<p>"The word is incest," said Lo — and walked into the closet, walked out again with a young golden giggle, opened the adjoining door, and after carefully peering inside with her strange smoky eyes lest she make another mistake, retired to the bathroom. (Lolita, c.131)</p>	<p>“Кровосмешение”, — подсказала Лолита — и вошла в шкаф, вышла из него с молодым золотым гоготком, открыла смежную дверь, и, предусмотрительно заглянув туда своими странными дымчатыми глазами, чтобы не ошибиться опять, удалилась в ванную. (Лолита, с. 264)</p>
---	--

Практически во всех случаях метафоры, основанные на взаимодействии ощущений, дословно воспроизводятся в переводе.

Выводы из Главы 3

Рассмотренные в данной главе метафорические модели, обнаруженные в англоязычных произведениях В.В. Набокова, позволяют сделать следующие выводы:

1. Наиболее частотной в англоязычных произведениях В.В. Набокова является природоморфная метафора (234 метафорических словоупотребления), в то время как антропоморфная метафора становится гораздо менее активной (95 метафорических словоупотреблений).
2. Среди метафор, объединенных сферой цели, наиболее активной оказалась группа “Time, Day and Night” (Время, день и ночь) (33 метафорических словоупотребления), группа “Words and Letters” (слова и буквы) сохранилась в англоязычных произведениях как одна из наиболее частотных (29). Специфической для англоязычных произведений является группа моделей со сферой цели “Heart and Love” (Сердце и любовь) (23).
3. Среди метафор вместилищ и объектов, число последних в англоязычных произведениях выше (66), в то время как в русскоязычных произведениях преобладают метафоры вместилища.
4. В англоязычных произведениях В.В. Набокова сохраняется процентное соотношение метафор оригинала и перевода (52, 5% и 47.5%).
5. При переводе метафорических моделей на русский язык наиболее часто используется прием дословной передачи метафоры, поскольку большую часть метафор составляют креативные творческие метафоры.

6. Для конвенциональных метафорических моделей характерен неметафорический перевод, поскольку конвенциональные метафорические системы русского и английского языка в некоторых случаях имеют существенные расхождения (ср. концепты “Mind” - Разум).

Глава 4. Трансформации внутренней структуры метафоры при переводе

Метафора с древнейших времен была объектом пристального внимания ученых. Теоретический интерес к ее изучению возрос в последние десятилетия, когда метафора из способов «украшения речи» превратилась в важнейшую мыслительную когнитивную операцию, что привело к широкому использованию метафоры в различных видах дискурса. Тем не менее, множество проблем, связанных с пониманием метафоры, остаются нерешенными. Одной из таких проблем является изучение способов перевода метафоры. Необходимо отметить, что факт сложности передачи метафоры при переводе не вызывает сомнений. Конкретные способы передачи метафоры зависят от художественного произведения, типа метафоры, мастерства переводчика и других факторов. В теории перевода существует множество подходов к решению проблемы перевода метафоры, однако общепринятая классификация способов передачи метафоры до сих пор не была найдена, а многие проблемы, связанные с метафорой, остаются нерешенными.

4.1. Теоретические основы перевода метафоры в отечественном переводоведении

Теория перевода в современной лингвистике рассматривается как теория относительного выбора – выбора форм для выражения средствами языка перевода той реальности, которая отражена в содержании текста оригинала; выбора смыслов, оригинального речевого произведения, которые могут и должны оставаться в переводе; выбора того, что может быть «принесено в жертву» в переводе в условиях неизбежных утрат.

Литературоведческий подход к переводу позволяет взглянуть на перевод как на искусство, как на способ воспроизведения действительности, в основе

которого лежит ее образное освоение. Он позволяет найти категории, сближающие перевод с другими видами искусства (Н.К. Гарбовский, 2004: 179).

Особым видом искусства следует, прежде всего, считать перевод художественных текстов. При переводе художественного произведения неизбежно встает проблема передачи стилистических приемов или тропов, использованных автором, таких как метафоры, сравнения, метонимические переносы и т.д. Для современной теории перевода характерен традиционный взгляд на проблему метафоры, которая включается в число прочих стилистических приемов и рассматривается исключительно в рамках языка. Такой подход согласуется с выполнением практических задач переводчика, которому необходимо подобрать переводческие соответствия в переводящем языке единицам текста исходного языка. Встречая в тексте тот или иной троп, переводчик должен решить, стоит ли воспроизводить соответствующую конструкцию в переводе или опустить ее и компенсировать каким-либо другим способом. Выбор обычно зависит от прагматических целей перевода. В большинстве случаев цель коммуникации – передать ту или иную идею, а фигуры речи – своего рода излишество, роскошь, без которой можно обойтись. В художественном тексте поэтический или стилистический эффект не менее важен, чем сама идея, что особенно важно, когда переводчик встречается с игрой слов или развернутой метафорой. В таких случаях утрата фигуры речи может привести к тому, что часть текста потеряет смысл, поэтому сохранение метафорического значения становится необычайно важным (В.Н. Комиссаров, А.Л. Коралова, 1990: 115).

Перевод метафоры связан с решением целого ряда лингвистических, литературоведческих, культурологических и других проблем. Особо в теории перевода выделяется определение соответствующих денотативных и коннотативных значений при переводе метафоры.

Многие слова, наряду с обозначением какого-то денотата, передают определенные эмоции, связанные с этим денотатом. Стилистический микрокомпонент коннотации указывает на преимущественное употребление слова в определенных условиях общения. Образная характеристика выделяет в

обозначаемом какой-то признак, который регулярно используется говорящими в качестве основы образа – метафоры или сравнения. Так, «снег» – это не только вид атмосферных осадков, но и эталон белизны. Русская «щепка» применяется для образного описания худобы человека, а более тонкая «иголка» лишена подобной образной коннотации. Как денотативные, так и коннотативные аспекты значения создают многочисленные переводческие трудности, поскольку зачастую не совпадают в языке оригинала и переводящем языке (В.Н. Комиссаров, 1999: 31).

В зависимости от конкретных целей автора коннотативная оценка может быть положительной или отрицательной, насыщенной легкой иронией, юмором или сарказмом, чувством радости и удовлетворения или, наоборот, неприязни и раздражения. В языке для выражения подобных значений, используется широкий набор экспрессивно-стилистических средств, в состав которых, помимо метафоры, традиционно входят метонимии, аллюзии, риторические вопросы, экспрессивно окрашенная лексика, эмфатические конструкции, аллитерация, рифма и т.п. В переводе, при выборе того или иного способа передачи стилистических средств, важно вызвать у Реципиента сходную эмоциональную реакцию, при этом само стилистическое средство может быть другим (Е.В. Бреус, 2000: 10).

Важность изучения перевода образных средств обусловлена необходимостью адекватной передачи образной информации художественного произведения на переводящем языке, воссоздания стилистического эффекта оригинала в переводе.

Перевод стилистических приемов, несущих образный заряд произведения, часто вызывает затруднения у переводчиков из-за национальных особенностей стилистических систем разных языков. Все лингвисты подчеркивают необходимость сохранения образа оригинала в переводе, однако, это возможно далеко не всегда, и в такой ситуации следует стремиться воспроизвести функцию приема, а не сам прием (Л.В. Бреева, А.А. Бутенко, <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/trasform01.htm>).

Наиболее употребительными стилистическими средствами традиционно являются метафоры и сравнения. Разграничение метафоры и сравнения на основании формальных признаков, типа связующих слов «как», «подобно» (like, such as, as if) является спорным в современной лингвистике. Когнитивный подход к метафоре не предполагает разделения метафоры и сравнения, поскольку на первый план выходят не правила построения грамматических форм, а общая когнитивная основа указанных явлений.

При использовании метафоры экспрессивный эффект достигается путем сопоставления двух несовместимых понятий. В их основе лежат определенные образы, которые, естественно, разнятся от языка к языку. В частности, метафорические образы, характерные для английского языка, нередко отсутствуют в русском, и наоборот. Прямой перенос метафор из русского текста в английский и наоборот поэтому не всегда возможен. Нередко возникает необходимость их замены на другой образ. Такая замена помогает сохранить уровень экспрессии оригинала и сделать перевод более идиоматичным. Стилистической идиоматичности текста на переводящем языке во многом способствует и применение метафор для передачи других, неметафорических средств языка оригинала (Е.В. Бреус, 2000: 98).

Понятия, возникающие в результате метафорического переноса, более точно будет назвать национальными концептами. Переводчик всякий раз должен делать выбор либо в пользу устойчивой образности языка перевода, либо в пользу образа, сложившегося в языковом сознании языка оригинала. В первом случае он выбирает среди понятий переводящего языка такой класс объектов, которому традиционно приписывается данный признак. Во втором случае, если система смыслов исходного текста требует сохранения первоначального образа, переводчику придется создать собственное образное выражение по наиболее приемлемой модели переводящего языка (Н.К. Гарбовский, 2004: 404).

В теории перевода существует «закон сохранения метафоры», представляющий собой реализацию основного положения стилистики о том, что понятия, используемые в тропах, должны сочетаться друг с другом и в

денотативном значении. Несоблюдение этого закона приводит к тому, что прямое значение концепта воспринимается раньше метафорического, и метафора разрушается (Гальперин, 1981).

В теории перевода традиционно различают конвенциональные (общеупотребительные) и авторские (креативные) метафоры и сравнения. В зависимости от принадлежности тропа к первому или второму типу различаются способы перевода метафоры.

При переводе конвенциональных метафор адекватным считается нахождение общеупотребительного аналога в переводящем языке, а авторские метафоры передаются дословно. Я.И. Рецкер в пособии по переводу специально отмечает, что «не следует штампованную <конвенциональную> английскую метафору заменять в переводе оригинальной», поскольку такой перевод будет неадекватным (Я.И. Рецкер, 1982: 111).

Конвенциональные фигуры речи часто используются носителями языка и могут рассматриваться как идиомы или фразеологические единицы, способы перевода таких метафор часто совпадают с соответствующими способами передачи фразеологических единиц. В.Н. Комиссаров выделяет следующие виды перевода конвенциональных метафор:

- 1) Перевод, основывающийся на том же самом образе (broken English – ломаный английский);
- 2) Перевод, основывающийся на ином схожем образе (a ray of hope – проблеск надежды);
- 3) Дословный перевод метафоры (as black as sin – черен, как грех);
- 4) Неметафорическое объяснение (as large as life – в натуральную величину).

(В.Н. Комиссаров, А.Л. Коралова, 1990: 115-116)

Я.И. Рецкер выделяет 4 способа передачи метафор:

- 1) Эквивалентные соответствия. Данный способ перевода возможно использовать, если в переводящем языке существуют регулярные соответствия для оригинальной метафоры. Так, например, большинство стертых английских метафор имеют русские эквиваленты, зафиксированные в лексикографии.

2) Вариативные соответствия используются в каждом конкретном случае при наличии нескольких, зафиксированных в словаре, способов передачи метафорического выражения.

3) Трансформация. Трансформационный способ требует полной замены основы оригинальной метафоры.

4) Калька. Восстановление полного аналога метафоры оригинала в переводе.

(Я.И. Рецкер, 1982: 111-112)

Соответствия-кальки обладают определенными достоинствами и достаточно широко используются в переводческой практике, поскольку позволяют сохранить образный строй оригинала, что особенно важно в художественном переводе. Кроме того, они дают возможность преодолеть трудности, которые возникают, когда в оригинале образ обыгрывается для создания развернутой метафоры. Тем не менее, создавая соответствие-кальку, переводчик должен быть уверен, что образ в исходной единице достаточно «прозрачен» (мотивирован) и его воспроизведение в переводе позволит реципиенту перевода понять передаваемое переносное значение, в противном случае будет нарушен «закон сохранения метафоры» (В.Н. Комиссаров, Современное переводоведение, с. 183).

Следует отличать кальку при создании метафоры от буквального перевода, в результате которого может возникнуть совершенно чуждый переводящему языку образ. В таком случае правильнее прибегнуть к неметафорическому объяснению (Г.Р. Левицкая, А.М. Фитерман, 1963: 19-20).

В отличие от конвенциональных метафор, проблема передачи индивидуальных, креативных тропов, созданных воображением автора на языке оригинала, является гораздо более сложной. Такие метафоры представляют собой часть авторского стиля и обычно передаются дословно. Авторские метафоры, придают тексту особую образность и выразительность, не имеют готовых эквивалентов и вызывают затруднения при переводе. Особые трудности связаны с переводом поэтической метафоры. Являясь важной составляющей индивидуального стиля писателя, метафора выражает субъективное отношение автора к описываемой в произведении

действительности, служит для выполнения сложной эстетической функции, следовательно, каждая метафора должна быть правильно передана в переводе. Ситуация, возникающая при попытках передачи авторских метафор, описана М.В. Dagut следующим образом:

“Since a metaphor in the SL is, by definition, a new piece of performance, a semantic novelty, it can clearly have no existing ‘equivalence’ in the TL: what is unique can have no counterpart... The crucial question that arises is thus whether a metaphor can, strictly speaking, be translated as such, or whether it can only be ‘reproduced’ in some way” (Поскольку метафора оригинального языка по определению является новой творческой единицей, семантическим новшеством, она, очевидно, не может иметь готовых соответствий в переводящем языке: уникальность не имеет двойников... Ключевой вопрос, который возникает в этом случае, это может ли метафора, строго говоря, вообще быть переведена или она только «воспроизводится» определенным образом) (М.В. Dagut, цит. по. S. Bassnett, 2002: 31). Иллюстрацией данной точки зрения может служить тот факт, что некоторые оригинальные образы не могут быть адекватно представлены в переводящем языке, в таком случае переводчику приходится подыскивать подходящее окказиональное соответствие, как в следующем примере:

“In order to break some pattern of fate in which I obscurely felt myself being enmeshed, I had decided – despite Lo's visible annoyance – to spend another night at Chestnut Court” (V. Nabokov, *Lolita*).

“Pattern” обычно переводится как «узор, рисунок», но узор в русском языке невозможно сломать (break) или запутать (enmesh). В таком случае переводчику нужно подыскивать соответствующий эквивалент в русском языке:

«Желая разорвать сеть судьбы, которая, как я смутно чувствовал, опутывала меня, я решил (несмотря на нескрываемую досаду Лолиты) провести лишнюю ночь в “Каптановых Коттеджах”» (В. Набоков, «Лолита»).

Несмотря на то, что ключевой концепт метафоры «судьба» сохраняется в переводе, образная система, задействованная в оригинале, полностью заменяется.

Классификация способов передачи авторских метафор в переводе приведена в исследовании О.Е. Вошиной, выделяющей следующие группы метафор на основании сохранения или изменения семантической структуры метафоры:

1. Структурно-эквивалентные метафоры

- а) Метафоры, исходные структуры которых содержат информацию, эквивалентную информации подлинника.
- б) Метафоры, структура которых несет более широкую информацию по сравнению со структурой оригинала.
- в) Метафоры, в структуре которых произошло сужение информации по сравнению с информацией метафоры оригинала.

При переводе метафор группы структурно-эквивалентных соответствий допускаются трансформации для сохранения семантической структуры метафоры, если это не препятствует эквивалентной передаче тропа, при которой сохраняется его образность.

2. Структурно-неэквивалентные метафоры

- а) Перевод метафоры сравнением, при котором в структуре сравнения перевода чаще всего явно выражены отношения между понятиями метафоры, причем объект метафоры входит в сравнительный оборот.
- б) Перевод метафоры нейтральным средством или образом, не эквивалентным оригинальному, который приводит к утрате ее структуры и прагматики, и, следовательно, ведет к потере образа.

(О.Е. Вошина, 2003, <http://iatp.vspu.ac.ru/itog2002/vo/Index.htm>).

Подобная классификация способов передачи метафор представлена в диссертационном исследовании Н.И. Борковец, где выделяются следующие способы перевода метафоры, характерные для традиционного подхода к метафоре в рамках теории перевода:

- 1) подыскивание образного аналога в языке перевода;
- 2) создание дословного эквивалента;
- 3) описательный перевод;
- 4) замена образа оригинала на принятый в языке перевода образ;

- 5) метод компенсации;
- 6) метод экспрессивно-прагматической конкретизации;
- 7) нейтрализация метафоры.

(Н.И. Борковец, 2000: 153)

Однако в когнитивной лингвистике существует принципиально иной подход к пониманию метафоры, которая рассматривается как основная мыслительная операция, важный способ категоризации и концептуализации мира. При этом метафора не ограничивается простым переносом значения, а представляет собой структурирование одной области опыта (концепта) в терминах другой области. В данном случае на первый план выходит не поиск языкового переводческого соответствия единицы исходного языка, а поиск соответствующего соотношения концептов в концептосферах исходной и принимающей культур. Важной теоретической проблемой является проблема национальной специфики концептов. В концептуальной сфере разных народов наблюдается значительно больше сходств, чем в языковой сфере. Именно общность значительной части концептосфер обеспечивает переводимость с одного языка на другой – переводчик постигает концепт языка оригинала, а затем старается подобрать языковые средства, наиболее адекватно передающие этот концепт в переводе. Принципиальная переводимость текстов одного языка на другой – свидетельство существенной общности концептосфер народов, особенно стоящих на близком уровне социально-экономического развития (А. Вежбицкая, 1997: 28).

Известно, однако, что в языках есть **безэквивалентные единицы** – единицы, присущие только данной языковой системе и отсутствующие в других языковых системах (Н.Н. Болдырев, 2001: 45). Безэквивалентные единицы свидетельствуют о наличии национального концепта. Например, в сознании европейских народов отсутствуют концепты, обозначаемые русскими безэквивалентными единицами *земляк*, *пошлость*, *автомобиль* и т.д. (А. Вежбицкая, 1997: 25).

Анализ репрезентации одного и того же концепта в разных языках позволяет выявить национальную специфику языковых систем,

проявляющуюся в разных способах репрезентации одного и того же концепта, в степени потребности или обобщенности репрезентации концепта в разных языках, в количестве и наборе лексем, фразеологических сочетаний, репрезентирующих концепт, в уровне абстракции, на котором концепт представлен в том или ином языке. Хороший пример существования таких специфических культурных концептов дает неперебиваемое русское слово *пошлый* и его производные (*пошлость, пошляк*), подробному рассмотрению которых В. В. Набоков посвятил много страниц (V. Nabokov, 1961):

«На русском языке при помощи одного беспощадного слова можно выразить суть широко распространенного порока, для которого три друга знакомых мне европейских языка не имеют специального обозначения. Некоторые, хотя далеко не все оттенки пошлости выражаются, например, английскими словами *cheap, sham, common, smutty, pink-and-blue, high falutin', in bad taste*. Но все они предполагают лишь определенные виды фальши, для обнаружения которых не требуется особой проницательности. На самом деле они, эти слова, скорее, дают лежащую на поверхности классификацию ценностей для отдельного исторического периода; но то, что русские называют пошлостью, очаровательным образом неподвластно времени и так хитро разукрашено в защитные цвета, что часто не удается обнаружить ее (в книге, в душе, в общественном установлении и в тысяче других мест)» (цит. по А. Вежбицкая, 2001: 15-17).

Таким образом, некоторые национальные концепты принципиально не могут быть адекватно отображены в языке другой культуры. Каждая культура обладает определенным набором концептов, составляющих концептосферу народа, и организованных в связную систему. Метафорическая модель соединяет две части (два концепта) этой системы путем переосмысления области-цели относительно области-источника. Очевидно, что при отсутствии одной из частей опыта (области-цели или области-источника) в концептосфере принимающей культуры, воссоздание оригинальной метафоры невозможно.

В теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона существует, помимо общепринятого деления на конвенциональные и авторские,

классификация метафор на основании концептов, входящих в состав модели. Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют, таким образом, структурные метафоры, ориентационные метафоры и онтологические метафоры (Дж. Лакофф, М. Джонсон, 2005). Каждой разновидности метафор соответствуют различные способы перевода.

Ориентационные метафоры основаны в основном на физическом опыте. Поскольку любому человеку любой культуры присуще тело определенной формы, взаимодействующее с окружающим миром, ориентационные метафоры в большинстве случаев переводятся дословно. В частности, как в англоязычной, так и в русскоязычной культуре существуют метафорические модели: MORE IS UP (БОЛЬШЕ ОРИЕНТИРОВАНО НАВЕРХ) LESS IS DOWN (МЕНЬШЕ – ВНИЗ). Поэтому возможны варианты перевода:

“...some of the small securities her mother had owned had gone up and up” (V. Nabokov, Lolita)

«Некоторые из недорогих акций, принадлежавших ее матери, необыкновенно поднялись» (В.В. Набоков, Лолита).

Основу онтологических метафор составляет представление некоторой недискретной сущности в виде более конкретной сущности. В данном случае при переводе главную роль играет наличие соответствующего концепта в принимающей культуре. Чаще всего приходится подыскивать эквивалентный концепт, в большей или меньшей степени схожий с понятием исходной культуры. Например, английскую метафору MIND IS A MACHINE невозможно перевести дословно, поскольку в русском отсутствует однословное понятие, соответствующее английскому MIND, которое в различных контекстах понимается либо как «ум», «разум», либо как «дух», «душа». Таким образом, данную метафору можно перевести с помощью сходного русского концепта: РАЗУМ – ЭТО МАШИНА. Однако в случае MIND IS A BRITTLE OBJECT адекватным будет перевод с использованием иного концепта: ДУША – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ.

Структурные метафоры, соотносящие два концепта при структурировании одного в терминах другого, как правило, культурно

обусловлены, поэтому при переводе таких метафор необходимо учитывать наличие такого же способа представления опыта в принимающей культуре. И в российской, и в европейской культуре существует традиция рассматривать ВРЕМЯ в терминах ДЕНЕГ, что делает возможным переводы:

«Время уходило на пустяки, как уходят на пустяки деньги, когда из-за железнодорожной забастовки застреваешь в скучном городе» (В.В. Набоков, Король, дама, валет).

“November was being squandered on trifles as money is squandered on trifles when you get stranded in some dull town” (V. Nabokov, King, Queen, Knave).

Тем не менее, если в культуре не принято *считать* время как деньги, дословный перевод такого предложения будет невозможен.

Метафорические модели – принадлежность каждой конкретной культуры, поэтому при сопоставительном изучении метафорических моделей, встречающихся в англоязычных и русскоязычных текстах необходимо учитывать специфику культурной ситуации, характерное использование данной модели для структурирования отдельной понятийной области.

В настоящем исследовании использована наиболее традиционная **методика сопоставления метафор и их переводов** (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, 1994, Н.И. Борковец, 2002, В.Г. Гак, 1977). При таком подходе к анализу перевода метафор появляется возможность найти метафорические эквиваленты в различных культурах, а, кроме того, выделить фрагменты картин мира, структурируемые при помощи различных метафорических моделей.

4.2. Подходы к переводу метафор в зарубежном переводоведении

Метафора представляет собой особую трудность, как для переводческой практики, так и для теории переводоведения в целом. Многие исследователи отмечают, что в теории перевода метафоре уделяется недостаточно внимания. Так, например, Mary Fung в своей работе “Translation of Metaphor” утверждает, что “In contrast to the voluminous literature on metaphor in the field of literary criticism and rhetoric, the translation of metaphor has been largely neglected by translation theorists” (В противоположность большому количеству литературы о

метафоре в рамках литературной критики и риторики, переводу метафоры не уделялось должного внимания теоретиками переводоведения) (M. Fung, 1995). Zouhair Maalej также считает, что несмотря на очевидную важность метафор, большинство исследований в области теории перевода, опубликованных в 1990-х гг., избегают упоминания о проблеме перевода метафоры (Bell (1991), Baker (1992), Hervey & Higgins (1992), Lefevere (1992), Neubert & Shreve (1992), Gentzler (1993), Pergnier (1993), Hatim (1997), Hatim & Mason (1990). Те же исследователи перевода, которые уделили внимание метафоре (например, Alvarez, 1993; Van Besien & Pelsmaekers, 1988; Crofts, 1988), не привнесли значительного вклада в решение данной проблемы (Z.Maalej, <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej/transmeta.html>).

В теории переводоведения проблема метафоры рассматривается, как правило, с позиций традиционной лингвистики. Два основных вопроса, касающиеся перевода метафор, обсуждаются наиболее часто: во-первых, это принципиальная переводимость метафор (the translatability of metaphors), во-вторых, особые переводческие стратегии и процедуры перевода метафор (translation strategies or translation procedures).

Проблема перевода в целом (и перевода метафор в частности) тесно связана с эмпирической реальностью исходной и переводящей культур (source and target cultures). По мнению M.B. Dagut, “What determines the translatability of a source language metaphor is not its ‘boldness’ or ‘originality’, but rather the extent to which the cultural experience and semantic associations on which it draws are shared by speakers of the particular target language” (То, что определяет переводимость метафоры исходного языка – это не ее «смелость» или «оригинальность», но скорее диапазон, в котором говорящие на переводящем языке смогут разделить задействованные в метафоре культурный опыт и семантические ассоциации) (M.B. Dagut, 1976: 21-33). Подобную идею о культурной обусловленности переводимости выражает Snell-Hornby: “the extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place” (степень переводимости

текста изменяется с уровнем его погруженности в собственную культуру, а также с дистанцией, разделяющей культурный фон исходного текста и аудитории переводящего языка). (M. Snell-Hornby, 1988: 41).

Z. Maalej считает, что метафоры могут быть переведены в любом случае, поскольку “what can be expressed in one language should be translatable by virtue of the fact that what is said should necessarily be meaningful in the SL” (то, что было выражено на одном языке, может быть переведено на другой язык, на основании того, что высказывание имеет смысл в исходном языке) (Z. Maalej, <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej/transmeta.html>); что подтверждается А. Вежбицкой: “If language is a tool for expressing meaning, therefore the latter must be independent of language and transferable from one language to another” (если язык – это инструмент для выражения значения, следовательно последнее может быть независимо от языка и переводимо с одного языка на другой) (Wierzbicka, 1992: 3). Некоторые исследователи считают, что создание стандартных процедур перевода метафор практически невозможно. Так, например, Snell-Hornby утверждает, что “the sense of the metaphor is frequently culture-specific, [...] Whether a metaphor is 'translatable' (i.e. whether a literal translation could recreate identical dimensions), how difficult it is to translate, how it can be translated and whether it should be translated at all cannot be decided by a set of abstract rules, but must depend on the structure and function of the particular metaphor within the text concerned” (Смысл метафоры часто культурно-специфичен. Переводима ли метафора (т.е. возможен ли дословный перевод, воссоздающий идентичную метафору), насколько сложно переводить метафору, каким образом ее переводить, и стоит ли переводить вообще - все это невозможно определить с помощью набора абстрактных правил, но необходимо решать на основании структуры и функции каждой конкретной метафоры в конкретном тексте) (M. Snell-Hornby, 1988: 56-59).

Van den Broeck рассматривает метафору с позиции функциональных отношений в рамках конкретной коммуникативной ситуации (R. Van den Broeck, 1981). Mary Fung также придерживается мнения, что перевод метафоры

представляет собой коммуникативный акт, который одновременно является межъязыковым и межкультурным (M.Fung, 1995).

В отличие от вышеуказанных семантического, культурологического и функционального подходов к проблеме перевода метафоры, Newmark является сторонником прагматического подхода, предлагая несколько стандартных процедур перевода метафор, основанных на практическом опыте (P. Newmark, 1988, 1995).

В вопросе о практических процедурах перевода метафор большинство исследователей придерживаются разделения метафор на оригинальные и конвенциональные (включая некоторые разновидности, находящиеся между указанными типами), однако основной проблемой является терминологические расхождения: метафоры определяют как “original, live, novel, recent, adapted, standard, cliché, stock, dying, worn-out, dead” etc.

Так, Newmark выделяет пять типов метафор (dead, cliché, stock, recent, original metaphors) и утверждает, что каждый тип представляет особую трудность при переводе. В результате Newmark выделяет 7 процедур перевода метафор, которые получили широкое распространение в теории перевода:

1. Reproducing the same image in the target language (Создание аналогичного образа в переводящем языке)

2. Replacing the image in the SL with a standard TL image which does not clash with the TL culture (Замена образа исходного языка стандартным образом переводящего языка, характерным для переводящей культуры)

3. Translation of metaphor by simile, retaining the image (Перевод метафоры сравнением с сохранением образа)

4. Translation of metaphor (or simile) by simile plus sense (or occasionally a metaphor plus sense) (Перевод метафоры (или сравнения) сравнением и объяснением (или метафорой и объяснением))

5. Conversion of metaphor to sense (Преобразование метафоры в неметафорическое объяснение)

6. Deletion (Удаление метафоры)

7. Same metaphor combined with sense (Аналогичная метафора с объяснением). (P. Newmark, 1981: 87-91).

Toury возражает, что данные процедуры перевода метафор составлены с позиции метафоры, существующей в исходном тексте (ST, source text). Подходя к проблеме с позиции переводящего текста (TT, target text), он добавляет два дополнительных приема: the use of a metaphor in the TT for a non-metaphorical expression in the ST (non-metaphor into metaphor), and the addition of a metaphor in the TT without any linguistic motivation in the ST (0 into metaphor) (использование метафоры в переводящем тексте для неметафорического выражения исходного текста и добавление метафоры в переводящий текст без лингвистической мотивации в исходном тексте). При таком подходе метафора рассматривается не как переводческая проблема (translation problem), но как переводческое решение (translation solution) (G. Toury, 1995: 81).

В зарубежном переводоведении практическими проблемами перевода занимались исследователи, переводящие Библию на различные языки для миссионерской деятельности. В результате были созданы практические методы перевода стилистических средств в целом, и метафоры в частности. Peter Samuel и David Frank предлагают некоторые процедуры перевода метафор, основанные на практической деятельности перевода с английского языка на язык St. Lucian Creole. Прежде всего, исследователи разделяют метафору и сравнение, предлагая различные способы обращения с данными стилистическими средствами.

Авторы предлагают переводчику использовать при переводе сравнения преимущественно эксплицитное выражение компонентов при значительных расхождениях между исходной и переводящей культурами, руководствуясь следующим принципом.

Principle #1: In translating, consider whether the topic, image and/or point of similarity of a simile needs to be made explicit in order to be understood, or whether the image needs to be adjusted or abandoned completely (При переводе необходимо решить: нужно ли эксплицитно выражать тему, образ или точку

подобия сравнения для адекватного понимания; либо образ необходимо адаптировать или исключить).

При переводе метафоры авторы предлагают использовать дословный перевод, как и в случае сравнений, имплицитный компонент, по которому происходит сравнение объектов в метафоре исходного языка, может быть выражен эксплицитно, в этом случае метафора переводится сравнением; в случае, когда образ, задействованный в метафоре, неизвестен принимающей культуре, необходима его замена или объяснение, иногда метафора исходного языка несет неверное значение в силу культурно-обусловленных расхождений, поэтому необходимо полностью исключать метафору из текста на основании принципа №2.

Principle #2: Recognize the use of metaphor and consider whether it should be adjusted, translated as a simile or abandoned completely (Узнайте, как используется метафора, и решите, следует ли ее адаптировать, перевести сравнением или исключить из текста).

В случае метафорического употребления отдельных слов необходимо сопоставлять возможные коннотации, которые не совпадают в SL и TL.

Principle #3: Recognize and deal with the appropriate range of meaning of a single word (Используйте подходящий диапазон значений каждого слова).

При переводе развернутых метафор и сравнений необходимо по возможности сохранять имплицитные компоненты метафоры, «двусмысленность» высказывания.

Principle #4: In translation, retain ambiguity where appropriate, if possible (При переводе по возможности сохраняйте двусмысленность).

На основании указанных принципов Peter Samuel и David Frank считают возможным адекватно перевести практически любой стилистический прием исходного текста, при этом акцент ставится на наиболее полное понимание представителями культуры переводящего языка (P. Samuel&D.Frank. *Translating Poetry and Figurative Language into St. Lucian Creole*, <http://linguafranka.net/saintluciancreole/workpapers/10.htm>)

В работе, посвященной переводу библейских текстов “Translating the Word of God”, J. Beekman and J. Callow предлагают следующие способы перевода метафор, представленные в таблице:

Формы, которые могут принимать метафоры и сравнения оригинала в целевом языке				
Степень эксплицитности в ЦЯ нормативная (литературная)		форма в ЦЯ		
Тип сравнения	Части сравнения, эксплицитно выраженные	Метафора	Сравнение	Ни то, ни другое
Сокращенное	образ	1		
	образ, тема	2	4	
Полное	образ, тема, точка подобия	3	5	6
Нет	тема, точка подобия			7

1. Сохранение метафорической формы текста (типы 1, 2 и 3). В некоторых случаях метафора, в которой четко выражен только образ, может передаваться на ЦЯ без дополнительного разъяснения темы или точки подобия.
2. Использование формы сравнения (типы 4, 5). Одним из самых простых способов нахождения эквивалента метафоры может считаться перевод ее как сравнения. Данный способ подчеркивает, что в основе любой метафоры лежит косвенное сравнение предметов.
3. Использование формы необразного выражения (типы 6 и 7). Третья возможность, которую может использовать переводчик, заключается в том, чтобы передать значение фигуры речи оригинала при помощи необразного выражения в ЦЯ. При этом переводчик может либо сохранить образ, используемый в оригинале, либо выбрать другой. Сохранение образа соответствует типу 6 в таблице, выбор другого образа – типу 7.
4. Сочетание различных форм. Последним из вышеназванных способов перевода является комбинация из трех нормативных типов – метафоры, сравнения и выражения, не обладающего

переносным значением. Так, метафора может объединяться с метафорой, сравнением или необразным выражением; сравнение, в свою очередь, может образовать сочетание с необразным выражением; сокращенное сравнение может сочетаться с полным сравнением.

(J. Beekman and J. Callow. *Translating the Word of God*, <http://www.fondslovo.ru/resources/TWOG/ch09.html>)

Подводя итог существующим в традиционной лингвистике подходам к переводу метафор, Z. Maalej выделяет 3 наиболее распространенных типа:

- 1) перевод метафор на основании стандартных правил;
- 2) перевод метафор в соответствии с типологией текста;
- 3) культурологический подход.

Основателем первого направления считается Newmark (1980), первым предложивший стандартные процедуры перевода метафор. Большинство исследователей (Larson (1984), Crofts (1988), Alvarez (1993)) сходятся во мнении по поводу существования следующих пяти стандартных процедур:

1. Keeping the same metaphorical image, i.e. translating it literally (as long as it sounds natural to target readers) (Сохранение аналогичного метафорического образа, т.е. дословный перевод);
2. Changing it into a simile (Перевод метафоры сравнением);
3. Substituting it by an equivalent metaphor in the TL (Замена любой эквивалентной метафорой переводящего языка);
4. Keeping the same metaphorical image, and adding an explanation making the ground of similarity explicit (Сохранение аналогичного метафорического образа с добавлением объяснения, которое делает основание сравнения эксплицитным);
5. Translating it by a paraphrase (Перифразирование).

Данная теория не принимается однозначно всеми исследователями. Основные возражения, высказанные по поводу теории стандартных правил перевода метафор:

- 1) данная схема не предлагает вариантов, по которым осуществляется выбор между 5-ю стандартными процедурами;
- 2) перевод каждой метафоры уникален и часто зависит от структуры и функции каждой конкретной метафоры в конкретном контексте и не может быть сведен к набору абстрактных правил (Snell-Hornby, 1988: 58).

Идея варьировать способы перевода метафоры в зависимости от типа текста, в котором она присутствует, также принадлежит Newmark (1995), предложившему следующую типологию:

В информативных текстах (*informative texts*) метафоры не несут реальной функциональной нагрузки и могут быть выпущены в процессе перевода.

В художественных текстах (*expressive texts*) метафоры важны, но обладают низкой переводимостью, поскольку содержат контекстуальную, семантическую и прагматическую информацию. В таком типе текста необходимо воскрешать «мертвые» метафоры (P. Newmark, 1995).

Несмотря на очевидную важность типологии текстов в процессе перевода метафор, данная теория содержит множество противоречий:

1) Не всегда очевидно, какой статус занимает метафора в типологическом спектре, т.к. “where a metaphor is situated on this scale cannot be determined by a system of watertight categories: its position shifts with cultural developments” (Используя фиксированные категории, невозможно определить какую позицию занимает метафора на данной шкале: она меняется с развитием культуры) (M. Snell-Hornby, 1988: 57).

2) По утверждению Hatim, “texts can never be so neatly categorized and are often found to display characteristics of more than one type”. (Тексты никогда не могут быть так четко классифицированы, поскольку часто имеют характеристики более чем одного вида) (B. Hatim, 1997: 10). Сам Newmark указывал на тот факт, что “few texts are purely expressive, informative or vocative: most include all three functions with an emphasis on one of the three”. (Только небольшое количество текстов принадлежат исключительно к художественным, информативным или

публицистическим: большинство включают все три функции с доминированием одной из них) и то, что “most informative texts will either have a vocative thread running through them, or the vocative function is restricted to a separate section of recommendation, opinion, or value-judgement; a text can hardly be purely informative, i. e. objective” (P.Newmark, 1995: 42).

3) Классификация Newmark, в которой рассматривается только 2 типа текстов, не может считаться исчерпывающей. Hatim предлагает иную типологию: (a) Descriptive Exposition (Описательное изложение), (b) Narrative Exposition (Повествовательное изложение), (c) Conceptual Exposition (Концептуальное изложение), (d) Overt Argumentation (Открытая аргументация), (e) Covert Argumentation (Скрытая аргументация), and (f) Instruction with Option (as in advertising) or without Option (as in treaties) (Инструкция с выбором или без) (B. Hatim, 1997: 138).

4) То, что Newmark называет «низким уровнем информативности» (low degree of informativity) может оказаться высоким уровнем когнитивной информативности (high degree of cognitive informativity), поскольку перевод когнитивных (dead) метафор позволит определить способ концептуализации и организации опыта в исходной культуре.

Современная теория перевода является культурно ориентированной. Концепт культуры рассматривается как “a totality of knowledge, proficiency and perception” (общее количество знаний, опыта и восприятия), фундаментальное для перевода в целом и перевода метафор в частности (M. Snell-Hornby, 1988: 42).

Утверждение о том, что метафора представляет собой культурно-специфическое явление, подтверждается тем фактом, что различные культуры концептуализируют опыт различными способами (M. Snell-Hornby, 1988: 56).

Многие исследователи считают культурологические факторы определяющими перевод метафоры (Nida, 1964; Catford, 1965; Mason, 1982; Snell-Hornby, 1988; Tabakowska, 1993). Так, например, считается, что если оригинальность метафоры определяется культурно-специфическими факторами, которые исчезают при переводе, то читатель будет лишен большей

части важной информации о культуре исходного языка. С другой стороны, Dagut утверждает, что, несмотря на отсутствие простых общепринятых правил перевода метафор, переводимость любой метафоры зависит от следующих факторов:

- 1) the particular cultural experiences and semantic associations exploited by it (конкретный культурный опыт и семантические ассоциации, задействованные в метафоре);
- 2) the extent to which these can, or cannot, be reproduced non-anomalously in TL, depending on the degree of 'overlap' in each particular case (диапазон, в котором эти явления могут (или не могут) быть воспроизведены в переводящем языке, в зависимости от уровня «несовпадения» в каждом конкретном случае) (M.V. Dagut, 1976: 32).

Таким образом, невозможность перевода отдельных метафор основана на отсутствии части культурного опыта в принимающей культуре, лексических особенностях SL или просто особенностях построения лексических единиц (compactness of lexical items).

Van Den Broeck рассматривает случай метафоры как ограничение переводимости как таковое и утверждает, что переводимость метафоры обратно пропорциональна количеству информации (специфически культурной), заключенной в метафоре и уровню структурирования этой информации в тексте (R. Van Den Broeck, 1981: 84). Dobrzynska, утверждая, что перевод метафор строго культурно определен, предлагает 3 стратегии для перевода метафор:

- 1) a metaphor-to-metaphor procedure (процедура «метафора-метафора»), где находится точный эквивалент оригинальной метафоры (an exact equivalent of the original metaphor) (M P M);
- 2) a metaphor-to-metaphor procedure (процедура «метафора-метафора»), где находится иное метафорическое выражение, которое имеет аналогичный смысл (another metaphorical phrase which would express a similar sense) (M1 P M2);
- 3) a metaphor-to-paraphrase procedure (процедура «метафора-объяснение»), когда «непереводимая» метафора (an untranslatable metaphor) заменяется дословным

неметафорическим пересказом (*literal paraphrase*) (М Р Р) (Т. Dobrzynska, 1995: 598-599).

Наряду с традиционным подходом к пониманию метафоры, на котором базируется большинство исследований, в зарубежном переводоведении появляются когнитивные исследования перевода метафор.

С точки зрения когнитивного подхода к изучению метафоры, различные языки – это способы получить доступ к структурам сознания людей, говорящих на этих языках. Изучение метафор каждой конкретной культуры позволяет узнать, каким способом структурируется опыт в данной культуре.

Mandelblit (1995) предложил «Гипотезу когнитивного перевода» (“Cognitive Translation Hypothesis”) для перевода метафор, состоящую из двух сценариев:

- 1) а **"similar mapping condition"** (состояние аналогичного метафорического проецирования) (SMC) применяется, если между языками не происходит концептуального сдвига;
- 2) а **"different mapping condition"** (состояние иного метафорического проецирования) (DMC) применяется в случае концептуального сдвига между SL и TL.

Для проверки различий между SMC и DMC Mandelblit использует временной параметр (*the time parameter*) и делает вывод, что “the difference in reaction time is due to a conceptual shift that the translator is required to make between the conceptual mapping systems of the source and target languages”. (Разница во времени реагирования происходит из-за концептуального сдвига, который необходимо совершить переводчику, смещая концептуальные системы проецирования исходного и переводящего языков.) (N. Mandelblit, 1995: 493).

Схема, предложенная Mandelblit, может быть дополнена исследованиями Deignan, Gabrys & Solska, выделившими несколько возможных вариантов перевода метафор:

- 1) same conceptual metaphor and equivalent linguistic expression (аналогичная концептуальная метафора и эквивалентное лингвистическое выражение);
- 2) same conceptual metaphor and different linguistic expression (аналогичная концептуальная метафора и иное лингвистическое выражение);
- 3) different conceptual metaphors used (использование иной концептуальной метафоры);
- 4) words and expressions with similar literal meanings but different metaphorical meanings (слова и выражения с аналогичными прямыми значениями, но разными метафорическими значениями) (Deignan, A., Gabrys D., Solska A, 1997).

Deignan, Gabrys & Solska предположили, что в случае SMC встречается либо та же концептуальная метафора и эквивалентное лингвистическое выражение (1), либо та же концептуальная метафора, но иное лингвистическое выражение (2); DMC происходит, когда используется иная концептуальная метафора (3 и 4).

Чем больше сходства в процессах концептуализации двух культур, тем чаще применяется SMC, чем больше различий, тем чаще встречается DMC. Одинаковые концептуальные метафоры, используемые различными культурами, свидетельствуют о существовании одинаковых способов концептуализации действительности; в случае расхождений в концептуальных метафорах сопоставительное изучение метафорических систем позволяет узнать о моделях концептуализации иной культуры и наладить межкультурное понимание. По утверждению Лакоффа и Тернера (1989: 214), “to study metaphor is to be confronted with hidden aspects of one's mind and one's culture” (изучать метафору значит иметь дело со скрытыми аспектами разума и культуры).

Основываясь на когнитивной теории перевода метафоры, Z. Maalej в своей работе “Translating Metaphor between Unrelated Cultures: A Cognitive Perspective” проводит сопоставительное исследование перевода когнитивных

метафор английского языка и языка Tunisian Arabic (ТА), применяя следующие процедуры:

- 1) При переводе метафоры исходного языка эквивалентным метафорическим выражением переводящего языка выявляется **аналогичная концептуальная метафора, используемая в обеих культурах**. В этом случае метафорическое выражение переводится дословно.
- 2) Если в переводящем языке используется **иное метафорическое выражение, возможны два варианта: а) существует аналогичная концептуальная метафора** (но сферы их употребления не совпадают в SL и TL); **б) используется иная концептуальная метафора**.

В результате проведенного исследования Z. Maalej делает ряд выводов, важных для концептуальной теории метафоры в целом: концептуальные метафоры, составляющие корпус примеров, чаще всего относятся к структурным и онтологическим. Ориентационные метафоры гораздо менее распространены. Структурные метафоры чаще всего переводятся дословно и лучше понимаются читателями, чем онтологические метафоры, даже в случае невозможности применения SMC. Причиной этого можно считать тот факт, что онтологические метафоры часто основаны на двусмысленности и недоговоренности, а, кроме того, являются четко культурно-обусловленными (например, метафоры вместилища). Перевод метафор – это область, в которой концептуальные системы двух культур наиболее явно прослеживаются и могут наблюдаться в различных аспектах (Z. Maalej, <http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej/transmeta.html>).

Когнитивный подход к переводу метафор получает все большее распространение. Так, Christina Schäffner утверждает, что когнитивный подход к метафоре способен привнести новые приемы в общую теорию перевода. Особое внимание исследователь уделяет переводу политических текстов на английском и немецком языках. В своем исследовании Schäffner показывает как метафорические выражения трансформируются при переводе; каким образом концептуальная метафора сохраняется или изменяется в тексте (или

последовательности текстов) на микро-уровне метафорических выражений. Проблема метафоры, таким образом, поднимается на уровень текста и дискурса (Ch. Schäffner, *Metaphors in Political Texts and Consequences for Translation*, <http://www.art.man.ac.uk/SML/ctis/events/Conference2000/text1.htm>).

В настоящем исследовании предпринята попытка интегрировать когнитивный подход к переводу метафоры, развивающийся в западном переводоведении, и трансформационную теорию перевода, активно разрабатываемую отечественными лингвистами.

4.3. Трансформационная теория перевода

Перевод – это ситуация двуязычной коммуникации, в основе которой лежит билингвизм, т.е. способность переводчика использовать в коммуникации два языка. Переводчик, как и всякий билингв, оказывающийся в ситуации коммуникации на одном из двух языков, также испытывает на себе воздействие системы другого языка. В его речи в большей или меньшей степени возникают факты интерференции. Интерференция может затрагивать любой уровень взаимодействия языков, оказывающихся в контакте в языковой практике индивида (Н.К. Гарбовский, 2004: 316).

Перевод – это ситуация билингвизма особого рода. Особый характер перевода по сравнению с другими случаями двуязычной коммуникации отмечал и французский исследователь теоретических проблем перевода Ж. Мунен: «Перевод есть контакт языков и факт билингвизма. Но этот факт билингвизма совсем особого рода должен бы, на первый взгляд, быть отвергнут как неинтересный, в силу того, что не подпадает под общее правило. Перевод, являясь бесспорно ситуацией контакта языков, мог бы быть описан как крайний случай такого контакта, статистически весьма редкий, когда сопротивление привычным последствиям билингвизма более сознательно и более организовано. В этом случае двуязычный коммуникант сознательно борется против всякого отклонения от языковой нормы, против всякой интерференции» (Ж. Мунен, 1994). Перевод, таким образом, есть факт сознательного

противодействия интерференции, т.е. воздействия со стороны системы того языка, который во время порождения речи остается в сознании переводчика. Перевод предполагает одновременную актуализацию обоих языков. Поэтому обычную ситуацию билингвизма можно определить как билингвизм статический, а перевод – как билингвизм динамический. При динамическом билингвизме в контакт вступают не только два языка, но и две культуры, а переводчик соответственно является местом контакта не только языков, но и двух культур (Н.К. Гарбовский, 2004: 319).

В переводе постоянно осуществляется не столько контакт, сколько столкновение культур, но не культуры одного народа с культурой другого как объективных способов жизнедеятельности народов, а культуры, субъективно воспринятой и описанной автором оригинала, с субъективными представлениями переводчика о чужой культуре и об особенностях ее интерпретации автором оригинала (Н.К. Гарбовский, 2004: 320).

Подобные межкультурные столкновения в процессе перевода отражены в теории межъязыковых преобразований. Все межъязыковые преобразования, совершаемые в процессе перевода, могут быть определены как трансформации либо как деформации. **Трансформации** – это положительные, развивающие изменения, преобразующие состояние объекта, а **деформации** – отрицательные, пагубные преобразования, обезображивающие, уродующие, искажающие первоначальный объект (Н.К. Гарбовский, 2004: 360).

Термин **«трансформация»** последовательно употреблялся Я.И. Рецкером, А.С. Бархударовым, А.Д. Швейцером и др. В теории Бархударова переводческие трансформации фактически уподобляются переводческим приемам. Так, определяя замены как «наболее распространенный и многообразный вид переводческой трансформации», Бархударов рассматривает в качестве одного из типов лексических замен «конкретизацию», которую называет также и приемом. (А.С.Бархударов ?).

В.Н. Комиссаров выделяет следующие виды переводческих трансформаций:

1. Лексические: а) формальные (транслитерация, калькирование), б) лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция).
2. Грамматические: дословный перевод, членение предложений, объединение предложений, грамматические замены (грамматической категории, части речи, члена предложения, предложения определенного типа)
3. Лексико-грамматические: антонимический перевод, описательный перевод, компенсация.

(В.Н. Комиссаров Современное переводоведение, с. 159)

Н.К. Гарбовский, обобщая классификации переводческих трансформаций, выполненных Я.И. Рецкером, Л.С. Бархударовым, В.Н. Комиссаровым, Р.К. Миньяр-Белоручевым, Ж.-П. Вине и К. Дарбельне, выделяет следующие виды трансформаций.

Адаптация – преобразование, в результате которого происходит не только изменение в описании той или иной предметной ситуации, но и заменяется сама предметная ситуация. Адаптация вызывается межкультурной асимметрией (Н.К. Гарбовский, 2004: 404).

Эквиваленция – переводческая трансформация, в результате которой предметная ситуация, описанная в тексте оригинала, передается в переводе иными структурными и стилистическими средствами, а иногда и иными семантическими компонентами (Н.К. Гарбовский, 2004: 405).

Стилистическая нейтрализация – эквиваленция, которая затрагивает прагматический уровень единицы перевода.

Генерализация – трансформационная операция, в ходе которой переводчик, следуя по цепочке обобщения, заменяет понятие с более ограниченным объемом и более сложным содержанием, заключенное в слове или словосочетании исходного текста, понятием с более широким объемом, но менее сложным, менее конкретным содержанием (Н.К. Гарбовский, 2004: 426).

Конкретизация – трансформационная операция, в ходе которой переводчик, следуя по цепочке обобщения, заменяет понятие с более широким объемом и менее сложным содержанием, заключенное в слове или

словосочетании исходного текста, понятием с более ограниченным объемом, но сложным, более конкретным содержанием (Н.К. Гарбовский, 2004: 433).

Антонимический перевод – выполняется по формуле двойного отрицания, двойной контрадикторности (Н.К. Гарбовский, 2004: 466).

Целостное преобразование – прием, в процессе которого преобразуется внутренняя форма какого-либо отрезка речевой цепи, осуществляется в рамках либо перекрепления, либо внеположенности, адекватность обеспечивает отнесенность исходной и преобразованной единицы перевода к одному и тому же отрезку действительности (Н.К. Гарбовский, 2004: 420).

Метафорическая дифференциация – трансформационная операция, состоящая в изменении в переводе образной основы метафоры с переходом от одного вида объектов к другому (Н.К. Гарбовский, 2004: 411).

Применение теории переводческих трансформаций по отношению к анализу изменений в структуре метафоры оригинального текста и перевода позволяет проследить закономерности, существующие в системе переводческих соответствий английского и русского языков. Попытка классификации способов передачи стилистических тропов, и в частности метафор на основании трансформационной теории была осуществлена Л.В. Бреевой и А.А. Бутенко, выделившими следующие наиболее характерные способы трансформаций структуры метафоры: **дифференциация и конкретизация, генерализация значений, смысловое (или логическое) развитие, целостное преобразование, компенсация** (Л.В. Бреева, А.А. Бутенко, <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/trasform01.htm>). Анализ трансформаций стилистических приемов при переводе, произведенный данными исследователями, показывает, что в большинстве случаев метафоры исходного текста сохраняются. При этом переводчик часто использует приемы смыслового развития и целостного преобразования как наиболее творческие из всех видов трансформаций. В тех случаях, когда невозможно сохранить троп из-за валентностных особенностей переводящего языка, переводчику приходится прибегать к описательному переводу, а затем пытаться компенсировать потерю

метафорической образности путем введения в текст дополнительных образов, усиливающих экспрессию.

4.4. Способы метафорических трансформаций в произведениях В.В. Набокова

Используя когнитивную теорию перевода метафор в сочетании с трансформационной теорией перевода, в настоящем исследовании мы классифицируем метафоры, обнаруженные в произведениях В.В. Набокова, во-первых, на основании использования когнитивного сценария с сохранением (SMC) или изменением (DMC) метафорической проекции, а во-вторых, на основании применения той или иной трансформации при переводе метафоры. В результате проведенного исследования выяснилось, что часть трансформаций применяется при сохранении метафорической проекции (к таким трансформациям можно отнести конкретизацию, генерализацию, лексические замены и т.п.), при изменении метафорической проекции используются иные трансформации (эквиваленция, стилистическая нейтрализация, метафорическая дифференциация и целостное преобразование).

В анализируемых произведениях В.В. Набокова, при переводе большей части метафор используется сценарий SMC, т.е. в переводящем языке используется аналогичное метафорическое проецирование, выраженное идентичными оригиналу лингвистическими способами; либо различия между метафорами оригинала и перевода проявляются только на языковом уровне при использовании иных метафорических выражений для аналогичной когнитивной метафоры.

1. Сценарий SMC (similar mapping condition).

Поскольку большинство метафор, составляющих корпус примеров настоящего исследования, относятся к авторским, креативным, наиболее адекватный перевод подобных метафор, согласно традиционной теории перевода – дословный. На когнитивном уровне такой перевод предполагает сохранение концептуальных метафор оригинала в переводе. При этом в переводящей культуре может существовать аналогичная метафора, что делает возможным дословный перевод:

I entered a plane of being where nothing mattered, save <u>the infusion of joy brewed within my body</u> . (Лолита, с.61)	Я перешел в некую плоскость бытия, где ничто не имело значения, кроме <u>настоя счастья, вскипающего внутри моего тела</u> . (Lolita, с. 200)
---	---

В данном случае в оригинале и переводе метафорическое выражение сочетает две концептуальные метафоры: ВМЕСТИЛИЩА (ЧЕЛОВЕК – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ) и СУБСТАНЦИИ (ЧУВСТВА – ЭТО СУБСТАНЦИЯ (ЖИДКОСТЬ)). Подобные онтологические метафоры в равной степени характерны для исходного и переводящего языка.

Однако существуют случаи, когда конвенциональная исходная метафора переносится в переводящий язык, где подобная метафора становится креативной. В таком случае также используется сценарий SMC (аналогичная метафора и аналогичное метафорическое выражение), однако в исходном языке метафора является широко распространенной, а в переводящем – оригинальной и нетипичной.

Curious: although actually her looks had faded, I definitely realized, so <u>hopelessly late in the day</u> , how much she looked — had always looked — like Botticelli's russet Venus — the same soft nose, the same blurred beauty. (Lolita, с. 303)	Любопытно: хотя в сущности ее красота увяла, мне стало ясно только теперь — в этот <u>безнадежно позаний час жизненного дня</u> — как она похожа — как всегда была похожа — на рыжеватую Венеру Боттичелли — тот же мягкий нос, та же дымчатая прелесть. (Лолита, с. 423)
--	---

Для английского языка характерно выражение “late in the day”, отражающее существующую метафору ЖИЗНЬ – ЭТО ДЕНЬ, перенесенное в русский язык дословно, подобное выражение становится авторской метафорой В.В. Набокова.

Тем не менее, по справедливому замечанию Snell-Hornby, перевод каждой конкретной метафоры сугубо специфичен, поэтому не может существовать единых правил перевода (Snell-Hornby, 1988: 58). Так, В.В. Набоков использует в двух случаях совершенно разные стратегии перевода идентичных метафор.

При переводе с русского языка на английский метафорическое выражение представляет идентичную метафору:

На краю шоссе, справа, вырос ярко-желтый столб, и в этом месте от шоссе исходила под прямым углом едва заметная дорога, призрак старой дороги, почти сразу выдыхающейся в хвощах и диком овсе. (Отчаяние, с. 352)

On the right-hand side of the highway a bright yellow post grew up and at that spot there branched out at right angles a scarcely discernible road, the ghost of some obsolete road, which presently expired among burdocks and oatgrass. (Despair, с. 34)

Совершенно аналогичная метафора оригинала исчезает при переводе с английского языка на русский, автор заменяет ее неметафорическим выражением.

One day, soon after her disappearance, an attack of abominable nausea forced me to pull up on the ghost of an old mountain road that now accompanied, now traversed a brand new highway, with its population of asters bathing in the detached warmth of a pale-blue afternoon in late summer. (Lolita, с. 345)

Как-то раз, вскоре после ее исчезновения, приступ отвратительной тошноты заставил меня оставить машину на **старой, полузаросшей горной дороге**, которая то сопровождала, то пересекала новенькое шоссе и вся пестрела от диких астр, купавшихся в разбавленном тепле бледно-голубого дня в конце лета. (Лолита, с. 461)

В данном случае нет объективных факторов, препятствующих сохранению метафоры оригинала, т.е. В.В. Набоков руководствовался, скорее всего, стилистическими принципами, удаляя метафору из текста перевода.

Как в русском, так и в английском языке, существуют метафоры, дословный перевод которых невозможен в силу существования объективных различий между языками. Когнитивная основа метафоры в переводе сохраняется, т.е. используется сценарий SMC, метафоры имеют аналогичные сферы цели и источника, однако метафорические выражения трансформируются тем или иным образом для достижения адекватного перевода.

Наиболее распространенными переводческими трансформациями, использованными при переводе произведений В.В. Набокова, являются следующие:

1. Конкретизация. Используя данную трансформацию, В.В. Набоков уточняет детали описываемого мира. При переводе с *русского языка на английский* возможны следующие разновидности конкретизации:

А) Использование более конкретного понятия

<p>Еще и еще раз заводили граммофон, среди многих пар обыкновенных ног мелькали все те же упоительные ноги, и у Франца, от вина, от чужого кружения, начиналась какая-то бальная кутерьма в голове, <u>словно все мысли его сразу научились плясать.</u> (КДВ, с. 204)</p>	<p>Again and again the phonograph was wound, and among many pairs of ordinary legs flashed those strong, graceful, ravishing legs, and Franz, dizzy from the wine and gyrations of the dancers, became aware of a certain terpsichorean tumult in his poor head <u>as if all his thoughts were learning to foxtrot.</u> (KQK, c. 144)</p>
--	---

При переводе уточняется, какой именно танец научились плясать мысли Франца – фокстрот.

Б) Конкретизация образа

<p>Он перевернул страницу, и <u>весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком, — но ласково отбросив его, Драйер опять замкнулся в книгу.</u> (КДВ, с. 120)</p>	<p><u>He turned the page, looked around and the outside world avidly, like a playful dog waiting for that moment, darted up to him with a bright bound. But pushing Tom away affectionately, Dreyer again immersed himself in his anthology of verse.</u> (KQK, c. 10)</p>
---	--

«Абстрактная» собака, которой уподобляется мир в оригинальной метафоре, при переводе получает имя и становится «конкретной» собакой Драйера.

В) Расширение ситуации

Данная разновидность является наиболее распространенной.

<p>А был он тут как тут, желтоусый, шумный, ел за одним столом с ней и спал на постели рядом, — и ее волновали его денежные дела, совсем так же, как <u>в тот — уже далекий — год, когда полновесной леньгой сыпался, сыпался к нему — балласт, выбрасываемый с воздушных шаров инфляции.</u> (КДВ, с. 184)</p>	<p>There he was, big as life, tawny-mustached and ruddy, eating at one table with her and sleeping in the adjacent bed, and demanding her attention in one way or another. His financial affairs interested her even more than in that already very <u>distant year when a lot of ballast jettisoned from the balloon of inflation had come pouring into his pockets where it turned into that alchemical dream – valuta.</u> (KQK, c. 114)</p>
---	---

Г) Дополнительное сравнение

<p>В самом <u>названии этой незнакомой еще столицы — в увесистом грохоте первого слога и в легком звоне второго — было для него что-то волнующее.</u> (КДВ, с. 122)</p>	<p><u>In that very name of the still unfamiliar metropolis, in the lumber and rumble of the first syllable and in the light ring of the second there was something that excited him like the romantic names of good vines and bad women.</u> (KQK, c. 13)</p>
---	---

Сравнение, дополняющее оригинальную метафору, поясняет, какого рода волнение вызывал у Франца Берлин.

При переводе с английского языка на русский используются следующие виды конкретизации:

А) Использование более конкретного понятия.

<u>The magazine escaped to the floor like a flustered fowl.</u> (Lolita, c.60)	<u>Журнал спрыгнул на пол, как спугнутая курица.</u> (Лолита, с.199)
--	--

Английское слово “fowl” используется для общего наименования птиц (домашних птиц).

Б) Расширение ситуации

Данная разновидность конкретизации также часто применяется В.В. Набоковым при переводе англоязычных произведений на русский язык.

<u>Both brighter and dreamier to the ear than they were to the eye, was that vapory vibration of accumulated sounds</u> that never ceased for a moment, as it rose to the lip of granite where I stood wiping my foul mouth. (Lolita, c. 345)	<u>Но даже ярче, чем эти встречаемые, безмолвно радовавшиеся краски — ибо есть цвета и оттенки, которые с умилением празднуют свои встречи, — ярче и мечтательнее на слух, чем они для глаза, было воздушное трепетание сборных звуков, не умолкавших ни на минуту при восхождении своем к гранитной полке, на которой я стоял, вытирая мерзостный рот.</u> (Лолита, с. 461)
---	--

В) Дополнительное сравнение

<u>Autumn was ringing in the air.</u> (Lolita, c. 292)	Верленовская <u>осень звенела в воздухе, как бы хрустальном.</u> (Лолита, с. 413)
--	---

Г) Использование уточняющего понятия

В качестве уточнений чаще всего используются прилагательные, усиливающие метафору оригинала, либо проясняющие основу метафоризации.

<u>In my desire to get myself casé, to attach myself somehow to some patterned surface which my stripes would blend with,</u> I thought of a man I knew in the department of French at Beardsley College... (Lolita, c. 192)	Мне хотелось быть casé, <u>хотелось прикрепить к какой-нибудь пестрой поверхности, с которой бы незаметно слились мои арестантские полоски.</u> (Лолита, с. 320)
--	--

Таким образом, конкретизация выступает важным средством преобразования метафорических выражений в переводе.

2. Генерализация. Прием, противоположный конкретизации, гораздо менее распространенный в произведениях В.В. Набокова, стремившегося к наибольшей детализации изображаемых миров.

При переводе с русского языка на английский можно выделить следующие виды генерализации:

А) Сокращение информации. В некоторых случаях подобные сокращения оказываются весьма существенными:

<p>Все, что лежало между этими двумя живыми оазисами, было неизведанным туманом, так что образ столицы в его сознании напоминал те первые карты, на которых географ, еще не остывший после странствий, начертил все, что открыл, обдав остальное облачной синевой и поразив суеверные умы размахистой “Терра Инкогнита”. (КДВ, с. 155)</p>	<p>Everything that lay between those two live oases was a terra incognita blank. (КQК, с. 67)</p>
--	--

Б) Объединение частей метафорического выражения.

<p>Погодя, она осторожно взяла со стола часы и посмотрела на фосфористые стрелки и цифры, — скелет времени. (КДВ, с. 257)</p>	<p>She picked up her watch from the bed table and pondered its phosphorescent information. (КQК, с. 238)</p>
---	---

При переводе с английского на русский наиболее распространены следующие виды генерализации:

А) Использование менее конкретного понятия.

<p>But my heart pounded with tiger joy, and I crunched a cocktail glass underfoot. (Lolita, с. 331)</p>	<p>Сердце во мне колотилось от хищного веселья, и помню, как хрустнула коктейльная рюмка у меня под ногой. (Лолита, с. 449)</p>
--	--

Иногда генерализация обусловлена только стилистическими причинами, как в вышеприведенном примере, однако существуют случаи, когда использование более общего наименования связано с несовпадением коннотативных значений эквивалентных языковых единиц.

<p>Show me your badge instead of shooting at my foot, you ape, you. (Lolita, с. 334)</p>	<p>Покажите мне вашу бляху, если вы сыщик, вместо того, чтобы палить мне в ногу, скотина! (Лолита, с. 451)</p>
---	---

“Аре” (обезьяна) не считается в русском языке общепризнанным оскорблением, поэтому автор использует иное понятие.

Б) Объединение частей метафорического выражения.

<p>For a moment, we were both in the same warm green bath of the mirror that reflected the top of a poplar with us in the sky. (Lolita, с. 43)</p>	<p>На мгновение мы оба заплавали в теплой зелени зеркала, где отражалась вершина тополя вместе с нами и небом. (Лолита, с. 183)</p>
--	--

3. Перевод метафоры сравнением

Данная переводческая трансформация считается распространенным приемом перевода метафоры в традиционной теории перевода. Для когнитивной теории различие между метафорой и сравнением, основанное на формальных показателях (как, подобно, as, like) является несущественным, поскольку оба

приема в исходном и переводящем языке не выходят за границы аналогичных метафорических концептов.

Чаще всего перевод метафоры сравнением является чисто стилистическим приемом (когда в переводящем языке возможны оба варианта – метафора и сравнение). В таком случае сравнение используется для придания образу большей выразительности.

<p>Да, в жаркие летние дни она, бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад, и <u>наливались сенокосным ветром лиловые паруса спущенных штор.</u> (Отчаяние, с. 333)</p>	<p>On hot summer days, a languid lady in lilac silks, she would recline in her rocking chair, fanning herself, munching chocolate, all the <u>blinds down, and the wind from some mew-mown field making them billow like purple sails.</u> (Despair, с. 4)</p>
---	--

Иной случай представляет перевод метафоры сравнением при использовании в исходном языке конструкции, отсутствующей (невозможной) в переводящем языке.

<p>He looked an awful wreck off the court, but now and then, when, in the course of a lesson, to keep up the exchange, he would put out as it were <u>an exquisite spring blossom of a stroke</u> and twang the ball back to his pupil, that divine delicacy of absolute power made me recall that, thirty years before, I had seen <i>him</i> in Cannes demolish the great Gobbert! (Lolita, с. 177)</p>	<p>Вне площадки он казался ужасной развалиной, но иногда во время урока, когда для продления обмена, он позволял себе <u>удар, чистый, как кактусовый цветок</u>, и со струнным звоном возвращал мяч ученице, эта божественная смесь нежной точности и державной мощи напоминала мне, что тридцать лет тому назад, в Канн, я видел, как именно он в пух разбил великого Гобера! (Лолита, с. 307)</p>
---	--

Использование сравнения в переводе, как правило, делает эксплицитной основу сопоставления объектов исходной метафоры, как в следующем примере.

<p>...the doomed child went in followed by her throat-clearing father and <u>crayfish Tom</u> with the bags. (Lolita, с. 130)</p>	<p>...обреченное дитя вошло в него <лифт>, а за ней последовали ее покашливающий отец и <u>Том с чемоданами, как распяленный краб.</u> (Лолита, с. 263)</p>
---	---

Необходимо отметить, что существует и обратная трансформация, когда сравнение переводится при помощи метафоры.

<p><u>"You talk like a book, Dad."</u> (Lolita, с. 124)</p>	<p>Ты что-то очень <u>книжно выражаешься</u>, милый папаша. (Лолита, с. 257)</p>
---	--

Таким образом, вне зависимости от причин использования трансформации метафоры в сравнение и наоборот, эти изменения затрагивают только языковой уровень.

4. Антонимический перевод. Перевод метафоры с использованием в переводящем языке противоположных понятий (двойного отрицания) встречается в произведениях В.В. Набокова крайне редко.

Странное дело: <u>вещи не любили Франца</u> . (КДВ, с. 253)	Not only animals, but so-called <u>inanimate objects, feared and hated Franz</u> . (КQК, с. 229)
---	--

Подобные трансформации обычно явно не мотивированы, как в данном случае, когда вместо отрицания (didn't like) использованы противоположные понятия "feared and hated" (боялись и ненавидели).

Иногда антонимический перевод задействует противоположные понятия без использования отрицания, описывая ситуацию с другой стороны.

Магазин работал хорошо, но прибыль не оседала. Совершенно внезапно <u>улетело у него в сквозняке биржи тысяч восемьдесят</u> . (КДВ, с. 234)	The store was doing good business but the profits did not accumulate as solidly as they should have. <u>The stock market had recently given a sudden shiver</u> ; he had gambled on it and lost, and now he was gambling again. (КQК, с. 195)
--	---

«Сквозняк биржи» в оригинале заменяется на "shiver of the stock market" (дрожь биржи).

5. Лексические замены

Существуют случаи, когда при переводе происходят незначительные изменения, затрагивающие лексический состав метафорического выражения.

При переводе *с русского на английский* были обнаружены следующие разновидности:

А) Использование синонима (сходного понятия).

В этом случае на когнитивном уровне происходят изменения на уровне фреймов внутри идентичной метафорической модели.

...и я бы вероятно нашел в конце концов тот пустяк, который, бессознательно замеченный мной, мгновенно пустил в ход <u>машину памяти</u> , а может быть и не нашел бы... (Отчаяние, с. 373)	... and very possible I should have finally found the trifle, which, unconsciously noticed by me, had at once set going <u>the engine of memory</u> ... (Despair, с. 67)
---	--

«Машина памяти» в оригинале в переводе заменяется выражением "engine of memory" (мотор, двигатель); окказионально данные понятия могут выступать как синонимы.

Панический трепет, как зарница, прошел в его мыслях. (КДВ, с. 252)	A flutter of panic brushed his heart. (КQК, с. 226)
--	---

В данной метафоре происходит замена ВМЕСТИЛИЩА: «мыслей» на “heart”(сердце), хотя основа исходной метафоры сохраняется.

Б) Замена части речи

Еще одним типом лексических трансформаций является смена части речи, задействованной в метафорическом выражении.

Она везет меня в Париж! Не город, а шампанское, — но у меня от него всегда изжога. (КДВ, с. 234)	She's taking me to Paris! I know it's a fizzy city, but it always gives me heartburn. (КQК, с. 210)
--	---

В данном случае существительное (шампанское) заменяется прилагательным (fizzy - шипучий). При отсылке к концепту «ПАРИЖ» данное прилагательное позволяет предположить аналогию с «шампанским», хотя само английское слово “champagne” в переводе не используется.

При переводе с английского на русский в произведениях В.В. Набокова встречаются лексические трансформации следующих разновидностей:

А) Использование синонима (сходного понятия).

We inspected further: a collection of European hotel picture post cards in a museum devoted to hobbies at a Mississippi resort, where with a hot wave of pride I discovered a colored photo of my father's Mirana (Lolita, с. 169)	Далее, мы осмотрели: собрание европейских отельных открыток в миссиссиппийском музее, посвященном коллекционерским причудам, где с горячим приливом гордости я выискал цветную фотографию отцовской “Мираны” (Лолита, с. 300)
--	---

“Wave of pride” (волна гордости) заменяется более привычным для русского языка «приливом гордости».

Иногда подобные замены обусловлены отсутствием необходимых лексических единиц в переводящем языке.

Knowing Julia, he was quite sure she would not have told a chance friend about their affair — one sip among dozens of swallows. (ГГ, с. 521)	Зная Джулию, он был совершенно уверен, что она не стала бы рассказывать случайной подружке об их романе — одном мелком глоточке среди многих дюжин глотков. (ПВ, с. 48)
--	---

В английском языке существует два синонима для русского слова «глоток»: “sip” (маленький глоток) и “swallow”. Отсутствие русского эквивалента для английского “sip” вызывает необходимость применить лексическую трансформацию.

Б) Смена части речи

При переводе с английского на русский наиболее часто применяется трансформации:

«существительное→прилагательное»;

Its bed was a **nightmare**. (ГТ, с. 491)

Совершенно **кошмарная** кровать. (ПВ, с. 14)

«прилагательное→существительное»;

As we sat in the darkness of the verandah (a <u>rude wind</u> had put out her red candles)... (Lolita, с. 67)
--

Когда вечером мадам Гейз и я сидели в темноте на веранде (<u>грубиян-ветер</u> потушил ее алые свечки)... (Лолита, с. 205)
--

«существительное→глагол».

Let me show you the garden" (the last more brightly, with a kind of <u>winsome toss of the voice</u>). (Lolita, с.37)

Давайте-ка я еще покажу вам столовую и сад" (последнее произнесено было живее, точно она <u>заманчиво взмахнула голосом</u>). (Лолита, с.178)

В) Смена числа и рода существительных

Данная лексико-грамматическая трансформация применяется при несовпадении грамматических категорий исходного и переводящего языка.

Night is always a **giant** but this one was especially terrible. (ГТ, с. 494)

Всякая ночь– **великанша**, но та оказалась в особенности страшна. (ПВ, с. 17)

В английском языке практически отсутствует грамматическая категория рода, и все неодушевленные существительные относятся к среднему роду. Это не совпадает с категорией рода в русском языке, поэтому для сохранения метафоры олицетворения английское слово “giant” в русском принимает женский род аналогично с существительным «ночь».

Иногда возможна трансформация числа, как в следующем примере.

<u>To rout the monster of insomnia</u> should he try himself one of those amethyst capsules? (Lolita, с. 119)
--

Мог ли он позволить себе, <u>чтобы рассеять дэмонов бессонницы</u> , самому испробовать одну из этих аметистовых капсуль? (Лолита, с. 252)

Таким образом, значительная часть метафор в произведениях В.В. Набокова переводятся с сохранением когнитивной основы, а переводческие трансформации происходят на языковом уровне и затрагивают конкретные метафорические выражения. Однако существуют метафоры, при переводе которых используется иной когнитивный сценарий.

2. Сценарий DMC (different mapping condition).

В случае использования сценария DMC когнитивные метафоры исходного языка переводятся при помощи иных метафорических выражений и иных когнитивных метафор. Существуют два принципиально разных случая использования сценария DMC. В первом случае в переводящем языке существует аналогичная когнитивная (конвенциональная) метафора, однако она не задействуется в переводе по тем или иным причинам. Во втором случае в переводящем языке нет метафоры, аналогичной метафоре оригинала (конвенциональной, либо авторской). В обоих случаях применяются различные переводческие трансформации, позволяющие создать адекватный перевод метафоры.

1. Эквиваленция. При переводе с русского языка на английский в результате данной трансформации метафора может исчезнуть (при отсутствии аналогичной конвенциональной метафоры в переводящем языке).

Действительно, <u>место было глухое</u> . (Отчаяние, с. 354)

A lonely spot , quite so! (Despair, с. 37)

Нейтрализация метафоры также происходит при наличии соответствующей когнитивной метафоры с несовпадающими сферами метафоризации.

<u>История</u> , которая так рассердила жену, <u>была</u> , в сущности говоря, <u>пустая</u> . (КДВ, с. 119)

The incident that had irritated his wife was actually pretty silly . (ККК, с. 7)

Несмотря на широкое распространение метафоры ВМЕСТИЛИЩА в английском языке, для метафоризации понятия “incident” она не используется.

Определенной метафоре оригинала может соответствовать иная конвенциональная метафора в переводе, более характерная для переводящей культуры.

...с тоской Драйер вспоминал, что это “Монтевидео” он слышал и вчера, и третьего дня, и опять <u>странная грусть на него нахлынула</u> , и он растерялся, когда вдруг певица осеклась и улыбнулась. (КДВ, с. 266)

Dreyer had heard this Montevideo both yesterday and the day before, and <u>he was again filled with a bizarre melancholy</u> , and felt embarrassed for the poor dumpy girl when her voice cracked on a note and she recovered the tune with a brave smile. (ККК, с. 253)

Метафорическая модель «ЧУВСТВА – ЭТО ЯВЛЕНИЕ ПРИРОДЫ» (волна) в переводе заменяется двумя взаимодополняющими моделями “A HUMAN BEING IS A CONTAINER” и “FEELINGS ARE SUBSTANCES”.

Подобная ситуация встречается и при переводе авторских метафор.

<p>Я, пожалуй, <u>просмакую</u> ваше предложение, авось во сне увижу то, что вы изобрели, или, по крайней мере, <u>мое воображение</u> пропитается им. (КДВ, с. 170)</p>	<p>I think <u>I want to roll your offer around in my head</u>. Who knows, maybe I'll see your invention in my next dream. <u>My imagination must become steeped in it</u>. (КЗК, с. 91)</p>
--	---

Метафора оригинала «ИДЕИ – ЭТО ПИЦЦА» в переводе трансформируется в метафоры ОБЪЕКТА и ВМЕСТИЛИЩА.

При переводе с английского на русский эквиваленция применяется в случае использования традиционных конвенциональных метафор в оригинале, когда для метафоризации соответствующей сферы в языке перевода традиционно используется иной образ.

<p>I still see him quite clearly — a stocky White Russian ex-colonel with a bushy mustache and a <u>crew cut</u>; there were thousands of them plying that fool's trade in Paris. (Lolita, с. 25)</p>	<p>Не могу вспомнить его смехотворную фамилию, но после стольких лет он мне видится еще совсем ясно — коренастый русак, бывший полковник Белой Армии, пышноусый, <u>остриженный ежиком</u>. (Лолита, с. 167)</p>
---	--

Конвенциональная метафора может существовать в переводящем языке, однако автор не всегда использует ее при переводе.

<p>Since he was "<u>building a family</u>" as he put it, he would have no time henceforth for my affairs which he termed "very strange and very aggravating." (Lolita, с. 298)</p>	<p>Так как он намеревался посвятить себя, как он выразался, "<u>интенсивному производству семейных единиц</u>", он не мог уж находить время, чтобы заниматься моими делами, которые он считал "очень странными и довольно раздражительными". (Лолита, с. 418)</p>
--	---

Выражение “building a family” («построить», создать семью) имеет эквивалент в русском языке, но при переводе оно заменяется механистической метафорой, активизирующей иные метафорические концепты-источники.

Использование эквиваленции может быть обусловлено отсутствием не целой концептуальной метафоры, но какой либо ее части.

<p>And now take down the following important remark: <u>the artist in me has been given the upper hand over the gentleman</u> (Lolita, с.75)</p>	<p>А теперь запишите следующее важное замечание: <u>художественной стороне своей природы я дал заслонить мою коренную порядочность</u>. (Лолита, с. 213)</p>
--	--

“Gentleman” – специфический концепт английской культуры, и хотя он вполне понятен русскоязычному читателю, В.В. Набоков предпочитает не сохранять его в переводе метафоры.

2. Стилистическая нейтрализация. Данная переводческая трансформация является разновидностью эквиваленции, затрагивающей прагматический уровень перевода.

В большинстве случаев применения стилистической нейтрализации оригинальная метафора исчезает при переводе.

В некоторых случаях креативная метафора оригинала переводится при помощи конвенциональной, как в следующем случае:

<p>В первый же раз, как Франц пришел ужинать, он начал тонко издеваться над ним. Франц давно обмертвел, — <u>только поворачивал туда-сюда лицо, как будто получая по щекам невидимые удары.</u> (КДВ, с. 249)</p>	<p>The very next time Franz came to supper his clever uncle <u>began poking at him.</u> (ККК, с. 222)</p>
---	---

Креативная метафора может быть полностью заменена неметафорическим нейтральным выражением.

<p>Особнячок был в другом конце, — недалеко от широкого проспекта, <u>где водились два вида трамвая, 113-ый и 108-ой, и один вид автобуса.</u> (КДВ, с. 176)</p>	<p>Beyond her villa there was a large avenue serviced by two trams, number 113 and 108 and one bus. (ККК, с. 100)</p>
--	--

При переводе *с английского языка на русский* в результате стилистической нейтрализации конвенциональная метафора исчезает, вместо нее используется неметафорическое выражение.

<p>We had some <u>close shaves.</u> (Lolita, с. 180)</p>	<p>Мы с ней несколько раз едва не попались. (Лолита, с. 309).</p>
--	--

<p>The dreadful fascination of meeting an <u>old flame in public!</u> (ГТ, с. 520)</p>	<p>Опасное обаяние прилюдной встречи с прежней любовью! (ПВ, с. 47)</p>
--	--

Как конвенциональная, так и креативная метафора может полностью исчезать при переводе (без замены неметафорическим выражением).

<p>Then I rejoined him upstairs, <u>the keys jangling in my pockets like gold.</u> (Lolita, с. 341)</p>	<p>Затем я поспешил присоединиться к нему на верхнем этаже. (Лолита, с. 457)</p>
---	--

Данная креативная метафора не получает никакого соответствия в переводе, т.е. полностью исчезает.

A simple child, Lo would scream no! and frantically clutch at my driving hand whenever I put a stop to her tornadoes of temper by turning in the middle of a highway with the implication that I was about to take her straight to that dark and dismal abode. (Lolita, c. 162)

Простоватая моя девочка орала: “Нет!” — и в безумном страхе хватала мою рулевую руку всякий раз, что я поворачивал автомобиль посредине шоссе, как бы намереваясь тут же ее умчать в ту темную и безвыходную глушь. (Лолита, с. 292)

В данном случае метафора также полностью исчезает.

3. Метафорическая дифференциация.

Метафорическая дифференциация заключается в изменении образной основы метафоры при переводе. Как правило, подобная трансформация связана с несовпадением выделяемых для метафоризации признаков сравнения, однако в произведениях В.В. Набокова подобная дифференциация может быть использована и произвольно, как в следующих случаях при переводе *с русского языка на английский*.

Сегодня, кстати, познакомился я с местным жандармом, — совершенно опереточный персонаж! (Отчаяние, с. 460)

Today, most aptly, I made the acquaintance of the local gendarme – a perfectly farcical figure! (Despair, c. 208)

«Оперетта» (опереточный) при переводе представлена как “farce” (farcical), что объясняется, скорее всего, тем, что В.В. Набоков стремился сохранить в этом случае структуру метафоры, а образовать прилагательные от английского “operetta” или “musical comedy” (возможные варианты переводческих соответствий) представляется достаточно сложным.

Мне было бы презанятно узнать, что этот подслеповатый осел мог заметить в наших безоблачных отношениях. (Отчаяние, с. 413)

I would give a lot to know what that purblind eagle could detect in the cloudless blue of our wedlock. (Despair, c. 133)

В приведенном примере наблюдается замена при переводе концепта «осел» на “eagle” (орел), несмотря на то, что “ass” в английском языке имеет аналогичное русскому значение ‘a foolish person’. Однако Набоков предпочитает заменить наименование животного в данной метафоре, обыгрывая имя персонажа (Орловиус). В русском тексте подобная метафора была бы слишком прямолинейной, а в английском смысл сравнения сможет уловить лишь читатель, знакомый с русским языком; использование подобного пересечения языков необычайно характерно для В.В. Набокова.

При переводе с английского языка на русский метафорическая дифференциация применяется с изменением общей метафорической модели.

<p>This program rather appalled me, but I spoke to two intelligent ladies who had been connected with the school, and they affirmed that the girls did quite a bit of sound reading and that the "communication" line was more or less ballyhoo aimed at giving old-fashioned Beardsley School a financially remunerative modern touch, though actually it <u>remained as prim as a prawn</u>. (Lolita, c. 196)</p>	<p>Эта программа меня сперва несколько смутила; но я посоветовался с двумя умными дамами, в прошлом связанными с школой, и они уверили меня, что девочки там много и основательно читают и что весь этот вздор насчет "коммуникации" — просто рекламная шумиха, имеющая целью придать старомодной Бердслейской гимназии полезный в финансовом смысле "модерный" оттенок, хотя на самом деле <u>она осталась столь же чопорной, как чепец</u>. (Лолита, с. 324)</p>
---	--

Сфера-источник данной модели в английском языке принадлежит к животному миру "prawn" (креветка), в то время как в переводе «чопорным» считается деталь одежды (чепец).

4. Целостное преобразование.

Данная трансформация (полное преобразование метафоры) применяется, как правило, при переводе с русского языка на английский.

<p>При грозном свете его трагической судьбы и позднего геройства та часть его плана, которая касалась меня, моей выгоды, моего благополучия, <u>казалась глуповато-материальной, как — скажем — громоотвод на здании банка, вдруг освещенный ночью молнией</u>. (Отчаяние, с. 417)</p>	<p>In the lurid glare of his tragic fate and belated heroism, that part of his plan which concerned me, my profit, my well-being, <u>seemed as stupidly matter of fact, as, say, the inauguration of a railway during an earthquake</u>. (Despair, c. 140)</p>
--	--

«Громоотвод на здании банка, вдруг освещенный ночью молнией» становится в переводе «открытием железной дороги во время землетрясения».

Подобное преобразование встречается в следующем случае, когда «прыжок с парашютом» преобразуется в «прыжок с балкона в куст артишока».

<p><u>Мне всегда трудно разжать пальцы, держащие письмо над щелью — это вроде того, как прыгнуть в холодную воду или в воздух с парашютом, — и теперь мне было особенно трудно выпустить письмо</u>. (Отчаяние, с. 407)</p>	<p>I have always found it difficult to loosen my grip of the letter suspended above the abysmal chink. <u>It is like diving into icy water or jumping from a burning balcony into what looks like the heart of an artichoke</u>, and now it was particularly hard to let go. (Despair, c. 123)</p>
---	--

При переводе с английского на русский язык также встречается прием целостного преобразования.

The fact that Lo would have to come back to Ramsdale <u>was a treasure of anticipation</u> . (Lolita, c. 101)	Тот факт, что Ло должна была вернуться в Рамздэль, <u>дивно озарял пещеру будущего</u> . (Лолита, с. 236)
---	---

“A treasure of anticipation” (сокровище предвкушения) в оригинальном тексте заменяется совершенно иной метафорой при переводе.

Целостное преобразование встречается только в авторских переводах В.В. Набокова, что подтверждает различный статус автора произведения и переводчика, воспроизводящего чужое произведение на ином языке. Как автор, В.В. Набоков позволял себе вносить существенные изменения как в сюжет переводимых произведений, так и в задействованные языковые приемы. С.Б. Ильин не имел подобной свободы при переводе романов В.В. Набокова, что обуславливает следующие особенности переводов С.Б. Ильина по отношению к автопереводам В.В. Набокова.

При переводе конвенциональных метафор В.В. Набоков и С.Б. Ильин используют различные стратегии перевода. В.В. Набоков в автопереводах использует стандартные неметафорические соответствия, не переводя конвенциональные метафоры творческими, как, например, в следующем случае:

Inly dying, inly moaning, I glimpsed a reasonably <u>wide shoulder of road</u> ahead, and bumped and wobbled into the weeds. (Lolita, c. 123)	Внутренне обмирая, внутренне изнывая, я смутно увидел впереди сравнительно широкую обочину и с подскоками и покачиванием съехал на траву. (Лолита, с. 256)
---	---

С.Б. Ильин часто использует дословный перевод для конвенциональных метафор:

<u>Cute wrist watch, with picture of doggy adorning its face</u> , for only twenty-two francs (ПВ, с. 497).	<u>Симпатичные наручные часыки с украшавшим их личико изображением песика</u> – всего за двадцать два франка. (ПВ, с. 20)
---	---

В данном случае конвенциональная метафора оригинала “face of the watch” переводится на русский язык при помощи неметафорического соответствия «циферблат часов»; однако, С.Б. Ильин посчитал возможным сохранить метафору, которая в переводе на русский приобрела черты творческой.

И хотя в результате в переводе возникает характерная для творчества В.В. Набокова метафора персонификации, ключевое различие заключается в том,

что все набоковские метафоры, уподобляющие неживые объекты живым существам, являются творческими, и именно творческие метафоры дословно воспроизводятся при переводе.

Приемы генерализации, конкретизации, целостного преобразования, удаление и добавление метафор в текст перевода в целом более характерны для автопереводов В.В. Набокова. С.Б. Ильин использует, как правило, дословный перевод для авторских метафор В.В. Набокова. Однако в анализируемом материале были обнаружены случаи, когда переводчик передавал неметафорическое выражение оригинала при помощи метафоры:

"He died last year," added the girl (who *en face* did not resemble Armande one bit), **abolishing whatever interest** a photochrome of the Majestic in Chur might have presented. (ГТ, с. 490)

"Он умер в прошлом году", – сказала девушка (*en face* совсем не похожая на Арманду), сметая последние крохи интереса, какой представлял цветной снимок "Восхождения" в Куре. (ПВ, с. 13)

There even gleamed a boutique among the **shops forming a semicircle around a freshly planted young rowan** under which some litter had already been left, such as a workman's empty bottle and an Italian newspaper. (ГТ, с. 513)

И даже дамский магазинчик поблескивал среди лавчонок, обступивших полукругом свежевывсаженную молодую рябину, под которую уже нанесли всякого сору вроде пустой пролетарской бутылки и такой же итальянской газеты. (ПВ, с. 39)

Данные метафоры образованы согласно моделям, характерным для произведений В.В. Набокова, что позволяет им удачно «вписаться» в набоковский текст. В целом, С.Б. Ильин во всех случаях старается сохранить стиль В.В. Набокова, указанные различия в стратегиях перевода могут считаться несущественными, поскольку не оказывают заметного влияния на общие результаты исследования.

Выводы из Главы IV

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. В современном переводоведении ведущим является традиционный подход к метафоре, при котором метафора рассматривается как один из стилистических приемов. Соответственно классификации способов перевода метафор основаны на формальных признаках метафорических выражений в исходном и переводящем языке.
2. Инновационным подходом к проблеме метафоры является трансформационная теория перевода, т.е. рассмотрение переводческих трансформаций, которым подвергаются метафорические выражения в переводящем языке.
3. В зарубежном переводоведении разработан когнитивный подход к переводу метафор, учитывающий когнитивную основу метафорических моделей. При когнитивном подходе перевод метафор рассматривается с позиций сохранения или изменения метафорической проекции в исходном и переводящем языке. При этом отдельно выделяется сохранение или изменение метафорического выражения.
4. Настоящее исследование интегрирует когнитивный и трансформационный подход, т.е. переводческие трансформации классифицируются на основании состояния метафорической проекции. Для ситуации сохранения метафорической проекции (SMC) характерны конкретизация, генерализация, антонимический перевод, лексико-грамматические трансформации. Для ситуации изменения метафорической проекции (DMC) характерны эквиваленция, стилистическая нейтрализация, метафорическая дифференциация и целостное преобразование.
5. В произведениях В.В. Набокова ведущим сценарием перевода является SMC. Сценарий DMC применяется, как правило, в автопереводах. Переводческие стратегии В.В. Набокова и С.Б. Ильина несколько различаются, однако различия незначительны.

Заключение

Настоящее диссертационное исследование посвящено анализу метафорических словоупотреблений в произведениях В.В. Набокова, выполненному в рамках когнитивной теории метафоры (Дж. Лакофф, М. Джонсон, М. Тернер, Ж. Фоконье; А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов, И. М. Кобозева, Е. С. Кубрякова, А. П. Чудинов). Материал исследования, состоящий из метафорических выражений, обнаруженных в русскоязычных и англоязычных произведениях В.В. Набокова, определил особенности исследования; а именно выделение ведущих метафорических моделей на основании принадлежности к общей сфере цели, либо сфере-источнику метафоризации. В результате были определены метафорические системы, функционирующие в русскоязычной и англоязычной прозе В.В. Набокова. Сопоставив указанные системы, мы не обнаружили существенных расхождений между русским и английским языком, что свидетельствует о тесной взаимосвязи способов структурирования действительности в сознании писателя-билингва. Наибольшие различия в способах метафоризации выявляются при сопоставлении конвенциональных метафорических моделей указанных языков, поскольку культурно-специфические признаки метафор, присущих различным культурам, проявляются именно на общеупотребительном уровне. Креативные, авторские метафоры полностью воспроизводятся в тексте перевода, т.к. представляют собой сугубо индивидуальные способы осмысления действительности, вне зависимости от типа авторской метафоры (полностью новаторской или расширенной конвенциональной).

С точки зрения принадлежности базовых метафор к онтологическим, структурным или ориентационным, в произведениях В.В. Набокова подавляющее большинство составляют онтологические метафоры, трактующие некую недискретную сущность в терминах дискретной. Конвенциональные онтологические метафоры наиболее часто получают креативное расширение. Структурные и ориентационные метафоры встречаются в произведениях В.В. Набокова реже, и, как правило, представляют собой конвенциональные

метафоры языка. Кроме того, в результате исследования нами была выделена особая группа метафор, составленная из метафорических явлений синестезии, т.е. заимствования из сфер различных органов чувств.

Количественный анализ материала позволяет сделать выводы о соотношении конкретных групп метафор в русскоязычных и англоязычных текстах В.В. Набокова (см. Приложение 3). Так, среди метафор, объединенных сферой-источником, в русскоязычных романах преобладает антропоморфная метафора (19,5%), в то время как в англоязычных романах данная группа становится менее активной, а на первое место выходит природоморфная метафора (23,5%). Различия выявляются также на уровне различных фреймов внутри выделенных групп, тем не менее, общее соотношение метафор, объединенных сферой-источником, в русскоязычных и англоязычных произведениях практически совпадает (50% и 47,7% соответственно).

Некоторая часть метафорических моделей, обнаруженных в произведениях В.В. Набокова, классифицирована на основании области цели метафоризации, поскольку для структурирования наиболее значимых концептов автор использует множество различных источников. В структуре данной группы были выявлены следующие базовые различия: в англоязычных произведениях писателя исчезают модели со сферой цели «Творчество, воображение» и «Взгляд», присутствующие в русскоязычных произведениях, а их место занимают модели со сферами цели «Сердце и любовь» и «Разум». Данные изменения свидетельствуют, скорее всего, об изменении некоторых приоритетных концептов В.В. Набокова в различные периоды творчества, поскольку указанные модели представлены в большинстве своем авторскими метафорами.

Среди метафор объектов и метафор вместилищ в русских текстах преобладают последние, в англоязычных романах чаще встречаются метафоры объектов. Данные различия могут свидетельствовать о предпочтительных способах метафоризации в русском и английском языках.

В целом, отмеченные различия не влияют существенно на проанализированные метафорические системы, что позволяет сделать вывод об их значительном сходстве.

При сопоставительном анализе переводов метафорических выражений с русского языка на английский, и с английского языка на русский, обнаружилось, что при переводе (вне зависимости от направления) по различным причинам исчезает в среднем 3% от общего количества метафорических выражений исходного текста. В основном нейтрализации подвергаются конвенциональные метафоры оригинала, не имеющие регулярных соответствий в переводящем языке, либо имеющие неметафорические соответствия. Авторские метафоры нейтрализуются в случае использования в оригинале специфически культурных концептов. И, наконец, возможны случаи исчезновения метафоры, обусловленные сугобо стилистическими причинами (без языковой мотивации).

В зависимости от способов перевода, метафоры исходного текста и текста перевода могут быть распределены в две основные группы. Основанием для классификации служит когнитивная основа метафоры, воспроизводимая в переводе, либо полностью исчезающая. В случае задействования при переводе когнитивного сценария аналогичного метафорического проецирования, модель сохраняется в тексте на переводящем языке и воспроизводится дословно. При расхождении лексического состава языков применяются различные переводческие трансформации, служащие для устранения расхождений. Для данного сценария базовыми трансформациями, применяемыми В.В. Набоковым, выступают конкретизация, генерализация, перевод метафоры сравнением, антонимический перевод и лексико-грамматические замены. Данные приемы используются в различном соотношении при переводе в разных направлениях. Когда в переводе применяется сценарий иного метафорического проецирования, в тексте перевода используется иная когнитивная модель, имеющая иное лингвистическое выражение. Необходимо отметить, что сценарий иного метафорического проецирования встречается в произведениях В.В. Набокова гораздо реже, т.е. при переводе, прежде всего, действует «закон сохранения метафоры» исходного текста. В тех случаях, когда

сохранить исходную метафору невозможно, применяются следующие трансформации: эквиваленция, стилистическая нейтрализация, метафорическая дифференциация и целостное преобразование. Данные трансформации в равной мере затрагивают конвенциональные и авторские метафоры, единственное отличие заключается в том, что конвенциональные метафоры трансформируются в случае отсутствия соответствующей модели в переводящем языке, а авторские, как правило, сознательно изменяются автором, даже если аналогичная модель возможна в языке перевода.

Перевод романов, использованных в настоящем исследовании, был выполнен различными авторами. Два представленных романа («Лолита» и «Отчаяние») являлись автопереводами В.В. Набокова. Роман «Король, дама, валет» был переведен В.В. Набоковым в соавторстве с сыном, и, наконец, перевод романа «Прозрачные вещи» был выполнен профессиональным переводчиком С.Б. Ильиным. Как показало настоящее исследование, в способах метафоризации, задействованных в переводах первых трех романов, различия не были выявлены, т.е. во всех переводах прослеживалась специфическая метафорическая система В.В. Набокова. Некоторые изменения наблюдались лишь в активности тех или иных моделей в различные периоды творчества. В переводе С.Б. Ильина были выявлены особые приемы, не свойственные В.В. Набокову. Так, например, для переводов С.Б. Ильина характерна активизация конвенциональной модели английского языка в русском, в то время как В.В. Набоков предпочитал нейтрализовать специфическую конвенциональную метафору в переводе. Кроме того, С.Б. Ильин практически не использует трансформации с изменением концептуальных моделей (целостное преобразование, эквиваленция и т.д.), сохраняя оригинальные образы В.В. Набокова. Тем не менее, в случаях расхождения между оригинальным текстом и текстом перевода С.Б. Ильин использует метафорические модели, в целом характерные для творчества В.В. Набокова, что позволяет сохранить стилистику текста без существенных изменений.

Настоящая диссертация, представляющая собой инновационный подход к анализу творчества В.В. Набокова с позиций когнитивной лингвистики, не

претендует на полноту и комплексность исследования данного феномена; поэтому мы считаем целесообразным выделить некоторые направления, представляющиеся перспективными для дальнейшего исследования:

- рассмотрение базовых метафорических моделей в творчестве В.В. Набокова на примере иных произведений;
- исследование функционирования метафорической системы в автобиографической прозе писателя;
- проведение комплексного анализа конвенциональных метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных произведениях В.В. Набокова и рассмотрение базовых приемов расширения конвенциональной метафоры;
- сопоставительное исследование переводов произведений В.В. Набокова, выполненное различными переводчиками в России и за рубежом;
- анализ метафорических систем, задействованных в поэтических произведениях В.В. Набокова;
- сопоставительный анализ метафорических моделей В.В. Набокова как писателя-билингва и соответствующих моделей, функционирующих в аутентичных художественных произведениях на русском и английском языке.

Список литературы

1. Alvarez, Antonia. *On Translating Metaphor*. London/New York: Routledge, 1993.
2. Baker, Mona. *In Other Words*. London/New York: Routledge, 1992.
3. Bassnett S. *Translation Studies*. New-York, Routledge, 2003.
4. Beekman, J. & Callow, J. *Translating the Word of God* (<http://www.fondslovo.ru/resources/TWOG/ch09.html>)
5. Bell, Roger T. *Translation and Translating. Theory and Practice*. London/New York: Longman, 1991.
6. Brown T. *Making Truth. The Roles of Metaphor in Science*. - University of Illinois Press, 2003. – 232 p.
7. Catford, J. *A Linguistic Theory of Translation*. London, 1965.
8. Crofts, Marjorie. "Translating Metaphors." *ARAL*, 11: 1, 47-53. 1988.
9. Dagut M.B. Can "Metaphor" be translated? *Babel*, Vol.22 No. 1, pp.21-33, 1976.
10. Deignan, A., Gabrys D., Solska A. Teaching English metaphors using cross-linguistic awareness activities, 1997. *ELT Journal*, 51, (4), 352-361([http://lib.leeds.ac.uk/search~/tELT+Journal/telt+journal/1,1,2,B/frame set&FF=telt+journal&2,,2](http://lib.leeds.ac.uk/search~/tELT+Journal/telt+journal/1,1,2,B/frame%20set&FF=telt+journal&2,,2))
11. Dobrzynska, Teresa. "Translating Metaphor: Problems of Meaning." *Journal of Pragmatics*, 1995. P. 595-604.
12. Fauconnier G., Turner M. Conceptual integration networks // *Cognitive Science*. – Vol. 22, № 2. – 1998. – P. 133–187.
13. Fung, Mary M.Y. & K.L. Kiu. "Metaphor across Language and Culture." *Babel*, 33: 2, 84-103. 1987.
14. Fung, Mary M.Y. *Translation of Metaphor*. In *An Encyclopaedia of translation*. eds. Chan Sin-wai & D.E., 1995.
15. Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. London/New York: Routledge, 1993.
16. Halliday, M.A.K. *Patterns of Language*. London, 1966.

17. Hatim, Basil & Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman, 1990.
18. Hatim, Basil & Ian Mason. *The Translator as Communicator*. London/New York: Routledge, 1997.
19. Hervey, Sandor & Ian Higgins. *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*. London/New York: Routledge, 1992.
20. Johnson D.B. *Synesthesia, polichromatism, and Nabokov // A Book of Things About Vladimir Nabokov*. – Ann Arbor, 1974.
21. Johnson, Barton D. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis, 1985.
22. Lakoff G. *The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought*. 2nd ed. / Ed. by A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
23. Lakoff G. *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. – Chicago; London: University of Chicago Press, 1987. – 614 p.
24. Lakoff, George, Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago- London: The University of Chicago Press, 1980.
25. Larson, Mildred L. *Meaning-Based Translation: A Guide to Cross-Language Equivalence*. New York/London: University Press of America, 1984.
26. Lederer, M. *La traduction simultanee. Experience et theorie*. Paris, 1981.
27. Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
28. Maalej Zouhair. *Translating Metaphor between Unrelated Cultures: A Cognitive Perspective*. (<http://simsim.rug.ac.be/Zmaalej/transmeta.html>)
29. Mandelblit, Nili. "The Cognitive View of Metaphor and its Implications for Translation Theory." In: *Translation and Meaning PART 3*. Maastricht: Universitaire Press, 1995, p. 483-495.
30. Mandelblit, Nili. 1995. *Beyond Lexical Semantics: Mapping and Blending of Conceptual and Linguistic Structures in Translation*, in *Proceedings of the 4th Int. Conf. on the Cognitive Science of Natural Language Processing*, Dublin, Ireland, July 1995.
31. Mason, Kirsten. *Metaphor and Translation*. *Babel* 28, 140-149, 1982.

32. Mounin G. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris, 1994.
33. Nabokov Vladimir. *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. *Transparent Things*.
Look at the Harlequins! – New York, The Library of America, 1996. – 824 c.
34. Nabokov Vladimir. *Despair*. – New York, Vintage International, 1989.
35. Nabokov Vladimir. *King, Queen, Knave*. – New York, Vintage International, 1989.
36. Nabokov Vladimir. *Lolita*. На англ. яз. – М.: Юпитер-Интер, 2004. – 356 с.
37. Neubert, Albrecht & Gregory M. Shreve. *Translation as Text*. Kent: The Kent State University Press, 1992.
38. Newmark, Peter. "The Translation of Metaphor." *Babel*, 16: 2, 93-100, 1980.
39. Newmark, Peter. *A Textbook of Translation*. New York/London: Phoenix ELT, 1995.
40. Newmark, Peter. *Approaches to Translation*. London: Prentice Hall International (UK) Ltd. X, 1988.
41. Nida, Eugene & Charles R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1974.
42. Pergnier, Maurice. *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1993.
43. Rosch E. Human categorization // N. Warren (ed). *Studies in cross-cultural psychology*. – N.Y., 1997.
44. Samuel, Peter & Frank, David. *Translating Poetry and Figurative Language into St. Lucian Creole*
(<http://linguafranka.net/saintluciancreole/workpapers/10.htm>)
45. Snell-Hornby. M. *Translation Studies - An Integrated Approach*. Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins, 1988.
46. Tabakowska, Elzbieta. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.
47. Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1995.

48. Van Besien, Fred & Katja Pelsmaekers. The Translation of Metaphor. In: Paul Nekeman (ed.), Proceedings of XIth World Congress of FIT (Translation, our Future), Maastricht: Euroterm, 140-146, 1988.
49. Van Den Broeck, Raymond. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. *Poetics Today*, 2: 4, 1981. P. 73-87.
50. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. – СПб.: «Алтейя», 1999. – 320 с.
51. Андреев Л.Г. Зарубежная литература второго тысячелетия. Учеб.пособие. Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк., 2001.
52. Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27–35.
53. Апресян Ю.Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова. // Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т.2. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М., 1995.
54. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 3–32.
55. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 339 с.
56. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998.
57. Арутюнова Н.Д. Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис. – М.: Наука, 1992. – 281 с.
58. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Екатеринбург: Издательство Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
59. Балашова Л. В. Метафорическое поле игры в истории русского языка // Аксиологическая лингвистика: игровое и комическое в общении. – Волгоград, 2003. – С. 42–54.
60. Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора: Материалы к словарю. – М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1991. – 193 с.

61. Баранов А.Н. Предисловие редактора // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: УРСС, 2004.
62. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Постулаты когнитивной семантики // Когнитивные исследования в языковедении и зарубежной психологии. Барнаул, 2001.
63. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. М., 1994.
64. Бархударов Л. С. Язык и перевод. – М., 1975.- 240 с.
65. Берберова Н. Бородин. Мыс бурь. Повелительница. Набоков и его "Лолита". – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 368 с
66. Бирдсли М. Метафорическое сплетение // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990.
67. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О.В. Волкова и В.В. Набокова // Новый мир, 1990, №5.
68. Бло Ж. Набоков. – СПб., 2000.
69. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.153–173.
70. Бойд Брайан. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. – М.: Издательство Независимая Газета; СПб: Издательство «Симпозиум», 2004. – 928 с.
71. Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. – М.: Издательство Независимая Газета; СПб: Издательство «Симпозиум», 2001. – 695 с.
72. Бойд, Брайан. Жизнь биографа // Звезда. – 2002, №1.
73. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Тамбов, 2000.
74. Болдырев Н.Н. Концепт и языковое значение. Лексические и грамматические концепты//Когнитивная семантика (курс лекций по английской филологии). Тамбов: Изд-во Тамб.ун-та, 2001.Изд.2-ое стер. – 134 с.

75. Борковец Н.И. Техническая метафора в художественной картине мира (на материале немецкой прозы XX века и ее переводов на русский язык): Дисс. на соиск. канд. ст. – Екатеринбург, 2000. – 203 с.
76. Бреева Л.В., Бутенко А.А. Лексико-стилистические трансформации при переводе (<http://belpaese2000.narod.ru/Trad/trasform01.htm>)
77. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. – М.: УРАО, 2000. – 208 с.
78. В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1997. – 974 с. (Г.1)
79. В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б.В. Аверина, библиогр. С.А. Антонова. – СПб.: РХГИ, 2001. – 1064 с.
80. Ванников Ю.В. Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С.34-39.
81. Вежбицкая А. Лексическая семантика в культурно-сопоставительном аспекте // А. Вежбицкая. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С.51-546.
82. Вежбицкая А. Понимание культур через средство ключевых слов // А. Вежбицкая. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С.261-449.
83. Вежбицкая А. Сопоставление культур через средство лексики и прагматики. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
84. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1997. – 411 с.
85. Вейхман Г.А. Новое в грамматике современного английского языка. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 544 с.
86. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. – М., 1988. – С. 11–66.
87. Гак В.Г. Повторная номинация и ее стилистическое использование // Вопросы французской филологии. – М., 1972. – С.123-136.
88. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

89. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. – М.: Издательство Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
90. Голикова Ж.А. Перевод с английского на русский: Учебное пособие. – М.: Новое знание, 2003. – 287 с.
91. Гудмен Н. Метафора – работа по совместительству // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990.
92. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – С. 35-289.
93. Гумбольдт В. фон. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития // Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – С. 307-382.
94. Гумбольдт В. фон. Об изучении языков, или план систематической энциклопедии всех языков // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – С. 346-349.
95. Дейнан Э. Метафоры: Справочник по английскому языку/Эллис Дейнан; Пер. с англ. С.Г. Томахина. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 251 [5] с.
96. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4.
97. Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990.
98. Ерофеев В.В. Русская проза Владимира Набокова. Вступительная статья // В.В. Набоков. Собр. сочинений в 4-х т. – М., 1990. Т.1. – С. 3-32.
99. Жолковский А.К., Мельчук И.А. О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. – М., 1967. – Вып.19. – С. 177-237.
100. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
101. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. - Волгоград - Архангельск, 1996.
102. Карасик В.И. Язык социального статуса. М.: Изд-во «Гнозис», 2002.

103. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1997. – 261 с.
104. Карпович И.М. Сборник рассказов В.В. Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2001.
105. Каслова А. А. Метафорическое моделирование президентских выборов в России и США (2000 г.). Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2003. – 208 с.
106. Каслова А. А. Метафорическое моделирование президентских выборов в России и США (2000 г.): Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2003а. – 208 с.
107. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общ. ред. Н.Г. Мельникова. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 688 с.
108. Кобозева И.М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода, 2002 (<http://www.dialog-21.ru/>)
109. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. – М., 2000.
110. Козловская Н.В. Лексика предметного мира в организации лексической структуры текста произведения В.В. Набокова «Другие берега». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1995.
111. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 128 с.
112. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Учебное пособие. – М.: ЧеРо, 1999. – 136 с.
113. Комиссаров В.Н. Слово о переводе: Очерк лингвистического учения о переводе. – М.: Междунар. отношения, 1973. – 215 с.
114. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Курс лекций. М.: ЭТС, 1999. – 192 с.
115. Комиссаров В.Н. Теория перевода: лингвистические аспекты. – М.: Высшая школа, 1990. – 251.

116. Комиссаров В.Н., Коралова А.Л. Практикум по переводу с английского языка на русский. – М.: Высш. шк., 1990. – 127 с.
117. Кусаинова Т.С. Темы «пространство» и «время» в лексической структуре художественного текста (по роману В.В. Набокова «Другие берега»). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 1997.
118. Кучина Т.Г. Творчество Набокова в зарубежном литературоведении. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1996.
119. Кушнина Л.В. Динамика переводческого пространства: гештальт-синергетический подход. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2003. – 232 с.
120. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории яз. говорят нам о мышлении. – М.: Яз. славян. культуры, 2004. – 792 с.
121. Лакофф Дж. Когнитивная семантика // Язык и интеллект. – М., 1996. – С. 143–185.
122. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: УРСС, 2004. – 253 с.
123. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода // Международные связи русской литературы: Сб. статей под ред. акад. М.П. Алексеева, - М. –Л.: Наука, 1963. С. 5-63.
124. Левин Ю.И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1965. Т.2. – С. 293-299.
125. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1963.
126. Линецкий В. «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове. – СПб., 1994.
127. Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – 204 с.
128. Максим Д. Шрайер. Набоков: Темы и вариации. – СПб.: Академический проект, 2000. – 384 с.
129. Маликова М.Э. В. Набоков. Авто-био-графия. – СПб.: Академический проект, 2002. – 234 с.

130. Малофеев П.Н. Поэзия В. Набокова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1996.
131. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 294 с.
132. Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. – М., 1990.
133. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 342 с.
134. Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. – М.: Московский лицей, 1996 – 208 с.
135. Мухин М.Ю. Синтагматическое напряжение в романах В.В. Набокова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1998.
136. Набоков В., Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина, Перевод с английского. М.: НПК «Интелвак», 1999. – 1008 с.
137. Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах: Пер. с англ./Сост. С. Ильина, А. Кононова. – СПб.: «Симпозиум», 2004. – 700 стр. (Т. 5).
138. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С.Пушкина "Евгений Онегин". С-Пб. 1998. – 553 с.
139. Набоков В.В. Приглашение на казнь. Лолита / Вступ. ст. В. А. Пронина. – М.: Пресса, 1994. – 480 с.
140. Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. – М.: Книга, 1989. – 628 с.
141. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4-х томах. / Сост. В.В. Ерофеева. – М.: Правда, 1990. (Т. 1-4).
142. Набоков В.В. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. с англ. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Комментарии А. Люксембурга, С. Ильина. – СПб.: «Симпозиум», 2004. – 702 с. (Т. 3).
143. Нестерова Н.М. Вторичность как онтологическое свойство перевода. Дисс. ... док. филол. наук. – Пермь, 2005.

144. Нефедова Л.А. Когнитивный подход к интерпретации текста: Учебное пособие / Челяб. гос. ун-т.: Челябинск, 2003. – 70 с.
145. Нифанова Т.С. Сопоставительное описание единиц разных языков: Монография / Архангельск: Поморский университет, 2004. – 296 с.
146. Носик Б. Мир и дар Набокова. – М., 1995.
147. Носовец С.Г. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте (цикл рассказов «Весна в Фиальте»). Дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2002.
148. Ортони Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990.
149. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов. В 2-х т. М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 848 с.
150. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке, семантика нарратива. – М., 1996.
151. Погребная Я.В. О некоторых особенностях понимания феномена В. Набокова в контексте современной теории интерпретации// Принципы и методы исследования в филологии: конец XX века. Научно-методический семинар «Техтус». Сб. статей. Вып.6. СПб.-Ставрополь, 2001.
152. Полищук В. Жизнь приема у Набокова // В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1997. – 974 с. (Г.1)
153. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. – Воронеж, 2001. – 192 с.
154. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. – Воронеж, 2000. – 30 с.
155. Попова З. Д., Стернин И. А., Карасик В. И., Пименова М. В. и др. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие / Отв. ред. М. В. Пименова. – Кемерово: Комплекс «Графика», 2004. – 146 с.
156. Попова З.Д., Стернин И.А., Карасик В.И., Кретов А.А., Пи-менов Е.А., Пименова М.В.. Введение в когнитивную лингвистику: Учебное

- пособие/ Отв. ред. М.В. Пименова. – Кемерово: Комплекс «Графика». – 146 с.
157. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М.: Высшая школа, 1980. – 199 с.
158. Проффер, Карл Р. Ключи к «Лолите». – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 302 с.
159. Рахимкулова Г. Ф. Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. - Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 2003. - 320 с.
160. Рахимкулова Г. Ф., Люксембург А.М. Магистр игры Вивиян Ван Бок: Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура. - Ростов-на-Дону: РГУ, 1996. - 202 с.
161. Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля). Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2004.
162. Рецкер Я.И. Пособие по переводу с английского языка на русский язык. – 3-е изд., переработ. и доп. – М.: Просвещение, 1982. – 159 с.
163. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974.
164. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990.
165. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М., 1996.
166. Рорти Р. Философия и будущее // Вопросы философии. 1994. № 6.
167. Сегал Д.М. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana, №5-6, 1981.
168. Сепир Э. Язык. Введение в изучение речи // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1993. – С. 26-203.
169. Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990.
170. Скаммелл М. Переводя Набокова, или Сотрудничество по переписке (<http://magazines.russ.ru/inostran/2000/7/skamm.html>)

171. Склярская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. – 150 с.
172. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М., 1997.
173. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
174. Телия В. Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. - М., 1988. - С. 173-205.
175. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
176. Теория метафоры: Сб. науч. ст. / Пер. под ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
177. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово, 2000. – 261 с.
178. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. – М., 2000.
179. Федоров А.В. Введение в теорию перевода. – М., 1953.
180. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб.: Издательство «Лань», 1998.
181. Фрумкина Р.М. Психолингвистика. М., 2001.
182. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. - М., 2002.
183. Ченки О. Современные когнитивные подходы к семантике: сходства и различия в теориях и целях // Вопросы языкознания. 1996. №2.
184. Черкасова Е.Т. О метафорическом употреблении слов (по материалам произведений Л.Леонова и М.Шолохова) // Исследования по языку писателей. М., 1959.
185. Черкасова Е.Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов // Вопросы языкознания. 1962. № 2.

186. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография /Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
187. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): Монография / Екатеринбург: Урал. гос. пед. университет, 2001. – 238 с.
188. Чуковский К.И. Онегин на чужбине // Дружба народов.- 1988, №4.
189. Шадрин Н.Л. Перевод фразеологических единиц и сопоставительная стилистика. – Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1991.
190. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991.

Приложение 1. Метафоры русскоязычных текстов

Базовые онтологические метафоры вместилищ и объектов

Вместилища (57)

1. ЧЕЛОВЕК – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

<p>Тут я вспыхнул, поднял с пола рассыпавшиеся страницы рукописи, и <u>приятное предвкушение, только что наполнявшее меня, сменилось почти страданием, ужасным чувством</u>, что кто-то хитрый обещает мне раскрыть еще и еще промахи, и только промахи. (Отчаяние, с. 455)</p>	<p>I lost my temper; collected the scattered sheets of my manuscript from the floor, <u>and the delicious foretaste with which I had just been penetrated, now changed to something like pain</u> – to a horrible apprehension, as if evil imp were promising to disclose to me more and more blunders and nothing but blunders. (Despair, c. 201)</p>
<p><u>Никак не удастся мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе, — такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое мое разорвано на клочки.</u> (Отчаяние, с. 343)</p>	<p><u>Try as I may I do not succeed in getting back into my original envelope, let alone making myself comfortable in my old self; the disorder there is far too great; things have been moved, the lamp is black and dead, bits of my past litter the floor.</u> (Despair, c. 19)</p>

2. МОЗГ, ГОЛОВА – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА

<p>Во-первых, милая моя, я вовсе не желаю быть сожженным в смокинге; во-вторых, <u>выкинь из головы</u>, забудь совершенно и моментально, что нужно тебе что-то делать, к чему-то готовиться и так далее. (Отчаяние, с. 420)</p>	<p>First, my dear, I am not particularly anxious to be cremated in evening dress; secondly, <u>pluck out of your head</u>, quick and for good, the idea that you ought to act somehow, to prepare things on so on. (Despair, c. 145)</p>
<p>Меж тем, <u>не было на свете такого электрического пылесоса, который мог бы мгновенно вычистить все комнаты мозга.</u> (КДВ, с. 140)</p>	<p><u>And there was no vacuum cleaner in the world that could instantly restore all the rooms of her brain to their former immaculate condition.</u> (KQK, c. 42)</p>
<p>Все это, помнится, <u>промелькнуло у меня в голове</u> именно тогда, когда я сидел на скамье с письмами в руках. (Отчаяние, с. 407)</p>	<p>All this, I remember, <u>sped through my mind</u>, just at the time I was sitting with those letters in my lap. (Despair, c. 122)</p>
<p>То, что сад для Франца только зеленоватое марево, <u>ей просто в голову не пришло</u>, хотя она заметила, как беспомощно он близорук. (КДВ, с. 131)</p>	<p>She did not bother to ascertain if those poor wild eyes could distinguish a beach umbrella from an ornamental tree. (KQK, c. 28)</p>

3. СОЗНАНИЕ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

<p>Драйер, перебирая блестящий шелк, с наслаждением погружая руки в коробки, — стал рассказывать, как запоминать галстуки по цветам, как воспитать в себе цветную память, <u>как вымарывать из сознания уже проданные узоры, очищая место для новых</u>, и как на глаз, не только наощупь, сразу определять стоимость. (КДВ, с. 158)</p>	<p>He started to finger the silks in the boxes, and to instruct Franz how to remember ties by touch and tint, how to develop, in other words (lost on Franz), a chromatic and tactile memory, <u>how to eradicate from one's artistic and commercial consciousness styles and specimen that had been sold out – so as to make room for new ones in one's mind.</u> (KQK, c. 72)</p>
--	---

Понавыдумав чего-нибудь, я никогда к этому не возвращался, она скоро забывала, рассказ погружался на дно ее сознания, но на поверхности оставалась вечно обновляемая зыбь нетребовательного изумления. (Отчаяние, с. 348)

After having invented something I never returned to it; she soon forgot, the story sank to the bottom of her consciousness, but there remained on the surface the ever-renewed rings of humble wonder. (Despair, c. 26)

4. ДУША – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

И еще я хочу вот что сказать о посмертных моих настроениях: хотя в душе-то я не сомневался, что мое произведение мне удалось в совершенстве... (Отчаяние, с. 441)

And there is one other thing I would like to say about my posthumous mood: although in my soul of souls of had no qualms about the perfection of my work... (Despair, c. 178)

На душе у него сразу стало темновато, что-то внутри скучно заскудило; он отвернулся и хотел засвистеть, но звука не получилось, — и он так и остался с мрачно выпяченными губами. (КДВ, с. 197)

He turned away and attempted to whistle, but no sound came out and he remained brooding with puckered lips. (KQK, c. 133)

Как только наступала ночь и по комнате начинали раскачиваться тени листвы, освещенной на дворе одиноким фонарем, — у меня наполнялась бесплодным и ужасным смятением моя просторная, моя нежилая душа. (Отчаяние, с. 444)

As soon as night fell and the shadows of branches, which a solitary lamp in the courtyard caught and lost, came sweeping across my room, a sterile and hideous confusion filled my vast vacant soul. (Despair, c. 183)

5. ПАМЯТЬ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

Память стала паноптикумом, и он знал, знал, что там, где-то в глубине, — камера ужасов. (КДВ, с. 116)

His memory opened its gallery of waxworks, and he knew, he knew that there, at its far end somewhere a chamber of horrors awaited him. (KQK, c. 3)

6. ГЛАЗА – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА ДЛЯ ЧУВСТВ

Его глаза подернулись поволокой задумчивости. (Отчаяние, с. 433)

A dreamy look then came into his eyes. (Despair, c. 165)

“Я хочу смерть мою кому-нибудь подарить, — внезапно сказал он, и глаза его налились бриллиантовым светом безумия. (Отчаяние, с. 417)

“I want to make a gift of my death to somebody,” he suddenly said and his eyes brimmed with the diamond light of madness. (Despair, c. 140)

7. ВРЕМЯ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

Я провел там ночь, полную самых неправдоподобных, изнурительных видений... (Отчаяние, с. 443)

The night I spent there was full of the most extravagant and exhausting visions... (Despair, c. 180)

<p>Позже, много месяцев спустя, стараясь восстановить этот день, она всего яснее вспомнила именно дверь и ключ, <u>как будто простой дверной ключ был как раз ключ к этому дню</u>. (КДВ, с. 139)</p>	<p>Much later, when many months had passed, and she was trying to reconstruct that day, it was the door and this key that she recalled most vividly, <u>as if an ordinary door key happened to be the correct key to that not quite ordinary day</u>. (KQK, c. 41)</p>
---	--

8. СОСТОЯНИЕ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ

<p><u>Слепо и беззаботно он вступал в бред</u>. (КДВ, с. 200)</p>	<p>He had <u>plunged into a region of delirium</u>, blithely and light-heartedly. (KQK, c. 138)</p>
<p>Я <u>находился в ужасном, прямо-таки болезненном и нестерпимом волнении</u>, я не знал, что делать, я готов был молиться небытному Богу, чтобы раздался звонок. (Отчаяние, с. 400)</p>	<p>I was in an awful state of quite morbid <u>exasperation</u>. I did not know what to do, I was ready to pray to a nonexistent God for the sound of the bell. (Despair, c. 111)</p>

9. ПРОЧИЕ МЕТАФОРЫ ВМЕСТИЛИЩА

<p>Узнать свою будку легко, — и не только по цифре на ней: <u>есть предметы, которые необыкновенно быстро привыкают к человеку, входят в его жизнь, просто и доверчиво</u>. (КДВ, с. 270)</p>	<p>Among a hundred similarly striped shelters it was easy to recognize one's own – and not only by the number it bore: <u>those rentable objects grow accustomed to their chance owner remarkably fast, becoming part of his life simply and trustfully</u>. (KQK, c. 259)</p>
---	--

Объекты (38)

1. МЫСЛИ – ЭТО ОБЪЕКТЫ

<p><u>Вместе с тем меня пронзила ужасная мысль</u>, что, может быть, у него какой-нибудь телесный недостаток, красный крап на коже, или грубая татуировка, — я требовал от его тела минимум сходства с моим, — за лицо я был спокоен. (Отчаяние, с. 389)</p>	<p>Then, too, there <u>came, with a pang, the dreadful idea</u> that his flesh might be tainted by the scarlet blotches of a skin disease or by some crude tattooing; I demanded of his body a minimum of resemblance to mine; as to his face, there was no trouble about that. (Despair, c. 92)</p>
<p>Франц <u>схватился за бок, навывлет раненный мыслью, что пропал бумажник</u>, в котором так много: крепкий билетик, и чужая визитная карточка, и непочатый месяц человеческой жизни. (КДВ, с. 116)</p>	<p>Franz <u>suddenly clutched his side, transfixed by the thought that he had lost his wallet</u> which contained so much: the solid little ticket, and a stranger's visiting card with a precious address, and an inviolate moth of human life in reichsmarks. (KQK, c. 3)</p>
<p>Не знаю, что именно, <u>какое крушение души</u>... (Отчаяние, с. 416)</p>	<p>I never learned the <u>exact manner in which his soul was wrecked</u>.... (Despair, c.138)</p>
<p>...причем в данном случае имущество измерялось не просто деньгами, которые я посылал, а <u>той долей моей души, которую я вложил в строки письма</u>. (Отчаяние, с. 408)</p>	<p>... and it is noteworthy that in my case the idea of property was non confined merely to the money I was sending, but corresponded to that <u>share of my soul which I had put into my letter</u>. (Despair, c. 124)</p>

3. ЧУВСТВА – ЭТО ОБЪЕКТЫ

Ее <u>любовь</u> ко мне почти выступала за ту <u>черту</u> , которая определяла все ее другие <u>чувства</u> . (Отчаяние, с. 348)	<u>Her love almost crossed the boundary limiting all the rest of her feelings.</u> (Despair, c. 26)
<u>Острота</u> ее ненависти дошла внезапно до такой степени <u>проницательности</u> , что на одно мгновение ей померещилось: его кресло пусто. (КДВ, с. 202)	<u>The acuteness of her hatred reached such a pitch of perception that for a moment she had the illusion that his chair was empty.</u> (KQK, c. 140)

3. СЛОВА – ЭТО ОБЪЕКТЫ

Каждую <u>шутку</u> Драйера он с трепетом <u>поскабливал</u> , <u>взвешивал</u> , <u>принюхивался</u> к ней, — <u>нет ли намека</u> , <u>коварной трещинки</u> , <u>подозрительного бугорка...</u> (КДВ, с. 179)	<u>He would weigh every joke of Dreyer's, scrape at it, sniff at it with trepidation, checking it for some crafty allusion, but there was nothing.</u> (KQK, c. 106)
--	--

4. КАЧЕСТВА – ЭТО СУБСТАНЦИИ

Таких людей, как Орловиус, весьма легко провести, ибо <u>порядочность</u> <u>плюс</u> <u>сентиментальность</u> как раз <u>равняется</u> <u>глупости</u> . (Отчаяние, с. 413)	<u>Old birds like Orlovius are wonderfully easy to lead by the beak, because a combination of decency and sentimentality is exactly equal to being a fool.</u> (Despair, c. 133)
--	--

5. ПРОЧИЕ МЕТАФОРЫ ОБЪЕКТОВ

И сразу — <u>разбитая карьера...</u> (КДВ, с. 150)	<u>...my career would be ruined.</u> (KQK, c. 59)
--	---

Ориентационные метафоры (15)

1. ХОРОШО – ЭТО ВЕРХ

Сравнительно очень скоро, через какой-нибудь месяц, он совершенно привык к делу, уже не волновался, не боялся переспрашивать <u>косноязычных</u> , <u>свысока</u> <u>давал</u> <u>советы</u> <u>худосочным</u> . (КДВ, с. 163)	In a month or so he had grown completely accustomed to his work; he no longer got frustrated; would boldly bid the inaccurate to repeat his request; and would condescendingly counsel the puny and shy. (KQK, c. 79)
--	---

2. ПЛОХО – ЭТО НИЗ

Возвратясь домой, к ужину, он мимоходом сказал Марте, что <u>дело провалилось</u> . (КДВ, с. 171)	Upon coming home to supper he remarked to Martha casually that the <u>project had fallen through</u> . (KQK, c. 92)
---	---

Дополнительные метафорические модели (14).

1. БЛИЗОРУКОСТЬ – ЭТО ТУМАН

Франц, еще лежа навзничь, близорукими, мучительно <u>сощуренными</u> глазами посмотрел на <u>дымчатый потолок</u> и потом в сторону — <u>на сияющий туман</u> окна. (КДВ, с. 127)	Lying on his back Franz peered with myopic agonizingly narrowed eyes at <u>the blue mist of a ceiling</u> , and then sideways <u>at a radiant blur which no doubt was a window</u> . (KQK, c. 21)
---	---

2. ОГНИ – ЭТО ДРАГОЦЕННОСТИ

И еще через час в <u>смутном мраке</u> появились <u>далекие россыпи</u> <u>огней</u> , <u>бриллиантовые пожары</u> . (КДВ, с. 125)	Another hour passed and <u>in the murky gloom</u> there appeared <u>distant clusters of light</u> , <u>diamond-like conflagrations</u> . (KQK, c. 18)
--	---

Промаяхнула мелкая станция, платформа под черным навесом, и снова стало темно, точно никакой столицы и близко не было. (КДВ, с. 126)	A minor station flew past, <u>just a platform, a half-opened jewel box</u> , and all grew dark again as if no Berlin existed within miles. (KQK, с. 18)
--	---

3. ГОЛОВНАЯ БОЛЬ – ЭТО КЕГЕЛЬНЫЙ ШАР

При <u>каждом движении головы от виска к виску, как кегельный шар, перекачивалась плотная боль</u> . (КДВ, с. 265)	With every <u>movement of her head, a compact pain rolled like a bowling ball from temple to temple</u> (KQK, с. 252)
--	---

4. ЧУВСТВА И ОЩУЩЕНИЯ – ЭТО ПРОТИВНИКИ

“Нет, нельзя...” — вполголоса сказал Франц, уже зная, впрочем, что <u>соблазна не перебороть</u> . (КДВ, с. 117)	“No, I can’t, out of the question,” said Franz under his breath, already realizing, however, that <u>he could not conquer the temptation</u> . (KQK, с.5)
--	---

5. РАЗГОВОР – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ

<u>Изобретатель начал издалека</u> , и Драйер одобрительно улыбнулся. (КДВ, с. 169)	<u>The inventor began from afar</u> , and this Dreyer approved. (KQK, с. 89)
Он кашлянул, расчищая путь для слов, но, как уже не раз случалось с ним, решил в последнюю минуту все-таки не сказать ничего. (КДВ, с. 139)	He cleared his throat, preparing his way for <u>words</u> , but as had happened more than once, decided at the last minute not to say anything. (KQK, с. 40)

Приложение 2. Метафоры англоязычных текстов

Базовые онтологические модели вместилищ и объектов Containers (60)

1. THE MAN IS A CONTAINER (ЧЕЛОВЕК – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

I loathe more than the heavy low-slung pelvis, thick calves and deplorable complexion of the average coed (<u>in whom I see, maybe, the coffin of coarse female flesh within which my nymphets are buried alive</u>); (Lolita, с. 192)	Я (как было уже раз отмечено на страницах сей исповеди) мало знаю внешностей гаже, чем тяжелые отвислые зады, толстые икры и прыщавые лбы большинства студенток. (<u>Может быть, я в них вижу гробницы из огрубевшей женской плоти, в которых заживо похоронены мои нимфетки!</u>); (Лолита, с. 320)
This little <u>incident filled me</u> with considerable elation. (Lolita, с. 98)	Этот маленький инцидент значительно меня ободрил. (Лолита, с. 234)

2. MIND IS A CONTAINER (РАЗУМ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

<u>But this did not enter my mind</u> at the moment, as groaning with rage I ransacked the kitchen for something better than a broom. (Lolita, с. 28)	<u>Но это не пришло мне на ум</u> в ту минуту, когда, мыча от ярости, я рыскал по кухне в поисках чего-нибудь повнушительнее метлы. (Лолита, с. 169)
---	--

<p>I could have answered that <u>on that score my mind was open</u>; I said, instead — paying my tribute to a pious platitude — that I believed in a cosmic spirit. (Lolita, c. 79)</p>	<p>Я мог бы ответить, что в этом смысле я был свободен от всяких предубеждений; вместо этого я сказал — отдавая дань благостному общему месту — что верю в одухотворенность космоса. (Лолита, с. 216)</p>
<p>"You know, what's so dreadful about dying is that you are completely on your own"; and it struck me, as my automaton knees went up and down, that <u>I simply did not know a thing about my darling's mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight, and a palace gate — dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions</u>; (Lolita, c. 319)</p>	<p>“Знаешь, ужасно в смерти то, что человек совсем предоставлен самому себе”; и <u>меня тогда поразило, пока я, как автомат, передвигал ватные ноги, что я ровно ничего не знаю о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то, за невыносимыми подростковыми штампами, в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне, оскверняющему жалкой спазмой свои отрешья</u>; (Лолита, с. 437)</p>

3. STATE IS A CONTAINER (СОСТОЯНИЕ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

<p>In the state he was in he could not really be taken aback by anything, but his blustering manner was not quite convincing. (Lolita, c. 333)</p>	<p>В том состоянии, в котором он находился, его невозможно было по-настоящему смутить, но его насакивающая манера уже становилась менее уверенной. (Лолита, с. 450)</p>
--	---

4. FEELINGS ARE CONTAINERS (ЧУВСТВА – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА)

<p>I would have had her now with me, before my eyes, in the <u>projection room of my pain and despair</u>! (Lolita, c. 257)</p>	<p>Она бы тогда осталась и посеичас со мной, перед моими глазами, <u>в проекционной камере моего отчаяния!</u> (Лолита, с. 380)</p>
---	---

5. MEMORY IS A CONTAINER (ПАМЯТЬ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

<p>I do not hesitate to say (and indeed this is the reason why I linger gratefully in that <u>gauze-gray room of memory</u> with little Monique) that among the eighty or so grues I had had operate upon me, she was the only one that gave me a pang of genuine pleasure. (Lolita, c. 18)</p>	<p>Более того, я без колебания могу утверждать (и вот, собственно, почему я так благодарно дллю это пребывание с маленькой Моникой в <u>кисейно-серой келье воспоминания</u>), что из тех восьмидесяти или девяноста пллюх, которые в разное время по моей просьбе мною занимались, она была единственной, давшей мне укол истинного наслаждения. (Лолита, с. 161)</p>
---	--

6. SOUL IS A CONTAINER (ДУША – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ)

<p>...while I passed by her in my adult disguise (a great big handsome hunk of movieland manhood), <u>the vacuum of my soul managed to suck in every detail of her bright beauty</u>, and these I checked against the features of my dead bride. (Lolita, c.39)</p>	<p>...пока я шел мимо нее под личиной зрелости (в образе статного мужественного красавца, героя экрана), <u>пустота моей души успела вобрать все подробности ее яркой прелести</u> и сравнить их с чертами моей умершей невесты. (Лолита, с. 179)</p>
---	---

Objects (86)

1. FEELINGS ARE OBJECTS (ЧУВСТВА – ЭТО ОБЪЕКТЫ)

...I suspect, eternal horror that I know <i>now</i> was still <u>but a dot of blackness in the blue of my bliss</u> ; (Lolita, c. 185)	...как я подозреваю — <u>вечный ужас, который я <i>ныне</i> познал, был <i>тогда</i> лишь черной точечкой в сиянии моего счастья</u> ; (Лолита, с. 314)
<u>A mounting fury was suffocating me...</u> (Lolita, c. 25)	<u>Меня душило растущее бешенство...</u> (Лолита, с. 167)
I find it most difficult to express with adequate force that <u>flash, that shiver, that impact of passionate recognition</u> . (Lolita, c.38)	Необыкновенно трудно мне выразить с требуемой силой <u>этот взрыв, эту дрожь, этот толчок страстного узнавания</u> . (Лолита, с. 179)

2. QUALITIES ARE SUBSTANCES (КАЧЕСТВА – ЭТО СУБСТАНЦИИ)

She would <u>mail her vulnerability in trite brashness and boredom</u> , whereas I, using for my desperately detached comments an artificial tone of voice that set my own last teeth on edge, provoked my audience to such outbursts of rudeness as made any further conversation impossible, oh my poor, bruised child. (Lolita, c. 319)	Она одевала свою уязвимость в броню <u>дешевой наглости и нарочитой скуки</u> , между тем как я, пользуясь для своих несчастных ученых комментариев искусственным тоном, от которого у меня самого ныли последние зубы, вызывал у своей аудитории такие взрывы грубости, что нельзя было продолжать, о, моя бедная, замученная девочка! (Лолита, с. 438)
...I did hope <u>he might slip on the glaze of his own subtlety</u> , by daring, say, to introduce a richer and more personal shot of color than strictly necessary, or by revealing too much through a qualitative sum of quantitative parts which revealed too little. (Lolita, c. 278)	...я надеялся, что он <u>когда-нибудь поскользнулся на собственной блестящей изощренности</u> , осмелившись ввести более индивидуальную деталь, чем требовалось, или что он выдал слишком много через качество целого, составленного из количественных частей, выдававших слишком мало. (Лолита, с. 400)
...inventive Humbert was to be, I hinted, chief consultant in the production of a film dealing with <u>"existentialism," still a hot thing at the time</u> (Lolita, c. 231)	...изобретательный Гумберт намекнул, что его приглашают консультантом на съемку фильма, изображавшего <u>"экзистенциализм"</u> — который в 1949 году считался еще ходким товаром (Лолита, с. 356)
Well — my car had been attended to, and I had moved it away from the pumps to <u>let a pickup truck be serviced</u> — when the <u>growing volume of her absence began to weigh upon me in the windy grayness</u> . (Lolita, c. 234)	Итак, машину мою обслужили, и я отъехал от бензоколонок, чтобы дать место развозному грузовичку — <u>и тут растущий объем ее отсутствия начал томить меня в серой пустоте ветреного дня</u> . (Лолита, с. 359)

Ориентационные метафоры

A lawyer would send a full account of the financial situation later; it was rosy; <u>some of the small securities her mother had owned had gone up and up</u> . (Lolita, c. 314)	Поверенный скоро пришлет ей полный отчет о финансовом положении. Положение — отличное. Дом можно продать за приличную цену. <u>Некоторые из недорогих акций, принадлежавших ее матери, необыкновенно поднялись</u> . (Лолита, с. 433)
--	---

I shall probably have another <u>breakdown</u> if I stay any longer in this house, under the strain of this intolerable temptation, by the side of my darling — my darling — my life and my bride (Lolita, c.47)	Боюсь, опять заболею нервным расстройством , если останусь жить в этом доме, под постоянным напором невыносимого соблазна... (Лолита, с. 187)
--	--

Дополнительные метафорические модели (33)

1. LIGHTS ARE JEWELS (ОГНИ – ЭТО ДРАГОЦЕННОСТИ)

The air, despite a steady drizzle beading it, was warm and green, and a queue of people, mainly children and old men, had already formed before the box office of a <u>movie house, dripping with jewel-fires.</u> (c. 127)	Воздух, весь бисерный от ровной мороси, оставался тепл и зелен, и длинная очередь, состоявшая главным образом из детей и стариков, уже образовалась перед кассой <u>кинематографа, струящегося огнистыми самоцветами.</u> (с. 259)
An airplane, <u>also gemmed by Rubinov,</u> passed, droning, in the velvet heavens. (c. 316)	Самолет, который <u>тот же Рубинов разукрасил камушками,</u> пролетел, с гудением, по бархатным небесам. (с. 435)

2. A HUMAN BEING IS A MYTHICAL CREATURE (ЧЕЛОВЕК – ЭТО МИФИЧЕСКОЕ СУЩЕСТВО)

But how his heart beat when, among the innocent throng, he espied a <u>demon child</u> , "enfant charmante et fourbe," dim eyes, bright lips, ten years in jail if you only show her you are looking at her. (Lolita, c. 15)	Но как билось у бедняги сердце, когда среди невинной детской толпы он замечал <u>ребенка-демона</u> , "enfant charmante et fourbe" — глаза с поволокой, яркие губы, десять лет каторги, коли покажешь ей, что глядишь на нее. (Лолита, с. 159)
And stop making the boys feel she's the <u>daughter of an old ogre.</u> (Lolita, c. 205)	Пусть она испытает тяжесть вашего недовольствия наедине с вами, и пусть перестанут ее кавалеры считать, что она <u>дочь старого людоеда.</u> (Лолита, с. 331)

3. SMILING IS BEAMING (УЛЫБКА – ЭТО ЛУЧ)

The <u>old garage man</u> beamed at her. (Lolita, c. 156)	Старик-гаражист улыбнулся ей лучезарно. (Лолита, с. 286)
---	--

Приложение 3. Сопоставительная количественная таблица

Наименование группы метафор	Количество в русскоязычных произведениях	Количество в переводах	Количество в англоязычных произведениях	Количество в переводах
Метафоры, объединенные сферой-источником	303 (50%)	282 (51%)	508 (47,7%)	476(49,4%)
<i>Антропоморфная</i>	118 (19,5%)	112 (20,4%)	111 (10,4%)	103 (10,7%)
<i>Природоморфная</i>	80 (13,2%)	71 (12,9%)	250 (23,5%)	238 (24,7%)
<i>Социоморфная</i>	33 (5,4%)	31 (5,6%)	61 (5,7%)	56 (5,8%)
<i>Артефактная</i>	72 (11,8%)	68 (12,4%)	86 (8%)	79 (8,2%)
Метафоры, объединенные сферой цели	119 (19,6%)	109 (19,9%)	246 (23,1%)	216 (22,4%)
<i>Жизнь</i>	17 (2,8%)	17 (3,1%)	38 (3,6%)	35 (3,6%)
<i>Мысли</i>	16 (2,6%)	16 (2,9%)	22 (2,1%)	19 (2%)
<i>Сон</i>	12 (1,9%)	11 (2%)	25 (2,3%)	23 (2,4%)
<i>Творчество, воображение</i>	13 (2,1%)	12 (2,2%)	-	-
<i>День, ночь, время</i>	14 (2,3%)	14 (2,5%)	43 (4%)	39 (4%)
<i>Память, воспоминание</i>	12 (1,9%)	11 (2%)	19 (1,8%)	16 (1,7%)
<i>Взгляд</i>	16 (2,6%)	14 (2,5%)	-	-
<i>Слова и буквы</i>	19 (3,1%)	14 (2,5%)	39 (3,7%)	32 (3,3%)
<i>Сердце и Любовь</i>	-	-	33 (3,1%)	31 (3,2%)
<i>Разум</i>	-	-	27 (2,5%)	21 (2,1%)
Метафоры вместилища	57 (9,4%)	50 (9,1%)	60 (5,6%)	48 (5%)
Метафоры объектов	38 (6,3%)	33 (6%)	86 (8,1%)	78 (8%)
Ориентационные метафоры	15 (2,5%)	13 (2,4%)	34 (3,1%)	31 (3,2%)
Метафоры синестезии	27 (4,4%)	22 (4%)	37 (3,5%)	32 (3,3%)
Дополнительные метафоры	14 (2,3%)	10 (1,8%)	33 (3,1%)	29 (3%)
Вне категорий	33 (5,4%)	29 (5,3%)	58 (5,4%)	52 (5,4%)
Общее число	606 (100%)	548 (100%)	1063 (100%)	963 (100%)