

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Самарский государственный социально-педагогический университет»

*На правах рукописи*

Дайнеко Марина Вадимовна

**СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ВЕЩНОГО МИРА В РОМАНЕ  
В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» И ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ВЕРСИИ  
“MARY”**

Специальность 5.9.6. Языки народов зарубежных стран (германские языки)  
(филологические науки)

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор Борисова Е.Б.

Самара – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» И ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ВЕРСИИ “MARY” .....	14
1.1. Творчество В. Набокова и образ вещного мира в исследованиях отечественных и зарубежных литературоведов .....	14
1.2. Творчество В. Набокова и образ вещного мира в исследованиях отечественных и зарубежных лингвистов .....	33
1.3. Роман «Машенька» как объект филологических исследований.....	48
1.4. Сущностные характеристики содержания понятия «художественный перевод» и критерии оценки его качества.....	63
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I .....	72
ГЛАВА II. РАЗНОУРОВНЕВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЭМИГРАНТСКОГО ПАНСИОНА В ОРИГИНАЛЕ И ИХ ТРАНСКРЕАЦИЯ СРЕДСТВАМИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА .....	75
2.1. Образ пансиона в оригинале и переводе романа «Машенька» в контексте его сюжетно-композиционного построения .....	75
2.2. Особенности функционирования ключевых лексем романа, создающих образ эмигрантского пансиона в русской и английской / американской литературе XX века.....	90
2.2.1. Лексемы <i>тень</i> и <i>shadow</i> .....	92
2.2.2. Лексемы <i>дом</i> и <i>house</i> .....	96
2.3. Контексты употребления ключевых лексем, создающих образ эмигрантского пансиона в оригинале и переводе романа В. Набокова «Машенька».....	101
2.3.1. Контексты употребления лексем <i>тень</i> и <i>shadow</i> .....	101
2.3.2. Контексты употребления лексем <i>дом</i> и <i>house</i> .....	107

2.4. Ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ пансиона как части вещного мира в романе «Машенька» и его англоязычном переводе .....	113
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II .....	118
ГЛАВА III. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ НОСТАЛЬГИЧЕСКОГО ОБРАЗА УСАДЬБЫ В ОРИГИНАЛЕ РОМАНА «МАШЕНЬКА» И ИХ ТРАНСКРЕАЦИЯ В ПЕРЕВОДЕ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК .....	121
3.1. Ностальгический образ усадьбы в параллельных текстах романа «Машенька» с учётом его сюжета и композиции.....	121
3.2. Особенности употребления ключевых лексем романа, создающих ностальгический образ усадьбы в русской и английской / американской литературе XX века.....	128
3.2.1. Лексемы <i>окно</i> и <i>window</i> .....	128
3.2.2. Лексемы <i>луна</i> и <i>linden (lime)</i> .....	131
3.3. Контексты употребления ключевых слов, создающих ностальгический образ усадьбы в параллельных текстах романа В. Набокова «Машенька»....	138
3.3.1. Контексты употребления лексем <i>окно</i> и <i>window</i> .....	138
3.3.2. Контексты употребления лексем <i>луна</i> и <i>linden (lime)</i> .....	143
3.4. Ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ усадьбы как части вещного мира в романе «Машенька» и его англоязычной версии .....	147
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III .....	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	162
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	168
ПРИМЕЧАНИЕ 1. Контексты употребления лексем <i>тень</i> / <i>shadow</i> .....	201
ПРИМЕЧАНИЕ 2. Контексты употребления лексем <i>дом</i> / <i>house</i> .....	213
ПРИМЕЧАНИЕ 3. Контексты употребления лексем <i>окно</i> / <i>window</i> .....	220
ПРИМЕЧАНИЕ 4. Контексты употребления лексем <i>луна</i> / <i>linden (lime)</i> .....	235

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование выполнено в русле работ, опирающихся на комплексный филологический подход для анализа художественных произведений, и направлено на углубленное изучение литературно-художественного образа вещного мира.

### **Степень разработанности темы.**

подавляющее большинство исследователей сходятся во мнении, что в творчестве В. Набокова прослеживается художественная конвергенция русской, американской и европейской культур. Работы писателя посвящены иррациональным, нелогичным и не поддающимся пониманию явлениям. Творчеству В. Набокова свойственны мистические символы, образ замедленного и остановившегося в конце романа времени, «опредмечивание» неживого, мотивы дуализма миров, метафизической гибели, шахматной игры, элементы гиперболы и гротеска, темы памяти, тоски и грусти по Родине, обречённости и безвыходности, противостояния человека жестокому внешнему миру. Авторы научных работ также утверждают, что творчество писателя имеет онтологическую, метафизическую и экзистенциальную природу.

В отечественных и зарубежных лингвистике и литературоведении существует целый ряд исследований, посвященных изучению творчества В.В. Набокова, при этом отсутствуют работы, посвященные изучению языковых особенностей романа «Машенька» и, в частности, созданному в нём образу предметного мира в оригинале и его англоязычной версии «Mary». При всей важности работы единственного автора И.В. Сергиенко, которая анализировала образ вещного мира в творчестве писателя, данная проблема освещена схематично, что намечает дальнейшие перспективы исследования.

**Актуальность** диссертации обусловлена тем что, несмотря на обилие работ, посвященных изучению художественного образа, они не исчерпывают всех возможных аспектов его освещения. В частности, отсутствуют

исследования разноуровневых средств создания вещного мира на материале разноязычных произведений одного и того же автора. С другой стороны, в отечественной и зарубежной филологии отсутствуют работы, посвященные творчеству В. Набокова, в том числе изучению романа «Машенька» и его англоязычной версии “Mary” с применением общемонологического метода анализа. Настоящее диссертационное исследование, посвященное изучению средств создания образа вещного мира в указанном произведении, призвано восполнить пробел в данной области.

В качестве **объекта** исследования выступает образ вещного мира в романе В. Набокова «Машенька» и его англоязычном переводе “Mary”, а его **предмет** составляют средства создания образа вещного мира в анализируемом художественном произведении и его англоязычной версии.

**Материалом работы** послужили оригинал романа «Машенька» В. Набокова и его перевод на английский язык (“Mary”), выполненный Майклом Гленни при активном участии самого В. Набокова в редактировании текста перевода. В качестве эмпирического материала для решения сопутствующих задач была также привлечена выборка 31188 контекстов употребления ключевых лексем на русском и английском языках из Национального корпуса русского языка, Корпуса исторического американского английского языка (COHA) и Британского национального корпуса (BNC).

**Основная цель** диссертационного исследования – разработать алгоритм комплексного анализа образа вещного мира, раскрыв взаимосвязь авторских интенций и стиля в изучаемом произведении и его англоязычной версии.

Поставленная цель предусматривает решение следующих **задач**:

1. Провести аналитический обзор исследований отечественных и зарубежных литературоведов и лингвистов, посвященных изучению творчества В. Набокова, в частности романа «Машенька», а также выделить

сущностные характеристики художественного перевода и критерии оценки его качества.

2. Изучить сюжетно-композиционное построение исследуемого романа применительно к образу вещного мира.

3. Проанализировать собственно языковые средства и стилистические приемы, участвующие в создании образа эмигрантского пансиона и усадьбы (микрокомпоненты), и выяснить, происходит ли перераспределение смысловой нагрузки макрокомпонентов в англоязычном тексте за счет неизбежных переводческих трансформаций.

4. Изучить особенности функционирования ключевых лексем в оригинале романа В. Набокова «Машенька» и его переводе на английский язык.

5. Провести сравнительно-сопоставительный анализ контекстов употребления ключевых лексем исследуемого романа с цитатами из произведений XX века для выявления сходств и различий, а также для понимания того, насколько русская и английская литературные традиции повлияли на закономерности функционирования лексем в романе «Машенька» и его англоязычной версии.

6. Выделить основные характеристики ритмико-синтаксической структуры отрывков романа, в которых создаётся образ эмигрантского пансиона в Берлине, а также ностальгический образ усадьбы, и выяснить, насколько переводчикам удалось передать особенности первичного текста в англоязычной версии романа.

**Методологическую основу исследования составляет метод** общефилологического анализа, который базируется на приёме тематического расслоения текста, с последующим анализом выделенного тематического слоя на разных уровнях языка с привлечением методологического аппарата лингвостилистики и литературоведения, а также данных лингвокультурологии. В ходе исследования также применялись сравнительно-сопоставительный метод, контекстологический и семный виды

анализа лексического материала, а также анализ словарных дефиниций и корпусный анализ.

**Теоретико-методологическую базу исследования** составили труды исследователей в области лингвистики текста (О.Н. Бакуменко, А.А. Буров и Г.П. Бурова, Ю.А. Дымант, Л.Г. Ефанова, С.В. Зайцева, Л.А. Каракуц-Бородина, Н.В. Козловская, М.Р. Напцок, Г.Ф. Рахимкулова), литературоведения (Е.Е. Анисимова, С.И. Глазунова, А.В. Злочевская, Ю.В. Матвеева, О.В. Назаренко, Е.Р. Пономарев, О.С. Рудова, Л.Ю. Стрельникова, Н.Л. Таганова, И.В. Таркова, Г.Ф. Узбекова, З.А. Шаховская), лингвопоэтики (О.С. Ахманова, Е.Б. Борисова, В.Я. Задорнова, Л.В. Палойко), общефилологического анализа текста (Е.Б. Борисова, А.Е. Гончарова, Н.Ю. Гончарова, Е.В. Стрельцова, И.А. Щирова), переводоведения (О.С. Ахманова, М.В. Алимова, Е.Б. Борисова, Н.Т. Досбаева, В.Н. Комиссаров, М.А. Кулинич, Л.С. Макарова и О.В. Новицкая, А.В. Протченко, М.В. Межова, Ю.К. Попова, В.В. Сдобников, Я.В. Усачева, А.В. Шабалина и О.Н. Голубкова, А.Ф. Шаповалова, М.В. Шатских, М. Роуз, Дж. Лич и М. Шорт), лингвокультурологии (Е.В. Головкин, Ю.Л. Оболенская, И.О. Шайтанов).

**Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые проводится многофакторное исследование образа вещного мира на материале разноязычных версий произведения словесно-художественного творчества. Кроме того, в диссертации расширяется представление об идиостиле В. Набокова в его англоязычной интерпретации. Общефилологическое исследование художественного образа впервые проведено с привлечением корпусного метода, что позволило выявить в литературном образе такие закономерности и тенденции, которые остаются незамеченными при изучении отдельно взятого произведения в его первоначальной национальной форме.

**Теоретическая значимость** диссертации состоит в том, что данное исследование продолжает развитие методологии и методики изучения литературно-художественного образа, в частности, образа предметного мира. Алгоритм анализа, разработанный в настоящей диссертации, может быть применен при изучении других образов вещного мира. Настоящая диссертация также продолжает развитие общепилологического метода исследования, применительно к анализу образа вещного мира, который ранее не становился предметом углубленного изучения отечественных и зарубежных филологов.

**Практическая значимость** диссертационного исследования обусловлена возможностью применения его ключевых положений, материалов и выводов в ходе вузовских лекционных курсов по стилистике английского языка, теории перевода, на семинарских занятиях по лингвокультурологии и истории литературы, в спецкурсе по переводу русской художественной литературы на английский язык, при написании курсовых и выпускных квалификационных работ в рамках программ бакалавриата и магистратуры по филологическим наукам, а также на занятиях, посвященных интерпретации и анализу художественного текста.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Образ вещного мира в исследуемом произведении тесно связан с его сюжетно-композиционными характеристиками и обеспечивает реализацию авторских интенций и идей. Через призму вещей писатель описывает персонажей, чьими глазами эти вещи представлены или которым они принадлежат, а также демонстрирует взаимоотношения между миром вещей и людей.

2. В романе «Машенька» трагедия русской эмиграции показана через образ эмигрантского пансиона в Берлине, который формируется в сюжетном развертывании и композиционном построении фрагментов романа (макрокомпонентах). Как в оригинале, так и его англоязычной версии, где создается данный образ, наиболее активно участвуют языковые средства



(макрокомпоненты) лексического уровня: атрибутивные эпитеты преимущественно с негативной ингерентной коннотацией, метафоры, сравнения. Определенную роль в создании данного вещного образа играет также и инверсия. Образ пансиона предстаёт как мрачное и угрюмое пристанище эмигрантов, обитель их тщетных надежд, обманчивых ожиданий и безысходности.

3. Создание и раскрытие ностальгического образа усадьбы реализуются, прежде всего, в таком макрокомпоненте, как экспозиция. В построении фрагментов романа «Машенька», посвященных созданию этого образа, наиболее активно участвуют такие микрокомпоненты лексического уровня, как: слова с положительной ингерентной и адгерентной коннотациями, лексемы с поэтическим оттенком значения, сравнения, эпитеты, метафоры, в том числе окказиональные и развёрнутые, колоративы, обозначающие светлую или тёплую гамму цветов, лексемы, передающие звуки природы и окружающего мира. Образ усадьбы, представленный автором в романе, является символом навсегда утерянной Родины.

4. Несмотря на применение переводчиком неизбежных трансформаций на разных уровнях языка (лексическом, лексико-грамматическом), а также немногочисленные неточности и погрешности при переложении русскоязычного романа «Машенька» на английский язык, перераспределение смысловой нагрузки макрокомпонентов в тексте перевода не происходит, то есть во вторичном тексте романа смысл передан равноценно. Средства английского языка сохраняют в тексте перевода эмоционально-экспрессивное и эстетическое воздействие подлинника, а также авторские интенции благодаря подбору переводчиком уместных словарных и / или контекстуальных лексических соответствий, а также за счёт оправданного применения трансформаций.

5. Русская и английская литературные традиции незначительно повлияли на закономерности функционирования ключевых лексем в романе «Машенька» и его англоязычной версии «Mary». Переводчик, как правило,

выходит за рамки национальной литературы, что объясняется очевидным стремлением максимально сохранить ключевые элементы оригинала, однако данное обстоятельство не повлияло на содержание переводного текста – в целом контексты употребления ключевых лексем были равнозначно переданы на английском языке, несмотря на несущественные погрешности, которые не нарушили глобальную авторскую интенцию романа.

6. В выбранных для исследования отрывках романа, создающих образ эмигрантского пансиона в оригинале, был зафиксирован монотонный, постепенный и переменный ритм, который создаётся благодаря конвергенции экспрессивных средств, стилистических фигур речи, например, антитезы, и приёмов звуковой организации текста, среди которых преобладает аллитерация. В соответствующих англоязычных фрагментах романа был обнаружен монотонный, постепенный и переменный ритм, однако антитеза, свойственная первичному тексту, не всегда была сохранена во вторичном тексте.

7. Ритмико-синтаксической организации фрагментов романа В. Набокова «Машенька», в которых создается образ усадьбы, характерен переменный, монотонный, постепенный, «кольцевой» и «разболтанный» типы ритмической организации, создаваемые за счет парентез, причастных и деепричастных оборотов, эллипсиса и инверсии. В соответствующих англоязычных отрывках романа был выявлен преимущественно монотонный и переменный ритм. Эллипсис и инверсия не всегда были переданы в параллельном тексте.

**Достоверность результатов исследования** обеспечивается привлечением большого объема научно-теоретической литературы по теме диссертации, обоснованностью исходных теоретико-методологических позиций; использованием качественных методов и процедур анализа, адекватных поставленной цели; репрезентативностью эмпирического материала исследования.

**Апробация работы.** Результаты исследования излагались в форме докладов на Международной научно-практической конференции «Наука и культура России» (Самарский государственный университет путей сообщения, 2020; 2021; 2022), XV-й Международной научно-практической конференции «Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы» (Самарский государственный социально-педагогический университет, 2022), V-й Всероссийской научной онлайн-конференции «Эволюция и трансформация дискурсов» (Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 2020), VII-й международной научной конференции «Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков: к 70-летию профессора Юрия Ивановича Горбунова» (Тольяттинский государственный университет, 2021), XV-й международной научно-практической конференции «Профессиональное лингвообразование» (Нижегородский институт управления – филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, 2022), Международной научно-практической конференции «Лингводидактика и лингвистика в вузе: традиционные и инновационные подходы» (Ярославский государственный технический университет, 2022; 2023). Промежуточные результаты исследования регулярно обсуждались на кафедре английской филологии и межкультурной коммуникации Самарского государственного социально-педагогического университета.

По теме диссертации опубликовано 13 работ, из которых 4 статьи входят в список публикаций, рекомендованных ВАК Минобрнауки России для апробации результатов диссертационных исследований соискателей ученых степеней.

**Соответствие содержания диссертации паспорту научной специальности, по которой она рекомендована к защите:** диссертационное исследование соответствует специальности 5.9.6. Языки народов зарубежных стран (германские языки). Направления исследования:

9. Текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран. 10. Методы исследования языковых единиц и категорий: структурные функциональные исследования конкретного языка или языковой семьи, корпусные исследования языка, когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка; вопросы перевода различных единиц лексического, грамматического, стилистического уровней с одного языка на другой. 11. Исследование уровневой и культурно- (или национально-) обусловленной специфики в репрезентации знаний в том числе, в разных языковых сообществах. 12. Филологический анализ памятников и текстов.

**Структура и объём работы.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка источников на русском и английском языках и приложений.

**Во Введении** обосновывается выбор темы, её актуальность и научная новизна, определяются цель, задачи и методы исследования, теоретическая и практическая значимость работы, формулируются выносимые на защиту положения, указываются источники, послужившие теоретико-методологической базой исследования.

**В первой главе** проводится аналитический обзор научных изысканий литературоведов и лингвистов, посвященных изучению различных аспектов творчества В. Набокова и в частности романа «Машенька».

**Во второй главе** изучаются образ пансиона в оригинале и переводе романа «Машенька» в контексте его сюжетно-композиционного построения, особенности функционирования ключевых лексем, создающих образ эмигрантского пансиона в русской и английской / американской литературе, контексты употребления ключевых лексем, создающих образ эмигрантского пансиона в оригинале и переводе исследуемого произведения, ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ пансиона в Берлине.

**В третьей главе** анализируются образ усадьбы в подлиннике и переводе романа «Машенька» в контексте его сюжетно-композиционного построения, особенности функционирования ключевых лексем, создающих образ усадьбы в русской и английской / американской литературе, контексты употребления ключевых лексем, создающих образ усадьбы в оригинале романа В. Набокова «Машенька и его англоязычной версии “Mary”», ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ родового гнезда главного героя (Ганина).

**В Заключении** подводится общий итог исследования и намечаются его дальнейшие перспективы.

**В Приложениях** приводятся цитаты, иллюстрирующие контексты употребления ключевых лексем романа «Машенька» в других художественных произведениях XX века.

# ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» И ЕГО АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ВЕРСИИ “MARY”

## 1.1. Творчество В. Набокова и образ вещного мира в исследованиях отечественных и зарубежных литературоведов

XX век – это значимая и знаменательная веха в истории Российского государства, наполненная трагизмом и драматизмом. Его не зря называют железным веком, так как он способствовал эскалации многих политических, общественных, гражданских катаклизмов и конфронтаций, которые, в свою очередь, заставили общество сфокусироваться на вопросах о том, что представляет собой данное столетие, какова его функция в развитии общества и культуры.

В данном контексте важной проблемой современного литературоведения стала выработка новой концепции литературного творчества XX века, которая должна интегрировать всё многообразие литературных тенденций столетия и анализировать их на фоне развития мирового искусства. В связи с вышеуказанным особую актуальность обретает рассмотрение духовного богатства и наследия российских эмигрантов, которые незаслуженно и неоправданно были преданы забвению и творчество которых вызывает к себе повышенный научный интерес. Перед литераторами встаёт задача досконально раскрыть творческую самобытность каждого писателя, чтобы определить его роль в истории развития русской литературы XX века в целом.

Современное набоковедение охватывает большой пласт научных трудов, посвящённых изучению художественного мира автора на самых разных уровнях. К фундаментальным многоаспектным исследованиям творчества В. Набокова, касающимся общей характеристики его стиля и того, рассматривать ли В. Набокова как русскоязычного или англоязычного

писателя, относятся работы Г.В. Иванова, Н.А. Оцуца, З.Н. Гиппиус, Г.В. Адамовича, В. Ф. Ходасевича, П.М. Бицилли, И.В. Тарковой, З.А. Шаховской, В.П. Копылова, Г.Р. Романовой, Е.Р. Пономарёва и Л.В. Братухиной, которые мы проанализируем более подробно.

Прозаические произведения В. Набокова получили противоречивые оценки критиков. Писателя обвиняли в нерусскости, странности, эксцентричности, парадоксальности, нелепости, отсутствии содержания и нравственного посыла. Остро и критично были встречены его первые романы Г.В. Ивановым, Н.А. Оцупом, З.Н. Гиппиус и Г.В. Адамовичем. Г.В. Иванов считал автора «самозванцем», у которого больше развиты подражательные, стилизаторские и пародические способности [Цит. по: Таркова, 1999: 40-41]. З.Н. Гиппиус называла В. Набокова "посредственным" писателем, упрекая его в обыденности, тривиальности и заурядности. В целом, многие из перечисленных критиков были возмущены отсутствием в произведениях В. Набокова гуманизма. Критики были уверены, что мир, придуманный В. Набоковым, построен на принципах конкуренции, соперничества и интеллектуальной борьбы. В противовес отрицательным отзывам в защиту В. Набокова были даны положительные оценки в статьях В. Ф. Ходасевича, П.М. Бицилли, подчеркивавших бесспорный дар и талант писателя, его творческую индивидуальность и харизму. Постепенно в критике закрепилось мнение о несомненном гении В. Набокова, однако дискуссии не утихали. О том, как писатель воспринимал мир, возникает полемика [Цит. по: Таркова, 1999: 42].

П.М. Бицилли подчёркивал ёмкость и содержательность, особую глубину и многогранность произведений В. Набокова, утверждая, что в работах данного писателя содержатся намёки на возможные негативные последствия порабощения и унижения личности [Цит. по: Таркова, 1999:43].

З.А. Шаховская отмечает у В. Набокова талант воспринимать мир "перевернутым" и приходит к выводу о бездарности писателя, который играет роль хладнокровного судьи, выбравшего своим оружием

"ироническую желчь, безжалостность, безумие, циничную ухмылку". З.А. Шаховская почувствовала в В. Набокове бездушие и отсутствие «внутреннего стержня», критикуя автора за то, что в созданном им мире нет места добру, красоте и истине, потому что всё в этом мире ложь, фальшь и кошмар [Шаховская, 1991: 155-156].

В.П. Копылов также пишет о том, что выделение периода американской эмиграции в творчестве писателя продиктовано его переездом в США. Написание на английском языке многих ключевых художественных произведений позволяет утверждать, что творчество В. Набокова имеет отношение к истории как русской, так и американской литературы [Копылов, 2009: 14-15].

Определенный круг исследователей считает, что Сирин и Набоков представляют собой двух абсолютно противоположных друг другу писателей. Так, О.Н. Михайлов твердо убежден, что, отвергнув русский язык, литературный художник совершил самоубийство и лишился дара писателя в англоязычных произведениях. Аналогичное мнение выразил и первый биограф Набокова Эндрю Филд, заявляя, что необходимо начинать с России и ею же заканчивать. Эндрю Филд был уверен, что непосредственно русская культура была для В. Набокова путеводной звездой [Цит. по: Копылов, 2009: 16].

Л.В. Братухина также утверждает, что английский язык является для В. Набокова и родным, и иностранным одновременно. Способом перевода набоковских произведений является создание комплементарного или взаимодополняющего текста [Братухина, 2007: 18-19].

Е.Р. Пономарев считает, что многие произведения В. Набокова («Защита Лужина», «Машенька») посвящены теме ревизии русской ментальности, русского мировосприятия и мироощущения. В работах писателя, по мнению исследователя, прослеживается творческая конвергенция или конгломерат русской культуры с американской и



европейской культурой, а также образом жизни, принятым на Западе [Пономарев, 2013: 146-148].

Согласно другой точке зрения, творчество В. Набокова следует анализировать как целостную, взаимосвязанную и единую художественную систему, невзирая на русский или американский период жизни писателя-эмигранта. Например, А.Г. Битов, подчеркивая неразрывную связь между русским и американским этапами творчества В. Набокова, уподобляя их двум симметричным, но не идентичным друг другу крыльям бабочки. [Цит. по: Шаховская, 1991: 45-51]. Н.Г. Мельников также полагает, что касательно цельности двуязычного набоковского феномена не может быть никаких сомнений [Цит. по: Шаховская, 1991: 74-75].

Сформулируем свою точку зрения на данную проблему: нам представляется более правомерной позиция второй группы исследователей, в том числе Г.Р. Романовой, утверждающей, что, хотя писатель и подписывал свои произведения в европейской и американской эмиграции по-разному (Сирин и Набоков), он представляет собой целостную творческую личность в разные периоды своего жизненного и творческого пути. Несмотря на мнение некоторых весьма весомых и значимых набоковедов о том, что Сирина не стало в 1940 году, сложно признать их позицию справедливой и рациональной: Набоков-литературный мастер не мог начинать все с нуля [Романова, 2005: 30-34].

Общий анализ литературных приёмов и техник, применяемых В. Набоковым в рамках литературоведческих исследований, был проведён В.П. Копыловым и О.В. Назаренко. Остановимся на данных анализах более детально.

В.П. Копылов указывает на присутствие автора в текстах произведений В. Набокова. Данный приём выражается в таких формах, как:

- 1) кодирование значимых дат. Часто в работах писателя зашифрована дата его рождения – 23 апреля 1899 года;
- 2) использование псевдонима Сирин;

3) полное или частичное анаграммное кодирование имени В. Набокова [Копылов, 2009: 13].

О.В. Назаренко провела комплексный анализ творчества В. Набокова, который помог выявить следующие творческие черты, присущие работам писателя: символы потустороннего мира и знаки судьбы; личность художника и элементы игры, закодированные в тексте автора; образ замедлившего бег и застывшего в конце романа времени; трансформация человеческих способностей и их воплощение в предмет, материализация неживого; мотивы искаженных пропорций и гротескных или гиперболических олицетворений; мотивы шахматной игры, двойников, тема памяти, отчаяния, тупика, безысходности и страхов [Назаренко, 2009: 17-21].

Весомый вклад в развитие набоковедения был внесён такими исследователями, как: А.В. Злочевская, Е.В. Егорова, И.А. Черемисина-Харрер, В.А. Бодров, Н.Л. Таганова, О.С. Рудова и В.В. Башкеева. В фокусе внимания указанных авторов находился вопрос интертекстуальности в творчестве писателя.

Например, как полагают В.А. Бодров, А.В. Злочевская, а также И.А. Черемисина-Харрер, литературное наследие В. Набокова отличается пародией и повышенной реминисцентной насыщенностью текста. Так, отстранённость и отвлечённость автора от насущных проблем общества В. Набоков позаимствовал у А.С. Пушкина [Бодров, 2006: 38-39; Злочевская, 2002: 38-43; Черемисина-Харрер, 2013: 305-307].

О том, что В. Набоков обращается к произведениям Ф.М. Достоевского, пишет Е.В. Егорова. Данный исследователь утверждает, что В. Набоков додумывает и доосмысливает художественные приёмы и мотивы, присущие работам его гениального предшественника. Так, оба автора изображают Санкт-Петербург и Берлин тоскливыми, томительными и обезличивающими. В своих работах оба писателя отражают неприкаянность и бесправность героев-эмигрантов, убогость и неустроенность их быта, конфронтацию с внешними факторами жестокого и сурового мира,

праздность и размеренность будней, а также неразумное и нелогичное поведение персонажей. Отсюда следует, что В. Набоков является имплицитным интерпретатором литературного наследия Ф.М. Достоевского [Егорова, 2011: 137-140].

Сравнение произведений И.С. Тургенева и В. Набокова дают Н.Л. Таганова все основания полагать, что они используют образ паука как общеромантический символ. Паук олицетворяет «водоворот жизни». В его середине находится предвестник гибели или кончины [Таганова, 2007: 10-14].

О.С. Рудова полагает, что как Н.В. Гоголь, так и В. Набоков сосредотачиваются на потустороннем мире, раскрывая всё порочное и греховное, что есть в людях. Оба автора поднимают в своих работах темы обезличивания, социального бездушия и разложения общества, нравственных изъянов и смерти. Произведениям Н.В. Гоголя и В. Набокова также присущ сатирический и гротескный характер [Рудова, 2019: 149-152].

Необходимо отметить весомый вклад, который внесли в изучение проблемы двойственности мира в произведениях В. Набокова такие исследователи, как: Н.Н. Мирошникова, В.С. Варшавский, В.Ю. Лебедева, А.В. Злочевская, Е.В. Антошина, Е.А. Полева, К.А. Жулькова, К.А. Кадырова и М.С. Сулейманова, И.В. Сергиенко, А.В. Клименко и О.С. Рудова. Перейдём к более детальному рассмотрению выдвинутых указанными выше авторами точек зрения.

Н.Н. Мирошникова утверждает, что произведения В. Набокова коррелируются с теорией метафизической природы искусства. Упомянутый автор считает, что, согласно В. Набокову, творчество, основанное на воображении, опирающееся на иррациональное, алогичное, непостижимое и необъяснимое, является основным инструментом самосовершенствования, саморазвития, личностного роста, сохранения своей индивидуальности. Кроме того, творчество благоприятствует развитию сострадания и сочувствия [Мирошникова, 2005: 170-176].

В.С. Варшавский сделал акцент на трагической антитезе набоковского героя обществу. Критик полагал, что мир, в котором живут герои В. Набокова, реалистичен, он не плод воображения, не иллюзии, не мираж и не самообман автора, это настоящая суровая действительность, в которой человек лишен истинной свободы и воли [Цит. по: Таркова, 1999: 180-183].

О мотиве метафизической смерти в творчестве В. Набокова подробно пишет В.Ю. Лебедева, отмечая инклюзивность семантики изучаемого мотива в культурную традицию (отстранённость и обособленность, разрушение душевных связей, моральная и нравственная деградация, слепота, забвение, страсть, потеря чувства самоидентификации и т. д.). Также, исследователь подчёркивает необходимость учёта вариантов мотивов, непосредственно имеющих отношение к физическим или психологическим состояниям героя и к его мировоззрению (сон, нездоровье; склонность к нравственному падению, к физической смерти (суициду или убийству), антисоциальное поведение, приверженность ложным ценностям [Лебедева, 2009: 16-20].

По мнению А.В. Злочевской, творчество В. Набокова относится к фантастическому реализму, суть которого сводится к тому, что необходимо изображать действительность такой, какая она есть, в то время как такой действительности не существует, поскольку человеку неподвластна и непостижима сущность вещей – человек воспринимает природу так, как она выражается в его идее, пройдя через его чувства и эмоции. А.В. Злочевская придерживается мнения о том, что для В. Набокова вторая действительность не менее реалистична и правдоподобна, как и материальный мир, потому что они исходят из творящей воли Художника – автора произведения [Злочевская, 2002: 30-33].

Е.А. Полева утверждает, что В. Набоков создавал свой иррациональный мир в период, когда исторические события имели тоталитарный характер, демонстрируя враждебный настрой, жесткость и суровость по отношению к человеку и одновременно собственную неупорядоченность, хаотичность и саморазрушение. Понимание

исторических событий и явлений как уничтожающей силы, как источника исчезновения, становится важной проблемой в таких работах как «Приглашение на казнь» и «Дар» [Полева, 2007: 16-18].

Рассматривая творчество В. Набокова на примере произведения «Защита Лужина» К.А. Жулькова заявляет, что Лужин пребывает в иллюзорном, потустороннем мире воображаемой реальности, то есть смерть трансформируется в «искусную игру». Стираются какие-либо грани, а за Лужиным закрепляется статус марионетки, пешки, разыгрывающей партию-представление «жизни-смерти» [Жулькова, 2018: 230-233].

Подробно и досконально проанализировав упомянутый роман «Защита Лужина», К.А. Кадырова и М.С. Сулейманова отмечают, что шахматная игра заменила реальность главному герою, он постоянно пытается убежать, скрыться от навязчивой реальности, защищаясь от неё шахматами. Существует мнение, что прототипом Лужина был известный шахматист Алехин, тоже эмигрант [Кадырова, Сулейманова, 2019: 431-433].

А.В. Клименко отмечает, что основой художественной концепции В. Набокова стала идея бесконечного абсурда, закрытости действительности на проявления слабостей, пороков, неграмотности, необразованности и нежелание их преодолеть. Для В. Набокова реальность отражает торопливое, напрасное, бессмысленное существование в изолированном и обособленном пространстве: превращение людей в безмолвные и безликие тени, а теней – в прохожих [Клименко, 2008: 55-57].

Переходом между реальным и ирреальным миром являются сны героев, о чём детально пишет Н.И. Шитакова. Восприятие окружающего мира, наполненное трагизмом и обречённостью и одновременно тяга к созданию «вселенной внутри себя» интегрируют явь и сновидения: действительность приобретает сновиденческие силуэты и образы, в то время как сны образуют подлинное бытие. Иные миры – это единственное условие жизни творческой личности, которая задыхается в тисках реальности. [Цит. по: Рудова, 2019: 149-152].

Пристальное внимание общей эстетике и философскому аспекту творчества В. Набокова уделяли И.В. Таркова и И.В. Сергиенко. Остановимся более детально на концепциях вышеупомянутых авторов.

В частности, И.В. Таркова подчеркивает, что работы В. Набокова имеют онтологическую, метафизическую и экзистенциальную окраску. Персонажи В. Набокова двигаются от внешнего бытия к внутреннему бытию, то есть к самому себе, отстраняются от внешнего бытия и сосредотачиваются на своём внутреннем мире [Таркова, 1999]. По мнению этого же исследователя, в эстетике В. Набокова намечается дихотомическая модель мира, которая предполагает разделение этого мира на принимаемую (эмоционально-чувственную сферу, внутренний духовный мир) и отвергаемую сферы (устройство общества и социальный порядок) [Таркова, 1999: 168-174].

Как полагает И.О. Сергиенко, философия произведений В. Набокова схожа с философией Платона. Герои, с точки зрения писателя, находятся в заточении, темнице – теле, т.е. душа, тяготеющая к познанию, замкнута в тесных решётках телесной кельи, из-за чего она получает ложные и обманчивые представления. Тело воспринимается как тленное, смертное, низшее по сравнению с душой. Оно мешает душе стремиться к высшему благу и постижению истину [Сергиенко, 2016: 132-135].

Проблема принадлежности творчества В. Набокова к тому или иному литературному течению освещается в работах М. Медарич, И.В. Сергиенко и Л.В. Братухиной.

При апеллировании к англоязычному творчеству В. Набокова исследователи без особых споров склонны относить его произведения к постмодернизму, в то время как русскоязычный этап творчества вызывает разного рода высказывания специалистов. Например, М. Медарич считает, что в рамках творчества писателя переплетаются противоречивые стилевые черты, которые делают автора одновременно и символистом, и авангардистом [Цит. по: Таркова, 1999: 255-258].

Л.В. Братухина приходит к выводу о том, что В. Набоков воспринимает историю как искажённое изображение действительности для достижения комического эффекта, что сближает писателя с приверженцами постмодернизма, с другой стороны, произведения В. Набокова изобилуют личными волнениями, переживаниями, тоской и грустью – чертами, позволяющими относить творчество автора к модернизму [Братухина, 2007: 12 – 14].

На становление творчества и литературных взглядов В. Набокова оказал влияние формализм, суть которого заключается в обособленности формы от содержания и доминировании формы над содержанием [Сергиенко, 2016: 122-123].

Проблема внутреннего мира персонажей и его взаимодействия с внешним миром, а также его факторами рассматривается в исследованиях таких авторов как, А.Ю. Мещанский и Н.Л. Таганова.

Мнение, отчасти сходное взглядам И.В. Тарковой и Н.Н. Мирошниковой, высказывает А.Ю. Мещанский, подразумевая, что набоковская творческая личность наделена амбивалентностью или двойственностью личностного начала, ей свойственна отставка собственной индивидуальности и неповторимости. Отсюда следует, что концепция В. Набокова ориентирована на героя-протагониста [Мещанский, 2002: 78-83].

Н.Л. Таганова заявляет, что в произведении «Приглашение на казнь» В. Набоков позиционировал своих персонажей как марионеток, безвольно и безропотно подчиняющихся воле автора и заточённых в бутафорскую «цитадель» [Таганова, 2007: 7-9].

В фокусе внимания таких исследователей, как А.А. Накарякова, С. Шифф, В. Ерофеева, Э. Уилсон, А. Питцер и А. Назарян, находится проблема политической ангажированности / аполитичности литературного наследия В. Набокова. Представляется логичным рассмотреть подходы, применённые указанными авторами к изучению данной проблемы.

Несмотря на тот факт, что творчество В. Набокова охватывает период серьёзных исторических потрясений и острый социальный и политический кризис для России, оно характеризуется аполитичностью, по мнению некоторых исследователей (Стейси Шифф, Виктор Ерофеев, Эдмунд Уилсон), которые утверждают, что В. Набоков не ставил перед собой цель стать вовлеченным в политический контекст начала 20 века, а также исчерпывающе и обстоятельно изучить его. Указанные исследователи полагают, что, по мнению В. Набокова, политика уничтожает индивидуальное, незаурядное и самобытное в личности, порождая обезличенность, штампы и стереотипы [Цит. по: Накарякова, 2015: 195-196]. Однако есть группа исследователей (Н.Л. Елисеева, Д.И. Чекалов, М.П. Шишкин), придерживающихся противоположной точки зрения и убеждённых в том, что аполитичность В. Набокова, его равнодушие к политическим событиям – это миф, мираж, который писатель возвел вокруг себя как бастион. На самом деле, автор тщательно и внимательно следил за историческими событиями, разворачивающимися в России [Цит. по: Накарякова, 2015: 197-198].

Позиция литературоведов, утверждающих, что индифферентность В. Набокова к политическим событиям является мнимой и эфемерной, представляется нам логичной, разумной и обоснованной. Нельзя утверждать, что произведения данного автора лишены политической основы. Например, в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Приглашение на казнь» автор явно выражает протест в отношении государственного строя России, построенного на тирании, тоталитаризме и насилии. В. Набоков гиперболично, гротескно изображает всю шаткость и недолговечность прогнившей государственной системы [Цит. по: Накарякова, 2015: 199-200].

Существует ряд работ, касающихся темы ностальгии по России и эмиграции, отражённой в трудах таких исследователей как, Н.А. Карпов, С.А. Дулова, Ж.А. Гумерова и П.А. Игрункова, О.В. Виноградова и Р.М. Балановский, О.С. Рудова и В.В. Башкеева, Л.Н. Рягузова и



Е.Е. Анисимова. Рассмотрим каждую из предложенных точек зрения данных авторов.

Н.А. Карпов указывает на ностальгические настроения, пронизывающие многие произведения писателя, посвящённые теме эмигрантского сознания. В то же время исследователь отмечает, что, как бы ни выходила на передний план тема тоски и грусти по Родине, мир, созданный В. Набоковым, шире и глубже земных границ [Карпов, 2019: 116-188].

С.А. Дулова отмечает, что тема русской эмиграции, постепенного отчуждения от остальных людей, признание собственной исключительности и отчаянного поиска потерянного рая являются центральными в творчестве В. Набокова. Исследователь утверждает, что главные герои В. Набокова живут в мире-мираже и в большинстве своём оторваны от действительности [Дулова, 2011: 83-85].

Ж.А. Гумерова и П.А. Игрункова заявляют, что тема ностальгии и тоски по Родине многопланово отражена в творчестве В. Набокова, демонстрируя проблему «лишнего человека», не желающего адаптироваться и ассимилироваться под незнакомую культуру [Гумерова, Игрункова, 2018: 94-96].

О.В. Виноградова и Р.М. Балановский полагают, что произведения В. Набокова представляют собой развёрнутые размышления о скитаниях, жизни и смерти, вызовах и испытаниях современного мира, одиночестве, гордыне, покорности и слепой любви. При этом мотив осмеяния буквально пронизывает прозу писателя [Виноградова, Балановский, 2018: 150-152].

Л.Н. Рягузова считает, что мифологизация, а также придание детству статуса священного и его превращение в объект поклонения является характеристикой литературы модернизма. В. Набоков также вводит в свои произведения мотив изгнания: первым изгнанием он считает рождение, вторым – вытеснение из мира детства, третьим – эмиграцию [Рягузова, 2016: 53-55].

О.С. Рудова и В.В. Башкеева утверждают, что в романе «Пнин» подробно освещаются два ключевых аспекта: значимость книги для русских эмигрантов и воспоминание Пниным литературных произведений. Например, владельцы «Замка Кука», где раз в два года собирались русские эмигранты, не могут иметь детей, а выходцы, «не говорящие по-русски и не проявляющие интерес к своему происхождению и не знающие свои корни и прошлое родителей», по сути не являются потомками и продолжателями русской культуры. Разговоры гостей касаются упадка и угасания русской культуры или связаны с воспоминаниями об умерших родственниках или знакомых [Рудова, Башкеева, 2018: 15-18].

Е.Е. Анисимова через образ жизни героя Пнина вводит в свой научный труд модель существования русских эмигрантов, являющую собой пень – часть дерева с корнями, но не представляющую дальнейших перспектив развития и в случае с русскими экспатриантами – духовного обогащения и процветания [Анисимова, 2017: 139-142].

Нельзя не заметить, что при кажущейся многоплановости и обширности исследований ещё и многие другие параметры, специфические литературные приёмы, техники и механизмы произведений В. Набокова вызывают неподдельный интерес и находятся под пристальным вниманием ряда исследователей, рассматривающих достаточно узкие и частные аспекты творчества писателя. Среди таких исследователей, выдвинувших нестандартные идеи касательно творчества В. Набокова можно отметить Т.С. Криволицкую, И.В. Сергиенко, Л.В. Кривошлыкову, Н.Л. Таганову, Е.Г. Трубецкову и Е.Е. Анисимову. Остановимся кратко на концепциях перечисленных авторов.

Т.С. Криволицкая рассматривает в произведениях В. Набокова пространство города, для которого примечательными являются пространственная многомерность и нелинейность движения времени. Воспоминание выполняет функцию создания образа города в границах единого метаромана. В «закоулках» памяти персонажи произведений

В. Набокова находят детали, имеющие отношение к их жизни в прошлом в других городах. Значимой в романах В. Набокова является и функция искусственного освещения пространства города (витрин, фонарей). От них исходит умертвляющий дьявольский свет [Кривошлыкская, 2008:10-16].

И.В. Сергиенко убеждена в том, что В. Набоков делал акцент на художественные нюансы, всегда подробно описывал жесты, предметы одежды и детали интерьера, запахи и звуки. Предметы приобретают в работах В. Набокова символический смысл. Иными словами, в творчестве писателя художественный мир наделяется зримыми чертами, становится «вещным», практически осязаемым [Сергиенко, 2016: 111-115].

Л.В. Кривошлыкская подробно освещает проблему колоратива в произведениях В. Набокова, отмечая, что жёлтый цвет в произведениях писателя олицетворяет предупреждение об опасности или предостережение о неминуемом, неизбежном горе. В оригинале романа «Камера обскура» и в его авторском переводе «Laughter in the Dark» чёрный цвет символизирует страх, ужас, беду. [Кривошлыкская, 2018: 131-134].

Цвет представляет собой морально-нравственный лакмус, как будто маркируя героев произведений В. Набокова с этической точки зрения. Персонажи распределены не только по сюжетным ролям (палачи и жертвы), но и по цветовой гамме, преобладающей в их описании. Н.Л. Таганова выделяет красный, чёрный и синий цвета. Красный цвет — это атрибут палача, предвещающий его неминуемое появление в крепости. Синий цвет символизирует атмосферу мира тюрьмы. Чёрный цвет — это знак греховной души, заслуживающей возмездия [Таганова, 2007: 4-6].

Е.Г. Трубецкова для своего исследования выбирает нестандартную тему: образ глаза и оптических средств в произведениях В. Набокова. Данный исследователь считает, что в работах автора образ глаза приобретает метафорическое значение: некоторые персонажи произведений В. Набокова наделены близорукостью, которая на самом деле олицетворяет эстетическую, нравственную, моральную слепоту, умственную и духовную ущербность и

угловатость, ограниченность мысли, обманутые ожидания, внутренние заблуждения, слабохарактерность и неуверенность [Трубецкова, 2018: 59-62].

Е.Е. Анисимова рассматривает стоматологический код в произведениях В. Набокова. Исследователь отмечает, что в одной из блистательных работ писателя «Пнин» фигурируют искусственные зубы, которые символизируют влияние медицины на человеческий организм, делая его искусственным, что в определенной мере трансформирует обладателей тел в киборгов или запрограммированных людей-машин [Анисимова, 2017: 125-128].

Е.В. Антошина освещает концепцию «одинокого короля», характерную для творчества В. Набокова. Исследователь полагает, что данная концепция коррелирует с темами насилия, жестокости, благоговения, страха, а также беспомощности личности. Одиночество писателя – это последствие состояния застоя и деградации культуры, когда художник теряет взаимопонимание с миром [Антошина, 2013: 68-75].

Аналитический обзор исследований творчества В. Набокова зарубежными авторами показал, что произведения писателя были недостаточно освещены в имеющихся работах. Зарубежные исследователи чаще всего пишут об отсылках к произведениям других писателей и осуществлённых из них авторских заимствованиях.

Перейдём к анализу подходов и точек зрения зарубежных исследователей.

По мнению П. Мэйер, «Лолита» построена по канве романа в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Данная точка зрения подкреплена следующими фактами: В. Набоков занимался переложением романа «Евгений Онегин»; события, описанные в обеих литературных работах, развиваются на протяжении пяти лет; показана трансформация Татьяны и Лолиты, главных героинь романов, которые преобразуются в гордых, независимых и самодостаточных женщин; они становятся недостижимыми и неприступными для главных героев, которые, в свою очередь, приехали домой после долгих странствий; в обоих

романах разворачиваются дуэли (между Евгением Онегиным и Ленским, а также Гумбертом и Куилти). В обоих поединках побеждают Евгений Онегин и Ленский [Meуer, 1984: 188-194].

Чтобы доказать положение о том, что «Лолита» является пастисшем «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, П. Мейер оперирует следующими аргументами: В. Набоков интерпретировал романа «Герой нашего времени» на английский язык и подготовил предисловие к этому произведению; похищение Лолиты является своеобразным реминисцентным зеркалом на произошедшее с Бэлой; в своей исповеди Гумберт мысленно возвращается к дуэли, как и Печорин, который запечатляет поединок в журнале [Meуer, 1984: 195-202].

На темах памяти и отвержения в произведениях В. Набокова сосредотачивает свое внимание Хана Пичова. Указанный автор считает, что отголоски тех или иных событий в сознание набоковских героев противостоят фрагментированному и несостоятельному настоящему [Píchová, 2002: 137-145].

Существует ряд работ, в которых раскрывается сущность понятия «вещный (предметный) мир». Глубокое рассмотрение различных аспектов данного вопроса содержится в трудах А.П. Чудакова, С.В. Шамякиной, Д.А. Сараевой, Т.М. Миллионщиковой и Т.Е. Смыковской.

Систематическое специальное исследование термина «вещный (предметный) мир» было начато А.П. Чудаковым, который понимает под этим понятием объекты, окружающие персонажей того или иного художественного произведения: жильё, одежда, еда, мебель, манера обращения героев с этими объектами, поведение героев внутри данного мира, жесты, мимику. Указанные вещи служат инструментом характеристики персонажей, составляя мироздание определенного литературного произведения [Чудаков, 1971: 2].

А.П. Чудаков также утверждает, что тот или иной предмет является феноменом, который соотносится с изображаемым событием или героем.

Художественный предмет выполняет познавательную функцию, являясь носителем информации о той или иной исторической эпохе, обстановке и ситуации. Вещный (предметный) мир контрастирует с реальным миром [Чудаков, 1992: 25]

Исчерпывающее определение образу вещного (предметного) мира даёт С.В. Шамякина, подразумевая под данным понятием «описанные в литературных произведениях рукотворные предметы или их совокупное множество, а также отдельные природные объекты, которые не имеют стабильного местонахождения в пространстве». К упомянутой категории художественных образов принадлежат образ-вещь, образ-интерьер и образ-экстерьер [Шамякина, 2022: 12].

Образ-вещь представляет собой конкретный материальный объект, который отграничивается от других материальных объектов по смыслу, не имеет постоянного местонахождения в пространстве, несёт особую смысловую нагрузку и в подавляющем большинстве случаев влияет на развитие сюжета [там же: 12].

Образ-интерьер являет собой панорамную картину внутреннего пространства помещения, образованную множеством предметов-деталей, ни одна из которых по отдельности преимущественно не имеет самостоятельного значения. С.В. Шамякина особо подчёркивает, что образ-интерьер предстаёт перед внутренним взором читателя не сразу, а постепенно разворачивается, как если бы реципиент созерцал антураж комнаты, существующей в действительности [там же: 12-13].

Образ-экстерьер предполагает описанный в литературном произведении внешний вид конкретного пространственного образа, как правило, здания [там же: 13].

В контексте проблематики образа вещного (предметного) мира представляется убедительным толкование данного понятия Д.А. Сараевой, которая трактует его как художественный образ, описывающий материальные объекты, окружающие героев произведения, создавая его

своеобразный «фон» и помогая раскрыть мировоззрение и характер персонажей. Исследователь также отмечает, что образы вещного (предметного) мира играют немаловажную роль в реализации авторских концепций и интенций, а также его интерпретации читателем [Сараева, 2016: 136].

Т.М. Миллионщикова считает, что образ вещного (предметного) мира составляют особенности портретов героев, интерьера их жилища и одежды, бытовые этнические нюансы, которые стали позиционироваться как эмблемы, приобрели национальную окраску и символический смысл [Миллионщикова, 2019: 123].

По мнению Т.Е. Смыковской, вещный (предметный) мир коррелирует с ценностями художника, его взглядами и мироустановками, а также со структурой сюжетов и системой героев. Описание вещей применяется при изображении чувств, эмоций и мыслей персонажей [Смыковская, 2010: 17].

Теоретический обзор литературы показывает, что мотив метафизической гибели, представляющий собой сюжетообразующий и смылосозидательный элемент, отмечается литературоведами как один из ведущих у писателя.

Наряду с этим мы отмечаем, что в целом ряде работ, посвящённых творчеству В. Набокова, выделяется присущий писателю мотив двоимирия.

Итак, великий мастер черпал сюжеты и сюжетостроительные концепты для беллетристских работ из произведений других талантливых писателей. Однако В. Набоков менял первичные идеи до неузнаваемости, перевоплощая их в сложные художественные системы.

В результате изучения различных источников можно сделать вывод о том, что произведениям писателя чужды тирания и деспотия, идеи порабощения, безропотной покорности. Работы В. Набокова также нельзя назвать аполитичными, поскольку они отражают реалии сложных и беспокойных периодов в истории России.

Отдавая должное сделанному многими исследователями, упомянутыми в нашей диссертации, мы можем заключить, что в своих работах В. Набоков описывал будущее русской эмиграции, то есть её вырождение и утрату культурных ценностей и связей со «старой» Россией.

В ходе проведённого исследования удалось установить, что, во-первых, в фокусе анализа литературоведов находятся такие преимущественно русскоязычные произведения В. Набокова, как «Приглашение на казнь», «Защита Лужина», «Дар», «Подвиг», «Пнин», «Камера обскура», «Другие берега», «Под знаком незаконнорожденных», «Отчаяние», «Лолита», а также «Король, дама, валет». Во-вторых, творчество писателя было изучено главным образом отечественными исследователями. В-третьих, несмотря на то что творчество В. Набокова исследовалось с разных сторон, авторами не было уделено специального внимания такому аспекту анализ русскоязычных и англоязычных произведений писателя. Следовательно, данный аспект нуждается в дальнейшем исследовании.

Можно констатировать единство взглядов исследователей, изучающих сущность понятия «вещный (предметный) мир» в том, что под ним принято понимать объекты и явления материальной культуры, окружающие персонажей того или иного литературного произведения. Вместе с тем аналитический обзор используемых в данном разделе источников позволяет нам заключить, что практически отсутствуют работы, предметом которых является образ вещного мира в произведениях В. Набокова. Как уже было упомянуто в нашем исследовании, при всей значимости работы единственного автора И.В. Сергиенко, которая так или иначе касалась образа вещного мира в творчестве писателя, её анализ не раскрывает всей глубины проблемы и, как следствие, не исчерпывает всего потенциала данного аспекта. Таким образом, вышеизложенное подчёркивает необходимость более обстоятельного рассмотрения средств создания образа вещного мира в произведениях В. Набокова, в частности, созданных на русском языке и переведенных на английский.



## 1.2. Творчество В. Набокова и образ вещного мира в исследованиях отечественных и зарубежных лингвистов

В. Набоков является уникальным автором: он превосходно владел и русским, и английским, и французским языками в равной степени, с детства был окружён английскими и французскими гувернантками и преподавателями, а также уделял много времени чтению книг, опубликованных на разных языках.

Мысль о билингвизме В. Набокова получила свое развитие в работах Е.С. Хованской и Ю.А. Дымант, которые сосредоточились на проблеме автопереводов В. Набокова.

Так, Е.С. Хованская акцентирует внимание на том, что для В. Набокова было важно правильно и без искажения передать ритм, динамику, тональность подлинника и придать автопереводу романа такую же эмоционально-эстетическую глубину, какой обладает данный подлинник [Хованская, 2005: 17-22].

Ю.А. Дымант, занимающаяся проблемой соотношения первичности и вторичности в текстах литературных работ В. Набокова, заявляет, что перевод беллетристики представляет собой своеобразный «постфактум оригинала» или производную от него. Данный исследователь констатирует, что вторичные тексты произведений В. Набокова воспроизводят все формальные, содержательные, стилистические черты подлинника, его функции и интенцию автора, а также служат полноценной заменой оригиналов литературных работ писателя в культуре второго языка [Дымант, 2017: 4-11].

Необходимо упомянуть серьёзный вклад, который внесли в изучение поэтического и художественного мира, а также эстетической концепции В. Набокова в целом следующие исследователи-лингвисты: Л.А. Каракуц-Бородина, Н.В. Козловская и Е.А. Тырышкина. Остановимся на научных положениях, выдвинутых данными авторами.

Л.А. Каракуц-Бородина выявила, что тезаурус В. Набокова составляют сенсорные впечатления, нестандартно выраженные через слова, обозначающие другие чувства, например, «вкусный холодок» (осозание - вкус), «ослепительно-красная сладость» (вкус-зрение). Так происходит формирование кинестетических объединений, в которые входят и не подлежащие тактильному восприятию явления («снежок на торцах акмеизма»). Данные явления проходят процесс превращения в вещи [Каракуц-Бородина, 2000: 159-166].

Категория времени конституируется у В. Набокова как твёрдое вещество («блик маятника»; «откалывая крупные секунды»; «часы, не торопясь, отламывали сухие дольки времени»). Время осмысляется В. Набоковым также как вместитель и оболочка с общелингвистической точки зрения [Каракуц-Бородина, 2000: 167-173]. Душа рассматривается В. Набоковым как ёмкость, помещение («нежилая душа», «проникающие в душу сквозняки») и как человек («душу Марты застать врасплох», «нюху души безошибочен») [Каракуц-Бородина, 2000: 187-201]. Мысль предстаёт у писателя как живое существо, населяющее комнату, представленную как сознание: «мысли блуждали, отыскивали свои жилища и находили развалины» [Каракуц-Бородина, 2000: 220-224].

В качестве объекта исследования Н.В. Козловская выбирает автобиографическое произведение В. Набокова «Другие берега», сосредоточив свое внимание на рассмотрении лексической стороны произведения. При этом было выявлено, что оно изобилует многочисленными деталями, которые переносят читателя в другую эпоху, создавая эффект реальности и выстраивая изобразительную эстетику. Реконструировать прошлое прежде всего помогает предметная лексика, что объясняется любовью В. Набокова к мелочам, подробностям и нюансам [Козловская, 1995: 247-257].

Е.А. Тырышкина обнаруживает ассоциативное поле «игра», которое переплетается с такими релевантными полями с точки зрения концепции

произведений, как: «книга», «обман», «узор», «река», «сон», «пустыня», «картина». Данные ассоциативные поля помогают актуализировать воображение автора, нацелить читателя на экспрессивно-важные фрагменты текста [Тырышкина, 2002: 186-190]. Указанный автор подчёркивает «музыкальность» произведений В. Набокова, которая выражается в окказиональных образованиях, построенных по принципу паронимии, метафорах и сравнениях, связанных с такими концептами, как смерть, жизнь, судьба, язык, творчество, память и любовь [Тырышкина, 2002: 192-193].

Вопрос индивидуально-авторской картины мира имеет отношение к экспрессивности, образности и выразительности произведений В. Набокова. Для более полной характеристики рассматриваемой проблемы были изучены работы И.Н. Чеплыгиной, Н.В. Козловской и Е.А. Баклановой. Представляется логичным рассмотреть точки зрения указанных исследователей.

Резюмируя лингвистический опыт, полученный И.Н. Чеплыгиной в результате исследования творчества В. Набокова с позиции экспрессивности и средств её актуализации, можно констатировать, что для работ писателя знаковым и примечательным является употребление лексических повторов. И.Н. Чеплыгиной было также установлено, что семантический повтор придаёт художественному стилю В. Набокова многогранность, ёмкость и многомерность, способствует ритмичности, музыкальности, динамичности, гармонизации текстов произведений данного русско-американского писателя [Чеплыгина, 2002: 222-227].

Н.В. Козловской были обнаружены лексемы, образующие самобытную систему звуков произведения «Другие берега» («сиреневый звук», «чмоканье шлюпки»), сочетания, в которых прослеживается олицетворение, то есть неживые предметы наделяются способностями и признаками человека («застенчивые шляпы», «толстогубые чашки»), сочетания, обеспечивающие иллюстративность («арлекиновые заплаты», «карие вагоны») [Козловская, 1995: 168-176].

Е.А. Бакланова провела анализ имплицитного, глубинного смысла ранних рассказов В. Набокова, который показал наличие в прозе писателя паронимии, парономазии, звукописи, аллитерации, ассонанса и анаграмм. В качестве примеров паронимии и (или) аллюзии можно привести следующее: Бахман – Бах – Пахман, парономазии – Чорб – Горб, аллитерации – Келлер – Крюгер [Бакланова, 2006: 12-20].

Специальной темой исследования в работе Г.Ф. Рахимкуловой стали средства создания образности, эмоциональности и ёмкости в произведениях В. Набокова, главенствующими из которых, по мнению автора, стали каламбур и окказионализмы [Рахимкулова, 2004: 27-35]. Небезынтересен и вывод Г.Ф. Рахиманкуловой о том, что творчество В. Набокова выстроено в игровом стиле, атрибутами которого являются:

- внедрение в произведение редких, мало употребляемых, устаревших слов (архаизмов);
- иноязычные и полиязычные вкрапления;
- аллюзии и аллегория;
- внедрение в текст лингвистических головоломок, ребусов и загадок, призванных активизировать эстетическое воображение читателя;
- создание окказионализмов;
- аллитерации и другие фонетические приёмы;
- намеренные орфографические и пунктуационные ошибки;
- ритмическая организация текста;
- специальное искажение цитат;
- цветовые ассоциации, относящиеся к звуку, букве или слову;
- неоднозначное использование синтаксических конструкций для двойного прочтения и различных вариантов трактовки текста [Рахимкулова, 2004: 36-43].

Помимо Г.Ф. Рахиманкуловой целый ряд исследователей изучали механизмы индивидуального словотворчества В. Набокова: М.Р. Напцок, С.В. Зайцева, Н.С. Яковенко, М.Д. Шамянова, Л.Г. Ефанова и Л.А. Каракуц-

Бородина, которые сходятся во мнении о том, что окказионализмы в произведениях В. Набокова помогают точно и лаконично выразить мысль, избежать плеоназма и тавтологии, передать авторское отношение к предмету речи, дать оценку данному предмету, создать игровой текст и придать ему экспрессию, вызвать читателя на размышления о парадоксальных и противоречивых явлениях функционирования языка. Кроме того, указанные авторы считают, что окказионализмы выполняют комическую функцию («толстмордик», «полькировать»), метафорическую функцию («маковая страсть»), «бензинопой») и функцию оксюморонов («трупсик») [Напцок, 2009: 78-82], [Яковенко, 2011: 48-50], [Зайцева, 2010: 137-140], [Шамяунова, 2015: 44-47], [Шамяунова, Ефанова, 2018: 115-125], [Каракуц-Бородина, 2000: 104-111].

В контексте изучения индивидуально-авторской картины мира и эстетической концепции В. Набокова, о которой речь шла выше, представляется весьма актуальным рассмотрение лингвоцветовой картины мира писателя, цветовой концептосферы и микрополя цветолексем и способов их репрезентации. Сфера исследований упомянутого вопроса весьма разнообразна и получила освещение в ряде работ таких авторов, как К.В. Дмитриева, И.Н. Лукьяненко, С.Г. Носовец, Н.В. Козловская, Е.А. Тырышкина и О.Н. Бакуменко.

Так, К.В. Дмитриева утверждает, что лингвоцветовая картина мира В. Набокова является красочной и экспрессивной. Исследователь полагает, что в романе «Лолита» преобладают субконцепты «белый», «красный» и «чёрный». В тексте «Лолиты» отмечается использование словоупотребления функционально-семантического поля «красный» с ядерными номинациями «розовый». К.В. Дмитриева, выделяет также множество оттеночных наименований данного поля: малиновый, вишнёвый, пурпурный, алеющий, огненный, что является индикатором открытости периферии функционально-семантического поля [Дмитриева, 2012: 8-12].

Для романа «Лолита» примечательной является диффузная периферия, представленная прилагательными, состоящими из двух основ: «коричнево-белый», «розовато-рыжий», «янтарно-карий», «розово-лиловый», «золотисто-коричневый», «рубиново-изумрудный», «сиренево-серый» [Дмитриева, 2012: 14-20].

Роману «Лолита» присуще использование неологизмов, обозначающих цвет, то есть следующих колоративов: «грёзово-синий», «рекламно-небесный», «невозможно-гранатовый», «шоколадно-тянучковый», «мохнато-розовый», «резиново-красный» [Дмитриева, 2012: 22-25].

Однако можно поспорить с К.В. Дмитриевой относительно номинации приведенных выше примеров. На наш взгляд, исследователь не совсем корректно применяет термин неологизмы – в данном случае было бы уместным отнести указанные примеры к окказионализмам. Данную позицию мы аргументируем тем, что упомянутые выше примеры используются исключительно в текстах произведений В. Набокова, не выходят за их пределы, не фиксируются в словарях и, следовательно, не являются фактами языка.

Анализ микрополя лексем, обозначающих оттенки красного в работах В. Набокова, выполнен И.Н. Лукьяненко. Микрополе цветообозначений оттенков красного, фигурирующее в произведениях В. Набокова, представляет собой комплексное, разветвлённое, состоящее из множества компонентов структурное образование, в которое инкорпорированы и узуальные (соответствующие языковым нормам и стандартам), и окказиональные цветообозначения (выходящие за пределы законов языка) [Лукьяненко, 2004: 11-17].

Анализируя творчество В. Набокова, С.Г. Носовец сконцентрировалась на изучении семантики цвета, а также на процессах становления цветовой картины мира и её перцептивном восприятии читателем. Исследователь приходит к выводу о том, что насыщенность и обилие текстов В. Набокова эстетическими смыслами обеспечивает размытость, рассеивание, а также

двойственность, «расщепление» цветовой семантики [Носовец, 2002: 227-234].

Н.В. Козловская делает заключение, что цветообозначения в работах В. Набокова выражены относительными прилагательными в значении качественных прилагательных («золотые леденцы», «бронзовые кляксы») и окказиональными сложными прилагательными («желто-деревянный гигант») [Козловская, 1995: 198-208].

Изучая цветовую картину мира В. Набокова, исследователь О.Н. Бакуменко отмечает, что в англоязычной версии преобладают колоративы с компонентами *-colored*, *-tinted* и *and* (посередине). О.Н. Бакуменко также выделяет окказиональные цветолексемы *black-knitting* и *autumn-rusted*. Указанный автор фокусирует свое внимание на необычных русских составных новообразованиях, которые объединяют в себе цветовой признак и воспринимаемый качественный или относительный признак: «розово-фланелевый», «скалисто-серый» (о горной вершине) [Бакуменко, 2006: 16-18].

А.А. Бугаева подчёркивает, что В. Набоков признан великим одарённым стилистом, тщательно вырабатывающим свой индивидуальный литературный почерк. Он великолепный мастер художественного слова и тонкий литературный «ювелир», работам которого свойственна эмотивность. Неотъемлемым средством выражения эмоций в языке служит фразеология. Фразеологизмы, которые репрезентируют эмоции, психоэмоциональное состояние героев или их эмоциональное отношение к другим персонажам, явлениям, фактам или событиям, называются эмотивными. Именно на эмотивных фразеологических единицах фокусирует своё внимание исследователь А.А. Бугаева [Бугаева, 2010: 14-23]. Эмотивные фразеологические единицы являются художественными выразительно-образительными средствами произведений В. Набокова. [Бугаева, 2010: 24].

Хорошо известно, что синтаксис наряду с лексикой и морфологией способен отражать авторскую концепцию. Именно данный аспект находится в фокусе исследовательского внимания Т.В. Пермяковой и К.Б. Бабаевой. Так, Т.В. Пермякова анализирует воплощение двоemiрия в синтаксической организации текста. Данный исследователь делает следующий вывод: внутренний мир персонажа с его видением, миропониманием и воображением передаётся на синтаксическом уровне, как правило, сложными полипредикативными конструкциями с разными видами связи (сочинительной и подчинительной) как антитеза жестокому и враждебному реальному миру, синтаксическая организация и структура которого характеризуется простотой, разговорными фразами, безличными, неопределенно-личными предложениями, отсутствием осложняющих конструкций [Пермякова, 2007: 19-26].

К.Б. Бабаева полагает, что однородные сказуемые выполняют следующие функции: ритмообразующую, текстообразующую, дескриптивную, эмоционально-изобразительную, оценочно-параметрическую, изобразительно-психологическую, функцию передачи патетики, юмора, иронии и сатиры [Бабаева, 2001: 124-130]. По мнению упомянутого исследователя, сказуемые в двусоставном предложении выражают движение, жесты, мимику, перцепцию, конкретные действия и перемещения в пространстве, в то время как безлично-предикативные слова в составе сказуемого безличного предложения выражают физическое или психическое состояние героев, а также состояние природы [Бабаева, 2001: 152-158]. Автор утверждает, что односоставные предложения передают состояние покоя, статики, выражая фоновые изображения и психофизическое состояние героев. Безличные предложения участвуют в зарисовке окружающей среды (интерьера, природы) [Бабаева, 2001: 170-180].

Тема вещного (предметного) мира в работах писателя нашла отражение в исследованиях Н.В. Козловской и Е.А. Баклановой. В частности, Н.В. Козловская утверждает, что акцент В. Набокова на лексемы предметной



семантики, конкретизация признаков и качеств вещей продиктованы желанием автора реконструировать, воскресить, воссоздать потерянный рай и счастье, оставленные в «старой» России [Козловская, 1995: 145-149].

Е.А. Бакланова указывает на такую индивидуально-авторскую черту в ранних рассказах В. Набокова, как важность «вещного» мира, о чём помогают судить группы лексем: прозрачные Предметы, Город, Транспорт, Дом, Комната, Время [Бакланова, 2006: 26-32]. Как видно, данная тема далеко не полностью раскрыта и требует проведения дополнительного и комплексного анализа.

По мнению А.А. Бурова и Г.П. Буровой, основу метатекстовой организации произведений В. Набокова составляют парентезы – вставные конструкции, выполняющие функции редакторского комментария или примечания. Метатекстовые парентезы появляются в тексте для адресата внезапно, спонтанно, производят впечатление незапланированных, когда возникает потребность в оговорке, пояснении или добавлении уже сказанного. За счёт метатекстового комментария, в том числе парентезы, автор помогает читателю глубоко вникнуть и понять содержание произведения [[Буров А., Бурова Г., 2016: 128-145].

Лингвистический аспект творчества В. Набокова находится в фокусе внимания не только отечественных, но и зарубежных исследователей. Однако, если научные достижения отечественных языковедов в изучении произведений автора очевидны и бесспорны, то в изучении лингвистической стороны творчества писателя иностранными исследователями ещё многое предстоит сделать. В основном работы зарубежных лингвистов сводятся к достаточно поверхностному рассмотрению проблемы автопереводов и критериев грамотного перевода, разработанных самим В. Набоковым, и предъявляемых не только к другим переводчикам, но и к себе. Перейдём к рассмотрению подходов и позиций исследователей Кристофера Ярсавича, Брайана Бойда и Полины Ротермель.

К. Ярсавич утверждает, что одна из граней роли В. Набокова как лингвистического и культурного посредника – это место переводчика в повествовании. Указанный исследователь заостряет внимание на романе «Пнин», отмечая, что автоперевод в том виде, в каком он применим к искусству В. Набокова, имеет ключевое значение для понимания его более широкой функции как многоязычного писателя [Yarsawich, 2007: 3-8].

По мнению данного ученого, Пнин изображён как иностранец, который всячески старается выглядеть и действовать как истинный американец, его «мимикрия» доходит до уровня «роковой одержимости». К. Ярсавич подчёркивает тщетность и бессмысленность попыток Пнина приспособиться к иностранному языку и другой культуре, так как никто из нового окружения персонажа не принимает его, насмехаясь над ним и считая навсегда чужим [Yarsawich, 2007: 10 – 15]. Говоря о хитросплетениях лингвистического и культурного взаимодействия, К. Ярсавич отмечает наличие вкраплений русских слов в романе «Пнин», которые продиктованы желанием В. Набокова вернуться в прошлое, на свою малую Родину [Yarsawich, 2007: 16-20].

К. Ярсавич подводит следующий итог: многоязычное детство, образование и жизнь Набокова в эмиграции подарили ему уникальную перспективу, которая положила начало его богатому и удивительно сложному искусству. Даже когда он сознательно стремился быть русским писателем, его жизнь уже была настолько по существу многоязычной, что он не мог не проявлять в своих произведениях многоязычность и космополитизм, в условиях которых он жил [Yarsawich, 2007: 22-26].

П. Ротермель исследует связь между переводом и многоязычием посредством рассмотрения взглядов В. Набокова на тактику и стратегию перевода. Автор считает, что перевод является одним из последствий мультязыковой компетентности и зависит от заложенных в переводчике культурных основ. В случае с В. Набоковым, билингвизм и мультикультурализм привели к некоторым весьма специфическим подходам

в его собственном переводе, а также в установлении канонов и для себя, и для других переводчиков. Писатель-переводчик выступал в защиту буквального перевода, утверждая, что переводчик должен был оставаться верным оригиналу, расширив своей концепцией перевода ментальные горизонты [Rothermel, 2014: 132-137].

Главный, и, несомненно, самый достоверный биограф знаменитого автора Брайан Бойд предлагает объяснение того, почему В. Набоков начал самостоятельно переводить: перевод помог пройти ему этап метаморфозы из русского писателя в английского. Эмигрировав в Германию в 1930-х годах, он обнаружил первый английский перевод одного из своих романов и посчитал его настолько неудачным и искажённым, что сам перевел своё произведение повторно, а потом переписал с нуля на английский язык другой свой роман.

Следовательно, именно перевод на английский язык В. Набоков выбрал в качестве инструмента, который был призван помочь писателю перейти с одного языка на другой и обеспечить ему мультикультурную идентичность. В. Набоков разработал специальную теорию перевода, каноны, которым он следовал при выполнении автопереводов [Boyd, 2010: 10-14].

К сожалению, приходится констатировать, что образ вещного (предметного) мира освещён в немногочисленных трудах лингвистов.

Так, о необходимости применения интегрального подхода для исследования художественного образа в литературном произведении, стремлении к общефилологическому анализу на основе многофакторного анализа художественного текста и рассмотрении образа как эстетической категории, как центрального компонента структуры текста, пишет Е.Б. Борисова. Данный исследователь полагает, что художественный образ, в частности образ вещного (предметного) мира, создаётся посредством использования собственно языковых средств (микрокомпонентов), сюжетно-композиционных приемов (макрокомпонентов) и экстралингвистических

средств, помогающих понять авторский замысел и оказать эмоционально-эстетическое воздействие на адресата [Борисова, 2018: 52].

Научные изыскания Е.Б. Борисовой получили дальнейшее развитие в трудах Н.Ю. Гончаровой, которая ведёт речь о важности применения общефилологического подхода к анализу образа вещного (предметного) мира. В фокусе внимания данного исследователя находится образ английского сада. Как оправданно замечает указанный автор, при всех явных преимуществах лингвопоэтического подхода, он не способствует постижению художественного образа в полной мере. Для восторженного рассмотрения образа сада Н.Ю. Гончарова обращается к методологическому аппарату таких различных филологических дисциплин, как литературоведения, лингвокультурологии и лингвостилистики [Гончарова, 2014: 5-6].

Таким образом, критические отзывы о творчестве В. Набокова варьируются от безусловного восторга, восхищения и преклонения до категорического, принципиального неприятия, но независимо от признания таланта данного писателя или его порицания все критики считают его виртуозным мастером в области живописи художественного слова, который завоевал любовь многочисленной аудитории благодаря своим непревзойденным шедеврам.

Как показал анализ лингвистических исследований творчества В. Набокова, основным принципом, составляющим фундамент стиля писателя, является языковая игра. Произведения автора ориентированы на получение эстетического наслаждения реципиентом, однако они не лишены содержательности, ёмкости и смысловой нагрузки. Большая заслуга В. Набокова, в частности, заключается в создании окказионализмов на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях, буквально «пропитывающих» работы остроумного художника слова.

С помощью окказионализмов писатель придаёт тексту особое звучание, колорит и дополнительную семантику. Внимание исследователей

поэтического, художественного мира В. Набокова приковано к его языковой личности, идиостилю, цветоконцептам, индивидуальной картине мира, концепции времени и пространства, которые являются кладезем человеческих эмоций и чувств. Творческая манера блистательного писателя отличается яркостью, эффектностью и «харизмой». Идиостиль В. Набокова «вбирает в себя» всю комплексность, глубину и многомерность «сотканых» им художественных образов, метафоричность и в целом образность, выразительность текстов, использование техник, механизмов, манипуляций и приёмов, которые активизируют воображение читателя, побуждая его вдумываться в текст, чтобы разгадать все головоломки, лингвистические уловки и ребусы автора.

К языковым средствам, составляющим основу идиостиля В. Набокова, можно отнести метафору, метонимию, паронوماзию, оксюморон, сравнения, эпитеты, олицетворение, аллегория и такие приёмы звуковой организации текста, как аллитерацию и ассонанс.

В. Набоков вошёл в литературу как кинестетик, который придавал важность наглядно-чувственному компоненту значения слова, обозначающего вещи и предметы, вследствие чего ассоциативные поля текстов включают в себя признаковые слова, указывающие на разнообразные модусы перцепции. Конкретизировав признаки и качества предметов в своих произведениях, В. Набоков пытался воссоздать утраченный рай и реконструировать жизнь, где он провел свои самые счастливые годы.

Однако приходится констатировать, что средства создания образа вещного мира как специальный предмет исследования не в полной мере нашли отражение в работах отечественных и зарубежных лингвистов.

Аналитический обзор трудов лингвистов позволил нам заключить, что одним из ярчайших средств идиостиля В. Набокова являются эмотивные фразеологизмы, к отбору которых писатель подходит тщательно. Фразеологические единицы, использованные автором, составляют золотой

лингвистический фонд и формируют эстетический код всех произведений В. Набокова.

В. Набоков смог сформировать в своих художественных произведениях индивидуально-целостную цветовую картину мира. Лексемы, обозначающие оттенки красного, характеризуются широким семантическим диапазоном и занимают центральное место в цветовой картине мира В. Набокова.

Опираясь на результаты исследований лингвистов, представленных в данном параграфе, мы пришли к выводу, что эстетическая концепция творчества В. Набокова прослеживается и на уровне синтаксиса, которому свойственны сложные полипредикативные конструкции с сочинительной и подчинительной связью при изображении внутреннего мира человека, а также разговорные выражения, безличные, неопределенно-личные, простые предложения без осложняющих конструкций, применяемые при зарисовке реального мира. Данный контраст в синтаксических конструкциях призван отобразить противоборство внутреннего и внешнего (действительного) миров. Ряды однородных предикатов также являются стилистически маркированными, придают ритмичность и динамичность текстам произведений В. Набокова.

В результате интерпретации научных лингвистических источников удалось установить, что работам В. Набокова свойственна метакомментирующая тенденциозность, проявляющаяся в прерогативе собственно авторской точки зрения. Метатекст позволяет обнаружить присутствие автора, его включение в текст произведения и является своеобразной надстройкой над основным текстом, представляя сопутствующие, фоновые сведения. Метатекст реализует функцию авторских ремарок и сносок, внутреннего диалога и совместной мыслительной деятельности автора, и адресата, авторской саморефлексии, способствуя полифоничности, незаурядности, уникальности идиостиля писателя. Метатекст помогает достичь связности элементов всего текста произведения, структурировать его логично и рационально. Посредством метатекстового

комментария В. Набоков может эффективно управлять адекватной перцепцией своих произведений, направлять внимание реципиента в нужное русло и предвосхищать вопросы читателя, заранее давая на них ответы. В целом, внедрение одного текста в имманентный мир другого позволяет выявить многогранность, сложность и многоуровневость взаимодействующих между собой структурных компонентов «глобального» текста произведений В. Набокова.

Упомянутые в данном параграфе исследователи внесли весомый вклад в изучение творчества русско-американского писателя, но в то же время мало разработанным остаётся такой аспект, как сравнительно-сопоставительный анализ лексических единиц и синтаксических конструкций русскоязычных и англоязычных версий произведений В. Набокова. Имеется лишь одна работа исследователя О.Н. Бакуменко, посвящённая вышеуказанному вопросу. Данный автор обстоятельно проанализировала русскоязычный и англоязычный лексиконы произведений В. Набокова, в том числе цветоконцепты на двух языках, а также применённые писателем переводческие трансформации.

Опыт Е.А. Баклановой и Н.В. Козловской помогает нам сделать соответствующие выводы о средствах создания вещного мира в творчестве В. Набокова, приёмах, способах и методах их изучения. Итак, языковые средства создания вещного мира в произведениях В. Набокова исследовались через обращение к лексической организации текстов («Другие берега»). Были проведены семный анализ значений, разноаспектный контекстологический анализ, анализ предметной лексики, была определена её текстообразующая роль, рассмотрены нестандартные семантические связи слов с конкретно-предметным значением, лейтмотивы текста «память», «время» и «жизнь», а также были выявлены и изучены ассоциативные цепочки и ассоциативные поля. Методика исследования имплицитного смысла и глубинной структуры текстов ранних рассказов из сборника «Возвращение Чорба» носит комплексный характер и базируется на проведении семантико-

стилистического, концептуального, контекстуального и количественного анализов, применении метода синтеза, интроспекции и моделирования. Таким образом, благодаря проведенным анализам и использованным методам исследования лингвистам удалось установить, что с позиции лексической структуры для текстов В. Набокова, в целом, характерны обилие и многообразие нюансов и тонкостей, создающих эффект реальности, а также уникальную художественно-изобразительную эстетику.

Вместе с тем образ вещного (предметного) мира характеризуется недостаточной степенью исследованности в трудах языковедов, что открывает горизонты для дальнейшего изучения его лингвистического аспекта.

### **1.3. Роман «Машенька» как объект филологических исследований**

Роман «Машенька», написанный в 1926 году великим автором, великолепным мастером слова В. Набоковым, стал первой работой писателя-эмигранта Сирина – именно под данным псевдонимом он будет публиковать свои произведения за рубежом. Роман «Машенька» стал первой попыткой В. Набокова отказаться от следования тенденциям реализма, навеянного русской литературой.

Большая часть исследований принадлежит литературоведам. При этом литературоведы и лингвисты преимущественно обращались к русскоязычной версии романа, не апеллируя к его англоязычной версии и не сравнивая оригинал с переводом.

К фундаментальным, многоплановым исследованиям указанного произведения относятся научные труды таких авторов, как Д.В. Морозов, О.А. Арукенова, О.В. Сизых и С.Ю. Бетюнская, Ю.И. Левин, И.Е. Медвецкий, а также Ч. Сяоцзе. Данные исследователи занимались рассмотрением тематического своеобразия, проблематики и мотивов романа



В. Набокова «Машенька». Остановимся кратко на результатах исследований упомянутых авторов.

Так, Д.В. Морозов отмечает, что «Машенька» отличается на фоне последующих произведений великого автора: в романе не преувеличено противоборство между серой массой и творческой личностью, а также произведение является реалистичным, правдивым и «транспарентным». Д.В. Морозов полагает, что В. Набоков затрагивает проблему развития и самосовершенствования творческой личности при взаимодействии с реальным и ирреальным мирами [Морозов, 2007: 165-166].

Наряду с этим, О.В. Сизых и С.А. Бетюнская утверждают, что в романе «Машенька» поднимается проблема узников, скучающих по своей Отчизне, России, и понимающих, что потеряли с ней какие-либо связи навсегда. Роман наполнен печалью и грустью, пронизан атмосферой тупика и безысходности. В «Машеньке» показана трагедия российской интеллигенции, потерявшей почву под ногами, находясь в другой стране [Сизых, Бетюнская, 2016: 61].

Доминирующими темами произведения «Машенька», с точки зрения Ю.И. Левина, являются «небытие», «пустота», «отказ», «нереальное и неосуществимое». Герои живут в иллюзиях, среди бутафорной обстановки, в атмосфере притворства, фальши и тривиальности, но на последних страницах романа с одним из персонажей, Ганиным, происходит отрезвление ото сна, он покидает «убежище», «оплот» воспоминаний, где ему было комфортно и уютно [Левин, 1985: 2-4].

Мысль о том, что в романе «Машенька» затрагивается тема героя-пошляка, высказывается И. Е. Медвецким. Под пошлостью В. Набоков подразумевал слепое следование шаблонам, клише и стереотипам. К герою-пошляку прежде всего относится Алферов, муж Машеньки. С первых страниц романа становится понятным, что он не заслуживает ничего, кроме презрения и антипатии, ведя праздный образ жизни, размышляя угловато и однобоко. Ганин ненавидит и испытывает отвращение к нему, в том числе из-

за факта измены Алферова Машеньке, о котором последний рассказывает без всякого стеснения и без зазрения совести [Медвецкий, 2014: 114-119].

Мнение о том, что в романе «Машенька» преобладает мотив изгнанничества, излагает исследователь Чжао Сяоцзе. Данный факт обусловлен тем, что по воле обстоятельств, связанных с беспокойным временем в России, сам В. Набоков был вынужден навсегда оставить Родину в 1919 году, но, несмотря на это, автор смог сохранить поэтизированные и «одухотворенные» воспоминания о прошлой России и вместить «кладовую» этих воспоминаний в свои произведения [Сяоцзе, 2018: 169-170].

О.А. Арукенова высказывает точку зрения, сходную с мнением выше упомянутых исследователей, оправданно заявляя, что дебютный роман В. Набокова «Машенька» отражает предчувствие или прогнозирование писателем неизбежного и окончательного расставания с Россией, изгнания из рая [Арукенова, 2019: 130].

На исследовании такого аспекта, как структура и композиция произведения, сосредотачивается Ю.И. Левин. Он убежден в том, что фабула произведения «Машенька» состоит из трёх этапов: первый этап – дореволюционный, во время которого разворачивается роман Ганина с Машенькой; второй этап охватывает период Гражданской войны, когда Ганин и Машенька обмениваются письмами; третий этап связан с эмиграцией, когда Ганин ярко воссоздает в памяти дни романтических отношений с Машенькой. Отсюда следует, что фабула базируется на снижении степени реальности. Ю.И. Левин остроумно подмечает то, что сюжетные повороты основаны на принципе отказа: сначала Ганин отвергает Машеньку, когда понимает, что отношения с ней ему больше не интересны и тяготят его; второй отказ связан с эвакуацией; третий отказ происходит из-за неготовности Ганина к встрече с Машенькой, к которой читателя постепенно подводит роман. Говоря о структуре и композиции «Машеньки», Ю.И. Левин указывает, что кульминации романа происходят до знакомства Ганина с

Машенькой и после окончательного отказа от неё, обрамляя роман героев [Левин, 1985: 11-12].

Существует ряд работ, в которых раскрывается символичность образа Машеньки. Они представлены О.О. Хасановой, М.М. Идрисовой, О.В. Сизых и С.А. Бетюнской, а также К.А. Кадыровой и М.М. Абдусаламовой.

Так, текстема «Машенька» в одноимённом романе В. Набокова рассматривается О.О. Хасановой. Исследователь утверждает, что указанная текстема, как и любая другая, является модальной доминантой и, следовательно, отражает замысел, интенции и целеустановки автора произведения. О.О. Хасанова считает, что текстема «Машенька» реализует номинативную функцию (принадлежит к разряду существительных) и оценочную функции (содержит в себе уменьшительно-ласкательный суффикс). Также подчёркивается, что данная текстема обеспечивает когезию и когерентность текста. Постепенно читателю становится понятно, что «Машенька» является воплощением, символом истинной жизни, которая противопоставлена беспорядку, перипетиям и смятению [Хасанова, 2010: 58-59].

О.В. Сизых и С.А. Бетюнская убеждены в том, что чувства Ганина к Машеньке, раскаяние по поводу многих ошибок и неудач в отношениях, а также роковых расставаний ассоциируются с любовью эмигрантов к России и их сожалениями по поводу утраты Родины и вместе с ней опоры в жизни. Обещания Ганина о том, что он никогда не перестанет любить Машеньку, можно интерпретировать так: он никогда не разлюбит Россию. Жизнь в России кажется недостижимой и иллюзорной для героев романа [Сизых, Бетюнская, 2016: 62].

Машенька – это персонифицированный образ надежды эмигрантов на возвращение в Россию. Данное положение выносят на рассмотрение К.А. Кадырова и М.М. Абдусаламова. Отсюда следует, что в романе показана не столько любовь к конкретному человеку, сколько любовь к мечте,

которую лелеял и тщательно оберегал Ганин [Кадырова, Абдусаламова, 2018: 491-492].

М.М. Идрисова также разделяет точку зрения своих коллег относительно того, что героиня Машенька является смысловым ядром одноименного романа В. Набокова [Идрисова, 2007: 25-29].

Важное значение имеют масштабные исследования романа в аспекте пространства и времени следующих авторов: Д.В. Морозов, Йен Тинг-Чиа, Ю.И. Левин, А.А. Крюков, Е.А. Бажанова, М.М. Морараш, а также В.Ю. Лебедева.

Например, Д.В. Морозов убежден в том, что хронотоп художественного произведения четко обозначен в самом начале романа в сцене с лифтом, который ломается. Замкнутое, герметичное, тесное пространство лифта символизирует катастрофическое, угнетающее положение русских эмигрантов, которые оказались запертыми на чужбине, потеряв дом. Мир, в котором они пребывают, является неустойчивым, шатким и хрупким [Морозов, 2007: 167].

Вышеупомянутый исследователь утверждает, что настоящему миру с его жестокой и суровой реальностью противопоставлен мир прошлого с идиллической картиной мира, жизнью в полной гармонии и достатке. Благодаря антитезе хронотопа прошлого и хронотопа настоящего выстраивается многомерная временная и пространственная системы. Ностальгическое прошлое, которое Ганин романтизирует и поэтизирует в своем сознании, отчасти превращается в настоящее, но при попытке воплотить прошлое в реальную возможность встречи с Машенькой главный герой разрушает его [Морозов, 2007: 168-169].

Д.В. Морозов подчеркивает, что время в романе необратимо, а герои, живущие достаточно обособленно и изолированно по устоявшемуся рутинному распорядку, представлены как безвольные, покорные люди-манекены, люди-марионетки [Морозов, 2007: 169].

Повинуясь здравому смыслу, Ганин пробуждается ото сна и грёз воспоминаний. Данным постулатом оперирует Ю.И. Левин. В финале романа становится очевидным то, что пересечение прошлого и настоящего, реального и нереального — то, к чему готовил весь роман, — невозможно [Левин, 1985: 5-8].

Многомирие, плюралистический характер пространства и времени, амбивалентность внутреннего мира романа «Машенька» отмечает и Йен Тинг-ча. Исследователь заявляет, что атрибутами биспациальности пространственно-временного континуума являются тени, сны и зеркала [Тинг-ча, 1999: 3-7].

Категория темпоральности в романе «Машенька», в частности ретроспекция, как форма обратимости времени в художественном мире, находится в фокусе исследования Е.А. Бажановой. Она заявляет, что события настоящего представлены непоследовательно, их порядок нарушается воспоминаниями Ганина, который показывает своим отказом от встречи с Машенькой, что не готов наводить мосты для возвращения в прошлое [Бажанова, 2018: 123-126]. Е.А. Бажанова также отмечает, что для романа «Машенька» свойственна не только ретроспекция, но и интроспекция, то есть самонаблюдение. Через ретроспекцию Ганин производит переоценку прошлого и начинает осознавать, куда ему двигаться в будущем [там же: 127].

А.А. Крюков высказывает мнение, согласно которому в романе «Машенька» граница между двумя уровнями повествования, действительностью, в которой живут эмигранты, и миром, являющимся плодом фантазии и воображения, размыта и почти стёрта. А.А. Крюков полагает, что В. Набоков делает акцент на декоративности и театральности мира, где обитают эмигранты [Крюков, 2016: 131-132].

Рассматривая категорию времени в романе «Машенька», другой исследователь, М.М. Морараш, приходит к выводу о том, что Ганин

напрасно пытался противостоять времени, так как оно линейно и необратимо [Морараш, 2014: 6-10].

Привлекает внимание в аспекте проблематики нашего исследования работа В.Ю. Лебедевой, которая развивает теорию пространства, анализируя его более узкую категорию – некропространство. Если первым некропространством в романе «Машенька», с позиции В.Ю. Лебедевой, выступает пансион, то вторым некропространством является кинопавильон. Толпа непрофессиональных актеров символизирует мишуру, ложный блеск, кричащую яркость, что наводит на мысль о будущей гибели изображаемого мира, несмотря на его показную эффектность [Лебедева, 2009: 1-3].

Третьим некропространством романа является стройка, на фоне которой происходит отрезвление Ганина и осознание готовности к новому жизненному этапу, желание отпустить прошлое. Стройка символизирует созидательный характер жизни, будучи противопоставленной пансиону-призраку [там же: 4-5].

В фокусе внимания таких исследователей, как Л.Ю. Стрельникова, М.М. Идрисова, О.А. Арукенова и А.А. Крюкова, находятся образы героев романа «Машенька».

Сравнительный анализ двух героинь – Машеньки и Людмилы – проводит Л.Ю. Стрельникова. Автор указывает на то, что мимолётный роман Ганина с Людмилой изначально был обречён на разрыв. Любовь Ганина к Людмиле была искусственной, суррогатной и эфемерной. Людмила – это пародия Машеньки, ее искажённое, искривлённое зеркальное отражение, демонстрирующее неосуществимость идеи «вечного возвращения», так как Людмила принадлежит к безликому и бесплотному миру теней. Характеризуя Ганина, Л.Ю. Стрельникова отмечает, что, потеряв ориентир в жизни, главный герой стал играть её ценностями и окончательно запутался в своих эгоистичных и нарциссических фантазиях. Вся его жизнь есть симуляция. Даже участвуя в съёмках в роли статиста, Ганин пытается убежать от реальности [Стрельникова, 2016: 97-98].

Наряду с этим, М.М. Идрисова считает, что Ганин, пресытившись романом с Машенькой, который он воссоздал в своём сознании, оставляет его и связанные с ним мечты в пансионе Берлина. Он переворачивает страницу своей жизни и начинает новую главу. В данном романе физическая близость становится причиной бесповоротного расставания. Она противопоставлена духовной близости, в которой сосредоточены красота, истина, гармония и счастье – всё то, что воплощала в себе Машенька в начале отношений с Ганиным [Идрисова, 2007: 40-44].

Упомянутый исследователь также подробно и досконально анализирует женские образы в произведении «Машенька», констатируя, что они являются неотъемлемыми составляющими художественной ценности и содержания романа, отражают реалии эпохи начала XX века и способствуют созданию придуманного автором мира. Указанный исследователь отмечает, что внешность, привычки и повадки госпожи Дорн, владелицы пансиона, являются проекцией её неприметной, серой и однообразной жизни. Героиня изображена забитой, неуверенной в себе, запуганной. Маленькая комната, хрупкое телосложение госпожи Дорн, наличие маленькой собачки при ней доказывают неполноту и ограниченность её жизни. Глухота госпожи Дорн – это символ её отстранённости и абстрагированности от внешнего мира, желание жить в «коконе» или некой «скорлупе». Преобладание чёрного цвета в описании героини говорит о скорби, трауре, в которых она пребывает [Идрисова, 2007: 51-56].

Вместе с тем, М.М. Идрисова представляет убедительные доводы в пользу того, что Клара и Людмила – два антипода. Клара показана честной, справедливой, рассудительной девушкой, понимающим, внимательным и сострадающим собеседником в разговорах с Подтягиным. Клара является аллюзией на героинь произведений А.П. Чехова, и даже её имя в переводе означает «ясная, светлая», в то время как Людмила изображена искусственной и фальшивой. Людмила любит привлекать к себе внимание, хочет вызвать у Клары зависть, рассказывая детально о Ганине. Людмила

проживает не свою жизнь, играя как актриса определенную роль: то изображая независимую и самодостаточную женщину, то женщину, по-настоящему любимую мужчиной, то вызывая к себе жалость в стремлении удержать Ганина [Идрисова, 2007: 58-64].

О.А. Арукенова связывает несчастливую жизнь Ганина и его неудачи с внутренними качествами персонажа: исследователь признаёт Ганина нерешительным человеком, который оказался не готов к построению отношений с Машенькой на новом уровне, не готов к зрелой любви, не готов брать ответственность на себя [Арукенова, 2019: 131].

Разумной и логичной позиции придерживается А.А. Крюков: автор и вслед за ним мы считаем, что В. Набоков изображает незамеченное, отвергнутое поколение, состоящее из безвольных, слабохарактерных, малодушных людей. Аксиологический центр в произведении «Машенька» очевидно смещён в сторону писателя, который руководит персонажами, определяя самостоятельно их ходы как в шахматной игре, с иронией и сарказмом раскрывая сущность каждого отдельного героя. В. Набоков обладает превосходством над героями, доминирует над ними, все их поступки подчинены воле писателя [Крюков, 2016: 133-134].

Символы и их функция в романе В. Набокова «Машенька» освещаются в научных трудах В.Ю. Лебедевой, О.А. Арукеновой и Ч. Сяоцзе, изыскания которых мы рассмотрим ниже.

В.Ю. Лебедева подчёркивает онтологическую важность материальных предметов в набоковском дискурсе, так как с помощью вещей писатель может выразить опосредованно свои идеи и наполнить реальность тем или иным смысловым потенциалом. В. Набоков неявно говорит о тупиковом сценарии развития действий в романе «Машенька», о пути в никуда и неминуемом крахе мира эмигрантов. Смерть имплицитно представлена в виде разных репрезентантов и атрибутов: листы старого календаря, использованные для нумерации комнат жильцов, доминирование чёрного цвета и тёмной палитры, наличие «рогатых желтых оленьих черепов» и т.д.



Уподобление жильцов пансиона теням свидетельствует об аллюзии на загробное царство древнегреческого бога Аида, где не нашедшие утешения и успокоения души усопших именуется тенями [Лебедева, 2009: 4-5].

О.А. Арукенова считает примечательным символ поезда, который существует как в мире воспоминаний Ганина, так и в настоящем мире во время пребывания героя в пансионе. Именно поезд вносит хаос в жизнь Ганина, бесцеремонно и молниеносно вторгаясь в неё, как предвестник разрушительной революции. В Берлине образ поезда буквально преследует героя повсеместно, внося переполох, суету и волнение в его жизнь [Арукенова, 2019: 132].

Говоря о поезде и железной дороге, которые являются лейтмотивами произведения, Чжао Сяоцзе заявляет, что они обозначают бесприютность эмигрантов и тупик [Сяоцзе, 2018: 171].

Нельзя не отметить, что существует ряд работ, которые находятся на стыке литературоведения и лингвистики. Так, уже упомянутые выше исследователи Л.Ю. Стрельникова и О.А. Дмитриенко сосредотачиваются на изучении интертекстуальной природы романа «Машенька», заявляя, что витиеватый творческий узор, канва литературных работ писателя построены по принципу эстетической и интеллектуальной игры интертекстуальных символов и знаков. Художественный приём интертекстуальности позволяет В. Набокову создавать «текстовые мозаики», «пазлами» которых служат многочисленные художественные и культурные коды произведений других авторов. Сплетение, диалог микротекстов помогают достичь эффекта зрелищной театрализованной игры и постановки. Л.Ю. Стрельникова утверждает, что в романе «Машенька», обладающем смысловым стержнем и разветвлённой структурой, прослеживается отсылка к игре ассоциаций памяти из произведений М. Пруста, а также аллюзия на роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (например, в письме Машеньки угадывается искаженное письмо Татьяны Лариной, а Ганин является пародией на Евгения Онегина, хотя в отличии от персонажа А.С. Пушкина

Ганин не способен на моральные и нравственные перемены внутри себя) [Стрельникова, 2018: 226-235].

Мы разделяем точку зрения Л.Ю. Стрельниковой относительно того, что роману «Машенька» присуща игровая избыточность. В данном произведении иллюзорность господствует над истиной жизни [Стрельникова, 2016: 99-100].

На изучении межкультурной диффузии как инструменте диалога, который раскрывается в интертекстуальности, литературных взаимовлияниях, взаимопроникновении разных художественных систем, сосредотачивает своё внимание Е.П. Шиньев. Он считает, что роман «Машенька» характеризуется изысканной «потаённостью» стихотворения А. А. Фета «Соловей и роза», аллюзиями на А. Данте, сонеты У. Шекспира; мотив безжизненной тени сближает роман «Машенька» с повестью А. Шамиссо «Удивительная история Питера Шлемиля». Е.П. Шиньев особо подчёркивает «родство» «Машеньки» со стихотворением В.В. Маяковского про паспорт, который становится в романе В. Набокова символом неповоротливой и непримиримой бюрократической машины. Отсылки к объёмному корпусу текстов придают многогранность и семантическую насыщенность первому роману писателя [Шиньев, 2010: 294-297].

Необходимо отметить мнение О.А. Дмитриенко, высказывающей следующую необычную точку зрения в своём исследовании: выстраивание художественного пространства первой главы романа «Машенька» носит аллюзивный характер, наталкивая читателя на мысль о фольклорно-мифологических мотивах «того света», которые являются сюжетообразующими в упомянутом выше произведении. Как правило, в сказке персонаж, оказавшийся на «том свете», может вернуться оттуда только с помощью мистических существ или вещей, обладающих могуществом. Исцеление Ганина происходит за счёт магической силы воспоминаний. В данном случае наблюдается отсылка к стихотворению А.С. Пушкина «Царское Село», в котором «ангелом-хранителем»

лирического героя становится Воспоминание: персонаж переносится на духовную Родину, существующую вне времени и пространства. В псевдодействительности изгнаннического сна любовь отвергнута, а герой находится в состоянии «нравственной комы». Возвращение к жизни становится возможным через «репродукцию» утраченного мира [Дмитриенко, 2017: 40-44].

К разряду работ, находящихся на стыке литературоведения и лингвистики, можно отнести и исследования таких авторов, как Е.Г. Белоусова и Ч. Сяоцзе. Данные работы посвящены раскрытию черт кинематографичности, свойственной роману «Машенька».

Так, Е.Г. Белоусова отмечает среди яркой палитры романа «Машенька» только жёлтый и лиловый цвета при описании участников съёмок и неестественной, искусственной Людмилы с «угольными ресницами». Однако указанные цвета используются с отрицательным оттенком значения, символизируя притворство, наигранность, лживость, а также небытие, несуществующую реальность, свойственные миру кино (*«жёлтые лохмы, по моде стриженные»*; *«губы, накрашенные до лилового лоска»*; *«лица дам в лиловых и жёлтых разводах грима»*). С учётом анализа работы Е.Г. Белоусовой можно констатировать, что мир российских эмигрантов в Берлине построен по канонам кино, он изображён во всей своей безысходности, затхлости, беспросветности и бесцельности [Белоусова, 2017: 92-96].

Зарисовка В. Набоковым Берлина показывает неустроенность, зыбкость и нестабильность жизни за границей. Вслед за Е.Г. Белоусовой Чжао Сяоцзе отмечает кинематографичность «Машеньки», приводя пример с наличием у Ганина двух паспортов – настоящего и поддельного [Сяоцзе, 2018: 172-173].

Частная категория запахов, исследование которой носит также междисциплинарный характер, нашла отражение в работах трех авторов: Н.Н. Шабалиной и Н.О. Игнатъевой, а также М.М. Идрисовой.

Мнения указанных выше исследователей сводятся к тому, что своеобразие запаха в романе «Машенька» приравнено к уникальности души. Н.Н. Шабалина и Н.О. Игнатьева уверены в том, что запах наравне с иными художественными деталями дополняет антураж произведения. Исследователи приводят пример с номинацией «парфюм», говоря о том, что автор, сравнивая аромат духов Людмилы и Машеньки, делает вывод, что парфюм Людмилы вызывает отторжение и неприязнь к ней самой (*«Он чувствовал запах её духов, в котором было что-то неопрятное, несвежее, пожилое...»*), в то время как аромат парфюма Машеньки кажется более свежим и приятным (*«И духи у неё были недорогие, сладкие, назывались «Тагор»»*). Пренебрежение и антипатия к Людмиле со стороны Ганина объясняется тем фактом, что героиня относится к миру чужой страны, которая никогда не станет родной [Шабалина, Игнатьева, 2014: 2-5].

Н.Н. Шабалина и Н.О. Игнатьева считают важной категорией запах, обозначающий табак. Свою позицию данные исследователи аргументируют тем, что запах табака придаёт ещё большую туманность и расплывчатость Берлину, делая его городом зловонным и внушающим тревогу (*«воздух был синеват от папиросных паров», «от табачного дуновенья»*) [Шабалина, Игнатьева, 2014: 6-8].

Лексемы «ель» «черемуха», «ольха», «сосны» и «березы» буквально источают благоухающий, свежий, нежный, сладкий аромат. В воспоминаниях Ганина прослеживается параллель между данными растениями и Россией, где они произрастают. Следовательно, данные растения и аромат, которые исходит от них, вызывают ностальгию у автора, заставляют вновь испытать восторженные чувства и восхищение Россией [Шабалина, Игнатьева, 2014: 9].

Литературоведы в меньшей степени исследуют языковые средства, используемые в романе «Машенька», сосредотачиваясь в основном на содержании, в то время как лингвисты строят свои научные изыскания на основе изучения формы, не поднимаясь на содержательный уровень и не

ставя в приоритет анализ тематического своеобразия романа. Вместе с тем следует подчеркнуть, что, во-первых, лингвистических исследований романа «Машенька» меньше, чем литературоведческих работ, во-вторых, круг рассмотренных языковедами аспектов ограничен. Лингвисты, как правило, не занимались изучением романа в сопоставительном и переводческом ракурсах. Таким образом, представив обзор литературоведческих работ, мы считаем логичным перейти к рассмотрению романа В. Набокова «Машенька» в ракурсе лингвистики.

Таким образом, роману присущи плюрализм миров, амбивалентность или биспациальность: в нем изображен мир прошлого, мир настоящего и придуманный мир, состоящий из грёз, воспоминаний, пустых надежд и ожиданий, а также страхов героев.

Наряду с этим необходимо отметить следующее: роману свойственны размытая грань между прошлым и настоящим, а также приём ретроспекции, когда главный герой Ганин воспекает и боготворит прошлую жизнь, воссоздавая её как наяву. Однако в финале романа, несмотря на кажущуюся возможность взаимопроникновения или наслоения прошлого и настоящего, становится очевидным, что пересечение прошлого и настоящего исключено – Ганин до конца прощается с мечтой встретиться с Машенькой вновь, происходит пробуждение героя от забвения и наваждения, в которых он пребывал. Тем самым В. Набоков подтверждает тот факт, что время линейно и необратимо.

Интерпретируя научные работы, посвященные изучению пространства романа, мы можем констатировать, что оно существенно обособленно и замкнуто. Герои живут иллюзиями и мечтами, потеряв ориентиры, забыв про вечные ценности и установки, поэтому их жизнь бесцельна и безлика. Пространство романа «Машенька» представлено пансионом, кинопавильоном и территорией стройки.

Для произведения «Машенька» характерна кинематографичность, которая означает, что существование персонажей построено по принципам и законам кино, где всё является фикцией, фарсом и инсценировкой.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что смысловым центром романа является образ Машеньки, знакомство с которой у читателя происходит заочно. Доминирующая тематика «Машенька» обеспечивает связность текста произведения, символизируя потерянную для эмигрантов Россию, утраченное навсегда счастье и стабильность.

Среди основных тем, поднятых в романе, можно выделить тему памяти, несбыточного и недостижимого, тему отказа и, наконец, тему пошлости, с которой В. Набоков связывает проблему морального падения.

Отдельным аспектом, который обратил на себя пристальное внимание исследователей, является игровой принцип, обилие реминисценций и синтез культурных кодов, которые были использованы В. Набоковым при написании романа «Машенька», чтобы «демонтировать» привычную форму произведения и доставить читателю эстетическое удовольствие. Большинство исследователей считают, что в романе «Машенька» присутствуют аллюзии на работы А.С. Пушкина, В. В. Маяковского, А.А. Фета, М. Пруста, А. Данте и У. Шекспира.

Таким образом, анализ собранного материала показал, что исследователи больше всего занимались изучением русскоязычной версии «Машеньки» и что данный роман был рассмотрен преимущественно в аспекте литературоведения.

Несмотря на различие в подходах к исследованию романа, процитированные выше авторы чаще всего анализировали такие литературоведческие аспекты, как время и пространство романа, символы и знаки, образы персонажей, а также тематическое содержание, преобладающие в произведении мотивы изгнанничества, теней и загробной жизни.

Вместе с тем необходимо заметить, что ни в каком из существующих на данный момент исследований не был рассмотрен первичный и вторичный тексты романа «Машенька» с позиции средств реализации образа предметного мира. Данное обстоятельство открывает поле для проведения специального исследования.

#### **1.4. Сущностные характеристики содержания понятия «художественный перевод» и критерии оценки его качества**

Художественный перевод позиционируется как особое направление в литературном искусстве, многогранный тип деятельности, требующий литературного таланта и нестандартного мышления от человека, выполняющего его. Художественный перевод является своеобразным «мостом» между представителями тех или иных культур. В нем представлен «сплав» разных менталитетов, нравов, разные исторические эпохи и вехи, установки и ценности, поэтому указанный вид перевода принято считать кладезю культурного богатства и просвещения людей, говорящих на разных языках и принадлежащих к разным народам.

Как справедливо замечает Л.В. Палойко, художественная речь характеризуется уникальными чертами, которые отличают её на фоне других стилистических жанров. Среди данных особенностей можно выделить широкое использование лексико-стилистических возможностей языка. Например, в языке художественной литературы удачно сочетаются лексические единицы сразу нескольких стилистических пластов: нейтральной, возвышенной, сниженной лексики, архаизмов, историзмов, неологизмов и диалектизмов [Палойко, 2014: 19].

Область изучения особенностей художественного перевода и его самобытности масштабна и представлена многочисленными научными

трудами литературоведов и языковедов. Так, работы М.В. Алимовой, Е.Б. Борисовой, Ли Лунь, Л.С. Макаровой, М.В. Межовой, В.В. Мошкович, М.А. Тарасовой, Я.В. Усачевой, П.А. Яшвили, на наш взгляд, наиболее полно раскрывают сущность понятия «художественный перевод» и отражают его специфику.

Художественный перевод представляет собой творческую деятельность по воспроизведению первичного текста имитационного, импровизационного и рефлексивного плана. От переводчика требуется реконструировать смысловую компоненту, форму и изобразительно-выразительные средства оригинала, а также соблюсти узус языка перевода. Параллельный текст не должен восприниматься как инородный подлиннику; применяя трансформации, переводчик не должен злоупотреблять ими, а придерживаться правила «золотой середины» [Алимова, 2012: 47-48; Кулинич, 2009: 43-44; Межова, 2009: 3, 11; Оболенская, 2006: 155-156 ; Шайтанов, 2009: 15-16; Сдобников, 2020: 21; Макарова, 2005: 10; Мошкович, 2013: 178; Тарасова, 2014: 26; Усачева, 2017: 249-250; Яшвили, 1984: 116-119].

Представляется целесообразным трактовать перевод как форму межкультурной коммуникации, поскольку междисциплинарный подход к комплексным проблемам теории и практики художественного перевода позволяет исчерпывающим образом проанализировать накопленный исследовательский опыт и подобрать наиболее корректные с точки зрения сохранения формы и содержания эквиваленты в языке перевода. Мы разделяем позицию М.А. Кулинич, Ю.Л. Оболенской и И.О. Шайтанова, которые полагают, что при выполнении перевода от специалиста требуется принимать во внимание культурный контекст, то есть языковую и культурную ситуацию, в которой производилось переложение текста на целевой язык [Кулинич, 2009: 43-44; Оболенская, 2006: 155-156; Шайтанов, 2009: 15-16].



Схожую точку зрения высказывают Н.В. Барышев и В.В. Сдобников, отмечая, что культурные знания переводчика особенно значимы на этапе осмысления / толкования текста оригинала. Данные исследователи утверждают, что недостаточная культурная компетенция, то есть поверхностные знания культурных кодов может осложнить процесс восприятия и интерпретации подлинника, даже если подлинник был создан на родном для переводчика языке, в пределах его родной культуры [Барышев, Сдобников, 2020: 21].

Вместе с тем В.В. Сдобников отмечает, что важную роль в производственном процессе играет не только переводчик, но и такие специалисты, как редактор и корректор, которые отвечают за усовершенствование и исправление структуры, а также содержание вторичного текста, соблюдение принципов завершенности, логической последовательности, непротиворечивости и применение методов презентации [Сдобников, 2021: 108-109].

О том, что перевод в последние годы стал восприниматься не только как синергия литератур и культур разных эпох и народностей, но и как возможность глубже проникнуть в суть подлинника, пишет М. Роуз. Данный исследователь считает, что разные переводы одного и того же произведения вносят весомый вклад в понимание как всего художественного произведения, так и его отдельных частей, вплоть до единиц лексического уровня [Rose, 1997].

Тактики, методы, способы и подходы, используемые при выполнении художественных переводов, стали предметом специального исследования в научных трудах Е.Б. Борисовой, И.В. Войнич, В.Я. Задорновой, В.Н. Комиссарова, И. Левого, А.В. Протченко, Е.В. Стрельцовой, Н.Е. Гончаровой, И.А. Щировой и О.С. Ахмановой, а также Д. Лича и М. Шорта.

Пристальное внимание эффективным стратегиям выполнения качественного художественного перевода уделяет И.В. Войнич, упоминая две основные из них: стратегию доместикации и стратегию форенизации. В стратегии доместикации принято оперировать понятиями легкости восприятия и прозрачности, т.е. если эти два параметра выдержаны, у реципиента создаётся впечатление, что он читает непосредственно сам подлинник, а не перевод и, такими образом, переводчик становится как будто невидимым для адресата. Стратегия форенизации характеризуется «затемнениями», неточностями, неясностями. Отсюда следует, что переводчик в данном случае становится видимым [Войнич, 2010: 10].

О том, что отклонения от подлинника неизбежны, справедливо заявляет выдающийся теоретик перевода В.Н. Комиссаров. Однако переводчик должен понимать, какими элементами первичного текста он может пренебречь, а какими – нет [Комиссаров, 1999: 127].

Резюмируя научные изыскания Е.Б. Борисовой, мы можем констатировать, что в современной теории перевода господствуют следующие основополагающие концепции: литературоведческая и лингвистическая. Литературоведческая концепция предполагает трансляцию образов подлинника. Сторонники этой тенденции воспринимают художественный перевод как деятельность креативного характера, способ увидеть подлинник с разных граней и вникнуть в его замысел глубже [Борисова, 2018: 86].

Лингвистическая концепция базируется на концепции функционального подобия, которая, в свою очередь, связана как с когнитивной, так и эмоционально-экспрессивной функций языка. Данная тенденция подразумевает вычленение средств создания образности оригинала, книжной лексики, диалектов, архаизмов, их корректную трактовку средствами языка перевода, соблюдение его норм и правил. Лингвистическая тенденция подразумевает правильный баланс между частным и общим, но в то же время это направление предполагает определённые семантические потери и нивелирование выразительно-

изобразительных особенностей исходного текста, что детерминируется расхождениями в семиологическом устройстве двух языков [Борисова, 2018: 87, 90, 95].

Большинство исследователей высказывают точку зрения о том, что художественный перевод нельзя отождествлять с безукоризненной трансляцией содержания подлинника. Данные умозаключения были преобразованы в концепцию функционального подобия, которая была выдвинута чешским лингвистом Иржи Левым и которая была более детально раскрыта в работах Е.Б. Борисовой, В.Я. Задорновой и А.В. Протченко [Левый, 1974: 150-152; Задорнова, 1992: 210-215; Борисова, Протченко, 2017; 2021; Борисова, 2018: 93; 2021]. Указанные исследователи подчёркивают, что параллельный текст должен как воссоздавать форму оригинала, так и реализовывать коммуникативно-прагматические задачи, функции, что и первичный текст, сохраняя на реципиента перевода идентичное эмоционально-эстетическое влияние, что и подлинник.

Вслед за Е.Б. Борисовой другой исследователь Е.В. Стрельцова полагает, что общефилологический анализ подразумевает комплексный подход, в частности анализ языковой ткани текста на разных уровнях языка с привлечением знаний из области лингвостилистики, литературоведения, лингвокультурологии, социолингвистики и, при необходимости, истории, а также с учётом вертикального контекста [Стрельцова, 2018: 3].

Кроме того, метод общефилологического анализа позволяет учитывать реалии и лакуны, а также вертикальный контекст, информацию исторического и культурного характера, что в свою очередь способствует выполнению переводчиком более осознанной, внимательной и, как результат, филигранной работы [Борисова, 2018: 50-51].

Современные отечественные исследователи, в числе которых можно выделить А.Е. Гончарову, Н.Ю. Гончарову, Л.В. Палойко и И.А. Щинову, подразделяют анализ произведения на частичный и комплексный (филологический) [Щинова, Гончарова, 2007; Гончарова, 2014; Палойко,

2014]. Частичный анализ текста подразумевает рассмотрение какого-либо одного аспекта текста или его части: средств когезии и когерентности, категории времени и пространства, лексической, синтаксической, ритмико-мелодической, графической, образной составляющих текста, способов членения текста и т.д. Для того чтобы провести указанный вид анализа, иногда достаточно выбрать один абзац, т.е. сверхфразовое единство или даже одно предложение. Комплексный анализ предполагает рассмотрение всего текста или значимой его части, фрагмента, большего, чем сверхфразовое единство. При этом учитываются все текстообразующие факторы и текстовые категории, а также все средства, участвующие в реализации данных текстовых категорий. Комментирование трудных для понимания слов и выражений является сопутствующим.

О нюансах лингвопоэтического разбора пишут О.С. Ахманова и В.Я. Задорнова. Данные исследователи считают, что упомянутый анализ можно начинать только тогда, когда прочитано и прочувствовано всё произведение. Переводчик должен верно интерпретировать идейный замысел автора, понять его мироощущение и эстетическую концепцию, метод художественного мышления, отношение к культурно-филологическим канонам [Akhmanova, Zadornova, 1977].

О необходимости проведения эстетической оценки самого метода, техники и мастерства автора художественного произведения пишут Д. Лич и М. Шорт. Они отмечают, что при рассмотрении вопроса о соотношении формы и содержания нужно найти золотую середину. Указанные исследователи констатируют, что стилистический и лингвистический анализ художественного произведения не являются самоцелью, лингвист должен ответить на более значимый вопрос: почему автор выбирает именно ту, а не иную форму выражения [Leech, Short, 2007: 24-31].

Попытки разработать критерии оценки художественного перевода были предприняты В.В. Сдобниковым и А.Ф. Шаповаловой. Ниже рассмотрим научные воззрения указанных авторов.

Так, по мнению В.В. Сдобникова, оценивать перевод могут авторы исходного сообщения, реципиенты перевода и заказчики. Данный исследователь считает целесообразным оценивать качество перевода с позиции коммуникативно-функционального подхода в терминах эквивалентности и адекватности. Под эквивалентностью В.В. Сдобников понимает максимально возможную семантико-структурную (в том числе стилистическую) близость вторичного текста первичному тексту. Адекватность, с точки зрения упомянутого исследователя, предполагает такое качество перевода, которое позволяет успешно использовать вторичный текст с той целью, с которой он был создан в рамках определённой предметной деятельности участников акта межъязыковой коммуникации. Среди основных изъянов художественного перевода указанный автор видит наличие алогизмов или серьёзных нарушений нормы и узуса языка перевода, а также несовершенство стиля. В.В. Сдобников справедливо утверждает, что в случае с переводом художественного текста переводчик должен придерживаться стратегии коммуникативно-равноценного перевода, которая предполагает реализацию переводчиком коммуникативной интенции автора и создание функционального аналога подлинника [Сдобников, 2015: 71-73, 87, 92].

По мнению Шаповаловой, оценка качества художественного перевода складывается из перечисленных ниже пунктов:

- денотативный (точность передачи во вторичном тексте смысловых доминант подлинника);
- коннотативный (сохранение оценочных и эмоциональных оттенков первичного текста);
- прагматический (оказываемое на реципиента перевода воздействие оригинала);
- концептуальный (сохранение в параллельном тексте концептов подлинника и его культурного своеобразия) [Шаповалова, 2019: 308].

Интерпретация различных источников позволяет нам заключить, что переводчик должен быть готов обратиться к прагматической адаптации исходного текста, которая должна быть вынужденной и которую переводчик должен произвести аккуратно, не подменяя уникальный авторский идиостиль своим собственным стилем и избегая вольного перевода. В то же время для переводчика является недопустимым и неприемлемым следовать буквальному переводу, искажающему и затемняющему оригинал. Чтобы избежать дословной передачи текста подлинника, от переводчика требуется применять набор метаморфоз или так называемых трансформаций.

Подводя итог аналитического обзора теоретических источников, актуальных для настоящего исследования, мы приходим к выводу, что переводчику необходимо соблюсти баланс между целым и частным, то есть переводчик должен понимать, что из незначительных деталей может быть утрачено в тексте перевода, что может быть компенсировано или опущено в целях передачи масштабного содержания подлинника.

Среди профессиональных качеств, требуемых от переводчика можно выделить литературную одарённость, креативность и высокую степень общекультурной эрудиции.

Мы полагаем, что оценка качества художественного перевода производится по следующим критериям:

- денотативному (корректность передачи семантических феноменов, смысловой нагрузки оригинала);
- концептуальному (сохранение культурной самобытности и концептов);
- коннотативному (корректность передачи стилистического своеобразия и стилистических маркеров подлинника);
- прагматическому (эффективность информационного, эмоционального и эстетического воздействия, оказываемого текстом перевода).

- соответствии нормам лексико-фразеологической и морфосинтаксической сочетаемости языка-цели.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

В результате изучения различных теоретических источников мы можем заключить, что творчеству В. Набокова, в том числе роману «Машенька» присущи полигенетичность и интертекстуальность, которые проявляются в форме реминисцентных «зеркал», аллюзий, отсылок к художественным текстам таких писателей-предшественников, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, В. Гюго, Л. Кэрролл, М. Пруст.

Произведениям В. Набокова характерны мотив метафизической смерти, а также принцип амбивалентности или двоемирия, то есть дуализма миров – реального и потустороннего / фантастического. Писатель изображает мир жестоким, суровым и непримиримым по отношению к героям произведений, угнетающим и разрушающим их. Жизнь героев наполнена трагизмом, безнадежностью и безысходностью.

В результате исследования удалось установить, что творчество В. Набокова в большей степени является политически ангажированным, так как отражает ключевые исторические события, вехи и реалии целой турбулентной и нестабильной эпохи, когда человек был вынужден жить в атмосфере тоталитаризма и тирании.

В произведениях исследуемого писателя, в том числе в романе «Машенька», доминируют темы ностальгии и потерянного рая, тема отказа, отречения, а также недоступного, неосуществимого и незыблемого.

Нельзя не отметить, что колоративы в литературных работах автора представляют собой индикатор моральных и нравственных сторон персонажей, их эмоционального и психологического настроения.

Исследователями произведений В. Набокова было доказано, что в его работах прослеживается синтаксическая интерференция и «прочный фундамент» его творчества образует русская культура.

В литературных работах В. Набокова наблюдается использование предметной лексики; произведениям автора характерны детализация,



доскональное описание / реконструкция различных объектов, вещей интерьера. Лексикон писателя насыщен окказионализмами и фразеологизмами, помогающими реализовать игровой принцип. В произведениях В. Набокова употребляются лексический повтор, олицетворение, паронимазия, ассонанс, аллитерация, лексемы, имитирующие широкий спектр звуков природы и обеспечивающие наглядность изображаемых героев и предметов.

На синтаксическом уровне произведениям автора свойственны:

- противопоставление сложносочинённых и сложноподчинённых предложений, описывающих внутренний мир героев, неопределённо-личные и безличные предложения, изображающие враждебный внешний мир, который уничтожает человека в психологическом и волевом планах;
- однородные сказуемые, выполняющие аксиологическую, описательную, изобразительно-психологическую, ритмообразующую, текстообразующую функции, а также служащие для передачи сарказма;
- метатекстовые парентезы, поясняющие или комментирующие разные текстовые нюансы.

Образ вещного (предметного) мира в основном находится в фокусе внимания литературоведов, в то время как лингвисты редко выбирали данный аспект в качестве объекта своих исследований. Указанный факт открывает для нас перспективы дальнейшего изучения образа вещного (предметного мира) в романе «Машенька».

В романе «Машенька» были обнаружены такие черты, как: «множественность» или плюрализм миров, приём ретроспекции, изолированность и ограниченность пространства персонажей, бутафорность и театрализованность мира эмигрантов; подтверждается идея линейности и необратимости времени.

Героиня (Машенька) выступает в качестве символа утраченной России, потерянной надёжности, устойчивости и перспективного, счастливого

будущего. Роман изобилует метафорами, эпитетами и сравнениями, которые придают ему эффектность.

Рассмотрев работы исследователей, посвященные художественному переводу, мы пришли к выводу, качественный художественный перевод транслирует духовное богатство и наследие народа, черты быта и важные исторические вехи из одного языка в другой. Отсюда следует, что для обеспечения адекватного художественного перевода специалист должен знать литературу, историю, национальный характер, традиции и обычаи, ценности, географическое положение стран языков оригинала и перевода. Таким образом, текст перевода должен содержать в себе маркеры национально-этнической принадлежности исходного текста.

## **ГЛАВА II. РАЗНОУРОВНЕВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ЭМИГРАНТСКОГО ПАНСИОНА В ОРИГИНАЛЕ И ИХ ТРАНСКРЕАЦИЯ СРЕДСТВАМИ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА**

### **2.1. Образ пансиона в оригинале и переводе романа «Машенька» в контексте его сюжетно-композиционного построения**

Изданный в 1926 году роман В. Набокова «Машенька» стал автобиографичным произведением, на примере которого писатель показал незавидную участь и трагизм многих искалеченных жизней людей, которых сложные обстоятельства и мрачные исторические события начала XX столетия заставили бросить свой дом, отказаться от всего, что у них было, и уехать на чужбину. Именно творчество станет для В. Набокова единственным утешением и способом реконструировать навсегда потерянный мир с его стабильностью и уверенностью, радостными минутами и одухотворенностью. Только через воспоминания автор смог воплотить оплот гармоничной и наполненной счастьем и достатком жизни в России.

Относительно композиции исследуемого произведения необходимо отметить, что оно включает в себя 17 глав. События настоящего этапа жизни главного героя Ганина длятся 7 дней. В первой главе описывается воскресенье, когда Ганин впервые встречается с Алфёровым. Последний пребывает в пансионе в течение трёх месяцев на момент знакомства с Ганиным. Оба постояльца эмигрантского пансиона в Берлине оказываются в лифте, который застревает, из-за чего персонажи вынуждены пребывать в стеснённых условиях определенный период времени, а Ганин с первой встречи с Алфёровым начинает испытывать к нему неприязнь и отторжение. Читателю становится очевидным, что обитатели пансиона лишены каких-либо юридических прав и свобод и ведут скитальческий образ жизни, не ставя перед собой никаких целей. В скором времени после знакомства с Алфёровым Ганин слышит от него, что его жена Машенька должна быть в

пансионе в субботу. Увидев фотографию супруги Алфёрова, Ганин осознаёт, что она и есть та Машенька, с которой у Ганина были любовные отношения во время жизни в России.

Элементы ретроспекции и флешбеков начинают прослеживаться в романе «Машенька» в 4 главе. Ганин окунается с головой в те счастливые дни, когда ему было 16 лет и он только выздоровел от тифа. По мере развития действий в произведении, читатель узнаёт, что роман Ганина и Машеньки начался 9 лет назад, в 1915 г. Молодые люди часто встречались летом на даче, урывками виделись зимой. Когда Ганин видит случайно Машеньку в их единственную встречу на второе лето, он осознаёт для себя, что разлюбил Машеньку. Зимой 1917 г. они не встречались, но летом по пути на дачу Ганин встречает Машеньку в вагоне и понимает, что чувства к ней у него не пройдут никогда. Больше никаких встреч между героями не происходит, но их роман представлен автором читателю в форме писем. Ганин получает от Машеньки 5 писем в 1919 году в период своего нахождения в Ялте, в то время как героиня пребывает в Полтаве. В её последнем письме упоминается некий господин с «жёлтой бородкой», оказывающий ей знаки внимания, вероятно, Алфёров. На этом прошлое и будущее замыкаются с точки зрения композиции. Вспоминая Машеньку, Ганин параллельно реконструирует свои впечатления детства и юности, зарисовки усадьбы, пейзажи, связанные с ней, зиму в Петербурге. Отсюда следует, что Машенька, так и не появившаяся в романе, символизирует утраченную и потерянную как и самим Ганиным, так и В. Набоковым Россию. Хотя повествование и ведётся от третьего лица, между мыслями писателя и его героев нет диссонанса, – скорее их настроения и психоэмоциональные состояния созвучны друг другу.

Образ предметного мира является лейтмотивом творчества В. Набокова. Он коррелирует с сюжетом и композицией романа «Машенька», а также способствует воплощению авторских идей. Через призму вещей писатель описывает персонажей, чьими глазами эти вещи представлены или

которым они принадлежат, а также демонстрирует взаимоотношения между миром вещей и людей. Таким образом, характеристика героев рассредоточена по всему тексту произведений В. Набокова, в том числе по тексту романа «Машенька».

В ходе анализа романа «Машенька» мы смогли выяснить, что главными художественными локациями в данном произведении являются пансион в Берлине, где обитают эмигранты, и усадьба в окрестностях Санкт-Петербурга как символ тоски и печали по безвозвратно ушедшему прошлому.

Пансион находится на краю бездны, сотрясается от идущих поездов, отсюда хрупкость, временность и недолговечность пансиона – он не способен заменить эмигрантам дом хотя бы частично. Эмигранты живут в деформированном и деструктивном мире, как странники ищут успокоения, стабильности, гарантий, жаждут перемен, но не находят ни того, ни другого.

На наш взгляд, для иллюстративности и наглядности атмосферы, царящей в пансионе, а также внутреннего мира героев, их морального состояния В. Набоков вводит разнообразные предметы. Рассмотрим их наиболее яркие примеры, а также выделенные тематические слои с точки зрения их участия в узловых моментах сюжетной структуры и композиционного построения ниже.

Будет целесообразным остановиться подробнее на таких терминах, как «сюжет» и «композиция». Прежде всего следует оговорить, что сюжет и композиция выступают в качестве макрокомпонентов того или иного художественного произведения. Согласно Большому толковому словарю С.А. Кузнецова, сюжет представляет собой «совокупность последовательно развивающихся событий, составляющих основное содержание художественного произведения». Композицией является «строение, расположение и соотношение составных частей произведений литературы»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Кузнецов С.А. Большой толковый словарь [БТС]. СПб : Норинт, 1998. Здесь и далее текст романа на

[БТС, 1998: 446, 1300]. В свою очередь, сюжетная структура предусматривает наличие экспозиции, завязки, развития действия, кульминации и развязки.

В качестве экспозиции изучаемого художественного произведения выступает описание неприглядных и угнетающих бытовых условий, царящего в комнатах пансиона хаоса, «зарисовка» кинопавильона, а также картины железной дороги, вызывающей ощущение благоговения, отчаяния и нависшей над персонажами опасности.

«Балетные снимки» (71) танцоров Колина и Горноцветова, (*ballet dancers pranced in photographs on the walls*) (64), «вертящийся табурет, сиротливо отомедливший танцорам» (27) (*the revolving stool... led an orphaned existence with the dancers*) (6), «раскрытый веер и рядом с ним – грязный крахмальный воротничок» (71) (*on the table lay a large open fan and a dirty starched collar*) (64), «нечистая шёлковая рубашка с открытым воротом» (93) (*a soiled silk shirt with an open collar*) (96), среди которых фигурируют эпитеты эпитеты с отрицательной ингерентной коннотацией транслируют инертность, нерадивость, расхлябанность и несобранность указанных выше героев. Все выделенные характерологические детали, принадлежащие Колину и Горноцветову, буквально «пропитаны» жеманством, легкомысленностью, слащавостью, притворством и манерностью, неаккуратностью и неопрятностью, они указывают на хрупкость и шаткость отношений этих героев друг с другом, нежелание что-либо менять в своих судьбах. Вся жизнь этих героев – бесконечный праздник и веселье, маскарад и инсценировка, которые застилают им глаза на их бессмысленное и ничтожное существование.

Отмеченные выше атрибуты быта и внешнего вида данных персонажей главным образом были интерпретированы на английский язык посредством калькирования. Вместе с тем адвербиальный эпитет «сиротливо»,

---

английском языке цитируется по этому изданию. Цифра в скобках после приведенной цитаты указывает на номер страницы в этом издании.

относящийся к причастию «*отошедший*» был передан за счёт грамматической замены части речи, поскольку наречие в оригинале было преобразовано в адъектив *orphaned* в параллельном тексте. Отдельного внимания заслуживает переложение на английский язык атрибутивного словосочетания «*нечистая шёлковая рубашка*» (*a soiled silk shirt*) с помощью антонимичного перевода: прилагательное «*нечистая*» в отрицательной форме было трансформировано в прилагательное в утвердительной форме (*soiled*). Данное переводческое решение повлекло за собой применение смыслового развития, которое обеспечило вторичному тексту большую выразительность и эмоциональность, подчеркнув такие качества Колина и Горноцветова как неряшество и небрежность.

Пансион становится домом для эмигрантов только номинально, он, скорее, представляется им вынужденным прибежищем, в котором они ведут скудное существование: одними из главных языковых характеристик пансиона на лексическом уровне являются адъективы «*унылый*» (40) (*cheerless*) (22) и «*стеклянный*» (51) (*a house of glass*) (37), которые обозначают его безжизненность, неподвижность и статичность. Прилагательное «*унылый*» было грамотно передано аналогичным адъективом с отрицательной ингерентной коннотацией (*cheerless*), а прилагательное «*стеклянный*» представлено при переводе смысловым развёртыванием или модуляцией в форме словосочетания *a house of glass*.

С другой стороны, автор указывает на то, что дом пансионеров находится в перманентном движении, он неустойчив и нестабилен, что подтверждают слова с отрицательной ингерентной коннотацией «*медленно едет*» (*was slowly on the move*); «*колеблющемся и плывущем*» (*swaying and floating*):

... *весь дом медленно едет куда-то* (25)

... *the whole building was slowly on the move* (5);

... *в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то* (51)

... *in a house of glass that was on the move, swaying and floating* (37).

Необходимо отметить, что, хотя переводчиком были произведены одновременно опущение (*куда-то*) и добавление (*that was on the move*), данные трансформации не препятствуют пониманию текста и не вызывают затемнения его релевантных смысловых отрезков.

Заслуживают внимания и оценочные образы, оказывающие равноценное обескураживающее воздействие как на читателя оригинала, так и на адресата перевода. Они ассоциируются с темой увядания и конца персонажей: «*рогатые жёлтые олени черепа на стене*» (26) (... *the yellow, horned skulls of deer along another wall...*) (6), «*копия с картины Беклина «Остров мертвых»*» (50) (...*on the wall was a copy of Böcklins The Isle of the Dead*) (36) в комнате Клары. В подчёркнутых выше характерологических деталях видится целесообразным применение таких трансформаций, как замена части речи: притяжательное прилагательное «*олени*» было передано существительным *deer*. Прецедентная лексика («*Беклин*» и «*Остров мертвых*») передана посредством транскрибирования и калькирования соответственно.

В тексте подлинника и в тексте перевода удачно использованы антропоцентричные метафоры («*забрёл*» - *have wandered off*; «*на полпути остановился*» – *had stopped halfway*; «*спотыкнувшись*» - *having stumbled over*), обозначающие неловкие и неуклюжие человеческие действия с целью показать отсутствие уюта, комфорта в жизни Алфёрова, а также царящий вокруг беспорядок, подчеркивающий бессистемность его существования:

*Один из двух стульев, вместо того чтобы стоять у письменного стола... забрёл было в сторону маленького умывальника, но на полпути остановился, видимо спотыкнувшись об отвёрнутый край зелёного коврика* (40).

*... one of the two kitchen chairs seemed to have wandered off in the direction of the washbasin but had stopped halfway there, having obviously stumbled over the turned-up edge of the green carpet* (23).



Таким образом, унылая и печальная обстановка в комнате Алфёрова ярко запечатлется в сознании читателя благодаря глаголам, выполняющим функцию олицетворения как в оригинале, так и в переводе.

Наряду с отмеченным выше необходимо заметить, что, как видно из подчёркнутых лексем оригинала и перевода, растерянное, рассеянное, депрессивное и расстроенное состояние всех героев в целом, неустроенность их быта и финансовое неблагополучие, упадок и разочарование также отражены с помощью эпитетов с негативной ингерентной окраской («скрипучие» – *creaking*; «ухабистые» – *bumpy*; «унылый» – *inept*; «неленый» – *dejected*), сравнения («как кости разобранного скелета» - *a dismembered skeleton's bones*), а также посредством метафор, передающих действия человека («разбрелись» – *were divided*; «разлучившись» - *separated*; «поблекли» – *faded*):

*«Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки разбрелись по комнатам, которые она собралась сдавать, и, разлучившись таким образом друг с другом, сразу поблекли, приняли унылый и неленый вид, как кости разобранного скелета» (26).*

*The tables, chairs, creaking wardrobes and bumpy coaches were divided among the rooms which she intended to let. Separated, the pieces of furniture at once faded, took on the inept, dejected look of a dismembered skeleton's bones (6).*

Во избежание громоздкости, неудобоваримости и искусственности англоязычного предложения переводчик мотивированно произвёл членение объёмного русскоязычного предложения на две самостоятельные смысловые части, выделив причастие *separated* запятой. В результате такой трансформации вторичный текст приобрёл большую динамичность, ритмичность, эмоциональность и экспрессию по сравнению с текстом подлинника. Эксплицитно обозначенное в оригинале сравнение «как кости разобранного скелета» отражено в переводе аналогичным сравнением имплицитно (*look of a dismembered skeleton's bones*), что, однако, не отразилось существенно на восприятии перевода и его тональности.

Из сказанного становится очевидным то, что предметы пансиона обладают чертами непостоянства, «промежуточности» и временности, иногда гранича с ирреальностью. В романе «Машенька» ярко видна изолированность и разобщенность постояльцев пансиона, монотонность их ритма жизни и присущее многим из них чувство скорби.

Развивая далее нашу мысль о неустроенности жизни героев, мы бы хотели отметить, что следы несостоятельности и неполноценности жизни героини Клары помогает обнаружить следующая цитата:

*Шум поездов добирался и сюда... кровать как будто поднималась и покачивалась (51).*

*...The noise of the trains... could also be heard in her room, and her bed seemed to rise and sway (37).*

Глаголы, подчёркнутые в русскоязычной цитате, и их англоязычные соответствия, удачно инкорпорированные переводчиком в состав конструкции сложного подлежащего, обеспечивают тождественность смысла в оригинале и переводе, а также воплощают не прекращающиеся в душе Клары турбулентность, мятеж и дисбаланс. С нашей точки зрения, в приведённой выше цитате, которая относится к описанию интерьера комнаты Клары, также есть косвенный намёк на обречённость судьбы указанной героини, на её неспособность в будущем построить своё женское счастье, тщетность надежд на взаимную любовь и создание крепкой семьи, несмотря на какие-либо усилия и старания со стороны Клары. У неё, как и многих постояльцев пансиона, нет твердой почвы под ногами: персонажи постоянно испытывают душевные метания и страдания, пребывая в оцепенении или в ожидании чего-то фатального и разрушительного. Пансион также становится воплощением неопределённости, зыбкости и неясности будущего.

Маленькая комната госпожи Дорн в пансионе и находящиеся в ней компактные по размеру предметы не могут остаться незамеченными читателем. Они передают желание данной героини исчезнуть, раствориться в окружающем мире, сигнализируют о её неуверенности, забитости и

неприметности. Госпожа Дорн изображена как женщина, неспособная правильно организовать быт, создать порядок, уют и комфорт не только в своей комнате, но и во всём пансионе, который ей принадлежит:

*...коридор сворачивал под прямым углом направо: там дальше, в трагических и неблагоприятных дебрях, находились кухня, каморка для прислуги, грязная ванная и туалетная келья... (26).*

*... the passage took a right-angled turn to the right. There, in tragical and malodorous depths, lurked the kitchen, a small room for the maid, a dirty bathroom and a narrow W.C. ... (6);*

*Лидия Николаевна, женщина маленькая, глуховатая и не без странностей, наняла пустую квартиру и обратила её в пансион, выказав при этом необыкновенную, несколько жуткую изобретательность в смысле распределения всех тех немногих предметов обихода, которые ей достались в наследство (26).*

*Lydia Nikolaevna, a tiny, slightly deaf woman given to mild oddities, had rented an empty apartment and turned into a pension. In doing this she showed a singular, rather creepy kind of ingenuity in the way she distributed the few household articles she had inherited (6).*

Эпитеты с негативной ингерентной коннотацией «трагических», «неблагоприятных», «грязная» свидетельствуют об односторонности упомянутой героини и убогости её повседневного существования. Благодаря корректно подобранным словарным соответствиям в параллельном тексте на английском языке (*tragical, malodorous* (книжное), *dirty*) переводчику удалось воссоздать хаотичную атмосферу пансиона, его необустроенность и неупорядоченность.

Следует заметить, что В. Набоков смог дополнительно продемонстрировать в английском тексте переполох, суету и несостоятельность жизни госпожи Дорн посредством введения в языковую ткань романа «Машенька» более сильного по степени воздействия на реципиента глагола *lurked*, имеющего согласно английскому толковому

словарю *Cambridge International Dictionary of English* следующее значение: *to wait somewhere secretly, especially before doing something bad*<sup>2</sup> [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>], что по-русски означает *притаиться, спрятаться*. Указанный английский глагол был подобран в качестве переводческого соответствия нейтральному по стилистической окраске русскоязычному глаголу «находились», использованному в оригинале. С другой стороны, явным недочётом переводчика видится интерпретация словосочетания *туалетная келья*, которое является более семантически насыщенным, чем его нейтральное по значению атрибутивное словосочетание *narrow W.C.*, выбранное в качестве частичного аналога. Из данного примера следует, что метафора в русскоязычном тексте не была сохранена при переводе.

Выделенные нами ироничные характерологические детали в виде эпитетов и лексем с отрицательной ингерентной коннотацией в оригинале полноценно переданы В. Набоковым и при переводе без какой-либо нейтрализации значения с помощью модуляции.

Нельзя не заметить, что овеществление персонажей прослеживается через их уподобление беспомощным, слабавольным и малодушным существам, живущим в атмосфере хаоса, банальной и тривиальной вульгарности. В частности, ироничное сравнение «*складывалась как тряпичная кукла*» (27), переведённое с помощью калькирования (*bent in half like a rag doll*) (7), как в первичном, так и во вторичном текстах одинаково подчёркивают поражающую неприкаянность, закомплексованность и зажатость героини Лидии Николаевны.

В фокусе нашего внимания также оказалось упоминание старых, неактуальных листов календаря за апрель, символизирующих невозвратимое и необратимое назад время, нравственный упадок изображаемых героев.

---

<sup>2</sup> Cambridge International Dictionary of English. Cambridge University Press, 2002 [CIDE]. Cambridge International Dictionary of English [URL]. Здесь и далее данные словари цитируются по этим электронным версиям.

Выделенная ниже в цитатах подлинника и перевода деталь имеет нейтральный оттенок значения, однако она указывает на то, что время остановилось для постояльцев пансиона, транслируя тем самым их слабохарактерность и полное равнодушие к происходящему, отсутствие желания что-то менять к лучшему в своей жизни, идя на поводу у судьбы, примирившись с собственной моральной деградацией:

*По бокам было по три комнаты с крупными, чёрными цифрами, наклеенными на дверях: это были просто листочки, вырванные из старого календаря - шесть первых чисел апреля месяца (26).*

*Along each side were three rooms, numbered with large black figures stuck onto the doors. These were simply leaves torn off a year-old calendar – the first six days of April, 1923 (5).*

В нижеследующих цитатах на русском и английском языках полноценно переданы оцепенение, робость и колебания Ганина благодаря соположению в одном контексте глаголов с семантикой антитезы статичных и активных действий:

*... сидел, не шевелясь перед столом и не мог решить, что ему делать: переменить ли положение тела, встать ли, чтобы пойти вымыть руки... (36)*

*He sat motionless at his table unable to decide what to do: to shift the position of his body, to get up and wash his hands... (18)*

Относительно трансформаций, применённых при переводе данного русского предложения, заметим, что в английской версии была оправданно использована грамматическая замена части речи: деепричастие «*не шевелясь*» преобразовано в прилагательное *motionless*, к остальным лексемам преимущественно были подобраны словарные соответствия.

Развитие действия в исследуемом произведении ознаменовано тем, что во вторник Ганин сообщает Людмиле новость о разрыве их любовных отношений. Герой делает такой выбор, поскольку к нему приходит осознание

того, что их роман изжил себя и эта связь стала ему ненавистной и невыносимой.

Расставание двух персонажей олицетворяет огромная рама окна на лестничной площадке дома Людмилы. При чем эта рама распахнута настежь, что символизирует освобождение Ганина от тягостных «оков» любовных уз:

*На площадке громадная рама окна, выходившего на задний двор, была отпахнута... (45)*

*The huge casement on the landing was wide open onto the back courtyard... (30)*

Выделенные выше характерологические детали, «была отпахнута» (*was wide open*) и адъектив «громадная» (*huge*) символизируют простор и волю, показывают способность Ганина порвать тягостные и невыносимые отношения с Людмилой, которой присущи пафосность, манерность и претенциозность, желание главного героя сделать живительный глоток новой жизни без Людмилы. Накануне своего отъезда из пансиона Ганин не случайно сидит на подоконнике: данное обстоятельство продиктовано стремлением героя вырваться из зловонной и удушающей атмосферы пансиона. С точки зрения перевода подчеркнутые лексемы были переданы эквивалентно, в частности за счёт применения грамматической замены части речи: причастие «была отпахнута» передано с помощью сочетания глагола-связки, наречия и прилагательного (*was wide open*).

Вопросы описания городского пейзажа Берлина и символики его объектов в структуре развития действия также нашли отражение в нашем исследовании.

Так, писатель уподобляет Берлин «черным блестящим морям» (43) (*in those streets, now as wide as shiny black seas*) (27), сохраняя при переводе сравнение и, следовательно, образность данного текстового фрагмента. Следовательно, Ганин воспринимает жителей города как часть «наглухо заколоченного мира» (43) (*a wholly isolated world*) (27). При переложении второй фразы на английский язык переводчик применяет модуляцию, таким

образом заставляя реципиента сосредоточиться на закрытости, враждебности и неприветливости Берлина. Нельзя отрицать того, что указанный город коррелирует с мотивом заточения: он не только многолик и коварен по своей сути, но и является своеобразной клеткой или темницей. Буднично-бытовому локусу романа «Машенька» свойственны герметичность, а также недопонимание, интеллектуальная, эмоциональная глухота и апатия.

Мысль о том, что аура Берлина является безжизненной и умертвляющей, представляется нам логичной и оправданной. Берлин показан как транзитный пункт, промежуточный этап жизни героев-эмигрантов, где у них всегда преобладает «чемоданное» настроение.

Мы полагаем, что Берлин – город, где расположен пансион, изображён в театральном-декоративном виде. Он предстаёт в романе «Машенька» как место, в котором стёрты границы между явью и фантастической ирреальностью.

Кульминацией в изучаемом художественном произведении является понимание Ганиным того, что выдуманный и идеализированный им роман с Машенькой исчерпал себя, что как невозможно обратить назад время, так и бесполезно возвращаться на «пепелище» прежних отношений и пытаться что-либо восстановить или вернуть.

И русскоязычному, и англоязычному реципиентам становится ясно, что в финале романа «Машенька» после долгого наваждения у Ганина происходит переоценка ценностей, его буквально «пронзает» мысль о том, что нужно быть в центре своей настоящей, реальной жизни, а не на «обочине» жизни прошлой или чужой. Ганин начинает испытывать осторожный оптимизм в плане то, что он сможет в скором времени обрести не просто временное пристанище, каким для него был пансион, а новый полноценный дом, очаг и вместе с ним уверенность в завтрашнем дне, новый ориентир и смысл. Происходящие в сознании Ганина трансформации продемонстрированы через стройку рядом с вокзалом, то есть рукотворное

создание незнакомыми для Ганина людьми нового жилища, свидетелем чего указанный персонаж и становится:

*А за садиком строился дом. Он видел жёлтый, деревянный переплет, – скелет крыши, – кое-где уже заполненный черепицей (106).*

*Behind the public garden a house was being built; he could see the yellow wooden framework of beams – the skeleton of the roof, which in parts was already tiled (113).*

Выделенная выше характерологическая деталь («скелет крыши» – *the skeleton of the roof*) была удачно интерпретирована на английский язык посредством калькирования.

Окказиональное метафоричное словосочетание «скелет крыши» представляет собой узуальную метафору в англоязычном переводе (*the skeleton of the roof*), которая относится к категории нейтральной лексики, и поэтому в параллельном тексте утрачивает аллегорическое значение русскоязычной метафоры. Как следствие происходит потеря значимой, явно невыраженной интенции писателя: веры в то, что Ганин сможет избавиться от апатии и отрешённости и перевернуть мрачную страницу своей жизни.

Развязка романа «Машенька» сопровождается тем, что Ганин уезжает на железнодорожный вокзал, где он покупает билет на поезд, идущий в юго-западную часть Германии:

*Он выбрал поезд, уходящий через полчаса на юго-запад Германии, заплатил за билет четверть своего состояния и с приятным волнением подумал о том, как без всяких виз проберётся через границу, – а там Франция, Прованс, а дальше – море (107).*

*He chose a train leaving for southwestern Germany in half an hour, spent a quarter of his whole fortune on the ticket and thought with pleasurable excitement how he would cross the frontier without a single visa; and beyond it was France, Provence, and then – the sea (114).*

Эпитеты, выделенные как в первичном, так и во вторичном текстах, («приятным волнением» – *pleasurable excitement*), а также эллиптическая



конструкция «*a там Франция, Прованс, а дальше – море*») (*and beyond it was France, Provence, and then – the sea*) эксплицируют своеобразную истому и предвкушение Ганина к началу новой главы его жизни, которая представляется ему в полной мере осязаемой и достижимой.

В городской зарисовке В. Набокова как литературного мастера и художника особенно важен образ вокзала – места, где переплетаются ощущения пространства и времени. Вокзал с отбывающими от него поездами не подчиняется законам физики: одновременно с поездом в путь отправляются и дома. На вокзале время является особенно релевантным для человека, оно переживается им как неотъемлемый, неизбежный и вселяющий тревогу и смятение атрибут существования личности.

Таким образом, пансион является неким пристанищем, в котором персонажи романа пытаются спрятаться, стараясь занять себя бесполезными делами.

Среди погрешностей и неточностей перевода романа «Машенька» можно выделить следующие нюансы: необоснованный выбор адъектива, имеющего разговорный оттенок, к стилистически нейтральному прилагательному; интерпретация прилагательного с нейтральным значением в оригинале неравноценным атрибутивом, относящимся к разряду официальной, книжной лексики; усиление эмоционального воздействия глагола, нейтрального с точки зрения коннотации; частичная потеря метафоричности при интерпретации семантически насыщенного словосочетания нетождественным аналогом; неоправданная замена лексемы в оригинале неравнозначным по смыслу существительным в переводе; замена эпитета с негативной ингерентной коннотацией нейтральным по значению прилагательным в переводе.

## 2.2. Особенности функционирования ключевых лексем романа, создающих образ эмигрантского пансиона в русской и английской / американской литературе XX века

С нашей точки зрения, воплощение образа эмигрантского пансиона в романе «Машенька» осуществляется благодаря таким ключевым лексемам, как *тень* – *shadow* и *дом* – *house*. Перед тем как переходить к обработке и интерпретации отобранного нами эмпирического материала будет логичным и целесообразным выявить и проанализировать контексты употребления указанных выше ключевых слов в русской и английской литературной традициях XX столетия с опорой на фрагменты художественных текстов, представленных в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ) <https://ruscorpora.ru/new/>, Корпусе исторического американского английского языка (СОНА) <https://www.english-corpora.org/coha/> и Британском национальном корпусе (BNC) <http://www.natcorp.ox.ac.uk>. При этом будет оправданным обратиться к тезаурусному подходу. Мы считаем рациональным использовать корпуса как британского английского, так и американского английского, поскольку, с одной стороны, воспитанием и образованием В. Набокова занимался американский гувернёр, и сам писатель долгое время был вынужден жить в Соединенных Штатах Америки. С другой стороны, к переложению романа «Машенька» на английский язык В. Набоков привлекал профессионального переводчика Майкла Гленни, который был по национальности британцем. В. Набоков консультировал Майкла Гленни, но данный русско-американский писатель не является собственно переводчиком романа «Машенька» в полном смысле этого слова. Относительно тезауруса отметим, что под ним понимают особую разновидность словарей общей или специальной лексики, в которых указаны семантические отношения (синонимы, антонимы, паронимы, гипонимы, гиперонимы и т. д.) между лексическими единицами (дескрипторами) [Вершинин, Луков, 2002].

Национальный корпус имеет две важные черты. Во-первых, он характеризуется солидностью материала и сбалансированным составом текстов. Это означает, что, во-первых, корпус содержит по возможности все виды письменных и устных текстов, репрезентированных в данном языке (художественные, публицистические, учебные, научные, деловые, разговорные, диалектные и т.п.), и, во-вторых, что все эти тексты включены в корпус по возможности пропорционально их доле в языке соответствующего периода [Национальный корпус русского языка, URL: <https://ruscorpora.ru/new/corpora-intro.html>].

Национальный корпус создаётся в первую очередь, чтобы обеспечить почву научным исследованиям лексики и грамматики языка, а также продемонстрировать тонкие, но перманентные процессы языковых изменений, происходящих в языке на протяжении сравнительно небольших периодов – от одного до двух веков. Другая задача корпуса заключается в предоставлении всевозможных справок, относящихся к указанным областям (лексика, грамматика, акцентология, история языка). Современные компьютерные технологии упрощают и ускоряют процедуры лингвистической обработки больших массивов текстов [Национальный корпус русского языка, URL: <https://ruscorpora.ru/new/corpora-intro.html>].

Как уже было упомянуто выше, тезаурусный подход применяется прежде всего в литературоведении. Исследуя черты художественного образа пансиона в Берлине, мы попытаемся выяснить закономерности употребления ключевых слов, которые применялись разными авторами в литературной традиции XX века.

### 2.2.1. Лексемы *тень* и *shadow*

Приступим к анализу лексемы *тень*. В Толковом словаре С.А. Кузнецова данное многозначное существительное трактуется следующим образом: *тёмное отражение на чём-либо, отбрасываемое предметом, освещённым с противоположной стороны* [БТС, 1998: 1315].

На английский язык лексема *тень* чаще всего переводилась в разных художественных произведениях, в том числе в романе «Машенька» как *shadow*. В словаре *Cambridge Dictionary* существительное *shadow* объясняется как *an area of darkness, caused by light being blocked by something* [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>]. В *Oxford Dictionary* также встречается еще одно значение, в котором может употребляться данное слово: *something not real* [OED, URL: <https://www.oed.com/>]. Слово *shade*, использованное непосредственно В. Набоковым в романе «Машенька», имеет схожее толкование: *slight darkness caused by something blocking the direct light from the sun* [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>]. Тем не менее, как видно из сопоставления двух англоязычных лексем (*shadow* и *shade*), становится очевидно, что они имеют похожее значение между собой, но вряд ли их можно считать абсолютно тождественными друг другу, так как существительное *shadow* используется, во-первых, когда речь идёт о тени, которую отбрасывают люди или предметы, во-вторых, по отношению к людям, предметам или явлениям, имеющим потусторонние черты, а существительное *shade* употребляется для обозначения прохладного места, где можно спрятаться от жары.

Анализ 1600 примеров с лексемой «тень» в Национальном корпусе русского языка помог установить, что лексема *тень* используется в нейтральных с точки зрения коннотации атрибутивных конструкциях, описывающих такие физические характеристики тени, как цвет, размер, внешний вид (*чёрная тень; лёгкая розовая тень; широкая серая тень;*

*смутная тень; изогнутая тень; тёмная длинная тень; гигантская расплывчатая тень; сизая тень; синеватая тень).*

**См. Примечание 1.1.1.**

В Национальном корпусе русского языка также доминирует стёртая метафора, ядром которой является лексема *тень*. Указанный троп преимущественно призван передать психоэмоциональное состояние героев произведений (*тень удивления; тень тревоги; тень подозрения; тень сомнений; тень притворства; тень улыбки; нависла тень войны; тень надежды; тень озабоченности; тень старости; тень воспоминания; тень тревоги; тень презрения).*

**См. Примечание 1.1.2.**

Национальный корпус русского языка изобилует и примерами образных сравнений, в состав которых входит слово *тень* (*тень, похожая на самолёт; лиловая тень, величиной с летучую мышь; легла какая-то тень, словно пробежала черная кошка; какая-то тень упала на него, точно солнечный свет; огромная тень, напоминавшая силуэт гигантского кашалота).*

**См. Примечание 1.1.3.**

Вторая группа определений к существительному *тень* состоит из эпитетов (*бесшумная тень; неуловимая, безгласная тень; немая тень; нестойкая тень; неотступная тень; прохладная тень; голубая мягкая тень; уродливая тень; ломаная тень; грустная тень; свирепая тень; дымчатая тень; угрюмая зубчато-косматая тень).*

**См. Примечание 1.1.4.**

Следует подчеркнуть, что разные русскоязычные авторы «вплетали» в ткань своих художественных произведений узуальные словосочетания, которые под влиянием контекста приобрели метасемиотическую нагрузку (*чёрная тень, поглотившая небо и землю, заслонившая прошлое, обрубившая будущее; тень взгорбилась; тень обречённости тавром лежала).*

**См. Примечание 1.1.5.**

В работах писателей доминируют общеупотребительные определения чаще в препозиции к существительному *тень*, реже – в постпозиции к нему. Атрибутивы преимущественно указывают на такие характеристики тени, как размер, цвет и внешний вид в целом (*an enormous shadow; a gigantic shadow; shadow was huge; a dark shadow; long shadows; a long shadow; shadow was blue and soft; a thin shadow; shadows were dark and deep; gray shadows; heavy black shadows; quick-moving shadows; the dim shadows; the deep shadow; thick shadows*).

**См. Примечание 1.2.1.**

В арсенал выразительных средств романов XX века входят также эпитеты, преимущественно метафорические (*a lumping shadow; velvet shadow; a wistful shadow; the hideous shadow; the shivering, tenacious shadow; malign shadow; a shaggy, soft-footed shadow; crouching shadow; dappled shadow; appalling shadow; vengeful shadow; impenetrable shadow; a lumbering shadow; amorphous shadow; a hunched shadow; a mocking shadow; the ominous shadow; inky crescent-shaped shadows; monstrous shadows; clutching shadows; a mere shadow*).

**См. Примечание 1.2.2.**

С другой стороны, в литературных работах многих писателей превалируют метафоры, в том числе развёрнутые (*the shadow of defeat; the shadow of impending separation; a shadow flitted; shadow of impending disaster; the cobalt shadow; shadow was puddled starkly around her feet; the black shadow of calamity brooded over the town, obscuring the hot sun; half a cloud of shadow and terror; the shadow of her infidelity; a silver rippling shadow; the shadow of a reckless grin of triumph; the shadows had marched; the silvery shadows*).

**См. Примечание 1.2.3.**

В подавляющем большинстве художественных произведений авторы используют стёртую метафору, которая в большинстве случаев входит в

состав устойчивых словосочетаний, передающих оттенки разных эмоций и чувств персонажей (*a shadow of anxiety, of perplexity; shadow of sadness; a shadow of disapproval; shadow of menace; a shadow of regret; shadow of fear; a shadow of the expression; a shadow show; beyond the shadow of a doubt; a shadow, not of distrust but worry; the shadow of death; shadow of disappointment; the semblance of shadow of evidence*).

**См. Примечание 1.2.4.**

Работы большинства писателей изобилуют узуальными и метафорическими сравнениями. К числу узуальных сравнений можно отнести следующие примеры: (*seeming to pass through her like a visible shadow; passed inside like a shadow; clung to him like a shadow*).

**См. Примечание 1.2.5.**

К категории метафорических сравнений принадлежат нижеприведённые примеры (*a sword in her hand, unobtrusive as her own shadow; Melanie clung to Scarlett's skirts like a small rustling shadow; the shadows of the Heinkels moving over the land as the shadows of sharks pass over a sandy floor of the ocean; her shadow following, a dark mascot*).

**См. Примечание 1.2.6.**

Выбор выразительных средств художественных произведений XX столетия не ограничивается использованием только вышеперечисленных тропов – авторы вводят в ткань своих произведений метонимию (*the shadow of a sigh; a shadow disengaged itself from the mass and came to the gate; the shadow seemed to take off a hat; the shadow moved away, merged itself with the other shadows and the feet tramped off*).

**См. Примечание 1.2.7.**

Некоторые авторы прибегали к использованию конгломератов нескольких тропов, включающих в себя, например, сравнение и эпитет (*dour shadow that passed over Clyde's face like a cloud*), метонимию и метафору (*an indefinite procession of shadows, who rouged and powdered in an invisible*

*glass*), эпитет и стёртую метафору (*a grim and merciless shadow of doom; the faintest shadow of a smile*).

**См. Примечание 1.2.8.**

Сравнительно-сопоставительный анализ контекстного употребления лексем *тень* и *shadow* в русской и английской литературе XX века позволяет нам констатировать, что русскоязычная лексема *тень* чаще всего используется в составе стёртых метафор, эпитетов и узуальных атрибутивных конструкций, в то время как лексема *shadow* употребляется преимущественно в составе метафорических эпитетов, стёртых метафор, развёрнутых метафор и общеупотребительных атрибутивных комплексов. Также следует подчеркнуть, что как русская, так и английская лексемы одинаково часто фиксируются в составе стёртых метафор и метафорических сравнений. В то же время английские и американские писатели чаще вводят в ткань своих литературных работ общеупотребительные атрибутивные конструкции и эпитеты. Примечательным является и тот факт, что диапазон контекстов употребления лексемы *shadow* шире, чем спектр употребления лексемы *тень*. В частности, в отличие от русской лексемы английская лексема была выявлена в составе метафор, метонимий и конвергенции различных тропов. Тем не менее контексты употребления как русскоязычной, так и англоязычной лексем передают душевную настрой героев художественных произведений или характер описываемых в них событий, которые отражают преимущественно беспокойные и нестабильные времена.

### 2.2.2. Лексемы *дом / house*

Перейдем к анализу ключевых лексем *дом* и *house*. Толковый словарь Кузнецова даёт следующее определение слову *дом*, имеющему несколько значений, одним из которых является: *семья, люди, живущие вместе, одним*



хозяйством [БТС, 1998: 272]. В *Cambridge Dictionary* мы находим следующее толкование многозначной лексеме *house*: *a building that people, usually one family, live in* [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>].

Как можно заметить из приведённых примеров трактовок существительных *дом* и *house*, данные лексемы совпадают по одному из лексико-семантических вариантов значения.

Анализ тезауруса лексемы *дом* в Национальном корпусе русского языка, состоящего из 2400 примеров, показал, что в романах указанное слово употребляется в словосочетаниях, которые условно можно разделить на четыре большие группы. Во-первых, общеупотребительные атрибутивные комплексы, стоящие как в препозиции, так и в постпозиции к слову *дом*. При этом данные конструкции описывают физические характеристики дома, например, размер, цвет, архитектурные черты, материал стен, возраст (*старинный двухэтажный дом кремового цвета; большой серый дом; дом был белый, с колоннами и полосатыми шторами; старый бревенчатый дом; дом большой, старый, огороженный со стороны двора палисадником; голубой дом*).

**См. Примечание 2.1.1.**

Во-вторых, в языковом окружении лексемы *дом* превалируют лексемы, конкретизирующие разновидности дома, т.е. его предназначение или принадлежность (*дом Грибоедова; дом драматурга и литератора; детский дом; дом культуры; дом отдыха; ночлежный дом*).

**См. Примечание 2.1.2.**

В-третьих, были зафиксированы и случаи употребления лексемы *дом* в составе словосочетаний метафорического характера (*дом — каменная громада; это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом*).

**См. Примечание 2.1.3.**

В-четвёртых, выбор выразительных средств в данном корпусе не ограничивается использованием только метафор и эпитетов – авторы многих художественных произведений вводят в свои работы экспрессивные сравнения (*дом ослеп... дом с выколотыми глазами; дом подобен пустыне*).

**См. Примечание 2.1.4.**

И, наконец, некоторые авторы находят способы контекстуально «оживить» определенные словосочетания, придав им экспрессивно-оценочную нагрузку (*дом, необыкновенной и мрачной архитектуры; дом напоминал гигантскую гробницу; большой дом безродного вида; огромный дом был тих, мертв; недостроенный дом был мрачен и безлюден*).

**См. Примечание 2.1.5.**

Как и в подавляющем большинстве предыдущих случаев, анализ тезауруса лексемы *house* в Британском национальном корпусе, который насчитывает 2500 примеров, показал, что в произведениях английской литературы XX века данное существительное чаще всего используется с разноплановыми определениями, которые представляют собой общеупотребительные атрибутивные словосочетания, описывающие физические характеристики дома, такие как материал, размер, внешний вид в целом. Данная скрупулёзность и педантичность англичан и американцев в плане описания деталей дома связана с их особым представлением о жилище, которое в существенной мере отличается от восприятия концепта «дом» другими нациями. В понимании британцев и американцев дом предстаёт как гавань умиротворённой жизни, наполненной достатком и благополучием, как некая надёжная, прочная цитадель, буквально обнесённая высоким забором и тщательно оберегаемая его обитателями от лишних глаз и внешних негативных факторов, способных даже в незначительной степени нарушить привычный распорядок и уклад их размеренной жизни [Головкин, 2019: 27-28]. Указанный факт подтверждается наличием таких поговорок и пословиц в золотом паремиологическом фонде английского языка как «Home, sweet

home», «East or West, home is best», «An Englishman's home is his castle» [Головко, 2018: 128]: (*the red brick house; a strongly built, two-roomed wooden house; the small unpainted house; houses were high; a log house; a white house; houses have always been fireproof; a small wooden house; the house wasn't nearly large enough; the tiny house; a beautiful modern house; a remote house; a little house, built of wood; the house might have been empty; a low, pillared house; house — very long and grey and quiet-looking; the house was so large and complicated; little whitewashed house; the beautiful stone house*).

**См. Примечание 2.2.1.**

Во многих произведениях разных авторов можно выделить использование слов в роли определений в препозиции к лексеме *house*, конкретизирующих функциональную разновидность дома (*a treasure house; the gambling houses; brew-house; the customs house; a country house; a fun house; a movie house; the fish house*).

**См. Примечание 2.2.2.**

Выбор выразительных средств в художественных произведениях разных писателей не ограничивается использованием только узуальных атрибутивов. Так, можно встретить примеры сравнений (*the house was as dark as the grave; the house was looming over us like a-high, ugly face; the whitewashed brick plantation house seemed an island; house was an eyesore*).

**См. Примечание 2.2.3.**

С другой стороны, в Британском национальном корпусе преобладают эпитеты, обладающие пейоративными и мелиоративными эмоционально-оценочными и экспрессивными коннотациями. Данное обстоятельство объясняется тем, что дом определяется англичанами и американцами как релевантный социальный, исторический и лингвокультурный феномен, оплот комфорта, уюта и безопасности, частное пространство человека, скрытое от внимания посторонних [Головко, 2017: 78-79]. При этом дом воспринимается британцами и американцами не только в материальном ракурсе, но и в моральном, духовно-нравственном аспекте, что продемонстрировано в

нижеприведенных примерах (*the deserted house; a gloomy house; ruinous house; the house seemed dingy; appalling house; a lordly-looking house; tumbling-down house; Muck House; the houses were a yellow, sun-baked color; a charming house, girt; ill-starred house; ill-omened house; cursed house; a nice cozy house; the sun-beaten tenant houses; the less tattered houses*).

**См. Примечание 2.2.4.**

Нами были также обнаружены единичные случаи употребления олицетворения (*the house jumped up*), лексического повтора (*In my house, when I had a house, and now I have no house, there were the tusks of boar I had shot in the lower forest*) (*Ernest Hemingway. For Whom The Bell Tolls (1940)*), гиперболы (*I'll tear this house down, stone by stone*) и парцелляции (*Stores. Houses. Street lamps*) (*Theodore Dreiser. An American Tragedy, book III (1925)*).

**См. Примечание 2.2.5.**

Сравнительно-сопоставительный анализ контекстного употребления лексем *дом* и *house* в русской и английской литературе XX века позволяет нам заключить, что русскоязычная лексема *дом* используется преимущественно в составе узуальных атрибутивных комплексов, адъективов, уточняющих функциональную разновидность и словосочетаний с экспрессивно-оценочной нагрузкой, в то время как лексема *house* употребляется наиболее частотно в составе общеупотребительных атрибутивных словосочетаний, конкретизирующих физические свойства дома и атрибутивов с пейоративной и мелиоративной эмоционально-оценочной и экспрессивной коннотациями, как правило, выраженных эпитетами. Будет также целесообразным констатировать, что как русская, так и английская лексемы одинаково часто фиксируются в контексте определений, конкретизирующих функциональную разновидность дома. В то же время английские и американские писатели чаще вводят в ткань своих работ такие два тропа, как эпитеты и сравнения, а также узуальные атрибутивные конструкции, указывающие на физические характеристики дома. Данная черта свидетельствует о, возможно, большем стремлении к

детализации описания материального объекта *house* и приданию ему определенных смыслов, а также культурных функций. Отдельного внимания заслуживает к себе и тот факт, что спектр контекстов употребления лексемы *house* шире, чем диапазон употребления лексемы *дом*. В частности, в отличие от русской лексемы английская лексема была выявлена в составе олицетворения, гиперболы, лексического повтора и парцелляции.

### **2.3. Контексты употребления ключевых лексем, создающих образ эмигрантского пансиона в оригинале и переводе романа В. Набокова «Машенька»**

#### **2.3.1. Контексты употребления лексем *тень* и *shadow***

В данном разделе предпринимается попытка рассмотреть закономерности употребления ключевых слов *тень* и *shadow* в романе В. Набокова «Машенька» и его переводе. Нам удалось выявить 6 контекстов, где фигурируют упомянутые лексемы. Примечательно то, что они встречаются по всему тексту анализируемого художественного произведения и используются в ходе сюжетного развёртывания.

Прежде чем переходить к рассмотрению особенностей употребления существительного *тень* в романе «Машенька» и его эквивалентов в переводе заметим, что само ключевое слово *тень* в подавляющем большинстве цитат из романа представляет собой пример смежного переноса – метонимии, которая показывает психологический надрыв героев.

В ходе анализа языковых средств, окружающих лексемы *тень* и *shadow*, нам удалось выяснить, что В. Набоков прибегает к использованию развёрнутой метафоры (*её ползучей тени, которая теперь насытила все углы комнаты, превратила мебель в облака* – *Its creeping shadow that now filled every corner of the room, turning the furniture into clouds*) и антитезы (*глаза,*

*привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные – the eye accustomed to evening shadows but unfamiliar with auroral ones).*

Так, повествуя о тягостной для Ганина любовной связи с Людмилой на её завершающем этапе, В. Набоков ювелирно инкорпорирует в художественную ткань романа развёрнутую метафору, ядро которой образует номинатив *тень*. В свою очередь образ пансиона становится антропоцентричным:

*... безвольно предаваясь ее ползучей тени, которая теперь насытила все углы комнаты, превратила мебель в облака» (37-38).*

*... feebly, spinelessly yield to its creeping shadow that now filled every corner of the room, turning the furniture into clouds (20).*

Из фрагмента романа, приведённого выше, читателю становится понятно, что Ганин изображен малодушным и слабохарактерным. Данный герой не в состоянии окончательно прервать томительные для него свидания с Людмилой, к которой он все больше испытывает антипатию и отвращение. Для иллюстрации повиновения Ганина своей судьбе и его моральный «надлом», В. Набоков применяет преимущественно слова с отрицательной ингерентной и адгерентной коннотациями.

При рассмотрении вторичного текста бросается в глаза интерпретация наречия *безвольно* на русский язык двумя лексемами. Можно предположить, что переводчик принял решение добавить второе наречие-синоним для усиления экспрессивности образа, представленного в первичном тексте. Однако данный метаморфоз правильно сохраняет все расставленные в тексте подлинника смысловые акценты и доминанты и не вызывает деформацию образа из первичного текста. Переводчик также применил грамматическую замену части речи, трансформировав глагол *превратила* в причастие *turning*. Думается, что данный шаг способствовал лаконичности и компрессии.

В развязке романа «Машенька» обращает на себя внимание «элегическая» антитеза, указывающая на бесцельность и нерациональность жизни персонажей-эмигрантов, исполненной в тусклой черно-белой гамме.

При этом заметим, что в нижеприведённом примере лексема *тень* используется в своем прямом значении, а не метонимическом, что, однако, не мешает рассматриваемому фрагменту романа передать бедственность положения героев и атмосферу безвыходности:

... глаза, привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные (105)

... the eye accustomed to evening shadows but unfamiliar with auroral ones (112).

С позиции перевода будет уместным отметить, что упомянутый выше отрывок романа был интерпретирован в большинстве своём за счет подбора прямых словарных соответствий, а также за счёт оправданного применения модуляции (*редко видящего – unfamiliar with*), благодаря которой переводной вариант оказался лишён затемнённых и двусмысленных мест.

В ходе изучения закономерностей использования лексемы *тень* в романе «Машенька» было установлено, что В. Набоков не всегда использует её в составе тропов и стилистических фигур. Тем не менее невозможно не заметить порицание и укор автора романа в адрес героев-эмигрантов из-за их беспечности, безалаберности и общего морального падения. Данное осуждающее отношение В. Набокова к постояльцам пансиона передаётся за счёт лексем с отрицательной ингерентной и адгерентной коннотациями (*мне назойливо прерывали – the specters kept interrupting*).

Состояние подавленности и глубокой депрессии, в которую оказался погружен Ганин, транслируется на страницы романа в таком элементе сюжета как развитие действия посредством использования наречия *назойливо* и глагола с пейоративной ингерентной коннотацией *прерывали*, которые вносят определенную метафоричность и оттенок иносказательности в русскоязычную и англоязычную цитаты. В данном фрагменте романа чётко прослеживается психологическая травма и надорванность персонажа, уставшего от беспросветной безнадежности и несостоятельности в жизни:

... *тот русский дождливый август, тот поток счастья, который мне его берлинской жизни все утро так назойливо прерывали* (73).

... *the rainy Russian late August and early September, the torrent of happiness, which the specters of his Berlin lift kept interrupting* (67).

К сожалению, переводчику не всегда удаётся адекватно передать в параллельном тексте все смысловые доминанты подлинника. В частности, он неоправданно использует добавление прилагательного *late* и словосочетание *early September*, привнося по необъективным причинам во вторичный текст информацию, отсутствующую в оригинале. Определённые сомнения вызывает и толкование лексемы *мне* существительным *specters*. С одной стороны, данное английское слово передаёт призрачность и обезличенность обитателей пансиона, с другой стороны, несмотря на то что английское слово *specters* и является аналогом лексемы *shadow*, переводчику было бы логичнее остановиться на каком-то одном варианте трактовки лексемы *тень* и использовать его на протяжении всего текста романа в соответствующих фрагментах текста. Тем не менее к удачным вариантам перевода можно отнести, во-первых, интерпретацию существительного *поток* субстантивом *torrent*, передающим ёмкость и вместе с тем метафоричность оригинала, во-вторых, интерпретацию наречия *назойливо* глаголом *kept*, обозначающим континуум какого-либо действия.

При рассмотрении контекстов употребления лексемы *тень* и *shadow*, нам удалось установить, что данные лексемы используются при создании не только единичных примеров тропов – значимую роль в организации романа «Машенька» играют их «переплетения». Так, были выявлены примеры конвергенции индивидуально-авторского эпитета и метафоры (*гулкая чёрная тень пробуждалась – a sonorous black shadow... awoke*), метонимии и антитезы, (*тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России – his shadow lodged in Frau Dorn's pension, while he himself was in Russia*), метонимии и оксюморона (*чёрная нарядная тень задернула шторы – an elegant black shadow pulled down the blinds*).



В развитии действия нами было установлено использование атрибутива *гулкая* перед ключевым словом *тень*. Указанный атрибутив, позиционирующийся как индивидуально-авторский эпитет, не зафиксированный ни в одном словаре, изображает настоящее и будущее обитателей пансиона в пессимистическом свете:

... *гулкая черная тень пробуждалась под железным мостом* (93).

... *a sonorous black shadow under the iron bridge awoke..* (95)

Для более исчерпывающего раскрытия образа тени В. Набоков также вводит в художественный орнамент романа «Машенька» развёрнутую метафору *тень пробуждалась под железным мостом*. Представляется, что анализируемая фраза в развитии действия очевидно рождает в воображении читателей апокалиптическую картину происходящего.

Указанный выше фрагмент романа был удачно передан во вторичном тексте посредством подбора переводчиком словарных соответствий. Из всех применённых при переводе данного отрывка трансформаций можно выделить только перестановку членов предложения.

В упомянутых ниже цитатах, представленных в развитии действия романа, мы обнаружили использование метонимии и трагической антитезы, обозначающих условное раздвоение личности героя Ганина, который физически находится в Германии, но ментально он продолжает жить в России:

*Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России...*  
(64).

*His shadow lodged in Frau Dorn's pension, while he himself was in Russia...* (55).

К сожалению, переводчику не удалось адекватно и равноценно передать глагол *жила* средствами английского языка. При поверхностном рассмотрении указанного выше предложения может сложиться обманчивое впечатление, что переводчик вполне правомерно использует конкретизацию, углубляя значение глагола *жила* за счёт употребления во вторичном тексте

глагола *lodged* с более узким значением *to pay rent to stay somewhere* (снимать комнату, временно поселиться или разместиться где-то) [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>]. Ганин на самом деле арендовал комнату в пансионе, однако глагол *lodge* имеет в словаре помету *formal*, а глагол *жить* относится к нейтральной лексике. Как нам представляется, правильным было бы передать лексему *жила* глаголом *lived*. Таким образом, данный переводческий шаг видится слабой стороной переводного текста.

Примечательным кажется и ниже представленный отрывок текста:

... *черная нарядная тень задёрнула шторы* (93).

... *an elegant black shadow pulled down the blinds* (95).

В упомянутом выше фрагменте фигурирует конгломерат метонимии, ядром которой является лексема *тень*, и оксюморона, поскольку прилагательное *чёрная* с пейоративной коннотацией и адъектив *нарядная* с мелиоративной коннотацией являются контекстуально противопоставленными друг другу. Мы можем предположить, что, несмотря на использование атрибутива *нарядная*, автор даёт буквально небольшой проблеск надежды на психологическую перезагрузку жителей как пансиона, так и города в целом, но, ставя наряду с указанным прилагательным адъектив *чёрный*, автор снова забирает всякую надежду на пересмотр ценностей и мироустановок персонажей романа. Так или иначе лексемы *тень* и *чёрная* символизируют неуверенность героев в себе, их пассивность, которые невозможно скрыть даже под красивой и изысканной одеждой.

В параллельном тексте переводчик в большинстве своём смог найти нужные аналоги русскоязычным словам. Сомнение вызывает только прилагательное *нарядная*, переданное как *elegant*. Несмотря на то что оба атрибутива репрезентируют эстетическую категорию и являются схожими по смыслу, думается, что данный вариант перевода не является идентичным адъективу из текста подлинника, представляя собой неточность, так как лексема *нарядная* означает *красиво, празднично одетая, пышная* [БТС, 1998:

1518], а прилагательное *elegant* трактуется как *graceful and attractive in appearance or behaviour* [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>], то есть *изысканно-изящный, отличающийся хорошим утончённым вкусом*.

На грамматическом уровне переводчик целесообразно применил перестановку прилагательных в составе словосочетания *чёрная нарядная тень* (*an elegant black shadow*), продиктованную фиксированным порядком прилагательных в английском предложении, где оценочное прилагательное, в данном случае *elegant* всегда предшествует прилагательным, представляющим иные семантические категории, в том числе цвет.

### 2.3.2. Контексты употребления лексем *дом* и *house*

Приступая к анализу особенностей функционирования ключевых слов *дом* и *house* в романе В. Набокова «Машенька», заметим, что во всех нижеприведённых 10 цитатах, пансион, обозначенный лексемой *дом*, изображён как ненадёжная конструкция, где живут люди, отрезанные от внешнего мира. Указанные выше лексемы используются прежде всего в составе слов с отрицательной ингерентной и адгерентной коннотациями (*весь дом медленно едет* – *the whole building was slowly on the move*; *в доме, колеблющемся и плывущем куда-то* – *in a house of glass that was on the move, swaying and floating*; *сдержанным гулом начинал ходить дом* – *a subdued rumble would start to move through the house*).

Так, в следующем примере, который был зафиксирован в экспозиции, данная авторская интенция выражается посредством использования глагола *едет*, который приобретает пейоративную коннотацию в рассматриваемом контексте и передаёт шаткость пансиона:

... *весь дом медленно едет куда-то* (25).

... *the whole building was slowly on the move* (5).

В аспекте перевода бросается в глаза интерпретация лексемы *дом* существительным *building* с широким значением. Мы полагаем, что данное переводческое решение применить генерализацию при первом упоминании пансиона в романе связано с тем, что пансион вряд ли можно назвать по отношению к эмигрантам домом как таковым, где люди находят успокоение, гармонию и черпают силы, воспринимают это не просто как сооружение, а как родное и сокровенное место их обитания. В указанных выше цитатах *дом*, скорее, больше представлен в абстрактном и обобщенном смысле как временное пристанище.

При трактовке рассматриваемого выше отрывка романа переводчик также использует комбинацию модуляции и грамматической замены части речи. Дословный перевод лексемы *едет* мог бы поставить в тупик и смутить англоязычного адресата, поскольку здесь имеется в виду, что дом, содрогающийся от вагонов железной дороги, находится в постоянном движении, поэтому переводчик обоснованно ввёл во вторичный текст лексему *move* поменяв часть речи с глагола в оригинале на существительное.

В следующем фрагменте романа, представляющем собой развитие действия, несмотря на то что семантика причастий *колеблющемся* и *плывущем* предполагает динамику, часто связываемую с движением вверх и ростом, лексемы *дом* и *house* передают контекстуально-обусловленную пейорацию, вызывающую качественно-ценностное снижение характеристики денотата *дом*:

... в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то (51).

... in a house of glass that was on the move, swaying and floating (37).

В данном случае вектор оценки автора смещается в сторону осуждения имитации деятельности эмигрантами, их преувеличения в беседах друг с другом своей значимости в попытках не замечать всей ничтожности своего существования. В. Набоков неслучайно выбирает в качестве материала изображаемого дома такой хрупкий и «привередливый» в плане обращения

материал как стекло (*glass*), указывая на тот факт, что пансион находится на краю метафизической гибели.

В связи с несовпадением узусов русского и английского языков переводчик был вынужден применить такие трансформации, как перестановка в сочетании с грамматической заменой части речи, в результате чего прилагательное *стеклянный* в препозиции к ключевой лексеме *дом* было преобразовано в существительное *glass* в постпозиции к упомянутому ключевому слову *house*. По нашему мнению, для передачи эмфатичности разбираемого фрагмента романа в большей степени переводчик использовал добавление *that was on the move*, хотя, как мы считаем, оно было излишним, и специалист мог бы обойтись без него. Наконец, переводчик прибегнул к опущению лексемы *куда-то*, поскольку она не несёт в себе релевантной информации.

В парадоксальном стиле запечатлён образ дома в нижеприведённых цитатах, которые фигурируют в экспозиции романа:

... сдержанным гулом начинал ходить дом... (29).

... *a subdued rumble would start to move through the house* (9).

Несуразность внешнего вида дома продемонстрирована глаголом *ходить* и существительным *гул* с отрицательной адгерентной коннотацией, выступающими как предвестие приближающегося и неизбежного коллапса. В параллельном тексте обращает на себя внимание глагол *would* с модальным оттенком значения, указывающий на перманентность вибрации и сотрясения пансиона. Беспреданное движение, в котором пребывает пансион, передаётся так или иначе всем его обитателям, внушая им чувство страха и тревоги.

К сильной стороне перевода данного фрагмента текста произведения можно отнести применение модуляции, которая более понятно и доходчиво раскрывает образ дома из первичного текста для англоязычного читателя.

Относительно употребления языковых средств также отметим, что при изображении пансиона В. Набоков вводит в художественную ткань романа

«Машенька» эпитеты (*словно, срезанных, домов – sliced-off backs of houses; унылый дом – cheerless house*).

О неуклюжести и неказистости дома-пансиона свидетельствуют следующие цитаты, встречающиеся так же, как и вышеприведенный отрывок, в экспозиции романа:

*... между чёрных задних стен, словно, срезанных, домов... (29).*

*... between the black, sliced-off backs of houses... (9).*

Адъектив *чёрных* привносит в строки романа оттенок печали, воцарившейся в герметично закрытом на все «засовы» пансионе. Атрибутив *срезанных*, играющий роль индивидуально-авторского эпитета, является маркером неприглядности пансиона, который ассоциируется у читателя с обшарпанным и облупившимся зданием.

В переводе ко всем словам были подобраны полноценные аналоги, а также были переданы все нюансы значения, из чего можно предположить, что данный фрагмент не вызвал сложностей у переводчика.

Нами также было обнаружено использование эпитета *унылый* к слову *дом* в составе словосочетания *унылый дом (40) (cheerless house) (22)* в экспозиции. Указанный троп, переданный на английский язык с помощью соответствующего словарного эквивалента *cheerless*, как и существительное *дом (house)*, олицетворяют моральный кризис обитателей пансион, которые как будто пребывают в беспросветном сне.

В. Набоков также прибегает к использованию метафор (*жил весь дом на железном сквозняке – as if an iron draft kept away blowing through the house; поезд, изверженный домом – a train as though excreted by the house*).

В частности, на буквально умерщвляющий холод, веющий от пансиона, указывает развёрнутая метафора в экспозиции романа:

*Так и жил весь дом на железном сквозняке (30).*

*It was as if an iron draft kept away blowing through the house (10).*

В англоязычном предложении мы видим, что, во-первых, к таким лексемам, как *дом* и *железный сквозняк*, были подобраны словарные

эквиваленты, во-вторых, развёрнутая метафора была трансформирована в сравнение за счет использования союза *as if*, хотя данная трансформация не препятствует сохранению экспрессивности оригинального текста романа. В целом, несмотря на то что русскоязычное предложение было преобразовано в достаточно громоздкое, описательное англоязычное предложение вследствие применения модуляции, нам видится, что данный метаморфоз является оправданным, поскольку буквальный перевод мог бы спровоцировать двусмысленные и затемнённые моменты во вторичном тексте и, как следствие, дезориентировать англоязычного реципиента.

В гротескном свете представлен образ пансиона в указанном ниже фрагменте экспозиции романа:

... поезд, изверженный домом (29).

... a train ... as though excreted by the house (10).

Данные цитаты, безусловно, рисуют мрачные, угнетающие картины в воображении читателя, в которых пансион находится на грани самоуничтожения.

Как видно из упомянутого примера, образ дома создаётся посредством метафоры. Из перевода данной фразы становится понятно, что переводчик применил добавление союза *as though*, которое является, с нашей позицией, контекстуально оправданным, поскольку разбираемый нами фрагмент текста будет легче и естественнее воспринят англоязычным реципиентом. Не вызвала явных трудностей и интерпретация причастия *изверженный* английским причастием-аналогом *excreted*.

В. Набоков склонен совмещать в пределах одной и той же цитаты комплекс, состоящий из нескольких тропов, например, гиперболы и метафоры (*каждый поезд незримо проходит сквозь толщу самого дом – every train was passing, unseen, right through the house itself*), эпитета, гиперболы и метафоры (*рокочущий гул, широкий дым проходили, казалось, насквозь через дом, дрожавший между бездной – the clattering roar and mass of smoke seemed to pass right through the house as it quivered between the*

*chasm*), а также сравнения и гиперболы (*дом был, как призрак, сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами – the house was like a spectre you could put your hand through and wriggle your fingers*).

Фантаσμαгоричным пансион изображён в следующем отрывке экспозиции романа:

... *каждый поезд незримо проходит сквозь толщу самого дома...* (29).

... *every train was passing, unseen, right through the house itself* (10).

Кроме того, как видно из приведённых выше цитат, образ дома построен на базе гиперболы, которая придаёт им пугающую таинственность. Нельзя не сказать и про такие трансформации, как грамматическую замену части речи (наречие *незримо* было преобразовано в прилагательное *unseen*), перестановку, которая обусловлена несовпадением законов построения русскоязычного и англоязычного предложений, а также модуляцию, в результате применения которой метафора *толщу самого дома* была нивелирована, то есть опущена во вторичном тексте, вследствие чего переводчик пренебрёг «эффектностью» оригинала, обеднив его.

Указанные ниже предложения, встречающиеся в развитии действия романа, изобилуют такими тропами, как эпитет *рокочущий* (*clattering*), гипербола (*проходили, казалось, насквозь через дом – seemed to pass right through the house*) и метафора (*дом, дрожавший между бездной – the house as it quivered between the chasm*), которые призваны передать всю иллюзорность и абсурдность образа пансиона:

*Рокочущий гул, широкий дым проходили, казалось, насквозь через дом, дрожавший между бездной...* (93).

*The clattering roar and mass of smoke seemed to pass right through the house as it quivered between the chasm...* (95).

При переводе на английский язык были переданы все эмоционально-выразительные оттенки значения подлинника благодаря выбору переводчиком прямых эквивалентов лексемам оригинала, а также за счет применения неизбежной перестановки (*проходили, казалось - seemed to pass*).



В качестве ещё одной трансформации, примененной переводчиком, можно отметить грамматическую замену части речи (антропоцентричное причастие *дрожащий* было трансформировано в глагол в Past Simple *quivered*) и грамматическую замену типа предложения с простого на сложноподчиненное, однако, нам видится, что в использовании последних двух трансформаций не было необходимости и переводчик мог бы интерпретировать русское причастие, *дрожащий* английским причастием *quivering*.

Витиеватый художественный узор В. Набоков создаёт посредством внедрения в текст романа сравнения *как призрак (like a spectre)* и гиперболы *сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами (you could put your hand through and wriggle your fingers)* в следующих примерах, транслирующих демонический, обескураживающий образ пансиона в развитии действия:

*Дом был, как призрак, сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами (93).*

*The house was like a spectre you could put your hand through and wriggle your fingers (95).*

Эквиваленты, подобранные к лексемам русскоязычного предложения, являются контекстуально полноценными и представляют собой пример внимательного отношения переводчика к тексту романа.

#### **2.4. Ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ пансиона как части вещного мира в романе «Машенька» и его англоязычном переводе**

Настоящий раздел посвящён анализу ритмико-синтаксической организации фрагментов романа «Машенька», участвующих в создании образа пансиона и его англоязычной версии “Mary”. Исследование

художественного произведения в указанном ракурсе помогает сделать выводы о его архитектонике и оценить меру экспрессивного воздействия исходного текста на реципиента.

Приступим к анализу приведенного ниже фрагмента романа «Машенька», который демонстрирует морально-нравственную деградацию и застой героев-эмигрантов, беспорядок и нечистоплотность, ставшие их верными спутниками не только по недосмотру и халатности госпожи Дорн, владелицы пансиона, но и по вине самих постояльцев:

*// В комнате был бледноватый, / загробный свет, / оттого что затейливые танцоры обернули лампу в лиловый лоскуток шёлка. // Посередине, / на столе фиолетовым лоском отливали бутылки, / блестело масло в открытых сардинных коробочках, / был разложен шоколад в серебряных бумажках, / мозаика колбасных долек, / гладкие пирожки с мясом. // (93)*

Так, в первом предложении мы можем проследить использование атрибутивов *бледноватый* и *загробный*, передающих обескураживающую и гнетущую обстановку. Данные адъективы обеспечивают накопление признака объекта (света лампы) и ритмическую симметрию всего предложения. Заслуживает быть также отмеченным, что оно обладает нарастающим или постепенным ритмом и относится к разряду сложноподчинённых с придаточным причинно-следственной связи, которое придаёт всему предложению ритмическую законченность и сбалансированность.

Второе предложение можно классифицировать как сложное с бессоюзной связью. Ему также присущ нарастающий или постепенный ритм, но в отличие от первого предложения оно является более длинным и распространённым. Однородные дополнения обеспечивают ритмическую равномерность и законченность. Благодаря парентезе (*посередине*) автору удаётся достичь «рельефности» описания быта в пансионе. Повествование разворачивается гладко и последовательно, оно лишено «волнообразных

скачков», при которых текст то «сжимается», то «распрямляется» как пружина. Особое внимание заслуживает аллитерация (повтор согласных звуков «л», «т», «б») как в первом, так и во втором предложениях. Указанный приём звуковой организации позволяет сделать акцент на самых важных лексемах, демонстрирует суету и несогласованность действий обитателей пансиона, наигранность и «приторность» их взаимоотношений, а также их неуклюжие и напрасные попытки организовать торжество собственными усилиями.

Передача упомянутого выше отрывка художественного произведения является примером сильной стороны перевода, поскольку можно наблюдать сохранение ритмико-синтаксической «канвы» оригинала. Актуальное членение параллельного текста практически везде тождественно членению подлинника. Воспроизведение тема-рематических связей во вторичном тексте производит благоприятное впечатление:

*// The room was lit by a somewhat pale unearthly light, / because the ingenious dancers had shrouded the lamp in a scrap of mauve silk. // On the table, / in the middle of the room, / bottles gave off a violet-colored gleam, / oil glistened in open sardine tins, / there were chocolates in silver wrappings, / a mosaic of sausages slices, / glazed meat patties. // (96)*

Переходя к анализу заключительного фрагмента романа «Машенька», сразу оговорим, что в нём нами было выявлено большее разнообразие в плане длины синтагм:

*// Старушка тщательно заперла дверь / и, / кутаясь в черную вязаную шаль, / пошла наверх. // Свет на лестнице горел желтовато и холодно. // Тихо побренькивая ключами, / она дошла до площадки. // Свет на лестнице потух. // (100)*

Поочерёдное использование длинных и коротких синтагм в пределах всего отрывка повлекло за собой образование переменного, отрывистого ритма. В частности, обращает на себя внимание первое и третье предложения, которые являются простыми и имеют в своём составе

деепричастные обороты, помогающие нивелировать впечатление размеренности и однообразия повествования.

Второе и четвертое предложения (аналогично первому и третьему) принадлежат к категории простых, при этом они лишены каких-либо обособлений и оборотов. Вместе с тем нельзя не заметить употребление лексического повтора во втором и четвертом предложениях (*свет на лестнице*), что способствует симметрической организации всего текстового фрагмента. Эмоциональность и экспрессия данного отрывка также нарастают благодаря использованию антитезы, которая делает повествование прерывистым. Таким образом, писатель проводит параллель с неожиданной смертью, наталкивая адресата на мысль о неминуемых катастрофе и крахе как для пансиона, так и для проживающих в нём эмигрантов.

Сравним приведённый выше отрывок романа со вторичным текстом с точки зрения «инструментов» сохранения ритмико-синтаксических тонкостей подлинника:

*// The old woman carefully locked the door, / wrapped herself tighter in her black knitted shawl / and went upstairs. // The steps were lit by a cold yellow light. // Her keys tinkling gently, / she reached the landing. The light on the staircase went out. // (106)*

Можно заметить, что параллельному тексту присущ монотонный и плавный ритм в противоположность исходному тексту вследствие того, что переводчик заменил деепричастие глаголом-сказуемым. Среди очевидных погрешностей перевода будет корректным выделить игнорирование со стороны переводчика антитезы и лексического повтора. Как следствие, текст на языке-цели стал отдалённо напоминать подлинник, искусственно превратившись в его блёклую копию. Тем не менее третье предложение, удалось переводчику лучше: специалист сохранил ритм, компенсировав устранение деепричастного оборота (*тихо побренькивая ключами*) «вплетением» во вторичный текст абсолютной конструкции (*her keys tinkling gently*).

Несмотря на некоторые отклонения переводчика от ритмико-синтаксических особенностей подлинника образ пансиона в целом сохраняется при переводе, поэтому в восприятии англоязычного реципиента он предстаёт как хрупкое и шаткое прибежище, которое не стало ни для Ганина, ни для других постояльцев-эмигрантов новым домом, где персонажи романа смогли бы обрести утраченный смысл жизни и опору.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

В результате рассмотрения сюжетно-композиционных средств и приёмов (авторских портретных зарисовок персонажей, описания деталей интерьера, городской среды Берлина) удалось установить, что они самым непосредственным образом участвуют в создании образа эмигрантского пансиона как части вещного мира.

В воображении читателя пансион предстаёт как ветхое, сумрачное и неуклюжее, здание, где эмигранты находятся в своеобразном заточении томится по Родине и не могут найти ни успокоения, ни утешения.

В сюжетном развёртывании и композиционном построении романа «Машенька» и его англоязычной версии проявляют себя такие языковые средства лексического уровня, как атрибутивные эпитеты, как правило с отрицательной ингерентной коннотацией, антропоцентричные и развёрнутые метафоры, а также сравнения. Указанные выше микрокомпоненты произведения усиливают эмфатичность и помогают донести до читателя авторский замысел таких макрокомпонентов, как экспозиция и развитие действия. Авторская интенция В. Набокова состояла в том, чтобы показать и русскоязычному, и англоязычному адресатам негативные последствия жестоких революционных исторических событий и беспокойного времени России начала XX века, которые заставили большие массы русской интеллигенции уехать навсегда за рубеж. Вместе с тем, другие страны так и не могли заменить эмигрантам родную страну, превратив их в вечных странников с неустроенными и сломанными судьбами.

«Сдвиг» смыслового наполнения макрокомпонентов в параллельном тексте в сопоставлении с оригиналом обнаружен не был. У переводчика получилось сохранить во вторичном тексте микрокомпоненты, эмфатичность и образность подлинника, а также авторские намерения посредством подбора к русскоязычным лексемам полноценных словарных соответствий, а также за счёт целесообразного применения трансформаций.

При сопоставлении особенностей функционирования лексем *тень / shadow* и *дом / house* в романе «Машенька» с контекстами их употребления из произведений XX века в Национальном корпусе русского языка, Корпусе исторического американского английского языка (COHA) и Британском национальном корпусе (BNC) были выявлены как сходства, так и несовпадения. Таким образом, русская и английская литературные традиции частично повлияли на закономерности функционирования всех упомянутых выше ключевых лексем в романе «Машенька» и его англоязычной версии с учётом многочисленных различий в функционировании данных лексем в романе и корпусах художественных текстов.

Переводчик, как правило, не следует канонам национальной литературы XX века, но пытается передать и не «деформировать» в параллельном тексте значимые смысловые нюансы первичного текста. Вместе с тем, данное отступление от литературных тенденций XX века не наложило отпечаток на вторичный текст – в целом у читателя складывается благоприятное впечатление от передачи на английский язык контекстов употребления всех ключевых лексем с учётом наличия во вторичном тексте некритичных «деформаций», которые не исказили ни глобальные идеи и замысел изучаемого художественного произведения, ни языковую «ткань» и её «фактуру».

В ходе анализа ритмико-синтаксической структуры фрагментов романа, участвующих в создании образа пансиона в Берлине как части вещного мира, мы пришли к выводу, что она изобилует разнообразными синтаксическими конструкциями и ритмическими рисунками. В процессе исследования ритма и синтаксиса художественного произведения были выявлены как простые распространённые и нераспространённые, так и сложные предложения с сочинительной, подчинительной и бессоюзной связью, парентетические внесения, однородные члены предложения, а также деепричастные обороты. Выразительность и образность были достигнуты за счёт вплетения в художественный «орнамент» романа аллитерации,

лексического повтора и антитезы. Ритм выбранных для изучения фрагментов романа варьируется от монотонного к постепенному и переменному.

Также будет логичным заключить, что переводчик не всегда учитывал ритмико-синтаксические нюансы первичного текста, пренебрегая ими во вторичном тексте и, таким образом, нарушая тема-рематические отношения. Упомянутый факт обусловлен несовпадениями в синтаксическом строе русского и английского языков, которые принадлежат к разряду синтетических и аналитических соответственно, а также расхождениями в длине слов (английские слова считаются более короткими, чем русские).



### **ГЛАВА III. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ НОСТАЛЬГИЧЕСКОГО ОБРАЗА УСАДЬБЫ В ОРИГИНАЛЕ РОМАНА «МАШЕНЬКА» И ИХ ТРАНСКРЕАЦИЯ В ПЕРЕВОДЕ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

#### **3.1. Ностальгический образ усадьбы в параллельных текстах романа «Машенька» с учётом его сюжета и композиции**

Неотъемлемой деталью предметного мира романа «Машенька» является усадьба, которая транслирует психоэмоциональное состояние героя Ганина по отношению к его прошлой жизни.

Примечательным является то, что удельный вес описаний, связанных с изображением усадьбы, меньше, чем с изображением пансиона. Данная фрагментарность описаний родового гнезда Ганина обусловлена тем, что оно осталось только в виде ярких вспышек в «закоулках» или «лабиринтах» памяти, в далеком и невозвратимом прошлом, куда нет обратной дороги, а, следовательно, и нет пути назад в Россию, потому что он отрезан как для Ганина, так и для остальных эмигрантов революцией 1917 года и Гражданской войной. Превалированием описаний пансиона над описаниями усадьбы В. Набоков хотел наглядно продемонстрировать читателю, что человек не может и не должен жить одними стихийными воспоминаниями, быть в плену или заложником у прошлого, так как жизнь с оглядкой только назад приведет человека к тупику. Прошлое и воспоминания о нём основаны на эмоциях и чувствах. Поэтому человек не должен позволять им повелевать своим разумом, полностью завладеть собой и сделать себя пассивным. Нежелание осознавать те или иные упрямые или суровые факты действительности, бездействие и безынициативность рано или поздно подтолкнут человека в пропасть метаний и мытарств, превратив его не в сознательную и не самодостаточную личность, а в марионетку. Ганин только в конце романа осознаёт, что жизнь не является тождественной кино, где те или иные события можно переигрывать снова и снова, так как в реальной

жизни они постепенно становятся пройденным этапом, утрачивая свою актуальность. Настоящее и будущее, а также связанные с ними планы и действия – это поступательное движение вперед, в то время как прошлое – это руины, осколки или дотлевающие угли ушедшего дня, на которых невозможно построить новое и наполнить свою жизнь ценностным содержанием.

Создание и раскрытие образа усадьбы практически целиком реализуются в таком макрокомпоненте как экспозиция. Перейдём к рассмотрению «лингвистического инструментария», то есть микрокомпонентов тех отрывков оригинала и англоязычного перевода исследуемого художественного произведения, в которых раскрывается образ родового гнезда Ганина с точки зрения сюжета и композиции.

Усадьба является синонимом умиротворённой, гармоничной и размеренной жизни, гаванью мира, надёжности и благоденствия, что отражают выделенные слова в русскоязычной и англоязычной цитатах ниже:

*В гостиной, где стояла белая мебель и на скатерти стола, расшитой розами, лежали мрамористые тома старых журналов, жёлтый паркет выливался из наклонного зеркала в овальной раме, и дагерротипы на стенах слушали, как оживало и звенело белое пианино (67).*

*In the drawing room with its white furniture the marbled tomes of old bound magazines lay on the rose-embroidered tablecloth, the yellow parquet spilled out of a tilted mirror in an oval frame, and the daguerreotypes on the walls seemed to listen whenever the white upright piano tinkled into life (58-59).*

Из указанных выше фрагментов романа можно заметить, что прилагательное-колоратив *белый* (*белая мебель* - *white furniture*, *белое пианино* – *white piano*) с нейтральным оттенком значения олицетворяет уют, нравственную чистоту и непорочность. Приковывает к себе внимание и интерпретация причастного оборота *на скатерти, расшитой розами* (*rose-embroidered tablecloth*) за счёт конгломерата таких переводческих преобразований, как перестановка, калькирование и грамматическая замена

части речи, в результате чего причастный оборот был трансформирован в составное прилагательное в препозиции к номинативу *tablecloth*). Данная грамматическая конструкция органично дополняет светлый интерьер изящного и утончённого убранства родного дома Ганина.

Изысканность в обстановку усадьбы привносит и окказиональная метафора *мрамористый (marbled)*, удачно переданная на английский язык посредством калькирования. Писатель намеренно избегает таких определений к существительному «журналы», как «серые» или «выцветшие», так как указанные атрибутивы сформировали бы у реципиента негативное впечатление и указывали бы на нотки пренебрежения и презрения со стороны автора к описываемой им комнате. Проводя параллель между цветом обложек журналов с благородным камнем, который, как правило, ассоциируется с богатством и роскошью, писатель показывает, какую ценность и значимость представляют для него и героя Ганина даже на первый взгляд не очень заметные нюансы.

Словосочетание *паркет выливался из зеркала (parquet spilled out of a mirror)* является развёрнутой метафорой, которая была успешно передана в параллельном тексте благодаря калькированию. Золотая гамма интерьера родового гнезда Ганина символизирует его жизнь в довольствии и достатке. Переводчику также удалось сохранить посредством использования модуляции развёрнутую метафору *оживало и звенело белое пианино (the white upright piano tinkled into life)*. Всё сказанное выше подтверждает, что как первичный, так и вторичный тексты в равной степени олицетворяют стабильность прошлой жизни Ганина, переполняющие его радость, внутренний подъём и восторженные чувства.

Усадьба позиционируется в романе как некая «цитадель», пристань мечтаний и грёз, веры и надежды Ганина, оберегающая привычный уклад и образ жизни данного героя и ограждающая его от любых горестей и перипетий. Упомянутый персонаж, как поэт, воспекает и лелеет образ

родового гнезда, наделяя его антуражем романтичности, буквально воссоздавая этот идеальный для него образ по «крупницам» своей памяти:

*В небольших ромбах белых оконниц были разноцветные стекла: глядишь, бывало, сквозь синее, и мир кажется застывшим в лунном обмороке, – сквозь жёлтое, – и все весело чрезвычайно, – сквозь красное, – и небо розово, а листва, как бургундское вино (65).*

*In its small diamond-shaped window frames were panes of different-colored glass: if, say, you looked through a blue one the world seemed frozen in a lunar trance; through a yellow one, everything appeared extraordinary gay; through a red one, the sky looked pink and the foliage as dark as burgundy (56).*

Упомянутые выше цветообозначения как в подлиннике, так и в параллельном тексте в равной мере исчерпывающе и эффектно транслируют беззаботную и полноценную жизнь, лишённую невзгод и переполоха, душевных мытарств и терзаний. Здесь также можно проследить лирический настрой и преклонение Ганина перед оплотом счастливой жизни в прошлом с нотками детской доверчивости и наивности, открытости и непосредственности.

Сильными сторонами перевода видятся переложение прилагательного *разноцветные* с помощью калькирования *different-colored*, а также передача сравнения *листва, как бургундское вино (the foliage as dark as burgundy)* в переводном тексте благодаря оправданному добавлению *as dark as*.

Русскоязычный и англоязычный фрагменты романа, приведённые ниже, в равной мере демонстрируют близость Ганина к природе, гармонию с ней и её органичность.

*...и когда он скользнул мимо тёмной конюшни, оттуда пахнуло теплом, фырканием, нежным стуком переставленного копыта (56).*

*As he glided past the darkened stables they gave off a breath of warmth, a sound of snorting and the light thud of a shifting hoof (45).*

Как видно из упомянутых выше цитат, с точки зрения перевода, были корректно применены такие трансформации, как добавление (*sound*) и

модуляция: прилагательное *нежным* было интерпретировано как *light*, поскольку буквальный перевод мог бы смутить англоязычного реципиента и сделать предложение непонятным и размытым для него.

Изображение обстановки в усадьбе и прилежащей к ней территории может натолкнуть на мысль о том, что Ганин пребывает в бодром настроении, испытывает вдохновение, чувство окрылённости, восторга от окружающей его жизни, находится в предвкушении приятных перемен в своей судьбе. Кажется, что, чем ярче В. Набоков рисует перед читателем усадьбу и приусадебные владения, тем более недоступной и недостижимой представляется Россия для героя Ганина.

Детство и юность, проведённые Ганиным в усадьбе, в райском, тихом месте, безусловно, напоминают некую сказку или праздник с пронизывающей атмосферой таинственности и волшебства. Родовое гнездо Ганина – это место, где люди живут в гармонии с собой и окружающим миром.

Главная функция воспоминаний о России гораздо глубже и шире, чем попытка убежать от реальности: на самом деле эти воспоминания помогают Ганину встать на путь возрождения и реабилитации. В самый последний момент герой отказывается жить прошлым, окунаясь в него с головой. Любовь к России и чаяния героя по поводу отсутствия возможности жить в родной стране и доме на самом деле выступают в качестве катализатора переосмысления Ганиным своего мировосприятия и отношения к жизни. Данного героя буквально пронзает мысль о том, что жить одними воспоминаниями – это путь в никуда, путь в пропасть.

Итак, нами было установлено, что этапы жизни Ганина изложены спорадически. Прошлое вплетено в настоящее, буквально сливается с ним воедино. Таким образом, полная сюжетно-композиционная структура романа В. Набокова «Машенька» представляет собой антитезу лиричного образа усадьбы, который актуализирует положительные признаки, и образа пыльного, грязного и убогого пансиона, в стенах которого постояльцы-

эмигранты становятся морально опустошёнными, обессиленными, апатичными и уязвимыми к внешним раздражающим факторам.

Интенция В. Набокова состояла в том, чтобы представить усадьбу, тщательно лелеемую и воспетую Ганиным как оплот мира, доброты, душевности, искренности и непосредственности. Этот уголок счастливой жизни и полной чаши не позволяет Ганину отчаиваться и сдаваться во время болезни, как родник питает данного персонажа позитивными эмоциями, верой и надеждой. Отсюда следует, что образ усадьбы, мастерски тонко переданный В. Набоковым, является средством психологизации образа главного героя.

При сравнении системы языковых средств и стилистических приёмов создания образа усадьбы в параллельных текстах романа «Машенька» и средств создания образа эмигрантского пансиона в Берлине, становится очевидным, что они в полной мере доносят до реципиента плачевное состояние последнего. Период, прожитый Ганиным в родовом гнезде, почти никогда не был омрачён тяжёлыми испытаниями или обременениями. Описание быта Ганина в пансионе, его участия в съёмках на территории кинопавильона является лакмусом характера этого героя – привыкнув к очень комфортным условиям, не имея никаких навыков в принятии серьёзных, взвешенных решений и не имея опыта по тому, как брать на себя ответственность за них, Ганин быстро опустил руки и сдался, по наитию, смиренно, совершенно покорно поплыв по течению, которое задала ему судьба. Не смог он и построить прочные отношения с Машенькой, не сумел проявить мудрость, оказался не способен на зрелую любовь, проявляя тем самым эгоизм и себялюбие.

Представляется возможным заключить, что авторская интенция В. Набокова заключалась в том, чтобы показать читателю контраст, трагическую антитезу между образами убогого эмигрантского пансиона и кинопавильона и ностальгическим образом излюбленной Ганиным усадьбы. Писатель демонстрирует, с одной стороны, как благодаря работе памяти

Ганин воссоздает в своей фантазии мельчайшие подробности и тонкости своей жизни в России и, вместе с тем, русской культуры в целом. Именно эти воспоминания приободряют главного героя и буквально «вдыхают» в него новую жизнь. С другой стороны, вводя в художественную ткань романа «Машенька» избыточные красками экспрессивные фрагменты описания усадьбы, автор подчёркивает, что воспоминания выполняют вспомогательную функцию и не играют ключевую роль, так как посредством работы памяти Ганин постепенно приходит к выводу, что жизнь прошлым является «блэклой», неправдоподобной иллюзией полноценной жизни, вызывая абсолютно индифферентное отношение данного персонажа к настоящему и делая настоящую жизнь номинальной и условной. При этом, следует отметить, что инкорпорирование сюжетных линий, связанных с усадьбой, в рамку сюжетного каркаса о пансионе, не приводит к нагромождению сюжетных ответвлений, а, наоборот, вырисовывает отчётливый и осознанный художественный орнамент.

Как показало исследование, недостатками перевода романа «Машенька» в аспекте фрагментов, посвященных описанию образа усадьбы, видятся следующие нюансы, которые, представляются частными случаями и не влияют на общую высокую степень эквивалентности текста на английском языке: неоправданный выбор стилистически нейтральной лексики к просторечию; нетождественная замена одного существительного другим; необоснованная замена эпитета нейтральным с точки зрения коннотации адъективом.

Необходимо также отметить, что на морфо-синтаксическом уровне никаких искажений обнаружено не было.

Хотя переводчик и был вынужден произвести неизбежные преобразования на разных языковых уровнях (лексическом, лексико-грамматическом) и допустил определенные погрешности при переложении романа «Машенька» на английский язык, смещение смысловых акцентов и доминант такого макрокомпонента как экспозиция в параллельном тексте

обнаружено не было. Отсюда следует, что в тексте на языке-цели содержание передано равноёмко. Следует также подчеркнуть, что форма языка перевода (микрокомпоненты) способствует тому, что вторичный текст оказывает такое же эмоционально-экспрессивное и эстетическое воздействие, что и текст оригинала с учётом сохранения авторского замысла и идей.

### **3.2. Особенности употребления ключевых лексем романа, создающих ностальгический образ усадьбы в русской и английской / американской литературе XX века**

Мы полагаем, что ключевыми лексемами, раскрывающими образ усадьбы в романе В. Набокова «Машенька», являются *окно* – *window*, и *липа* – *linden (lime)*.

#### **3.2.1. Лексемы *окно* и *window***

Обработка материалов Национального корпуса русского языка, насчитывающего 2000 фрагментов из разных художественных произведений с лексемой «окно», позволяет констатировать доминирование указанной лексемы в составе общеупотребительных атрибутивов и развёрнутых описательных конструкций, уточняющих характеристики окна, например, цвет, размер, материал, и в целом указывающих на его внешний вид (*с высокими готическими окнами; высокие стрельчатые окна с разноцветными стёклами; большие окна, взятые в металлическую сетку; маленьким, зарешечённым окнам; освещённых окнах, закрытых белыми занавесками; зеркальными окнами; большого венецианского окна; тёмных окон; запотевшее окно; окна с белыми ставнями; с высокими, ярко освещёнными окнами; окна оплывали желтым; окна были прикрыты щелястыми ставнями; черные окна;*



*двустворчатых окон; с низкими окнами; в распахнутых окнах; обтянутыми лепниной окнами; под крохотными окнами; скупо прорезанными окнами; из узких окон; в маленьком квадратном окне; с широкими голубоватыми окнами; подмороженные окна; желтые окна; за наглухо забитым окном — тоже серым, в высохших потёках от дождевых капель; отделанных красным деревом окон; стрельчатым окном; широких застекленных окна; в замерзшее узорами окно; , с грязным окном, занавешенным пожелтевшей газетой; с окнами из цветной слюды; в громадных окнах).*

*См. Примечание 3.1.1*

Удалось также установить, что в Национальном корпусе русского языка преобладают контексты, где исследуемая лексема встречается в языковом окружении слов, выраженных существительными, а также адъективами, обозначающими стороны света, или, в составе словосочетаний, передающих функциональную разновидность здания / помещения, в котором расположено окно (*южного окна, окнами спецтюрьмы; окном автобуса, запыленные окна; сияющими окнами; с большими окнами, стекла которых были затемнены внизу; окна ресторана; окнами заводского управления; окнами вагона; окна пивной; чердачных окон; узкого церковного окна; окнами аудитории в окне вагона; из окна паровоза; к распахнутому окну флигеля; узорчатое окно; из окон амбулатории*).

*См. Примечание 3.1.2*

В арсенал выразительных средств художественных произведений русскоязычных писателей XX века входят словосочетания, представляющие собой метафорические эпитеты, которые, однако, отличаются гораздо меньшей частотой использования (*солнечный квадрат окна; пыльные окна; подслеповатыми окнами; темно-лиловые, аметистовые огромные окна; синие квадраты окон с оранжевой лентой заката*).

*См. Примечание 3.1.3.*

Как показал анализ тезауруса лексемы *window* в англоязычных корпусах, насчитывающих 3500 примеров, данная лексема чаще всего функционирует в составе узуальных атрибутивных словосочетаний, конкретизирующих размер, цвет окна, материал, из которого оно изготовлено, а также другие внешние характеристики данного предмета (*a white curtained window; a big bay window; the small west window; a glazed window; the brightly lighted window; the tiny window; a plate-glass window; grated window; dormer window; the frosty window; the latticed window; window was draped in stiff; the narrow window; a heavy iron-grated window; the casement window; lamp-lit cabin windows; the windows were high and narrow; the two present oblong windows; the windows were diamond-paned and leaded, swiveled on brass rods; tall, dimly radiant windows; the little square window; a remote window; the crescent-shaped window; the gable window; stained-glass windows; the opaque window; the tall window; the cobwebby front window; the small, orange window; the dirty window; a single steel-framed window; the giant window; the unblinded window; the dusty little window; heavily barred window; a large circular window; deep-set window; the shattered window; yellow windows; a lace-curtained window; the many-colored window; the unglazed window; a pawnshop window; the fogged window; the thick window; tall, low-silled window; the warped window; the windows were all steamy; the leafy window*).

**См. Примечание 3.2.1.**

Лексема *window* была зафиксирована и в составе словосочетаний, указывающих на тип помещения или здания, частью которого является окно или обозначающих направление / место расположения окна (*the upper window; the rear window; the attic window; north windows; the library window; the balcony window; morning-room window; a cellar window; the just opened sitting-room chamber window; the dining room window; the kitchen window; the window of his dressing-room; the drugstore window; workshop window; the parlour window; the hotel window; the pantry window; a store window; the*

*basement window; bedroom window; the drawing-room window; the terrace window; the guest-room window; the bath-room window; the front windows; the upstairs windows; the bunk-room window; the giant window; the giant window; a pawnshop window; the ground-level laundry window; crystal cellar windows).*

**См. Примечание 3.2.2.**

Было установлено, что в работах многих писателей XX века фигурируют эмоционально-оценочные атрибутивы, преимущественно представляющие собой эпитеты, которые позволяют авторам различных художественных произведений донести до реципиента субъективно-оценочное восприятие образа окна (*a dazzling shop window; the grimy window; the glowing window; the smeared front window; the blurred side window; the honey-suckled window).*

**См. Примечание 3.2.3.**

Анализ тезауруса лексемы *window* в разных контекстах художественных произведений XX столетия позволяет утверждать, что английские и американские авторы гораздо реже вводят в ткань своих художественных произведений узуальные словосочетания, которые под влиянием контекста приобретают метасемиотическую нагрузку (*the windows reddening under the first color of the sun; French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon; The windows were ajar and gleaming white against the fresh grass outside that seemed to grow a little way into the house; the windows, which gleamed warm against the cold and snow outside; windows were lit up and burnt like a heavenly, many-coloured shield; a golden window).*

**См. Примечание 3.2.4.**

Сравнительно-сопоставительный анализ контекстного употребления лексем *окно* и *window* в русской и английской литературе XX века позволяет заключить, что англоязычная лексема *window* примерно одинаково часто встречается в составе словосочетаний, указывающих на тип помещения или здания, где находится окно или обозначающих направление / место

расположения окна, в составе узуальных атрибутивных словосочетаний, конкретизирующих размер, цвет окна, материал, из которого оно изготовлено, а также другие внешние характеристики данного предмета. Кроме того, лексема *window* была обнаружена в большем количестве контекстов, в частности в метасемиотически нагруженных словосочетаниях и в языковом окружении эмоционально-оценочных атрибутивов, являющих собой чаще всего эпитеты. Необходимо также отметить, что в вышеупомянутых контекстах как русскоязычная, так и англоязычная лексемы отражают внутренний мир персонажей художественных произведений, их мысли, стремления и переживания. В то же время в контекстах русскоязычных произведений было установлено, что лексема *окно* участвовала в создании метафор, в то время как англоязычная лексема *window* не была выявлена в аналогичном контексте у английских и американских авторов.

### 3.2.2. Лексемы *lipa* и *linden (lime)*

Приступим к анализу лексемы *lipa*. В Толковом словаре С.А. Кузнецова данное существительное трактуется следующим образом: *Лиственное дерево семейства липовых с сердцевидными зубчатыми листьями и желтоватыми душистыми медоносными цветками; древесина такого дерева* [БТС, 1998: 498].

На английский язык лексема *lipa* переводилась в разных художественных произведениях, в том числе в романе «Машенька» как *lime* и как *linden*. В словаре *Cambridge Dictionary* оба существительных объясняются одинаково как *a large tree with leaves shaped like a heart and pale yellow flowers* [CIDE, URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>]. Разница между данными англоязычными эквивалентами лексемы *lipa* заключается только в

том, что слово *lime* употребляется жителями Великобритании, а вариант *linden* распространен в США.

Сравнение лексемы *липа* с лексемами *lime* и *linden* позволяет полагать, что смыслы русского и английского референтов являются семантически идентичными.

Перейдем к сопоставительному анализу функционирования слов *липа* и *linden (lime)* в традициях русской и английской литератур.

Анализ контекстов употребления лексемы *липа* в корпусе русской литературы, насчитывающем 1600 примеров с данной лексемой, показал, что упомянутое выше существительное употребляется в русской литературе с узуальными атрибутивными комплексами, описывающими объективную физическую картину лип (цвет, состояние в то или иное время года, степень цветения, возраст, аромат, строение и в целом внешний вид) (*столетними липами; большими липами; зеленеющих лип; голые липы; изломанной липе; старой липы; цветущей липой; вековой липе; городских лип; раскоряченные липы; черные липы; липы огромнейшие, двухсотлетние; разросшиеся столетние липы; молодые липы; старой облетевшей липой; дуплистой липе; раскидистую липу; лип, цветущих кронами вниз; тенистыми липами; подстриженных лип; отцветающей липы; полуопавшие липы; толстых лип; обветренной липы; древних лип; густые липы; низенькие пожелтевшие липы; сладко пахнущими липами; шелестящими липами; осененная столетними широколапыми липами*).

*См. Примечание 4.1.1.*

В произведениях ряда писателей фигурируют метафоры, в том числе развёрнутые, которые передают субъективное восприятие образа липы, а также психологическое восприятие этого вида дерева автором или героем. Метафоры приносят в тексты художественных произведений эмоционально-эстетические обертоны (*липы разрисовали землю в саду сложным узором пятен; липы перевесились через забор всей грудью; шелк лип;*

*нахохленным голым липам; позолоты лип; Истошные липы держат в трясущихся ладонях маленькие, пыльные, пахучие цветы; под шатром цветущей липы; расступившиеся липы открыли пышные контуры; чахоточной липы; липы уронили свой темно-зелёный убор; янтарно-золотые липы; серебряными липами; липы сгрудились в одну сплошную темно-зелёную стену, издали казавшуюся непроницаемой).*

**См. Примечание 4.1.2.**

Особенностью образа липы, созданного в художественных произведениях русскоязычных писателей XX века, является также широкий диапазон и других тропов. В частности, ряд авторов использует олицетворения для передачи экспрессивных и оценочных нот в своих работах (*горделиво оповещали прохожих; липы вперегонки с хвойняком тянулись ввысь, скручивали ветви, извертывались чёрными стволами, но места своего не уступали; глядят липы; замахала липа; борясь с огнём солнечным).*

**См. Примечание 4.1.3**

Ключевым средством создания образа липы в художественных произведениях русскоязычных авторов XX века является сравнение (*липы напоминали волшебные изделия русских кружевниц, иные стояли вдоль палевых и розовых многоэтажных жилых корпусов, как некие белокаменные скульптуры, иные были разительно схожи с хрупкими кустами известковых кораллов синеватого подводного царства, иные — с ветвистыми оленьими рогами, пантами, осыпанными мельчайшими, пылевидными осколками уральских самоцветов).*

**См. Примечание 4.1.4.**

При описании липы русские писатели и поэты пользуются большим количеством разнообразных эпитетов, которые можно классифицировать следующим образом: узуальные (*могучих лип; одинокой липы, мохнатые важные липы*), окказиональные (*волшебно-обелённых марфинских лип; мрачно-молчаливые липы; прозрачно-тенистых лип*) и метафорические

*(чахлая липа; пушистой от снега липы; кудрявых лип; невинной липы; пёстрых лип).*

**См. Примечание 4.1.5.**

Выбор изобразительно-выразительных средств художественных произведений XX столетия не ограничивается использованием только единичных примеров тропов и стилистических фигур в пределах одного контекста – русскоязычные авторы также прибегают к использованию конвергенции тропов, филигранно вплетая их в тексты своих художественных произведений. В частности, нами были выявлены примеры конвергенции сравнения и олицетворения (*высокие липы, словно обрызганные кровью, трепетали круглыми листьями и боязливо заворачивали их назад*).

Кроме того, были обнаружены примеры сочетания сравнения и эпитета: *липа... пышная, точно целая маленькая рожица выросла на старом стволе; роскошные липы... как остров, среди волнующегося зеленого моря виднелись среди зарослей купола собора*).

В работах писателей можно проследить вкрапления сравнения, олицетворения и эпитета в рамках одного контекста (*могучие липы стояли серьёзно и молчаливо и, как люди, чего-то ждали; высокие липы все сразу начинали переговариваться вершинами и так же внезапно умолкали, надолго застывая в угрюмом ожидании*).

Не забывают и писатели о таких стилистических фигурах, как парцелляция и лексический повтор, редкие примеры которых можно обнаружить в некоторых из работ: *Рассветало. Пахло липами. Федоров с трудом шел к виселице, и ему казалось, что именно потому, что слишком сильно пахнет липами* [Р. Б. Гуль. *Азеф* (1958)]. *И люди. И липы. И звезды* [А. Н. Вербицкая. *Ключи счастья* (1909)].

**См. Примечание 4.1.6.**

В художественных произведениях русскоязычных авторов также встречаются узуальные словосочетания, которые под влиянием контекста

приобрели метасемиотическую нагрузку (*желтоватого цветения лип, когда они сладили запахом; во дворе цвели липы — жёлтые лепестки сыпались в приоткрытые окна; цвели липы, медовый запах плотно стоял в воздухе; а в листве старой липы в разных местах разрозненно вспыхивала желтизна; фонари нежно и ярко освещают липы бульвара; громады лип и клёнов, переплетаясь с лимонной бледностью осин, открывались перед глазами, как преддверие пышного и тихого края*).

*См. Примечание 4.1.7.*

Рассмотрев закономерности функционирования слов *lime* и *linden*, которые встречаются в 900 контекстах литературных работ XX столетия, написанных на английском языке, мы смогли установить, что в работах авторов фигурируют определения, которые можно подразделить на узуальные атрибутивные комплексы, указывающие на возраст лип (*the young limes; old linden trees*).

*См. Примечание 4.2.1*

Ко второй категории определений, которые были зафиксированы в англоязычных корпусах, можно отнести эпитеты (*a weather-fending lime (now lime); the warm odour of the limes; a crooked lime tree*).

*См. Примечание 4.2.2.*

В качестве третьей категории определений, характерных для работ английских и американских писателей, можно отметить метафорические эпитеты, в которых образ лип ассоциируется с состоянием автора-рассказчика или персонажа (*and the lime-flowers that year were of rare prime, near honey-coloured; the translucent green of linden leaves; emerald-bright linden leaf*).

*См. Примечание 4.2.3*

В ходе изучения особенностей функционирования лексем *lime* и *linden* был выявлен один пример олицетворения (*a linden tree courted the window panes*).

*См. Примечание 4.2.4.*



Авторы англоязычных художественных произведений также прибегают к использованию конвергенции тропов и стилистических фигур (*the grass all silver; the grass nodded*).

**См. Примечание 4.2.5.**

Выбор языковых средств в художественных произведениях XX столетия не ограничивается использованием только атрибутивов выше перечисленных категорий – англоязычные авторы вплетают в канву своих работ метасемиотически окрашенные словосочетания (*a scent of lime-blossom; there was a scent of honey from the lime trees in flower; the fragrance of linden blooms enveloped them; The linden on the Fletcher lawn was coated with fairy lace work; the clawlike branches of his linden in its gauntness of late autumn-tide; linden, which had become a noble giant overvaulting one whole end of the house*).

**См. Примечание 4.2.6.**

Сравнительно-сопоставительный анализ особенностей функционирования лексем *lipa*, *lime* и *linden* в русской и английской литературе XX столетия позволяет нам заключить, что русскоязычная лексема *lipa* чаще всего используется в составе узуальных атрибутивных конструкций, отражающих объективное восприятие автора или персонажа образа липы, в составе метафор, в том числе развёрнутых, а также узуальных, индивидуально-авторских и метафорических эпитетов, в то время как лексем *lime* и *linden* функционируют преимущественно в составе метасемиотически окрашенных словосочетаний. Важно заметить, что как английские, так и русская лексем одинаково часто фигурируют в составе словосочетаний с метасемиотической нагрузкой. Примечательным является и тот факт, что спектр контекстов употребления лексем *lipa* гораздо шире и разнообразнее, чем диапазон употребления лексем *lime* и *linden*. Так, в отличие от упомянутых английских лексем существительное *lipa* участвует в создании сравнения, лексического повтора, эллипсиса и конвергенции тропов, включающих в себя сравнение и олицетворение, сравнения и

эпитеты, сравнения, олицетворения и эпитеты, а также парцелляцию и лексический повтор. Относительно такого тропа как олицетворение будет оправданным отметить, что русскоязычная лексема *lipa* чаще участвует в его создании, чем англоязычные лексемы *lime* и *linden*. Мы полагаем, что более узкий диапазон контекстов употребления и существенно меньшее количество использования исследуемых англоязычных лексем по сравнению с русскоязычной лексемой *lipa* можно объяснить тем, что данный вид дерева произрастает в большинстве своём на территории Европы, южнее Великобритании, в частности липа часто встречается в России, преимущественно в её европейской части, в то время как на территории Великобритании и США она встречается реже вследствие особенностей климата этих двух англоязычных стран. Отсюда следует, что меньшая распространённость липы в Великобритании и США повлияла на частотность упоминания данной разновидности дерева в художественных произведениях английских и американских авторов. Однако нельзя отрицать того факта, что контексты, в которых были зафиксированы как русскоязычная, так и англоязычная лексемы, являются отражением перцепции персонажами художественных произведений XX века, своеобразным лакмусом их мирозерцания.

### **3.3. Контексты употребления ключевых слов, создающих ностальгический образ усадьбы в параллельных текстах романа**

#### **В. Набокова «Машенька»**

##### **3.3.1. Контексты употребления лексем *окно* и *window***

В данном разделе предпринимается попытка рассмотреть закономерности употребления лексем *окно* и *window* в романе В. Набокова «Машенька» и его переводе на английский язык. Нами было зафиксировано 6

случаев употребления слов *окно* и *window* в исследуемом материале. Необходимо отметить, что изучаемые лексемы фигурируют только в экспозиции. Также бросается в глаза значительно меньшее количество контекстов употребления упомянутых выше лексем по сравнению с ключевыми лексемами *тень (shadow)* и *дом (house)*, что можно объяснить особенностями человеческой памяти притуплять и частично стирать воспоминания о прошлом, которое уходит на второй план по сравнению с настоящим.

Относительно языкового окружения ключевых слов *окно* и *window*, важно подчеркнуть, что, упомянутые лексемы прежде всего употребляются в сочетаниях со словами, обладающими нейтральной ингерентной коннотацией, указывающими на расположение окна, и в большинстве своём не участвуют при создании тропов и стилистических фигур (*два окна, – одно прямо напротив, но далеко – of the two windows, the more distant one shone straight ahead; второе окно, в правой стене, выходит на зеленоватую косую крышу – the second window, on the right-hand wall, gave on to a sloping pale-green roof; окно... выходило на заброшенную часть садовой площадки – its window gave onto a neglected part of the garden*).

Обратимся к примерам ниже и рассмотрим каждый из них более детально.

*Два окна, – одно прямо напротив, но далеко: постель будто отталкивается изголовьем от стены и метит в него медными набалдашниками изножья...* (46)

*Of the two windows, the more distant one shone straight ahead, and the head of the bed seemed to be pushing itself from the wall while its foot aimed at that window with its brass knobs...* (31)

Как видно из приведённых выше цитат, лексемы *окно* и *window*, с одной стороны, не являются частью изобразительно-выразительных средств, с другой стороны, лексема *окно* функционирует в рамках односоставного, эллиптического предложения. В данном контексте, несмотря на отсутствие

витиеватых языковых средств, В. Набокову ювелирно удаётся передать невесомость и чувство свободы и простора, наполняющих усадьбу и передающихся её обитателям, которые испытывают чувство душевного равновесия и гармонии с самими собой и окружающим миром.

В целом у переводчика получилось передать умиротворенную атмосферу усадьбы при интерпретации указанного выше предложения за счёт подбора прямых соответствий к словам оригинала и применения перестановки членов предложения. Также переводчик прибегнул к оправданному использованию грамматической замены части речи, поменяв союз *будто* на глагол в Past Simple *seemed*. Вместе с тем переводчик намеренно прибегает к «украшательству» подлинника, вводя во вторичный текст глагол в Past Simple *shone*, указывая тем самым на солнечный блеск или сияние, о которых ничего не говорится в первичном тексте романа.

В следующих цитатах на русском и английском языках мы в очередной раз видим достаточно аскетичный стиль повествования автора и вместе с тем можем ощутить уют и защищенность от внешнего мира, присущие усадьбе, столь любимой Ганиным:

*Второе окно, в правой стене, выходит на зеленоватую косую крышу...*  
(46)

*The second window, on the right-hand wall, gave on to a sloping pale-green roof...* (31)

Переводчику удалось воссоздать образ усадьбы, так как слова и их референты имеют прямые эквиваленты на языке-цели. Вторичный текст также доносит авторскую интенцию упомянутого фрагмента. Среди удачных вариантов перевода можно выделить модуляцию с элементами компенсации атрибутива *зеленоватую* посредством использования адъектива *pale-green*. Такой приём мы считаем правомерным, поскольку английский язык не обладает такой же развитой системой суффиксов как русский язык, следовательно, переводчик был вынужден добавить слово *pale* для сохранения необходимого оттенка цвета во вторичном тексте. Благодаря

смысловому развёртыванию (модуляции) переводчик смог также грамотно передать прилагательное *косую* адъективом *sloping*, так как буквальный перевод искажил бы заложенный в первичном тексте смысл.

Определенную сдержанность в манере изложения в плане отсутствия избытка тропов и стилистических фигур мы обнаруживаем и в следующем отрывке романа:

*Окно... выходило на заброшенную часть садовой площадки...* (57)

*... its window gave onto a neglected part of the garden...* (46)

Можно предположить, что описание усадьбы, лишённое помпезной тональности, служит показателем искренности чувств Ганина, его простоты в хорошем смысле этого слова, непосредственности, чистоты и неиспорченности его внутреннего мира.

Относительно перевода заметим, что Майклу Гленни удалось воссоздать указанный фрагмент текста в основном посредством подбора словарных соответствий.

Стремясь передать живость, яркость воспоминаний, тончайшие нюансы прошлой более умиротворенной и насыщенной жизни, В. Набоков вводит в художественную ткань романа определения, выраженные адъективами с положительной ингерентной коннотацией (*окно было расписное: цветной копьеносец – the window was decorated by a stained-glass knight; цветного окна – the casement; окна запираются на ночь белыми створчатыми ставнями – at night the windows were closed on the inside with white-washed folding shutters*). В частности, в следующем примере встречается атрибутив *расписной* с мелиоративной ингерентной коннотацией:

*Окно было расписное: цветной копьеносец казал на стекле свою квадратную бороду...* (57)

*The window was decorated by a stained-glass knight with a square beard...*  
(46)

Во вторичном тексте обращает на себя внимание интерпретация адъектива *расписной* посредством модуляции причастием *decorated* в составе

страдательного залога и составным прилагательным *stained-glass*, обозначающим *витражное стекло*. Данный вариант толкования видится нам удачным вариантом перевода, поскольку присущая подлиннику экспрессивность оказалась сохранённой, следовательно, и художественный образ не был обеднён.

Как можно заметить из нижеприведённого фрагмента текста, образ окна оживляется автором благодаря инкорпорированию в текст произведения адъектива *цветного*, обладающего положительной ингерентной коннотацией:

*Ганин отпахнул пошире раму цветного окна...* (58)

*Ganin flung open the casement...* (46)

Тем не менее мы обнаруживаем неоправданное опущение прилагательного в переводе, поскольку в англоязычном тексте утрачивается коннотативность и эмоциональность, характерные для первичного текста.

Щепетильное отношение Ганина к мельчайшим деталям своего родового гнезда прослеживается и в следующих цитатах:

*Окна запираются на ночь белыми створчатыми ставнями* (46).

*At night the windows were closed on the inside with white-washed folding shutters* (31).

Данные примеры на обоих языках лишены сложных тропов и фигур речи. Неслучайно В. Набоков использует при описании окон атрибутив *белыми*, который символизирует чистоту, придавая тем самым описанию усадьбы особую сокровенность и сакральность.

В тексте перевода были зафиксированы, во-первых, перестановка, во-вторых, переводчик обоснованно применил конкретизацию, использовав не просто адъектив *white*, а составное прилагательное *white-washed*, пояснив таким образом англоязычному адресату, что ставни были белыми, потому что на них наносили слой известковой побелки.

### 3.3.2. Контексты употребления лексем *lipa* и *linden* (*lime*)

Данный раздел посвящён анализу закономерностей употребления лексем *lipa* и *lime* в романе В. Набокова «Машенька» и его переводе на английский язык. Нам удалось зафиксировать 5 случаев употребления слов *lipa*, *lime* и *linden* в изучаемом художественном произведении. Необходимо подчеркнуть, что исследуемая лексема употребляется только в экспозиции указанного романа. Кроме этого, обращает на себя внимание гораздо менее частотное употребление указанных выше лексем по сравнению с ключевыми лексемами *тень* (*shadow*) и *дом* (*house*) в тех частях романа, где представлен образ усадьбы, что обусловлено свойством человеческой памяти стирать события прошлой жизни, которая лишается чётких контуров по сравнению с жизнью настоящей.

При рассмотрении особенностей функционирования слова *lipa* в романе «Машенька» нам удалось установить, что В. Набоков живописно изображает обстановку в усадьбе за счёт введения в ткань романа метасемиотический нагруженных словосочетаний (*верхушки лип, круто прохваченные жёлтым солнцем - the tops of the lime trees, sungilt from above; дождевая сила в липах... в чёрной клубящейся тьме, прокатывала широким порывом – in the whirling blackness the strong, ample downpour surged through the limes; сквозь пятнистые тени млеющих лип – through the dappled shadows of the lime trees in bloom*).

Так, писатель прибегает к использованию причастного оборота в постпозиции к данной лексеме с целью акцентировать внимание читателя на необычном золотом цвете крон и завораживающем сиянии этих деревьев, буквально окутанных жарким летним солнцем. В данном случае можно констатировать, что указанное узуальное словосочетание приобретает метафорическое значение и метасемиотическую нагрузку. В частности, автор неслучайно выбирает причастие *прихваченные*, которое в данном контексте, скорее, имеет положительную коннотацию, чем другие альтернативные

причастия, например, *опаленные* или *обожжённые* и т.д., которые писатель тем не менее не вводит в текст романа:

*... и когда привстанешь, то видишь верхушки лип, круто прохваченные жёлтым солнцем...* (47)

*... and when one sat up one saw the tops of the lime trees, sungilt from above...* (32)

В англоязычной цитате прежде всего обращает на себя внимание модуляция, применённая при интерпретации причастного оборота *круто прохваченные жёлтым солнцем* более компактным словосочетанием *sungilt from above*. Данную трансформацию можно отнести к удачному варианту перевода, поскольку переводчик смог сохранить коннотативность и экспрессию, присущие оригиналу, сумев при этом соблюсти правильный баланс, не обеднив и не приукрасив первичный текст романа.

В следующем фрагменте текста нами также был зафиксирован случай употребления лексемы *липа* в составе развёрнутой метафоры, призванной, с одной стороны, продемонстрировать неистовую и сокрушительную силу природной стихии, с другой стороны, служащей предзнаменованием печального разрыва отношений Ганина с Машенькой и, следовательно, утраты главным героем связей с Россией:

*Дождевая сила в липах... в чёрной клубящейся тьме, прокатывала широким порывом...* (74)

*In the whirling blackness the strong, ample downpour surged through the limes...* (67)

На языке-цели анализируемый эпизод и заложенная в нём метафора переданы за счёт модуляции, которая, в свою очередь, повлекла перестановку членов предложения, грамматическую замену части речи (адъектива *чёрный* с семантикой цветообозначения на существительное *blackness*). Следует заметить, что применённые трансформации позволили грамотно и точно передать масштабность надвигающейся для Ганина трагедии и злой рок, нависший над его судьбой.



Важную роль в лингвопоэтической организации текста романа играет индивидуально-авторский эпитет *пятнистые* и метафорический эпитет *млеющих*:

... *сквозь пятнистые тени млеющих лип* (103).

... *through the dappled shadows of the lime trees in bloom* (108).

Оба эпитета транслируют как гармонию, органичность и пышный расцвет природы, так и приятное томление и добродушно-весёлое настроение Ганина, его любование родным уголком. Создаётся впечатление, что и сам персонаж, и окружающая его природа находятся в состоянии полного единения.

Переводчику удается сохранить образ оригинального текста романа, так как слова из первичного текста и их референты имеют прямые аналоги в языке перевода. Однако явным недостатком перевода видится трактовка атрибутива *млеющих* в препозиции к существительному *липы* в первичном тексте сочетанием из предлога и существительного *in bloom* в постпозиции к указанному субстантиву, поскольку данный вариант перевода не воссоздаёт в полной мере все эмоциональные и экспрессивно-эстетические обертоны подлинника.

При создании образа лип бросается в глаза точность использования языковых средств, а также отсутствие тропов и стилистических фигур (*и далеко в пролёте между лип – and now far ahead in a gap between the lindens; стояли под липами скамьи – under the lime trees stood some benches*). Например, данную особенность можно наблюдать в упомянутом ниже отрывке:

... *и далеко в пролёте между лип виден был оранжевый песок садовой площадки и блестящие стекла веранды* (48).

... *and now far ahead in a gap between the lindens could be seen the orange-red sand of the garden terrace and the glittering panes of the veranda* (34).

Тем не менее в рассматриваемых англоязычных предложениях из контекста становится понятным, что липы служат в качестве определённой

«завесы, приоткрывающей дверь» к таинственному, полному красок миру усадьбы, где главный герой Ганин когда-то смог найти счастье и тихую гавань своих юношеских надежд и мечтаний. Ни В. Набоков, ни переводчик никак не характеризуют липы в параллельных текстах романа, однако читателю становится очевидным, что данные деревья служат одним целым с песком, садовой площадкой и верандой, поэтому будет справедливым утверждать, что образность упомянутого выше фрагмента текста компенсируется за счёт небольшого смещения центра тяжести на песок, благодаря тому, что автор вводит перед ним цветообозначение *оранжевый*, а также за счёт того, что он использует эмоционально-оценочный адъектив с мелиоративной коннотацией *блестевшие* при описании стёкол веранды.

При сопоставлении подлинника со вторичным текстом бросается в глаза толкование моноксемного прилагательного с семантикой цветообозначения *оранжевый* двухкомпонентным адъективом *orange-red*. Данное переводческое решение, с одной стороны, способствует большей выразительности вторичного текста по сравнению с текстом оригинала, с другой стороны, переводчик приписывает песку дополнительный красный оттенок, не упомянутый в оригинале. Отсюда можно заключить, что данный вариант перевода можно расценивать как погрешность, которую можно было бы избежать, если бы переводчик ограничился более точным переводом. К изъянам перевода также можно отнести трактовку лексемы *липы* субстантивом *linden*. Хотя данный англоязычный вариант и является словарным соответствием лексемы *lipa*, преимущественно используемым в американском английском, переводчику следовало бы более унифицировано подойти к переводу указанной ключевой лексемы, придерживаясь принципа единообразия.

Как можно проследить и в приведённом ниже отрывке, несмотря на метасемиотически окрашенные описания природы вокруг усадьбы, существительные *липы* и *limes* употребляются в романе практически без эпитетов и других изобразительно-выразительных средств. Тем не менее

данная черта не мешает автору передать романтическую описываемого в романе места и созерцательное мироощущение самого Ганина:

*... стояли под липами скамьи... (67)*

*... under the lime trees... stood some benches... (59)*

Переводчик смог практически буквально воссоздать смысл оригинала средствами английского языка, применив из трансформаций только перестановку.

### **3.4. Ритмико-синтаксическая организация фрагментов текста оригинала и перевода, создающих образ усадьбы как части вещного мира в романе «Машенька» и его англоязычной версии**

В настоящем разделе в соответствии с поставленными задачами мы проанализируем ритмико-синтаксическую структуру параллельных фрагментов романа «Машенька» и его англоязычной версии “Mary”, участвующих в создании ностальгического образа усадьбы. Начнём наш анализ с рассмотрения следующего отрывка:

*// За ширмой / – дверь, / ведущая на лестницу, / а подальше, / у той же стены, / блестящая белая печка и старинный умывальник, / с баком, / с клювастым краном /: нажмешь ногой на медную педаль, / и из крана прыщит тонкий фонтанчик.// Слева от переднего окна / – красного дерева комод с очень тугими ящиками, / а справа / – оттоманка.//*

*// Обои / – белые, / в голубоватых розах.// В полубреду, / бывало, / из этих роз лепишь профиль за профилем или странствуешь глазами вверх и вниз, / стараясь не задеть по пути ни одного цветка, / ни одного листика, / находишь лазейки в узоре, / проскакиваешь, / возвращаешься вспять, / попав в тупик, / и сызнава начинаешь бродить по светлому лабиринту.// Направо от постели, / между киотом и боковым окном, / висят две картины /: черепаховая кошка, / лакающая с блюдца молоко, / и скворец, / сделанный*

*выпукло из собственных перьев на нарисованной скворешнице.// Рядом, / у оконного косяка, / приделана керосиновая лампа, / склонная выпускать чёрный язык копоту.// Есть ещё картины /: литография / – неаполитанец с открытой грудью / – над комодом, / а над рукомошкой / – нарисованная карандашом голова лошади, / что, / раздув ноздри, / плывёт по воде.// (47)*

Приведенный выше фрагмент текста имеет чёткую, упорядоченную ритмическую организацию. Он включает в себя два абзаца. Они представляют собой детализированное описание интерьера усадьбы, показывая трепетное отношение персонажа Ганина к разным нюансам внутреннего убранства родового гнезда, на которых далеко не каждый человек мог бы заострить своё внимание. Рассматриваемый текст также эксплицирует тоску Ганина по России, переполняющие его горечь и скорбь по безвозвратно ушедшему периоду полноценной и безоблачной жизни.

Первое предложение первого абзаца относится к категории сложных как с союзной сочинительной связью, так и с бессоюзной. Ритм данного предложения тяготеет к переменному, так как можно проследить чередование более длинных и более коротких синтагм. Благодаря использованию эллипсиса (*за ширмой – дверь*) и парентетических внесений (*у той же стены; с баком, с клювастым краном*) усиливается эмфатичность описания усадьбы и обеспечивается обрывистый, «волнообразный» ритм. Сбалансированность и уравновешенность первого предложения, а также подробность описания интерьера родного дома Ганина достигаются путём использования причастного оборота (*ведущая на лестницу*) в постпозиции к существительному *дверь*. Нельзя не отметить и особую роль двоеточия, которое не только призвано выделить следующую после него часть предложения в отдельную синтагму, но и уточнить изложенную ранее информацию.

Второе предложение первого абзаца принадлежит к разряду сложносочинённых с противительным союзом *а*. Его выразительность усиливается посредством эллипсиса в сочетании с инверсией. Указанные

стилистические фигуры способствуют законченности и размерности описания, обеспечивая переменный ритм.

Второй абзац является более разнообразным с точки зрения ритмической структуры. Его первое предложение попадает под категорию простых и является самым коротким по сравнению с остальными предложениями абзаца. В нем можно проследить использование эллипсиса и парентезы, посредством которых обеспечивается нарастание эмоциональной тональности всего предложения. Читатель как бы сопереживает Ганину, испытывающему приятное волнение и воодушевление. Отсюда следует, что ритм данного предложения можно охарактеризовать как нарастающий.

Второе предложение является также простым, но гораздо более разветвлённым и распространённым, чем первое. Оно осложнено парентезой (*бывало*), деепричастными оборотами (*стараясь не задеть по пути ни одного цветка; попав в тупик*), а также однородными предикатами (*лепишь, странствуешь, проскакиваешь, возвращаешься, начинаешь бродить*) и дополнениями (*ни одного цветка, ни одного листика*), которые, во-первых, привносят дополнительные экспрессивные коннотации в описание внутреннего пространства усадьбы, во-вторых, обращают внимание реципиента на разного рода детали её интерьера, и, наконец, способствуют созданию динамичного описания и ритмической завершенности предложения.

Третье предложение следует отнести к разряду сложных с сочинительной бессоюзной связью. Совершенно очевидно, что обстоятельства места (*направо от постели, между кiotом и боковым окном*), вынесенные в начало данного предложения, служат фактографичности и фактурности описания, оттягивая появление подлежащего и сказуемого и, таким образом, способствуя нарастанию эмоционального «накала». Двоеточие выполняет функцию пояснения информации, содержащейся в первой предикативной единице. Конкретизация описания усадьбы также достигается путём

инкорпорирования в художественную ткань романа причастных оборотов (*лакающая с блюда молоко; сделанный выпукло из собственных перьев на нарисованной скворешнице*) в постпозиции к определяемым словам (*кошка; скворец*). Следует отметить, что все перечисленные выше синтаксические особенности третьего предложения обеспечивают прерывистый и, вместе с тем, энергичный ритм.

Четвёртое предложение можно определить как простое распространённое. Ритмическая законченность описания, иллюстративность, а также выделение наиболее значимых предикативных конструкций достигаются за счёт введения в текст романа обстоятельственных групп, вынесенных на передний план, и причастного оборота. В целом, говоря о ритме анализируемого предложения, можно констатировать, что он тяготеет к постепенному.

Пятое предложение принадлежит к категории сложного с разными типами связи: бессоюзной, сочинительной и подчинительной. Здесь наблюдается использование парентетических внесений (*неаполитанец с открытой грудью; нарисованная карандашом голова лошади*), детализирующих информацию и нарушающих гладкость и плавность ритма. Кроме парентез, привлекает к себе внимание и придаточное определительное, содержащее деепричастный оборот (*что, раздув ноздри, плывет по воде*). Указанные грамматические конструкции способствуют не только исчерпывающему описанию родового гнезда персонажа Ганина, но и предотвращают его монотонность. На основании всего выше сказанного можно констатировать, что ритм рассматриваемого предложения тяготеет к переменному.

Обратимся к параллельному тексту двух вышеприведенных абзацев:

*// The door behind the screen led onto the staircase, / while further along the same wall / were a gleaming white stove and an old-fashioned washstand with a cistern and a beaklike tap; you pressed a brass pedal with your foot / and a thin fountain squirted out of the tap.// To the left of the front window / stood a*

*mahogany chest of drawers with very stiff drawers, / to the right of it / a small ottoman.//*

*The wallpaper was white with bluish roses.// Sometimes, / in semidelirium, / one would fashion people's profiles out of these roses / or wander up and down with one's eyes, / trying not to touch a single flower or a single leaf on the way, / finding gaps in the pattern, / wriggling through, / doubling back, / landing in a blind alley and starting one's journey through the luminous maze all over again.// To right of the bed / between the icon case and the side window / hung two pictures / – a tortoiseshell cat / lapping milk from a saucer, / and a starling / made of real starling's feathers / appliquéd above a drawing of a nesting box. Alongside, / by the window frame, / was fixed an oil lamp / which had a knack of emitting a black tongue of soot.// There were other pictures too / : above the chest of drawers / a lithograph of a bare-chested Neapolitan boy, / and over the washbasin / a pencil drawing of a horse's head / distended nostrils / swimming in water. // (31-32)*

Сопоставление перевода первого абзаца с его подлинником показывает, что первичный тест в большей степени не находит адекватной ритмико-синтаксической реализации во вторичном тексте. В частности, перестановка членов предложения в параллельном тексте приводит к нарушению отношений между темой и ремой. Сбалансированность частей предложений не так отчётливо и ярко выражена как в подлиннике. В отличие от оригинала они выглядят как преимущественно не разделенное на синтагмы единое целое. Бросается в глаза и нейтрализация переводчиком эллипсиса в обоих предложениях первого абзаца и причастного оборота. Все вышеперечисленные изъяны перевода привели к искажению оригинального ритмического рисунка и, как следствие, создали у англоязычного адресата впечатление монотонного ритма, лишённого кульминаций и «энергии».

Передача на английский язык второго абзаца удалась переводчику лучше, однако и здесь нельзя не заметить определённые погрешности. Так, автор англоязычной версии не смог сохранить эллипсис в первом предложении, что повлекло элиминацию одной из синтагм и искажение

ритма, который был искусственно преобразован в монотонный. Изменение порядка слов во втором предложении вызвало оттеснение на второй план более значимого дополнения (*из этих роз – out of these roses*) и выделению в качестве более существенной информации предикативной конструкции (*лепешь профиль за профилем – one would fashion people's profiles*). В последнем предложении второго абзаца перевода приковывает к себе внимание явное отклонение от тема-рематической структуры оригинала: вынесение на передний план ремы подлинника (*над комодом – above the chest of drawers*) и ретардация темы первичного текста на задний план (*литография – a lithograph*), а также слияние двух синтагм в одну (*литография – неаполитанец с открытой грудью – a lithograph of a bare-chested Neapolitan boy*). Данные отступления от ритмико-синтаксической организации первичного текста стали причиной деформации ритмического рисунка, в результате чего ритм предложения стал гораздо более размеренным и однообразным.

Перейдём теперь к анализу перевода второго фрагмента романа «Машенька»:

*// Иногда на шоссе у пирамидки щебня, / над которым пустынно и нежно гудел телеграфный столб, / облупившийся сизыми струпьями, / он останавливался и, / опираясь на велосипед, / глядел через поля на одну из тех лесных опушек, / что бывают только в России, / далёкую, / зубчатую, / чёрную, / и над ней золотой запад был пересечен одним только лиловатым облаком, / из под которого огненным веером расходились лучи.// И глядя на небо, / и слушая, / как далеко-далеко на селе почти мечтательно мычит корова, / он старался понять, / что все это значит / – вот это небо, / и поля, / и гудящий столб; / казалось, / что вот-вот сейчас он поймет, / – но вдруг начинала кружиться голова / и светлое томление становилось нестерпимым.// (58-59)*

Первое предложение, которое можно охарактеризовать как сложное с сочинительной и подчинительной связью, изобилует синтаксическими



конструкциями самого богатого спектра. Во-первых, данное предложение имеет в своём составе три придаточных определительных. Во-вторых, оно осложнено причастным и деепричастным оборотами. Все указанные выше синтаксические структуры повышают степень содержательности и демонстрируют скрупулёзную точность персонажа Ганина, вспоминающего мельчайшие детали внешнего пространства усадьбы. Первое придаточное определительное (*над которым пустынно и нежно гудел телеграфный столб*) и причастный оборот (*облупившийся сизыми струпьями*) оттягивают появление главного предложения, делая акцент на подлежащем и предвосхищая момент наивысшего напряжения, а также способствуя мелодичности и плавности всего предложения. Деепричастный оборот (*опираясь на велосипед*) придаёт небольшую отрывистость и волнообразность ритму предложения. Атрибутивы *далёкую, зубчатую, чёрную*, выраженные адъективами и находящиеся в постпозиции к существительному *опушек*, призваны обеспечить наглядность и динамичность описания природного объекта. Благодаря последнему придаточному определительному (*из под которого огненным веером расходились лучи*) в текст романа «вплетается» метафора (*огненным веером*), что привносит в описание природы особую эмоциональную глубину. Данное придаточное также обеспечивает ритмическую и синтаксическую законченность и плавность описания. В целом ритм разбираемого предложения тяготеет к переменному.

Второе предложение, которое относится к разряду сложных с разнообразными типами связи (подчинительной, сочинительной и бессоюзной) имеет широкий диапазон различных обособлений. Даже при беглом прочтении обращают на себя внимание однородные деепричастия и придаточное изъявительное, которые усиливают нарастание эмоционального «накала», а также «отдаляют» появление главного предложения, являющегося семантическим центром второго предложения. Заслуживает отдельного упоминания то, что главное предложение «обрамляется» двумя

придаточными изъяснительными, которые не только помогают сосредоточить внимание адресата на нюансах описания антуража внешнего облика территории усадьбы, но и создают «кольцевой» ритм. Эмфатичность рассматриваемого предложения также усиливается посредством введения в текст романа однородных членов, которым предшествует тире. Более того, указанный знак препинания воплощает пояснительно-разъяснительную функцию, придаёт ритму предложения резкость и обрывистость, а также эксплицирует упоение «скромной» красотой родного дома и щемящую тоску Ганина по нему. Совершенно очевидно, что анализируемое предложение фактически состоит из двух независимых смысловых частей, которые в силу их значительной распространённости В. Набокову пришлось разграничить точкой с запятой. Отсюда следует, что упомянутый пунктуационный знак в определенной степени реализует функцию «синтаксической» парцелляции. Кроме того, у читателя может сложиться впечатление, что писатель намеренно делает паузу, выделяя время на дополнительное осознание нового образа и осмысление его важности во всей представленной картине родового гнезда Ганина. Следует отметить и немаловажную роль запятой и второго тире, которые, с одной стороны, призваны создать эффект контраста, с другой – обеспечить снижение кульминационного напряжения и, наконец, его окончательное «падение» к концу предложения.

Перейдём к исследованию перевода второго фрагмента романа:

*// Occasionally on the highway he would stop by a little pyramid of road building stone / above which a telegraph pole, / its wood peeling in grayish strips, / gave off a gentle, / desolate hum.// He would lean on his bicycle, / looking across the fields at one of those forest fringes / only found in Russia, / remote, / serrated, / black, / while above it the golden west was broken only by a single long lilac cloud / from under which the rays spread out like a burning fan.// And as he stared at the sky and listened to a cow / mooing almost dreamily in a distant village, / he tried to understand / what it all meant / – that sky, / and the fields, / and the humming telegraph pole; / he felt that he was just on the point of understanding it / when*

*suddenly his head would start to spin / and the lucid languor of the moment became intolerable.*// (47)

К сожалению, данный перевод выполнен без учёта выявленных выше ритмико-синтаксических особенностей оригинала. Например, переводчик разделил первое предложение на два и пренебрёг тема-рематическими отношениями подлинника. Часть главного предложения (*он останавливался*) была вынесена в начало предложения, деепричастный оборот также не был никак «обыгран» в параллельном тексте, хотя переводчик мог бы компенсировать отсутствие деепричастия как части речи в английском языке посредством другой синтаксической конструкции, а не трансформировать его в глагол-сказуемое, нивелируя, таким образом, выразительность предложения. К примерам удачной интерпретации можно отнести сохранение во вторичном тексте перечисления атрибутивов (*remote, serrated, black*) в постпозиции к существительному *forest fringes*, а также третьего придаточного определительного (*from under which the rays spread out like a burning fan*).

Вне всякого сомнения, передача на английский язык второго предложения удалась переводчику лучше. Здесь специалист смог проявить более внимательное отношение к актуальному членению оригинала, чем в случае с первым предложением.

Подводя итог, мы можем сделать вывод, что, во-первых, «свободная» синтаксическая структура оригинала, обеспечивающая доскональность и достоверность описания территории усадьбы отчасти оказалась утрачена. Во-вторых, ритмический рисунок текста подлинника был искажён: постепенный, переменный и разболтанный типы ритмической организации проанализированных выше предложений «слились» в один единый переменный ритм.

Обратимся к анализу заключительного (третьего) отрывка романа «Машенька».

*// Старый, / зеленовато-серый, / деревянный дом, / соединённый галереей с флигелем, / весело и спокойно глядел цветными глазами своих двух стеклянных веранд на опушку парка и на оранжевый крендель садовых тропинок, / огибавших чернозёмную пестроту куртин...// Вечером высокий синий буфетчик в нитяных перчатках выносил на веранду лампу под шёлковым абажуром, / и Ганин возвращался домой пить чай, / глотать холодные хлопья простокваши на этой светлой веранде с камышовым ковром на полу и чёрными лаврами вдоль каменных ступеней, / ведущих в сад.// (66-67)*

В первую очередь, в данном простом распространённом предложении мы можем наблюдать «нанизывание» однородных атрибутивов в препозиции к существительному *дом*, которые обеспечивают накопление различных свойств (возраст, цвет, материал) и придают отрывистость ритму предложения. Дополнительную эксплицирующую информацию в текст исследуемого отрывка приносят и причастные обороты (*соединённый галереей с флигелем; огибавших чернозёмную пестроту куртин*), которые усложняют ритмическую структуру, делая её более богатой, обеспечивая смысловую завершенность всего фрагмента. Ритм предложения можно охарактеризовать как постепенный.

Второе предложение принадлежит к разряду сложносочинённых. Ряд однородных предикатов (*возвращался пить, глотать*) передаёт ощущение праздности, спокойствия и неторопливости образа жизни Ганина в усадьбе. Благодаря однородным сказуемым достигается относительная монотонность ритма. Данная тенденция нарушается введением в художественную ткань романа причастного оборота (*ведущих в сад*) в постпозиции к существительному *ступеней*, который прерывает размеренный ритм, создавая своеобразный эмоциональный «виток» и конденсируясь как пружина.

Приведём перевод указанного выше фрагмента романа на английский язык:

*// Linked to a wing by a gallery, / the old greenish-gray wooden house with stained-glass windows in its twin verandas gazed out toward the fringe of the park, / and at the orange, / pretzel-shaped pattern of garden paths / which framed the black-earth luxuriance of the flowerbeds...// In the evening the tall blue-coated butler in cotton gloves carried a silk-shaded lamp out onto the veranda, / and Ganin would come home to drink tea and gulp cold curds-and-whey on that lighted veranda, / with the rush mat on the floor and the black laurels beside the stone steps / leading into the garden.// (58-59)*

Из-за перестановки определённых синтаксических конструкций, например, перемещения причастного оборота (*linked to a wing by a gallery*) в самое начало первого предложения и оттеснения на второй план предиката *gazed out* синтаксический и ритмический рисунки оригинала оказались несколько нарушены. Однако следует также сказать несколько слов и в защиту переводчика. Так, причастный оборот (*огибавших чернозёмную пестроту куртин*) был «компенсирован» придаточным определительным (*which framed the black-earth luxuriance of the flowerbeds*), благодаря чему ритмическая организация второй части первого предложения не была видоизменена. Часть предложения (*with the rush mat on the floor and the black laurels beside the stone steps*) была выделена в отдельную синтагму, что сгладило у англоязычного читателя впечатление однообразности ритма.

Среди сильных сторон перевода можно отметить, что переводчику удалось в целом воссоздать тема-рематическую структуру второго предложения. Вместе с тем использование союзного способа соединения однородных предикатов повлекло за собой неоправданное изменение ритмического контура.

В ходе анализа ритма и синтаксиса отрывков романа, где создается образ родового гнезда Ганина, удалось зафиксировать преимущественно сложные предложения. Несмотря на имеющиеся у параллельного текста достоинства, переводчик в большей степени искажает присущие оригиналу отношения между темой и ремой, что приводит к нарушению

сбалансированности и деформации ритмического контура подлинника. Указанное обстоятельство продиктовано существенными различиями в синтаксическом строе русского и английского языков. Тем не менее несмотря на имеющиеся отступления переводчика от ритмико-синтаксической структуры оригинала, образ усадьбы в целом сохраняется при переводе, поэтому в восприятии англоязычного реципиента родовое гнездо главного героя (Ганина) предстаёт как символ умиротворенной жизни, стабильности и душевного равновесия.

### ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ III

В ходе изучения ностальгического образа усадьбы в параллельных текстах романа «Машенька» с учётом его сюжета и композиции можно констатировать, что В. Набоков демонстрирует дуализм миров, перемещая персонажа Ганина из одной системы пространства и времени в другую. Вся сюжетно-композиционная организация романа В. Набокова «Машенька» представляет собой противопоставление поэтического образа усадьбы, который вызывает у Ганина воодушевленные элегические чувства, и мрачного образа угловатого и зловещего пансиона, где герои-эмигранты испытывают душевные страдания и эмоциональное выгорание.

В композиционном построении отрывков романа, участвующих в создании образа усадьбы, фигурируют преимущественно следующие изобразительно-выразительные средства лексического уровня: слова с положительной ингерентной и адгерентной коннотацией, лексемы с поэтическим оттенком значения, сравнения, эпитеты, метафоры, в том числе окказиональные и развёрнутые, колоративы, обозначающие светлую или теплую гамму цветов, лексемы, выражающие звуки природы и внешнего мира, а также такая стилистическая фигура как полисиндетон. Также было выявлено нанизывание однородных членов предложения, употребление сложносочинённых и сложноподчинённых предложений, которые подчёркивают авторскую интенцию, восторженные эмоции Ганина, придают экспозиции романа динамичность, фактурность и фактографичность. Авторская идея В. Набокова заключалась в том, чтобы представить усадьбу, которой восхищался в своих воспоминаниях Ганин, как гавань гармонии, умиротворения, чистоты и света. Воспоминания Ганина постепенно приводят его к выводу о том, что постоянное мысленное возвращение героя в прошлую жизнь не способно стать полноценной заменой жизни реальной, усугубляет его нынешнее положение, лишая возможности жить здесь и сейчас, а не номинально.

Форма языка-цели не была нарушена: переводчику удалось сохранить присущие подлиннику эстетику и эмоционально-экспрессивное воздействие, донести интенции и идеи писателя за счёт тщательного подбора к словам русскоязычного оригинала равноёмких эквивалентов, зафиксированных в словаре, а также за счёт уместного использования переводческих преобразований. Отсюда следует, что параллельный текст реализует ту же функцию и решает ту же самую прагматическую задачу в иноязычной и инокультурной среде, что и первичный текст.

Связь между тезаурусом ключевых лексем *окно* (*window*) и *лина* (*lime, linden*) в выбранных для анализа корпусах и контекстами романа, в которых были обнаружены данные лексемы, проследить можно. Однако «диапазон» контекстов романа «Машенька», в которых используются изученные лексемы, не является абсолютно тождественным контекстам, выявленным в корпусах художественных текстов. Таким образом, русская и английская литературные традиции несущественно повлияли на закономерности функционирования указанных выше ключевых лексем в романе «Машенька» и его англоязычной версии.

Переводчик чаще всего не ограничивается канонами национальной литературы, пытается передать в параллельном тексте оттенки смысла оригинала. В целом контексты употребления всех перечисленных выше ключевых лексем были удачно переведены на английский язык, невзирая на незначительные изъяны, которые не исказили глобальный замысел писателя романа, состоявший в том, чтобы донести до реципиента мысль о невозвратности времени.

В ходе изучения ритмико-синтаксической структуры фрагментов романа «Машенька» были обнаружены в большей степени сложные предложения. Несмотря на характерные вторичному тексту сильные стороны, переводчик преимущественно нарушает свойственные подлиннику тема-рематические связи, что приводит к потере уравновешенности и искажению ритмического рисунка подлинника. Тем не менее, Майклу



Гленни удалось в параллельном тексте в полной мере воссоздать ностальгический образ усадьбы, несмотря на имеющиеся погрешности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты аналитического обзора научных изысканий отечественных и зарубежных литературоведов и языковедов позволили сделать некоторые выводы о творчестве В. Набокова, которые представляли интерес для нашего исследования. Прежде всего, необходимо отметить, что талант данного автора получил широкое признание во всём мире. Писатель по праву считается гениальным «ювелиром» художественного слова, произведения которого пронизаны аллюзиями, реминисценциями и выделяются на фоне работ других авторов многогранными художественными «орнаментами» и «головоломками». В. Набоков смог создать свой незаурядный мир искусства, который он возвёл в ранг самого главного эстетического идеала. Писатель вдохновлялся непревзойденными работами авторов XIX века, однако он тщательно перерабатывал их идеи и концепции. Следовательно, творчество В. Набокова можно расценивать в определенной степени конвергенцией литературной кладези его великих предшественников.

Литературоведы сходятся во мнении о том, что одним из ключевых сюжетообразующих компонентов творчества В. Набокова является мотив метафизической гибели. Деграция и уничтожение морально-духовного мира человека и падение нравственных ценностей являются результатом осознанного отказа от этических норм и правил поведения, популяризации гедонистического образа жизни или выбора в пользу жестокости, тирании и жажды власти.

Вместе с тем, следует подчеркнуть, что писатель не ограничивается только одним мотивом метафизической гибели в своих работах – писатель часто применял мотив дуализма миров в своём творчестве, в частности в романе «Машенька». Произведения В. Набокова эксплицируют мятежные и нестабильные экономические, социальные и политические события в истории России.

Исследуемый роман принадлежит к числу произведений писателя, изображающих тяжелую и неустроенную жизнь российской интеллигенции, которая оказалась заложником исторических потрясений и катаклизмов и, как следствие, была вынуждена навсегда покинуть Россию, лишившись социальных и юридических прав, свобод, культурной общности с Родиной.

Поскольку для В. Набокова были важны наглядные и тактильно-осязательные компоненты значения слова, он часто инкорпорировал соответствующие свойства и признаки предметов в свои работы, создавая осязаемый образ вещного мира. Вслед за лингвистами, изучающими различные аспекты чувственного восприятия в произведениях писателя, мы полагаем, что данная приверженность к максимальной детализации признаков вещей продиктована желанием В. Набокова запечатлеть в своём творчестве безвозвратно потерянный оплот счастья и надёжности.

Аналитический обзор лингвистических исследований, посвящённых идиостилю В. Набокова, даёт возможность утверждать об использовании автором широкого диапазона синтаксических конструкций, вносящих свою лепту в фактурность и фактографичность текстов В. Набокова.

Доминирование собственно авторской позиции проявляется в метатексте, который играет роль авторских замечаний, рассуждений и умозаключений, позволяет писателю перенаправлять внимание реципиента на наиболее значимые, по мнению данного писателя, отрывки текста, обеспечивая ему когезию и когерентность, помогая читателю правильно скоординироваться в текстовом пространстве. Также метатекст помогает предугадать возможные вопросы адресата, заранее отвечая на них и раскрывая суть тех или иных проблем, затронутых в тексте.

В соответствии с задачами исследования было проведено изучение языковых средств и стилистических приемов (микрокомпонентов) с точки зрения их участия в создании образа эмигрантского пансиона и ностальгического образа усадьбы в романе В. Набокова «Машенька» и его англоязычной версии «Mary». В работе уточнялось, какие наиболее яркие

средства и каких уровней языковой иерархии представлены в создании тематического слоя (макрокомпонентах), были раскрыты авторские интенции В. Набокова и сделан вывод о том, происходит ли перераспределение смысловой и стилистической нагрузки в тексте англоязычной версии романа

В частности, в ходе рассмотрения композиционных средств (портретов героев, изображения интерьера, зарисовки городского пространства Берлина) удалось установить, что они самым непосредственным образом участвуют в построении образа пансиона как части вещного мира романа. Все персонажи, кроме Ганина, показаны статичными, поскольку в произведении не были описаны их перемены в мирозерцании и морально-нравственном, эмоциональном состоянии. В первичном и вторичном текстах автору и переводчику романа удалось мастерски продемонстрировать внутреннюю сущность каждого героя за счёт характерологических деталей через проекцию предметного мира.

В сюжетном развёртывании и композиционном построении фрагментов романа «Машенька» и его англоязычной версии «Mary», где создаётся образ пансиона, наиболее ярко фигурируют такие лексические средства как атрибутивные эпитеты преимущественно с отрицательной ингерентной коннотацией, антропоцентричные и развёрнутые метафоры, а также сравнения. Данные микрокомпоненты романа служат наибольшей экспрессивности и раскрытию авторского замысла таких макрокомпонентов как экспозиция и развитие действия.

В сюжете и композиции романа были обнаружены многочисленные флешбеки, возвраты главного персонажа (Ганина) к прошлому. Оно буквально встроено в настоящее и ощущается Ганиным более реалистичным, чем жизнь в действительности. Таким образом, в целом сюжетно-композиционная организация романа В. Набокова «Машенька» представляет собой контраст поэтического образа родового гнезда Ганина, который экстраполирует положительные ассоциации, и образа удручающего и неприглядного пансиона.

Как показал анализ эмпирического материала, в композиционном построении фрагментов романа «Машенька», посвящённых описанию образа усадьбы, наиболее активно участвуют такие изобразительно-выразительные лексические средства, как слова с положительной ингерентной и адгерентной коннотациями, лексемы с поэтическим оттенком значения, сравнения, эпитеты, метафоры, в том числе окказиональные и развёрнутые, колоративы, обозначающие светлую или тёплую гамму цветов, лексемы, передающие звуки природы и окружающего мира, а также такая стилистическая фигура как полисиндетон. Ряды однородных членов предложения, сложносочинённые и сложноподчинённые предложения обеспечивают многоаспектность образа усадьбы, убедительность описываемого периода жизни Ганина в родном доме. Отсюда следует, что комплексный и всесторонне освещённый образ усадьбы является средством психологизации героя, транслирует преклонение Ганина перед усадьбой и лирические чувства.

Перераспределение смысловой нагрузки макрокомпонентов в тексте перевода в сопоставлении с исходным текстом установлено не было, то есть в параллельном тексте романа содержание передано полноценно и преимущественно сохранены эмоционально-экспрессивные акценты оригинала.

В ходе диссертационного исследования были также изучены особенности и закономерности функционирования в романе ключевых лексем *тень (shadow)*, *дом (house)*, *окно (window)* и *липа (lime, linden)*.

Кроме того, при обращении к тезаурусному подходу были выявлены особенности употребления вышеуказанных лексем в русской и английской литературной традициях XX века с опорой на материалы национальных корпусов. Таким образом, удалось установить, что русская и английская литературные традиции в малой степени повлияли на закономерности функционирования выделенных ключевых лексем в романе «Машенька» и его англоязычной версии с учётом подавляющего большинства несовпадений

в контекстах употребления этих лексем в романе и корпусах художественных текстов. Данный факт может свидетельствовать о стремлении В. Набокова выстроить свой собственный творческий путь и создать уникальный идиостиль, который будет выделять работы писателя среди других авторов.

При выполнении перевода романа «Машенька» на английский язык М. Гленни чаще всего не ориентировался на литературные тенденции и каноны, принятые в англоязычных художественных произведениях XX века. Данное обстоятельство продиктовано стремлением переводчика передать в параллельном тексте тонкости и оттенки смысла подлинника. Тем не менее указанная переводческая тактика не повлияла негативно на вторичный текст – в целом контексты употребления всех ключевых лексем были равнозначны и обстоятельно интерпретированы на английский язык, невзирая на малозначимые недостатки, которые не нарушили глобальный замысел и позицию писателя, заключающиеся в том, что время невозможно вернуть назад и обратить вспять. Попытки вернуть утраченное прошлое изначально обречены на провал.

Ритмико-синтаксическая организация отрывков романа В.Набокова «Машенька», в которых раскрывается образ пансиона, отличается наличием простых распространенных и нераспространённых предложений, сложных предложений с сочинительной, подчинительной и бессоюзной связью, парентез, однородных членов предложения, а также деепричастных оборотов, аллитерации, лексического повтора и антитезы. В выбранных для исследования отрывках романа был зафиксирован монотонный, постепенный и переменный ритм.

Анализ ритмико-синтаксической структуры фрагментов романа В.Набокова «Машенька», в которых создаётся образ усадьбы, показал, что ей присущи сложные предложения с подчинительной, сочинительной и бессоюзной связями, простые распространённые предложения с разветвлённой структурой, парентезы, однородные члены предложения, причастные и деепричастные обороты, атрибутивы в препозиции и в

постпозиции к определяемым словам, инверсия и эллипсис. В отобранных для изучения фрагментах романа был обнаружен переменный, монотонный, постепенный, «кольцевой» и «разболтанный» ритмы.

Несмотря на сильные стороны, имеющиеся у вторичного текста, переводчик несколько видоизменяет свойственные оригиналу тематические связи, что приводит к нарушению уравновешенности и деформации ритмического рисунка подлинника. Указанное обстоятельство обусловлено значительными различиями в синтаксическом строе русского и английского языков.

Перспективы данного исследования заключаются в дальнейшем изучении образов в двуязычном творчестве В. Набокова, в частности способов создания образов персонажей и образа вещного мира в других романах.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### І. Теоретические источники

1. Абдусаламова, М.М., Кадырова, К.А. Сравнительно-сопоставительный анализ романов В. Набокова «Машенька» и Г. Газданова «Вечер у Клэр» / М.М. Абдусаламова, К.А. Кадырова. – Текст : электронный // Мир науки, культуры, образования – 2018. – № 2 (69). – С. 490-492. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelno-sopostavitelnyy-analiz-romanov-v-nabokova-mashenka-i-g-gazdanova-vecher-u-kler> (дата обращения: 26.03.2020).
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса (на материале английского языка) [Текст] / О.В. Александрова. – М. : Высшая школа, 1984. – 211 с.
3. Александрова О.В., Шишкина Т.Н. Фразировка как синтактико-стилистическая проблема [Текст] / О.В. Александрова, Т.Н. Шишкина // Вопросы языкознания. – № 1. – М. : Наука, 1982. С. 22–27.
4. Алимова, М.В. Особенности и основные критерии перевода художественного текста / М.В. Алимова. – Текст : электронный // Русистика. – 2012. – № 2. – С. 47-52. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-i-osnovnye-kriterii-perevoda-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 21.12.2020).
5. Анисимова, Е.Е. Наследие В. А. Жуковского в художественном языке романов В. Набокова («Приглашение на казнь», «Лолита», «Пнин») / Е.Е.Анисимова. – Текст : электронный // Сибирский филологический журнал. – 2015. – № 3. – С. 153-160. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nasledie-v-a-zhukovskogo-v-hudozhestvennom-yazyke-romanov-v-nabokova-priglasenie-na-kazn-lolita-pnin> (дата обращения: 06.12.2019).
6. Анисимова, Е.Е. Стоматологический код в романе Владимира Набокова «Пнин» / Е.Е.Анисимова. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. Филология – 2017. – № 49. – С.



136-146. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stomatologicheskij-kod-v-romane-vladimira-nabokova-pnin> (дата обращения: 06.12.2019).

7. Антошина, Е.В. Сюжет «Одинокого короля» в прозе В. В. Набокова / Е.В.Антошина. – Текст : электронный // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2013. – № 20 (121). – С. 66-79. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhet-odinokogo-korolya-v-proze-v-v-nabokova-1> (дата обращения: 02.12.2019).

8. Антошина, Е.В. Роман В. В. Набокова «Подвиг» в контексте проблемы вымысла в критике русской эмиграции / Е.В.Антошина. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 392. – С. 5-14. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-v-v-nabokova-podvig-v-kontekste-problemy-vymysla-v-kritike-russkoy-emigratsii> (дата обращения: 01.12.2019).

9. Арукенова, О.А. Дебютный роман Владимира Набокова «Машенька» как сублимация вынужденного расставания с Родиной / О.А. Арукенова. – Текст : электронный // Лингвориторическая парадигма: Теоретические и прикладные аспекты. – 2019. – №. 24. – С. 130-132. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41676023> (дата обращения: 11.03.2020).

10. Бабаева, К.Б. Однофункциональные предикаты, их типы и роль в прозе В. Набокова : дис. ... канд. филол. наук. – Петрозаводск, 2001. – 182 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/odnofunksionalnye-predikaty-ikh-tipy-i-rol-v-proze-v-nabokova> (дата обращения: 22.12.2019). – Текст : электронный.

11. Бажанова, Е.А. Ретроспекция и ее влияние на понимание романа В. Набокова «Машенька» / Е.А. Бажанова. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2018. – № 3. – С. 123-127. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/retrospektsiya-i-ee-vliyanie-na-ponimanie-romana-v-nabokova-mashenka> (дата обращения: 24.03.2020).

12. Баймухаметова, К.И. Художественный перевод как адекватная интерпретация литературного текста / К.И. Баймухаметова. – Текст : электронный // Вестник Московского государственного лингвистического

университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №. 11 (804). – С. 49-57. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-perevod-kak-adekvatnaya-interpretatsiya-literaturnogo-teksta> (дата обращения: 17.01.2021).

13. Бакланова, Е.А. Слово и имплицитный смысл в ранних рассказах В.В. Набокова: на материале сборника «Возвращение Чорба» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2006. – 34 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/slovo-i-implitsitnyi-smysl-v-rannikh-rasskazakh-vv-nabokova-na-materiale-sbornika-vozvrashch> (дата обращения: 22.12.2019). – Текст : электронный.

14. Бакуменко, О.Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода: На примере мемуарных книг В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2006. – 20 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/leksikony-bilingva-v-situatsii-avtoperevoda-na-primere-memuarnykh-knig-v-nabokova> (дата обращения: 23.12.2019). – Текст : электронный.

15. Барышев, Н.В., Сдобников В.В. Культурный код в аспекте переводческой деятельности / Н.В. Барышев, В.В. Сдобников. – Текст : электронный // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. – 2020. – №. 52. – С. 156-160. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivy-izgnaniya-v-publitsistike-v-v-nabokova/viewer> (дата обращения: 20.11.2021).

16. Белоусова, Е.Г. О кинематографичности романа В. Набокова «Машенька» / Е.Г. Белоусова. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2017. – № 47. – С. 88-99. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kinematografichnosti-romana-v-nabokova-mashenka> (дата обращения: 28.03.2020).

17. Белоусова, Е.Г. Стиль романов В.В. Набокова «Машенька» и «Защита Лужина» / Е.Г. Белоусова. – Текст : электронный // Русская речь. – 2014. – №. 3. – URL: <http://naukarus.com/stil-romanov-v-v-nabokova-mashenka-i-zaschita-luzhina> (дата обращения: 14.03.2020).

18. Бетюнская, С.А., Сизых, О.В. Мотив тоски по Родине в романе В.В. Набокова «Машенька» / С.А. Бетюнская, О.В. Сизых. – Текст : электронный // Новый вектор развития научной деятельности. Вызовы и решения : сборник научных статей по итогам международной научно-практической конференции (СПб., 16–17 мая 2016 г.). СПб : Изд-во «КультИнформПресс», 2016. С. 61-63. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26099008> (дата обращения: 12.03.2020).

19. Богатырева, Е.Д. Художественный перевод как интерпретация: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2007. – 30 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennyy-perevod-kak-interpretatsiya#ixzz6i5TX3kWN> (дата обращения: 22.12.2020). – Текст : электронный.

20. Бодров, В.А. Постижение Пушкина (Владимир Набоков) / В.А. Бодров. – Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. – 2006. – № 3. – С. 38-39. – URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=310> (дата обращения: 03.12.2019).

21. Борисова Е. Б. Художественный образ в параллельных текстах: опыт общепилологического анализа : монография [Текст] / Е.Б.Борисова. – Самара: Изд-во СГСПУ, 2018. – 248 с.

22. Борисова, Е.Б. Средства описания жилищного пространства в современном британском романе и их функция в динамике сюжетной линии / Е.Б. Борисова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки» – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2020. – № 3 (146). – С. 193-199.

23. Борисова, Е.Б. Средства реализации категории авторского отношения в параллельных текстах романа Розамунды Пилчер «Семейная реликвия» / Е.Б. Борисова // Теоретические прикладные аспекты изучения речевой деятельности. Научный журнал Н. Новгород: НГЛУ. 2021. – Т. 14, № 7.

24. Борисова, Е.Б., Блохина, А.В. (Протченко А.В.) Перевод как объект филологического исследования / Е.Б. Борисова, А.В. Блохина (Протченко А.В.) // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки» – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2017. – № 4 (117). – С. 97-103.

25. Борисова, Е.Б., Дайнеко, М.В. Билингвизм В. Набокова в исследованиях отечественных лингвистов: степень разработанности проблемы / Е.Б. Борисова, М.В. Дайнеко. – Текст : электронный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021. – № 1 (154). – С. 131-134. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44831165> (дата обращения: 03.10.2020).

26. Борисова, Е.Б., Дайнеко, М.В. Средства репрезентации ностальгического образа усадьбы в романе В. Набокова «Машенька» и его переводе на английский язык / Е.Б. Борисова, М.В. Дайнеко. – Текст : электронный // Казанская наука. – 2022. – № 2. – С. 72-76. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=48228009> (дата обращения: 05.09.2021).

27. Борисова, Е.Б., Кулинич, М.А. Интертекстуальность англоязычного поэтического заголовка и проблема перевода / Е.Б. Борисова, М.А. Кулинич // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности / Сборник научных статей. – Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ, 2011. – Выпуск 6. – С. 64-73.

28. Борисова, Е.Б., Протченко, А.В. Конвергенция лексических средств воплощения образа Чикаго в романе Т. Драйзера «Сестра Керри» / Е.Б. Борисова, А.В. Протченко // Новый мир. Новый язык. Новое мышление. Выпуск 5 // Материалы 5-й международной научно-практической конференции «New World. New Language. New Thinking» 4 февраля 2022г. / Отв. ред. Коптелова И.Е. – М.: Дипломатическая академия МИД России, 2022 – С.1-7.

29. Борисова, Е.Б., Протченко, А.В. Малый синтаксис в контексте художественного перевода (на материале параллельных текстов романа

Т. Драйзера «Финансист») / Е.Б. Борисова, А.В. Протченко // Новый мир. Новый язык. Новое мышление. Вып. 4 // Материалы 4-й ежегодной международной научно-практической конференции «New World. New Language. New Thinking» 3 февраля 2021 г. / отв. ред. И.Е. Коптелова. М. : Дипломатическая академия МИД России, 2021. С. 543-549.

30. Братухина, Л. В. Русский дискурс в англоязычных романах В. В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2007. – 25 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/russkiy-diskurs-v-angloyazychnyh-romanah-v-v-nabokova> (дата обращения : 28.11.2019). – Текст : электронный.

31. Бугаева, А.А. Идиостилевые особенности фразеосемантического поля эмотивности в прозе В.В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2009. – 24 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/idiostilevye-osobennosti-frazeosemanticheskogo-polya-emotivnosti-v-proze-vv-nabokova> (дата обращения: 23.12.2019). – Текст : электронный.

32. Буров А.А., Бурова Г.П. Метатекстовый интерьер художественного текста: монография. – Пятигорск: Изд-во ФГБОУ ВО «Пятигорский государственный университет», 2016. – 183 с. – Текст : непосредственный.

33. Вершинин, И.В., Луков, В.А. Предромантизм в Англии [Текст] / И.В. Вершинин, В.А. Луков. – Самара Изд-во СГПУ, 2002. – 320 с.

34. Виноградова, О.В, Балановский, Р.М. Социальные ритуалы и проблема ассимиляции в романе В. Набокова «Пнин» / О.В. Виноградова, О.В. Балановский. – Текст : электронный // Cross Cultural Studies: Education and Science. – 2018. – № 3. – С. 148-153. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-ritualy-i-problema-assimilyatsii-v-romane-v-nabokova-pnin> (дата обращения: 08.12.2019).

35. Войнич, И.В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. –

Пермь, 2010. – 19 с. – URL: [https://static.freereferats.ru/\\_avtoreferats/01004727050.pdf](https://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01004727050.pdf) (дата обращения: 28.12.2020). – Текст : электронный.

36. Глазунова, С.И. Цвет и звук как компоненты критических работ Владимира Набокова / С.И. Глазунова. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – №. 1. – С. 276-279. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsvet-i-zvuk-kak-komponenty-kriticheskikh-rabot-vladimira-nabokova> (дата обращения: 18.11.2019).

37. Головки, Е.В. Исследование феномена «дом» в смежных гуманитарных науках / Е.В. Головки. – Текст : электронный // В сборнике: Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы. Материалы двенадцатой международной научно-практической конференции. – 2017. – С. 77-80. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30595659> (дата обращения: 24.10.2022).

38. Головки, Е.В. История развития британского дома и средства номинации тематической группы «house» / «home» в английском языке / Е.В. Головки. – Текст : электронный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – №. 6 (129). – С. 127-131. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35336358> (дата обращения: 26.10.2022).

39. Головки, Е.В. Основные лингвокультурные характеристики британского дома / Е.В. Головки. – Текст : электронный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – №. 4 (137). – С. 207-2012. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37538324> (дата обращения: 27.10.2022).

40. Гончарова Н.Ю. Образ английского сада в британском романе XX века как объект филологического анализа : дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2014. – 174 с.

41. Григорьев, И.Н. Литературный билингвизм В. Набокова: Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя :

автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2005. – 40 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/literaturnyi-bilingvizm-v-nabokova-sintaksicheskaya-interferentsiya-v-angloyazychnykh-proizvy> (дата обращения: 14.01.2020). – Текст : электронный.

42. Гумерова, Ж.А., Игрункова, П.А. Культурная самоидентификация постреволюционной эмиграции (на примере творчества В. В. Набокова) / Ж.А. Гумерова, П.А. Игрункова. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 431. – С. 93-96. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-samoidentifikatsiya-postrevolyutsionnoy-emigratsii-na-primere-tvorchestva-v-v-nabokova> (дата обращения: 07.12.2019).

43. Дайнеко, М.В. Средства создания ностальгических образов в романе В. Набокова «Машенька» и его англоязычной версии / М.В. Дайнеко. – Текст : электронный // Балтийский гуманитарный журнал. – 2021. Т.10 – № 4 (37). – С. 227-232. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=47699109> (дата обращения: 04.12.2020).

44. Дмитриева, К.В. Концепт «цвет» в когнитивно-функционально-стилистическом аспекте: на материале романов В. Набокова «Лолита» и А. Фадеева «Разгром» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2012. – 25 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kontsept-tsvet-v-kognitivno-funksionalno-stilisticheskom-aspekte> (дата обращения: 24.12.2019). – Текст : электронный.

45. Дмитриенко, О.А. Поэтика русскоязычной прозы В.В. Набокова: репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей : автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Санкт-Петербург, 2017. – 44 с. – URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006655219#?page=2> (дата обращения : 18.03.2020). – Текст : электронный.

46. Досбаева, Н.Т. Воссоздание художественного стиля при непосредственном переводе / Н.Т. Досбаева. – Текст : электронный // Вестник Челябинского государственного университета. – 2010. – №. 21. – С.

19-22. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vossozdanie-hudozhestvennogo-stilya-pri-neposredstvennom-perevode> (дата обращения: 16.01.2021).

47. Дулова, С.А. Герои В. Набокова: поиски потерянного «Рая» (на материале романов «Машенька» и «Защита Лужина») / С.А. Дулова. – Текст : электронный // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2011. – №2. – С. 81-85. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-mezhkulturnoy-diffuzii-v-romane-v-v-nabokova-priglasenie-na-kazn/viewer> (дата обращения: 23.11.2019).

48. Дымант, Ю.А. Соотношение первичности и вторичности в текстах произведений В.В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2017. – 23 с. – URL: [http://www.psu.ru/files/docs/science/dissertatsionnye-sovety/dymant/avtoreferat\\_Dymant-2.pdf](http://www.psu.ru/files/docs/science/dissertatsionnye-sovety/dymant/avtoreferat_Dymant-2.pdf) (дата обращения: 25.12.2019). – Текст : электронный.

49. Егорова, Е.В. Поэтика ложного житнетворчества в романе В.В.Набокова «Отчаяние» / Е.В.Егорова. – Текст : электронный // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – № 10. – С. 136-41. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-lozhnogo-zhiznetvorchestva-v-romane-v-v-nabokova-otchayanie> (дата обращения: 28.11.2019).

50. Жулькова, К.А. Автор и герой в романе В. В. Набокова "Защита Лужина" / К.А. Жулькова. – Текст : электронный // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7, Литературоведение: Реферативный журнал. – 2018. – №4. – С. 225-233. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/avtor-i-geroy-v-romane-v-v-nabokova-zaschita-luzhina> (дата обращения: 24.11.2019).

51. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 480 с.

52. Зайцева, С.В. Окказионализмы как игровой ресурс набоковских текстов / С.В. Зайцева. – Текст : электронный // Известия вузов. Северо-



Кавказский регион. Серия: Общественные науки. – 2010. – № 1. – С. 135-140.  
– URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/okkazionalizmy-kak-igrovoy-resurs-nabokovskih-tekstov> (дата обращения: 26.12.2019).

53. Злочевская, А.В. Художественный мир В.Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: автореф. дис. ... доктора филол. наук. – М., – 2002. – 48 с. – URL: [http://irbis.gnpbu.ru/Aref\\_2002/Zlochevskaya\\_A\\_V\\_2002.pdf](http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2002/Zlochevskaya_A_V_2002.pdf) (дата обращения: 16.11.2019). – Текст : электронный.

54. Идрисова, М.М. Концепция женского мира в русских романах В.В. Набокова : дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2007. – 152 с. – URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/koncepcija-zhenskogo-mira-v-russkih-romanah-v-v-nabokova.html> (дата обращения : 19.03.2020). – Текст : электронный.

55. Кадырова, К.А., Сулейманова, М.С. Способы изображения мира реального и мира, созданного творческим воображением, в романе В. Набокова "Защита Лужина" / К.А. Кадырова, М.С. Сулейманова. – Текст : электронный // Известия Пензенского государственного педагогического университета. – 2019. – №. 3 (76). – С. 431-433. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-izobrazheniya-mira-realnogo-i-mira-sozdannogo-tvorcheskim-voobrazheniem-v-romane-v-nabokova-zaschita-luzhina> (дата обращения: 25.11.2019).

56. Казин, А.Л. Космос Владимира Набокова / А.Л. Казин. – Текст : электронный // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2017. – №. 2 (100). – С. 24-28. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kosmos-vladimira-nabokova> (дата обращения: 21.11.2019).

57. Каминская, Ю.В. "Пушкинский" и "ахматовский" тексты в романе В. В. Набокова "Пнин" / Ю.В. Каминская. – Текст : электронный // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2019. – №.438. – С. 45-53. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-i-ahmatovskiye-teksty-v-romane-v-v-nabokova-pnin> (дата обращения: 18.11.2019).

58. Каракуц-Бородина, Л.А. Языковая личность Владимира Набокова как автора художественного текста: Лексический аспект. На материале русскоязычной прозы : дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2000. – 247с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/yazykovaya-lichnost-vladimira-nabokova-kak-avtora-khudozhestvennogo-teksta-leksicheskii-aspe> (дата обращения: 27.12.2019). – Текст : электронный.

59. Карпов, Н.А. В. Набоков: К бессмертию через слово / Н.А. Карпов. – Текст : электронный // Мир русского слова. – 2019. – №. 1. – С. 115-120. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vladimir-nabokov-k-bessmertiyu-cherez-slovo/viewer> (дата обращения: 20.11.2019).

60. Клименко, А.В. К вопросу о творческом методе Владимира Набокова / А.В. Клименко. – Текст : электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008. – № 2. – С. 55-57. – URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/20.html> (дата обращения: 04.12.2019).

61. Козловская, Н.В. Лексика предметного мира в организации лексической структуры текста произведения В. Набокова «Другие берега» : дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 1995. – 309 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/leksika-predmetnogo-mira-v-organizatsii-leksicheskoi-struktury-teksta-proizvedeniya-v-naboko> (дата обращения: 27.12.2019). – Текст : электронный.

62. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС, 1999. – 192с.

63. Копылов, В.П. В.Набоков в современной отечественной критике / В.П. Копылов. – Текст : электронный // Вестник УлГТУ. – 2009. – №. 2 (46). – С. 13-16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-nabokov-v-sovremennoy-otechestvennoy-kritike> (дата обращения: 15.11.2019).

64. Коржова, И.Н. Драматургия В.В. Набокова в контексте театральных исканий Серебряного века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 23с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/dramaturgiya-vv-nabokova-v-kontekste-teatralnykh-iskanii-serebryanogo-veka> (дата обращения: 19.11.2019). – Текст : электронный.

65. Красина, М.Р. Концепция героя «Незамеченного поколения» на материале романов В. В. Набокова «Приглашение на казнь» и «Bend Sinister» / М.Р. Красина. – Текст : электронный // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. – 2014. – № 2 (28). – С. 167-170. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-geroia-nezamechennogo-pokoleniya-na-materiale-romanov-v-v-nabokova-priglasenie-na-kazn-i-bend-sinister> (дата обращения: 09.12.2019).

66. Кривошлыцкая, Т.С. «Городской текст» русских романах В.Набокова 1920 – 1930-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 16 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/gorodskoy-tekst-russkih-romanov-v-nabokova-1920-1930-h-godov> (дата обращения: 24.11.2019). – Текст : электронный.

67. Кривошлыкова, Л.В. Колоратив «черный» в романе писателя-билингва Владимира Набокова «Камера обскура» / Laughter in the dark / Л.В. Кривошлыкова. – Текст : электронный // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2018. – № 1 (29). – С. 129-138. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kolorativ-chernyy-v-romane-pisatelya-bilingva-vladimira-nabokova-kamera-obskura-laughter-in-the-dark> (дата обращения: 29.11.2019).

68. Крюков, А.А. К вопросу о творческом самоопределении младоэмигрантской литературы: «Обман» Ю. Фельзена и «Машенька» В.В. Набокова / А.А. Крюков. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2016. – № 3. – С. 131-136. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-tvorcheskom-samoopredelenii-mladoemigrant-skoy-literatury-obman-yu-felzena-i-mashenka-vv-nabokova>

mladoemigrantskoy-literatury-obman-yu-felzena-i-mashenka-v-v-nabokova (дата обращения: 25.03.2020).

69. Кулинич М.А. Актуальные вопросы теории, практики и дидактики перевода [Текст] / М.А. Кулинич // Актуальные проблемы перевода и переводоведения: Материалы научной конференции. – Самара : ПГСГА, 2009. – С. 41–46.

70. Лебедева, В.Ю. Мотив метафизической смерти в русских романах В.Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Елец, 2009. – 22 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/motiv-metafizicheskoi-smerti-v-russkikh-romanakh-v-nabokova> (дата обращения: 15.11.2019). – Текст : электронный.

71. Лебедева, В.Ю. Мотив некропространства в романе В. Набокова «Машенька» / В.Ю. Лебедева. – Текст : электронный // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Серия: Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. – 2009. – Т. 2. № 3. – С. 1-5. – URL: <https://vivliophica.com/articles/literature/515117> (дата обращения: 17.03.2020).

72. Левин, Ю.И. Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова / Ю.И. Левин // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/levin-zametki-o-mashenke.htm> (дата обращения: 14.03.2020). – Текст : электронный.

73. Левый И. Искусство перевода / пер. с чешского и предисловие В. Россельса. М.: Прогресс, 1974. 397 с.

74. Леденев, А. В., Нижник, А. В. В. Набоков и М. Пруст : функции пародийной стилизации в романе «Камера обскура» / А. В. Леденев, А. В. Нижник. – Текст : электронный // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : Литературоведение, журналистика. – 2015. – № 3. – С. 37-42. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-nabokov-i-m-prust-funktsii-parodiynoy-stilizatsii-v-romane-kamera-obskura> (дата обращения: 29.11.2019).

75. Лукьяненко, И.Н. Семантика и специфика функционирования цветообозначений красного тона в произведениях В. Набокова : автореф. дис.

... канд. филол. наук. – Калининград, 2004. – 24 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/semantika-i-spetsifika-funktsionirovaniya-tsvetooboznachenii-krasnogo-tona-v-proizvedeniyakh> (дата обращения: 28.12.2019). – Текст : электронный.

76. Лунь, Ли. Роль и функции художественного перевода в XXI веке / Ли Лунь. – Текст : электронный // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – 2020. – № 2. – С. 58-62. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42783229&> (дата обращения: 23.12.2020).

77. Макарова, Л.С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода : автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Москва, 2005. – 44 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kommunikativno-pragmaticheskie-aspekty-khudozhestvennogo-perevoda/read> (дата обращения : 25.12.2020). – Текст : электронный.

78. Матвеева, Ю. В., Шамакова, Е. М. Несколько наблюдений над реминисцентной природой творчества Владимира Набокова / Ю.В. Матвеева, Е.М. Шамакова. – Текст : электронный // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. – 2012. – №.1. – С. 57-70. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neskolko-nablyudeniy-nad-reministsentnoy-prirodoy-tvorchestva-vladimira-nabokova> (дата обращения: 19.11.2019).

79. Медвецкий, И.Е. Значение «игровых» моделей для понимания жанрового своеобразия романов В.В. Набокова «Машенька» и «Дар» / И.Е. Медвецкий. – Текст : электронный // Обсерватория культуры. – 2014. – №. 1. – С. 112-120. – URL: [https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/18?locale=ru\\_RU#](https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/18?locale=ru_RU#) (дата обращения: 15.03.2020).

80. Межова, М.В. Особенности художественного перевода в структуре межкультурной коммуникации : автореф. дис. ... канд. культурологии. – Кемерово, 2009. – 24 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/osobennosti->

khudozhestvennogo-perevoda-v-strukture-mezhkulturnoi-kommunikatsii (дата обращения : 29.12.2020). – Текст : электронный.

81. Мещанский, А.Ю. Художественная концепция творческой личности в произведениях В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Архангельск, 2002. – 207 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kontsepsiya-tvorcheskoi-lichnosti-v-proizvedeniyakh-v-nabokova> (дата обращения: 14.11.2019). – Текст : электронный.

82. Миллионщикова, Т.М. Вещный мир в русской литературе XIX в. глазами американцев / Т.М. Миллионщикова. – Текст : электронный // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. – 2019. – № 3. – С. 123-131. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/veschnyy-mir-v-russkoy-literature-hih-v-glazami-amerikantsev> (дата обращения: 25.05.2020).

83. Мирошникова, Н.Н. Концепция «художника» в русских романах В.Набокова-Сирина 20 - 30-х годов : дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 291с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/kontsepsiya-khudozhnika-v-russkikh-romanakh-v-nabokova-sirina-20-30-kh-godov> (дата обращения: 14.11.2019). – Текст : электронный.

84. Морараш, М.М. Временная модель пути человека (на примере романа В.В. Набокова «Машенька») / М.М. Морараш. – Текст : электронный // Rhema. Рема. – 2014. – № 4. – С. 5-13. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-osobennostyah-okkazionalnyh-antroponimov-v-angliyskih-romanah-v-v-nabokova> (дата обращения: 23.03.2020).

85. Морараш, М.М. Сравнение как особый компонент художественного содержания текста (на примере романа В. В. Набокова «Машенька») / М.М. Морараш. – Текст : электронный // Вестник Вятского государственного университета. – 2014. – № 12. – С. 162-168. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnenie-kak-osobyu-komponent->

hudozhestvennogo-soderzhaniya-teksta-na-primere-romana-v-v-nabokova-mashenka (дата обращения: 21.03.2020).

86. Морараш, М.М. Сложное предложение как отражение сложного мира (на примере романа В.В. Набокова «Машенька») / М.М. Морараш. – Текст : электронный // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2015. – № 8. – С. 137-143. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slozhnoe-predlozhenie-kak-otrazhenie-slozhnogo-mira-na-primere-romana-v-v-nabokova-mashenka> (дата обращения: 22.03.2020).

87. Морараш, М.М. Языковые средства актуализации категории темпоральности (на примере романов В.В. Набокова «Машенька», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь») / М.М. Морараш. – Текст : электронный // Rhema. Рема. – 2013. – № 2. – С. 72-80. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovye-sredstva-aktualizatsii-kategorii-temporalnosti-na-primere-romanov-v-v-nabokova-mashenka-zaschita-luzhina-priglasenie-na-kazn> (дата обращения: 20.03.2020).

88. Морозов, Д.В. Художественное пространство-время в романе Набокова «Машенька» / Д.В. Морозов. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2007. – №. 1. – С. 165-169. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-prostranstvo-vremya-v-romane-nabokova-mashenka> (дата обращения: 10.03.2020).

89. Мошкович, В.В. Искажения и отклонения от адекватности и эквивалентности при переводе художественных текстов и их детерминанты / В.В. Мошкович. – Текст : электронный // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета – 2013. – № 7. – С. 177-188. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskazheniya-i-otkloneniya-ot-adekvatnosti-i-ekvivalentnosti-pri-perevode-hudozhestvennyh-tekstov-i-ih-determinanty> (дата обращения: 24.12.2020).

90. Мухаммедова, Ф.Р. Художественный перевод как искусство / Ф.Р. Мухаммедова. – Текст : электронный // Наука, техника и образование. –

2016. – №. 2 (20). – С. 136-137. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-perevod-kak-iskusstvo> (дата обращения: 12.01.2021).

91. Назаренко, О.В. Набоковское стилевое влияние в русской прозе рубежа XX-XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ярославль, 2009. – 21 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/nabokovskoe-stilevoe-vliyanie-v-russkoi-proze-rubezha-xx-xxi-vekov> (дата обращения: 20.11.2019). – Текст : электронный.

92. Накарякова, А.А. Творчество Владимира Набокова: политический аспект / А.А. Накарякова. – Текст : электронный // Политическая лингвистика. – 2015. – № 1. – С. 193-200. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-vladimira-nabokova-politicheskiy-aspekt>. (дата обращения: 15.11.2019).

93. Напцок, М.Р. Дискурс В. Набокова : к вопросу о лингвокультурной идентичности автора / М.Р. Напцок. – Текст : электронный // Филология и человек. – 2010. – № 3. – С. 87-97. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-v-nabokova-k-voprosu-o-lingvokulturnoy-identichnosti-avtora> (дата обращения: 29.12.2019).

94. Напцок, М.Р. Дискурс и словотворчество: сложные эпитеты в художественной прозе В. В. Набокова / М.Р. Напцок. – Текст : электронный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 2. – С. 164-170. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-i-slovotvorchestvo-slozhnye-epitety-v-hudozhestvennoy-proze-v-v-nabokova> (дата обращения: 10.01.2020).

95. Напцок, М.Р. Русская литературная личность в условиях эмиграции: языковой феномен В. Набокова / М.Р. Напцок. – Текст : электронный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 98-103. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkaya-literaturnaya-lichnost-v-usloviyah-emigratsii-yazykovoy-fenomen-v-nabokova> (дата обращения: 10.01.2020).



96. Напцок, М.Р. Словотворчество как уникальный компонент дискурса В. Набокова / М.Р. Напцок. – Текст : электронный // Известия ВУЗов. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2009. – № 1. – С. 76-82. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/slovotvorchestvo-kak-unikalnyy-komponent-diskursa-v-nabokova> (дата обращения: 11.01.2020).

97. Николаева Н.Е. Ритмическая синтагматика как основа синтактико-стилистического анализа научного текста : автореф. дис. ... канд. филол. Наук [Текст] / Н.Е. Николаева. – М., 1986. – 21 с.

98. Новицкая, О.В. Прагматическая адаптация в художественном переводе: цели, задачи, методы / О.В. Новицкая. – Текст : электронный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №. 1 (789). – С. 146-161. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskaya-adaptatsiya-v-hudozhestvennom-perevode-tseli-zadachi-metody> (дата обращения: 16.01.2021).

99. Носовец, С.Г. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте: Цикл рассказов «Весна в Фиальте» : дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2002. – 249 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/tsvetovaya-kartina-mira-vladimira-nabokova-v-kognitivno-pragmaticheskom-aspekte-tsikl-rasska> (дата обращения: 11.01.2020). – Текст : электронный.

100. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация [Текст] / Ю.Л. Оболенская. – М. : Высшая школа, 2006. – 335 с.

101. Образцова, М.Н., Кулёмина, Д.М. Специфика межкультурной коммуникации сквозь призму перевода художественного текста (на примере китайского и телеутского языков) / М.Н. Образцова, Д.М. Кулёмина. – Текст : электронный // Экология языка и коммуникативная практика. – 2017. – № 3. – С. 152-163. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-mezhkulturnoy-kommunikatsii-skvoz-prizmu-perevoda-hudozhestvennogo-teksta-na-primere-kitayskogo-i-teleutskogo-yazykov> (дата обращения: 21.12.2020).

102. Омеличкина, С.В. Лингвопрагматическая составляющая стратегии художественного перевода / С.В. Омеличкина. – Текст : электронный // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2012. – Т. 4. – №. 4. – С. 83-86. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvopragmaticeskaya-sostavlyayuschaya-strategii-hudozhestvennogo-perevoda> (дата обращения: 18.01.2021).

103. Палойко, Л.В. Образ персонажа в оригинале и литературном продолжении англоязычного романа как объект филологического анализа : дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2014. – 216 с.

104. Пермякова, Т.В. Отражение авторского замысла в синтаксисе и нарративе малой прозы В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2007. – 27 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/otrazhenie-avtorskogo-zamysla-v-sintaksise-i-narrative-maloi-prozy-v-nabokova> (дата обращения: 12.01.2020). – Текст : электронный.

105. Плотникова, Е.В. Билингвизм культур в творческом наследии В.В. Набокова : автореф. дис. ... канд. культурологии. – Москва, 2004. – 24 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/bilingvizm-kultur-v-tvorcheskom-nasledii-v-v-nabokova> (дата обращения : 12.01.2020). – Текст : электронный.

106. Полева, Е.А. Тема исчезновения в «Русских романах» В. Набокова: подходы к интерпретации / Е.А. Полева. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – №. 305. – С. 15-19. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-ischeznoveniya-v-russkih-romanah-v-nabokova-podhody-k-interpretatsii> (дата обращения: 21.11.2019).

107. Пономарёв, Е.Р. Прочь от России: парабола В.В.Набокова / Е.Р. Пономарёв. – Текст : электронный // Вестник СПбГУКИ. – 2013. – №. 4 (17). – С. 143-157. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proch-ot-rossii-parabola-v-v-nabokova/viewer> (дата обращения: 23.11.2019).

108. Попова, Ю.К. Межтекстовые отношения и их трансляция (на материале англоязычных постмодернистских текстов и их переводов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2016. – 20 с. – URL:

<http://www.psu.ru/files/docs/science/dissertatsionnye-sovety/Popova/popova-avtoreferat.pdf> (дата обращения: 27.12.2020). – Текст : электронный.

109. Рахимкулова, Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова : автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2004. – 46 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/yazykovaya-igra-v-proze-vladimira-nabokova> (дата обращения : 12.01.2020). – Текст : электронный.

110. Романова, Г.Р. Философско-эстетическая система Владимира Набокова и ее художественная реализация: период американской эмиграции : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2005. – 37 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/filosofsko-esteticheskaya-sistema-vladimira-nabokova-i-ee-khudozhestvennaya-realizatsiya-per> (дата обращения: 16.11.2019). – Текст : электронный.

111. Рудова, О.С. Гоголевский Текст в творчестве В. В. Набокова: история становления вопроса в критике и литературоведении / О.С.Рудова. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2019. – № 2. – С. 148-153. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gogolevskiy-tekst-v-tvorchestve-v-v-nabokova-istoriya-stanovleniya-voprosa-v-kritike-i-literaturovedenii> (дата обращения: 30.11.2019).

112. Рудова, О.С., Башкеева, В.В. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь: к вопросу о сближении / О. С. Рудова, В. В.Башкеева. – Текст : электронный // Вестник Бурятского государственного университета. – 2018. – № 2. – С. 23-28. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-v-nabokov-i-n-v-gogol-k-voprosu-o-sblizhenii> (дата обращения: 01.12.2019).

113. Рягузова, Л.Н. Мотивы «изгнания» в публицистике В.В. Набокова / Л.Н. Рягузова. – Текст : электронный // Наследие народов. – 2016. – №. 4. – С. 51-55. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivy-izgnaniya-v-publitsistike-v-v-nabokova/viewer> (дата обращения: 21.11.2019).

114. Сараева, Д. А. Языковая репрезентация художественной детали в создании вещного образа крестража (на материале серии книг о Гарри

Потере Дж. К. Роулинг) / Д. А. Сараева. – Текст : электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 4(58). Ч. 3. — С. 136-138. – URL: <https://www.gramota.net/materials/2/2016/4-3/38.html> (дата обращения: 24.11.2021).

115. Сдобников В. В. Оценка качества перевода (коммуникативно-функциональный подход) : монография. – Нижний Новгород: НГЛУ, 2015. – 118 с.

116. Сдобников, В. В. Объективное и субъективное в редактировании перевода / В. В. Сдобников. – Текст : электронный // Научный диалог. — 2021. — № 2. — С. 107-126. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44779614> (дата обращения: 20.11.2021).

117. Сергиенко, И. В. В. В. Набоков – литературовед и преподаватель литературы (на материале лекций) : дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2016. – 250 с. – URL: [https://vspu.ru/sites/default/files/disfiles/dissertations/dissertaciya\\_sergienko\\_i.v.\\_pdf.pdf](https://vspu.ru/sites/default/files/disfiles/dissertations/dissertaciya_sergienko_i.v._pdf.pdf) (дата обращения: 26.11.2019). – Текст : электронный.

118. Смыковская, Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: монография [Текст] / Т.Е. Смыковская. – М.: Флинта, 2010. – 156 с.

119. Стрельникова, Л.Ю. Идея «Вечного возвращения» как игра с ценностями жизни в романе В. Набокова «Машенька» / Л.Ю. Стрельникова. – Текст : электронный // Вестник Костромского государственного университета. – 2016. – №. 4. – С. 97-102. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-vechnogo-vozvrascheniya-kak-igra-s-tsennostyami-zhizni-v-romane-v-nabokova-mashenka> (дата обращения: 16.03.2020).

120. Стрельникова, Л.Ю. Интертекстуальность как инструмент моделирования метатекста в творчестве В. Набокова / Л.Ю. Стрельникова. – Текст : электронный // Знание. Понимание. Умение. – 2018. – №. 1. – С. 224-237. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-kak-instrument->

modelirovaniya-metateksta-v-tvorchestve-v-nabokova. (дата обращения: 20.11.2019).

121. Стрельникова, Л.Ю. Соотношение устойчивых и изменчивых признаков в стиле русскоязычной прозы В.В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2000. – 18 с. – URL: [http://irbis.gnpbu.ru/Aref\\_2000/Strel'nikova\\_L\\_Ju\\_2000.pdf](http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2000/Strel'nikova_L_Ju_2000.pdf) (дата обращения : 19.03.2020). – Текст : электронный.

122. Стрельцова, Е.В. Разноуровневые средства создания абсурда в англоязычных коротких рассказах (на материале произведений Роальда Даля) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2018. – 28 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/raznourovnevye-sredstva-sozdaniya-absurda-v-angloyazychnykh-rasskazakh-na-materiale-proizved> (дата обращения: 21.03.2020).

123. Сяоцзе, Ч. Мотив «изгнания» в романе «Машенька» В. Набокова / Ч. Сяоцзе. – Текст : электронный // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2018. – № 4 (227). – С. 169-173. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-izgnaniya-v-romane-mashenka-v-nabokova> (дата обращения: 27.03.2020).

124. Таганова, Н.Л. В. Набоков и русская литература XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2007. – 16 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/v-nabokov-i-russkaya-literatura-xix-veka> (дата обращения: 29.11.2019). – Текст : электронный.

125. Тарасова, М.А. Переводы современной англоязычной поэзии на русский язык в аспекте потенциальности : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2014. – 296 с. – URL: [https://iling-ran.ru/theses/tarasova\\_m.pdf](https://iling-ran.ru/theses/tarasova_m.pdf) (дата обращения : 26.12.2020). – Текст : электронный.

126. Таривердиева, М.А. Информативный и художественный перевод: общее и разное / М.А. Таривердиева. – Текст : электронный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №. 11 (804). – С. 126-135. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/informativnyy-i-hudozhestvennyy-perevod-obschee-i-raznoe> (дата обращения: 18.01.2021).

127. Таркова, И.В. Тема творчества, эстетическая позиция В. Набокова и ее художественная реализация в произведениях русскоязычного цикла : дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 1999. – 209 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/tema-tvorchestva-esteticheskaya-pozitsiya-v-nabokova-i-ee-khudozhestvennaya-realizatsiya-v-p> (дата обращения: 14.11.2019). – Текст : электронный.

128. Тинг-ча, Йен. Специфика пространственно-временной организации русскоязычных романов В.В. Набокова («Машенька», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь») : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 10 с. – URL: <http://cheloveknauka.com/spetsifika-prostranstvenno-vremennoy-organizatsii-russkoyazychnyh-romanov-v-v-nabokova-mashenka-zaschita-luzhina-priglash> (дата обращения: 11.03.2020). – Текст : электронный.

129. Трубецкова, Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова / Е.Г.Трубецкова. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 429. – С. 58-65. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/glaz-i-opticheskie-sredstva-deformatsiya-zreniya-v-proze-vladimira-nabokova> (дата обращения: 30.11.2019).

130. Тырышкина, Е.А. Ассоциативное поле как элемент поэтической картины мира В. Набокова : дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2002. – 191 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/assotsiativnoe-pole-kak-element-poeticheskoi-kartiny-mira-v-nabokova> (дата обращения: 14.01.2020). – Текст : электронный.

131. Узбекова, Г. Ф. Игра с читателем в русскоязычных романах В. Набокова / Г. Ф. Узбекова. – Текст : электронный // Российский гуманитарный журнал. – 2016. – № 1. – С. 78-86. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igra-s-chitatelem-v-russkoyazychnyh-romanah-v-nabokova> (дата обращения: 26.11.2019).

132. Усачева, Я.В. Языковая картина мира и подходы к анализу оригинала и перевода художественного произведения / Я.В. Усачева. – Текст : электронный // Новый филологический вестник. – 2017. – № 3 (42). – С. 241-253. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/yazykovaya-kartina-mira-i-podhody-k-analizu-originala-i-perevoda-hudozhestvennogo-proizvedeniya> (дата обращения: 11.01.2021).

133. Хасанова, О.О. Текстема «Машенька» как модальная доминанта в одноименном романе Владимира Набокова / О.О. Хасанова. – Текст : электронный // Lingua mobilis. – 2010. – № 4 (23). – С. 58-61. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstema-mashenka-kak-modalnaya-dominanta-v-odnoimennom-romane-vladimira-nabokova> (дата обращения: 10.03.2020).

134. Хованская, Е.С. Фразеологические единицы в произведениях В.В. Набокова и способы их передачи на другой язык : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2005. – 24 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/frazeologicheskie-edinitsy-v-proizvedeniyakh-vv-nabokova-i-sposoby-ikh-peredachi-na-drugoi-y> (дата обращения: 14.01.2020). – Текст : электронный.

135. Чеплыгина, И.Н. Языковые средства экспрессивности в художественной прозе В. Набокова : дис. ... доктора филол. наук. – Ростов-На-Дону, 2002. – 318 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/yazykovye-sredstva-ekspressivnosti-v-khudozhestvennoi-proze-v-nabokova> (дата обращения: 15.01.2020). – Текст : электронный.

136. Черемисина-Харрер, И.А. Пушкинский мир в романе Владимира Набокова «Дар» / И.А. Черемисина Харрер. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2013. – № 9 (137). – С. 304-308. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-mir-v-romane-vladimira-nabokova-dar> (дата обращения: 02.12.2019).

137. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 293 с.

138. Чудаков, А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.

139. Шабалина Н.Н., Игнатьева Н.О. Запахи чужбины в романе В. Набокова «Машенька» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XLIII международной научно-практической конференции № 12 (43). – Новосибирск: СибАК, 2014. – URL: <https://sibac.info/conf/philolog/xliiii/40410> (дата обращения: 12.03.2020).

140. Шабалина, А. В., Голубкова, О.Н. Оценка качества перевода художественного произведения (на материале перевода романа Р. Бредбери «Вино из одуванчиков») / А. В. Шабалина, О.Н. Голубкова – Текст : электронный // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых (9 февраля 2018 г.) : в 2-х ч. — Ч. 1 : Современные лингвистические исследования. — Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2018. — С. 229-235. – URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/60421/1/978-5-8295-0572-1\\_2018\\_01\\_45.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/60421/1/978-5-8295-0572-1_2018_01_45.pdf) (дата обращения: 22.12.2020).

141. Шайтанов, И.О. Переводим ли Пушкин? Перевод как компаративная проблема / И.О. Шайтанов. – Текст : электронный // Вопросы литературы. – 2009. – №2. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/> (дата обращения: 17.03.2020).

142. Шамякина, С.В. Предметная классификация литературных художественных образов / С.В. Шамякина. – Текст : электронный // Журнал Белорусского государственного университета. Серия: Филология. – 2022. – № 2. – С. 5-16. – URL: <https://journals.bsu.by/index.php/philology/article/view/4447> (дата обращения: 16.04.2023).

143. Шамянуова, М.Д. Лексическая контаминация как стилистический приём и её использование в прозе В. Набокова / М.Д. Шамянуова. – Текст : электронный // Вестник Томского



государственного университета. – 2015. – № 393. – С. 43-47. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskaya-kontaminatsiya-kak-stilisticheskiy-priem-i-ee-ispolzovanie-v-proze-v-nabokova/viewer> (дата обращения: 15.01.2020).

144. Шамянова, М.Д., Ефанова, Л.Г. Синтаксическая контаминация в романе В. Набокова «Защита Лужина» / М.Д. Шамянова, Л.Г. Ефанова. – Текст : электронный // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2018. – № 53. – С. 111-126. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sintaksicheskaya-kontaminatsiya-v-romane-v-nabokova-zaschita-luzhina> (дата обращения: 16.01.2020).

145. Шаповалова, А.Ф. Методология оценки качества перевода в обучении и переводческой практике / А.Ф. Шаповалова – Текст : электронный // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире: материалы V Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 20-летию основания каф. теории и практики перевода фак. социокультур. коммуникаций Белорус. гос. ун-та, Минск (Минск 24 -25 октября 2019 года) : сборник материалов / отв. ред. С.В. Воробьева. – Минск: Изд-во Белорусский государственный университет, 2019. – С. 305-311. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/240606/1/305-311.pdf> (дата обращения: 24.12.2020).

146. Шатских, М.В. Инокультурная интерпретация национально-специфических реалий и авторских метафор (на материале романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и его переводов на английский язык) : дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2021. – 167 с.

147. Шаховская, З. А. В поисках Набокова. Отражения : мемуарная книга / З. А. Шаховская. – М. : Книга, 1991. – 320 с. – Текст : непосредственный.

148. Шевченко, А.Е. Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова: На материале русско- и англоязычных произведений автора : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2003. – 24 с. – URL:

<https://www.dissercat.com/content/sravnienie-kak-komponent-idiostilya-pisatelya-bilingva-v-nabokova-na-materiale-russko-i-anglo> (дата обращения: 14.01.2020).

– Текст : электронный.

149. Шиньев, Е.П. Межкультурная диффузия и интертекстуальность в романе В. Набокова «Машенька» / Е.П. Шиньев. – Текст : электронный // Аналитика культурологии. – 2010. – №. 16. – С. 293-297. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhkulturnaya-diffuziya-i-intertekstualnost-v-romane-v-nabokova-mashenka> (дата обращения: 16.03.2020).

150. Шиньев, Е.П. Феномен межкультурной диффузии в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» / Е.П. Шиньев. – Текст : электронный // Известия Пензенского государственного педагогического университета. – 2008. – №. 9 (13). – С. 73-77. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-mezhkulturnoy-diffuzii-v-romane-v-v-nabokova-priglasenie-na-kazn/viewer> (дата обращения: 23.11.2019).

151. Ширинова, Р.Х. Национальная культура и национальный колорит при переводе / Р.Х. Ширинова. – Текст : электронный // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2013. – №. 1. – С. 307-316. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-kultura-i-natsionalnyy-kolorit-pri-perevode> (дата обращения: 15.01.2021).

152. Шитакова, Н.И. Особенности функционирования Сновидения в творчестве В.Набокова и И.Г. Газданова: Сон как одна из реализаций воплощения истинной реальности / Н.И. Шитакова. – Текст : электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4. Ч.1. – С. 221-224. – URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/20.html> (дата обращения: 04.12.2019).

153. Шишкина Т.Н. О некоторых принципах построения эстетически организованной речи [Текст] / Т.Н. Шишкина // Теория и практика изучения современного английского языка. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – С. 145–153.

154. Щирова, И.А., Гончарова, Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация [Текст] / И.А. Щирова, Е.А. Гончарова. – СПб., 2007. – 472 с.

155. Яковенко, Н.С. О некоторых особенностях окказиональных антропонимов в английских романах В.В. Набокова / Н.С. Яковенко. – Текст : электронный // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 2 (27). – С. 48-50. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-nekotoryh-osobennostyah-okkazionalnyh-antropimov-v-angliyskih-romanah-v-v-nabokova> (дата обращения: 16.01.2020).

156. Яшвили, П.А. Сущность художественного перевода : дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1984. – 195 с. – URL: <https://www.dissercat.com/content/sushchnost-khudozhestvennogo-perevoda> (дата обращения: 24.12.2020). – Текст : электронный.

157. Abazaj (Danglli), Griselda. Nabokov's inspiration from European literature / Griselda Abazaj (Danglli). – Текст : электронный // Вестник Таганрогского института управления и экономики. – 2015. – № 2 (22). – С. 80-82. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nabokov-s-inspiration-from-european-literature-vliyanie-evropeyskoj-literatury-na-tvorchestvo-v-nabokova> (дата обращения: 03.11.2019).

158. Akhmanova O., Zadornova V. Shakespeare Translation and Communication Across Cultures [Text] / O.Akhmanova, V. Zadornova // Shakespeare World Wide. – Tokyo, 1986. – Vol. 11. – P. 87-97.

159. Akhmanova O., Zadornova V. The Philology of Translation [Text] / O.Akhmanova, V. Zadornova // Shakespeare Translation. – Tokyo, 1977. – Vol. 4. – P. 1-9.

160. Akhmanova, O., Zadornova, V. On Linguopoetic Stratification of Literary Text [Text] / O.Akhmanova, V. Zadornova // Poetica: An International Journal of Linguistics. – Literary Studies. – Tokyo, 1977. – N 7. – P. 50–60.

161. Boyd B. Nabokov as Translator: Passion and Precision. 2010. Available at:

file:///C:/Users/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0/Documents/88678-Texto%20do%20artigo-125973-1-10-20141211.pdf (Referred: 17.01.2020).

162. Brian Boyd. Nabokov's Pale Fire: the magic of artistic discovery. Princeton : Princeton University Press, 1999. 312 p. – Available at: <https://www.questia.com/library/99821240/nabokov-s-pale-fire-the-magic-of-artistic-discovery> (Referred: 26.01.2020).

163. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation [Text] / J.C. Catford. – London : Oxford University Press, 1965. – 103 p.

164. Foster J. Nabokov's Art of Memory and European Modernism [Text] / J. Foster. – Princeton: Princeton University Press, 1993. – 275 p. – Available at: <https://www.questia.com/library/99855941/nabokov-s-art-of-memory-and-european-modernism> (Referred: 20.01.2020).

165. Fowler R. Essays on Style and Language, Linguistic and Critical Approach to Literature Style [Text] / R. Fowler. – London : Routledge and Kegan Paul, 1967. – 68 p.

166. Galperin, I.R. Stylistics [Text] / I.R. Galperin. – M., 1977. – 332 p.

167. Hermans T. The Manipulation of Literature [Text] / T. Hermans // Studies in Literary Translation. – London : Routledge Revivals, 1985. – P. 7–15.

168. James M. Tonn. Between us and artistic appreciation: Nabokov and the problem of distortion: dissertation in candidacy for the degree of doctor of philosophy. – Princeton, 2011. – 165 p. – Available at: [https://dataspace.princeton.edu/jspui/bitstream/88435/dsp01kd17cs869/1/Tonn\\_princeton\\_0181D\\_10058.pdf](https://dataspace.princeton.edu/jspui/bitstream/88435/dsp01kd17cs869/1/Tonn_princeton_0181D_10058.pdf) (Referred: 25.01.2020).

169. Kennedy G. An Introduction into Corpus Linguistics [Text] / G. Kennedy. – London and New York : Longman, 1998. – 326 p.

170. Kenny D. Lexis and creativity in Translation. A Corpus-based Study [Text] / D. Kennedy. – Manchester : Routledge, 2001. – 260 p.

171. Laviosa S. The English Comparable Corpus: A Resource and a Methodology / L. Bowker, M. Kronin, D. Kenny and Pearson (eds.) // Unity and

Diversity: Current Trends in Translation Studies. – Manchester : St Jerome Publishing, 1998. – 200 p.

172. Leech G., Short, M.H. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose [Text] / G.Leech, M.H.Short. – London, 1981. – 404 p.

173. Lefevere A. Teaching Literary Translation: the Possible and Impossible [Text] / A. Lefevere // Theory des Übersetzens und ihr Aufschlus-swert für die Übersetzung – und Dolmetschdidaktik. – Tübingen : Narr, 1984. – S. 90–97.

174. Meyer P. Nabokov's Lolita and Pushkin's Onegin: McAdam, McEye and McFate» / The Achievements of V. Nabokov / Ed. by G. Gibian and S. Parker. Ithaca. – N.Y.: Cornell Center for International Studies, 1984. – P. 179-214.

175. Newmark P.A. Approaches to Translation [Text] / P. A. Newmark. – Hertfordshire : Prentice Hall., 1988. – 200 p.

176. Nord Ch. Titel, Text und Translation [Text] / Ch. Nord. – Wien : Mainz, 1992.

177. Píchová H. The Art of Memory in Exile: Vladimir Nabokov & Milan Kundera [Text] / H. Píchová. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002. – 157 p. – Available at: <https://www.questia.com/library/105230466/the-art-of-memory-in-exile-vladimir-nabokov-milan> (Referred: 22.01.2020).

178. Reis K. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft [Text] / K. Reis. – Wien : WUV, 2000.

179. Rose M.G. Translation and Literary Criticism [Text] / M.G. Rose // Translation as Analysis M.G. Rose. – Manchester, UK : St Jerome Publishing, 1997. – 106 p.

180. Rothermel P. Vladimir Nabokov: a case study of multilingualism and translation [Text] / P. Rothermel // Styles of communication. – Wrocław, 2014. – Vol. 6. – № 1. P. 130-138. – Available at: <http://journals.univ-danubius.ro/index.php/communication/article/view/2536/2214> (Referred: 17.01.2020).

181. Venuti L. The Translator's Invisibility [Text] / L. Vennuti. – London and New York : Routledge, 1999. – 353 p.

182. Yarsawich C. Speaking in tongues: Vladimir Nabokov as a multilingual [Text] / C. Yarsawich. – London : Northeastern University Library, 2007. – 26 p. – Available at: <https://repository.library.northeastern.edu/downloads/neu:376870> (Referred: 18.01.2020).

## II. Интернет-Сайты

183. <http://www.dic.academic.ru>

184. <http://www.idioms.thefreedictionary.com>

185. <http://www.merriam-webster.com>

186. <http://www.multitran.ru>

187. <http://www.natcorp.ox.ac.uk>

188. <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/>

189. <https://ruscorpora.ru/new/>

190. <https://www.english-corpora.org/coha/>

## III. Словари и справочники

191. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов [Текст] / О.С.Ахманова. – М., 1969. – 608 с. [СЛТ]

192. Большой толковый словарь русского языка / Норинт; [под ред. С. А. Кузнецов]. СПб: Норинт, 1998. – 1534 с.

193. Кожина, М.Н. Стилистический словарь русского языка [Текст] / М.Н. Кожина. – М., 2006. – 696 с.

194. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. 4-е изд. [Текст] / А.В.Кунин – М.,1984. – 944 с.

195. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. – М., 1987. – 752 с. [ЛЭС]

196. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. - М.: Азбуковник, 1999. - 944 с.

197. Словарь литературоведческих терминов [Текст] / сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. - М., 1974. 454с. [СЛТ]

198. Словарь русского языка [Текст] / под ред. Д.Н.Ушакова : в 4 т. - М. ; Л., 1935-1940. - Т. 1. - 1562 с.; Т. 2. - 1040 с.; Т. 3. - 1424 с.; Т. 4 - 1500 с. [СРЯ]

199. Словарь современного русского литературного языка [Текст] : в 17 т. - М. ; Л., 1948-1965. [ССРЛЯ]

200. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник [Текст] / науч. ред. и сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. - М., 1999. - 319 с. [СЗЛ]

201. Longman Dictionary of Contemporary English [Text]. - Longman, 1997. - 1668 p. [LDCE]

202. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners [MALD]. - Macmillan Publishers, 2006 - 1692 p.

203. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Text] / Ed. by J. Turnbull. - 8<sup>th</sup> ed. - Oxford University Press, 2010. - 1796 p. [OALD]

204. Scott, A. Current Literary Terms [Text] / A. Scott. - The Macmillan Press Ltd, 1980. - 324 p.

205. Shipley, J. Dictionary of World Literary Terms [Text] / J. Shipley. - N.-Y., 2007. - 652 с.

206. The Oxford Dictionary of Quotations [Text]. - Oxford, 1977. - 1003 p.

#### **IV. Тексты, послужившие материалом исследования**

207. Набоков В.В. Машенька. // Романы. Рассказы. М. : Дрофа: Вече, 2002. С. 23-107.

208. Nabokov V. Mary. New York : Vintage Books, a division of Random House, Inc., 1989. 114 p.



## ПРИМЕЧАНИЕ 1. Контексты употребления лексем *тень* / *shadow*

### 1.1 Лексема *тень*

#### 1.1.1. Предложения с общеупотребительными атрибутивными конструкциями, описывающими физические характеристики тени и её внешний вид

Он прыгнул через кювет и запрыгал по шоссе через лужи, потом опять через кювет и побежал, замелькала его **чёрная тень**, скрылась за ближним баракком. [Василий Аксенов. *Пора, мой друг, пора* (1963)]. **Лёгкая розовая тень**, дрожавшая на высокой стене, показывала, что русские топят печку, труба раскалилась и тускло светилась. [Василий Гроссман. *Жизнь и судьба, часть 3* (1960)]. Через экран слева направо быстро прошла **широкая серая тень**. [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Полдень. XXII век* (1961-1967)]. **Смутная тень** на мгновение заслонила свет лампочки, громко скрипнули половицы. [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Понедельник начинается в субботу* (1964)]. На скале перед собою он видел **изогнутую тень** моста и две тени посреди пролета. [Даниил Гранин. *Иду на грозу* (1962)]. Я всмотрелся и увидел **темную длинную тень**, легко и быстро скользившую по небу. [К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни. Беспокойная юность* (1954)]. Его **гигантская расплывчатая тень** ложилась на нижние облака. [Н. К. Чуковский. *Балтийское небо* (1946-1953)]. На глаза ее падала от соломенной шляпы **сизая тень**. [М. А. Шолохов. *Тихий Дон. Книга первая* (1928-1940)]. **Синеватая тень** сгущалась у складок губ и носа. [М. А. Булгаков. *Белая гвардия* (1923-1924)].

#### 1.1.2. Стёртая метафора

— ответил Соль Саин, уловив **тень удивления**, мелькнувшую во взгляде командира... [И. А. Ефремов. *Час быка* (1968-1969)]. **Тень тревоги**

прошла по лицу Вир Норина, сделав его похожим на тормансианина. [И. А. Ефремов. Час быка (1968-1969)]. Но ведь безумно высказать хоть малую **тень** такого **подозрения**. [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)]. — Добавил искренне: — В конце концов, очень рад, что вы уничтожили даже **тень** моих **сомнений**. [Вадим Кожевников. Щит и меч. Книга вторая (1968)]. Иоганн внимательно следил за выражением лица Папке, проверяя, появится ли на нем хотя бы **тень притворства**. [Вадим Кожевников. Щит и меч. Книга первая (1968)]. Она поднимает руку, и слабая **тень улыбки** скользит по ее лицу. [Н. Н. Берберова. Курсив мой (1960-1966)]. И глянул на него своими правдивыми глазами, в которых не то что мысль, **тень мысли** была уже видна — мать глядела из этих глаз. [Г. Я. Бакланов. Июль 41 года (1964)]. И как спешно пришлось все восстанавливать, едва над Родиной нависла **тень войны**. [И. А. Ефремов. Лезвие бритвы (1959-1963)]. Была еще какая-то надежда, **тень надежды**, с какой Ричард смотрел на Крылова, или нет, скорее на Алтынова, потому что ему трудно было заставить себя обратиться к Крылову. [Даниил Гранин. Иду на грозу (1962)]. **Тень озабоченности** еще держалась у Тани в лице, напрасно она пыталась согнать ее улыбкой. [Л. М. Леонов. Вор. Часть 3 (1927-1959)]. Анна, жаждущая людей и веселья, растормошила их, заставила оглянуться на себя, сбросить **тень** преждевременно наступающей **старости**. [Г. М. Марков. Строговы. Кн. 1 (1936-1948)]. Обрывок мелодии пролетел и скрылся, оставив за собой звуковую, смутную **тень воспоминания**. [Г. А. Газданов. История одного путешествия (1938)]. Иногда **тень тревоги** проходила по его спокойному лицу. [В. К. Кетлинская. Мужество (1934-1938)]. **Тень легкого презрения** пробежала в глазах Греве, пока он выжидательно смотрел на захопотавшегося старшего офицера, ожидая ответа. [Л. С. Соболев. Капитальный ремонт (1932)].

### 1.1.3. Сравнения

По дну скользила его **тень, похожая на самолёт**. [Василий Аксенов. Звездный билет // «Юность», 1961]. Её **лиловая тень, величиной с летучую мышь**, как на экране, с угнетающим постоянством взлетала и падала на стене. [Ю. О. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом, часть 3 (1943-1958)]. Динка, напряженно вглядываясь в лица обоих товарищей, силилась понять, о чем они говорят; она чувствовала, что между Леней и Андреем легла **какая-то тень, словно пробежала черная кошка**. [Валентина Осеева. Динка прощается с детством (1969)]. **Какая-то тень упала на него, точно солнечный свет** вдруг прикрыло проплывающее облако. [А. П. Ладинский. В дни Каракаллы (1959)]. **Огромная тень, напоминавшая силуэт гигантского кашалота**, показалась во мраке, едва вырисовываясь на фоне слабого отраженного света, распространявшегося вокруг прожектора. [Григорий Адамов. Тайна двух океанов (1939)].

### 1.1.4. Эпитеты

Абарчук вдруг приподнялся на нарах, казалось, рядом шевельнулась чья-то **быстрая, бесшумная тень**. [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, ч. 1 (1960)]. И новая, **неуловимая, безгласная, лёгкая тень** легла на сожжённую войной землю, на седые и детские головы. [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)]. Путь начался, и **немая тень**, всё сгущаясь, обращалась в тьму, готовую окутать громады Москвы и Нью-Йорка. [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)]. Тут же стояли, лоя **нестойкую тень**, и скучали коноводы, державшие присмиривших лошадей. [М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1 (1929-1940)]. Я жил счастливо — если счастливо может жить человек, за плечами которого стелется в воздухе **неотступная тень**. [Г. А. Газданов. Вечер у Клэр / начало романа (1930)]. Тут, у родничка, место было сыроватое, дрожала, отбрасывая **прохладную тень**, осина, тут цвела удивительная трава,

сильный и двойной цвет которой тогда несказанно удивил нашу Киру. [Л. Ф. Зуров. Иван-да-марья (1956-1969) // «Звезда», 2005]. **Голубая мягкая тень**, отбрасываемая высокими отвесными каменными стенами, укрывала дорогу. [Юрий Рытхэу. Время таяния снегов (1967)]. В траве блеснула гильза. Комов пересек **уродливую тень** вертолета. Послышались голоса. [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. Полдень. XXII век (1961-1967)]. Из темноты справа от дороги выдвинулась **ломаная тень** виселицы. [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. Трудно быть богом (1963)]. Марина удивленно вскинула на нее глаза, **грустная тень** пробежала по ее лицу, и, не найдя других слов, она тихо сказала: [Валентина Осеева. Динка (1959)]. Так и есть, — снова метнулась **свирепая тень** — молния в землю, рядом. [А. Н. Толстой. Хождение по мукам/ Книга третья. Хмурое утро (1941)]. На минуту затуманилось солнце, заслоненное курчавой спиной облака, и на степь, на хутор, на Аксиньину понурую голову, на розовую чашечку цветка повители пала, клубясь и уплывая, **дымчатая тень**. [М. А. Шолохов. Тихий Дон. Книга первая (1928-1940)]. Покосился атаман вбок, на **угрюмую зубчато-косматую тень** Девичьей горы, далеко кверху реки замутившей ясную ширь. [А. П. Чапыгин. Разин Степан (1927)].

### 1.1.5. Метасемиотически нагруженные конструкции

Но снаряд не взорвался, и его **чёрная тень**, поглотившая небо и землю, заслонившая прошлое, обрубившая будущее, исчезла. [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, ч. 1 (1960)]. В той стороне, откуда должна была взойти луна, небо засветилось, и **тень** от избы **взгорбилась** далеко на дороге. [П. Л. Проскурин. Исход. Части I-II (1967)]. **Тень обреченности тавром** лежала на людях. [М. А. Шолохов. Тихий Дон. Книга третья (1928-1940)].

## 1.2. Лексема *shadow*

### 1.2.1. Общеупотребительные определения, указывающие на физические характеристики и внешний вид тени

*It did not pause to pant and recuperate even when what seemed to Penrod its principal purpose was accomplished, and **an enormous shadow**, vanishing westward over its surface, marked the dawn of his twelfth birthd (Booth Tarkington. *Penrod* (1914)). The corn on the far side of the clearing had suddenly darkened, as if **a gigantic shadow** had blotted it out. (Stephen King. *Children Of The Corn* (1977)). The negro's **shadow** was **huge** and it moved on the wall as the breeze moved the lamps. (Ernest Hemingway. *The Old Man and the Sea* (1951)). He saw him first as **a dark shadow** that took so long to pass under the boat that he could not believe its length. (Ernest Hemingway. *The Old Man and the Sea* (1951)). The evening light was on the fields, and the cotton plants threw **long shadows** on the ground, and the molting willow tree threw **a long shadow**. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The **shadow** in the valley was **blue and soft**. (John Steinbeck. *Of Mice and Men* (1937)). In the sty the pigs lay panting, close to the fence where **a thin shadow** fell, and they complained shrilly now and then. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The sun had stained the corntops a reddish gold, but here the **shadows** were **dark and deep**. (Stephen King. *Children Of The Corn* (1977)). The cornstalks threw **gray shadows** sideways now, and the raw smell of hot dust was in the air. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The house was full of smoke, and the yellow lantern light threw **heavy black shadows** on the walls. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The cot the man lay on was in the wide shade of a mimosa tree and as he looked out past the shade onto the glare of the plain there were three of the big birds squatted obscenely, while in the sky a dozen more sailed, making **quick-moving shadows** as they passed. (Ernest Hemingway. *The Snows of Kilimanjaro* (1936)). The kneeling figures, the soft glow of the lamp, **the dim shadows** where the negroes swayed,*

even the familiar objects that had been so hateful to her sight an hour ago, in an instant took on the color of her own emotions, and the room seemed once more a lovely place. (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 1* (1936)). After that it was all a dark and ugly scrimmage in **the deep shadow** of the old trees, with no one to call 'time,' till, battered and blown, they unclined and staggered back from each other, as a voice said: "Your names, young gentlemen?" (John Galsworthy. *In Chancery* (1920)). The trees threw **thick shadows**, the lawn looked like spilt milk, and a long, long way he could see; oh! very far; right over the world, and it all looked different and swimmy. (John Galsworthy. *Awakening* (1920)).

### 1.2.2. Метафорические эпитеты

It was merely **a lumping shadow** sweeping swiftly past; he could perceive the dim outlines of driver and guard, the soldiers swaying in their saddles, heard the pounding of hoofs, the creak of axles, and then the apparition disappeared into the black void (Randall Parrish. *Keith of the Border* (1910)). They seemed to be piling themselves up, as evening fell, like the layers and layers of **velvet shadow** dropping from the low ceiling, the dusky walls of books, the smoke-blurred sculpture of the hooded hearth (Edith Wharton. *Tales of Men and Ghosts*. (1910)). Radbourn helped Lily out into the midst of the eager little scholars, who swarmed upon her like bees on a lump of sugar, till even Radbourn's gravity gave way, and he smiled into her lifted eyes, an unusual smile, that strangely enough stopped the smile on her own lips, filling her face with **a wistful shadow**, and her breath came hard for a moment, and she trembled (Hamlin Garland. *Other Main-Travelled Roads* (1910)). This girl, way off there behind **the hideous shadow**, had been wiser Harriet Theresa Comstock. *Joyce of the North Woods* (1911)). "Come in!" in a sufficient tone: whereupon, the door was immediately flung wide, and big John Fairmeadow, with a wild, dusty blast of the gale, strode in with a gigantic basket, and slammed the door behind him, leaving **the shivering, tenacious shadow**, which had secretly followed from Swamp's End, to keep cold vigil outside (Norman

Duncan. *Christmas Eve at Swamp's End* (1911)). The Pendleton idealism was powerless to dispel this **malign shadow** which corresponded so closely to that substance of evil whose very existence the Pendleton idealism eternally denied (Ellen Anderson Gholson Glasgow. *Virginia* (1913)). A **shaggy, soft-footed shadow** was wagging along at his heels, Dick's favorite setter (Leona Dalrymple. *Diane of the Green Van* (1914)). " I'm sorry, " said Roy, " but I didn't see one **crouching shadow**" Percy Keese Fitzhugh. *Tom Slade at Temple Camp* (1917)). She waded, floated, swam a little, or, erect, roamed leisurely along the alder fringe, exploring the dim green haunts of frog and water-hen, stoat and becassine – a slim, wet dryad, gliding silently through sun and **dappled shadow** Robert William Chambers. *Barbarians* (1917)). In her old brain there was growing a deep and **appalling shadow**, something that was beginning to cloud her vision so that she could not see, and she knew that at last she had come to the uttermost end of her trail (James Oliver Curwood. *Nomads of the North* (1919)). Hollow-backed, red- eyed, her bushy tail hanging with the sneaky drop of the murderess, she advanced over the bit of open, a gray and **vengeful shadow** (James Oliver Curwood. *Nomads of the North* (1919)). When satisfied that he was not, he looked up, from the solitary waste where he stood, to the cheerless heavens and sighed; then forward into the mass of **impenetrable shadow** that he must yet traverse and shuddered as many another had shuddered ere beginning this walk (Anna Katharine Green. *Dark Hollow* (1919)). Up there, somewhere up there, near the top of the steeply plowed furrows, he had seen a **lumbering shadow** (Helen MacInnes. *Decision at Delphi* (1960)). Hunton turned to help and a huge, **amorphous shadow** fell over him, blocking the fluorescents. (Stephen King. *The Mangler* (1972)). They sat looking out at the dark, at the square of light the kitchen lantern threw on the ground outside the door, with a **hunched shadow** of Grampa in the middle of it. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The moon was in its last quarter, and decently restrained, with a **mocking shadow** to augment the crescent. James Yaffe. *Good-for-Nothing* (1953)). Tony loudly and crisply barked a commanding suggestion to **the ominous shadow** of figures, that this customer

would be unmolested. Zeke, weak and feeling retching sensations inside, felt very sick (James T. Farrell. *What Time collects* (1964)). The moonlight stitched **inky crescent-shaped shadows** and folds across everything (Stephen King. *Night Surf* (1974)). One candle burned on the table, a tiny spark of light that threw **monstrous shadows** about the high - ceilinged room and made the massive sideboards and buffet look like still, crouching beasts (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 2* (1936)). In a hundred nightmares, she had fled through fog like this, through a haunted country without landmarks, thick with cold cloaking mist, peopled with **clutching** ghosts and **shadows**. (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 2* (1936)). But he felt **a mere shadow** sitting there; nor did any inspiration come, while the fingers of the wind tapped on the darkening panes of the french-window. (John Galsworthy. *In Chancery* (1920)).

### 1.2.3. Развёрнутые метафоры

It was the only genius he had, declaring itself from his tenderest years, never knowing **the shadow of defeat**, and giving me, above all, from as far back and by the very radiation of the fact, endlessly much to think of (Henry James. *A Small Boy and Others* (1913)). She had him with her now; **the shadow of impending separation** had not yet fallen upon her Peter Bernard Kyne. *The Long Chance* (1914)). A **shadow flitted** across the girl's countenance (Chelsea Curtis Fraser. *Good Cheer Stories Every Child Should Know* (1915)). Most of the men were homesick, and they all felt the **shadow of impending disaster**; only Lewis and his confidants realized the seriousness of the situation, however (Florence Partello Stuart. *The Adventures of Piang the Moro Jungle Boy A Book for Young and Old* (1917)). In **the cobalt shadow** Savina was robbed of her vitality; she seemed unreal; as she passed through the vivid projected rays of midday it appeared as though they must shine uninterruptedly through her body Joseph Hergesheimer. *Cytherea* (1922)). Her **shadow was puddled starkly around her feet**. (Stephen King. *Children Of The Corn* (1977)). The hours dragged by and **the black shadow**



*of calamity brooded over the town, obscuring the hot sun until people looked up startled into the sky as if incredulous that it was clear and blue instead of murky and heavy with scudding clouds (Margaret Mitchell. Gone with the Wind, Part 1 (1936)). And then Burchard shooting the boat out in the lake with a whir that set it bounding like a porpoise — and Clyde gazing half in a dream, half delight and hope and the other **half a cloud of shadow and terror**, with arrest and death, maybe, stalking close behind. (Theodore Dreiser. An American Tragedy, book III (1925)). Wildly, I pursued **the shadow of her infidelity**; but the scent I travelled upon was so slight as to be practically undistinguishable from a madman's fancy (May Sarton. Faithful Are the Wounds (1955)). A sudden bright squawking gust swept through the yard and seemed to tangle for an instant in the apple tree and fling its boughs wildly and then go brawling up the meadow leaving **a silver rippling shadow** on the grass (Davis Grubb. A Dream of Kings (1955)). Ramos showed **the shadow of a reckless grin of triumph** (Raymond Z. Gallun. The Planet Strappers (1961)). When he sat down forty minutes later to regard his package, drink in hand, **the shadows had marched** halfway across the wine-coloured carpet and the best of the afternoon was past. (Stephen King. Battleground (1972)). She lay in **the silvery shadows** with courage rising and made the plans that a sixteen-year-old makes when life has been so pleasant that defeat is an impossibility and a pretty dress and a clear complexion are weapons to vanquish fate (Margaret Mitchell. Gone with the Wind, Part 1 (1936)).*

#### 1.2.4 Стёртая метафора

*Distinctly, yes, she now recalled she had seen, as she glanced, **a shadow of anxiety, of perplexity**, rather, fall across his face; and, following his eyes, had beheld the figure of a man – a man in loose, grayish clothes, as it appeared to her who was sauntering down the lime-avenue to the court with the tentative gait of a stranger seeking his way (Edith Wharton. Tales of Men and Ghosts (1910)). “So it is, ” she replied, a little **shadow of sadness** falling across the brightness of her*

face” (Edna Ferber. *Dawn O'Hara, the Girl Who Laughed* (1911)). And Waitstill came out of the pantry with **a shadow of disapproval** in her eyes and in her voice (Kate Douglas Smith Wiggin. *Story of Waitstill Baxter* (1913)). His face was darkly stern, as if he had traveled far and hard on an unpleasant mission, but in it there was no **shadow of menace**, as there had been in that of Concombre Bateese (James Oliver Curwood. *The Flaming Forest* (1921)). **A shadow of regret** crossed the caller's face Rex Ellingwood Beach. *Flowing Gold* (1922)). She was suddenly frightened by the sick **shadow of fear** on her husband's face (Stephen King. *The Mangler* (1972)). On her face there was still **a shadow of the expression** the mention of the blinding had put there (Ernest Hemingway. *For Whom The Bell Tolls* (1940)). Until the war, life was never more real to me than **a shadow show** on a curtain (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 2* (1936)). Also that she would be the smartest-dressed girl in Kansas City **beyond the shadow of a doubt** (Theodore Dreiser. *An American Tragedy, book I-II* (1925)). And you mustn't worry about me, dear,” she added, seeing **a shadow, not of distrust but worry**, passing over her beloved mother's face (Theodore Dreiser. *An American Tragedy, book I-II* (1925)). Was he not in **the shadow of death** and she at least had not deserted him (Theodore Dreiser. *An American Tragedy, book III* (1925)). There was a slight gleam of triumph in his eye as he said this, at the same time that there was a slight **shadow of disappointment** in Mollenhauer's. (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). The verdict of the jury does not establish this fact; the evidence does not show conclusively that it could be established; and the same jury, upon three other counts, found the defendant guilty without **the semblance of shadow of evidence**. (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)).

### 1.2.5. Сравнения

*Always the more impressive, Mrs. Griffiths now showed herself markedly different and more vital in this trying situation, a kind of irritation or dissatisfaction with life itself, along with an obvious physical distress, seeming to*

*pass through her like a visible shadow* (Theodore Dreiser. *An American Tragedy*, book I-II (1925)). *The gray cat sneaked away toward the open barn shed and passed inside like a shadow.* (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). *She clung to him like a shadow* (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind*, Part 2 (1936)). *And forthwith, and while Sondra wept on, he proceeded first to call his wife in order to explain the nature of the blow — a social blow that was to lurk in her memory as a shadow for the rest of her years — and next to call up Legare Atterbury, lawyer, state senator, chairman of the Republican State Central Committee and his own private counsel for years past, to whom he explained the amazing difficulty in which his daughter now found herself* (Theodore Dreiser. *An American Tragedy*, book III (1925)).

#### 1.2.6. Метафорические сравнения

*And now, as Scarlett looked sadly back, she realized that Melanie had always been there beside her with a sword in her hand, unobtrusive as her own shadow, loving her, fighting for her with blind passionate loyalty, fighting Yankees, fire, hunger, poverty, public opinion and even her beloved blood kin* (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind*, Part 2 (1936)). *True to her promise, Melanie clung to Scarlett's skirts like a small rustling shadow and Gerald was too much of a gentleman to upbraid his daughter in front of her* (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind*, Part 1 (1936)). *By now they're well beyond the pass with Castile all yellow and tawny beneath them now in the morning, the yellow crossed by white roads and spotted with the small villages and the shadows of the Heinkels moving over the land as the shadows of sharks pass over a sandy floor of the ocean* (Ernest Hemingway. *For Whom The Bell Tolls* (1940)). *She walked stiltedly back to the car, her shadow following, a dark mascot who stuck close at this hour of the day.* (Stephen King. *Children Of The Corn* (1977)).

### 1.2.7. Метонимия

*"And it strikes me you two are very game about it, "she went on, then added with **the shadow of a sigh**: "What a pity you are not old-timers. " (Jack London. *Smoke Bellew* (1912)). **A shadow disengaged itself from the mass and came to the gate** (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 1* (1936)). **The shadow seemed to take off a hat** and a quiet voice came from the darkness (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 1* (1936)). **The shadow moved away, merged itself with the other shadows and the feet tramped off** into the darkness (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 1* (1936)).*

### 1.2.8. Конгломераты тропов

*And as for getting along," she went on, noting a sudden **dour shadow that passed over Clyde's face like a cloud**, "why we could always find something to do — I know I could, anyhow, once the baby is born (Theodore Dreiser. *An American Tragedy, book I-II* (1925)); (Sometimes a shadow moved against a dressing-room blind above, gave way to another shadow, **an indefinite procession of shadows, who rouged and powdered in an invisible glass**) (F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925)); Then steadily Lightning drew abreast of him, **a grim and merciless shadow of doom** (James Oliver Curwood. *Nomads of the North* (1919)). He permitted himself **the faintest shadow of a smile**) (Theodore Dreiser. *An American Tragedy, book III* (1925)).*

## ПРИМЕЧАНИЕ 2. Контексты употребления лексем *дом* и *house*

### 2.1 Лексема *дом*

#### 2.1.1. Общеупотребительные атрибутивные комплексы, описывающие физические характеристики дома и его возраст

*Старинный двухэтажный дом кремового цвета помещался на бульварном кольце в глубине чахлого сада...* [М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1 (1929-1940)]. *Как пройдёте большой серый дом, — говорил Бомбардов...* [М. А. Булгаков. Записки покойника (Театральный роман) (1936-1937)]. *Дом был белый, с колоннами и полосатыми шторами на окнах* [К. Г. Паустовский. Книга о жизни. Далекие годы (1946)]. *Получался каменный дом* [К. Г. Паустовский. Книга о жизни. Далекие годы (1946)]. ... *старый бревенчатый дом* весь трясется [А. Н. Толстой. Петр Первый. Книга третья (1944)]. *Дом большой, старый, огороженный со стороны двора палисадником, ютился в саду* [М. А. Шолохов. Тихий Дон. Книга первая (1928-1940)]. *Видите вон голубой дом, — спросил неожиданно Цветухин...* [К. А. Федин. Первые радости (1943-1945)].

#### 2.1.2. Лексеммы, обозначающие разновидности дома

*С лёгкой руки членов МАССОЛИТа никто не называл дом "домом Грибоедова"...* [М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1 (1929-1940)]. *Венчающая список надпись "Дом драматурга и литератора" заставила Маргариту испустить хищный задушенный вопль* [М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 2 (1929-1940)]. *А вон и детский дом, — сказала мама* [Елена Ильина. Четвертая высота (1945)]. *Он миновал районный дом культуры, не посмотрев на большой полотняный щит...* [Н. Н. Шпанов. Ученик чародея (1935-1950)]. *Приехав в Дом отдыха, он так старательно гулял по его живописным окрестностям...* [Н. Н. Шпанов. Ученик чародея

(1935-1950)]. *Цветухин придумал поход в ночлежный дом для изучения типов...* [К. А. Федин. Первые радости (1943-1945)].

### 2.1.3. Словосочетания метафорического характера

В арсенал выразительных средств русскоязычных романов XX столетия также входят словосочетания метафорического характера: *Дом — каменная громада — не домом был; каменная громада была Сенаторской Головой...* [Андрей Белый. Петербург (1913-1914)]. *Ни одно в пяти этажах не светило, я понял, что это не дом, а многоярусный корабль, который летит под неподвижным черным небом* [М.А. Булгаков. Записки покойника (Театральный роман) (1936-1937)].

### 2.1.4. Сравнения

*Словно дом ослеп... Дом с выколотыми глазами...* [Н. Н. Шпанов. Ученик чародея (1935-1950)]. *Ваш дом подобен пустыне... Уж не было ли вашему превосходительству какой тревоги?* [В. Я. Шишков. Емельян Пугачев. Книга вторая. Ч. 3 (1939-1945)].

### 2.1.5. Словосочетания с экспрессивно-оценочной нагрузкой

*В глубине его, упираясь в рощу, стоял дом, необыкновенной и мрачной архитектуры* [А. Н. Толстой. Аэлита. (Закат Марса.) (1939)]. *Дом напоминал гигантскую гробницу* [А. Н. Толстой. Аэлита. (Закат Марса.) (1939)]. *Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна* [А. П. Платонов. Счастливая Москва (1936)]. *Огромный дом был тих, мертв...* [А. Н. Толстой. Петр Первый.

Книга первая (1930)]. *Недостроенный дом был мрачен и безлюден в этот ранний сумеречный час* [В.К. Кетлинская. Мужество (1934-1938)].

## 2.2. Лексема *house*

### 2.2.1. Общеупотребительные атрибутивные словосочетания, описывающие физические характеристики дома

*His factor would give account, and he would settle down in **the red brick house**, with the tobacco to the north and east, the corn to the west, and to the south the mighty river (Mary Johnston. Audrey (1902)). Nearby was a small landing, with several boats fastened to its piles; and at a little distance beyond it, shadowed by a locust-tree, **a strongly built, two-roomed wooden house**, with the earth around it trodden hard and bare, and with two or three benches before its open door (Mary Johnston. Audrey (1902)). **The small unpainted house** was mashed at one corner, and it had been pushed off its foundations so that it slumped at an angle, its blind front windows pointing at a spot of sky well above the horizon. (John Steinbeck. The Grapes of Wrath (1939)). Standing on the bridge the island looked dark, the **houses** were **high** against the sky, and the trees were shadows. (Ernest Hemingway. The Sun Also Rises (1926)). There was **a log house**, chinked white with mortar on a hill above the lake. (Ernest Hemingway. The Snows of Kilimanjaro (1936)). We saw **a white house** under some trees on the hillside. (Ernest Hemingway. The Sun Also Rises (1926)). **Houses** have always been **fireproof**, take my word for it. (Ray Bradbury. Fahrenheit 451 (1953)). The whole of this family – the six grown-ups (count them) and little Charlie Bucket – live together in **a small wooden house** on the edge of a great town. (Roald Dahl. Charlie and the Chocolate Factory (1964)). The **house** wasn't nearly **large enough** for so many people, and life was extremely uncomfortable for them all. (Roald Dahl. Charlie and the Chocolate Factory (1964)). By evening, it lay four feet deep*

around **the tiny house**, and Mr. Bucket had to dig a path from the front door to the road. (Roald Dahl. *Charlie and the Chocolate Factory* (1964)). It was always she loving me and my collection, drawing and colouring them; working together in **a beautiful modern house** in a big room with one of those huge glass windows.... (John Fowles. *The Collector* (1963)). I captured her and drove her off in the van to **a remote house** and there I kept her captive in a nice way. (John Fowles. *The Collector* (1963)). He had **a little house, built of wood** and thatched with leaves, up in the fork of a great tree, and his name was Shift. (Clive Staples Lewis. *The Chronicles of Narnia. The Last Battle* (1956)). For of course he was thinking, just as you would have been, of all the reasons why the **house** might have been **empty** so long. (Clive Staples Lewis. *The Chronicles of Narnia. The Magician's Nephew* (1955)). Here they all went ashore and were royally feasted in **a low, pillared house** overlooking the bay. (Clive Staples Lewis. *The Chronicles of Narnia. The Voyage of the 'Dawn Treader'* (1952)). Far off at the other end of this avenue they now caught sight of a **house — very long and grey and quiet-looking** in the afternoon sun. (Clive Staples Lewis. *The Chronicles of Narnia. The Voyage of the 'Dawn Treader'* (1952)). The **house** was so **large and complicated** and full of hiding-places that she thought she would have time to have one look into the wardrobe and then hide somewhere else. (Clive Staples Lewis. *The Chronicles of Narnia. The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950)). From the windows of our **little whitewashed house**, which stood high upon a grassy headland... (Arthur Conan Doyle. *The Adventure of the Devil's Foot* (1910)). And the sun went down, and we had supper in an Italian place, and then I knocked on the front door of **the beautiful stone house** of Bernard V. (Kurt Vonnegut. *Slaughterhouse-Five Or The Children's Crusade* (1969)).



### 2.2.2. Определения в препозиции к лексеме *house*, конкретизирующие функциональную разновидность дома

*The master of Westover was a treasure house of sprightly lore (Mary Johnston. Audrey (1902)). You've seen the hotels and the museums and the balls and the gambling houses. (Margaret Mitchell. Gone with the Wind, Part 1 (1936)). One afternoon in late February a warm, rich, appetising scent, such as the animals had never smelt before, wafted itself across the yard from the little brew-house, which had been disused in Jones's time, and which stood beyond the kitchen. (George Orwell. Animal Farm (1945)). MR Tench stood in the shade of the customs house and thought: What am I here for? (Graham Greene. The Power and the Glory (1940)). Suppose one lady says to another in a country house, 'Is anybody staying with you? (Gilbert K. Chesterton. The Innocence of Father Brown (1911)). It looked like the entrance to a fun house. (Stephen King. Night Surf (1974)). Somewhere up ahead there would be a drugstore with a soda fountain, a movie house named the Bijou, a school named after JFK. (Stephen King. Children Of The Corn (1977)). The successful fishermen of that day were already in and had butchered their marlin out and carried them laid full length across two planks, with two men staggering at the end of each plank, to the fish house where they waited for the ice truck to carry them to the market in Havana. (Ernest Hemingway. The Old Man and the Sea (1951)).*

### 2.2.3. Сравнения

*The house was as dark as the grave (Edith Wharton. Tales of Men and Ghosts (1910)). By now we were at the foot of the steps and the house was looming over us like a-high, ugly face, with those windows on the third floor for eyes. (Stephen King. Grey Matter (1973)). The whitewashed brick plantation house seemed an island set in a wild red sea, a sea of spiraling, curving, crescent billows petrified suddenly at the moment when the pink-tipped waves were*

*breaking into surf. (Margaret Mitchell. Gone with the Wind, Part 1 (1936)). My own **house was an eyesore**, but it was a small eyesore, and it had been overlooked, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor's lawn, and the consoling proximity of millionaires — all for eighty dollars a month. (F. Scott Fitzgerald. The Great Gatsby (1925)).*

#### 2.2.4. Эпитеты, передающие пейоративные и мелиоративные коннотации

*I was staying in **the deserted house** when the portrait was taken away; and as the door closed on it I felt that Grancy's presence had vanished too (Edith Wharton. Crucial Instances (1901)). The great palace in Milan was **a gloomy house** for a girl to enter (Edith Wharton. Crucial Instances (1901)). Beneath a spreading tree a dozen fiddlers put their instruments in tune, while behind the open windows of a small, **ruinous house**, dwelt in by the sexton, a rustic choir was trying over "The Beggar's Daughter of Bednall Green" (Mary Johnston. Audrey (1902)). **The house** seemed small and **dingy** to her, after the open splendor of the pine woods (Honoré Morrow. Lydia of the Pines (1917)). How could he and Celeste ever have endured these weeks within this **appalling house**? He was said to be worth a good deal of money, and his retreat was **a lordly-looking house** with his toy shop behind it (Gwen Bristow & Bruce Manning. The Mardi Gras Murders (1932)). (Taylor Caldwell. Final Hour (1945)). Taylor Caldwell A little white **tumbling-down house**, empty for years, stood there (Jessamyn West. Friendly Persuasion West (1945)). It was nicknamed **Muck House** by the people who worked in it, she remarked (George Orwell. Nineteen Eighty-Four (1949)). There were pigeons out in the square, and the **houses were a yellow, sun-baked color**, and I did not want to leave the café (Ernest Hemingway. The Sun Also Rises (1926)). Such a one on the back of a smart hansom swept us past a row of ancient colleges and, finally turning into a tree-lined drive, pulled up at the door of **a charming house**, girt round with lawns and covered with purple wistaria. (Arthur*

Conan Doyle. *The Adventure of the Creeping Man* (1927)). He had not felt his age since he had bought his nephew Soames' **ill-starred house** and settled into it here at Robin Hill over three years ago. (John Galsworthy. *Indian Summer of a Forsyte* (1918)). Then we turned our steps towards this **ill-omened house** in which they had met their strange fate (Arthur Conan Doyle. *The Adventure of the Devil's Foot* (1910)). Going down we heard Henry fire three times, the reports loud as grenades in the closed hallways of that empty, **cursed house** (Stephen King. *Grey Matter* (1973)). "It's a **nice cozy house** you have here," I said, and it really was. ([Kurt Vonnegut. *Slaughterhouse-Five Or The Children's Crusade* (1969)). In the doorways of **the sun-beaten tenant houses**, women sighed and then shifted feet. (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). His mother was coming down the front steps of one of **the less tatterdemalion houses** of this row, a lower front window of which carried a very conspicuous card which read "Furnished Rooms. (Theodore Dreiser. *An American Tragedy*, book I-II (1925)).

### 2.2.5. Олицетворение, лексический повтор, гипербола и парцелляция

(With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head, and his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and **the house jumped up** in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black) (Ray Bradbury. *Fahrenheit 451* (1953)); (In my **house**, when I had a **house**, and now I have no **house**, there were the tusks of boar I had shot in the lower forest) (Ernest Hemingway. *For Whom The Bell Tolls* (1940)); **I'll tear this house down, stone by stone**, and burn it and sow every acre with salt before I see either of you put foot over this threshold, she shouted) (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind*, Part 2 (1936)); Stores. Houses. Street lamps (Theodore Dreiser. *An American Tragedy*, book III (1925)).

### ПРИМЕЧАНИЕ 3. Контексты употребления лексем *окно* / *window*

#### 3.1 Лексема *окно*

##### 3.1.1. Общеупотребительные атрибутивы и развёрнутые описательные конструкции, уточняющие характеристики окна и указывающие на его внешний вид

Любой шаг отзывался, как звон капли, и все коридоры вели в зал — огромный, метров сто, с **высокими готическими окнами**, — целое море света стояло в нём в солнечные дни. [Ю. О. Домбровский. Хранитель древностей / Приложение (1964)]. В ящик из-под посылки были вложены **готические своды, высокие стрельчатые окна с разноцветными стёклами**, длинный стол под чёрным покрывалом и монахи за ним [Ю. О. Домбровский. Хранитель древностей, часть 2 (1964)]. Недосягаемый и чистый, как больница, потолок был в вышине, дымный солнечный свет проникал сквозь **большие окна, взятые в металлическую сетку** [Василий Аксенов. Пора, мой друг, пора (1963)]. Он видел "закрытые", вымершие деревни с заколоченными окнами и дверями [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, ч. 1 (1960)]. Вдоль теплушек ходили часовые, к **маленьким, зарешечённым окнам** прижимались бледные лица заключённых, кричавших: "Покурить", "Табачку" [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 2 (1960)]. А в **освещённых окнах, закрытых белыми занавесками**, мелькали тени, у подъезда хлопали дверцы машин, вспыхивали фары [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)]. Новая просторная приёмная, выходившая **зеркальными окнами** на улицу, была закрыта, и приём посетителей производился в помещении старой приёмной [Василий Гроссман. Жизнь и судьба, часть 3 (1960)]. Гарднер стоял, прислонясь к переплёту **большого венецианского окна**, и слушал [Ю. О. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом, часть 2 (1943-1958)]. Несомненно, что это были пять **тёмных окон** на углу здания, в восьмом этаже [М. А. Булгаков. Мастер и

Маргарита, часть 2 (1929-1940)]. Мейзерак вскинул тоскливые глаза на **запотевшее окно** [А. И. Алдан-Семенов. *Красные и белые* (1966-1973)]. Он позабыл дом, но помнил **три окна с белыми ставнями**, крыльцо с деревянными резными колоннами. [А. И. Алдан-Семенов. *Красные и белые* (1966-1973)]. Они миновали пекарню с **высокими, ярко освещенными окнами**, и Рэдрика обдало волной теплого, необыкновенно вкусного запаха [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. *Пикник на обочине* (1971)]. **Окна оплывали желтым**, и фонари горели не реже, чем в полку вдоль забора над проволокой [Владимир Корнилов. *Демобилизация* (1969-1971)]. **Окна были прикрыты щелястыми ставнями**, в эти щелки проливались струйки электрического света [Анатолий Иванов. *Полипов в истинном свете* // «Огонек». № 12, 1970]. Все мои четверо проснулись, поглядели на **черные окна** и задыхались в четыре рта [Георгий Владимов. *Три минуты молчания* (1969)]. И когда она, сдержанно улыбаясь, остановилась в отдалении, казалось, весь свет, льющийся из **двустворчатых окон** в эту просторную комнату, устремлен только на нее одну. [Вадим Кожевников. *Щит и меч. Книга вторая* (1968)]. В просторной горнице лесника с **низкими окнами** в толстых бревенчатых стенах, со свежим сосновым потолком и выскобленным полом командиры тесно стояли над оперативной картой, расстеленной на двух столах [Г. Я. Бакланов. *Июль 41 года* (1964)]. В **распахнутых окнах** бились занавески [Даниил Гранин. *Иду на грозу* (1962)]. Есть на Венце старинный дом с колоннами и **обтянутыми лепниной окнами**, с гипсовыми аллегориями и гербом на фронтоне [П. А. Сажин. *Сирень* (1962)]. Редко-редко у каких очагов, у железных печурок под открытым небом, возились хозяйки, а иные, разленившиеся от жары, лужгали семечки, как в деревне, сидя **под крохотными окнами** своих жилищ [Юрий Трифонов. *Утоление жажды* (1959-1962)]. Королевский дворец в Париже напоминал своими мощными стенами и **скупо прорезанными окнами** крепость [А. П. Ладинский. *Анна Ярославна — королева Франции* (1960)]. Осеннее солнце прорезывало косыми лучами **из узких окон** купола

дымок фимиама [А. П. Ладинский. Последний путь Владимира Мономаха (1960)]. Я заметил, что занавеска **в маленьком квадратном окне** слегка отдернулась [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. Извне (1957-1960)]. Обилие приборов напоминало пост управления звездолета, но простор большого зала **с широкими голубоватыми окнами** сразу же отводил всякие мысли о космическом корабле. [И. А. Ефремов. Туманность Андромеды (1956)]. Солнце сквозь **подмороженные окна** било ему прямо в глаза, заставляя прижмуриться: от этого крупные, грубоватые черты его бледного лица обозначились еще резче [Даниил Гранин. Искатели (1954)]. В лиловых сумерках горели **желтые окна** маленьких деревянных домов [Даниил Гранин. Искатели (1954)]. Но сквозь **пыльные окна** оно казалось низким и мутно-голубым [Даниил Гранин. Искатели (1954)]. **За наглухо забитым окном — тоже серым, в высохших потеках от дождевых капель —** ничего нельзя было разобрать [К. Г. Паустовский. Повесть о жизни. Беспокойная юность (1954)]. На иных играла музыка, танцевали, на иных по случаю воскресного дня служили божественную службу, — и тогда из круглых, **отделанных красным деревом окон** неслись еретические песнопения, длинное «амэ-эн», бормотание священника [Ю. П. Герман. Россия молодая. Часть первая (1952)]. Тяжело дыша и прихрамывая, джентльмен прошел коридор, скупо освещенный **единственным стрельчатым окном**, и, отдышавшись, открыл дверь в тесную комнату. [Роберт Штильмарк. Наследник из Калькутты (1950-1951)]. Три **широких застекленных окна** давали нужный свет [В. Я. Шишков. Емельян Пугачев. Книга третья. Ч. 1 (1934-1945)]. Мой учитель спал на полу, покрывшись полушубком и положив под сеник какую-то металлическую светлую штуку, а я все ворочался, пил воду, садился на постели, смотрел **в замерзшее узорами окно** [Вениамин Каверин. Два капитана (1938-1944)]. Вадим Петрович Роцин проснулся поздно в дрянной гостиничной комнате, с **грязным окном, занавешенным пожелтевшей газетой**, на коротенькой койке, под тощим одеялом [А. Н. Толстой. Хождение по мукам/ Книга

*третья. Хмурое утро (1941)]. В расписной, сумрачной прихожей с **окнами из цветной слюды** встретил грозную толпу седой дворецкой в синем доломане, с протазаном в руках [А. П. Чапыгин. Разин Степан (1927)]. Только в **громادных окнах** неподвижно чернела ночная чернота [А. С. Серафимович. Железный поток (1924)].*

### **3.1.2. Конструкции с существительными, а также адъективами, обозначающими стороны света, или, передающими функциональную разновидность здания / помещения, в котором расположено окно**

*Особый стул Нержина — с пружинистой спинкой, податливой каждому движению спины, и особый стол с ребристыми опадающими шторками, каких не делают у нас, и удобное место у **южного окна** — человеку, знакомому с историей Марфинской шарашки, всё открыло бы в Нержине одного из её основателей [Александр Солженицын. В круге первом, т.1, гл. 1-25 (1968)]. Едва только он заступил на дежурство в девять часов вечера, подсчитал, что все заключённые, числом двести восемьдесят одна голова, на месте, произвёл выпуск их на вечернюю работу, расставил посты (на лестничной площадке, в коридоре штаба и патруль под **окнами спецтюрьмы**), как был оторван от кормления и размещения нового этапа вызовом к ещё не ушедшему домой оперуполномоченному майору Мышину [Александр Солженицын. В круге первом, т.1, гл. 26-51 (1968)]. За **окном автобуса** пятый час тянулась одна и та же однообразная картина [А. В. Кузнецов. Огонь // «Юность» № 3-4. 1969]. В **запыленные окна** вагонов видны забинтованные головы, бескровные лица, туго стянутые монашеские косынки сестер и свешивающиеся с верхних полок солдатские одеяла [Валентина Осеева. Динка прощается с детством (1969)]. В каждом углублении стены, между **сияющими окнами**, скрывалась еле зримая фигура [И. А. Ефремов. Час быка (1968-1969)]. Вот здесь, — он обвел руками*

обширный зал с большими окнами, стекла которых были затемнены внизу, — вы можете чувствовать себя в полной безопасности [И. А. Ефремов. Час быка (1968-1969)]. Все окна ресторана были отворены, струился теплый ночной воздух, и во всем этом была обманчивая убедительность, так, точно мир, в котором мы были осуждены жить, был чем-то похож на этот вечер над морем — пальмы, вкус холодного оранжада, запах воды и это звуковое движение под смещающимися клавишами рояля [Г. А. Газданов. Эвелина и ее друзья (1968)]. Мы сидели на травке в пыльном скверике под окнами заводского управления и переваривали обед — каждый по-своему [Аркадий Стругацкий, Борис Стругацкий. Сказка о Тройке (1967-1968)]. За окнами вагона стелился влажный туман, пересекаемый тем же бесконечным дождем, пролетал белыми клочьями пар от паровоза, дымились смутно возникающие и тотчас исчезающие поля [Г. А. Газданов. Пробуждение (1966)]. Тягучая музыка доносилась из окна пивной [Михаил Анчаров. Теория невероятности (1965)]. Мы отворили облупленную дверь и вошли в пыльную темноту чердака, прорезанную косыми полосами звездного света из чердачных окон [Михаил Анчаров. Теория невероятности (1965)]. Из узкого церковного окна падал луч солнечного света и как мечом разрезал голубоватые облака клубящегося фимиамного дыма [А. П. Ладинский. Анна Ярославна — королева Франции (1960)]. За окнами аудитории горели позолотой и никак не могли догореть киевские сады [К. Г. Паустовский. Повесть о жизни. Беспокойная юность (1954)]. Наконец Лунин в окне вагона увидел огромный, словно вылитый из тусклого металла, водопад и казавшуюся неподвижной белую пену у его подножия — плотину знаменитой Волховской гидроэлектростанции [Н. К. Чуковский. Балтийское небо (1946-1953)]. Из окна паровоза поглядывал пожилой усатый машинист в промасленной кепке [Н. К. Чуковский. Балтийское небо (1946-1953)]. Григорий подъехал к распахнутому окну флигеля; перегнувшись с седла, громко спросил [М. А. Шолохов. Тихий Дон. Книга четвертая (1928-1940)]. На противоположной стене темнело такое



же **узорчатое окно** [Василий Ян. Чингиз-хан (1939)]. **Из окон амбулатории** смотрели санитарки в белых халатах [Илья Ильф, Евгений Петров. Золотой теленок (1931)].

### 3.1.3. Метафорические эпитеты

Лиза ждала, когда **солнечный квадрат окна** вползет к ней на подушку [Даниил Гранин. Искатели (1954)]. Но сквозь **пыльные окна** оно казалось низким и мутно-голубым [Даниил Гранин. Искатели (1954)]. Автовокзал стоял в центре площади — широкое приземистое здание с некрупными, **подслеповатыми окнами** и высокой остроконечной крышей, как пряничная избушка [А. В. Кузнецов. Огонь // «Юность» № 3-4. 1969]. Особенно бросились в глаза Лизе **темно-лиловые, аметистовые огромные окна** тяжелого здания напротив церкви. [П. Н. Краснов. Ложь (1938-1939)]. Их зеркальная поверхность отражала **синие квадраты окон с оранжевой лентой заката** [Даниил Гранин. Искатели (1954)].

## 3.2. Лексема *window*

### 3.2.1. Узуальные атрибутивные словосочетания, конкретизирующие внешние характеристики окна

*There was a white curtained window around which roses and honeysuckle grew, and threw their tendrils about in a such a reckless way, that one or two had made up their minds to live in the room instead of outdoors, and were climbing around the window sash (Amy Ella Blanchard. A Sweet Little Maid (1900)). It all looked rather bare and desolate upstairs in the dim rooms, but it was better below, especially in the dining-room, where a big bay window let in a flood of light when*

the inside shutters were opened. " Let's pretend it's our house, and keep house really, " Florence exclaimed" (Amy Ella Blanchard. *A Sweet Little Maid* (1900)). The sunlight, falling through **the small west window**, illuminated her face, making it almost radiant, and touched with brighter tints Elsie's crown of golden hair (Burt L. Standish. *Frank Merriwell's Reward* (1990)). Just how they entered was patent to all through **a glazed window** between the bed-room and the now unused dining room beyond (Charles King. *A Daughter of the Sioux. A Tale of the Indian frontier* (1902)). Then, as suddenly and a moment later, one of them reappeared, just for a moment, against **the brightly lighted window** (Charles King. *A Daughter of the Sioux. A Tale of the Indian frontier* (1902)). She did not finish the sentence, but sat there on the attic floor in a disconsolate little heap, staring out **the tiny window** while the rain beat a dirge on the leaky roof (Annie Fellows Johnston. *Cicely and Other Stories* (1902)). He sees through a crook as easily as you can look through **a plate-glass window** (Burt L. Standish. *Frank Merriwell's Chums*. 1902)). In the gray of the morning he would wake to contentedly look out through his **grated window** at the flying landscape, remembering with a sigh of satisfaction that no longer was he routed out at cockcrow to be driven afield (Sewell Ford. *Horses Nine. Stories of Harness and Saddle* (1903)). Running to his **dormer window**, he yelled fire at the top of his voice (Charles King. *Lanier of the Cavalry or, A Week's Arrest* (1909)). At a sign from their leader he dropped dumbly into a section, settled himself next **the frosty window**, with his head shrunk down in his worn coat-collar, and his slouch hat pulled over his eyes (Charles King. *Lanier of the Cavalry or, A Week's Arrest* (1909)). Get up, my child, and look out of **the latticed window** at the back of my cottage (Josephine Daskam Bacon. *In the Border Country* (1909)). The one **window was draped in stiff**, white lace curtains that fell from the ceiling in a billowing cascade and flowed out into the middle of the room (MacGregor, Mary Esther Miller. *Treasure Valley* (1908)). Her glance, however, strayed to **the narrow window**, and then wandered back to the well-worn interior of the coach Frederic Stewart. *The Strollers* (1902)). It was about twenty feet long and twelve feet wide, and contained nothing but stone walls and floor,

with **a heavy iron-grated window** which looked out on the plaza (McReynolds, Robert. *Where Strongest Tide Winds Blew* (1907)). A head is seen outside **the casement window** and CAPTAIN GEORGE LOVELL, clinging to a vine, peeps in, then he raises himself to the sill, throws his leg over and cautiously enters (Madeleine Lucette Ryley. *Mice and Men* (1909)). Harknesses were shot at the plough, through their **lamp-lit cabin windows**, coming from camp-meeting, asleep, in duello, sober and otherwise, singly and in family groups, prepared and unprepared (O. Henry. *Squaring the Circle* (1908)). **The windows were high and narrow**; a large-faced clock faced the west entrance of the room where you came in from the stairs; a collection of telegraph instruments, with their accompanying desks and chairs, occupied the northeast corner (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). The wall which divided the dining-room from the parlor could be knocked through and a hanging of some pleasing character put in its place, **a bay-window** could be built to replace **the two present oblong windows** — a bay which would come down to the floor and open out on the lawn via swiveled, diamond-shaped, lead-paned frames (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). The dining-room bay hung low over the grass, as Frank wished, and **the windows were diamond-paned and leaded, swiveled on brass rods** (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). The church, with its **tall, dimly radiant windows**, its high, white altar, its figure of St. Joseph on one side and the Virgin Mary on the other, clothed in golden-starred robes of blue, wearing haloes and carrying scepters, had impressed her greatly (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). He dumped the rock out on the oilcloth behind the sugar can and directly under **the little square window** through which the sun was pouring a lavish yellow flood of light before it dropped behind the peak (B. M. Bower. *Cabin Fever* (1918)). One of these directed me to **a remote window**, in front of which I presently found Nodelman lecturing a man who wore a tape-measure around his neck Nodelman kept me waiting, without offering me a scat, a good half-hour (Abraham Cahan. *The Rise of David Levinsky* (1917)). After this I transferred my observations to **the crescent-shaped window** at one end of my study Frances Little. *The House of the Misty Star A Romance of Youth and*

*Hope and Love in Old Japan (1915)*). As near as possible to **the gable window** stood a monster structure the nature of which the beholders did not instantly recognize (*Grace Smith Richmond. Under the Country Sky (1916)*). Shouldering the shell-pitted houses patched with bits of old lumber and smoke-blackened bricks, the fine homes of the Carpetbaggers and war profiteers were rising, with mansard roofs, gables and turrets, **stained-glass windows** and wide lawns (*Margaret Mitchell. Gone with the Wind, Part 2 (1936)*). Then, glancing up at **the opaque window** of the room above Sauce's grocery shop, he drew a deep sighing breath and turned to face the bridge that crossed the river (*Aire Herbert Gorman. Mountain and the Plain (1936)*). I was working by **the tall window** (*William Saroyan. Human Comedy (1943)*). He brought the tool tray from the bench under **the cobwebby front window** and set it on top of the boards (*Max Miller. Town with the Funny Name (1948)*). As the darkness increased on the hillside, the pines around them became great black columns against a white wall, and below them **the small, orange window** of the kitchen grew brighter, and so did the longer, yellow window it made on the snow (*Max Miller. Town with the Funny Name (1948)*).

In three walls there were **small, square windows**, and in the fourth, a solid door with a wooden latch (*John Steinbeck. Of Mice and Men (1937)*). And then another dog, closer, and then two others, closer yet, and then a regular nigger-supper of barking dogs out there in the dark brought him to **the dirty window** at the end of the room (*Tom Lea. Brave Bulls (1949)*). His office was a plaster cubicle with **a single steel-framed window** (*John Macdonald. Moving Target (1949)*). **The unblinded window** gave me a full view of the single room (*John Macdonald. Moving Target (1949)*). In the glass of **the dusty little window** before him he could see a Cromwellian turn and stare in his direction (*Van Wyck Mason. Cutlass Empire (1949)*). It proved no trick at all to dodge, with ferret-like speed, from one jet shadow to the next until he paused, with lifting heart, beneath Susan's **heavily barred window** (*Van Wyck Mason. Cutlass Empire (1949)*). Falling brick has made a large Gothic arch directly beneath **the jail window**, which leads to a dark

cave inhabited by a small boy and a small girl, *LITTLE JOHNNY* and *LITTLE MOLLY* (William Saroyan. *Jim Dandy: Fat Man in a Famine* (1941)). Back of bookcase and out of sight of audience is a small rack on which hats are placed. L. side of stage consists of **a large circular window** with drapes and curtains, and two French doors leading to terrace (Garson Kanin. *Born Yesterday* (1945)). Two pieces of scenery have been brought in, a cathedral altar, which stands at rear center, and a section of masonry with one **deep-set window** which has been pushed back to the rear wall (Anderson, Maxwell. *Joan of Lorraine* (1946)). Here also a policeman is on guard, standing by **the shattered window**, looking out, watching the flood lights being focused on the skylight below (Anthony Mann. *Follow Me Quietly* (1949)). Yet high over the city our line of **yellow windows** must have contributed their share of human secrecy to the casual watcher in the darkening streets, and I was him too, looking up and wondering (F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925)). He knew of **a lace-curtained window** with a sign saying: "Horoscopes and Readings" (David Cornel DeJong. *Day of the Trumpet* (1941)). Even when I looked through the best glass of all of **the many-colored window**, it was not truly rose anymore; it was red, it seemed, like the fires of hell (Robert Fontaine. *The Happy Time* (1945)). "The commander looked out of **the unglazed window** of the native hut in which he had established his temporary headquarters, in one of the many villages he had taken or, rather, walked into without a fight because it was empty" (Garrett, Randall. *Despoilers of the Golden Empire* (1959)). Inside **a pawnshop window**, ringed by harmonicas and banjos and watches with thick chains, was an automatic in a worn holster (Budd Schulberg. *Disenchanted* (1950)). She wanted to sing and did so, soundlessly, her mouth against **the fogged window** of the bus, thinking as she sang (Shirley Jackson. *Hangsaman* (1951)). Once in the bus, cradled in the deep heavy seat, her father waved away through **the thick window**, the movement of great wheels under her, her family behind and the college ahead, Natalie leaned back comfortably (Shirley Jackson. *Hangsaman* (1951)). To his right, one **tall, low-silled window** obliquely flashed daylight and grass (False Entry. *Hortense Calisher* (1961)). "And **the warped window** in the

bedroom, " she said, exacting more and more as his grip loosened" (Edward Lewis Wallant. *Tenants of Moonbloom* (1963)). It was hot as hell and **the windows were all steamy** (J. D. Salinger. *The Catcher in the Rye* (1951)). Experimentally he opened them, and a kind of gnashing, a blatancy, at **the leafy window**, which he now faced, led him to close them again (John Updike. *Music School* (1966)).

### 3.2.2. Словосочетания, указывающие на тип помещения или здания, частью которого является окно или обозначающие его направление / место расположения

Every glass was instantly brought to bear upon the swiftly coming rider, Sandy's shrill young voice ringing out from **the upper window** (Charles King. *A Daughter of the Sioux. A Tale of the Indian frontier* (1902)). Just above **the attic window** where they crouched, a grinning gargoyle spouted a stream of water past the tiny diamond panes (Annie Fellows Johnston. *Cicely and Other Stories* (1902)).

So, to quaint old Greenwich Village the art people soon came prowling, hunting for **north windows** and eighteenth-century gables and Dutch attics and low rents (O. Henry. *The Last Leaf* (1907)). An hour later, while the old man was nursing his gout by **the library window**, he saw the ladies getting into a hansom (Elizabeth Robins. *The Convert* (1907)). You can't either of you go anywhere,' said Mrs. Freddy, appearing through **the balcony window**, till you've seen the children's pictures '(Elizabeth Robins. *The Convert* (1907)). Wait! I'll look out of the **morning-room window** (Elizabeth Robins. *The Convert* (1907)). The doors and windows were all well secured, all but a **cellar window** on the east side (Wardon Allan Curtis. *The Strange Adventures of Mr. Middleton* (1903)). The voice came from beneath the white lilac bush, but it seemed to come from the earth, and Katharine, at **the just opened sitting-room chamber window**, saw the whole affair, and laughed aloud (Evelyn Raymond. *The*

*Brass Bound Box (1905)*). They tore down the little lace curtain from **the kitchen window** for a bridal veil; and the next thing to be done was to catch Rebekah and dress her (*MacGregor, Mary Esther Miller. Treasure Valley (1908)*). From **the window of his dressing-room** he could see them talking together in the little court below (*John Galsworthy. The Man of Property (1906)*). Wilson started on, but stopped to look into **the drugstore window** (*Frederick Orin Bartlett. The Web of the Golden Spider (1909)*). The shops and stores had long since been closed, Max Diestricht's among them the old Hollanders' name in painted white letters stood out against the background of a darkened **workshop window** (*Frank Lucius Packard. The Adventures of Jimmie Dale (1917)*). Mrs. Ravis had peered out through the curtains of **the parlour window** to see who it was, and Turner met her and Mr. Ravis coming upstairs, abandoning the parlour to Turner's caller (*Frank Norris. Vandover and the Brute (1914)*). Five minutes later, when he hung up, he had secured the information and made careful note of it, after which he sought an arm-chair in **the hotel window**, planted his feet on the window sill and gave himself up to reflection (*Peter Bernard Kyne. The Long Chance (1914)*). The key was not in the letter box where they always kept it for the convenience of the first one who returned, so Bud went around to the back and climbed through **the pantry window** (*B. M. Bower. Cabin Fever (1918)*). "I saw one in **a store window** once as I was going by," he parried facetiously (*B. M. Bower. Cabin Fever (1918)*). He might though this was even more hazardous make an attempt to trace the wires that tapped those of his telephone through **the basement window** that gave on the garage driveway (*Frank Lucius Packard. The Adventures of Jimmie Dale (1917)*). 'It flies!' screamed Professor Ansel Hobart Whiskers Dixland, from his **bedroom window**. (*Joseph Crosby Lincoln. The Depot Master (1912)*). These two stood at **the drawing-room window** (*Seawell, Molly Elliot. Betty at Fort Blizzard (1916)*). So he went into the house, closed **the terrace window** and followed her to the library (*Mary Roberts Rinehart. The Breaking Point (1922)*). The first thing that he did was to stop up the keyhole in the bath-room door while I was in the tub, so that I had to crawl out on the piazza roof and into **the guest-room window** (*Robert*

Benchley. *Love Conquers All* (1922)). I go around through **the bath-room window** onto the roof, and walk around to the sleeping porch, and climb down into the guest room that way (Robert Benchley. *Love Conquers All* (1922)). Then there was a boom as Tom Buchanan shut **the rear windows** and the caught wind died out about the room, and the curtains and the rugs and the two young women ballooned slowly to the floor (F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925)). “Oh, hasn't she come in yet?” announced Hortense, on first being admitted by Ratterer and seeing Clyde near one of **the front windows**, looking out (Theodore Dreiser. *An American Tragedy*, book I-II (1925)). She went quietly down the front steps, looking carefully over her shoulder to make sure Mammy was not observing her from **the upstairs windows** (Margaret Mitchell. *Gone with the Wind, Part 1* (1936)). They ended under **the bunk-room window**, and then came back, making a confused double trail (Max Miller. *Town with the Funny Name* (1948)). For a time, while the blaze was highest, the light on **the tower window** made it look as if there was a raging fire inside the house too (Max Miller. *Town with the Funny Name* (1948)). Mrs. Samp/son was a life-size doll propped in a padded chair beside **the giant window** (John Macdonald. *Moving Target* (1949)). Inside **a pawnshop window**, ringed by harmonicas and banjos and watches with thick chains, was an automatic in a worn holster (Budd Schulberg. *Disenchanted* (1950)). When, two days later, Lester was taken into the prison yard for a workout Frankie and Applejack watched, from **the ground-level laundry window** (Nelson Algren. *Man with the Golden Arm* (1949)). At the front door, we saw fire spewing from Miss Maudie's **dining-room windows** (Harper Lee. *To Kill a Mockingbird* (1960)). The windows of the ward were open (Kurt Vonnegut. *Slaughterhouse-Five Or The Children's Crusade* (1969)). The flowers that flooded the world, dripped off lawns onto brick streets, tapped softly at **crystal cellar windows** and agitated themselves so that on all sides lay the dazzle and glitter of molten sun (Ray Bradbury. *Dandelion Wine* (1957)).



### 3.2.3. Эпитеты

Another time it was a sprightly little, grizzled old woman, staring into a **dazzling shop window** in which was displayed a wonderful collection of fashionably impossible hats and gowns (Edna Ferber. *Dawn O'Hara, the Girl Who Laughed* (1911)). Fearful lest she might be mistaken for one of the same class, she remained in silence, her veil merely lifted enough to enable her to peer out through **the grimy window** at the barren view slipping slowly past (Randall Parrish. *Keith of the Border* (1910)). There was another explosion of frost as she crept nearer her peek-hole in **the glowing window** (Norman Duncan. *Christmas Eve at Swamp's End* (1911)). Helen turned to take them, bringing **the smeared front window** into her vision, and just as she turned she saw Flo Barnes cross the pane, turning her head to look in (Wallace Stegner. *Second Growth* (1947)). I couldn't see the driver through **the blurred side window**, but I thought I saw a dark mass of woman's hair (John Macdonald. *Moving Target* (1949)). Through the swift cloud-rent he caught one glimpse of her expectant and angelic face peeping from **the honey-suckled window** of her cottage (Herman Melville. *Pierre or, The Ambiguities* (1949)).

### 3.2.4. Метасемиотически окрашенные словосочетания

They saw **the windows reddening under the first color of the sun** (John Steinbeck. *The Grapes of Wrath* (1939)). The front was broken by a line of **French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon**, and Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch. He had changed since his New Haven years. [F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925)]. **The windows were ajar and gleaming white against the fresh grass outside that seemed to grow a little way into the house** (F. Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby* (1925)). There were curtains of lace and a glimpse of red plush through **the windows, which gleamed warm against the cold**

*and snow outside* (Theodore Dreiser. *The Financier* (1912)). Now the Abbey windows were lit up and burnt like a heavenly, many-coloured shield (in Orlando's fancy); now all the west seemed **a golden window** with troops of angels (in Orlando's fancy again) passing up and down the heavenly stairs perpetually (Virginia Woolf. *Orlando: A Biography* (1928)).

**ПРИМЕЧАНИЕ 4. Контексты употребления лексем *lipa* / *linden*  
(*lime*)**

**4.1 Лексема *lipa***

**4.1.1. Узуальные атрибутивные комплексы, описывающие  
объективную физическую картину лип**

Сперва даже приятно было самому поруководить: устало захлопнуть дверцу в персональной "Победе", убаюканно домчаться в Марфино; миновать в оплетённых колючкою воротах вахтёра, отдающего приветствие; и ходить в окружении свиты майоров и капитанов под **столетними липами** марфинской рощи [Александр Солженицын. В круге первом, т.1, гл. 1-25 (1968) // «Новый Мир», 1990]. От всех отбившись, за **большими липами** в сторону мехмастерских [Александр Солженицын. В круге первом, т.1, гл. 26-51 (1968) // «Новый Мир», 1990]. Попав в тень чуть **зеленеющих лип**, писатели первым делом бросились к пестро раскрашенной будочке с надписью "Пиво и воды" [М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1 (1929-1940)]. А **голые липы** тяжело роняли на землю увядающий цвет [Борис Васильев. Не стреляйте в белых лебедей (1973)]. И, еще ни о чем не думая, еще ничего не поняв, пошел к той **изломанной липе** [Борис Васильев. Не стреляйте в белых лебедей (1973)]. Юрий Петрович получил квартиру, но места все равно мало, потому что в большой комнате расчесывает волосы белая дева, вытесанная когда-то Егором одним топором из **старой липы** [Борис Васильев. Не стреляйте в белых лебедей (1973)]. Этот праздник прошел, и потом была какая-то ночь, окна были настежь раскрыты, и пахло **цветущей липой**, которой совсем не слышно днем, так же как не слышно днем далеких гудков маневрирующих паровозов [Федор Кнорре. Каменный венок (1973)]. А когда старик попытался с помощью охотничьего ружья защищаться от мужичья, они повесили его перед домом на **вековой липе**, посаженной прадедом [Василий Ардаматский.

Ленинградская зима (1971)]. Уже истомно пахли почки **городских лип**, верещали скворцы, и теплый ветер подувал с разных направлений, кружа подушечный пух, обрывки газет, пыль и сор — прах нашего большого кооперативного дома [Константин Воробьев. Вот пришел великан (1971)]. Хозяин встретил меня на улице; он обносил забором эти **раскоряченные липы**, да выщербленную сирень, да кое-где уцелевшие изуродованные яблони — жалкие остатки от большого сада [Борис Можяев. Петька Барин (1971)]. — Поместье старое, а дом новый, — сказал я, кивая на **черные липы** [Борис Можяев. Петька Барин (1971)]. **Липы** в парке «Кинь грусть» — **огромнейшие, двухсотлетние**, может быть, они видели самой императрицу Екатерину II, которая, по преданию, заезжала в этот парк с Потемкиным, который почему-то хандрил, и сказала ему: «Взгляни, как хорошо [Анатолий Кузнецов. Бабий яр (1965-1970)]. — Да, в Замоскворечье, — ответил Кузнецов и при этом слове так ярко представил себе тихие с птичками переулки, **разросшиеся столетние липы** во дворах под окнами, голубые апрельские сумерки с первыми нежнейшими звездами над антеннами посреди теплого городского заката, с запоздалым стуком волейбольного мяча из-за заборов, с прыгающим светом велосипедных фонариков по мостовым, — так четко увидел все это, что задохнулся от приливших воспоминаний, вслух сказал: — Наш весь класс ушел в сорок первом... [Юрий Бондарев. Горячий снег (1969)]. Перед хутором, где начинались кусты при дороге и посаженные **молодые липы**, оставив нас, она убежала вперед [Л. Ф. Зуров. Иван-да-марья (1956-1969) // «Звезда», 2005]. Вернулся к Валиному дому и даже обрадовался: тут можно было опять перейти, как когда-то, через мостик, сесть на скамеечку под **старой облетевшей липой** и смотреть, ожидая, вдруг зажгутся окна ее комнаты. [Федор Кнорре. Орехов (1968)]. На **дуплистой липе** с блекло-зеленого листка плавно спускался паук [Виктор Курочкин. Последняя весна (1968)]. — Когда она была малышкой, а я строил в болотах реактор и по пояс проваливался в вонючую жижу, самое главное было увидеть **раскидистую**

липу и под ней мою девчонку в коротком белом платьице [Евгений Велтистов. Глоток солнца (1967)]. — Останкинские пруды, запах **лип, цветущих кронами вниз**, дожди над асфальтом, пролившиеся в небо... [Юрий Казаков. Отход (1967)]. Поболтать было не с кем, поэтому Сыроежкин решил идти в самую дальнюю булочную: может, кого-нибудь встретит или увидит что-нибудь интересное... Сережка медленно вышагивал под **тенистыми липами** [Евгений Велтистов. Электроник - мальчик из чемодана (1964)]. Засыпанные снегом кроны **подстриженных лип** напоминали головки одуванчиков, и на секунду Максимову показалось, что стоит только как следует дунуть, и весь этот невесомый снежный покой взвихрится и полетит обратно в небо [Василий Аксенов. Коллеги (1962)]. Налетали волны запаха **отцветающей липы** [Владимир Брагин. В стране дремучих трав (1962)]. Временами проглядывает ясное солнце, и тогда еще чернее делаются тучи, еще голубее чистые участки неба, еще желтее листва, еще зеленее трава, еще чернее дорога, еще более проглядывается сквозь **полуопавшие липы** старенькая колокольня... [В. А. Солоухин. Капля росы (1959)]. Под ветром шумела листва **толстых лип** [Р. Б. Гуль. Азеф (1958)]. Катерина Ивановна остановилась около **обветренной липы**, оперлась о нее рукой и заплакала [К. Г. Паустовский. Золотая роза (1955)]. Громадный плоский валун, не иначе как стол Калины, лежал на дне овражка, под навесом **древних лип** [Л. М. Леонов. Русский лес (1950-1953)]. Обширный сад, проточный пруд, **густые липы** заменили ему там друзей [Ю. Н. Тынянов. Пушкин (1935-1943)]. **Низенькие пожелтевшие липы**, пестро размалеванные вывески парикмахерских, деревянные будочки медников, жестяничков мелькают по обеим сторонам дороги [В. П. Беляев. Старая крепость (1937-1940)]. С летом у нее, должно быть, соединялось представление о длинных прогулках, о нечаянных, а, может быть, и условленных встречах, где-либо под **сладко пахнущими липами**, с «ним»; о том, что волнует девичью грудь в 20 лет; об очаровании жизни, которое проходит, увы, с годами [А. Успенский. Переподготовка (1920-1929)]. — Я

должен сойти с ума, — размышлял неизвестный поэт, двигаясь под **шелестящими липами** по набережной канала Грибоедова [К. К. Вагинов. *Козлиная песнь* (1928)]. Над самым обрывом белесой лентой легла аллея, огороженная чугунной резной решеткой, **осененная столетними широколапыми липами** [Б. А. Лавренев. *Рассказ о простой вещи* (1924)].

#### 4.1.2. Метафоры

**Липы и акации разрисовали землю в саду сложным узором пятен** [М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, часть 2 (1929-1940)]. Из старого вахрамеевского сада **липы и сирень перевесились через забор всей грудью** — так в душные вечера, смяв о подоконник пышное тело, выглядывают из окон ярославские, рязанские, замоскворецкие красавицы [Е. И. Замятин. *Русь* (1923)]. Спокойно натягивала на себя легкую рубашку, и **шелк лип**, впечатывался в тело и намокал, становясь почти прозрачным под косыми лучами бьющего из-за леса солнца [Борис Васильев. *А зори здесь тихие* (1969)]. Сейчас, идя мимо, он с улицы улыбнулся **нахохленным голым липам** там за решеткой [В. Ф. Панова. *Володя* (1959)]. Они слишком коротки, слишком драгоценны, стремительные ярко-изумрудные дни начала осени, пахнущие яблоками, дни красных гроздьев рябины, рдеющих в зелени, дни первой **позолоты лип**, дни пролета птиц и крика невидимых стай в вышине, прозрачные дни ласкающей теплоты солнца и неожиданных откуда-то ледяных дуновений [Е. В. Дубровский. *Лесной шум* (1935)]. **Истошные липы держат в трясущихся ладонях маленькие, пыльные, пахучие цветы** [Анатолий Мариенгоф. *Бритый человек* (1929)]. На углу, **под шатром цветущей липы**, обдало меня буйным благоуханием [В. В. Набоков. *Гроза* (1924)]. За густыми кронами желтеющих кленов мелькнули купола Барышей, **расступившиеся липы открыли пышные контуры** расстрелиевского здания, куда Кремнев, будучи гимназистом, ходил ежедневно. [А. В. Чаянов.

*Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии (1920)]. Болотов видел, как с оголенной, **чахоточной липы**, ломая ветви, покатился маленький, невзрачный комок [Б. В. Савинков (В. Ропшин). То, чего не было (1918)]. **Липы уронили свой темно-зеленый убор**, и на дорожках обнаженного сада густым ковром легли опавшие листья [Б. В. Савинков (В. Ропшин). То, чего не было (1918)]. Печально поникшие стоят с заметно поредевшей листвой деревья: багряные клены, червонно-желтые березы, **янтарно-золотые липы** [Л. А. Чарская. Игорь и Милица (Соколята) (1915)]. — Сидит господь на холме, среди луга райского, на престоле синя камня яхонта, под **серебряными липами**, а те липы цветут весь год кругом; нет в раю ни зимы, ни осени, и цветы николи не вянут, так и цветут неустанно, в радость угодникам божьим [Максим Горький. Детство (1913-1914)]. Его высокие тополя и липы сгрудились в одну сплошную темно-зеленую стену, издали казавшуюся непроницаемой [Юрий Слэзкин. Мареве (1907)].*

#### 4.1.3. Олицетворения

*И только берёзы и липы, посаженные сорок лет назад отцом Дмитриева, страстным садоводом, выросли мощным лесом, сомкнулись листвой и **горделиво оповещали прохожих**, заглядывавших через забор, о том, что всё в посёлке кипит, цветёт и произрастает, как должно [Юрий Трифонов. Обмен (1969)]. **Липы вперегонки с хвойняком тянулись ввысь, скручивали ветви, извертывались черными стволами, но места своего не уступали** [Виктор Астафьев. Ясным ли днем (1967)]. В решетчатые окна глядят старые липы [Е. И. Замятин. Уездное (1912)]. **Замахала липа с кружевными листьями, борясь с огнем солнечным**, и зверь прыгнул в чащу из-под ног полковника [Андрей Белый. Кубок метелей (1907)].*

#### 4.1.4. Сравнения

*Каждое дерево и каждый куст — карагач, сирень, тополь, липа, — которые я видел еще саженцами, теперь представляли чудо зимней красоты: иные из них напоминали волшебные изделия русских кружевниц, иные стояли вдоль палевых и розовых многоэтажных жилых корпусов, как некие белокаменные скульптуры, иные были разительно схожи с хрупкими кустами известковых кораллов синеватого подводного царства, иные — с ветвистыми оленьими рогами, пантами, осыпанными мельчайшими, пылевидными осколками уральских самоцветов... [В. П. Катаев. Трава забвенья (1964-1967)].*

#### 4.1.5. Эпитеты

*Я получил свой стакан и медленно побрёл, отхлебывая на ходу, в какой-то мрачный закоулок, над которым висели ветви могучих лип [Василий Аксенов. Пора, мой друг, пора (1963)]. В эту ночь он поймал в снежной пещерке рябчика и перед самым рассветом нашел пчелиный улей в дупле одинокой липы [А. А. Ливеровский. Журавлиная родина. Рассказы охотника (1966)]. Показались, мохнатые важные липы с своею темной прохладной сенью, где монотонно гудели шмели [А. Н. Будищев. Бедный паж (1913)].*

*Вдалеке, перед штабом спецтюрьмы, под купою волшебно-обелённых марфинских лип мелькала утренняя арестантская прогулка [Александр Солженицын. В круге первом, т.1, гл. 26-51 (1968) // «Новый Мир», 1990]. Высокие, мрачно-молчаливые липы расступались передо мною, — и между их толстыми чёрными стволами, в расселины плетня, в просветы между листьями я видел нечто страшное и необыкновенное, от чего беспокойной жустью наполнялось моё сердце и мелкой дрожью подергивались ноги*



[Л. Н. Андреев. *Набат* (1901)]. Под этот гудящий звон, — он гудел даже во мне во всём, — я перешёл ещё один мост, поднялся на гору к присутственным местам, к домам николаевских и александровских времён, перед которыми вдоль длинной светлой площади вправо и влево тянулся бульвар, широкая аллея ещё по-утреннему свежих, **прозрачно-тенистых лип** [И. А. Бунин. *Жизнь Арсеньева. Юность* (1927-1933)].

Вон **чахлая липа** есть, есть чугунная решётка и за ней бульвар... [М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита, часть 1* (1929-1940)]. Разговаривая на эти интересные темы, братья давно бы дошли до Поварской, до своего дома, если бы они шли, но в том-то и дело, что они давно уже не шли, а стояли на Никитском бульваре, возле ствола **крепенькой пушистой от снега липы** [Василий Аксенов. *Любовь к электричеству* (1969)]. Макушки **кудрявых лип** мне мешали смотреть, и все же я понял: эта дорога была Волга [С. М. Голицын. *За березовыми книгами* (1963)]. Отвернутый половик держал дверь в широко открытом положении, покамест швейцар энергично выбивал пыльный мат о ствол **невинной липы**: чем я заслужила битье? [В. В. Набоков. *Дар* (1935-1937)]. Приехали они под вечер и, остановив тарантас с колокольчиком у каменных ворот с двумя круглыми шарами на башенках, отправились пешком, весело неся в руках маленькие чемоданчики, мимо ряда густых, сейчас **пестрых лип** к низкому и широкому барскому дому с огромной террасой [Марк Креницкий. *Случайная женщина* (1915)].

#### 4.1.6. Конвергенция тропов и стилистических фигур

*Высокие липы, словно обрызганные кровью, трепетали круглыми листьями и боязливо заворачивали их назад, но голоса их не было слышно за короткими и сильными ударами раскачавшегося колокола* [Л. Н. Андреев. *Набат* (1901)]. Странно, что старая липа, стоявшая в соседнем дворе так

близко, не пострадала от взрыва и сейчас поднималась над стеной выше четвертого этажа — **пышная, точно целая маленькая рощица выросла на старом стволе** [Федор Кнорре. *Продается детская коляска (1967)*]. **Роскошные липы** Западного парка сменили их однообразные строения, и, как остров, среди волнующегося зеленого моря виднелись среди зарослей купола собора и белые стены Шанявского университета [А. В. Чаянов. *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии (1920)*].

**Могучие липы стояли серьёзно и молчаливо и, как люди, чего-то ждали, а небо неестественно розовело, и багряными судорогами пробегали по небу зловещие отсветы горячей внизу земли** [Л. Н. Андреев. *Набат (1901)*]. **Точно опомнившись, высокие липы все сразу начинали переговариваться вершинами и так же внезапно умолкали, надолго застывая в угрюмом ожидании** [Л. Н. Андреев. *Набат (1901)*].

#### 4.1.7. Метасемиотически нагруженные конструкции

Понадобилось отремонтировать старый корпус семинарии, возвести новые — для штаба спецтюрьмы, для экспериментальных мастерских, — и в пору желтоватого цветения лип, когда они сладили запахом, под сенью исполинов послышалась печальная речь нерадивых немецких военнопленных в потрёпанных ящеричных кителях [Александр Солженицын. *В круге первом, т.1, гл. 1-25 (1968)* // «Новый Мир», 1990]. Сизые тени спали на паркетных полах, кружевные гардины купались в солнечном свете, **во дворе цвели липы — желтые лепестки сыпались в приоткрытые окна** [А. И. Алдан-Семенов. *Красные и белые (1966-1973)*]. **Под окнами цвели липы, медовый запах плотно стоял в воздухе** [А. И. Алдан-Семенов. *Красные и белые (1966-1973)*]. **А в листве старой липы в разных местах разрозненно вспыхивала желтизна** [К. Я. Ваншенкин. *Его опасные пасы (1960-1969)*]. **Фонари нежно и ярко освещают липы бульвара** [В. А. Каверин. *Открытая книга*

(1949-1956)]. *Громады лип и кленов, переплетаясь с лимонной бледностью осин, открывались перед глазами, как преддверие пышного и тихого края* [К. Г. Паустовский. *Повесть о жизни. Беспокойная юность (1954)*].

## 4.2. Лексемы *linden (lime)*

### 4.2.1. Узуальные атрибутивные комплексы, указывающие на возраст лип

*A strange something struck all four of them as they stood under **the young limes** in the prim landscape of scarp and counterscarp fortified by shadow and countershadow* [Vladimir Nabokov. *Pale Fire (1962)*]. *"I am glad of that, " he responded; and then lifting his hat again, he hurried quickly away from her up the road beneath the few **old linden trees** that were left of an avenue* [Ellen Anderson Gholson Glasgow. *One Man in His Time (1922)*].

### 4.2.2. Эпитеты

*I can enumerate here only a few kinds of those trees: Jove's stout oak and two others: the thunder-cloven from Britain, the knotty, entrailed from a Mediterranean island; **a weather-fending line (now lime)**, a phoenix (now date palm), a pine and a cedar (Cedrus), all insular; a Venetian sycamore tree (Acer); two willows, the green, likewise from Venice, the hoar-leaved from Denmark; a midsummer elm, its barky fingers enringed with ivy; a midsummer mulberry, its shade inviting to tarry; and a clown's sad cypress from Illyria* [Vladimir Nabokov. *Pale Fire (1962)*]. *And suddenly the moon appeared, young and tender, floating up on her back from behind a tree; and as though she had breathed, the air was cooler, but down that cooler air came always **the warm odour of the limes*** [John

Galsworthy. *The Man of Property* (1906). *The white walls of the church shone in the intense afternoon sunlight, and in the paved courtyard, in an evenly spaced row in front of the church, were four cypresses, a crooked lime tree, a dead stump [Griffith Beems. *Miracle at Cholula* (1935)].*

#### 4.2.3. Метафорические эпитеты

*And the lime-flowers that year were of rare prime, near honey-coloured [John Galsworthy. *The Man of Property* (1906)]. She had of course her artistic moments when she would stop, entranced, on a May night in a squalid street to admire, nay, to adore, the motley remains of an old poster on a wet black wall in the light of a street lamp, and the translucent green of linden leaves where they drooped next to the lamp, but she was one of those women who combine healthy good looks with hysterical sloppiness; lyrical outbursts with a very practical and very commonplace mind; a vile temper with sentimentality; and languorous surrender with a robust capacity for sending people on wild-goose errands [Vladimir Nabokov. *Invitation of a Spring* (1957)]. I am much bolder now, of course, much bolder and prouder than the ambiguous hoodlum caught progressing that night between a seemingly endless fence with its tattered posters and a row of spaced streetlamps whose light would delicately select for its heart-piercing game overhead a young emerald-bright linden leaf [Vladimir Nabokov. *Invitation of a Spring* (1974)]*

#### 4.2.4. Олицетворения

*A linden tree courted the window panes with its green branches [Stuart Oliver Henry. *Villa Elsa A Story of German Family Life* (1920)].*

#### 4.2.5. Конвергенция тропов и стилистических фигур

*The grass all silver now showed its white roots underfoot, and was laced with ant beds up and down and across (Eudora Welty. Delta Wedding (1946)); And the grass nodded, and the winds laughed, and the stern hills looked on, quizzically silent (B. M. Bower. Her Prairie Knight (1907)).*

#### 4.2.6. Метасемиотически окрашенные словосочетания

*The owl hooted, the red climbing roses seemed to deepen in colour, there came a scent of lime-blossom [John Galsworthy. To Let (1921)]. There was a scent of honey from the lime trees in flower, and in the sky the blue was beautiful, with a few white clouds which looked and perhaps tasted like lemon ice. [John Galsworthy. Awakening (1920)]. The moon hung low over the lake and the fragrance of late lilac and of linden blooms enveloped them [Honoré Morrow. Lydia of the Pines (1917)]. The linden on the Fletcher lawn was coated with fairy lace work, and the denuded lilac bush across the way shone black through its glassy covering [Herman Gastrell Seely. A Son of the City A Story of Boy Life (1917)]. Kirtley, who had stared at his new friend in this solemnity, turned a serious face toward the clawlike branches of his linden in its gauntness of late autumn-tide [Stuart Oliver Henry. Villa Elsa A Story of German Family Life (1920)]. In one of the reception rooms of the house, where Marrow and I were kept waiting for half an hour, there was an early eighteenth-century print of the house, and out the window we saw that certain trees in the print were still living -- notably one linden, which, after two hundred years, had become a noble giant overvaulting one whole end of the house [Peter De Vries. Tents of Wickedness (1959)].*