

Жулидов Сергей Борисович

**ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ (НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ Л. КЭРРОЛЛА "АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС")**

В статье рассматривается творческий метод Л. Кэрролла на примере антропонимов, которые можно отнести к особой группе ассоциативных реалий, а именно - аллюзивных имён собственных, а также способы их передачи на русский язык представителями различных литературных школ и направлений. Основными способами перевода имен собственных являются: транскрипция, транслитерация, смысловой перевод. Делаются выводы относительно достоинств и недостатков рассмотренных подходов к решению данной переводческой проблемы. Полученные результаты могут оказаться полезными при переводе сходных текстов, а также при обучении художественному переводу студентов филологических отделений.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/6-2/15.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/6-2/15.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (36): в 2-х ч. Ч. II. С. 59-62. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/6-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

УДК 81'271.16

**Филологические науки**

*В статье рассматривается творческий метод Л. Кэрролла на примере антропонимов, которые можно отнести к особой группе ассоциативных реалий, а именно – аллюзивных имён собственных, а также способы их передачи на русский язык представителями различных литературных школ и направлений. Основными способами перевода имен собственных являются: транскрипция, транслитерация, смысловой перевод. Делаются выводы относительно достоинств и недостатков рассмотренных подходов к решению данной переводческой проблемы. Полученные результаты могут оказаться полезными при переводе сходных текстов, а также при обучении художественному переводу студентов филологических отделений.*

*Ключевые слова и фразы:* антропоним; поэтическая антропонимия; оригинал; переводческая трансформация; интерпретация; имя собственное; имя нарицательное; фразеологизм; реалия; аллюзия; эквивалентность.

**Жулидов Сергей Борисович**, к. филол. н., профессор  
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского  
zhulidovatyana@mail.ru

**ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ ПРИ ПЕРЕВОДЕ  
(НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ Л. КЭРРОЛЛА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС»)<sup>©</sup>**

Основная проблема как теории, так и практики художественного перевода – это верность (точность, адекватность) воспроизведения исходного текста. Борьба между двумя диаметрально противоположными направлениями – точным (дословным) и вольным (творческим) переводом продолжается в течение всего существования межъязыковых контактов и в известной степени является движущей поступательной силой прогресса в этой области художественного творчества, осуществляемой писателем-переводчиком (термин Н. М. Любимова). Противоречие это существует и по сей день. Объясняется это тем, что хотя требование адекватности перевода считается незыблемым, однако суть этого термина исчерпывающе не определена и толкуется теоретиками переводоведения по-разному.

Если подходить к художественному произведению с переводческой точки зрения, то неизбежно приходится выделять два плана, подлежащих передаче в тексте перевода, – *общий* и *единичный*. Точный перевод ставит во главу угла передачу общего, поэтому при нем происходит только замена на уровне языковых (словарных) эквивалентов, а то, что тяготеет к единичному, остается не переданным, в ущерб коннотативным оттенкам значения и прочим стилистическим средствам. Вольный же перевод в данном случае оказывается более адекватным, ибо, сохраняя, разумеется, и общее, он передает все параметры и характеристики единичного (в нашем случае передачу стилистически окрашенных имен собственных) с помощью замен, подстановок и прочих переводческих трансформаций на уровне не языковой, словарной, а речевой, коммуникативной эквивалентности, заменяя национальную специфику оригинала спецификой своей языковой среды и добиваясь тем самым аналогичного воздействия переводного текста на читателя перевода.

Прежде чем обратиться непосредственно к произведению Л. Кэрролла, проиллюстрируем применение указанных способов перевода применительно к именам собственным на примерах, взятых из произведений совершенно различных авторов, жанров, языков и временных срезов, чтобы отчетливее подчеркнуть универсальность рассматриваемой проблематики для художественной литературы.

Как известно, существуют две самостоятельные, однако достаточно связанные между собою группы собственных имен: имена, сложившиеся естественным путем, и имена, искусственно созданные, выдуманные. Вторые, в свою очередь, делятся на употребляющиеся в реальной действительности наряду с естественными, сложившимися именами (придуманные новые личные имена, искусственные фамилии, переименования географических объектов) и на имена книжные (имена и фамилии героев литературных произведений, названия мест действия) [1, с. 97].

Остановимся на тех книжных смысловых именах, которые совмещают в себе характеристики собственного и нарицательного имен. Они характеризуют персонаж или явление обычно с иронической или сатирической точки зрения. Ядром группы являются прозвища и значимые имена собственные – речевые (окказиональные) антропонимы и топонимы [Там же, с. 101].

Перевод смысловых имён остаётся творческой задачей не только при воссоздании внутренней формы имени в новой языковой оболочке, но и при выборе способа, приёма их передачи в языке перевода.

Речь идет, прежде всего, о характерных, типизирующих именах, часто встречающихся в комедиях и сатирических произведениях: *Sir Peter Teazle*, *Charles Surface*, *Mrs. Malaprop* в «Школе злословия» Шеридана, *Becky Sharp* в «Ярмарке тщеславия» Теккерея. Простаков и Скотинин у Фонвизина, Хлестаков и Уховертов – у Гоголя, Червяков и Очумелов – у Чехова. При переводе таких «говорящих» имен необходимы подстановки (субституции), иначе смысл подобных словообразований останется неясным для читателя перевода.

Как же поступают в таких случаях переводчики, твердо придерживающиеся принципа *вольного* перевода (а точнее – творческого подхода к переводимому тексту)?

Имя известного в рыцарских романах великана Фьерабраса (Fierabràs), которое добродушный оруженосец Дон Кихота Санчо Панса воспринимает как состоящее из двух слов Feo Blas – «Уродливый Блас», Н. М. Любимов передал вполне адекватной заменой «Безобраз», беря за основу прилагательное *безобразный* и учитывая сходные по модели образования слова *дикобраз*, *богомаз*, *водолаз*. Другой свирепый великан *Pandafilando*, которого Санчо превращает в *Pandahilado*, означающего нечто вроде «в плутовстве замешанный», «с обманом связанный» (от *randar* «плутовать в игре» и *hilar* «нанизывать, влечь за собой»), становится в этом же переводе «господином Нискладуниладу». В основу этой подстановки лег фразеологизм «ни складу, ни ладу».

Несоблюдение же указанного подхода к подобным именам собственным или же просто характеристикам действующих лиц обедняет текст перевода, лишая его читателя возможности адекватно воспринять художественные средства, использованные автором оригинала. Например, фамилию Бэки «Sharp» вполне можно было бы передать как «Востр», что несравненно полнее отразило бы характеристику героини, нежели ничего не говорящее русскоязычному читателю и потому безликое «Шарп». Абсолютно то же самое произошло с передачей фамилии благородного (в отличие от окружающих его демагогов) сенатора *Noble* из памфлета М. Твена. И хотя переводчик настаивал на варианте «сенатор Честен» (по аналогии с Честер, Честертон), редактор этот вариант так и не пропустил. Но ведь не всем же читателям известно значение слова «noble». То же получилось и с буквальным переводом имени «Hatter» – «Шляпник» (это уже в сказке Л. Кэрролла). Для читателя оригинала это имя ассоциируется с идиомой «as mad as a hatter» – «спятивший», «разъяренный», однако выбранное переводчиком соответствие «Шляпник» решительно никакой характеристики персонажа (кроме профессии) не содержит.

Подобные имена собственные целесообразно вычленив в особую группу аллюзивных имен собственных. Экспрессивность таких имен зависит, прежде всего, от лексико-фразеологической системы языка оригинала. «Имя совершенно обычное... оказывается художественным характеристическим средством, обретает некий художественный смысл. Подразумеваемая определённый фразеологизм, с которым связывается данный образ-персонаж. Это – один из важных приемов поэтической антропонимии, т.е. художественного использования собственных имен» [4, с. 62].

Перейдем к конкретным именам собственным из сказки «Алиса в Стране чудес». Передача имен в произведениях Льюиса Кэрролла представляет, вообще говоря, одну из самых увлекательных задач для переводчика. Например, безумные персонажи в «Алисе в Стране чудес» самим фактом своего безумия, заданного их именами, определяют все последующее действие.

Писатель, у которого «одним из самых важных и могущественных персонажей» был, по глубокому замечанию У. Х. Одена, «английский язык», находил в именах своих героев бесконечные возможности для той особой игры, которая лежит в самой основе его творческого метода [2, с. 29].

Существует несколько русских переводов и пересказов «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла. Они выполнены каждый по-своему и порой значительно отличаются друг от друга, однако все эти варианты интерпретаций расположены между двумя полюсами: англоизацией и русификацией, причем примеров второго типа значительно больше.

Переводом именно такого типа явилась первая версия (правильнее ее было бы назвать, пожалуй, даже не переводом, а пересказом. Ср., например, указание на авторство русского варианта «Винни-Пуха»: «Пересказал Борис Заходер») сказки «Соня в царстве дива», опубликованная еще в 1879 году, т.е. при жизни Л. Кэрролла [7] (переводчик не указан), где Алиса превратилась в Соню (возможно, оттого, что, по мнению переводчика, она была не прочь поспать, коль скоро попала в это царство именно во сне). Почти все реалии английского быта были замещены русскими: Чеширский кот стал сибирской кошкой, розовые фламинго превратились в журавлей и т.п. В переводе вся стилистика оригинала оказалась видоизменена и стала русифицированной на всех уровнях – от очевидного поверхностного до подразумеваемого глубинного. Сама подача материала из типично «кэрролловской», т.е. сюрреалистической, стала совершенно логически стройной, обоснованной и реалистически осмысленной, поскольку нарочито абсурдный стиль автора переводчик (по собственному, произвольному наитию) почему-то счел недопустимым или нежелательным.

Такой подход к «исправлению» Кэрролла встречался впоследствии не раз. Похожим можно было бы счесть и перевод-пересказ, выполненный Маргаритой Гранстрем в 1908 году, – «Приключение Ани в мире чудес» [6], но только на первый взгляд. Фактически ее вариант представляет собой странную смесь (точнее – мешанину) английских и русских реалий: мили и аршины, декламируемые Алисой, т.е. Аней, «Баграхомимахия» и басни Крылова, которые она читает хоть и без искажений, однако персонажи-слушатели (например, Шляпник и Гусеница) все равно восклицают: «Неверно» [Там же, с. 50]. В этом «мире чудес», изобилующем сугубо русскими реалиями, верховная власть принадлежит почему-то носителям западноевропейских титулов – Герцогиням и Королевам.

Несколько иной подход реализован В. Сирином (В. В. Набоковым), в переводе которого «Аня в стране чудес» [5] точно так же переименована героиня, смешаны свои и чужие реалии: Герцогиня и Королева мирно уживаются с Владимиром Мономахом, а персонажи развлекаются как «игрой в куролесы», так и крокетом.

Трудные для передачи особенности оригинала В. Сирин воссоздает в своем переводе, обращаясь к классической русской и литературе и культуре. Чеширский кот, став Масленичным, постоянно улыбается, потому что, как это поясняет Герцогиня, вопреки пословице «Не всё коту масленица», у Масленичного кота – масленица всегда. Ни Шляпник, ни Мартовский Заяц никак не ассоциируются у русского читателя с сумасшествием, поэтому, чтобы создать эту связь, переводчик указывает, что Заяц сошел с ума в Мартобре,

выстраивая ассоциативный ряд с одной из дневниковых заметок героя повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» – «86 Мартобря Между днем и ночью». К тому же эта отсылка вполне исчерпывающе объясняет и постоянную рассогласованность Шляпника и Зайца с временной шкалой [8, с. 53].

Таким образом, анализируя приведенные варианты перевода и учитывая тот факт, что эта сказка переведена на десятки языков (причем даже в рамках одного языка – самыми различными переводчиками), можно констатировать, что сколь-либо единого принципиального подхода к ее передаче (переводу, пересказу) не существует.

Очевидно, что одной из труднейших задач при переводе сказки Кэрролла является передача имен персонажей и названий реалий оригинала. Большинство из них являются «говорящими», то есть за ними скрываются те или иные культурные реалии, аллюзии, литературные ассоциации, юмористические подстановки и прочие стилистически окрашенные элементы, придающие всему произведению его неповторимое своеобразие.

Может показаться, что не стоит ничего усложнять, а просто-напросто передавать имена собственные путем обычного транскрибирования (*Alice* – Алиса, а не Соня и не Аня) или дословного перевода (*the Hatter* – Шляпник, *the Red Queen* – Красная королева). Однако, если учесть, какую ассоциацию вызывает имя «Шляпник» в связи с выражением *as mad as a hatter*, то пришлось бы прибегнуть к соответствующему его развернутому пояснению (комментированию), например, в виде постраничной сноски. А поскольку *the Red Queen* – это не что иное, как ферзь, то его цвет следует поменять на черный (в русской шахматной традиции цвета фигур обозначаются только как «белые» и «черные»), а для сохранения необходимого женского рода, уже вопреки этой традиции, ферзя заменить любительски просторечным – «королева»; результат – «Черная королева». Таким образом, даже и в этих двух кажущихся относительно простыми случаях «простота» оказывается понятием весьма условным.

Значительно бóльшую трудность представляют имена, появляющиеся во второй главе, где в море слез плавают удивительные персонажи: *Duck, Dodo, Lory, Eaglet* [9]. Из пояснений, сделанных Гарднером, нам известно, что *Duck* – это *Duckworth*, из сестер *Lidell the Lory* – это самая старшая *Lorina*, а *the Eaglet* – самая младшая *Edith, the Dodo* – сам автор Л. Кэрролл.

Особенно нелегко было передать обозначение Дакворта через *Duck*. Во-первых, словарный эквивалент «утка» – женского рода, и, следовательно, никак не может ассоциироваться с мужским именем «Робинсон». Во-вторых, транскрибированное имя «Дакворт» по своей звукописи вообще не соотносится ни с уткой, ни с селезнем, ни с нырком, ни с лебедем.

Выход из положения был найден путем замены утки на гуся (давшей возможность сохранить требующийся здесь мужской род), а связь с подлинным персонажем была установлена сближением с именем «Робинсон». В результате всех этих трансформаций герой и получил окончательное двойное имя «Робин Гусь».

Этот же прием был применен и по отношению к другим персонажам. Так, *Eaglet* стал «Орленком Эд» (связанным с Эдит), а *Lory* превратился в Попугайчика Лори (связанным с Лориной). *Dodo* может переводиться как «дронт» и «додо» (водившаяся на южных островах, а ныне вымершая крупная нелетающая птица размером с индейку и массой около 20 кг с кургузым туловищем и большой головой с толстым крючкова-тым клювом). В результате появилось двойное имя «Птица Додо» (к тому же связанное с заикающимся доктором До-до – Доджсоном).

Таким образом, из однозначных эти имена стали составными двойными, где первая часть обозначает родовой признак, а вторая – сугубо личную характеристику.

При переводе имен героев сказки приходится учитывать и такую особенность английского языка, как отсутствие в его системе категории грамматического рода. Ввиду этого имена нарицательные в сказках воспринимаются как относящиеся к представителям мужского рода.

Эта традиция соблюдается и при переводе. Например: Чеширский кот, Робин Гусь. Иногда для ее соблюдения приходится прибегать к лексическим трансформациям. Так, поскольку русские словарные эквиваленты слов «fish» и «frog» женского рода («рыба» и «лягушка»), то пришлось обратиться к таким заменам: *Fish* – Лещ (ср. вполне возможные варианты Окунь, Язь, Судак, Карась), *Frog* – Лягушонок.

Когда же мужской род не является императивом для передачи основного смысла и его оттенков и по отношению к действующим лицам, сам автор использует местоимение *it*, то аналогами для таких персонажей как *the Mouse, the Caterpillar, the Pigeon* вполне могут остаться словарные эквиваленты женского рода – Мышь, Гусеница, Голубица (Горлица).

### Заключение

Видоизменение имен, как собственных, так и нарицательных, при переводе этой сказки играет первостепенную роль и представляет собой задачу, весьма нелегкую для решения. К тому же это решение, в свою очередь, допускает многочисленные варианты в зависимости от подхода, избранного самим переводчиком (интерпретатором, пересказчиком): полная русификация, креолизация, максимальное сохранение реалий и особенностей оригинала.

Основные способы передачи имен собственных при переводе – это транскрибирование, транслитерация, перевод смысла данного имени. Наиболее сложной задачей является воссоздание внутренней формы «говорящего» имени.

Использование соответствующих переводческих трансформаций не только предполагает, но и неизбежно влечет за собой передачу или воссоздание в тексте перевода (интерпретации, пересказа) культурных реалий и литературных аллюзий и ассоциаций, способных произвести на читателя созданного переводчиком текста аналогичный или сходный эффект по сравнению с воздействием, оказываемым ими на читателя оригинала.

## Список литературы

1. **Виноградов В. С.** Введение в переводоведение. М.: Изд-во ИОСО РАО, 2001. 224 с.
2. **Демурова Н. М.** Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1979. 200 с.
3. **Кэрролл Л.** Алиса в стране чудес / пер. Н. Демуровой. М.: Наука, 1983. 53 с.
4. **Магазаник Э. Б.** Роль антропонима в строении художественного образа // Ономастика. М., 1969. С. 60-71.
5. **Набоков В. В.** Аня в стране чудес: повесть-сказка / на англ. и рус. яз. М.: Радуга, 2001. 317 с.
6. **Приключение Ани в мире чудес** / пер. М. Д. Гранстрем; илл. Ч. Робинсона. СПб.: Изд-во Э. А. Гранстрем, 1908. 164 с.
7. **Соня въ царствѣ дива.** М.: Типографія А. И. Мамонтова и К<sup>о</sup>, 1879. 166 с.
8. **Флоря А.** «Ангельский язык» В. Сирина. «Алиса в Стране Чудес» в интерпретации В. В. Набокова // Альманах переводчика. М., 2001. С. 50-55.
9. **Carroll L.** Alice in Wonder Land. М.: Прогресс, 1979. 124 с.

**LINGUISTIC REPRESENTATION OF PROPER NOUNS WHILE TRANSLATING  
(BY THE EXAMPLE OF L. CARROLL'S FAIRY TALE "ALICE IN WONDERLAND")**

**Zhulidov Sergei Borisovich**, Ph. D. in Philology, Professor  
*Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod*  
*zhulidovatyana@mail.ru*

In the article the author considers the creative method of L. Carroll by the example of anthroponyms which can be referred to the special group of associative realia, namely allusive proper nouns and the methods of their translation into the Russian language by the representatives of different literary schools. The main methods of proper nouns translation are transcription, transliteration and semantic translation. The conclusions about advantages and disadvantages of the examined approaches to this translation problem solution are drawn. The results can be useful while translating similar texts and in teaching artistic translation to the students of language and literature departments.

*Key words and phrases:* anthroponym; poetical anthroponymy; original; translation transformation; interpretation; proper noun; common noun; phraseological unit; realia; allusion; equivalence.

УДК 81-23

**Филологические науки**

*В статье предпринята попытка провести семантический анализ основных общерелигиозных и общехристианских понятий в сопоставительном ключе на материале русского, немецкого и английского языков с целью выявления особенностей развития религиозного мировоззрения людей, являющихся представителями различных христианских конфессий. Особое внимание уделено этимологическому анализу религиозной лексики, который раскрывает общие закономерности развития религиозных представлений носителей различных языков и культур.*

*Ключевые слова и фразы:* религиозная лексика; общерелигиозная лексика; общехристианская лексика; этимологический анализ; семантическая классификация; структура значения.

**Зуева Елена Анатольевна**, к. филол. н.  
**Позднышева Галина Владимировна**, к. филол. н.  
**Шейфель Наталья Анатольевна**, к. филол. н.  
*Белгородский государственный университет*  
*zueva@bsu.edu.ru; pozdnisheva@bsu.edu.ru; sheyfel@bsu.edu.ru*

**ОТРАЖЕНИЕ РАЗВИТИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НАРОДА  
В ЛЕКСИКЕ РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО,  
НЕМЕЦКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ) (ЧАСТЬ 3)<sup>©</sup>**

При анализе развития религиозных представлений народа в лексике религиозной культуры следует уделить особое внимание таким основополагающим для всех христианских религий понятиям, как добро, святость (святой), зло и грех. Данные слова относятся к пласту общехристианской лексики и представлены во всех рассматриваемых нами языках [2; 3; 4]. В рамках данной статьи мы ставим своей целью проследить происхождение и развитие значения данных понятий на протяжении веков и выявить совпадения представлений о них у носителей различных языков и культур.

Любовь человека к Богу проявляет себя, прежде всего, в любви к ближнему своему, которая выражается в желании творить добро. Добродетель является одним из основных понятий во всех христианских религиях.

Древний корень слова *добро* – *доб-*. Исторически родственными оказываются слова *добрый*, *одобрить*, *доблестный*, *удобный*, *подобный*, *сдобный*. Исходный индоевропейский корень этого слова *\*dhabh-* имел значение «соответствовать», «подходить», «быть удобным»; общеславянское *\*dob-r-* первоначально значило