

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Чанг Джуй Ченг

**МЕТАФОРИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. БУЛГАКОВА И
ИХ ПЕРЕВОДОВ НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК)**

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доцент Л. А. Чижова

Москва – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ5
ГЛАВА 1. Теоретические основы изучения метафоры, художественного текста и идиостиля писателя16
1.1. Метафора как объект исследования17
1.1.1. Понятие «метафора». История изучения метафоры18
1.1.2. Механизм метафоризации в отношении к закону семантического согласования единиц языка25
1.1.3. Соотношение между метафорой и мышлением человека. Когнитивные подходы к изучению метафоризации27
1.2. Своеобразие коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»34
1.2.1. Художественный текст как объект исследования в современной лингвистике35
1.2.2. Художественный вымысел как нарушение максимы качества Г. П. Грайса42
1.2.3. Метафоры в художественном тексте44
1.3. Идиостиль писателя и своеобразие языка произведений М. А. Булгакова54
1.3.1. Изучение идиостиля писателя в российской лингвистике55
1.3.2. Художественный мир М. А. Булгакова и его язык как предмет исследования59
1.4. Выводы66
ГЛАВА 2. Анализ метафор в романе «Мастер и Маргарита» и в повести «Собачье сердце»68
2.1. Авторские и языковые метафоры в сопоставительной перспективе (статистические данные использования глаголов)74
2.1.1. Глаголы движения и перемещения77

2.1.2.	Глаголы звучания90
2.2.	Метафорическое преобразование образов в художественном мире М. А. Булгакова97
2.2.1.	Проблема художественного перевода98
2.2.2.	Метафоризация, реализованная на базе зрительного восприятия107
2.2.3.	Метафоризация, реализованная на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия166
2.3.	Выводы181
ГЛАВА 3.	Социолингвистический опрос как особый тип эксперимента для выявления прагматического воздействия метафор на адресата186
3.1.	Восприятие авторских и языковых метафор носителями русского языка. Анализ социолингвистических опросов190
3.2.	Восприятие переводов авторских метафор носителями китайского языка, обладающими знанием русского языка. Анализ социолингвистических опросов221
3.2.1.	Анализ результатов опросов222
3.2.2.	Проблема обучения переводу индивидуально-авторских метафор в художественном тексте в китайской аудитории259
3.3.	Выводы261
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ265
	БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК271
	Справочная литература298
	Список источников материала300
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.	Словарь авторских и языковых метафор М. А. Булгакова и перевод авторских метафор301
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.	Статистические данные использования глаголов в метафорических высказываниях312

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.	Анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей русского языка (материал – авторские метафоры)316
ПРИЛОЖЕНИЕ 4.	Анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей русского языка (материал – языковые метафоры)319
ПРИЛОЖЕНИЕ 5.	Анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка (материал – авторские метафоры и их переводы на китайский язык)321
ПРИЛОЖЕНИЕ 6.	Анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка (материал – языковые метафоры)328

ВВЕДЕНИЕ

Наше диссертационное исследование посвящено изучению авторских и языковых метафор, которые используются в произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», в семантическом, когнитивном, прагматическом, переводоведческом и сопоставительном аспектах. Приоритетное внимание уделяется механизму метафоризации в художественном тексте, роли метафор, в частности авторских, в создании индивидуальной картины мира писателя и формировании его идиостиля, изучению троичной структуры речевого акта при анализе метафорических высказываний.

С точки зрения современного языкознания метафора представляет собой не только сложное языковое явление, но и когнитивный феномен. В этой связи изучение метафоры играет значительную роль в исследовании соотношения языка и мышления. Рассмотрение метафоры в различных видах текста (политическом, экономическом, художественном, научном, рекламном и др.) во многих аспектах (когнитивном, прагматическом, переводоведческом и др.) – одно из актуальных направлений современной лингвистики.

Поскольку художественный текст является особым типом семиотического объекта, как предмет исследования его рассматривают с различных точек зрения. При изучении художественного текста в коммуникативно-прагматическом ракурсе важно учитывать, что художественный текст выполняет важную функцию, направленную на установление контакта между адресантом и адресатом. Таким образом, можно рассмотреть структуру «адресант – художественный текст – адресат» как один из видов коммуникативного акта.

Если же коммуникативный акт, основывающийся на художественном тексте, проходит в ситуации межъязыкового и межкультурного общения, то фигура переводчика как полноценного участника такого коммуникативного акта играет значительную роль в установлении контакта между представителями двух культур; кроме того, интерпретация индивидуально-авторских метафор со стороны вторичного адресанта (т.е. переводчика) и вторичного адресата (т.е. читателя иной культуры) становится особо актуальной.

Актуальность предлагаемого исследования обусловлена, в первую очередь, тем, что творчество М. А. Булгакова активно изучалось с литературоведческой точки зрения (Б. В. Соколов, Е. А. Яблоков, Г. А. Лесскис, В. В. Химич, В. В. Новиков, В. И. Немцев, И. З. Белобровцева и др.), а в последнее время актуальным становится рассмотрение текстов писателя с лингвистических позиций (Н. А. Кожевникова, Н. Г. Михальчук, Н. В. Головенкина, О. Н. Журавлева и др.). При этом до сих пор авторские метафоры, которые находятся в тесном соприкосновении с собственным жизненным опытом и индивидуальным мировоззрением М. А. Булгакова и является весьма важным элементом его идиостиля, недостаточно изучена в комплексе аспектов. Кроме того, до сих пор не проведено специального исследования, посвященного изучению перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор на адресата с помощью социолингвистических опросно-анкетных экспериментов.

Объектом работы послужили индивидуально-авторские и языковые метафоры, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита», созданных в 1925 г. и 1929-1940 г. соответственно.

Предметом исследования являются семантика, прагматические свойства, стилеобразующая роль, проблема перевода метафор, в частности индивидуально-авторских, в художественном тексте.

Материалом для анализа являются 180 метафор (в том числе 87 авторских метафор и 93 языковые метафоры), которые используются в упомянутых произведениях, и 513 переводов двух указанных типов метафор на китайский язык (три перевода романа «Мастер и Маргарита»: [перевод Цянь Чэна 2002], [перевод Дай Цуна и Цао Говэя 1997], [перевод Хань Цина 1997] и два перевода повести «Собачье сердце»: [перевод Цао Говэя 2005], [перевод У Цзэлиня 2006]).

Цель диссертационного исследования состоит в установлении роли метафор, в частности индивидуально-авторских, в формировании идиостиля М. А. Булгакова, в выявлении его замысла и творческой способности, а также во всестороннем рассмотрении своеобразия коммуникативного акта «адресант –

художественный текст – адресат».

В соответствии с поставленной целью предполагается решить следующие **задачи**:

- проанализировать понятие «метафора» с лингвистической точки зрения;
- установить характеристики художественного текста;
- определить отличительные свойства понятия «идиостиля»;
- рассмотреть накопленный специалистами опыт осмысления своеобразия языка М. А. Булгакова;
- извлечь из оригиналов произведений «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце» языковой материал, подлежащий анализу, и соответствующие переводы на китайский язык, разработать семантическую классификацию примеров;
- сравнить авторские метафоры с языковыми с помощью статистического метода;
- охарактеризовать специфику «художественного перевода» и выявить проблему перевода индивидуально-авторских метафор;
- исследовать извлеченные авторские и языковые метафоры как выражение особой творческой манеры писателя, его индивидуальной картины мира, установить особенности его идиостиля, формирование которого связано с постоянным и системным использованием метафор в текстах его произведений;
- изучить и сравнить переводы авторских и языковых метафор на китайский язык для выявления трудности перевода метафор первого типа, предложить собственные варианты перевода с подробными комментариями;
- провести социолингвистические опросно-анкетные эксперименты среди носителей русского языка для изучения и сравнения перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор на адресата, а также среди носителей китайского языка с целью выявления того, насколько переводы могут обеспечить равенство коммуникативного эффекта, и рассмотрения способов решения задач, которые предлагают респонденты при переводе анализируемого материала.

Методы и приемы исследования обусловлены спецификой объекта, языкового материала, целей и задач работы. Работа имеет системный

филологический характер, в ней осуществляется комплексный подход к анализу метафор, в частности авторских, в художественном тексте. В ходе исследования как основной использовался описательный метод, а также методы сплошной выборки языкового материала из источников, классификации примеров, контекстуального анализа; сопоставительный метод и метод социолингвистического опросно-анкетного эксперимента.

Общетеоретическую и методологическую базу исследования составили работы российских и зарубежных ученых в области:

1) теории метафоры: Н. Д. Арутюнова (1978а, 1978б, 1990а, 1990б, 1999, 2002, 2003), В. Н. Телия (1981, 1988), И. М. Кобозева (2001, 2002, 2010), Г. Н. Складарская (2002, 2004), О. Н. Алешина (2003а, 2003б), Дж. Лакофф, М. Джонсон (2004), Дж. Лакофф (2004), А. Н. Баранов (2004, 2014), У. Эко (2005, 2016), Э. В. Будаев, А. П. Чудинов (2006, 2008), Э. В. Будаев (2006, 2010), В. Г. Гак (2010), «Общая риторика» (1986), «Метафора в языке и тексте» под ред. В. Н. Телия (1988), «Теория метафоры» под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной (1990) и др.; 2) теории художественного текста: В. В. Виноградов (1930, 1959), Ю. М. Лотман (1992, 1998), М. М. Бахтин (1997), Дж. Р. Серль (1999), Л. О. Чернейко (1999, 2015а) и др.; 3) языковой личности и идиостиля: В. В. Виноградов (1930, 1959), Г. И. Богин (1984), В. П. Григорьев (1987), Ю. Н. Караулов (1989, 2010), В. И. Карасик (2002), И. А. Тарасова (2004, 2012) и др.; 4) теории художественного перевода и перевода метафор: П. Ньюмарк (Newmark, 1981, 2008), В. Н. Комиссаров (1999, 2011, 2013), А. В. Федоров (2002, 2006), У. Эко (2006), М. М. Морозов (2009), Л. С. Бархударов (2013), Н. К. Рябцева (2013) и др.; 5) теории речевых актов: Р. О. Якобсон (1975), Г. П. Грайс (1985), Дж. Р. Серль (1999), М. Я. Гловинская (2006), Е. В. Падучева (2010), Г. Г. Матвеева, А. В. Ленец, Е. И. Петрова (2014) и др.; 6) социолингвистического эксперимента: У. Лабов (1975а, 1975б, 1975в), М. В. Панов (1979, 2004а, 2004б), А. Д. Швейцер (1990, 2012а), Л. П. Крысин (2004, 2006), «Русский язык и советское общество (социолого-лингвистическое исследование)» под ред. М. В. Панова (1968а, 1968б, 1968в, 1968г.) и др.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые, во-первых, предложена новая модель описания индивидуальных и языковых метафор в художественном тексте; во-вторых, сопоставлены указанные типы метафор с помощью статистического метода; в-третьих, установлено постоянное и системное использование упомянутых метафор, в частности авторских, в тексте произведений М. А. Булгакова как весьма важное средство формирования его индивидуально стиля; далее, выявлены трудности перевода авторских метафор на китайский язык с помощью сравнения с переводами языковых метафор; и, наконец, проведены социолингвистические эксперименты для выявления и сравнения перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор на адресата.

Теоретическая значимость работы определяется дальнейшей разработкой теории лингвистического анализа художественного текста и художественного перевода, возможностью использования ее результатов в трудах по проблемам стилистики художественного текста, для разработки теоретических основ описания индивидуально-авторского стиля, а также в сферах общего языкознания, прагматики, социолингвистики и переводоведения.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее материалов и теоретических обобщений в общих и специальных курсах по лингвистике текста, когнитивной лингвистике, теории метафоры, прагматике, переводу художественных произведений русских писателей для китайской аудитории, а также при создании словаря языка М. А. Булгакова.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1) Выявление постоянного и системного использования метафор, в частности индивидуальных, которые отличаются уникальностью и доминированием окказиональной семантики над узуальной и, главное, направлены на решение тех или иных конкретных авторских задач, как весьма важного средства формирования идиостиля М. А. Булгакова возможно при комплексном подходе (семантическом, когнитивном, сопоставительном, коммуникативно-прагматическом и переводоведческом).

2) Авторские метафоры, теснейшим образом связанные с индивидуальным

опытом адресанта и его воззрением на мир и себя, допускают разные их интерпретации. Предлагаемая нами модель классификации и описания языкового материала не рассматривается как единственно возможный инструмент интерпретации индивидуальных метафор и при изучении художественных произведений М. А. Булгакова в дальнейших исследованиях может быть усложнена или изменена.

3) Исследование авторских и языковых метафор, а также их переводов на китайский язык в сопоставительной перспективе позволяет выявить характерные особенности авторских метафор в анализируемых текстах.

4) Для выявления особой творческой манеры писателя, особенности его мировоззрения, а также для того, чтобы представитель иной культуры, при знакомстве с переводом, с учетом различий языков и культур, смог получить возможность понять замысел первичного адресанта наиболее полноценным оказывается буквальный перевод авторских метафор с подробными комментариями, что способствует обеспечению успешной межъязыковой и межкультурной коммуникации.

5) Использование социолингвистического опросно-анкетного эксперимента представляет собой один из эффективных подходов к проблематике прагматического воздействия индивидуальных и языковых метафор на носителей разных языков - языка исходного текста и языка текста перевода.

Апробация материалов исследования. По проблемам исследования автором были сделаны доклады на международных научно-практических конференциях:

1) IV International scientific conference «Actual problems of the theory and practice of philological researches», Prague, Science publishing center «Sociosphere-CZ» (March 2014),

2) VI Международный крымский лингвистический конгресс «Язык и мир», г. Ялта, Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования, Институт языкознания РАН (29 сентября - 3 октября 2014),

3) Международная научно-практическая конференция «Русский язык и культура в современном образовательном пространстве», г. Москва,

филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова (октябрь 2014),

4) XVI Международная научно-практическая конференция «Русское культурное пространство», г. Москва, Институт русского языка и культуры МГУ имени М. В. Ломоносова (апрель 2015),

5) XIII Конгресс МАПРЯЛ «Русский язык и литература в пространстве мировой культуры», г. Гранада, Гранадский университет (сентябрь 2015),

6) VI Международная научно-практическая конференция «Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного», г. Москва, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова (ноябрь 2015),

7) III международный научный симпозиум «Славянские языки и культуры в современном мире», г. Москва, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова (май 2016).

Основные положения диссертационного исследования опубликованы в следующих работах:

Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень

ВАК МОиН РФ:

1. Чанг Джуй Ченг. Метафоризация эмоций в художественном тексте (На материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его перевода на китайский язык) // Электронный журнал «Вестник МГОУ», сер. Филологические науки. – М., 2014. – № 4. – С. 1–8. (Режим доступа: <http://vestnik-mgou.ru/Articles/View/597>)
2. Чанг Джуй Ченг. Проблема интерпретации индивидуально-авторских метафор в художественном тексте (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его переводов на китайский язык) // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – М., 2015. – № 4. – С. 115–120.
3. Чанг Джуй Ченг. Индивидуально-авторские метафоры в прагматическом аспекте (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») //

Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2015. – № 4. – С. 78–86.

4. Чанг Джуй Ченг. К проблеме прагматической адаптации перевода индивидуальных метафор (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его переводов на китайский язык) // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, искусствоведение): научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2015. – № 12. – С. 193–203.

**Статьи в сборниках научных трудов и тезисы докладов на
международных научно-практических конференциях:**

5. Чанг Джуй Ченг. Русские метафоры и их переводы на китайский язык (На материале тематической группы «пища») // Actual problems of the theory and practice of philological researches: materials of the IV International scientific conference on March 25-26, 2014. – Prague: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2014. – С. 12–16.
6. Чанг Джуй Ченг. Анализ коммуникативных неудач при художественном переводе на китайский язык (На примере переводов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ (Язык и мир: VI Международный крымский лингвистический конгресс: Ялта, 29 сентября - 3 октября 2014). – Ялта, 2014. – С. 115–117.
7. Чанг Джуй Ченг. Индивидуально-авторские метафоры в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: коммуникативные неудачи при переводе на китайский язык // Русский язык и культура в современном образовательном пространстве: V Международная научно-практическая конференция: Москва, филологический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова, 23-24 октября 2014.: Тезисы докладов. – М.: МАКС Пресс, 2014. – С. 148–150.
8. Чанг Джуй Ченг. К вопросу прагматического воздействия индивидуально-

- авторских метафор на адресата (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русское культурное пространство. Сборник материалов XVI Международной научно-практической конференции. – Вып. 4. В 2 томах. Том 1. – М.: Перо, 2015. – С. 289–293.
9. Чанг Джуй Ченг. К проблеме обучения переводу индивидуально-авторских метафор в художественном тексте на китайский язык // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13-20 сентября 2015 года) / Ред. кол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова и др. – В 15 т. – СПб.: МАПРЯЛ, 2015. Т. 12. – С. 299–303.
10. Чанг Джуй Ченг. Индивидуально-авторские метафоры в прагматическом и переводоведческом перспективах (На материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Вопросы изучения русского языка, истории и культуры России. – Тайбэй, 2015. – № 25. – С. 73–112.
11. Чанг Джуй Ченг. Преподавание перевода индивидуально-авторских метафор китайским студентам // Слово. Грамматика. Речь: Материалы VI международной научно-практической конференции «Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного» (Москва, 26-28 ноября 2015). – Вып. XVI. – М.: МАКС Пресс, 2015. – С. 671–673.
12. Чанг Джуй Ченг. Авторские метафоры как средство формирования идиостиля М. А. Булгакова (На материале романа «Мастер и Маргарита») // Труды и материалы III международного научного симпозиума «Славянские языки и культуры в современном мире» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет, 23-26 мая 2016) / Составители О. В. Дедова, Е. В. Петрухина, Л. М. Захаров; Под общим руководством проф. М. Л. Ремнёвой. – М.: МАКС Пресс, 2016. – С. 542–544.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и шести приложений.

Во введении обосновывается актуальность исследования, указываются объект, предмет, материал, теоретическая база и методы исследования, формулируются цели и задачи, перечисляются выносимые на защиту положения, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость диссертации и приводятся сведения об апробации работы.

В первой главе рассматриваются история изучения метафоры и основные направления исследования метафоры в современной лингвистике, выявляется своеобразие коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат», обсуждается проблема кодирования и декодирования индивидуально-авторских метафор, а также характеризуется специфика языка произведений М. А. Булгакова.

Во второй главе рассматриваются авторские и языковые метафоры, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова, изучаются переводы собранных нами метафор на китайский язык, а также описывается специфика индивидуально-авторской картины мира М. А. Булгакова.

В третьей главе изучаются перлокутивные эффекты метафор, которые выявлены с помощью метода социолингвистического опроса как особого типа эксперимента. Главная задача этой главы – провести эксперименты, во-первых, среди носителей русского языка для изучения и сравнения перлокутивных эффектов, авторских и языковых метафор; и сравнить воздействие на читателя метафор, сформированных на основе зрительного восприятия, и метафор - на основе слухового восприятия, а также синкретического восприятия. Во-вторых, провести эксперименты среди носителей китайского языка с целью выявления того, насколько переводы могут обеспечить адекватность коммуникативного эффекта. Кроме того, мы обратились к китайцам-русистам не только оценить предлагаемые переводы метафорических высказываний, но и предложить свои варианты перевода.

В «Заключении» представлены основные итоги исследования и намечены перспективные направления дальнейшей работы.

Библиографический список включает в себя список использованной литературы, список справочной литературы, а также перечень источников

материала.

В приложении представлены 1) словарь индивидуально-авторских и языковых метафор М. А. Булгакова и перевод авторских метафор, 2) статистические данные использования глаголов в метафорических высказываниях, 3) анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей русского языка (материал – авторские метафоры), 4) анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей русского языка (материал – языковые метафоры), 5) анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка (материал – авторские метафоры и их переводы на китайский язык) и 6) анкета и опросный лист социолингвистического опроса для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка (материал – языковые метафоры).

Результаты исследования изложены на 300 страницах основного текста и 332 страницах общего текста диссертации. Библиографический список содержит 307 теоретических источников, 25 наименований использованных справочников, 7 проанализированных текстов.

Глава 1. Теоретические основы изучения метафоры, художественного текста и идиостиля писателя

Задачей первой главы является установление теоретической базы для изучения метафоризации в художественных произведениях М. А. Булгакова.

В первом параграфе первой главы (1.1) речь идет об истории изучения метафоры, об основных направлениях исследования метафоры в современной лингвистике, о том, какое отношение механизма метафоризации с так называемым «законом семантического согласования» и о том, как изучить метафоризацию с когнитивной точки зрения.

Во втором параграфе первой главы (1.2) акцент делается на своеобразии коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат». Рассматриваются параметры художественного текста, изучается художественный текст с различных точек зрения, исследуется троичная структура речевого акта: локуция, иллокутивная сила и перлокутивный эффект, анализируется художественный вымысел, излагаются функции и роль метафор в художественном тексте, а также обсуждается проблема кодирования и декодирования индивидуально-авторских метафор.

В третьем параграфе первой главы (1.3) рассматривается понятие «идиостиль» и характеризуется своеобразие языка произведений М. А. Булгакова. Для выявления индивидуального стиля конкретного писателя нужно понять, что такое «идиостиль» как таковой, каково его соотношение с «языковой личностью». Кроме того, необходимо осмыслить накопленный исследователями опыт постижения особенности художественного мира и языка М. А. Булгакова.

Эти теоретические основы позволяют понять механизм метафоризации, выявить систему образов в художественном тексте, особенность выбора адресанта для достижения прагматической цели, т.е. связь этого выбора с замыслом адресанта, а также определить отношение адресата к авторским метафорам, что дает возможность наметить наиболее подходящие способы исследования во второй и третьей главах.

1.1. Метафора как объект исследования

Метафора всегда привлекала и продолжает привлекать к себе внимание исследователей. Метафора изучается прежде всего в области философии (онтологии и гносеологии) и находится в тесном соприкосновении с мыслительной деятельностью человека, и с тем, как человек познает окружающую его действительность (об этом см., например, [Арутюнова 1990а: 12-16], [Рикер 1990: 416-434], [Эко 2016: 63-68]). Кроме того, метафора активно рассматривается и во многих других науках. Как убедительно указывает Н. Д. Арутюнова, «Метафора как определенный вид тропов изучается в поэтике (стилистике, риторике, эстетике), как источник новых значений слов – в лексикологии, как особый вид речевого употребления – в прагматике, как ассоциативный механизм и объект интерпретации и восприятия речи – в психолингвистике и психологии» [Арутюнова 1990б: 296].

Как говорилось выше, метафора рассматривается как один из источников новых значений слов и теснейшим образом связана с так называемой «полисемией», или «многозначностью». Многозначное слово имеет свое первичное, исходное значение, а его другое или другие значения являются вторичными. Первичное значение слова является прямым, а вторичное значение может быть переносным. Одним из источников многозначности является метафора, которая возникает или в процессе развития языка (тогда метафора входит в лексический состав и становится элементом языкового кода), или благодаря индивидуальному таланту творца (в этом случае метафора окказиональна и может вызвать у слушающего определенное недопонимание, с одной стороны, и эмоциональные реакции - с другой). Нас особо интересует метафора, образованная вторым способом, а именно авторская метафора.

Первый параграф первой главы (1.1) посвящен метафоре как объекту исследования. Указанный параграф делится на три раздела. В первом разделе (1.1.1) излагается история изучения метафоры с античности до наших дней и описываются многообразные направления в исследовании метафоры. Во втором

разделе (1.1.2) говорится о механизме метафоризации в отношении к закону семантического согласования единиц языка. В третьем разделе (1.1.3) рассматриваются когнитивные подходы к исследованию метафоризации.

1.1.1. Понятие «метафора». История изучения метафоры

Изучение метафоры было начато Аристотелем (IV в. до н.э.). Первое определение метафоры Аристотель дает в своем сочинении «Поэтика»: «Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» [Аристотель 2000: 170]. Метафора по Аристотелю дает возможность «говоря о действительно существующем, соединять вместе с тем совершенно невозможное» [там же: 172]. По его мнению, метафора возникает при обнаружении сходства: «слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство» [там же: 173]. Сходно с этим определение метафорических слов у Цицерона: «Метафорическими являются такие слова, которые в виду сходства переносятся с одного предмета на другой...» [Античные теории языка и стиля 1936: 217].

Занимаясь проблемами риторики и поэтики, Аристотель рассматривает метафору как одно из средств выразительности речи. Как пишет С. В. Меликова-Толстая: «Согласно теории Аристотеля, средством придать речи художественный характер является употребление слов необычных, в частности иноземных и устарелых или вновь образованных, и метафор» [Меликова-Толстая 1936: 157]. Аристотель также обращает внимание на одну из ярчайших особенностей метафоры: он считает «самой лучшей метафорой так называемую метафору действия, т.е. когда неодушевленные предметы представляются действующими как одушевленные» [Античные теории языка и стиля 1936: 219].

Современник и ученик Аристотеля Теофраст говорит о метафоре: «недостаток слов в языке, с одной стороны, и приятность метафоры как таковой - с другой» [Меликова-Толстая 1936: 157].

Обращая внимание на распространенное употребление метафоры, Цицерон дает более полное объяснение причины создания и цели использования метафоры:

«Употребление слов в переносном смысле имеет широкое применение. Его породила необходимость, он возник под давлением бедноты и скудости словаря, а затем уже красота его и прелесть расширили область его применения» [Античные теории языка и стиля 1936: 216]. Философ также говорит, что «метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов, стали во множестве применяться ради услаждения» [там же].

Современные исследования метафоры опираются на отмеченные выше позиции античных авторов. Как справедливо отмечает Г. Н. Складневская: «Эти воззрения уже содержат в себе зерна тех идей, из которых впоследствии вырастут лингвистические концепции метафоры и которые послужат основой разноаспектного изучения этого языкового феномена» [Складневская 2004: 9].

В античности было положено начало изучению метафоры. Однако в последующие эпохи в изучении метафоры наблюдается некоторый застой. Как указывает А. А. Ричардс: «На протяжении истории риторики метафора рассматривалась как нечто вроде удачной уловки, основанной на гибкости слов; как нечто уместное лишь в некоторых случаях и требующее особого искусства и осторожности. Короче говоря, к метафоре относились как к украшению и безделушке, как к некоторому дополнительному механизму языка, но не как к его основной форме» [Ричардс 1990: 45]. Метафора в течение длительного времени рассматривалась как украшение речи в литературных произведениях.

Однако с 60-х гг. XX в. начинается новый расцвет риторической теории [Топоров 1990: 417], сопровождавшийся зарождением новой перспективы рассмотрения метафоры: ее природы и функционирования как в языке, так и в области художественной и разговорной речи, а также в аспекте взаимоотношения языка и мышления. Существует множество фундаментальных работ, раскрывающих природу и функции метафоры (Левин Ю. И. [1965, 1969]; Черкасова Е. Т. [1968]; Арутюнова Н. Д. [1978а, 1978б, 1990а, 1990б, 1999, 2002, 2003]; Телия В. Н. [1981, 1988]; Харченко В. К. [1991, 2009]; Апресян В. Ю. [1993]; Апресян Ю. Д. [1993, 1995а, 1995б]; Чернейко Л. О. [1996, 2013]; Успенский В. А. [1997]; Зализняк Анна А. [2000, 2013]; Чудинов А. П. [2001]; Кобозева И. М. [2001,

2002, 2010]; Скляревская Г. Н. [2002, 2004]; Алешина О. Н. [2003а, 2003б]; Баранов А. Н. [2004, 2013, 2014]; Лакофф Дж, Джонсон М. [2004]; Лакофф Дж. [2004]; Падучева Е. В. [2004]; Эко У. [2005, 2016]; Москвин В. П. [2006]; Будаев Э. В., Чудинов А. П. [2006, 2008]; Будаев Э. В. [2006, 2010]; Гак В. Г. [2010]; «Общая риторика» [1986]; «Метафора в языке и тексте» под ред. В. Н. Телия [1988]; «Теория метафоры» под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной [1990] и т.п.).

В XX веке метафора определяется как «неотъемлемая принадлежность языка, необходимая для коммуникативных, номинативных и познавательных целей» [Скляревская 2004: 9]. О новых подходах к изучению метафоры говорит и Н. Д. Арутюнова: «В последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился из филологии (риторики, стилистики, литературной критики), в которой преобладали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделированию искусственного интеллекта» [Арутюнова 1990а: 5]. Нельзя не согласиться с мнением Н. Д. Арутюновой: «В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа» [там же: 6]. Об универсальности метафоры также пишет В. Г. Гак: «Метафора – универсальное явление в языке. Ее универсальность проявляется в пространстве и во времени, в структуре языка и в функционировании» [Гак 2010: 122].

В связи с появлением новых подходов к изучению метафоры, многие ученые пытаются дать ей новое понимание и толкование. А. А. Ричардс прямо пишет: «В обычной связной речи мы не встретим и трех предложений подряд, в которых не было бы метафоры» [Ричардс 1990: 46]. Это означает, что метафора не только встречается в произведениях художественной литературы, но является частью повседневного языка и играет в нем важную роль. Основоположники когнитивной теории метафоры, американские лингвисты Дж. Лакофф и М. Джонсон говорят: «Суть метафоры – это понимание и переживание сущности одного вида в терминах сущности другого вида» [Лакофф, Джонсон 2004: 27]. Н. Д. Арутюнова

дает метафоре, на наш взгляд, четкое и подробное определение: «Метафора – это троп или механизм речи, который состоит в употреблении слова, которое обозначает некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, который входит в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [Арутюнова 1990б: 296].

Итак, метафора является не только одним из главных стилистических средств художественной литературы, в срезе современного языкознания она представляет собой довольно сложное языковое явление и играет значительную роль в исследовании взаимоотношения языка и человеческого мышления.

По мнению Г. Н. Складневской, во второй половине XX в. можно было выделить 11 направлений исследования метафоры: 1) семасиологическое, изучающее семную структуру языковой метафоры, семантические процессы, формирующие метафорическое значение и т.д.; 2) ономазиологическое направление, рассматривающее метафору с точки зрения ее предметной отнесенности; 3) гносеологическое направление; 4) логическое направление, изучающее языковую метафору с точки зрения теории референции; 5) собственно лингвистическое направление, выявляющее и классифицирующее языковые свойства метафоры; 6) лингвостилистическое направление; 7) психолингвистическое направление, изучающее языковую метафору с точки зрения теории речеобразования и восприятия речи; 8) экспрессиологическое направление, описывающее экспрессивные свойства языковой метафоры; 9) лингвистико-литературоведческое направление, описывающее лингвистические свойства художественной метафоры; 10) лексикологическое направление, исследующее языковую метафору в пределах разных лексических групп; 11) лексикографическое направление [Складневская 2004: 9-14].

В последние два десятилетия также появилось множество трудов, посвященных изучению метафоры. Исследуется метафора в различных видах текстов: в художественном тексте в когнитивном, сопоставительном, переводоведческом и других аспектах (Кожевникова Н. А [1988]; Чернейко Л. О.

[1996]; Иванюк Б. П. [1998]; Жирмунский В. М. [2001]; Макарова О. А. [2005]; Маругина Н. И. [2005, 2008]; Калашникова Л. В. [2006]; Баранов А. Н. [2007]; Головенкина Н. В. [2007]; Шустрова Е. В. [2008]; Харченко В. К. [2009]; 賴盈銓 (Лай Инчуань) [2009]; Тимофеева О. В. [2011]; Лапутина Т. В. [2011]; Ярощук И. А. [2012] и др.), в научном тексте в когнитивном, прагматическом и других перспективах (Дубовая Т. А. [1997]; Фетисов А. Ю. [2000]; Бурмистрова М. А. [2005]; Никитина М. А. [2010]; Чернейко Л. О. [2011]; Карташова А. В. [2011]; Занина М. А. [2013] и др.), в политическом тексте с точки зрения прагматики, когнитивной теории метафоры и т.д. (Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. [1991, 1994]; Кобозева И. М. [2001, 2002, 2010]; Чудинов А. П. [2001]; Ем Су Чжин [2001]; Будаев Э. В., Чудинов А. П. [2006, 2008]; Будаев Э. В. [2006, 2010]; Лапшина В. В. [2006]; Сквородников А. П., Копнина Г. А. [2008]; Баранов А. Н. [2008]; Ананченко О. Г. [2011]; Кириллова Ю. Н. [2011]; Кузоятова О. С. [2012]; Семко Е. А. [2013] и др.). Это свидетельствует о том, что метафоры нередко используются в текстах различных жанров и стилей. Как подчеркивает Н. Д. Арутюнова: «Рост теоретического интереса к метафоре был стимулирован увеличением ее присутствия в различных видах текстов, начиная с поэтической речи и публицистики и кончая языками разных отраслей научного знания» [Арутюнова 1990а: 6].

Кроме приведенных выше трудов, появились и работы, посвященные изучению функционирования метафоры в ситуациях повседневного речевого общения (Агеев С. В. [2002]; Харченко В. К. [2009]; Максимова А. Б. [2012] и др.). Помимо того, ученых интересует «природная» субстантивная метафорика, исследование которой осуществляется чаще всего в сопоставительном, лингвокультурологическом аспектах (Гукетлива Ф. Н. [2009]; Юрков Е. Е. [2012] и др.). Все представленные выше работы свидетельствуют о неисчерпаемом интересе исследователей к метафоре.

Стоит упомянуть о вопросе классификации метафор. Этот вопрос не раз ставился как российскими, так и зарубежными лингвистами на всем протяжении истории изучения метафоры. Дж. Лакофф и М. Джонсон разграничивают три типа

метафор: ориентационные, онтологические и структурные метафоры [Лакофф, Джонсон 2004]. Н. Д. Арутюнова, показывая функциональные типы языковой метафоры, выделяет с этой точки зрения: 1) номинативную, 2) образную, 3) когнитивную и 4) генерализирующую метафору [Арутюнова 1999: 366]. В. Г. Гак вычленяет два типа метафоры с точки зрения соотношения формы и значения: 1) полную и 2) частичную метафору [Гак 2010: 101]. Метафоры классифицируются В. Н. Телия в зависимости от модификации в метафоре принципа фиктивности: 1) идентифицирующая, 2) когнитивная, 3) образная, 4) оценочная и 5) оценочно-экспрессивная [Телия 1988: 190]. В работе китайского лингвиста Шу Динфана вычленяются типы метафоры по ее синтаксическим и конструктивным характеристикам: 1) метафоры-существительные, 2) метафоры-прилагательные, 3) метафоры-глаголы, 4) метафоры-наречия, 5) метафоры-предлоги [Шу Динфан (束定芳) 2000: 59-66]. Детальное рассмотрение дискуссии относительно проблемы классификации метафор не входит в задачи настоящей диссертационной работы. Для нашего исследования главным является деление метафор на языковые, или общепонятные, общеупотребительные, и индивидуально-авторские (в русскоязычной лингвистике используются и термины речевые, художественные, поэтические, окказиональные и др., а в нашей диссертационной работе используется термин «индивидуально-авторские метафоры»). Следует отметить, что термины «индивидуальная метафора», «авторская метафора» и «индивидуально-авторская метафора» используются в рабочем порядке как слова-синонимы.

В последнее время в лингвистике достаточно активно изучается так называемая «языковая картина мира», которой является совокупность зафиксированных в языке представлений народа о мире. Важную роль в создании языковой картины мира играют именно метафора и ее процесс формирования, т.е. метафоризация. Как справедливо отмечает В. Н. Телия: «Проблема языковой картины мира теснейшим образом связана с проблемой метафоры как одним из способов ее создания» [Телия 1988: 178-179]. В. Н. Телия достаточно убедительно подчеркивает, что «благодаря метафоризации в языковых средствах,

запечатлевается все то национально-культурное богатство, которое накапливается языковым коллективом в процессе его исторического развития» [там же: 173]. Это подтверждает Е. Е. Юрков: «Изучение метафоризации позволяет глубже постичь особенности национального языкового сознания, национальной языковой картины мира, национального менталитета и т.п.» [Юрков 2011: 125].

В работе В. Н. Телия, посвященной роли метафоризации в создании языковой картины мира, приводится множество зафиксированных в русском языке образных выражений ("*железная воля*", "*луч надежды*", "*искоренить зло*" и др.), подтверждающих, что «метафора может рассматриваться как механизм, который приводит во взаимодействие и познавательные процессы, и эмпирический опыт, и культурное достояние коллектива, и его языковую компетенцию, чтобы отобразить в языковой форме чувственно не воспринимаемые объекты и сделать наглядной невидимую картину мира – создать ее языковую картину, воспринимаемую за счет вербально-образных ассоциаций составляющих ее слов и выражений» [Телия 1988: 180].

Следует отметить, что кроме «языковой картины мира», существует и «индивидуальная картина мира писателя», или «индивидуально-авторская картина мира». В связи со своим собственным жизненным опытом и индивидуальным мировоззрением писатель находит весьма далекую связь между двумя явлениями и создает авторские метафоры. Мы полагаем, что анализ метафор такого типа дает возможность раскрыть индивидуальную картину мира писателя. Но необходимо подчеркнуть, что многие авторские метафоры, которые не фиксируются в толковых словарях и теснейшим образом связаны с индивидуальной картиной мира писателя, остаются загадочными и допускают разные их интерпретации (подробнее об этом см. 1.2.3).

Например, "*Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы*" [Мастер и Маргарита 2011: 394]. Ночь, как правило, в сознании людей – это рассадник злодеяний, преступлений, она связана со снижением безопасности. Однако адресант романа «Мастер и Маргарита», как нам представляется, с помощью использования приведенных выше глаголов

намерен переосмыслить такое представление о ночи (тьме). Ночь может творить добро. Благодаря ночи внешний облик Воланда с его свитой совсем изменяется и превращается в прежний. Оказывается, что мир полон лжи и освещенное место часто используется для дел, которые не должны стать публичным достоянием (подробный анализ представлен в разделе 2.2.2).

Итак, для выявления индивидуальной картины мира М. А. Булгакова в нашем исследовании большое внимание уделяется авторским метафорам, которые используются в художественных произведениях писателя «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце». Нужно сказать, что общепонятные, языковые метафоры, используемые писателем в указанных произведениях, несомненно, также характеризуют его так называемый «идиостиль» и играют важную роль в сравнении с авторскими метафорами для выявления индивидуальности метафор последнего типа, и, следовательно, изучение языковых метафор также является необходимым в нашем исследовании.

1.1.2. Механизм метафоризации в отношении к закону семантического согласования единиц языка

Механизм метафоризации работает именно потому, что не срабатывает закон семантического согласования, который в 1972 г. выявил В. Г. Гак [Гак 2010: 94].

С точки зрения ученого, «одним из общих законов построения высказывания является семантическое согласование, т.е. наличие у компонентов синтагмы общих сем» [там же: 101].

Семы представляют собой «элементарные отражения в языке различных сторон и свойств обозначаемых предметов и явлений действительности» [Новиков 1990: 437]. Существуют «родовые семы, или архисемы, свойственные всем единицам определенного класса и отражающие их общие категориальные свойства и признаки, и дифференциальные семы, или видовые семы, которые уточняют и конкретизируют родовые семы и способны отличать значение одного слова от других» [там же].

Для разъяснения закона семантического согласования в качестве примеров можно привести следующие высказывания:

1) *Кенгуру прыгает*. У имени существительного *кенгуру* архисема («животное») и дифференциальные семы («млекопитающее», «у этого животного мощные задние ноги, массивный хвост, маленькие передние лапы», «оно перемещается вверх и вниз»), а у глагола *прыгать* родовая сема («движение») и видовые семы («наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.). Указанное высказывание построено благодаря наличию общей семы «перемещение – наверх и вниз».

2) *Собака вцепляется в ногу*. У слова *собака* архисема («животное») и видовые семы («млекопитающее», «у этого животного острые зубы, с помощью которых можно грызть кость или укусить что-н.» и др.), а у лексики *вцепляться* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («цепко схватить», «крепко держаться», «с помощью рук, зубов и др. частей тела» и др.). Представленное высказывание построено благодаря наличию общей семы «схватить что-н. зубами».

Однако в речи наблюдается нарушение закона семантического согласования, т.е. отсутствие у компонентов синтагмы общих сем. По мнению В. Г. Гака, «нередко метафора опознается в словосочетаниях благодаря нарушению семантического согласования» [Гак 2010: 125]. Иными словами, метафора всегда нарушает закон семантического согласования денотативных компонентов значений лексем в их сочетании. Как справедливо говорится в книге Ж. Дюбуа и др. «Общая риторика», «метафора представляет собой синтагму, где сосуществуют в противоречивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых» [Общая риторика 1986: 195].

Если же глагол *прыгать* сочетается с неодушевленным предметом или абстрактным понятием, то это свидетельствует о метафорическом употреблении указанного слова (ср. *температура у больного прыгает*). Примерами могут служить следующие фрагменты из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

1) "<...> но в глазах его еще прыгала тревога <...>" [Мастер и Маргарита

2011: 125]. В приведенном примере у имени существительного *тревога* архисема («явление») и видовые семы («состояние», «душевное», «сильное» и др.), а у глагола *прыгать* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.). Анализ показывает, что в этом примере не наблюдается повторения сем. В результате нарушения закона семантического согласования в представленном высказывании опознается метафора.

2) "*Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*" [там же: 49]. В этом примере у имени существительного *слово* архисема («явление») и видовые семы («физическое состояние и свойство», «восприятие органами чувств», «речь» и др.), а у глагола *вцепиться* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («цепко схватить», «крепко держаться», «с помощью рук, зубов и др. частей тела» и др.). Анализ показывает, что в этом примере у слов отсутствуют общие семы. Нарушение закона семантического согласования приводит к тому, что в представленном высказывании опознается метафора.

Обычное высказывание построено с соблюдением закона семантического согласования, который требует общих сем у компонентов синтагмы. Эти семы повторяются и поддерживают друг друга. Если высказывание нарушает указанное правило, тогда можно наблюдать переносный смысл. Приведенный выше анализ примеров подтверждает, что метафорическое высказывание основывается именно на нарушении закона семантического согласования.

1.1.3. Соотношение между метафорой и мышлением человека.

Когнитивные подходы к изучению метафоризации

Во второй половине XX в. были предприняты попытки исследования природы метафоры с учетом механизма самого ее формирования – метафоризации. В третьем разделе первого параграфа первой главы (1.1.3) речь идет о соотношении между метафорой и мышлением человека и когнитивных подходах к изучению метафоризации.

Одними из ведущих принципов в современной лингвистике является антропоцентрический (человек есть центр Вселенной и высшая цель мироздания) и антропометрический (человек есть мера всех вещей) принципы [Телия 1988: 174]. В современной лингвистике делают упор на место человека, который воспринимает мир со своей точки зрения и имеет способность устанавливать связь между абстрактным и конкретным. В основу метафоризации положены именно указанные принципы.

Метафоризация заключается в наличии, во-первых, сходства внешних (формы, расположения, функции) и внутренних (ощущения, впечатления или оценки) признаков [Маслов 1998: 127]; во-вторых, ассоциативных связей между предметами, понятиями, действиями и отвлеченными явлениями, в том числе внутренними ощущениями человека. Об этом говорит Н. Д. Арутюнова: «Человек способен не только идентифицировать индивидные объекты, не только устанавливать сходство между областями, воспринимаемыми разными органами чувств, но также улавливать общность между конкретными и абстрактными объектами, материей и духом» [Арутюнова 1990а: 8]. Изучая метафоры эмоций и чувств в русском языке, Н. Д. Арутюнова справедливо подчеркивает, что «поскольку внутренний мир человека моделируется по образцу материального мира, основным источником психологической лексики является лексика "физическая", которая используется для обозначения психических качеств человека» [Арутюнова 2003: 95].

Как отмечает В. Г. Гак, «Человеческое сознание способно опредмечивать любое качество... Метафора делает абстрактное легче воспринимаемым, и один из магистральных путей метафорического переноса – от конкретного к абстрактному, от материального – к духовному» [Гак 2010: 123]. В. Н. Телия в своем труде также пишет, что «ассоциации, возбуждаемые в процессе формирования тропов – метафоры, метонимии, гиперболы и т.п., дают основание, усматривая сходство или смежность между гетерогенными сущностями, устанавливать их аналогию, и прежде всего между элементами физически воспринимаемой действительности и невидимым миром идей и страстей, а также различного рода абстрактными

понятиями» [Телия 1988: 173]. Мнения этих ученых касаются проблемы соотношения между языком и мышлением человека.

Важным источником для исследования указанного соотношения оказывается метафора. Дж. Лакофф и М. Джонсон достаточно убедительно отмечают, что «метафора в первую очередь связана с мышлением и деятельностью; ее связь с языком вторична» [Лакофф, Джонсон 2004: 182]. В. Г. Гак также указывает, что «метафора возникает в силу глубинных особенностей человеческого мышления... и она возникает не потому, что она нужна, а потому, что без нее невозможно обойтись, она присуща человеческому мышлению и языку как таковая» [Гак 2010: 122]. О соотношении между метафорой и мышлением человека говорит и А. П. Чудинов: «Метафоры заложены уже в самой понятийной системе мышления человека, это особого рода схемы, по которым человек думает и действует» [Чудинов 2001: 37].

В настоящее время в научном дискурсе признан когнитивный характер метафоры, в силу которого не имеющаяся в природе связь обретается в метафорическом высказывании. Даже при отсутствии какой-либо очевидной взаимосвязанности между двумя предметами, явлениями и действиями человек, тем не менее, устанавливает между ними ассоциации, что позволяет соединить их в метафоре. При так называемой «когнитивной операции» человек приписывает свойство одного предмета, явления или действия другому предмету, явлению или действию и выстраивает «мост» между ними.

В нашем исследовании используется два основных когнитивных подхода к проблематике метафоризации – когнитивная и дескрипторная теории метафоры. Первая представляет собой фундаментальный подход к метафоре в современной лингвистике и была предложена Дж. Лакоффом и М. Джонсоном в 1980 г.

Метафоризация, с точки зрения когнитивной теории метафоры, ясно показывает механизм мышления человека. Как отмечает А. Н. Баранов: «Метафоризация основана на взаимодействии двух областей знаний – "источника" и "цели". В процессе метафоризации некоторые области цели структурируются по образцу источника, иначе говоря, происходит "метафорическая проекция"»

[Баранов 2004: 9]. О характеристике двух областей знаний исследователь пишет: «Областью источника называется более конкретное знание, получаемое человеком в процессе непосредственного опыта взаимодействия с действительностью. А область цели – это менее ясное, конкретное и определенное знание» [там же: 10].

Однако следует признать, что когнитивная теория метафоры чаще всего описывает устойчивые метафоры, которые фиксируются в переносных значениях слов одного языка. И в силу этого возникает вопрос, как следует анализировать авторские метафоры, которые уникальны и наименее стабильны. Этот вопрос имеет принципиальное значение для нашего исследования, поскольку, как было сказано, в нем главное внимание уделяется изучению авторских метафор, которые используются в произведениях М. А. Булгакова.

Для разрешения проблемы следует учесть дескрипторную теорию метафоры А. Н. Баранова, которая является развитием когнитивной теории метафоры. Ученый отмечает, что в рамках дескрипторной теории «метафорическая проекция представляет собой функцию отображения элементов области источника в элементы области цели. Тем самым источник оказывается "областью отправления" функции отображения, а цель – "областью прибытия"» [там же: 11]. Как подчеркивает исследователь, при взаимодействии «области отправления с областью прибытия могут образовываться различные вариации от наименее стабильных творческих метафор, до устойчивых "стертых" метафор, фиксированных в культурной традиции общества и в переносных значениях слов» [Баранов 2007: 22-23].

А. Н. Баранов вводит язык семантических дескрипторов. По его мнению, для области отправления существуют сигнификативные дескрипторы, а для области прибытия – денотативные.

Следует четко определить, что такое денотат и сигнификат. Существует ряд аналогичных вариантов первого термина (ср. у Р. Карнапа – «экстенционал», у Ч. Огдена и А. А. Ричардса – «референт») [Булыгина, Крылов 1990а: 128-129]. Мы разделяем точку зрения Г. Фреге, что денотат не сам предмет действительности, а «некое представление о классе предметов действительности, который

формируется у человека в мыслительной деятельности» [Фреге 1997: 356].

Что касается термина «сигнификат», то этот термин появляется еще в XII в., а потом снова употребляется в работах Ч. Морриса (1938). Аналогичные термины у Г. Фреге – «смысл», у Р. Карнапа – «интенционал», у У. О. Куайна – «значение», у Черча – «концепт» и у Ф. де Соссюра – «означаемое» [Булыгина, Крылов 1990б: 444]. Сигнификатом слова, как отмечает И. М. Кобозева, называется «совокупность существенных признаков обозначаемых словом объектов» [Кобозева 2012: 85].

Как указывает А. Н. Баранов, «Использование метаязыка сигнификативных и денотативных дескрипторов позволяет единообразно описывать контексты употребления метафор» [Баранов 2004: 12]. Согласно упомянутой теории, можно выявить ряд «метафорических моделей», которыми, с точки зрения А. Н. Баранова, служат «тематически связанные поля сигнификативных дескрипторов» [там же]. Исследователь для объяснения, что такое М-модели, привел пример М-модели ВОЙНЫ, «образование которой заключается в том, что сигнификативные дескрипторы имеют семантику военных действий, армии» [там же].

А. Н. Баранов и Лай Инчуань с помощью когнитивной и дескрипторной теорий метафоры исследовали метафоры А. П. Платонова и выявили ряд основных метафорических моделей, например, М-модели ПЕРСОНИФИКАЦИЯ, ПРОСТРАНСТВО, ОБЪЕКТ-ПРЕДМЕТ, ДВИЖЕНИЕ и т.п. (см., например, [Баранов 2007, 2014], [Лай Инчуань (賴盈銓) 2009]).

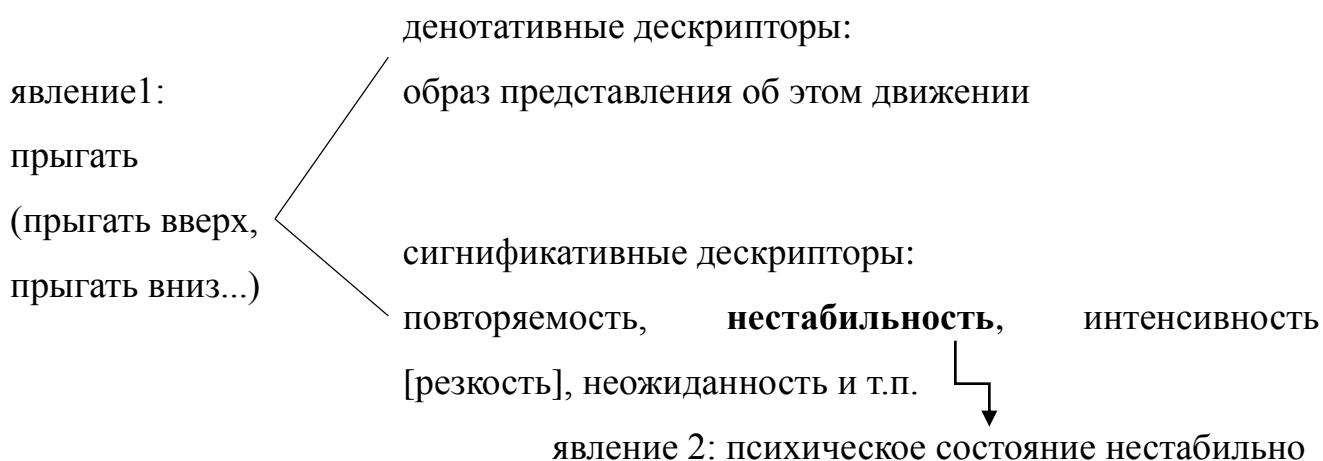
Однако, как нам представляется, М-модель не может непосредственно показать самое важное свойство явления, на основе которого возникает метафора. В связи с этим в нашей диссертационной работе мы будем изучать авторские метафоры, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», с помощью дескрипторной теории метафоры для выявления не М-модели как таковой, а важнейшего свойства явления, на основе которого возникает метафорический перенос.

Таким образом, метафора теснейшим образом связана с мышлением человека и имеет когнитивный характер. В нашем исследовании все извлеченные

авторские метафоры из указанных выше произведений будут рассмотрены с помощью когнитивной и дескрипторной теорий метафоры. В качестве примеров можно привести следующие фрагменты из романа «Мастер и Маргарита»:

Пример 1: "*Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали*" [Мастер и Маргарита 2011: 7].

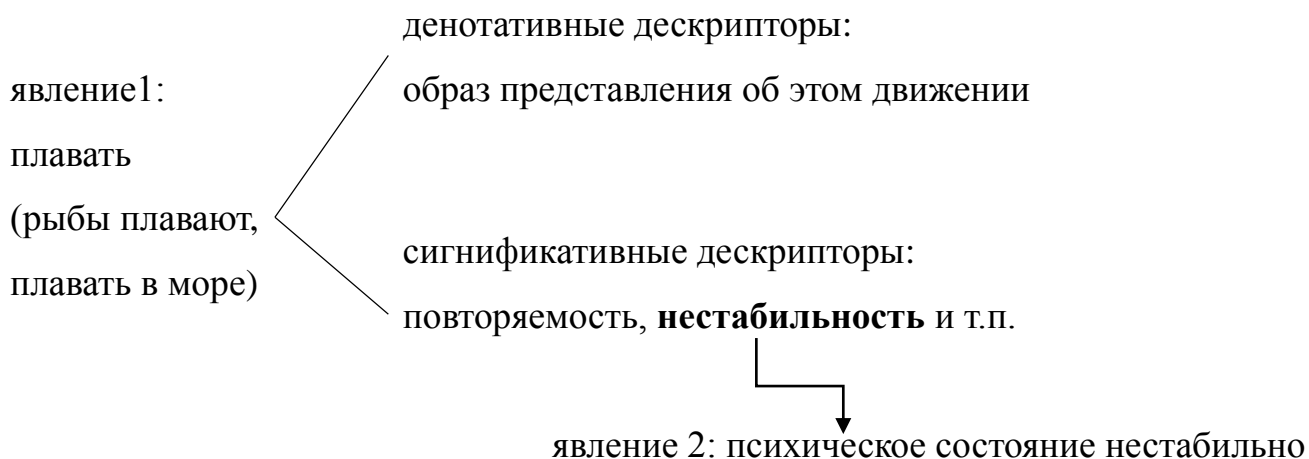
В прямом значении глагола *прыгать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность, интенсивность [резкость], неожиданность и т.п.). На основе одного из указанных сигнификативных дескрипторов «нестабильность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – психическое состояние персонажа нестабильно, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором указанного явления. Чтобы четко понять, как работает метафоризация, ниже представлена схема (следует отметить, что во второй главе при анализе примеров дается только описание):



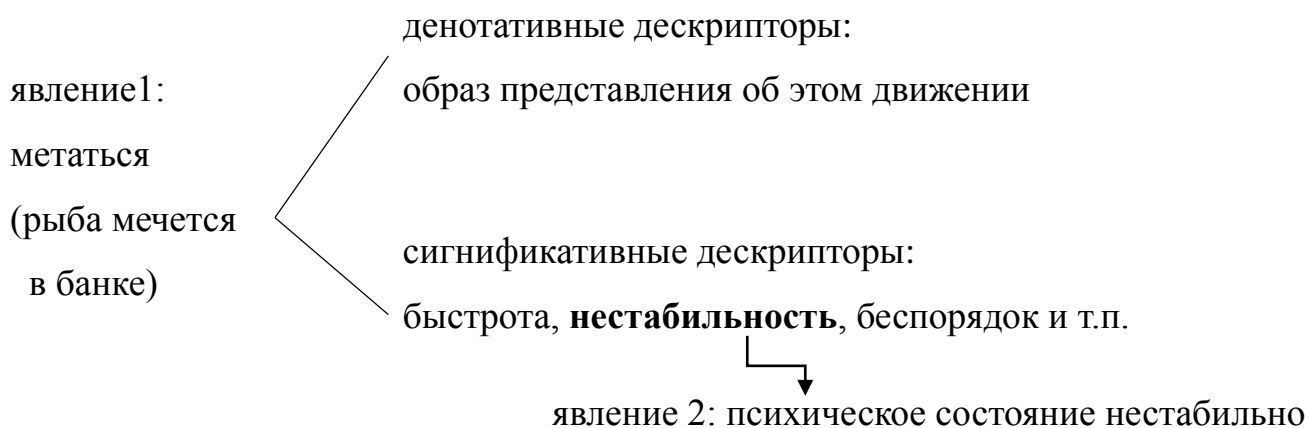
Пример 2: "*В глазах его плавал и метался страх и ярость*" [там же: 153].

(1) В прямом значении слова *плавать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность и т.п.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «нестабильность» возникает

метафорический перенос при обозначении другого явления – психическое состояние персонажа нестабильно, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления. Схема отображения может быть представлена следующим образом:



(2) В прямом значении лексемы *метаться* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (быстрота, нестабильность и т.п.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «нестабильность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – психическое состояние персонажа нестабильно, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления. Схема отображения может быть представлена следующим образом:



Как было установлено, к пониманию соотношения между языком и мышлением человека важным ключом является метафора, так как она присуща человеческому мышлению. Человек при когнитивной операции может выстроить «мост» между двумя явлениями, предметами, действиями, связь между ними в реальной действительности вообще отсутствует.

С помощью когнитивной и дескрипторной теорий метафоры можно выявить важнейшее свойство явления, на основе которого возникает метафорический перенос. Приведенные выше примеры со схемами показывают, как работает когнитивная операция, как человек выстраивает «мост» между конкретными и абстрактными, между материальными и духовными явлениями.

1.2. Своеобразие коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»

В предыдущем параграфе уже говорилось о том, что метафоры нередко используются в текстах различных жанров и стилей, в частности, в художественном тексте.

Художественному тексту уделяется основное внимание во втором параграфе. Задачей этого параграфа является выявление своеобразие коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат», внутренняя структура которого состоит из локуции, иллокуции и перлокуции. В этом случае играет существенную роль прагматика как один из разделов семиотики, изучающая отношения между знаком и коммуникантами, так что во втором параграфе делается акцент на изучении художественного текста как особого типа текста в семиотическом и коммуникативно-прагматическом аспектах.

Второй параграф первой главы (1.2) делится на три раздела. В первом разделе (1.2.1) рассматриваются текст, его параметры и присущие ему свойства, а также анализируется художественный текст как особый тип текста в двух

указанных выше аспектах.

Во втором разделе (1.2.2) исследуется художественный вымысел как нарушение максимы качества Г. П. Грайса.

В третьем разделе (1.2.3) изучаются функции и роль метафор в художественном тексте и его различных жанрах, а также обсуждается проблема кодирования и декодирования индивидуальных метафор.

1.2.1. Художественный текст как объект исследования в современной лингвистике

Прежде всего стоит уточнить определение текста и его параметры. Как пишет Т. М. Николаева в Лингвистическом энциклопедическом словаре, под текстом «в семиотике понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т.п.; в языкознании – последовательность вербальных (словесных) знаков» [Николаева 1990: 507]. Для правильного построения текста нужно «соответствовать требованию так называемой "текстуальности" – внешней связности, внутренней осмысленности, возможности своевременного восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации и т.д.» [там же].

Внешняя связность текста определяется последовательностью предложения, которая, по мнению В. Коха, «организована во времени и в пространстве таким образом, что предполагает смысловое целое текста» [Кох 1978: 162]. Можно сказать, что внешняя связность является опорой внутренней осмысленности, и они неразрывно связаны друг с другом.

Представленное выше определение показывает знаковый характер текста. Он не только последовательность знаков, он и сам является целостным знаком. Будучи целостным знаком, текст обладает означающим и означаемым. Означающее текста материально, а его означаемое идеально [Чернейко 2015а]. Означаемое того или иного текста мы декодируем и воспринимаем. Восприятие играет важную роль при чтении текста. Однако восприятие может быть неоднозначным. Возможность неоднозначного восприятия, в первую очередь,

художественного текста предопределяет асимметрия означающего и означаемого. Л. О. Чернейко справедливо подчеркивает, что тот или иной текст, в том числе и художественный, герметичен, если иметь в виду означающее, и безграничен, если иметь в виду означаемое, которое определяет опыт, знания читателя [там же] (об асимметрии языкового знака в речи см. [Чернейко 2012: 7-8, 2015б: 109-112]).

Что касается коммуникативного характера текста, то Ю. М. Лотман достаточно убедительно показывает, что происходит несколько процессов при чтении текста: во-первых, общение между адресантом и адресатом; во-вторых, общение между аудиторией и культурной традицией; далее, общение читателя с самим собой; кроме того, общение читателя с текстом; и, наконец, общение между текстом и культурным контекстом, и в этих процессах различные социально-коммуникативные функции реализуют текст, в том числе и художественный текст [Лотман 1992: 130-131].

Художественный текст, как всякий текст, обладает вышеупомянутыми параметрами: внешней связностью, внутренней осмысленностью, возможностью своевременного восприятия. Кроме этих параметров, по мнению Л. О. Чернейко, художественный текст обладает и следующими отличительными чертами: эмоциональным эстетическим воздействием на читателя и автореферентностью [Чернейко 2015а]. О последнем параметре говорит Л. О. Чернейко в своей работе «Гипертекст как лингвистическая модель художественного текста»: «художественный текст располагает особыми средствами для создания впечатления реальности, жизненности описываемых событий... В художественном произведении событие не отражается, а преобразуется, проходя через сознание автора» [Чернейко 1999: 442-444].

Художественный текст в современной лингвистике рассматривается в разных аспектах. Он может быть изучен с семиотической точки зрения. Эта проблема была в фокусе внимания крупнейшего теоретика искусства Ю. М. Лотмана [Лотман 1998]. В нашем диссертационном исследовании мы руководствуемся его теоретическими положениями о специфике художественного текста.

Ю. М. Лотман изучает текст как семиотическую систему и художественный текст как особый тип в этой системе. По мнению ученого, художественный текст является видом искусства, которое представляет собой «одно из средств коммуникации и осуществляет связь между передающим и принимающим» [там же: 19]. Кроме того, с точки зрения Ю. М. Лотмана, существуют «не только естественные и искусственные языки, но и "язык" театра, кино, живописи, музыки и искусство в целом как особым образом организованный язык» [там же: 20]. Последний вид языков, по словам ученого, это «вторичный язык, или вторичная моделирующая система» [там же: 21]. Художественный текст, как подчеркивает исследователь, «говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная система. Поэтому его определяют как вторичную моделирующую систему» [там же: 33].

По мнению Ю. М. Лотмана, в художественном тексте присутствует структура, с помощью которой реализуется идея писателя. Ученый дает подробное объяснение: «План не замурован в стену, а реализован в пропорциях здания. План – идея архитектора, структура здания – ее реализация. Идейное содержание произведения – структура. Идея в искусстве – всегда модель, ибо она воссоздает образ действительности. Следовательно, вне структуры художественная идея невысказима» [там же: 24].

Художественный текст может быть изучен и в коммуникативно-прагматической перспективе. Исследуем особенности художественного текста и его роль при коммуникативном акте.

Как было сказано, художественный текст является одним из средств коммуникации и осуществляет связь между адресантом и адресатом. К рассмотрению художественного текста как вторичного речевого жанра обратился М. М. Бахтин в своем труде «Проблема речевых жанров». С его точки зрения, следует различать «первичные, простые речевые жанры, возникающие в условиях непосредственного речевого общения, и вторичные – сложные речевые жанры, возникающие в условиях специального культурного общения, в основном письменного, например, художественный, научный и т.д.» [Бахтин 1997: 161].

Ученый рассматривает художественный текст как один из видов вторичных речевых жанров, «возникающих в условиях специального культурного общения» [там же].

Р. О. Якобсон в своей работе «Лингвистика и поэтика» говорит о компонентах того или иного акта речевого общения: адресант, адресат, сообщение, контекст, код и контакт. Они работают следующим образом. Адресант, выполняющий экспрессивную функцию, посылает сообщение, реализующее поэтическую функцию, адресату. Адресат выполняет конативную или побудительную функцию. Для успешного восприятия сообщения необходимы контекст, передающий информацию и выполняющий коммуникативную функцию; код, позволяющий партнерам коммуникации общаться и реализующий метаязыковую функцию; контакт, который представляет собой физический канал и психологическую связь между адресантом и адресатом, обуславливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию, и выполняет фатическую функцию [Якобсон 1975: 198-203].

Из сказанного вытекает, что в художественном тексте играют важную роль национально-культурные коды, отражающие накопленные веками культурные ценности и выявляющие дух народа. Кроме того, художественный текст выполняет важную функцию, направленную на установление контакта между адресантом и адресатом – в результате можно рассмотреть структуру «адресант – художественный текст – адресат» как один из видов коммуникативного акта.

Необходимо подчеркнуть, что в нашем исследовании не ставится задача всесторонне рассмотреть коммуникативные структуры художественного текста, но для нас важно изучение взаимосвязи между автором и нарратором, тогда будет понятно, кто играет роль адресанта в указанном коммуникативном акте. Автор – это «реальная, историческая личность, создатель произведения» [Шмид 2003: 41], а нарратор – это фиктивное лицо, от имени которого ведется повествование в произведении и он «может быть сконституирован как сверхчеловеческая всеведущая и вездесущая инстанция, живущая в разные эпохи, проникающая в самые утаенные уголки сознания персонажей» [там же: 65]. Повествовательный

текст, по мнению В. Шмида, «слагается из текста нарратора, который формируется в процессе повествования, и текста персонажей, который мыслится как существующий уже до повествовательного акта и только воспроизводимый в течение его» [там же: 195].

Согласно вышеприведенному определению, в нашей диссертационной работе анализируются роман «Мастер и Маргарита» и повесть «Собачье сердце», конкретным автором которых является М. А. Булгаков, а в романе и в повести от имени нарраторов ведутся повествования, в процессе которых образуются тексты нарраторов и воспроизводятся тексты персонажей. Следовательно, нарратор в качестве адресанта является одним из участников в коммуникативном акте «адресант – художественный текст – адресат». Внутренняя структура этого коммуникативного акта состоит из трех компонентов речевого действия: локуции, иллокуции и перлокуции.

Как было установлено в разделе 1.1.3, одно из ведущих направлений в лингвистике – это антропоцентрическое направление, то есть такое, с точки зрения которого человек есть центр Вселенной. Согласно этому направлению, как организующий центр в указанном выше акте адресант, рассчитывая на коммуникативный эффект, обеспечивает отбор необходимых языковых средств (см. [Урумашвили 2010]). Локуция теснейшим образом связана с тем, какой выбор (осознанный или неосознанный) производит адресант, чтобы, во-первых, этот выбор стал объектом изображения; во-вторых, его мысль могла дойти до адресата. Следовательно, этот выбор «выступает одновременно и как продукт изображения адресанта, и как инструмент достижения определенной цели» [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 59]. Производя этот выбор, адресант реализует замысел, выражает определенную цель и тем самым придает этому выбору определенную иллокутивную силу (об этом см., например, [Гловинская 2006: 432], [Падучева 2010: 23]). Для выявления этой силы необходимо раскрыть интенцию адресанта. Что же касается перлокуции, то она имеет отношение к реальному результату со стороны адресата, т.е. к интерпретации, пониманию и реакции адресата. Но нередко наблюдается неоднозначность интерпретации, а также возможна

непредсказуемость реакции адресата в связи с различиями жизненного опыта, уровнем образования коммуникантов, а также многих других факторов.

Создавая любой вид художественного текста, адресант сознательно передает адресату информацию или выражает отношение к чему-либо. Если намерение адресанта и понимание адресата совпадают, т.е. у коммуникантов совпадают так называемые «фоновые знания», то иллокуция и перлокуция выполнены и «прагматическая цель» достигнута, из чего следует, что коммуникация осуществлена. Как отмечает Ю. М. Лотман: «Для того чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов» [Лотман 1998: 37-38]. Здесь код может быть языковым, национально-культурным и т.п. Однако если намерение не совпадает с пониманием, т.е. фоновые знания собеседников не соответствуют друг другу, то возникает коммуникативная неудача, которая наблюдается или на языковом, или на национально-культурном уровне.

Исследуя значение слова в индивидуальной картине мира, Л. В. Кульгавова справедливо указывает, что «конкретный носитель языка может приписывать слову содержание, не совпадающее с общепринятым значением слова, в зависимости от его определенных коммуникативных намерений» [Кульгавова 2014: 183-186]. Такое несовпадение значений нередко влечет за собой недопонимание или непонимание.

Это обстоятельство очень важно для нашего исследования, потому что в нашей диссертационной работе используется метод социолингвистического опросно-анкетного эксперимента для выявления и сравнения перлокутивных эффектов 1) индивидуальных и языковых метафор, и 2) метафор, образованных на основе зрительного восприятия, и метафор, созданных на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, со стороны читателей (носителей русского языка), представляющих различные социальные группы (подробный анализ представлен в параграфе 3.1). Кроме того, в нашем исследовании применяется такой же метод для изучения прагматической адаптации перевода авторских метафор на китайский язык со стороны носителей

китайского языка, обладающих знанием русского языка (детальное описание результатов опросов см. раздел 3.2.1).

В качестве примера можно привести высказывание из романа «Мастер и Маргарита»: *"Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **возле того столбом загорелась пыль**"* [Мастер и Маргарита 2011: 28]. На наш взгляд, в указанной метафоре угадывается особый замысел адресанта, который сознательно создает эту метафору, чтобы наделить святостью Иешуа. Адресант использует эту индивидуально-авторскую метафору как инструмент для достижения иллокутивной цели.

Результаты исследования перлокутивных эффектов этой индивидуально-авторской метафоры показывают, что в связи с отсутствием более развернутого контекста указанное метафорическое высказывание понятно низкой доле опрошенных (среди респондентов молодого поколения 21%, среднего - 25%, старшего - 31%). Помимо того, эта метафора создается адресантом не только для описания психического состояния персонажа, но и для того, чтобы произвести на адресата сильное впечатление при восприятии описания внутреннего мира персонажей. Согласно результатам эксперимента, более половины информантов считают эту метафору необычной (среди респондентов молодого поколения 53%, среднего - 54%, старшего - 63%) и испытывают удивление от прочтения приведенного выше высказывания (среди респондентов молодого поколения 58%, среднего - 61%, старшего - 56%). Подробное исследование представлено в параграфе 3.1.

По нашему мнению, указанное социолингвистическое исследование позволяет нам понять своеобразие одного из типов коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «первичный адресант – художественный текст – первичный адресат».

Что касается прагматической адаптации перевода приведенной выше индивидуально-авторской метафоры на китайский язык со стороны носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка, то согласно результатам опроса, среди всех трех анализируемых переводов лишь перевод Хань Цина

правильно передает замысел первичного адресанта, т.е. нарратора романа, и в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта (ср. 總督抬頭再看看受審人時，發現周圍的人們正在熱烈地討論著什麼。букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что *возле того люди горячо обсуждали что-то*’ [Перевод Цянь Чэна 2002: 32]; 總督舉目向囚犯望去，只見他身後塵土飛揚。букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что *за ним пыль поднялась и улетела*’ [Перевод Дай Цуна и Цао Говэя 1997: 34]; 總督抬眼望著囚犯，見到他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱。букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что *рядом с ним пыль под солнцем загорелась светлым столбом*’ [перевод Хань Цина 1997: 33]). Обстоятельный анализ результатов опроса представлен в разделе 3.2.1.

С нашей точки зрения, изучение имеющихся переводов авторских метафор на китайский язык со стороны носителей языка, обладающих знанием русского языка, имеет перспективу углубления наших знаний о своеобразии другого типа указанного коммуникативного акта: «вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат».

Такого подхода к проблематике перлокутивных эффектов метафор в художественном тексте как особом типе семиотического объекта и их отражения в художественном переводе как особом типе межъязыковой и межкультурной коммуникации в современной лингвистике не обнаруживается. В этом проявляется новизна нашего диссертационного исследования.

1.2.2. Художественный вымысел как нарушение максимы качества Г. П. Грайса

Вымысел является одним из важных понятий при исследовании художественного текста, поэтому о нем следует упомянуть отдельно. Ниже рассмотрим художественный вымысел и его отношения к требованиям постулатов Г. П. Грайса.

В «Литературном энциклопедическом словаре» дано определение термина «художественный вымысел». Художественный вымысел – это «деятельность

воображения писателя, которая выступает как формообразующая сила и приводит к созданию сюжетов и образов, не имеющих прямых соответствий в реальности [Хализев 1987: 71].

Проблема художественного вымысла подробно исследуется в работе Дж. Р. Серля «Логический статус художественного дискурса» [Серль 1999]. Ученый в начале работы подчеркивает, что на художественном вымысле основана большая часть литературных произведений, но не все [там же: 34-35]. Чтобы четко разграничить реальную действительность и художественный вымысел, исследователь сравнивает художественный и нехудожественный текст. В нехудожественном тексте обнаруживается утверждение, которое удовлетворяет семантическим и прагматическим правилам, суть которых заключается в истинности выражаемой пропозиции. Однако в исследуемом художественном тексте, который основан на художественном вымысле, наблюдается нарушение вышеуказанных правил. Согласно концепции исследователя, существуют горизонтальные конвенции художественной речи и вертикальные правила. Как отмечает ученый, «художественный вымысел делается возможным в силу набора внеязыковых, несемантических конвенций, разрывающих ту связь между словами и миром, которая была установлена данными правилами» [там же: 39-40]. Далее исследователь пишет: «Функция конвенций художественной речи состоит в том, чтобы позволить говорящему использовать слова в их буквальных значениях, не принимая на себя ответственности, обычно предполагаемой этими значениями» [там же].

Если художественный вымысел не соответствует реальной действительности, то является ли он ложью? Дж. Р. Серль не считает художественный вымысел ложью. Мы придерживаемся его мнения о том, что «художественный вымысел – это наличие особого набора конвенций, дающих автору возможность проделывать действия, соответствующие деланию утверждений, которые, он знает, не являются истинными, при том, что он не имеет намерения обманывать» [там же: 40-41]. Из этого вытекает, что художественный вымысел не есть ложь, но, как нам представляется, художественный вымысел все

равно нарушает постулат качества Г. П. Грайса.

Успешность процесса коммуникации возможна только при соблюдении определенных принципов общения. Одним из них являются постулаты, или максимы Г. П. Грайса. Среди них важнейшее значение имеет максима качества, которая подчеркивает, что «высказывание должно быть истинным, нужно избавиться от ложных утверждений и от таких, для которых нет достаточных оснований» [Грайс 1985: 222-223]. Очевидно, художественное произведение, которое основано на художественном вымысле, не выполняет требования максимы качества Г. П. Грайса.

1.2.3. Метафоры в художественном тексте

В предыдущих разделах рассмотрена специфика художественного текста, охарактеризовано своеобразие коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат», а также изучено понятие «художественный вымысел».

В этом разделе основное внимание уделяется метафорам, в частности индивидуальным, в художественном тексте. Задачами указанного раздела являются изложение функций метафор в художественном тексте, изучение особенностей метафор в прозаическом и поэтическом текстах, а также рассмотрение проблемы кодирования и декодирования авторских метафор.

Формирование метафор, в частности авторских, которые являются уникальными и наименее стабильными, как, например, метафорическое высказывание "*Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плечи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы*" [Мастер и Маргарита 2011: 394], заключается в том, что в природе связь между двумя явлениями отсутствует, но адресант художественного текста благодаря своему творческому таланту находит ее (проблема кодирования авторских метафор будет подробно рассматриваться ниже). В связи с этим использование метафор в художественном тексте нередко производит у адресата какое-то определенное впечатление. Речь идет о функциях метафор. Рассмотрим, какие функции выполняют метафоры в художественном

тексте.

Метафоры в художественном тексте реализуют, безусловно, эстетическую функцию. Несомненно, адресант использует метафоры для украшения своей речи, чтобы речь была яркой, выразительной, а также с целью избежать повтора слов. Но эта функция – далеко не единственная присущая метафорам.

В. К. Харченко в своей типологии вычленяет 15 функций метафор и подробно описывает их (номинативная, информативная, мнемоническая, стилеобразующая, текстообразующая, жанрообразующая, эвристическая, объяснительная, эмоционально-оценочная, этическая, аутосуггестивная, кодирующая, конспирирующая, игровая, ритуальная функции) [Харченко 1991: 11-80]. Мы разделяем ее типологию, и среди вышеупомянутых функций следует выделить как тесно связанные с нашим исследованием: эмоционально-оценочную, стилеобразующую, текстообразующую, жанрообразующую и игровую.

По мнению исследователя, «метафора является великолепным средством воздействия на адресата речи» [там же: 39]. Слово в определенном контексте может приобрести новое значение и произвести какой-то эффект. Слова «после индивидуального осмысления писателем в неожиданном контексте могут вызвать у читателя эмоционально-оценочную реакцию» [там же]. Из этого следует, что использование метафор, в частности авторских, в художественном тексте нередко вызывает у адресата эффект неожиданности и эмоционально-экспрессивную реакцию.

Для подтверждения указанного положения мы провели социолингвистические опросно-анкетные эксперименты, о которых упоминалось ранее (см. 1.2.1), среди носителей русского языка. Задача нашего исследования определить, действительно ли авторские метафоры оказывают воздействие на читателей? Если да, то одинаковый ли эффект производят все индивидуально-авторские метафоры на читателей? Все ли информанты испытывают одно и то же воздействие от прочтения? Оказывают ли влияние возраст, образование, социальная роль и др. факторы? Языковые метафоры, которые фиксируются в толковых словарях, также оказывают воздействие на читателей? Как проявляется

сходство или различие восприятия индивидуально-авторских и языковых метафор со стороны читателей? Такой подход к исследованию перлокутивных эффектов метафор мало изучен, в чем проявляется новизна нашего диссертационного исследования (подробный анализ представлен в параграфе 3.1).

Что касается стилеобразующей функции метафор, то «под ней обычно понимают участие метафор в создании стиля, и прежде всего стиля художественной литературы» [там же: 21]. Нельзя не согласиться с тем, что «метафора как одно из средств формирования стиля художественной литературы и она, одновременно, представляет собой одно из средств формирования индивидуального стиля автора» [Харченко 2009: 134].

Следует подчеркнуть, что одна из важнейших целей нашего диссертационного исследования – выявить постоянное и системное использование метафор, в частности индивидуально-авторских, в своем художественном творчестве как одно из главных средств формирования идиостиля М. А. Булгакова.

Использование метафор, бесспорно, не характерно для каждого писателя, но, как правило, отмечает В. К. Харченко, «метафора остается одной из ярких примет стиля художественной литературы» [Харченко 1991: 21]. Мы вполне согласны с мнением В. К. Харченко, что «восстановить образность прямых значений помогает переносное употребление слов. И наоборот, образность некоторых стертых переносных значений может быть восстановлена путем контекстной поддержки их прямых смыслов» [там же]. Здесь речь идет именно о том, что даже языковые метафоры, фиксированные в переносных значениях слов, могут обрести новый характер благодаря творческому таланту адресанта в художественном тексте. Таким образом, метафоры в художественном тексте выполняют и функцию стилеобразующую.

С точки зрения В. К. Харченко, «текстообразующими свойствами метафоры называется ее способность быть мотивированной, развернутой, т.е. объясненной и продолженной» [там же: 23]. Иными словами, метафора может быть источником развернутого текста.

Далее, жанрообразующими, по мнению В. К. Харченко, «можно назвать такие свойства метафоры, которые участвуют в создании определенного жанра» [там же: 25]. Почти обязательным элементом для некоторых жанров художественного текста является метафора. Как отмечает В. К. Харченко, «для загадок, од и мадригалов, лирических стихотворений и афористических миниатюр метафора почти обязательна» [там же: 26].

Метафоры также реализуют игровую функцию. Как указывает В. К. Харченко: «Как форма языковой игры метафора широко употребляется в художественных произведениях» [там же: 74]. В. К. Харченко привела пример: "*У меня гроб – огурчик, отборный, любительский*" (И. Ильф и Е. Петров. Двенадцать стульев).

И, наконец, с нашей точки зрения, метафоры также выполняют функцию, которая не обсуждается в работе В. К. Харченко. Как говорилось выше, формирование авторских метафор тесно связано с индивидуальным опытом жизни писателя и его субъективным взглядом на окружающий мир, поэтому исследование метафор в художественном тексте дает нам возможность выявить индивидуальную картину мира писателя. Следовательно, метафоры в художественном тексте также выполняют функцию создания индивидуально-авторской картины мира.

Далее рассмотрим метафоры в различных жанрах художественного текста. Как было отмечено, метафоры в художественном тексте реализуют жанрообразующую функцию. Во многих жанрах художественного текста наблюдается использование метафор. Изучим метафоры в прозаическом и поэтическом текстах.

Метафоры в прозаическом тексте широко исследуются (Баранов А. Н. [2007], Харченко В. К. [2009]; Лай Инчуань (賴盈銓) [2009]; Маругина Н. И. [2005]; Цинковская Ю. В. [2010] и др.). Рассматриваются или названия художественных произведений, или метафоры одного писателя, или сопоставление метафор разных писателей и т.п.

Метафоры нередко используются в качестве заглавия прозаического текста.

Например, метафоричны заглавия «Хамелеон» А. П. Чехова, «Красное и черное» Стендаля и т.п. Употребление метафор в качестве названия прозаического текста способствует раскрытию их темы и идеи.

Как говорилось выше, использование метафор не обязательно характерно для каждого писателя. Но исследования творчества писателей, в произведениях которых часто обнаруживаются метафоры, показывают, что использование метафор является одним из важнейших средств выражения взгляда на окружающий мир. Например, исследование метафоры романа А. П. Платонова «Счастливая Москва» позволяет А. Н. Баранову прийти к выводу, что «противоречие между человеком и миром снимается художественной стратегией использования метафор, позволяющей воспринимать человека через призму мира, а мир – через образ человека» [Баранов 2007: 40].

Одну из особенностей использования метафор в прозаическом тексте представляет собой их взаимосвязь с развитием сюжета (проблема декодирования авторских метафор будет детально изучаться ниже). В качестве примера можно привести следующий фрагмент из «Мастера и Маргариты»: *"Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали"* [Мастер и Маргарита 2011: 7]. Случилось изменение как во внутреннем мире Берлиоза, так и в окружающем его мире. Берлиоз не может объяснить эти ситуации и успокоить активность воображения, в результате чего у него возникает тревога, которая за короткое время то внутри Берлиоза, то снаружи как будто прыгает (подробный анализ см. раздел 2.2.2). Одними из главных задач нашей диссертационной работы являются всестороннее рассмотрение взаимосвязи индивидуально-авторских метафор в романе «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце» с развитием сюжета, а также выявление замысла адресанта и его прагматической цели.

Что касается метафор в поэтическом тексте, то их изучение в когнитивном, сопоставительном, переводоведческом и др. аспектах также привлекает к себе многих исследователей (Леэметс Х. Д. [1974]; Кожевникова Н. А. [1988]; Арутюнова Н. Д. [1990a]; Жирмунский В. М. [2001]; Павлович Н. В. [2004]; Феофилактова С. Ю. [2008]; Харченко В. К. [2009]; Биджиева А. А. [2009];

Лапутина Т. В. [2011]; Купчик Е. В. [2012, 2014]; Старостина О. В. [2014]; Соболевская О. В. [2014] и т.д.).

Использование метафор в поэтическом тексте ощущается как естественное явление, объяснение которого дает Н. Д. Арутюнова в своей работе «Метафора и дискурс»: «Поэт отталкивается от обыденного взгляда на мир, он не мыслит в терминах широких классов» [Арутюнова 1990а: 17]. Далее Н. Д. Арутюнова убедительно подчеркивает, что «произвол в выборе метафоры – недвусмысленное свидетельство ее поэтической природы, ведь поэзия – это царство случайного, неожиданного, непредсказуемого» [там же: 20].

Изучение метафор в поэтическом тексте позволяет Н. А. Кожевниковой выявить следующие особенности. Во-первых, метафоры так же часто используются в заглавиях поэтических текстов, как и прозаических. Рассматривая соотношение заглавия и поэтического текста, Н. А. Кожевникова отмечает, что «заглавие содержит прямое обозначение, в тексте ему соответствует метафора; и, напротив, в заглавие вынесена метафора, которая расшифровывается в тексте» [Кожевникова 1988: 149].

Во-вторых, «Для стихотворного текста характерно удвоение обозначений одной и той же реалии, сосуществование прямого и метафорического слова: "*Золото, золото падает с неба! – Дети кричат и бегут за дождем*" (А. Майков)» [там же: 148].

Кроме того, «Отношение метафоры к ее контекстному окружению двойственно: или метафора стремится распространить свое влияние на непосредственное словесное окружение, подчиняя себе относительно широкий контекст: "*Он лишь там, где светит луч твоей мечты*" (К. Бальмонт), или эффект метафоры основан на известной самостоятельности и несогласованности с контекстом: "*Застыла тревожная ртуть, И ветер ночами несносен*" (И. Анненский)» [там же: 150-151].

Наконец, «Отталкивание от реалии – не только один из путей возникновения метафоры, но и один из путей обновления, оживления устойчивой формулы: "*Вот и луна! – и я рад, что сгорело Кунжутное масло в моей деревенской лампаде...*

Иные лампы зажглись, я иную гармонию слышу" (Я. Полонский)» [там же: 156].

Рассмотрены выше функции и особенности метафор в художественном тексте. Далее мы предлагаем перейти к обсуждению проблемы кодирования и декодирования индивидуально-авторских метафор. Для раскрытия указанной темы мы должны четко понять, в чем особенность авторских метафор в художественном тексте. Н. Д. Арутюнова в своем труде убедительно перечисляет 10 черт авторских метафор в художественном тексте: 1) слияние в них образа и смысла, 2) контраст с тривиальной таксономией объектов, 3) категориальный сдвиг, 4) актуализация случайных связей, 5) несводимость к буквальной перефразе [так у автора. *Ч. Д. Ч.*], 6) синтетичность, диффузность значения, 7) допущение разных интерпретаций, 8) отсутствие или необязательность мотивации, 9) апелляция к воображению, а не знанию, 10) выбор кратчайшего пути к сущности объекта» [Арутюнова 1990а: 20].

Что касается проблемы кодирования и декодирования авторских метафор в художественном тексте, то некоторые ученые считают, что кодирование таких метафор основывается на достоянии живого языка и не выходит за рамки общезыковой системности (см. [Телия 1981: 12], [Алешина 2003а: 112]), а другие выступают против этого мнения. Как указывает Г. Н. Скляревская, «Языковая метафора образуется и функционирует по законам языковой системы, а каждая художественная метафора [термин у Г. Н. Скляревской. *Ч. Д. Ч.*] уникальна, не сопоставима по своей семантической структуре с другими художественными метафорами, поэтому художественная метафора внесистемна» [Скляревская 2004: 39]. Г. Н. Скляревская также говорит, что художественная метафора отличается субъективностью, уникальностью, невозпроизводимостью и т.п. [там же: 40].

Мы согласны с тем, что суть кодирования индивидуальных метафор, являющихся уникальными, заключается в том, что писатель находит связь между двумя явлениями, которая отсутствует в реальной действительности. Кроме того, индивидуально-авторские метафоры появляются в художественном произведении окказионально, и с помощью использования авторских метафор адресант передает субъективное отношение к описываемым событиям, явлениям и героям, которое

тесно связано с собственным жизненным опытом адресантом и его воззрением на мир и себя. Как справедливо отмечает Н. Д. Арутюнова, «Для метафоры в художественном тексте характерно установление далеких связей, которые случайны в том смысле, что прямо обусловлены индивидуальным опытом и субъективным сознанием автора» [Арутюнова 1990а: 20]. Об этом также говорит Л. О. Чернейко, «Именно личностный опыт создает ту индивидуальную ассоциативную сеть, которой ловятся элементы мира» [Чернейко 1996: 57]. В связи с этим мы разделяем точку зрения на то, что индивидуально-авторские метафоры субъективны, уникальны, невозпроизводимы. С положением о внесистемности индивидуально-авторских метафор, однако, трудно согласиться.

Анализируя индивидуально-авторские метафоры в произведениях М. А. Булгакова, мы обнаруживаем, что многие авторские метафоры используются в рамках общеязыковой системности. Например, в романе «Мастер и Маргарита» при описании эмоционального состояния персонажей используются индивидуальные метафоры с глаголами движения и перемещения: "*Он* [т.е. Берлиоз – Ч. Д. Ч.] *попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали*" [Мастер и Маргарита 2011: 7]; "*В глазах его* [т.е. Мастера – Ч. Д. Ч.] *плавал и метался страх и ярость*" [там же: 153]. Несмотря на то что сочетания эмоций с глаголами *прыгать*, *плавать* и *метаться* не обнаруживаются в толковых словарях, для русского языка характерно сочетание названий эмоций с глаголами движения и перемещения. Изучая языковые метафоры в русском языке, Т. В. Булыгина и А. Д. Шмелев справедливо указывают, что «едва ли не самой распространенной метафорой для эмоций оказывается пространственная метафора, и, соответственно, возникновение эмоций часто метафорически уподобляется движению, перемещению в пространстве» [Булыгина, Шмелев 2000: 277].

Кроме того, мы также обнаруживаем, что и в повести «Собачье сердце», и в романе «Мастер и Маргарита» постоянно используются индивидуально-авторские метафоры, во-первых, при эксплицитном выражении внутреннего состояния персонажей (например, "*Он попытался усмехнуться, но в глазах его*

еще прыгала тревога, и руки дрожали" [Мастер и Маргарита 2011: 7]; "<...> сознание его [т.е. Шарикова – Ч. Д. Ч.] *правоты загорелось у него даже в рубине*" [Собачье сердце 2014: 206] и др.); во-вторых, при имплицитном описании психического состояния персонажей (например, "*Лунный свет лизнул ее* [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] *с правого бока*" [там же: 240]; "<...> *лунный свет со свистом омывал ее* [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] *тело*" [там же: 249]; "*Луна властвует и играет, луна танцует и шалит*" [там же: 413]; "*Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд*" [там же: 394]; "*Мне* [т.е. Мастеру – Ч. Д. Ч.] *вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату и я захлебнусь в ней, как в чернилах. Я встал человеком, который уже не владеет собой*" [там же: 151] и др.); в-третьих, при описании фона действия (например, "*Ведьма – сухая метель загремела воротами <...>*" [Собачье сердце 2014: 146]; "*Вьюга захлопала из ружья над головой <...>*" [там же: 147]); в-четвертых, при описании окружающих ситуаций ("*И тут случилось <...> чудо: пачка сама вползла к нему в портфель*" [там же: 103]; "<...> *выпрыгнула пузатая банка с рыжей гадостью, которая мгновенно залила весь пол и завоняла*" [Собачье сердце 2014: 154] и др.). Это системное использование авторских метафор позволяет нам предложить описание системы образов.

Итак, мы разделяем точку зрения О. Н. Алешиной, что «образование индивидуальных метафор подчинено своим системным закономерностям, описание которых сложнее, чем описание узуальных метафор, но не выходит за рамки общеязыковой системности» [Алешина 2003а: 112]. Более того, анализ собранных авторских метафор позволяет выявить систему образов.

В настоящее время актуальной является проблема декодирования индивидуально-авторских метафор, которые отличаются окказиональностью. А. Н. Баранов предлагает дескрипторную теорию метафоры, с помощью которой можно выявить важнейшее свойство явления, на основе которого возникает метафорический перенос, и понять, как работает когнитивная операция.

Но вопрос выбора именно таких выражений, а не других все-таки остается

нерешенным. Декодирование метафор в авторском коде представляется возможным с помощью всестороннего анализа их связи с замыслом адресанта. В этом, по нашему мнению, играет существенную роль контекст. Как было сказано, чтобы сообщение, которое адресант посылает адресату, было успешно воспринято, необходим один из компонентов акта речевого общения – контекст, передающий информацию и выполняющий коммуникативную функцию [Якобсон 1975: 198]. Об этом говорит и В. Н. Телия: «Речевая метафора [термин у В. Н. Телия. Ч. Д. Ч.] исходит из конкретного контекста, рождается и существует в контексте, распадаясь вместе с ним; коннотативные признаки, создающие метафору, фокусируются только в рамках данного лексического набора» (Телия В. Н., Вторичная номинация и ее виды. М. 1977. С. 194. Цит. по [Скляревская 2004: 38]). Вышеизложенного мнения придерживается и Г. Н. Скляревская: «Вне связи с контекстом не может быть определена семантическая сущность художественной метафоры [термин у Г. Н. Скляревской. Ч. Д. Ч.]. Контекст для художественной метафоры – собственно семантическая субстанция метафоры, ее содержимое, которое далеко не всегда легко разложить на фокус и рамку» [там же: 38].

Обобщая, отметим, что, во-первых, мы рассмотрели художественный текст в разных аспектах. Художественный текст является целостным знаком. Художественный текст герметичен, если иметь в виду означающее, и безграничен, если иметь в виду означаемое. Означаемое художественного текста определяет знания читателя. В семиотическом аспекте художественный текст рассматривается как вторичная моделирующая система.

Во-вторых, в коммуникативно-прагматическом аспекте художественный текст исследуется как коммуникативный акт, в котором работают локуция, иллокуция и перлокуция. Рассмотрены и отношения между коммуникацией и фоновыми знаниями. В коммуникативном аспекте адресант, имеющий прагматическую цель, посылает сообщение адресату. При совпадении фоновых знаний отправителя и получателя, проявлении иллокутивной силы адресанта и выражении соответствующей реакции адресата коммуникация осуществлена, в ином случае наблюдается коммуникативная неудача.

Помимо того, мы также исследовали понятие «художественный вымысел» и соотношение между вымыслом и максимой качества Г. П. Грайса. Большая часть художественных произведений основана на художественном вымысле. Существуют горизонтальные конвенции художественной речи и вертикальные правила. Конвенции художественной речи позволяют адресанту использовать слова в их буквальных значениях, не принимая на себя ответственности. Художественный вымысел не является ложью, но он нарушает постулат качества Г. П. Грайса.

И, наконец, метафоры в художественном тексте выполняют эстетическую, эмоционально-оценочную, стилеобразующую, текстообразующую и др. функции. Анализ авторских метафор позволяет выявить индивидуальную картину мира адресанта. Изучены особенности метафор в художественном тексте и обсуждена проблема кодирования и декодирования авторских метафор.

1.3. Идиостиль писателя и своеобразие языка произведений М. А. Булгакова

В первом разделе третьего параграфа первой главы (1.3.1) рассматривается история изучения идиостиля писателя в российской лингвистике. Следует определить понятие «идиостиль» как таковое и рассмотреть его соотношение с «идиолектом» и «языковой личностью». Основное внимание уделяется выявлению системного, постоянного использования писателем метафор, в частности авторских, в художественных произведениях как одного из способов формирования идиостиля писателя.

Во втором разделе третьего параграфа первой главы (1.3.2) характеризуется своеобразие языка и художественного мира М. А. Булгакова. Нашими главными задачами являются осмысление накопленного исследователями творчества писателя опыта и выявление одного из положений нашего диссертационного исследования.

1.3.1. Изучение индивидуального стиля писателя в российской лингвистике

В последнее время изучение идиостиля писателя привлекает многих исследователей. Изучаются концепты в идиостиле писателей (Караулов Ю. Н. [1996]; Данькова Т. Н. [2000]; Шишкина О. Ю. [2003]; Тарасова И. А. [2004, 2012]; Широкова И. А. [2006]; Жук М. И. [2007]; Быдина И. А. [2007]; Вычужанина А. Ю. [2009]; Мельниченко Н. П. [2010] и др.) или определенные доминанты (например, фразеологические единицы, диалектизмы, качественное наречие, метафорика, эпитеты и т.д.) как компоненты идиостиля писателя в прагматическом, когнитивном, коммуникативном, переводоведческом и др. аспектах (Козакова А. А. [2000]; Котова А. Г. [2000]; Каменская Ю. В. [2001]; Михальчук Н. Г. [2002]; Коренькова Е. В. [2003]; Демидова Т. А. [2007]; Головенкина Н. В. [2007]; Драчева С. О. [2007]; Чумаков А. Н. [2007]; Падерина Л. Н. [2008]; Захидова Л. С. [2009]; Орехова М. В. [2009]; Панкратова М. В. [2009]; Поветьева Е. В. [2014] и др.).

Приведенные выше работы свидетельствуют о том, что исследование идиостиля писателя получает широкое освещение в науке о языке. Это тесно связано с тем, что изучение идиостиля писателя с помощью рассмотрения его художественного творчества позволяет выявить как основные идеи произведений, так и мировоззрение самого писателя. Как говорит А. Ф. Ефремов: «Каждый писатель, пользуясь единым общерусским языком, подбирает языковые средства в соответствии с содержанием и замыслом художественного произведения, согласно своим лингвистическим взглядам и стилистическим вкусам» [Ефремов 1966: 8].

Проблема индивидуального стиля имеет тесную связь с проблемой так называемой «языковой личности», которая в российской лингвистике впервые была изучена академиком В. В. Виноградовым. Ученый подошел к указанному понятию путем рассмотрения языка художественной литературы. В. В. Виноградов в своем труде пишет: «Памятник – не только одно из произведений коллективного языкового творчества, но и отражение индивидуального отбора и творческого преобразования языковых средств своего времени в целях эстетически действительного выражения замкнутого круга представлений и эмоций. И лингвист не может освободить себя от решения вопроса о способах

использования преобразующую личность того языкового сокровища, которым она может располагать» [Виноградов 1930: 91].

После В. В. Виноградова к языковой личности обращали еще ряд ученых: Г. И. Богин [Богин 1984], Ю. Н. Караулов [Караулов 1989, 2010], В. И. Карасик [Карасик 2002] и др. Языковая личность в диссертационной работе Г. И. Богина рассматривается как «субъект речевой деятельности как носитель готовности создавать и принимать произведения речи (тексты)» [Богин 1984: 8]. Под языковой личностью В. И. Карасик понимает «коммуникативную личность – обобщенный образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [Карасик 2002: 19]. В своем труде исследователь описывает три аспекта изучения языковой личности: ценностный, познавательный и поведенческий.

Как известно, в российской лингвистике наиболее известна концепция языковой личности Ю. Н. Караулова, который систематично разрабатывал это понятие и ввел его в широкий научный обиход (см. [Маслова 2001: 118]).

Мы придерживаемся мнения Ю. Н. Караулова о том, что языковая личность – это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются а) степенью структурно-языковой сложности; б) глубиной и точностью отражения действительности; в) определенной целевой направленностью» [Караулов 1989: 3].

Согласно концепции ученого, выделяется три уровня структуры языковой личности: вербально-семантический, когнитивный и прагматический. По мнению исследователя, «вербально-семантический уровень отражает степень владения естественным языком и является нулевым в структуре процесса понимания – понимания смысла слов и их соединений» [Караулов 1989: 4-5, 2010: 51]. По словам Ю. Н. Караулова, «единицы когнитивного уровня – это понятия, идеи, концепты, складывающиеся у каждой языковой индивидуальности в более или менее систематизированную "картину мира", отражающую иерархию ценностей, и этот уровень представляет собой первый уровень в структуре процесса

понимания – понимание концепции текста» [там же]. Что касается прагматического уровня, то этот уровень включает «цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности, и он представляет собой второй, высший уровень в структуре процесса понимания – уровень понимания замысла адресанта» [там же]. Из концепции исследователя вытекает, что на вербально-семантическом уровне проявляется степень владения языком, а на когнитивном и прагматическом уровнях – интеллектуальные отличительные особенности личности. С этими уровнями тесно связано понятие «идиостиль».

М. П. Котюрова убедительно говорит о соотношении идиостиля с языковой личностью: «идиостиль – это стиль языковой личности во всем многообразии проявления специфики ее уровней (по Ю. Н. Караулову, вербально-семантического, когнитивного, прагматического) в текстопорождающей деятельности и в структуре, семантике и прагматике текста в рамках того или иного функционального стиля речи» [Котюрова 2011: 96].

Обращает большое внимание на проблему идиостиля академик В. В. Виноградов. По его мнению, идиостиль писателя – это «система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения. Эта система, если творчество писателя не исчерпывается одним произведением, – система динамическая, подверженная изменениям» [Виноградов 1959: 85]. В связи с тем, что идиостиль писателя является динамической системой, ученый считает, что «стиль писателя должен изучаться в его историческом развитии, в его изменениях и колебаниях, в многообразии его жанровых проявлений» [там же: 85-86].

По определению О. С. Ахмановой, индивидуальный стиль представляет собой «совокупность основных стилевых элементов, неизменно присутствующих в произведениях данного автора в определенный период его творчества или распространяющихся на все его творчество в целом» [Ахманова 2014: 455-456].

Идиостиль также понимается как «совокупность глубинных текстопорождающих доминант и констант определенного автора, которые определили появление созданных им текстов именно в исходной хронологической

последовательности» [Фатеева].

Согласно мнению московской школы лингвопоэтического анализа, идиостиль представляет собой «сложную систему взаимообусловленных языковых приемов, участвующих в построении художественного мира поэта» (Некрасова Е. А. Фет. Анненский: Типологический аспект описания. М., 1991. С. 123. Цит. по: [Тарасова 2012: 7]).

Из указанных выше толкований понятия «идиостиль» вытекает, что идиостиль писателя проявляется не в его одном художественном произведении (если он не ограничивается только одним произведением), так что идиостиль должен исследоваться с диахронической точки зрения. Мы придерживаемся этого мнения, поэтому в нашем исследовании изучается два произведения М. А. Булгакова – повесть «Собачье сердце» (1925) и роман «Мастер и Маргарита» (1929-1940).

Сравнивая многочисленные определения понятия «идиостиль», Л. С. Захидова в своем диссертационном исследовании дает, на наш взгляд, детальное и правильное определение – это «система индивидуальных особенностей автора как личности и художника слова, представляющая собой комплексное образование, включающее отбор и комбинацию языковых средств, их направленность на решение конкретных авторских задач; это способ отражения и преломления в художественной речи фактов внутреннего и внешнего мира конкретного писателя - носителя конкретного языка в конкретный исторический период, отличающийся наличием неповторимых образных средств (тропов и стилистических фигур), стилистической однородностью и преобладанием лексики с актуализированными личностными смыслами, т.е. доминированием окказиональной семантики над узуальной. Идиостиль характеризуется особой синтагматикой, реализующей не только узуальные, но и индивидуально-авторские валентности языковых единиц, а также индивидуальной трактовкой анализируемых тем и проблем» [Захидова 2009: 7].

Итак, под понятием «идиостиль» подразумевается система, формирование которой тесно связано с использованием средств выражения или стилистических

приемов, которые не только системно отличаются неповторимостью, преобладанием окказиональной семантики над узуальной, но и направлены на решение конкретных авторских задач и являются доминантами и константами в произведениях писателя.

Метафора, в частности авторская, несомненно, является одним из языковых средств, стилистической фигурой, и ее постоянное и системное использование, доминирующее в определенный период творчества конкретного писателя или в течение всей его творческой жизни, может формировать идиостиль этого писателя, что способствует созданию его авторского кода.

1.3.2. Художественный мир М. А. Булгакова и его язык как предмет исследования

Как известно, М. А. Булгаков оставил медицину, решив стать писателем. Профессия врача подразумевает постоянное общение с людьми и наблюдение за их состоянием, врач часто должен выслушивать своих пациентов - все это послужило бесценным опытом и материалом для писателя. Будучи одним из ярчайших представителей русской литературы XX века, М. А. Булгаков знал проблемы всех слоев населения, которые он непременно отражал в своих произведениях (например, квартирный вопрос в Москве). Писатель осознавал глубину и сложность задачи: отразить общественные проблемы и при этом постараться быть объективным, он понимал важность своей роли - передать в своих произведениях современные ему события эпохи сложных исторических перемен и затронуть главные социальные темы, такие как отношения человека с властью, поведение толпы и др. Отсюда следует, что изучать творчество М. А. Булгакова можно со стороны не только литературоведения, лингвистики, психологии, философии, но и истории и социологии.

Количество работ, посвященных исследованию М. А. Булгакова с различных сторон, значительно (Лесскис Г. А. [1979, 1999]; Яновская Л. М. [1983]; Спендель де Варда Д. [1988]; Кушлина О. Б., Смирнов Ю. М. [1988]; Кожевникова Н. А. [1990, 2006]; Немцев В. И. [1991, 1999а, 1999б]; Химич В. В. [1995, 2003]; Мягков

Б. С. [1995]; Новиков В. В. [1996]; Яблоков Е. А. [1997а, 1997б, 2001]; Белобровцева И. З. [1997]; Белобровцева И. З., Кульюс С. К. [2007, 2012]; Соколов Б. В. [2007, 2016] и др.). Об основных направлениях современного исследования М. А. Булгакова говорит Н. В. Головенкина. По ее словам, существуют следующие аспекты исследования: 1) личность писателя (воспоминания о нем, история создания произведений); 2) исследования по драматургии М. А. Булгакова; 3) сопоставительные исследования интертекстуальности и творческих параллелей с литературным наследием писателей-современников М. А. Булгакова; 4) труды, посвященные роману «Мастер и Маргарита»; 5) комплексные исследования и энциклопедии и 6) исследования, посвященные идиостилю М. А. Булгакова [Головенкина 2007: 15-16]. Последний аспект теснейшим образом связан с нашим диссертационным исследованием.

По нашим наблюдениям, в последнее время проблема идиостиля М. А. Булгакова активно изучается в разных аспектах. Существуют работы, посвященные изучению концептов в художественных произведениях М. А. Булгакова как проявление его идиостиля (Грибова Н. Н. [2010]; Милейко Е. В. [2010]; Смирнова А. А. [2011]; Кадырова Н. С. [2013] и др.).

Существует также множество трудов, в которых основное внимание уделяется проблеме авторской пространственно-временной организации текста (Коханова В. А. [2000]; Коваленко Ю. Д. [2002]; Щукина Д. А. [2004]; Березина Н. В. [2006]; Драчева С. О. [2007]; Григоренко С. Г. [2010]; Харченко В. К., Григоренко С. Г. [2012]; Папакина Л. Н. [2012]; Абдурахман Диалло [2013] и др.).

Кроме того, проблема идиостиля М. А. Булгакова исследуется в сопоставительном аспекте (Бонецкая Н. К. [1986]; Актисова О. А. [2006]; Мухин М. Ю. [2011]; Першина Т. В. [2011] и др.), а также в переводоведческом аспекте (Есакова М. Н. [2001]; Баскакова Е. С. [2009]; Дзида Н. Н. [2010] и др.). К тому же, существуют и работы, посвященные изучению различных приемов и средств, доминирующих в произведениях М. А. Булгакова (Стойкова Т. А. [2000, 2014]; Лысоиваненко Е. Г. [2001]; Мухин Н. Ю. [2002]; Михальчук Н. Г. [2002]; Павлова А. Э. [2002]; Литвинова М. М. [2002]; Клецкая С. И. [2003]; Свинцицкая Е. В.

[2004]; Желватых Т. А. [2006]; Юшкина Е. А. [2008]; Дергилева О. С. [2010]; Сальман Е. А. [2012] и др.).

Все приведенные выше работы свидетельствуют о неиссякаемом интересе к творчеству М. А. Булгакова. Здесь стоит задать вопрос о том, в чем особенность художественного мира и языка писателя. Изучая роман «Мастер и Маргарита», О. Б. Кушлина и Ю. М. Смирнов обращают внимание на роль зеркала в произведении. Как подчеркивают ученые, «Наличие зеркала означает как бы потенциальную возможность необычных событий... Зеркало оказывается переходом, связывающим обыденное и чудесное, сакральное, обладающее необычными свойствами» [Кушлина, Смирнов 1988: 291-293]. Рассмотрение творчества М. А. Булгакова позволяет В. В. Химич выявить принцип «зеркальности». Как отмечает В. В. Химич, «Эстетически значимым становится у Булгакова "эффект зеркальности", т.е. постоянно выдерживаемое во всем художественном мире соотношение изображенного с возможным отражением, явным или предлагаемым, точным или приблизительным» [Химич 1995: 72-73]. Литературовед справедливо указывает, что «"зеркальность" становится важным принципом булгаковского преобразования реальности, на базе которого, благодаря игровому таланту писателя, взросло бесконечное множество частных приемов, конструктивно направленных идеей удвоения» [там же: 73].

Далее В. В. Химич убедительно отмечает, что «резкая характерность художественного мира писателя во многом связана с его пристрастием к определенным, многократно повторяющимся приемам, основанным на "ложном способе" употребления чудесного» [там же: 97]. Называя «сон» таким приемом, неизменно появляющимся и в первых рассказах, и в пьесах, и в больших романах на протяжении всего творчества писателя [там же] (о роли сна в произведениях М. А. Булгакова см. также [Спендель де Варда 1988: 304-311]), литературовед не упоминает о том, что благодаря указанному приему адресант имеет возможность использовать стилистический прием, основанный также на «ложном способе», употребления чудесного – метафору. В романе «Мастер и Маргарита» появляются, например, сон Ивана Бездомного и сон Никанора Ивановича. В их снах

наблюдается использование метафор, в частности авторских метафор. В качестве примера можно привести следующие метафорические высказывания: "*Тогда лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны*" [там же: 413]; "*Луна властвует и играет, луна танцует и шалит*" [там же]; "<...> в комнате начинается лунное наводнение, *свет качается, поднимается выше, затопляет постель*" [там же]. В заключении труда В. В. Химич правильно подчеркивает, что «фантастичность переходов и взаимозамен реального, опредмеченного, очерченного и ирреального, зыбкого, миражного обуславливает движущую энергию действия и гротескный характер образности» [Химич 1995: 227].

В. В. Новиков в своей работе «Михаил Булгаков – художник» убедительно указывает на характерную особенность художественного мира писателя: «Булгаков на протяжении всего творческого пути не позволяет себе упрощать явления действительности, он не снимает противоречий жизни, не упрощает их, не хочет и не может лишать своих героев сложной диалектики, мучительного процесса вызревания в их создании великих истин» [Новиков 1996: 32]. Для нашего исследования очень ценно вышеизложенное мнение, потому что оно позволяет предположить, что, не позволяя себе упрощать явления действительности, М. А. Булгаков в своих произведениях постоянно использует метафоры, в частности индивидуально-авторские, как один из способов осмысления действительности.

Е. А. Яблоков в монографии «Художественный мир Михаила Булгакова» всесторонне рассматривает структурные свойства творчества писателя и обсуждает разнообразные темы (например, время, пространство, персонажи и др.). Для нашего исследования ценной является одна из тем «символика природных объектов». Мы придерживаемся мнения исследователя о том, что природные объекты (животные, птицы, небесные тела, природные стихии и др.) занимают немаловажное место в художественных произведениях писателя [Яблоков 2001: 308], потому что количество собранных нами примеров с использованием слов, входящих в группы «природные образования» и «состояния природы,

окружающей среды», значительно (их доля в языковом материале нашего исследования составляет $70 / 180 = 38.9\%$). Например, "**Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити**" [Мастер и Маргарита 2011: 185]; "**Ведьма – сухая метель загремела воротами <...>**" [Собачье сердце 2014: 146]; "**Вьюга захлопала из ружья над головой <...>**" [там же: 147]; "**Мне [т.е. Мастеру – Ч. Д. Ч.] вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату <...>**" [Мастер и Маргарита 2011: 151]; "**Лунный свет лизнул ее [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] с правого бока**" [там же: 240]; "**Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы**" [там же: 394] и др. Для нашего диссертационного исследования весьма важным является выявление характерной особенности этих метафор, их связи с замыслом адресанта и роли в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его повести «Собачье сердце».

Б. В. Соколов в труде «Булгаков. Энциклопедия» дает свою интерпретацию произведениям М. А. Булгакова и событиям его биографии. Изучая язык и стиль писателя, исследователь говорит о том, что писатель постоянно «стремится к максимуму выразительности с минимумом средств в своем творчестве» [Соколов 2007: 544-545]. Далее Б. В. Соколов достаточно убедительно отмечает, что М. А. Булгаков не стремится к «медовой гладкости» литературной речи, потому что понимает, что некоторая художественно дозированная «неправильность» языка необходима для должного эстетического воздействия на читателя [там же: 546]. Ученый не называет использование метафор одним из ключевых приемов в творчестве М. А. Булгакова, но, с нашей точки зрения, эти положения дают нам возможность понять, почему в художественных произведениях писателя нередко используются метафоры, в частности индивидуально-авторские, которые не только оказывают эстетическое воздействие (например, "<...> встревоженная вопросом **истина со дна души на мгновение прыгает в глаза <...>**" [Мастер и Маргарита 2011: 174]); но и приводят к созданию эпатажного эффекта на адресата (например, "**Тьма щелкнула и превратилась в ослепительный день <...>**" [Собачье сердце 2014: 154]).

Для нашего исследования важными являются мнения Г. А. Лесскиса и Н. А. Кожевниковой. Г. А. Лесскис в своей работе «Триптих М. А. Булгакова о русской революции: "Белая гвардия", "Записки покойника", "Мастер и Маргарита"» говорит о своеобразии языка М. А. Булгакова. Рассмотрение вышеприведенных произведений позволяет ученому утвердить, что «М. А. Булгаков уже в первом романе создал свой, совершенно особенный и неповторимый эстетический мир, отличающий его решительно ото всех других русских писателей. Для творчества писателя характерны его лиризм и субъективность в подаче материала, сопереживание с персонажами, напряженная экспрессия и метафоричность» [Лесскис 1999: 28].

Изучая язык произведений М. А. Булгакова, Н. А. Кожевникова в статье «Булгаков М. А. Язык его произведений» справедливо отмечает важную специфику художественного кода писателя, что «характер повествования в прозе писателя двойствен: с одной стороны, в нем последовательно отражаются точки зрения и речь персонажей, с другой – на повествовании лежит явно выраженная печать орнаментальной прозы, в ней представлены в большей или меньшей степени метафоры, метонимии и сравнения» [Кожевникова 2006: 64]. Первая черта говорит о том, что «точка зрения персонажа обуславливает характер оценок, которые пронизывают повествование, и повторяющаяся оценка приписывается разным предметам речи и отражает точку зрения разных персонажей» [там же]. Что касается второй черты, то Н. А. Кожевникова приводит в качестве примера метафору «волк», которая используется в произведениях М. А. Булгакова, и отмечает, что «сходство с животным абсолютизируется, метафора становится постоянным обозначением человека» [там же: 65]. Н. А. Кожевникова продолжает говорить об использовании метафор в художественных произведениях писателя. Н. А. Кожевникова называет отличительной чертой языка Булгакова чередование прямого и переносного смыслов слова и считает, что «такой переход от слов в прямом значении к метафорам и обратно дает возможность выстроить смысловые связи не только в одном тексте, но и в разных произведениях писателя» [там же: 68]. Помимо того, в своей другой статье Н. А. Кожевникова подробно анализирует

многие стилистические приемы, в том числе и метафоры в произведении Булгакова «Белая гвардия» и выявляет связь плана нарратора и плана персонажа в романе с помощью этих стилистических средств [Кожевникова 1990: 112].

Согласно Г. А. Лескису и Н. А. Кожевниковой, использование различных стилистических приемов, экспрессивность и метафоричность являются отличительными особенностями языка М. А. Булгакова, но, как нам представляется, исследования этих ученых все-таки не позволяют с достаточной степенью уверенности утверждать, что метафоры, в частности индивидуально-авторские, которые постоянно и системно используются в произведениях М. А. Булгакова, являются весьма важным средством формирования идиостиля писателя. В этом состоит одна из главных целей нашего диссертационного исследования.

Существуют также работы, посвященные изучению метафор в художественных произведениях М. А. Булгакова (Саир Азиз [1993]; Воротынцева Т. Л. [2000]; Маругина Н. И. [2005, 2008]; Головенкина Н. В. [2007]; Журавлева О. Н. [2007] и др.). Исследование многообразия содержания образов-символов света в художественном мире М. А. Булгакова позволяет Т. Л. Воротынцевой прийти к выводу о том, что творчество писателя – это единая система, потому что «для его творчества характерны устойчивость тем, идей и образов, постоянство мотивов, повторяемость сюжетных ситуаций, неизменность авторской нравственно-этической позиции и т.д.» [Воротынцева 2000: 149-150]. В работе Н. В. Головенкиной изучаются метафоры М. А. Булгакова в его художественных произведениях, написанных в 10-20 годы XX века, в когнитивном аспекте и выявляются закономерности метафорического моделирования действительности писателем. Что касается работы Саир Азиза, то в ней исследуются метафоры М. А. Булгакова с прагматической точки зрения, а в труде О. Н. Журавлевой рассматривается метафоризация природной реалии *луна* в романе «Мастер и Маргарита». В диссертационной работе Н. И. Маругиной исследуются метафоры в повести «Собачье сердце» в когнитивном и переводоведческом аспекте и выявляется главная концептуальная метафора «человек – это животное/зверь», а также рассматривается проблема перевода метафор М. А. Булгакова на

английский язык. В представленных выше работах ([Есакова 2001], [Баскакова 2009], [Дзида 2010]) также говорится о проблеме перевода М. А. Булгакова на английский и французский языки. Как видим, в российской науке исследователи чаще всего обращают внимание на перевод художественных произведений М. А. Булгакова на западноевропейские языки. С другой стороны, в китайской науке художественные произведения писателя, как правило, рассматриваются с литературоведческой точки зрения, и проблема перевода индивидуально-авторских метафор, которые используются в творчестве писателя, на китайский язык мало изучена.

Все упомянутые выше работы, вне всякого сомнения, дают возможность углубить наши знания о художественном мире писателя, но, по нашему мнению, в приведенных исследованиях либо не выявляется троичная структура речевого акта на материале авторских метафор и их переводов, либо не обсуждается проблема перевода индивидуальных метафор на другие языки, т.е. в этих работах языковой материал рассматривается только в каком-то одном аспекте. С нашей точки зрения, выявление постоянного и системного использования метафор, в частности индивидуально-авторских, которые отличаются уникальностью и преобладанием окказиональной семантики над узуальной, и, главное, направлены на решение конкретных авторских задач, как одного из важнейших средств формирования идиостиля М. А. Булгакова возможно при комплексном подходе. Это одно из важнейших положений нашего диссертационного исследования.

1.4. Выводы

В первой главе проанализированы история изучения метафоры, основные направления ее исследования в современной науке о языке, а также механизм метафоризации как нарушение закона семантического согласования.

Охарактеризованные нами современные когнитивные подходы к проблематике метафоризации (когнитивная и дескрипторная теории метафоры)

позволяют выявить, как происходит метафорический перенос, какую связь между двумя явлениями находит человек, т.е. какое свойство одного явления человек приписывает другому явлению.

Кроме того, выявлены основные параметры художественного текста и его специфика с семиотической и коммуникативно-прагматической точек зрения, изложены функции и особенности метафор в художественном тексте, а также обсуждена проблема кодирования и декодирования авторских метафор.

К тому же, изучено понятие «идиостиль», проанализированы накопленные российскими специалистами исследования, посвященные своеобразию художественного мира и языка М. А. Булгакова. Рассмотренные теории, подходы и методы окажут помощь в последующих главах нашего исследования.

Все это позволяет конкретизировать главные задачи нашего исследования как, во-первых, изучение системы образов в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце»; во-вторых, выявление локуции, иллюкутивной силы и перлокутивных эффектов этих метафор и их переводов на китайский язык с помощью всестороннего изучения контекстов и анализа результатов социолингвистических опросно-анкетных экспериментов, проведенных среди носителей русского и китайского языков. В нашем исследовании рассматриваются все собранные нами метафоры в семантическом, когнитивном, сопоставительном, коммуникативно-прагматическом и переводоведческом аспектах. В этом проявляется научная новизна нашего диссертационного исследования.

Глава 2. Анализ метафор в романе «Мастер и Маргарита» и в повести «Собачье сердце»

В первой главе уже рассмотрена история изучения метафоры, изложена специфика художественного текста, а также охарактеризовано своеобразие языка произведений М. А. Булгакова. Вторая глава посвящена анализу языкового материала, извлеченного из романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце». Главной задачей второй главы является поиск индивидуальной специфики в художественной картине мира М. А. Булгакова с помощью анализа авторских метафор и их сопоставления с языковыми метафорами, которые используются в двух указанных произведениях.

Во второй главе также рассматривается перевод собранных нами индивидуальных и языковых метафор на китайский язык, но необходимо подчеркнуть, что для нашего диссертационного исследования главным является изучение самих метафор, системы художественных образов и творческой способности адресанта, а не рассмотрение проблемы переводческой деятельности как техники. Изучение перевода авторских и языковых метафор на китайский язык лишь дает возможность понять, насколько сложны интерпретация метафор первого типа и выявление замысла адресанта в художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Материалом нашей диссертационной работы являются, во-первых, индивидуально-авторские метафоры, которые используются в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и в его повести «Собачье сердце»; во-вторых, переводы этих метафор на китайский язык, которые извлечены из переводов приведенных художественных произведений на китайский язык (подробная информация о переводах указанных произведений на китайский язык представлена в начале параграфа 2.2).

Языковые метафоры, которые используются в упомянутых произведениях и фиксируются в толковых словарях русского языка, и их переводы на китайский язык также являются материалом нашего исследования, но они в основном играют

роль выявления индивидуальности авторских метафор и трудности их перевода на китайский язык путем сравнения.

В центре внимания нашего исследования – глагольные метафоры, потому что, на наш взгляд, глаголы дают наибольшую возможность метафорических переносов в связи с описанием разного рода ситуаций и явлений, разного рода субъектов и объектов. Из указанных произведений и их переводов на китайский язык выделено и исследовано 87 авторских метафор, 93 языковые метафоры и 513 переводов этих метафор на китайский язык.

Мы различаем индивидуально-авторские и языковые метафоры, которые используются в упомянутых художественных произведениях. Под языковыми метафорами понимаются метафоры, которые нашли отражение в толковых словарях русского языка, а под индивидуально-авторскими мы подразумеваем метафоры, созданные адресантами указанных произведений и используемые в них. Для проверки используются следующие справочники: во-первых, ряд толковых словарях русского языка («Словарь современного русского литературного языка: В 17 т.» [1948-1965]; «Словарь русского языка» С. И. Ожегова [1990]; «Толковый словарь русского языка: В 4-х т.» под ред. Д. Н. Ушакова [1996]; «Словарь русского языка: В 4-х т.» под ред. А. П. Евгеньевой [1999]; «Большой толковый словарь русского языка» под ред. С. А. Кузнецова [2000] и др.); во-вторых, национальный корпус русского языка [НКРЯ]; в-третьих, компьютерный корпус текстов русских газет конца XX-ого века [МГУ-ЛОКЛЛ]).

В нашем диссертационном исследовании предпринята попытка классифицировать собранные нами метафоры (полный список авторских и языковых метафор представлен в приложении 1). Следует отметить, что в связи со сложностью объекта исследования мы вводим множество признаков для классификации примеров, при этом учитываются:

А) типы восприятия, на которое ориентируется метафорическое высказывание. Таковы, например, зрительное, слуховое, осязательное, синкретическое восприятие;

Б) особенности референта, на описание которого направлено

метафорическое высказывание (т.е. объект внеязыковой действительности, который имеет в виду адресант, создавая высказывание [Булыгина, Крылов 1990в: 410-411]): на эксплицитное описание внутреннего мира персонажей, на имплицитное описание внутреннего мира персонажей, на описание фона действия и на описание окружающих ситуаций;

В) имена существительные, которые не называют субъект действия, но приобретают значение субъекта действия в метафорическом высказывании. Проблема классификации слов изучена многими исследователями, благодаря усилиям которых появилось множество идеографических словарей (об истории их составления см. [Морковкин 1970: 12-42]). В нашем исследовании разделение имен существительных, которые приобретают субъектный характер в метафорических высказываниях, опирается на ряд идеографических словарей: «Diccionario ideológico de la lengua Española» Х. Касареса [Casares 1959], «Roget's Thesaurus of English Words and Phrases» П. М. Роже [Roget 2004], «Лексическая основа русского языка: Комплексный учебный словарь» под ред. В. В. Морковкина [1984], «Русский семантический словарь» под общей ред. Н. Ю. Шведовой [1998, 2002, 2003], «Тематический словарь русского языка» под ред. В. В. Морковкина [2010] и др. Среди них словарь Роже «сохранил свою практическую ценность до сих пор и оказал сильнейшее влияние на все последующее развитие традиции составления словарей этого типа» [Морковкин 1970: 19]. Все приведенные словари позволяют нам сгруппировать языковой материал нашего исследования и дать каждому классу подходящее название.

Слова, приобретающие субъектный характер в метафорических высказываниях, делятся на две группы: неорганический мир и органический мир. Имена существительные, которые входят в группу «неорганический мир», различаются на три подгруппы: природные образования (например, *туча, радуга, луна*); состояния природы, окружающей среды (например, *тьма, ночь, вьюга, метель*); конкретные предметы (например, *нож, штиблеты*). Слова, относящиеся к группе «органический мир», разделяются на две подгруппы: человек и животный мир. Лексемы, входящие в подгруппу «человек», подразделяются на

внутренний (эмоции и чувства [например, *тревога, страх, любовь, отчаяние*]; сознание [например, *мысль, сознание, воля, истина*]) и внешний (части тела [например, *волосы*]; мимические движения [например, *выражение*]; внешние состояния и свойства организмов [например, *рев, визги, хохот, сон*]; человеческое поведение [например, *драки*]; социальное состояние [например, *преступление*]; информация [например, *слухи*]) мир человека, а также название лиц (совокупность лиц [например, *толпа, публика*]). Имена существительные, относящиеся к подгруппе «животный мир», подразделяются на части тела (например, *бок*) и продукты жизнедеятельности организма (например, *собачьи слезы*);

Г) глаголы и их семантические признаки в метафорическом высказывании. Н. Ю. Шведова и другие авторы идеографического словаря «Русский семантический словарь» в предисловии указанной работы справедливо отмечают, что «глагол – сложнейшая единица лексической системы языка» [Русский семантический словарь 2007: XXI]. Разделение глаголов представляет большую трудность, и мы не ставим перед собой задачи предложить собственную классификацию глаголов, так что для группировки глаголов, составляющих важную часть языкового материала нашего исследования, мы пользуемся следующими идеографическими словарями: «Русский семантический словарь» под общей ред. Н. Ю. Шведовой [2007], о котором упоминалось выше, и «Толковый словарь русских глаголов» под ред. Л. Г. Бабенко [1999].

Нужно сказать, что «Русский семантический словарь» под общей ред. Н. Ю. Шведовой, в котором представлены многоступенчатые классы слов, является одним из лучших идеографических словарей русского языка. Четвертый [2007] и пятый тома «Русского семантического словаря» посвящены глаголу, но пятый том указанного словаря, который содержит глаголы со значением движения и физических действий и другие глаголы, не издан. В связи с этим мы обращаемся к вышеупомянутому идеографическому словарю «Толковый словарь русских глаголов» под ред. Л. Г. Бабенко [1999].

Все глаголы, которые используются в языковом материале нашего диссертационного исследования, делятся на следующие группы: 1) глаголы

движения и перемещения (например, *полететь, выпрыгнуть, прыгать, пролезать, упасть, качаться, подниматься, разбрызгивать, продираться, затоплять, сеяться*), 2) глаголы звучания (например, *загремять, захлопать, щелкнуть*), 3) глаголы возникновения, существования и прекращения бытия (например, *зажигать, молчать, погибать*), 4) глаголы качественного состояния (например, *кипеть, вскипать, загореться, бушевать*), 5) глаголы целенаправленного воздействия на объект (например, *затоплять, пить, лизнуть, омыwać, окатить, оторвать, обрушить*), 6) глаголы социальной деятельности (например, *одолевать*), 7) глаголы социальных, межличностных и др. отношений (например, *сопротивляться*) и 8) глаголы интеллектуальной деятельности (например, *разоблачать*).

Разделение глаголов на две из приведенных групп: глаголы движения и перемещения и глаголы целенаправленного воздействия на объект - опирается на «Толковый словарь русских глаголов» под ред. Л. Г. Бабенко [1999]. Следует отметить, что в этом словаре глаголы *разбрызгивать, затоплять, залить, сеяться* и др., составляющие часть материала нашего исследования, входят в группу глаголов помещения, но, согласно нашему анализу семантики упомянутых глаголов в контексте, эти глаголы обладают семантической характеристикой «изменение местоположения в пространстве». С нашей точки зрения, слово *помещение* не четко показывает указанную семантическую характеристику, так что приведенные глаголы в нашем исследовании относятся к группе «глаголов движения и перемещения».

Что касается остальных групп, включая глаголы звучания, глаголы возникновения, существования и прекращения бытия, глаголы качественного состояния, глаголы социальной деятельности, глаголы отношений и глаголы интеллектуальной деятельности, то разделение этих глаголов опирается на указанные выше идеографические словари;

Д) степень метафоричности высказывания: низкая – при использовании языковых метафор, - тех метафор, которые фиксируются в толковых словарях; средняя – у тех авторских метафор, образность которых прозрачна, и высокая

степень метафоричности – у тех индивидуальных метафор, которые способны дать адресату совершенно новое знание, определение смысла таких метафор возможно только внутри контекста.

Необходимо подчеркнуть, что, во-первых, при анализе метафор, в частности авторских, необходим учет не только глаголов и их семантических признаков, но и окружающих глаголы опор, в частности имен существительных, которые приобретают значение субъекта действия в метафорах; во-вторых, важно выявить характер восприятия, на которое ориентируется метафора, что представляет большую сложность в связи с возможностью сосуществования разных субъектов восприятия описываемой ситуации: восприятия наблюдателя, адресата текста, и восприятия персонажа), что приводит к необходимости введения признака синкретичности восприятия. В целях более точной классификации примеров по введенным семантическим признакам, как нам представляется, необходимо учитывать не только семантику каждого элемента метафор, но и контекста речевого акта, с учетом характеристик всех участников. В этом проявляется своеобразие художественного текста как особого типа семиотического объекта. Кроме того, сложность самого объекта - авторской метафоры - не позволяет описать все авторские метафоры только с помощью какой-то одной модели, хотя попытка классифицировать языковой материал в рамках нашего исследования дает возможность упорядочить собранные нами многообразные примеры. И, наконец, в этой главе рассматриваются не все собранные нами метафоры, а те самые яркие примеры, которые позволяют выявить творческую способность адресанта и его индивидуальное мировоззрение.

Итак, в первом параграфе второй главы (2.1) излагаются результаты сопоставления авторских и языковых метафор, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», с помощью статистического метода. На наш взгляд, это сопоставление позволяет выявить индивидуальность авторских метафор.

Во втором параграфе второй главы (2.2) описывается система образов в художественном мире писателя и обсуждается проблема их переводов на

китайский язык. В первом разделе второго параграфа (2.2.1) речь идет о проблеме художественного перевода. В этом разделе характеризуется роль переводчика в художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации, описываются накопленные российскими и зарубежными исследователями точки зрения на перевод метафор, а также обсуждается основная переводческая оппозиция – буквализм и вольность.

Во втором и третьем разделах второго параграфа дается системный анализ языкового материала. Согласно нашему анализу, авторские и языковые метафоры, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», часто образуются на базе зрительного восприятия, слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия.

Во втором разделе (2.2.2) рассматриваются метафоры, которые образованы на базе зрительного восприятия, а в третьем (2.2.3) – метафоры, которые созданы на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия. Основное внимание уделяется анализу индивидуально-авторских метафор, языковые метафоры же, как говорилось ранее, играют роль выявления особенностей метафор первого типа.

В этих разделах мы также изучим переводы извлеченных нами авторских и языковых метафор на китайский язык, чтобы показать, что перевод метафор первого типа на китайский язык представляет особую трудность и требует значительного внимания и усердия.

2.1. Авторские и языковые метафоры в сопоставительной перспективе (статистические данные использования глаголов)

Для выявления индивидуальности авторских метафор при сравнении с языковыми метафорами мы используем статистический метод. Статистические данные, связанные с глаголами, по нашему мнению, дают возможность обнаружить характерные особенности авторских метафор.

Главная цель этого параграфа состоит в выявлении противопоставления авторских и языковых метафор, извлеченных из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его повести «Собачье сердце». Нужно признать, что количество языкового материала исследования ограничено, в результате чего у нас отсутствует полная уверенность в описании взаимоотношения авторских и языковых метафор, которые используются во всех произведениях писателя, но представленные ниже статистические данные позволяют нам, по меньшей мере, с некоторой вероятностью выявить, в каких группах происходит наибольшее расхождение между авторскими и языковыми метафорами.

Все примеры в этом параграфе анализируются по перечисленным выше принципам. Задачами анализа примеров являются: во-первых, изучение примеров с точки зрения закона семантического согласования; во-вторых, выявление связи индивидуально-авторских метафор с замыслом адресанта и его прагматической целью; в-третьих, поиск свойства одного явления, на основе которого возникает метафорический перенос при обозначении другого явления. Следует отметить, что в задачи этого параграфа не входит обсуждение проблемы перевода авторских метафор.

Все глаголы, которые используются в индивидуально-авторских и языковых метафорах, делятся на восемь групп. Ниже представлена таблица (таблица 1) со статистическими данными. В вертикальной части представлены группы глаголов, а в горизонтальной части - виды метафор и разница между ними. Общее количество метафор составляет: 180, в том числе 87 авторских метафор и 93 языковые метафоры.

Согласно статистическим данным, представленным в таблице 1, большое различие между авторскими и языковыми метафорами (процент авторских метафор выше, чем процент языковых) наблюдается в группах глаголов движения и перемещения и глаголов звучания. Разница между указанными метафорами составляет 2,3% и 2,2% соответственно. В представленной ниже таблице первое место занимает группа глаголов движения и перемещения, а второе - группа глаголов звучания.

Как мы видим, большое различие между индивидуально-авторскими и языковыми метафорами также имеет место в группах глаголов возникновения, существования и прекращения бытия и глаголов качественного состояния, но в этих случаях процент авторских метафор ниже, чем процент языковых. Нужно сказать, что для нашего диссертационного исследования ценны случаи, когда процент авторских метафор выше, чем процент языковых, так как в метафорах первого типа больше проявляется творческая способность адресанта (таблица со статистическими данными использования полного списка глаголов представлена в приложении 2).

Следует отметить, что один и тот же глагол может войти в разные группы глаголов (поэтому сумма процентов превышает 100%). В качестве примера можно привести глаголы *затоплять* и *залить*. Указанные глаголы входят как в семантическую группу «глаголы целенаправленного воздействия на объект», так и в группу «глаголы движения и перемещения». Это также свидетельствует о сложности семантической структуры глагола.

Табл. 1.

Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
	Процент (%)	Процент (%)	
Группы глаголов			
Глаголы движения и перемещения	34 / 180 = 18,9%	30 / 180 = 16,6%	2,3%
Глаголы звучания	4 / 180 = 2,2%	0 / 180 = 0%	2,2%
Глаголы отношений (социальных, межличностных и т.п.)	3 / 180 = 1,7%	1 / 180 = 0,6%	1,1%
Глаголы социальной деятельности	1 / 180 = 0,6%	0 / 180 = 0%	0,6%
Глаголы интеллектуальной	1 / 180 = 0,6%	0 / 180 = 0%	0,6%

деятельности			
Глаголы качественного состояния	19 / 180 = 10,6%	22 / 180 = 12,2%	-1,6%
Глаголы целенаправленного воздействия на объект	24 / 180 = 13,3%	30 / 180 = 16,6%	-3,3%
Глаголы возникновения, существования и прекращения бытия	4 / 180 = 2,2%	11 / 180 = 6,1%	-3,9%

Таким образом, в первом разделе первого параграфа второй главы (2.1.1) рассматриваются авторские метафоры, в которых используются глаголы движения и перемещения, а во втором разделе (2.1.2) - глаголы звучания, и с помощью сопоставительного метода выявляются особенности и своеобразие авторских метафор.

2.1.1. Глаголы движения и перемещения

В индивидуально-авторских метафорах (общее количество: 87), которые извлечены нами из романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце», есть тридцать четыре примера, в которых используются глаголы движения и перемещения (34 / 180 = 18,9%), а в языковых (общее количество: 93) - тридцать (30 / 180 = 16,6%). Разница между авторскими и языковыми метафорами составляет 2,3%.

Ниже представлена таблица (табл. 2), в которой показано, какое место занимают слова, приобретающие субъектный характер в метафорах.

Табл. 2.

Семантическая группа имен существительных	Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
		Процент (%)	Процент (%)	

Неоргани- ческий мир	Состояния природы, окружающей среды		11 / 64 = 17,2%	4 / 64 = 6,3%	10,9%
	Природные образования		6 / 64 = 9,4%	6 / 64 = 9,4%	0%
	Конкретные предметы		3 / 64 = 4,7%	0 / 64 = 0%	4,7%
Органи- ческий мир	Человек	Сознание	2 / 64 = 3,1%	9 / 64 = 14,1%	-11%
		Эмоции и чувства	4 / 64 = 6,3%	4 / 64 = 6,3%	0%
		Физические, внешние состояния и свойства организмов	4 / 64 = 6,3%	2 / 64 = 3,1%	3,2%
		Части тела	2 / 64 = 3,1%	1 / 64 = 1,5%	1,6%
		Социальное состояние, действия	1 / 64 = 1,5%	0 / 64 = 0%	1,5%
		Информация	0 / 64 = 0%	2 / 64 = 3,1%	-3,1%
		Совокупность лиц	0 / 64 = 0%	2 / 64 = 3,1%	-3,1%
	Живот- ный мир	Продукты жизнедеятель- ности организма	1 / 64 = 1,5%	0 / 64 = 0%	1,5%

Прежде всего, с одной стороны, сравнение индивидуальных и языковых метафор с использованием глаголов движения и перемещения показывает, что процент метафор последнего типа, связанных с духовным миром человека («сознание» и «эмоции и чувства»), выше, чем процент авторских метафор (авторские: $6 / 64 = 9,3\%$ vs. языковые: $13 / 64 = 20,3\%$).

Как было отмечено в разделе 1.1.3, человеческое сознание способно

устанавливать сходство между материальным и духовным миром. Количество исследований, посвященных этой теме, в российской лингвистике велико (Апресян В. Ю, Апресян Ю. Д. [1993]; Успенский В. А. [1997]; Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. [2000]; Арутюнова Н. Д. [2003]; Зализняк Анна А. [2013] и др.). Как говорилось в разделе 1.2.3, процессы в духовном мире человека часто метафорически уподобляются движению, перемещению в пространстве [Булыгина, Шмелев 2000: 277], в связи с чем одним из способов для описания внутреннего мира человека является использование глаголов движения и перемещения (подробно метафоризация эмоций будет рассматриваться в разделе 2.2.2).

В современном русском языке существует множество метафорических выражений, связанных с внутренним миром человека, и адресантам (нарраторам или персонажам) романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце» при описании внутреннего мира персонажей легко взять материал из русского языка. В авторских метафорах также наблюдается сочетание названий эмоций с глаголами *прыгать*, *плавать* и *метаться*. Будучи индивидуальными, эти метафоры, безусловно, используются в рамках общеязыковой системности.

С другой стороны, в таблице 2 наблюдается другое большое различие между авторскими и языковыми метафорами, которое очень ценно для нашего исследования. Как представлено в таблице, сравнивая индивидуально-авторские с языковыми, мы обнаруживаем, что в авторских метафорах с использованием глаголов движения и перемещения группа слов «состояния природы, окружающей среды» доминирует (авторские: 11 / 64 = 17,2% vs. языковые: 4 / 64 = 6,3%). Для нашего исследования важно выявление особенности соединения этой группы слов с глаголами движения и перемещения в авторском коде.

Ниже представлены примеры: "*<...> в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель*" [Мастер и Маргарита 2011: 413]; "*<...> ночь стала их догонять*" [там же: 394]; "*Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд*" [там же]; "*Ночь густела, летела рядом,*

хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы" [там же]; "*Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам*" [там же: 395]; "*Мне [т.е. Мастеру – Ч. Д. Ч.] вдруг показалось, что осенняя **тьма** выдавит стекла, **вольется в комнату** <...>. Я встал человеком, который уже не владеет собой*" [там же: 151]; "*Он [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] сложил руки рупором и крикнул так, что **эхо** запрыгало по безлюдным и безлесым **горам**: – Свободен! Свободен! Он ждет тебя!*" [там же: 398].

Глаголы *лететь, запрыгать, догонять, обгонять, выбрасывать, расшвырять, сеяться, затоплять, влиться, качаться, подниматься*, которые используются в приведенных выше примерах, входят в группу «глаголы движения и перемещения».

В представленных выше индивидуально-авторских метафорах субъектный характер приобретают следующие слова: *лунный свет* (пример 1), *тьма* (пример 2), *ночь* (примеры 3-7) и *эхо* (пример 8). Рассмотрим примеры.

(1) "*<...> в комнате начинается лунное наводнение, **свет качается, поднимается выше, затопляет постель***" [Мастер и Маргарита 2011: 413].

Как было сказано в разделе 1.1.2, существуют родовые семы, или архисемы, свойственные всем единицам определенного класса и отражающие их общие категориальные свойства и признаки, и видовые семы, или дифференциальные семы, которые конкретизируют родовые семы и способны отличать значение одного слова от других. Благодаря наличию у компонентов синтагмы общих сем строится высказывание, т.е. высказывание должно соблюдать так называемый «закон семантического согласования». А метафорическое высказывание всегда нарушает правило семантического согласования денотативных компонентов значений лексем в их сочетании. Поясним сказанное на примере.

В приведенном примере у имени существительного *свет* родовая сема («состояния природы, окружающей среды») и дифференциальные семы («энергия», «восприниматься глазом», «делать окружающий мир видимым» и др.),

а у глагола *затоплять*, который входит в группу глаголов движения и перемещения, архисема («движение») и дифференциальные семы («изменение местоположения», «покрывать», «жидкость», «поверхность», «повсюду» и др.); у слова *качаться* родовая сема («движение») и видовые семы («изменение местоположения», «из стороны в сторону», «взад и вперед», «сверху вниз» и др.); у лексемы *подниматься* архисема («движение») и дифференциальные семы («изменение местоположения», «снизу верх», «более высокое положение», «вертикальное положение» и др.). Сравнение приведенных значений приводит к тому, что в этом примере наблюдается отсутствие повторения сем. Это означает, что этот пример нарушает закон семантического согласования, благодаря этому в представленном выше высказывании опознаются метафоры.

Луна – одно из небесных тел, которое как действующий персонаж играет существенную роль в романе «Мастер и Маргарита». Все выражения, связанные с луной (*лунный путь, лунный свет, лунная река, лунная лента, лунные ковры* и др.), и само слово *луна* появляются в указанном романе 119 раз.

В художественном мире М. А. Булгакова луна постоянно приобретает субъектный характер, т.е. имеет способность совершать те или иные действия и оказывать волевое воздействие на персонажей романа (подробный анализ образа луны представлен в разделе 2.2.2). Наряду с этим в художественном мире писателя свет от луны мыслится как жидкость, что дает адресанту возможность соединить слово *свет* с теми или иными глаголами, входящими в тематическую группу ВОДА.

Приведенное выше метафорическое высказывание появляется в финале романа «Мастер и Маргарита». Речь идет о том, что Ивана Николаевича Понырева будит и доводит до крика в ночь полнолуния, как правило, какая-то страшная картина во сне. После укола Иван видит, что на лунную дорогу поднимаются Понтий Пилат и Иешуа, за которыми идет пес. Потом Иван встречает Мастера и его подругу. Они успокаивают Ивана и говорят ему, что все кончилось и все кончается. Иван прощается с Мастером и его подругой, уходящими к ночному светилу, и спит со счастливым лицом.

Как подчеркивают исследователи указанного романа, «сон Ивана представляет собой свидетельство его духовного роста и играет важную композиционную роль: этот сон связывает воедино ершалаимскую и московскую сюжетные линии» [Белобровцева, Кульюс 2012: 168]. С помощью описания фона действия (лунного света) адресант (нарратор) имплицитно передает психическое состояние персонажа (бурное эмоциональное состояние охватывает Ивана). Кроме того, по нашему мнению, с помощью приведенных выше метафорических высказываний адресант достигает поставленной цели, и эти высказывания способны оказать эстетическое воздействие на адресата.

Согласно дескрипторной теории метафоры, о которой говорилось в разделе 1.1.3, метафорическая проекция представляет собой функцию отображения элементов области отправления в элементы области прибытия [Баранов 2004: 11]. Для области отправления существуют сигнификативные дескрипторы, а для области прибытия – денотативные. На основе одного из сигнификативных дескрипторов в качестве важнейшего свойства одного явления возникает метафорический перенос при обозначении другого явления.

Согласно указанной теории метафоры, с одной стороны, в прямом значении глагола *затоплять* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (разные стороны, изменение местоположения, способность охватить пространство, поверхность и т.п.), с другой стороны, в прямом значении лексем *качаться* и *подниматься* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этих движениях), так и сигнификативные дескрипторы (разные стороны, изменение местоположения, способность охватить пространство и др.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «способность охватить, овладеть» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – лунный свет способен охватить всех людей, в частности персонажа романа. Следует отметить, что метафора "*свет затопляет постель*" также выражает субъектно-объектное отношение.

Несмотря на то что в русском литературном языке есть такие выражения,

как "свет заливает комнату", "свет хлынул", "свет льется", "свет течет" и др., и адресату не трудно воспринять образ, приведенные метафоры играют значительную роль в описании духовного мира персонажа, выполняют эстетическую функцию и вызывают у адресата большой интерес к раскрытию замысла адресанта. Следовательно, приведенное выше высказывание обладает высокой метафоричностью.

(2) "Мне [т.е. Мастеру – Ч. Д. Ч.] вдруг показалось, что осенняя **тьма** выдавит стекла, **вольется в комнату** <...>. Я встал человеком, который уже не владеет собой" [Мастер и Маргарита 2011: 151].

В приведенном примере у имени существительного *тьма*, которое приобретает субъектный характер, архисема («состояние природы, окружающей среды») и видовые семы («отсутствие света» и др.), а у глагола *влиться*, который входит в группу глаголов движения и перемещения, архисема («движение») и дифференциальные семы («жидкость», «изменение местоположения», «внутри», «проникновение» и др.). Сравнение перечисленных значений приводит к тому, что в этом примере имеет место нарушение закона семантического согласования - лексема *тьма* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *тьма*, с лексемой *вода*.

При выражениях типа "*тьма затопила что-л.*", "*тьма растекалась по лесу*" также происходит метафоризация, и в подобных выражениях *тьма* также мыслится как жидкость. Это означает то, что адресант по подобию языковых метафор предлагает собственную метафору. Однако различие между этими языковыми метафорами и приведенной авторской метафорой состоит в том, что последняя метафора не просто используется для описания окружающего мира, но ориентируется на описание внутреннего мира персонажа.

Особенность приведенной индивидуальной метафоры заключается в том, что она появляется в речи не нарратора, а героя романа – Мастера, когда он рассказывает о своей истории Ивану Бездомному. Мастер написал свой роман о

Понтии Пилате и собрался опубликовать этот роман, но сразу последовали жесткие отзывы со стороны литературных критиков. Из-за неуверенности в себе, ненадежности своего положения Мастер испытывает страдания как физические, так и душевные и отказывается от своего творчества (*Именно, нашла на меня тоска и появилась какие-то предчувствия. <...> Второй стадией была стадия удивления. <...> А затем, представьте себе, наступила третья стадия – страха. <...> Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания. <...> И спать мне пришлось с огнем* [там же: 150]).

В речи Мастера наблюдается постоянное использование индивидуально-авторских метафор (например, "осенняя тьма выдавит стекла"; "осенняя тьма вольется в комнату"; "роман упорно сопротивляется"; "роман все же погибал"; "любовь выскочила перед нами"; "любовь поразила нас сразу обоих" и т.д.). Приведенные метафорические высказывания показывают, как нам представляется, что Мастер всегда подвергается воздействию как внешнего, так и внутреннего мира. В этом случае, адресант (персонаж) с помощью индивидуального описания фона действия имплицитно передает свой духовный мир (душа героя романа охвачена страхом).

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *влииться* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (изменение местоположения, снаружи внутрь, движение жидкости, способность охватить пространство, проникновение и т.п.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «способность охватить, овладеть» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – наполняющая комнату тьма может охватить героя романа. Указанный выше сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления.

Тьма в художественном мире М. А. Булгакова мыслится как жидкость. Но как было отмечено, в связи с тем, что в русском литературном языке есть выражения, в которых тьма также мыслится как жидкость, образ тьмы в художественном мире писателя воспринимается без труда, и приведенная

авторская метафора не способна дать адресату новое понимание опыта. Однако осознание того, какую роль играет эта метафора в передаче внутреннего мира персонажа, на наш взгляд, возможно только внутри контекста. В связи с этим, по нашему мнению, приведенное высказывание обладает высокой метафоричностью.

(3) "<...> **ночь стала их** [т.е. всадников – Ч. Д. Ч.] **догонять**" [там же: 394].

(4) "**Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд**" [там же].

(5) "**Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плечи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы**" [там же].

(6) "**Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд**" [там же].

(7) "**Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам**" [там же: 395].

В приведенных примерах у имени существительного *ночь* родовая сема («состояния природы, окружающей среды») и видовые семы («часть суток от захода до восхода солнца», «темнота» и др.), а у глагола *догонять* архисема («движение») и видовые семы («изменение местоположения», «ровняться», «оказываться рядом» и др.); у лексемы *обгонять* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («изменение местоположения», «опережение» и др.); у слова *сеяться* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («земледельческая работа», «изменение местоположения», «сверху вниз», «падать», «поверхность» и др.); у глагола *лететь* архисема («движение») и видовые семы («быстрое перемещение на другое место», «по воздуху» и др.); у слова *выбрасывать* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («освобождение от ненужного», «за пределы», «наружу», «резкость» и др.); у лексемы *расшвырять* родовая сема («действие») и видовые семы («бросать», «резкость», «разнонаправленное перемещение» и др.). Сравнение представленных значений приводит к тому, что у компонентов синтагмы отсутствуют общие семы.

Приведенные примеры ("*ночь стала их догонять*", "*ночь обгоняла кавалькаду*", "*ночь сеялась на кавалькаду сверху*", "*ночь летела рядом*", "*ночь выбрасывала белые пятнышки звезд*", "*ночь расшвыряла ее клочья по болотам*") не соблюдают закона семантического согласования. В результате нарушения указанного закона в представленных высказываниях опознаются метафоры.

Приведенные примеры появляются в романе «Мастер и Маргарита», когда речь идет о том, что Мастер, Маргарита и Воланд с его свитой попрощались с Москвой и улетели куда-то далеко. Во время полета, *ночь* как действующий персонаж оказывает волевое воздействие на других персонажей. В художественном мире М. А. Булгакова обнаруживается абсолютное иное представление о ночи, которая в метафорическом преобразовании не только приобретает субъектный характер и имеет возможность совершить те или иные действия, но и становится ключом к раскрытию истины (подробный анализ представлен в разделе 2.2.2, когда речь идет об образе ночи).

С помощью приведенных выше метафорических высказываний адресант (нарратор) имплицитно показывает психическое состояние персонажей, в частности Мастера и Маргариты. Никто из летящих, кроме Маргариты, не обращает внимания на других. Маргарита четко видит, что происходит и как меняется облик всех летящих. Она также видит своего любимого Мастера, который больше не боится темноты, не испытывает страданий от душевной боли и улыбается луне. Герои романа уже попрощались с прошлым, и теперь их ждет новый мир. По нашему мнению, адресант с помощью метафорического описания фона действия достигает поставленной цели.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *догонять* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (динамичность, оказаться на равном положении, способность охватить пространство и т.п.); в прямом значении слова *обгонять* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (динамичность, превышение, одержать победу над предшественниками, способность охватить

пространство и др.); в прямом значении лексемы *сеяться* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (поверхность, динамичность, способность охватить пространство и т.п.); в прямом значении глагола *лететь* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (динамичность, по воздуху, большая скорость, легкость, способность охватить пространство и т.п.); в прямом значении слова *выбрасывать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (поверхность, динамичность, интенсивность, за пределами, способность охватить пространство и т.п.); в прямом значении лексемы *расшвырять* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (динамичность, интенсивность, разное направление, способность охватить пространство и т.п.). С нашей точки зрения, на основе одного из приведенных дескрипторов «способность охватить, овладеть» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – ночь опустилась и все охвачено тьмой. Указанный выше сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления. Кроме того, метафоры "ночь стала их догонять", "ночь обгоняла кавалькаду", "ночь выбрасывала белые пятнышки звезд", "ночь расшвырляла ее клочья" выражают субъектно-объектное отношение.

Мы считаем, что примеры "ночь сеялась на кавалькаду сверху" и "ночь выбрасывала белые пятнышки звезд" обладают средней метафоричностью. В русском языке есть выражение "ночь спустилась / опустилась". Глаголы *спуститься / опуститься* также передают динамичность. Кроме того, слово *сеяться* может соединиться с явлениями природы (так, "сеется снежок", "сеются мелкие капли дождя" и т.д.), поэтому оно может соединиться со словом *ночь* – обозначением состояния природы. Что касается второго примера - "ночь выбрасывала белые пятнышки звезд", то адресату легко представить себе эту картинку и воспринять этот образ без контекста. Несмотря на индивидуальность, с нашей точки зрения, оба примера обладают средней метафоричностью.

В то же время примеры "ночь стала их догонять", "ночь обгоняла кавалькаду", "ночь летела рядом", "ночь расшвыряла ее клочья по болотам", на наш взгляд, обладают высокой метафоричностью. Понимание приведенных метафорических высказываний возможно только внутри контекста. С помощью контекста, мы понимаем, как *ночь* оказывает волевое воздействие на персонажей и становится ключом к встрече нового мира. По нашему мнению, приведенные примеры способны дать адресату новое понимание прошлого и вызвать у адресата экспрессивную реакцию, в связи с чем эти примеры обладают высокой метафоричностью.

(8) "Он [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] сложил руки рупором и крикнул так, что *эхо* **запрыгало по безлюдным и безлесым горам**: – Свободен! Свободен! Он ждет тебя" [Мастер и Маргарита 2011: 398]!

В приведенном примере у имени существительного *эхо* родовая сема («явление») и видовые семы («издалека», «отражение звука» и др.), а у глагола *запрыгать* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («начать», «наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.). Сравнение этих значений приводит к тому, что в рассмотренном примере отсутствует повторение сем. Это означает, что приведенный пример не соблюдает закона семантического согласования. В связи с нарушением упомянутого закона в представленном высказывании опознается метафора. Особенность указанной индивидуально-авторской метафоры заключается в том, что адресант способен соединять в метафоре различные каналы восприятия информации.

Как было сказано, во время полета над землей *ночь* оказывает волевое воздействие на героев и меняет их облик. Через некоторое время, Мастер, Маргарита и Воланд со свитой прилетают в пустынную местность, где почти две тысячи лет сидит Понтий Пилат – пятый прокуратор Иудеи, который в полнолуние постоянно испытывает страдания от беспокойства и бессонницы. Когда прокуратор спит, он всегда видит лунную дорогу, на которую ему выйти не

удается. Маргарита намерена помочь, но у нее ничего не получается. Ключ к спокойствию, оказывается, держит в руках Мастер. Его роман о Понтии Пилате не окончен, и Мастер может закончить свой роман одной фразой. Тогда Мастер кричит: *Свободен! Свободен! Он ждет тебя!* Адресант (нарратор) с помощью приведенной авторской метафоры "*эхо запрыгало по горам*" не только усиливает интенсивность слов Мастера – отражение звука его голоса, но и имплицитно передает психическое состояние персонажа – после переживания бесчисленных страданий теперь все наконец подходит к концу. Производя выбор приведенной метафоры, адресант, по нашему мнению, достигает поставленной прагматической цели. Рассмотренная авторская метафора, на наш взгляд, выполняет эстетическую, экспрессивно-эмоциональную функцию.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *запрыгать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (динамичность, начало, интенсивность, нестабильность и т.п.). На основе одного из приведенных сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – отражение звонкого голоса распространяется повсеместно. Указанный выше сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления.

Эхо в действительности может быть воспринято лишь слухом, но в метафоре отражение звука может быть воспринято другим каналом поступления информации в сознание человека. Приведенное метафорическое высказывание способно придать прошлому адресата совершенно новый смысл и оказать на читателя эстетическое и эмоциональное воздействие. Наряду с этим только всесторонний анализ контекста позволяет выявить замысел и прагматическую цель адресанта. Учитывая вышеупомянутые факторы, мы считаем, что приведенное выше высказывание обладает высокой метафоричностью.

Рассмотрены нами индивидуально-авторские метафоры, в которых имена существительные (*свет, тьма, ночь, эхо*), входящие в семантическую группу «состояния природы, окружающей среды», сочетаются с глаголами движения и

перемещения.

Далее изучим индивидуальные метафоры, в которых используются глаголы звучания, и выявим их характерные особенности.

2.1.2. Глаголы звучания

Как говорилось выше, в индивидуально-авторских метафорах (общее количество: 87), которые извлечены нами из художественных произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», есть четыре примера, в которых используются глаголы звучания ($4 / 180 = 2,2\%$), а в языковых (общее количество: 93) не обнаруживается ни одного примера, в котором используются указанные глаголы ($0 / 180 = 0\%$). Разница между авторскими и языковыми метафорами составляет 2,2%. Среди авторских метафор, в которых используются глаголы звучания, есть три примера, которые связаны с описанием состояний природы, окружающей среды, и один пример - с описанием природных образований. Ниже представлена таблица.

Табл. 3.

Виды метафор и процент		Авторские	Языковые	Разница
		Процент (%)	Процент (%)	
Неоргани- ческий мир	Состояния природы, окружающей среды	$3 / 4 = 75\%$	$0 / 4 = 0\%$	75%
	Природные образования	$1 / 4 = 25\%$	$0 / 4 = 0\%$	25%

В этой группе также наблюдается большая разница между индивидуально-авторскими и языковыми метафорами. В связи с этим, с нашей точки зрения, следует рассмотреть приведенные ниже авторские метафоры отдельно для

выявления их особенностей.

Согласно таблице 3, в индивидуально-авторских метафорах с использованием глаголов звучания имена существительные, которые входят в семантические группы «природные образования» и «состояние природы, окружающей среды», доминируют.

Как было сказано ранее, изучение творчества М. А. Булгакова показывает, что «природные объекты (животные, птицы, небесные тела, природные стихии и др.) занимают немаловажное место в художественном мире писателя» [Яблоков 2001: 308].

Ниже приведены примеры: "**Туча ворчала**, и из нее время от времени вываливались огненные нити" [Мастер и Маргарита 2011: 185]; "**Ведьма – сухая метель загремела воротами** <...>" [Собачье сердце 2014: 146]; "**Вьюга захлопала из ружья над головой** <...>" [там же: 147]; "**Тьма щелкнула и превратилась в ослепительный день** <...>" [там же: 154].

Глаголы *ворчать*, *загреметь*, *захлопать* и *щелкнуть*, которые используются в приведенных выше примерах, относятся к глаголам звучания.

В представленных выше индивидуально-авторских метафорах субъектный характер приобретают следующие слова: *туча* (пример 9), *метель* и *вьюга* (пример 10-11) и *тьма* (пример 12). Рассмотрим примеры.

(9) "**Туча ворчала**, и из нее время от времени вываливались огненные нити" [Мастер и Маргарита 2011: 185].

В приведенном примере у имени существительного *туча* архисема («природное образование») и видовые семы («облако», «плотное», «темное», «несущее дождь, снег, град» и др.), а у глагола *ворчать* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («говорить», «негромко», «неотчетливо», «выражение недовольства» и др.). Сравнение этих значений приводит к тому, что в этом примере у слов отсутствуют общие семы. Приведенный пример не соблюдает закона семантического согласования. Благодаря нарушению упомянутого правила

в указанном высказывании опознается метафора - лексема *туча* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *туча*, с лексемой *человек*. При выражениях типа "*туча плывет*", "*туча появляется*" также происходит метафоризация, но подобные выражения потеряли свою образность, стали языковыми метафорами.

В ершалаимской сюжетной линии Левий Матвей опоздал на казнь Иешуа. Левий Матвей попросил Бога послать Иешуа смерть, но Иешуа все же был в бедственном положении. Левий Матвей начал кричать и проклинать Бога. Вдруг состояние природы изменилось, и при описании фона действия адресант (нарратор) создает указанное выражение.

Туча в реальной действительности может восприниматься через зрение, а туча с громом – через зрение и слух. В метафорическом преобразовании *туча* (в этом случае туча с громом), которая относится к природным образованиям и никогда в действительности не ворчит, приобретает субъектность и как будто оказывает волевое воздействие на слух адресанта. В приведенной выше метафоре за счет глагола *ворчат* делается акцент на слуховом восприятии.

В прямом значении глагола *ворчат* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (отсутствие отчетливости, низкая громкость, способность выразить отрицательное чувство и т.п.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «способность выразить отрицательное чувство» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – туча с громом издает негромкий звук и как будто выражает недовольство Левием Матвеем. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления.

Несмотря на индивидуальность, эта метафора, по нашему мнению, обладает не высокой, а средней метафоричностью, потому что эта метафора соответствует нашему опыту и ее образность легко воспринять.

Далее рассмотрим примеры, в которых обнаруживается множество общих черт.

(10) "*Ведьма – сухая метель загремела воротами <...>*" [Собачье сердце 2014: 146].

(11) "*Вьюга захлопала из ружья над головой <...>*" [там же: 147].

В этих примерах у имен существительных *метель* и *вьюга* архисема («состояние природы») и видовые семы («снежная масса», «сильный ветер» и др.), а у глагола *загреметь* родовая сема («издать звук») и дифференциальные семы («начать», «громко», «резко» и др.), у глагола же *захлопать* - родовая сема («издать звук») и видовые семы («начать», «резко», «коротко» и др.). Сравнение представленных значений приводит к тому, что в рассмотренных примерах у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что указанные примеры не соблюдают закона семантического согласования. В связи с нарушением указанного закона в приведенных высказываниях опознаются метафоры.

В литературном русском языке есть выражения типа "*метель (вьюга, ветер) воет*", "*метель (вьюга, ветер) ревет*", "*метель (вьюга, ветер) поет*", "*метель (вьюга, ветер) свищет*" и др. Глаголы *вить*, *реветь*, *петь* и *свистать* обозначают действие ветра. Эти выражения фиксируются в толковых словарях русского языка и постоянно используются носителями языка, в результате чего они потеряли свою образность, стали языковыми метафорами. Используя глагол *загреметь* и *захлопать* при описании метели и вьюги, адресант по подобию приведенных выше языковых метафор предлагает индивидуальные метафоры, и упомянутые глаголы способны усилить степень интенсивности и увеличить экспрессивность выражений, что является особенностью приведенных выше авторских метафор.

Эти примеры извлечены из повести «Собачье сердце». Холостой, худой и голодный пес, левый бок которого обварен кипятком, шел с трудом в зимнюю непогоду. Адресант (нарратор) описывает фон действия с помощью приведенных выражений. Эта непогода оказывает сильное воздействие не только на самого пса, машинистку, Филиппа Филипповича Преображенского, но и, на самом деле, на всех, кто вынужден подчиняться силе этой непогоды. Метель и вьюга, которые относятся к состояниям природы, в действительности могут восприниматься

через зрение, слух и осязание, но они сами никогда не издают звук, в частности не гремят и не хлопают. В метафорическом преобразовании они приобретают субъектный характер, оказывают волевое воздействие на предметы и персонажей. Кроме того, в приведенных примерах за счет глаголов *загреметь* и *захлопать* главный акцент делается на слуховом восприятии.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении слов *загреметь* и *захлопать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этих действиях), так и сигнификативные дескрипторы (начало, шум, интенсивность [высокая громкость, резкость] и т.п.). На основе одного из приведенных выше сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении других явлений – в первом случае, ворота наталкивались на препятствие под воздействием сильного и резкого ветра, в результате чего издается громкий звук, а во втором - псу в голову дуло сильным и резким ветром. Сигнификативный дескриптор «интенсивность» становится денотативным дескриптором двух упомянутых выше явлений.

Как и предыдущий пример, несмотря на окказиональность, эти авторские метафоры, с нашей точки зрения, обладают также средней метафоричностью, так как они все-таки не выходят за рамки нашего жизненного опыта и понимание их образности не зависит от контекста.

Рассмотрим теперь индивидуально-авторскую метафору, извлеченную из речи нарратора повести «Собачье сердце». Эта метафора обладает новым смыслом и ее понимание возможно только внутри контекста.

(12) "*Тьма щелкнула и превратилась в ослепительный день <...>*" [там же: 154].

В этом примере у имени существительного *тьма* архисема («состояние природы, окружающей среды») и видовые семы («отсутствие света» и др.), а у глагола *щелкнуть*, который входит в группу глаголов звучания, архисема («издать звук») и дифференциальные семы («короткий», «отрывистый», «резкий» и др.).

Сравнение этих значений показывает, что в этом примере отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенный пример нарушает закон семантического согласования, в результате чего опознается метафора - лексема *тьма* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *тьма*, с лексемой *звук*. Адресант видит тьму, которая не может быть воспринята слухом, слышит звук, который не может быть воспринят зрением, и соединяет эти два явления в метафоре.

Бездомный пес Шарик, левый бок которого повар обварил кипятком, с Филиппом Филипповичем Преображенским пришел в его квартиру. Профессор Преображенский попросил свою служанку Зину привести Шарика в смотровую. Зина с Шариком пришла в какую-то темную комнату. Судя по контексту, речь идет о том, что Зина включила свет, и комната стала освещенной.

С помощью контекста можно понять, что субъект действия (Зина) совершила одно действие (включила свет), в результате чего издался звук (щелкнул выключателем). В темноте зрительное восприятие нарратора не действует, он видел только тьму и слышал указанный звук. При описании окружающего явления адресант создает это выражение. В авторском метафорическом преобразовании *тьма*, которая относится к состояниям окружающей среды и в действительности может восприниматься только через зрение, приобретает субъектный характер и как будто она сама оказывает волевое воздействие на слух нарратора.

Следует отметить, что эта уникальная метафора с трудом анализируется с помощью дескрипторной теории метафоры. Согласно этой теории, в прямом значении глагола *щелкнуть* существуют как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (однократность, короткость, интенсивность [резкость] и т.п.). Трудно понять, какое свойство из приведенных выше сигнификативных дескрипторов приписывает адресант явлению – под воздействием издался звонкий звук из выключателя, и темная комната стала светлой. Как нам представляется, на основе сигнификативного дескриптора «интенсивность» возникает метафорический

перенос. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления.

Приведенная выше метафора показывает, что в реальной действительности связь между тьмой и звуком отсутствует, но в метафорическом преобразовании эта связь устанавливается. Это дает адресату совершенно новое понимание о том, что тьма также может быть воспринята слухом. С нашей точки зрения, адресант создает приведенной метафорическое высказывание с целью поразить воображение адресата. Наряду с этим понимание указанной метафоры возможно только внутри контекста. Все перечисленные факторы указывают на особенность приведенной авторской метафоры, которая, по нашему мнению, обладает высокой метафоричностью.

Обобщая, отметим, что, во-первых, с помощью статистического метода представлены результаты противопоставления авторских и языковых метафор, извлеченных из художественных произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце». Анализ всех приведенных выше индивидуальных метафор позволяет выявить то, что адресант не только предлагает собственную метафоризацию по образу и подобию языковых метафор, которые накоплены культурным опытом нации, но и выбирает совершенно иную позицию в объективном мире, и таким образом создаются уникальные метафоры.

Во-вторых, необходимо повторно подчеркнуть, что предлагаемая нами модель описания не рассматривается как единственно возможный инструмент интерпретации авторских метафор, которые теснейшим образом связаны с индивидуальным жизненным опытом и мировоззрением адресанта.

Далее, в приведенном выше анализе многократно упоминалось о том, на базе каких каналов восприятия информации реализована метафоризация. Собранные нами метафоры делятся на следующие два типа: первый тип метафор, которые ориентируются на передачу зрительного восприятия, и второй тип метафор, которые образуются на базе слухового восприятия и синкретического восприятия. На наш взгляд, для выявления своеобразия идиостиля М. А. Булгакова необходим анализ двух указанных типов метафор, которые постоянно

используются в художественных произведениях писателя «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце».

Наконец, как говорилось выше, в этом параграфе не ставится задача обсудить проблему перевода авторских метафор, но представленный анализ имплицитно показывает, что перевод индивидуальных метафор, в частности тех метафор, которые обладают высокой метафоричностью и в которых соединяются различные каналы восприятия информации человеком, на другие языки представляет большую трудность. В параграфе 2.2 наряду с анализом авторских метафор особое внимание уделяется изучению их переводов на китайский язык. Анализ переводов авторских метафор на китайский язык позволяет выявить, какую стратегию переводчики используют при решении задачи и насколько сохраняется замысел адресанта оригинала в художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Как было отмечено, во втором параграфе второй главы (2.2) также будет представлен анализ переводов языковых метафор на китайский язык. Сравнение переводов авторских и языковых метафор на китайский язык дает возможность выявить то, насколько сложен перевод индивидуальных метафор на китайский язык и какие способы переводчики могут использовать при переводе метафор такого типа, которые не фиксируются в толковых словарях русского языка и находятся в тесном соприкосновении с замыслом адресанта оригинала.

2.2. Метафорическое преобразование образов в художественном мире М. А. Булгакова

Как говорилось выше, согласно нашему анализу, индивидуально-авторские метафоры, которые используются в романе «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце», часто образуются на базе зрительного, слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия. Во втором параграфе второй главы (2.2) представлено подробное описание метафоризации, реализованной на базе

указанных типов восприятия. Все примеры в этом параграфе также анализируются согласно перечисленным выше принципам. Кроме того, в указанном параграфе особый акцент делается на анализе переводов собранных нами метафор на китайский язык.

Языковым материалом исследования являются не только авторские и языковые метафоры, извлеченные из художественных произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», но и переводы указанных типов метафор, которые извлечены из трех переводов романа «Мастер и Маргарита» и двух переводов повести «Собачье сердце» на китайский язык. Следует повторно подчеркнуть, что в нашем исследовании внимание уделяется не анализу языковых метафор, а анализу их переводов на китайский язык для выявления трудностей перевода авторских метафор на китайский язык.

Несколько слов о трех переводах романа «Мастер и Маргарита». Автор первого перевода – Цянь Чэн (錢誠). Цянь Чэн опубликовал первый перевод указанного романа на китайский язык в 1987 г. в Пекине. Указанный перевод переиздан в 2002 г. в Тайбэе на Тайване. Вплоть до настоящего времени этот перевод остается наиболее популярным. Второй перевод вышел в свет в 1997 г. в Пекине и был выполнен Дай Цуном и Цао Говэем (戴聰、曹國維). Третий вариант перевода принадлежит Хань Цину (寒青), также опубликовавшем указанный перевод в Пекине в 1997 г.

Что касается двух переводов повести «Собачье сердце», то автор первого перевода это Цао Говэй (曹國維), опубликовавший перевод указанной повести в Шанхае в 2005 г. Второй вариант перевода принадлежит У Цзэлиню (吳澤霖). Этот перевод вышел в свет в 2006 г. в Пекине. Эти переводчики и их работы как в Материковом Китае, так и на Тайване пользуются большим уважением.

2.2.1. Проблема художественного перевода

В этом разделе описывается роль переводчика в художественном переводе как особом акте межкультурной коммуникации, анализируется проблема эквивалентности художественного перевода, рассматриваются точки зрения

российских и зарубежных исследователей на перевод метафор, в частности, авторских, а также обсуждается вечная, по-прежнему дискуссионная переводческая проблема - «буквализм» или «вольность».

Художественный перевод как предмет изучения с различных точек зрения: культурной, коммуникативно-прагматической, дидактической и др. привлекает внимание исследователей; кроме этого, обсуждается и проблема интерпретации при художественном переводе (Новрузов Р. М. [1983]; Яшвили П. А. [1984]; Шагалова Е. И. [1984]; Казакова Т. А. [1989, 2002, 2006]; Байрамкулова Л. М. [2000]; Бабурина Е. В. [2001]; Жук Д. Ю. [2002]; Круглова Л. В. [2003]; Иванова Ю. В. [2005]; Чибирова М. Л. [2005]; Макарова Л. С. [2006]; Алхасова С. М. [2006]; Богатырева Е. Д. [2007]; Морозов М. М. [2009]; Тарыма А. В. [2009]; Межова М. В. [2009]; Губочкина Л. Ю. [2009]; Оболенская Ю. Л. [2010]; Стрельницкая Е. В. [2010]; Шолохова А. С. [2011]; Мальцева И. Г. [2012]; Бойко [2014а, 2014б]; Чайковский Р. Р., Вороневская Н. В., Лысенкова Е. Л., Харитоновна Е. В. [2014] и др.).

Проблема перевода метафор в художественном тексте также рассматривается во многих работ (Маругина Н. И. [2005, 2008]; Приказчикова Е. В. [2009]; Немировская А. В. [2009]; Шитиков П. М. [2012]; Петрунина Н. В. [2013] и др.). Нужно сказать, что подавляющее большинство упомянутых выше работ посвящено сопоставлению русского и индоевропейских и алтайских языков.

Существуют и труды, посвященные сопоставлению русского и китайского языков (Ян Гоин [2006]; Лу Юнчан (陸永昌) [2007]; Лай Инчуань (賴盈銓) [2009]; Ян Ли, Шэн Хайтао (楊莉、盛海濤) [2009]; Ян Минбо (Yang MingBo) [2010, 2011]; Чжао Сяобинь [2013]; Е Сянлинь [2015] и др.). Из перечисленных работ лишь статьи Ян Минбо посвящены переводу романа «Мастер и Маргарита», но в центре внимания его исследований находятся проблема перевода русских имен собственных на китайский язык и воссоздание образа Маргариты в переводах.

Из сказанного выше вытекает, что до сих пор не проведено специального исследования, посвященного проблеме перевода авторских и языковых метафор, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова, на

китайский язык, чем обусловлена актуальность нашего исследования.

Перевод представляет собой очень древний вид человеческой деятельности, которая в западной культуре тесно связана с переводом «Библии», а в культуре востока – с переводом буддийских сочинений. Но современное переводоведение возникло довольно поздно. Как указывает В. Н. Комиссаров: «Хотя перевод имеет многовековую историю, современное переводоведение сформировалось как самостоятельная научная дисциплина в основном во второй половине XX в.» [Комиссаров 1999: 3]. Нельзя не согласиться с мнением У. Эко, что причинами роста интереса к переводоведению являются во-первых, явление глобализации, во-вторых, развитие интереса к семиотике, и, наконец, распространение информатики [Эко 2006: 17-18].

В современном мире в условиях глобализации перевод как особый род деятельности обретает необычайную актуальность. Благодаря переводу появляются возможности межкультурной коммуникации, а художественный перевод как один из его видов играет значительную роль в установлении контакта между двумя культурами. Из этого следует, что в процессе формирования контакта между культурами важнейшим субъектом и полноценным участником является переводчик. В этой межкультурной коммуникации переводчик – первичный адресат по отношению к первичному адресанту (нарратору или персонажу оригинала) и вторичный адресант по отношению к вторичному адресату (читателю иной культуры), и главная задача такого вторичного адресанта – выстроить «мост» между представителями двух культур.

Для передачи точной и верной информации первичного адресанта с одного языка на другой без невольного провоцирования недопонимания и недоразумения переводчик как вторичный адресант требует к себе значительного внимания и усердия. В первую очередь следует указать на уровень владения языком переводимого оригинала и родным языком самого переводчика. Как пишет А. В. Федоров: «Переводчику необходимо знание языка подлинника во всех его тонкостях и владение родным языком в той степени, в какой им владеет писатель» [Федоров 2006: 312]. Далее, переводчику необходимо владеть глубокими

знаниями об истории, культурных характеристиках народа исходного текста. Кроме того, переводчик имеет дело с содержанием оригинала, с индивидуальным стилем и мировоззрением писателя. А. В. Федоров справедливо отмечает, что «переводчику необходимо не только рассказать, о чем говорится в подлиннике, передать его смысл, но и отразить особую манеру писателя, его особый взгляд на мир» [там же]. Только соблюдение всех этих условий может гарантировать высокое качество художественного перевода.

Первичный адресант делает свой выбор для достижения определенной цели, и в произведениях выражена его личность. Но не стоит забывать, что воспринимая информацию от первичного адресанта, вторичный адресант также делает свой выбор для того, чтобы его цель смогла дойти до вторичного адресата (эта цель, в первую очередь, заключается в том, чтобы «его текст был адекватно понят вторичным адресатом» [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 157]). Кроме того, переводчик как вторичный адресант «обладает своими собственными пресуппозициями, индивидуальными, социальными и прочими характеристиками, которые найдут свое отражение в тексте перевода» [там же], и в переводе может быть отражено и своеобразие его личности.

Однако нередко встречается такая проблема: современные художественные переводы не одинаковы по своему качеству, потому что понимание художественного текста и интерпретация замысла первичного адресанта представляют сложную задачу. Встречающиеся в переводах ошибки могут легко вызвать у читателя иной культуры непонимание или недоразумение, и «мост» не выстраивается. В связи с этим в создании более четких правил и способов для перевода играет значительную роль теория перевода. В нашем исследовании основное внимание уделяется переводу авторских метафор.

Далее речь идет о точках зрения российских и зарубежных исследователей на перевод метафор, в частности, индивидуальных. Их мнения дают нам возможность судить о переводах извлеченных нами авторских метафор на китайский язык.

Существует ряд принципов и способов перевода метафор. Метафора, в

частности индивидуальная, несомненно, тесно связана с теми «образами, которые создал автор и которые должны быть сохранены и переданы в переводе» [Морозов 2009: 31]. М. М. Морозов предлагает такой подход к переводу метафоры: «закон соблюдения единства метафоры». Суть этого закона заключается в том, «чтобы элементы метафоры, воссоздаваемой в переводе, были связаны между собой не только в переносном, но и в прямом смысле» [там же: 32]. При переводе метафоры переводчику приходится подбирать «естественные» слова и «обращать внимание на то, чтобы они не имели бы в иностранном языке посторонних ассоциаций» [там же: 33]. Мы согласны с тем, что, во-первых, в художественном переводе должны быть сохранены метафоры, в частности авторские, так как отсутствие внимания к метафорам такого типа недопустимо; во-вторых, перевод метафор не должен вызывать у читателя посторонние ассоциации. Но речь идет лишь о принципе перевода метафор, в то время как нужен ряд правил для выполнения задачи перевода метафор.

М. Л. Ларсон в своей работе предлагает пять способов для перевода метафор: «во-первых, метафора может быть сохранена, если язык перевода ее допускает (т.е., если это звучит естественно и правильно понято читателями); во-вторых, метафора может быть переведена как сравнение; далее, замена метафоры метафорой языка перевода, которая имеет тот же смысл; кроме того, метафора может быть сохранена и смысл может быть объяснен, и, наконец, смысл метафоры может быть переведен без сохранения метафорического образа» [Larson 1998: 279].

В своем труде, посвященном теории перевода, английский ученый П. Ньюмарк пытается разрешить проблему перевода метафор, в частности авторских. Важное значение имеет его замечание относительно процедур перевода метафор, которые «основаны на следовании одному из следующих правил:

- 1) сохранение того же метафорического образа, но естественного для носителей другого языка;
- 2) замена метафоры другой метафорой – эквивалентом;
- 3) перевод метафоры сравнением;
- 4) сохранение того же метафорического образа с добавлением

разъясняющей информации, чтобы основа сравнения метафоры стала понятной;

5) перевод метафоры перифразированием» (Newmark, P., *The Translation of Metaphor // Approaches to Translation*. Oxford, 1981. С. 58. Цит. по: [Маругина 2008: 45]).

На наш взгляд, приведенные выше концепции зарубежных ученых не сильно различаются, и переводчик должен соблюдать эти способы и правила при переводе метафор на другой язык. Однако, по нашему мнению, М. Л. Ларсон предлагает свою концепцию, не акцентируя внимание на проблеме перевода авторских метафор, которые показывают языковую личность писателя, его особую манеру и индивидуальную мировоззренческую позицию. П. Ньюмарк же различает несколько видов метафор, среди которых есть и оригинальные метафоры, и предлагает свою точку зрения на перевод таких метафор. Концепция П. Ньюмарка ценна для нашего исследования.

К оригинальным метафорам ученый относит авторские метафоры, не являющиеся общепонятными, общеупотребительными в повседневной жизни, а используемые писателем индивидуально. Мы придерживаемся мнения П. Ньюмарка, согласно которому «авторские метафоры следует передавать как можно ближе к оригиналу, поскольку: а) авторские метафоры отражают индивидуальный стиль, личность автора, взгляд автора на жизнь и т.п. и б) авторские метафоры способствуют обогащению словарного запаса языка перевода. В силу этого исследователь рекомендует переводить авторские метафоры почти дословно» (Newmark, P., *A Textbook of Translation*. Harlow, 2008. С. 112. Цит. по: [Шикалов 2010: 161]).

Рассматривая концепцию П. Ньюмарка, Н. К. Рябцева в своем труде убедительно подчеркивает, что «чем более язык художественного произведения насыщен эмоционально, тем более точно и близко к тексту его следует переводить. И важнейшим принципом передачи особенностей авторского стиля выступает запрет на нормализацию, стандартизацию и унификацию не только лексики, но и синтаксиса, пунктуации, графического оформления и т.д. оригинала, и даже фактов» [Рябцева 2013: 173]. Вышеизложенное положение представляет собой

важный критерий для оценки имеющихся переводов авторских метафор.

Таким образом, согласно мнению П. Ньюмарка о переводе индивидуальных метафор, переводчик должен соблюдать первое или четвертое правило при переводе метафор такого типа. При этом мы предлагаем переводчику дать примечание, содержащее буквальный перевод, или использовать разные средства (например, дать комментарии) для улучшения понимания со стороны разного типа адресатов: одни читают художественные произведения только для развлечения, другие стремятся увидеть различие двух культур, а третьи стараются достичь понимания замысла первичного адресанта.

Далее детально рассмотрим вечную, по-прежнему дискуссионную переводческую проблему - «буквализм» или «вольность».

Письменный перевод подразделяется на перевод документа и перевод художественной литературы. Бесспорно, перевод документа строго требует точности во избежание конфликтных ситуаций. Однако проблема художественного перевода, в частности, проблема «эквивалентности» оригиналу, остается актуальной и спорной в современном переводоведении. Сам термин «эквивалентность» вызывает дискуссии. По мнению В. Н. Комиссарова, существует три основных подхода к определению указанного термина.

Во-первых, рассмотрение эквивалентности как полного сохранения содержания оригинала. С точки зрения некоторых ученых термин «эквивалентность» должен быть заменен терминами «тождественность» или «полноценность» [Комиссаров 2011: 120]. Следует отметить, что в нашем исследовании не ставится задача обсудить проблему терминов, так что в настоящей работе используется термин «эквивалентность». Во-вторых, «попытка обнаружить в содержании подлинника какую-то инвариантную часть, сохранение которой необходимо и достаточно для достижения эквивалентности перевода» [там же: 121]. В-третьих, эмпирический подход, «суть которого заключается в том, чтобы не пытаться априори решать, в чем должна состоять общность перевода и оригинала, а сопоставить большое число реально выполненных переводов с их оригиналами и посмотреть, на чем основывается их эквивалентность» [там же]. В

нашем исследовании мы придерживаемся третьего подхода. Мы сопоставляем метафоры оригиналов и их переводы на китайский язык, для того чтобы установить, какой вариант является более эквивалентным, верным оригиналу.

В литературе по теории перевода утвердились различные мнения относительно критерия выполнения художественного перевода. Как отмечает М. М. Морозов: «Издавна боролись две школы художественного перевода – школа "точного перевода" и школа "вольного перевода"» [Морозов 2009: 19]. Речь идет об основной переводческой оппозиции – о буквализме и вольности.

По мнению сторонников буквализма, в переводе следует передать полностью все, что можно обнаружить в оригинале. Английский ученый П. Ньюмарк придерживается этого мнения. «Для П. Ньюмарка главное – это верность оригиналу, и во имя нее он отстаивает даже буквальный перевод, утверждая, что в любом переводе при условии соблюдения эквивалентного эффекта буквальный перевод – это не только самый лучший, но единственно правильный метод» [Комиссаров 2011: 192]. О точке зрения П. Ньюмарка на буквальный перевод авторских метафор уже говорилось ранее.

Однако большинство исследователей выступают против буквализма, придерживаясь принципа вольности, требующей передать дух, смысл оригинала.

Большинство ученых (В. А. Дынник, В. Н. Комиссаров, А. В. Федоров и др.) высказывают отрицательное отношение к буквализму. Как указывает В. Дынник: «Дословный перевод художественного произведения не может почитаться переводом точным» [Дынник 1925: 569]. Об этом также пишет В. Н. Комиссаров: «Попытки передать в переводе абсолютно все, что можно обнаружить в оригинале, как правило, приводят к совершенно неприемлемым результатам» [Комиссаров 2011: 119]. Это же утверждает А. В. Федоров: «Буквализм всегда нарушает либо смысл подлинника, либо правильность языка и нередко приводит к самым нелепым и плачевным результатам» [Федоров 2002: 141, 2006: 312]. Об этом говорит и Л. С. Бархударов: «Требовать "стопроцентного" совпадения значений, выражаемых в тексте подлинника и тексте перевода, было бы абсолютно нереальным» [Бархударов 2013: 12].

Кроме того, считается, что перевод никогда не может быть полным эквивалентом оригинала и уже представляет собой творчество. Как указывает Л. С. Бархударов: «Текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника» [там же: 11]. О рассмотрении перевода как иного творчества говорит В. А. Дынник: «Хороший перевод художественного произведения сам есть произведение художественное» [Дынник 1925: 569]. Это также подтверждает М. М. Морозов: «Художественный перевод в значительно большей степени является творчеством» [Морозов 2009: 20].

С точки зрения сторонников «вольного перевода», необходимо воссоздать идеи автора, стиль и дух оригинала. Как отмечает В. Г. Белинский: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоит не всегда в видимой соответствии слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» (Белинский, Собр. Соч., СПб, 1896, т. I, С. 299. Цит. по: [там же]). М. М. Морозов разделяет эту точку зрения и подчеркивает, что «в художественном переводе огромное значение приобретает адекватность эмоционального воздействия» [там же].

Следует отметить, что ученый Ю. А. Найда предлагает особую концепцию переводческой эквивалентности. Исследователь заменил принципы «буквализм / вольность» на понятия «формальная эквивалентность» и «динамическая эквивалентность». В его теории упоминается о цели назначения перевода.

По мнению ученого, формальная эквивалентность «стремится к тому, чтобы сообщение на языке перевода как можно ближе соответствовало различным элементам языка-источника, было как можно более точно и буквально» [Найда 1978: 118-119]. Ю. А. Найда подчеркивает, что «такой тип перевода предназначен для того, чтобы читатель как можно более полно отождествил себя с носителем языка оригинала и почерпнул как можно больше сведений об обычаях того времени, образе мыслей и манере выражаться» [там же: 119]. Безусловно, как автор сам признается, этот перевод «нуждается во множестве комментариев к тексту» [там же]. Необходимо подчеркнуть, что, придерживаясь мнения П.

Ньюмарка о буквальном переводе индивидуально-авторских метафор, мы в диссертационной работе предлагаем подробные комментарии к примерам на китайском языке и дословный перевод этих примечаний на русский язык, в чем проявляется практическая значимость нашего исследования.

Что же касается динамической эквивалентности, то «перевод этого типа имеет своей целью полную естественность способов выражения, и при этом получателю предлагается модус поведения, релевантный контексту его собственной культуры; от него не требуется для восприятия сообщения, чтобы он понимал контекст культуры языка оригинала [там же]. Исследователь не показывает свою позицию, а только отмечает, что большинство переводоведов в настоящий момент склоняются в пользу динамической эквивалентности.

Вопрос буквализма и вольности до сих пор является дискуссионным. Но мы разделяем точку зрения П. Ньюмарка на перевод, в частности на перевод авторских метафор. В художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации это, на наш взгляд, правильный способ выявить творческую манеру первичного адресанта и его индивидуальное мировоззрение.

2.2.2. Метафоризация, реализованная на базе зрительного восприятия

В нашем исследовании одним из главных признаков, по которому классифицируется языковой материал, является тип восприятия, на которое ориентируется метафорическое высказывание. Восприятие – это «субъективный образ предмета, явления или процесса, непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов» [Мещеряков, Зинченко 2002: 74]. Выделяют зрительный, слуховой, обонятельный, вкусовой, осязательный и др. анализаторы, которые обеспечивают восприятие информации. Согласно анализу как российских, так и западноевропейских исследователей, подавляющее большинство информации из внешнего мира поступает через зрительное восприятие, а на втором месте находится слуховое (об этом см., например, [Леонтьев 2000: 206], [Мещеряков, Зинченко 2002: 161], [Костевич 2012: 38]).

Как было отмечено, согласно нашему исследованию, авторские метафоры,

которые используются в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его повести «Собачье сердце», часто образуются на основе зрительного восприятия. Анализируя произведения М. А. Булгакова, мы обнаруживаем, что в них многократно говорится о значении глаз. Например, в романе «Мастер и Маргарита» конферансье, один из персонажей указанного романа, говорит: *«Эти глаза не лгут. Ведь сколько же раз я говорил вам, что основная ваша ошибка заключается в том, что вы недооцениваете значения человеческих глаз. Поймите, что язык может скрыть истину, а глаза – никогда»* [Мастер и Маргарита 2011: 173]. Приведем другой пример. В повести «Собачье сердце» даются слова в форме размышления пса Шарика: *«О, глаза значительная вещь. Вроде барометра. Все видно – у кого великая сушь в душе, кто ни за что ни про что может ткнуть носком сапога в ребра, а кто сам всякого боится»* [Собачье сердце 2014: 146-147]. О глазах в картине мира М. А. Булгакова говорится и в статье «Булгаков тайный. Могут ли глаза скрывать истину?». Как пишет В. М. Назарець, «Глаза действительно составляют самый, пожалуй, важный элемент поэтики литературного портрета у Булгакова. В этом нетрудно убедиться, – достаточно обратиться к описаниям внешности его героев» [Назарець 1999].

Итак, во втором разделе рассматриваются индивидуально-авторские метафоры, сформированные на основе зрительного восприятия. Эти метафоры делятся на две группы: метафоры, которые направлены на А) эксплицитное и Б) имплицитное выражение психического состояния персонажей.

Метафоры группы А) разделяются на две подгруппы: А-1) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей (в высказываниях субъектный характер приобретают названия эмоций), и А-2) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей, но внешнего проявления эмоции по ощущению персонажей. Метафоры подгруппы А-2) подразделяются на: А-2-1) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания их волос, и А-2-2) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с

помощью описания их взора.

Метафоры группы Б) направлены на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания фона действия (природных образований и состояний). Метафоры этой группы разделяются на три подгруппы: метафоры, которые направлены на имплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания Б-1) солнечного света, Б-2) лунного света и Б-3) ночи.

В указанном разделе рассматриваются и переводы языковых метафор, которые используются в романе «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце» на китайский язык. Как подчеркивалось ранее, в нашем диссертационном исследовании внимание уделяется не изучению языковых метафор, а анализу их переводов для выявления трудностей перевода индивидуальных метафор на китайский язык.

Рассмотрим сначала авторские и языковые метафоры, эксплицитно показывающие психическое состояние персонажей, и переводы этих метафор на китайский язык.

А. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей

А-1. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей (в высказываниях субъективный характер приобретают названия эмоций)

Авторские: (13) "*Он [т.е. Берлиоз – Ч. Д. Ч.] попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали*" [Мастер и Маргарита 2011: 7]; (14) "*В глазах его [т.е. Мастера – Ч. Д. Ч.] плавал и метался страх и ярость*" [там же: 153].

Языковые: (15) "*Радость загорелась в маленьких глазках Штурман Жоржа <...>*" [там же: 60]; (16) "*Радость сверкнула у того в глазах <...>*" [там же: 187]; (17) "*<...> и в глазах его горела настоящая тяжелая злоба <...>*" [там же: 114].

Как было отмечено в предыдущем параграфе (2.1), одним из способов для описания внутреннего мира человека является использование глаголов движения и перемещения, и в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» наблюдается постоянное применение авторских и языковых метафор, в которых названия эмоций сочетаются с упомянутыми глаголами. Будучи индивидуально-авторскими метафорами, приведенные выше примеры, на наш взгляд, используются в рамках общеязыковой системности. Это означает, что первичный адресант (нарратор) по подобию языковых метафор предлагает собственные метафоры. Эти индивидуальные метафоры теснейшим образом связаны с замыслом первичного адресанта, поэтому их анализ является необходимым.

В приведенных выше примерах у имен существительных *тревога* и *страх* архисема («явление») и видовые семы («состояние», «душевное», «сильное» и др.), а у глагола *прыгать* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.); у лексики *плавать* архисема («движение») и видовые семы («перемещение на другое место», «по поверхности воды», «погружение и всплытие» и др.); у слова *метаться* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («перемещение на другое место», «быстрое и беспорядочное перемещение» и др.). Сравнение приведенных значений показывает, что в этих примерах (сочетание имен существительных *тревога* и *страх* с рассмотренными глаголами) отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенные примеры нарушают закон семантического согласования, в результате чего в представленных высказываниях опознаются метафоры - лексемы *тревога* и *страх* приобретают субъектный характер с компонентом, сближающим их, лексемы *тревога* и *страх*, с лексемой *существо*. В приведенных выше выражениях "*радость загорелась в глазах*", "*радость сверкнула в глазах*" и "*в глазах горела злоба*", вне всякого сомнения, также происходит метафоризация, но эти выражения фиксируются в толковых словарях русского языка, в связи с чем они в значительной мере потеряли свою образность, стали языковыми метафорами.

В первом параграфе второй главы (2.1) уже говорилось об особенностях

употребления глаголов движения и перемещения при описании эмоций. Теперь остановимся подробнее на исследованиях метафоризации эмоций.

Вопрос о метафоризации эмоций привлекает многих исследователей. В. Ю. Апресян и Ю. Д. Апресян справедливо указывают, что «эмоции очень трудно вербализуются самим субъектом, и слову, обозначающему эмоцию, почти невозможно дать прямое объяснение» [Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. 1995: 454]. Далее ученые убедительно подчеркивают, что в этом случае «адресант, как правило, использует различные окольные пути, обращаясь при этом к тем знаниям, которые, по его предположению, уже имеются в опыте адресата» [там же]. Одним из подходов к описанию эмоций, как говорят исследователи, является метафорический подход, т.е. описание эмоций через метафору, которая делает эмоции легче воспринимаемыми.

В русском языке существует множество выражений, в которых сознание и эмоции человека или абстрактные слова ассоциируются с крепкими или хрупкими предметами (например, *"терпение лопнуло"*, *"хрупкая воля"*, *"хрупкие отношения"*, *"железная воля"* и др.). Выявлены так называемые «вещные коннотации» абстрактных имен. В. А. Успенский в своей работе «О вещных коннотациях абстрактных существительных» для доказательства приводит множество примеров: *"страх нападает на человека"*, *"страх охватывает его"* и др. [Успенский 1997: 150] (об этом говорится во многих других научных работах, см., например, [Апресян 1995б: 353-355], [Арутюнова 2003: 94-98], [Рахилина 2008: 144-146], [Анна Зализняк 2013: 54-57]).

Кроме «вещных коннотаций» абстрактных слов, В. Ю. Апресян и Ю. Д. Апресян в статье «Метафора в семантическом представлении эмоций» вводят понятие так называемое «телесная метафора состояний души» [Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. 1995: 459]. Авторы статьи подтверждают указанное понятие многочисленными примерами: *"страх пронизал его душу"*, *"страсть остывает"*, *"гнев клокочет в ком-то"* и др. [там же: 459-461].

Помимо приведенных двух понятий, существует и пространственная метафора. В разделе 2.1.1 уже говорилось о том, что «возникновение эмоций часто

метафорически уподобляется движению, перемещению в пространстве (ср. "*в душу вторгалась радость*", "*прийти в ярость*", "*дойти до отчаяния*" и др.)» [Булыгина, Шмелев 2000: 277]. В этих случаях эмоция может быть или субъектом, или объектом, и одним из обычных способов для описания эмоций является употребление глаголов движения и перемещения.

Как было установлено, в связи с тем, что в современном русском литературном языке существует множество метафор с употреблением глаголов движения и перемещения, приведенные выше индивидуально-авторские метафоры используются в рамках общеязыковой системности. Это означает, что адресант по образу и подобию языковых метафор предлагает собственную метафоризацию.

Рассмотрим связь представленных выше авторских метафор с замыслом первичного адресанта. Эти метафоры появляются в повествовании при описании эмоционального состояния двух героев романа: Берлиоза и Мастера. Прежде всего нужно понять, что тревога «в настоящее время рассматривается как разновидность страха» [Ильин 2001: 143], и у Берлиоза сначала возник именно страх, потом тот немного успокоился, и страх превратился в тревогу [Мастер и Маргарита 2011: 6-7]. Страх – это «эмоциональное состояние, отражающее защитную биологическую реакцию человека или животного при переживании ими реальной или мнимой опасности для их здоровья и благополучия» [Ильин 2001: 148].

Первичный адресант использует соответствующие метафоры, чтобы подчеркнуть силу страха: у Берлиоза неожиданно происходят пугающие его изменения как во внутреннем мире ("*сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 6]), так и в окружающем пространстве ("*знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин <...>*" [там же: 6]) – пример (13) на странице 109; Мастер только вошел в литературный круг, и сразу последовала жестокая оценка со стороны литературных критиков – пример (14) на странице 109. В обоих примерах герои романа Булгакова ощущают ненадежность своего

положения. Производя выбор приведенных метафор, первичный адресант, с нашей точки зрения, намерен реализовать поставленную прагматическую цель.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении лексемы *прыгать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность, интенсивность, неожиданность и т.п.); в прямом значении глагола *плавать* есть как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность и др.); в прямом значении слова *метаться* наблюдается наличие как денотативных дескрипторов (образ представления об этом движении), так и сигнификативных дескрипторов (быстрота, нестабильность и т.п.). На основе одного из перечисленных выше сигнификативных дескрипторов «нестабильность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – психическое состояние персонажей нестабильно, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором указанного явления.

По нашему мнению, несмотря на то что приведенные выше авторские метафоры используются в рамках общеязыковой системности, они обладают высокой метафоричностью, потому что их образование находится в тесном соприкосновении с замыслом первичного адресанта, и их понимание возможно только внутри контекста.

Рассмотрим переводы приведенных индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык и сравним, какая разница между переводом этих метафор. Следует отметить, что в исследовании представлены выражения китайского языка, которые извлечены из «Переработанного словаря китайского языка» министерства образования КР (中華民國教育部重編國語辭典修訂本) и «Корпуса современного китайского языка» академии наук КР (中央研究院現代漢語語料庫). Эти выражения приводятся для сравнения с вариантами перевода, которые предлагают переводчики, и призваны подкрепить вариант перевода, который мы предлагаем.

Переводы примера (13) на странице 109 на китайский язык

雖然他強作笑容，眼神裡卻依然透著恐懼，兩手還在抖動。 [Перевод Цянь Чэна 2002: 5] (далее – перевод Ц.: номер страницы) (букв. ‘Хотя он попытался усмехнуться, но в глазах по-прежнему просачивалась тревога, и руки все еще дрожали’.)
雖然他裝作在笑，可眼睛裡仍有懼色，兩手還在索索發抖。 [Перевод Дай Цуна и Цао Говэя 1997: 5-6] (далее – перевод Д. и Ц.: номер страницы) (букв. ‘Он попытался усмехнуться, но в глазах все еще была тревога, и руки заметно дрожали’.)
他想擠出一絲笑容，可目中卻閃著驚慌，雙手直哆嗦。 [Перевод Хань Цина 1997: 10] (далее – перевод Х.: номер страницы) (букв. ‘Он попытался выдавить улыбку, но в глазах мелькала тревога, и руки дрожали’.)

Первичный адресант выбирает глагол *прыгать* для создания своей индивидуальной метафоры. Это очень важный момент, который вторичному адресанту необходимо учитывать. С нашей точки зрения, перевод приведенной авторской метафоры должен соответствовать замыслу первичного адресанта.

В переводе Дай Цуна и Цао Говэя (眼睛裡有懼色: ‘в глазах была тревога’) отсутствует метафорический образ. В переводе Цянь Чэна (眼神裡透著恐懼: ‘в глазах просачивалась тревога’) обнаруживается замена метафоры другой метафорой, но перевод все-таки лишается образности оригинала. В переводе Хань Цина (目中閃著驚慌: ‘в глазах мелькала тревога’) также обнаруживается замена метафоры другой метафорой. Как нам представляется, Хань Цин считает, что во-первых, буквальный перевод метафоры "*прыгала тревога*" неестественен для китайского языка; во-вторых, зрительное восприятие связано со светом, и лексема 閃著 (‘мелькать’) может показать неопределенность, и такой перевод естествен для китайского языка (в китайском языке при описании глаз часто используется эта лексема, ср. 眼裡閃著淚光 [букв. ‘в глазах мелькает свет слез’] и др.), поэтому переводчик выбирает именно это выражение. Судя по всему, перевод Хань Цина ближе к оригиналу по сравнению с другими вариантами перевода, но указанный

перевод, по нашему мнению, все-таки теряет замысел первичного адресанта.

Поскольку нас не удовлетворяют все рассмотренные выше переводы приведенной метафоры, мы, придерживаясь концепции П. Ньюмарка, о которой говорилось ранее (см. раздел 2.2.1), предлагаем свой вариант буквального перевода: 他強作冷笑，但不安仍舊在他的眼中不斷跳動，雙手也不住發抖。(букв. ‘Он попытался усмехнуться, но тревога еще в его глазах безостановочно прыгала, и руки неудержимо дрожали’.). В этом варианте добавляются лексемы 不斷 (‘безостановочно’) и 不住 (‘неудержимо’), которые показывают длительность процесса и повторяемость действия. На наш взгляд, представленный вариант перевода способен обеспечить замысел первичного адресанта.

Кроме представленного перевода, мы советуем дать примечание, которое предотвратит непонимание со стороны носителей китайского языка: 該句為作家獨有隱喻。說話者使用俄語的運動動詞「прыгать」來表達白遼士因內外世界出現不尋常的現象，而導致情緒不穩。為完整表達說話者的意圖，並且呈現原文中的特殊用法，該隱喻以直譯方式翻譯。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. Используя глагол движения русского языка прыгать, говорящий выражает неустойчивое эмоциональное состояние Берлиоза из-за возникновения необыкновенных явлений как в внешнем, так и внутреннем мире. Для полного отражения замысла говорящего и своеобразного употребления в оригинале указанная метафора переводится буквально’.).

Табл. 5.

Переводы примера (14) на странице 109 на китайский язык

恐怖和憤恨在他飄忽不定的目光裡移動、閃動。[Перевод Ц.: 196] (букв. ‘ Страх и ненависть в его неустойчивом взоре перемещались и мерцали ’.)
恐懼和憤懣在他雙眼中游移、閃動。[Перевод Д. и Ц.: 192] (букв. ‘ Страх и гнев в его глазах плавали-двигались и мерцали ’.)
他的目光流露出恐懼和憤怒。[Перевод Х.: 179] (букв. ‘Его взор изливал / излучал страх и гнев ’.)

Следует отметить, что в этом метафорическом высказывании первичный адресант подчеркивает страх, а не ярость, так как, во-первых, герой переживает именно страх ("*страх, ставший моим постоянным спутником <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 154]); во-вторых, глаголы представлены в форме прошедшего времени единственного числа мужского рода. Это очень трудный момент для перевода на китайский язык, потому что в китайском языке наблюдается строгий порядок слов: подлежащее обычно стоит перед сказуемым (о порядке слов в китайском языке см. [Фу Цзыдун 1989: 76]). Если в переводе на китайский язык подлежащие *страх и ярость* находятся в начале предложения, то в переводе на русский язык сказуемое должно быть представлено в форме прошедшего времени множественного числа. Тогда теряется замысел первичного адресанта. Рассмотрим приведенные выше варианты перевода.

В переводе Цянь Чэна (*恐怖和憤恨在目光裡移動、閃動*. 'страх и ненависть во взоре перемещались и мерцали') используется две лексемы *移動* ('перемещаться') и *閃動* ('мерцать'). Лексема *移動* ('перемещаться') не показывает образа плавания и не сохраняет замысла первичного адресанта. Что же касается лексемы *閃動* ('мерцать'), то она не только показывает нестабильность, не только связана со светом (глаза – свет), но и естественна для китайского языка (ср. *眼中閃動著焦慮和悲傷* [букв. 'в глазах мерцают тревога и печаль']; *眼中閃動著淚光* [букв. 'в глазах мерцает свет слез'] и др.), однако, как нам представляется, указанная лексема не полностью отражает семантику глагола *метаться*, который в этом случае должен войти не в группу «глагола проявления качественного признака», а в группу «глагола движения и перемещения»: «быстро и беспорядочно устремляться то в одну, то в другую сторону» [Большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова 2000: 537]. Зато в этом варианте перевода имеет место добавление лексемы *飄忽不定的* ('неустойчивый'), позволяющей выразить нестабильность психического состояния персонажа.

В переводе Дай Цуна и Цао Говэя (*恐懼和憤懣在雙眼中游移、閃動*. 'страх и гнев в глазах плавали-двигались и мерцали') применяются лексемы *游移* ('плавать-двигаться') и *閃動* ('мерцать'). Мы согласны с переводом первой

лексемы, потому что она соответствует семантике глагола *плавать*. Что касается второй лексемы, то она, как говорилось выше, не показывает полной семантики слова *метаться*.

Поскольку в обоих вариантах перевода подлежащие *恐怖和憤恨* ('страх и ненависть') и *恐懼和憤懣* ('страх и гнев') находятся в начале предложения, в переводе на русский язык сказуемое представлено только в форме прошедшего времени множественного числа. В связи с этим теряется основная мысль первичного адресанта.

Перевод Хань Цина (*目光流露出恐懼和憤怒*: 'взор изливал / излучал страх и гнев') является вольным. Хотя лексема *流露* ('изливать' / 'излучать') имеет семантику или воды, или луча и в китайском языке при описании эмоций в глазах, на самом деле, часто используется эта лексема (ср. *目光流露出絕望* [букв. 'взор изливает / излучает отчаяние']), но она не показывает семантики глаголов *плавать* и *метаться*, в связи с чем теряется замысел первичного адресанта. Нужно сказать, что лексемы *恐懼和憤怒* ('страх и гнев') находятся в конце предложения, и в этом случае подлежащим становится уже не страх, а взор, в результате чего снова не сохраняется замысел первичного адресанта.

Учитывая все отмеченные замечания, мы предлагаем собственный вариант перевода приведенной метафоры: *混雜著憤怒的恐懼在他的眼中快速游移、上下浮沉*。(букв. 'Страх, смешанный с яростью, в его глазах быстро плавал-двигался и всплывал-погружался вверх-вниз'). В представленном варианте используются сочетания лексем *快速游移* ('быстро плавать-двигаться') и *上下浮沉* ('всплывать-погружаться вверх-вниз'), которые, по нашему мнению, не только отражают семантику глаголов движения и перемещения *плавать* и *метаться*, но и позволяют усилить образ и выразительность. Помимо того, в указанном варианте стоит подлежащее, выраженное сочетанием лексем *混雜著憤怒的恐懼* ('страх, смешанный с яростью'), и в этом случае сказуемое представлено в форме прошедшего времени единственного числа мужского рода. Это, с нашей точки зрения, не только позволяет разрешить проблему, о которой говорилось ранее, но и соответствует замыслу первичного адресанта.

Наряду с переводом мы советуем дать ссылку внизу страницы или в конце текста как примечание: 該句為作家獨有隱喻。說話者使用兩個俄語的運動動詞「плавать」和「метаться」來表達大師內心情緒的不穩定。此外，原句中謂語形式為第三人稱陽性單數過去式，因為說話者強調的是折磨大師內心許久的恐懼（該詞於俄語中為陽性名詞）。該翻譯可完整表達說話者的意圖。（*букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. Говорящий использует два глагола движения русского языка плавать и метаться для выражения нестабильности психического состояния Мастера. Кроме того, в оригинале сказуемое представлено в форме прошедшего времени единственного числа мужского рода, потому что говорящий подчеркивает страх, который долго мучил духовный мир Мастера [страх в русском языке является именем существительного мужского рода]. Представленный перевод полностью выражает замысел говорящего’.*）. По нашему мнению, сформулированное примечание дает возможность удовлетворить тип вторичного адресата, который не только старается достичь понимания замысла адресанта, но и интересуется чтением оригинала.

Рассмотрим переводы языковых метафор, которые используются в романе «Мастер и Маргарита», на китайский язык.

Табл. 6.

Переводы примера (15) на странице 109 на китайский язык

領航員喬治的兩隻小眼睛閃現出快活的火花…[Перевод Ц.: 72] (<i>букв. ‘В маленьких глазках Штурман Жоржа сверкнула радостная искра <...>’</i>)
領航員喬治的兩隻小眼睛閃爍出快活的火花…[Перевод Д. и Ц.: 73] (<i>букв. ‘В маленьких глазках Штурман Жоржа сверкнула радостная искра<...>’</i>)
航海家喬治的小眼睛裡閃爍著喜悅。[Перевод Х.: 69] (<i>букв. ‘В маленьких глазках Штурман Жоржа сверкнула радость <...>’</i>)

Табл. 7.

Переводы примера (16) на странице 109 на китайский язык

耶舒阿的眼裡閃出喜悅的光輝…[Перевод Ц.: 239] (букв. ‘В глазах у Иешуа сверкнул радостный блеск <…>’)
約書亞的眼睛裡閃出喜悅的光芒…[Перевод Д. и Ц.: 233] (букв. ‘В глазах у Иешуа сверкнул радостный блеск <…>’)
他目中閃過一絲歡樂…[Перевод Х.: 216] (букв. ‘У него в глазах сверкнула мизерная радость <…>’)

Табл. 8.

Переводы примера (17) на странице 109 на китайский язык

…眼裡冒著惡狠狠的凶光…[Перевод Ц.: 142] (букв. ‘<…> В глазах испускались злобные лучи <…>’)
…兩眼冒出怒火…[Перевод Д. и Ц.: 141] (букв. ‘<…> Глаза испускали злобный огонь <…>’)
…眼睛裡燃起真正難以忍受的忿恨…[Перевод Х.: 133] (букв. ‘<…> и в глазах горела настоящая невыносимая злоба <…>’)

Приведенные выше языковые метафоры "радость загорелась в глазах", "радость сверкнула в глазах", "злоба горела в глазах" нашли отражение в толковых словарях русского языка. Н. Д. Арутюнова в своей работе пишет, что «интенсивные эмоции часто предстают в облике вспыхнувшего огня, пламени, бушующего пожара» [Арутюнова 2003: 102] и подтверждает это положение многочисленными примерами из русского языка [там же: 103-104].

В китайском языке также наблюдается указанное явление. В качестве примера можно привести 眼中燃起熱情之火 (букв. ‘в глазах загорелся огонь страсти’), 眼中飽含憤怒與復仇之火 (букв. ‘глаза наполняется огнем гнева и мести’), 眼睛閃爍一種幸福的光芒 (букв. ‘в глазах сверкнул блеск счастья’) и др. В связи с этим перевод приведенных языковых метафор на китайский язык не вызывает у переводчиков никаких трудностей.

Все переводы Хань Цина являются дословными, потому что в них как

глагольные лексемы, так и лексемы эмоций остаются теми же, а в остальных переводах (переводы Цянь Чэна и переводы Дай Цуна и Цао Говэя) лексема *радость* стала словосочетанием *радостная искра* или *радостный блеск*; лексема *злоба* стала словосочетанием *злые лучи* или *злой огонь*. Нужно сказать, что все приведенные выше варианты перевода вполне естественны для носителей китайского языка.

Благодаря наличию сходной связи интенсивных эмоций с представлением об огне и свете как в исходном, так и в переводящем языках вторичному адресанту легко найти соответствующие выражения в последнем языке, и приведенные выше переводы на китайский язык не имеют других, чуждых ассоциаций и не нуждаются в комментариях.

Далее рассмотрим авторские и языковые метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей, но внешнего проявления эмоции по ощущению персонажей. Метафоры этой группы (А-2) подразделяются на: А-2-1) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания их волос, и А-2-2) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания их взора.

А-2. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей, но внешнего проявления эмоции по ощущению персонажей

А-2-1. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания их волос

Авторские: (18) "<...> *волосы* на голове Ивана *стали ездить от напряжения*" [Мастер и Маргарита 2011: 65]; (19) "<...> *Вихры* неприглаженных черных *волос прыгали на Мастере* <...>" [там же: 380].

Фразеологизм: (20) "*Крик петуха повторился, девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом*" [там же: 163].

Нужно сказать, что если иметь в виду восприятие персонажа, то эти метафоры направлены на тактильное восприятие. Но по контексту приведенные выше метафоры появляются в речи нарратора, поэтому, как нам представляется, мы имеем дело с восприятием наблюдателя. В связи с этим эти метафоры рассматриваются в группе метафор на основе зрительного восприятия.

В приведенных выше примерах у имени существительного *волосы* архисема («части тела») и видовые семы («растительный покров», «многочисленность», «на коже человека» и др.), а у слова *ездить*, который относится к глаголам движения и перемещения, родовая сема («движение») и дифференциальные семы («на транспорте», «разные направления», «разное время», «взад и вперед» и др.); у лексемы *прыгать*, который входит в группу глаголов движения и перемещения, архисема («движение») и дифференциальные семы («наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.).

Сравнение приведенных выше значений показывает, что в этих примерах (сочетание имени существительного *волосы* с рассмотренными глаголами *ездить* и *прыгать*) отсутствуют общие семы. Это означает, что указанные примеры нарушают закон семантического согласования, в результате чего в представленных выше высказываниях опознаются метафоры - лексема *волосы* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *волосы*, с лексемой *существо*.

При устойчивом выражении "*волосы встали (поднялись) дыбом*", которое является фразеологическим оборотом [Бирих, Мокиенко, Степанова 1988: 95], также происходит метафоризация [Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова 1996: 819], но подобное выражение потеряло свою образность, и метафорический перенос не осознается носителями языка. Следует отметить, что в нашем исследовании приведенный фразеологизм, который эквивалентен слову *испугаться*, не входит в рассматриваемый языковой материал. Мы привели указанное высказывание в качестве примера с целью выявления трудности перевода авторских метафор.

Приведенные выше авторские метафоры характеризуются

окказиональностью и нуждаются в специальном декодировании. В контексте примера (18) на странице 120 говорится о том, что Иван пришел в здание «Грибоедов», но в смешном виде, потому что всю его одежду украли. Он сообщил всем, что консультант убил Берлиоза, и все захотели узнать, кто именно консультант. Но Ивану было никак не вспомнить фамилию консультанта (*"Помню только первую букву «Ве», на «Ве» фамилия! <...> вдруг забормотал: – Ве, ве, ве... Ва... Во... Вагнер? Вайнер? Венгер? Винтер?"* [Мастер и Маргарита 2011: 65]). При произнесении этих слов, как нам представляется, Иван прибегает к разнообразной мимике (следовало ожидать описания: *щурился, хмурился, сводил брови к переносице, двигал бровями вверх и вниз и т.д.*), т.е. лицо Ивана представлено в движении. На наш взгляд, от этого волосы также как бы двигаются и ездят, т.е. первичный адресант (нарратор) создает это метафорическое высказывание путем невозможной физической реакции не только для выражения эмоционального состояния персонажа, но и для эпатирования, для того, чтобы поразить воображение адресата.

Что касается примера (19) на странице 120, то после «великого бала» Маргарита собралась попрощаться с Воландом, но она почувствовала себя обманутой (*"Никакой награды за все ее услуги на балу никто, по-видимому, ей не собирался предлагать, как никто ее и не удерживал"* [там же: 291]). На самом деле, Воланд испытывал Маргариту. Он разрешил Маргарите загадать одно желание, а она попросила успокоить Фриду, которая удушила своего ребенка. Воланд дал Маргарите возможность попросить исполнить еще одно желание для себя. Она попросила вернуть ей Мастера. Мастер чудесным образом появился перед Маргаритой. Она этому бурно обрадовалась (*"Маргарита сразу узнала его, простонала, всплеснула руками и побежала к нему. Она целовала его в лоб, в губы, <...> и долго сдерживаемые слезы бежали ручьями по ее лицу"* [там же: 295]).

С помощью Воланда с его свитой Мастер и Маргарита вернулись в подвал маленького домика в одном из арбатских переулков. Герои романа, испытав столько горя от разлуки и скуки, наконец воссоединились. В комнате Мастер спал крепким и спокойным сном, а Маргарита всю ночь читала роман о Понтии Пилате.

Проспав до заката следующего дня, они начали говорить о встрече с Воландом. Маргарита была уверена в том, что они накануне были у сатаны, и радовалась тому, что теперь Мастер рядом с ней. Описывая, как Маргарита кинулась к Мастеру, стала его целовать, нарратор создает приведенное выше метафорическое высказывание, которое, по нашему мнению, способно поразить воображение адресата, и с помощью которого эксплицитно выражается психическое состояние героини романа.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *ездить* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность и т.п.). На основе одного из сигнификативных дескрипторов «нестабильность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – эмоциональное состояние персонажа нестабильно, и указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором последнего явления. Что касается другого примера, то в прямом значении слова *прыгать* есть как денотативные дескрипторы (образ представления об этом движении), так и сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность, интенсивность, неожиданность и т.п.). На основе одного из перечисленных выше сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – человек находится в приподнятом эмоциональном состоянии, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором указанного явления.

Как говорилось выше, адресант создает эти метафоры для достижения поставленной цели, и эти метафоры способны дать адресату новое понимание его опыта. С учетом всех упомянутых выше особенностей приведенных авторских метафор, можно считать, что они обладают высокой метафоричностью.

Изучим и сопоставим переводы рассмотренных выше авторских метафор на китайский язык, а также переводы приведенного фразеологизма, в котором также происходит метафоризация.

Переводы примера (18) на странице 120 на китайский язык

看樣子他急得火燒火燎的。 [Перевод Ц.: 79] (букв. ‘Судя по его виду, он волновался так, словно весь был в огне’.)
伊凡緊張得頭髮一根根豎了起來。 [Перевод Д. и Ц.: 79] (букв. ‘Иван волновался так, что волосы встали дыбом’.)
伊萬緊張得頭髮都在頭上滑來滑去。 [Перевод Х.: 75] (букв. ‘Иван волновался так, что волосы на голове скользили туда-сюда’.)

Как отмечалось выше, первичный адресант создает это метафорическое высказывание путем невозможной физической реакции не только для выражения психического состояния персонажа, но и для того, чтобы поразить воображение адресата. Перевод такой метафоры на другой язык для переводчиков – большая трудность. Рассмотрим, как вторичные адресанты интерпретируют это метафорическое высказывание и воспроизводят его в переводе на китайский язык.

Цянь Чэн вполне вольно переводит (看樣子他急得火燒火燎的: ‘Судя по его виду, он волновался так, словно весь был в огне’), в переводе нет ничего о волосах, и конечно же, цель первичного адресанта не отражается.

Дай Цун и Цао Говэй переводят это метафорическое высказывание, выбирая общепонятное и общеупотребительное выражение как китайского, так и русского языков (頭髮一根根豎了起來: ‘волосы встали дыбом’), и перевод, несомненно, легко и свободно читается. Однако, по нашему мнению, первичный адресант пишет не о страхе (выражение "волосы встали дыбом" означает «испугаться»), а о ситуации, когда Ивану было никак не вспомнить фамилию консультанта, поэтому, можно сказать, что переводчики не вполне понимают описываемую в оригинале ситуацию, и в переводе теряется замысел первичного адресанта.

Выбирая значение «скользить» глагола *ездить*, Хань Цин пытается дословно перевести эту метафору (頭髮滑來滑去: ‘волосы скользили туда-сюда’). Если говорить о направлении движения волос, то приведенная метафора

показывает горизонтальное движение волос, "волосы скользили туда-сюда" – также горизонтальное, а "волосы встали дыбом" – это уже вертикальное движение. Последний вариант перевода, очевидно, не соответствует оригиналу. Судя по всему, перевод Хань Цина более эквивалентен оригиналу, и в переводе отражается прагматическая цель первичного адресанта.

Мы согласны с переводом Хань Цина (頭髮滑來滑去: ‘волосы скользили туда-сюда’) и не предлагаем своего варианта перевода, но советуем дать примечание, чтобы этот перевод не вызвал у вторичного адресата непонимания: 該句為作家獨有隱喻。原文中藉「頭髮」與俄語的不定向運動動詞「ездить」的特殊組合來表達詩人伊凡因緊張而導致情緒不穩定。為求展現說話者特殊的風格，該隱喻採直譯方式翻譯，並選擇上述詞彙的「滑動」之意。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. В подлиннике с помощью оригинального сочетания слова *волосы* с разнонаправленным глаголом движения русского языка *ездить* отражается нестабильность эмоционального состояния поэта Ивана от напряжения. Для выявления особой манеры говорящего эта метафора переводится буквально, и в переводе производится выбор значения «скользить» упомянутой лексемы’.).

Сформулированный комментарий, на наш взгляд, дает возможность удовлетворить читателей, которые не только стараются достичь понимания замысла первичного адресанта, но и интересуются чтением оригинала.

Табл. 10.

Переводы примера (19) на странице 120 на китайский язык

她蓬鬆的頭髮旋風般在大師身上拂動…[перевод Ц.: 483] (букв. ‘Ее взлохмаченные волосы, будто вихри, колыхались на теле Мастера <…> ’)
蓬亂的黑髮在大師臉上跳動…[перевод Д. и Ц.: 458] (букв. ‘Взлохмаченные черные волосы прыгали на лице Мастера <…> ’)
沒有梳理平整的黑髮的瀑布在大師身上跳動…[перевод Х.: 431] (букв. ‘ Водопад непричесанных черных волос прыгал на теле Мастера <…> ’)

Как было отмечено, производя выбор сочетания имени существительного *волосы* с глаголом *прыгать*, первичный адресант создает индивидуально-авторскую метафору и эксплицитно выражает внутренний мир Маргариты. Помимо того, за счет признака «интенсивность» от глагола *прыгать* возникает метафорический перенос при обозначении явления – человек находится в приподнятом эмоциональном состоянии, так что, с нашей точки зрения, указанное слово должно быть переведено буквально для выявления образа в оригинале.

В переводе Цянь Чэна (*頭髮旋風般在大師身上拂動*: ‘волосы, будто вихри, колыхались на теле Мастера’) имеет место использование лексемы *拂動* (‘колыхаться-двигаться’). Эта лексема в китайском языке часто используется в следующих выражениях: *星光在微風拂動的花叢間, 忽明忽滅* (букв. ‘Свет звезды в зарослях сотен цветов, которые колыхнутся от легкого ветерка, то вспыхивает, то гаснет’); *感受水流拂動* (букв. ‘ощущать колыхание воды’); *微風悄悄地拂動著寂靜* (букв. ‘Легкий ветерок потихоньку колыхнет тишину’).

Приведенные выражения показывают, что в семантике лексемы *拂動* (‘колыхаться-двигаться’) отсутствует признак «интенсивность». Тогда метафорический перенос при обозначении описанного выше явления (человек находится в возбужденном эмоциональном состоянии) не происходит. Кроме того, в переводе Цянь Чэна, очевидно, наблюдается смешение двух слов, близких по звучанию (*вихры* и *вихри*). Из-за всего этого замысел первичного адресанта теряется.

Перевод Дай Цуна и Цао Говэя (*黑髮在大師臉上跳動*: ‘черные волосы прыгали на лице Мастера’) является буквальным. В этом переводе не только сохраняется образ в оригинале, но и отражается возвышенное эмоциональное состояние героини романа.

Что касается перевода Хань Цина (*黑髮的瀑布在大師身上跳動*: ‘Водопад черных волос прыгал на теле Мастера’), то представленный вариант перевода побуждает нас выяснить особенности интерпретации у этого переводчика. В «Большом толковом словаре русского языка» под ред. С. А. Кузнецова представлено лексическое значение слова *вихор* (мн. вихры): «торчащая вверх

прядь волос (обычно спереди)» [Большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова 2000: 133]. Образ выражения "*вихры неприглаженных черных волос*", которое используется в романе «Мастер и Маргарита», как нам представляется, вызывает у переводчика ассоциацию с образом водопада (в китайском языке существуют следующие выражения: *如瀑布般柔順的秀髮* [букв. 'покорные красивые волосы, словно водопад']; *瀑布般傾瀉的柔亮光澤髮* [букв. 'глянцевитые волосы, словно водопад низвергается']).

Мы не выступаем против варианта перевода Хань Цина, потому что этот перевод дает нам другой взгляд на интерпретацию образа в оригинале. Однако сравнение перевода Хань Цина *黑髮的瀑布* ('водопад черных волос') с приведенными выше обычными выражениями китайского языка показывает, что сочетание лексем в переводе не естественно для китайского языка и легко вызывает у вторичного адресата недопонимание.

Таким образом, мы согласны с переводом Дай Цуна и Цао Говэя (*黑髮在大師臉上跳動*: 'черные волосы прыгали на лице Мастера'), в котором в полной мере сохраняются как замысел первичного адресанта, так и образ в оригинале.

По нашему мнению, поскольку приведенная авторская метафора находится в тесном соприкосновении с замыслом первичного адресанта, мы предлагаем будущему переводчику дать примечание, которое поможет заинтересованному читателю понять намерение говорящего или разобраться в особенностях оригинала: *該句為作家獨有隱喻。原文中藉「頭髮」與俄語的運動動詞「прыгать」的特殊組合來表達瑪格麗特的高昂情緒。為求符合說話者的意圖，並展現其特殊風格，該隱喻採直譯方式翻譯。(букв. 'Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. В подлиннике с помощью оригинального сочетания слова *волосы* с глаголом движения русского языка *прыгать* отражается приподнятое психическое состояние Маргариты. Для соответствия замыслу говорящего и выявления его особой творческой манеры упомянутая метафора переводится буквально').*

Табл. 11.

Переводы примера (20) на странице 120 на китайский язык

又是一聲雄雞高唱。那女屍的牙齒碰得咯咯響，棕紅的頭髮倒豎起來。[Перевод Ц.: 208] (букв. ‘Крит петуха повторился. Зубы того трупа женщины щелкнули, и рыжие **волосы стали торчком / дыбом**’.)

雄雞又一次放聲高啼，裸女把牙齒咬得咯咯直響，她的棕紅色頭髮一根根倒豎起來。[Перевод Д. и Ц.: 204] (букв. ‘Петух еще раз крикнул, обнаженная женщина щелкнула зубами, и ее рыжие **волосы стали торчком / дыбом**’.)

雄雞又啼叫了一遍，女郎把牙齒咬得咯咯作響，棕紅頭髮直豎起來。[Перевод Х.: 190] (букв. ‘Петух крикнул еще раз, девица щелкнула зубами, и рыжие **волосы стали торчком / дыбом**’.)

В китайском языке существует множество фразеологизмов, эксплицитно показывающих внутреннее состояние человека с помощью описания волос. Например, от боязни, испуга: 毛骨悚然 (букв. ‘волосы и кости высятся’), 毛髮皆豎 (букв. ‘волосы стоят торчком’); от возмущения, гнева: 怒髮衝冠 (букв. ‘от гнева волосы уперлись в шапку’), 令人髮指 (букв. ‘от чего волосы у людей становятся дыбом’) и др. В связи с этим понимание указанной языковой метафоры и ее перевод на китайский язык не вызывают у вторичного адресанта трудностей. Все представленные выше варианты перевода четко передают действие волос персонажа.

Благодаря наличию сходного представления о волосах и аналогичных выражений в обоих языках вторичному адресанту легко выполнить задачу, и перевод не нуждается в комментариях, потому что носитель китайского языка как вторичный адресат без труда понимает суть описываемой ситуации.

Итак, мы попытались выявить особенности приведенных выше индивидуальных метафор, которые характеризуются окказиональностью, а также трудность перевода метафор такого типа. Трудность заключается в том, что при переводе вторичному адресанту необходимо четко и правильно передать основную мысль первичного адресанта. Изложенный анализ показывает, что вольные варианты перевода индивидуально-авторских метафор часто не передают

замысла первичного адресанта и отличительной черты этих метафор, что не гарантирует успешной межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Мы разделяем буквальный подход к переводу индивидуальных метафор, но это все-таки, во-первых, не может вполне удовлетворить читателей, которые стремятся достичь понимания замысла первичного адресанта; во-вторых, легко вызывает у вторичного адресата недопонимание. Для решения упомянутых проблем мы предлагали буквальный перевод авторских метафор с комментариями к ним.

Далее рассмотрим авторские и языковые метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания их взора, и переводы этих метафор на китайский язык.

А-2-2. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания их взора

Авторская: (21) "*Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 160].

Языковая: (22) "*Этот несуществующий [т.е. Воланд – Ч. Д. Ч.] и сидел на кровати. Два глаза уперлись Маргарите в лицо*" [там же: 262].

Особенность этой группы примеров заключается в том, что при приведенных высказываниях происходит две когнитивные операции – метонимизация (глаза – взор) и метафоризация (взор врезался в лицо). Рассмотрим сначала метонимизацию, которая происходит в имени существительного *глаза*.

Метонимия – это «механизм речи, состоящий в регулярном или окказиональном переносе имени с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию» [Арутюнова 1990в: 300]. При метонимии глаза отождествляются со взором. Этот перенос названия совершается на основании смежности понятий: орган зрения – зрение как

основной вид восприятия – зрительная память. В этом случае глаза выступают в качестве инструмента, через который выражается сознание человека. Таким образом, в приведенных примерах субъектный характер приобретает *взор*. После этого мы переходим к анализу индивидуальной метафоры *колючий "взор" врезался в лицо*.

В приведенном примере (21) у имени существительного *взор* архисема («явление») и видовые семы («физическое состояние и свойство», «восприятие органами чувств», «выражение глаз» и др.), а у глагола *врезаться* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («острие», «внутри», «сильно» и др.). Сравнение этих значений приводит к тому, что в рассмотренном примере у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенный пример не соблюдает закона семантического согласования. Благодаря нарушению указанного закона в представленном высказывании опознается метафора - лексема *взор* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *взор*, с лексемой *инструмент*.

В театре Варьете из-за черной магии и ее разоблачения царил полный хаос. У финдиректора театра Римского не выдержали нервы, и он побежал в свой кабинет. В кабинете произошло несколько странных событий. Сначала Римский захотел позвонить, рассказать о происшедшем и "*повалить все на директора театра Лиходеева*" [Мастер и Маргарита 2011: 157], но этого он не сделал. Вдруг телефон сам зазвонил, и какая-то женщина сказала: "*Не звони, Римский, никуда, худо будет...*" [там же]. Ему стало страшно. Потом он оглянулся на окно и стал смотреть на ветви ("*чем больше смотрел, тем сильнее и сильнее его охватывает страх*" [там же]). Он захотел скорее уйти из театра. Потом произошло самое страшное ("*из-под двери кабинета потянуло вдруг гниловатой сыростью <...> в замке двери тихонько поворачивается английский ключ <...> Дверь уступила чьим-то усилиям, раскрылась <...>*" [там же: 158]). Бесшумно вошел человек. Оказалось, это был просто администратор театра Варенуха, но Римский уже совсем испугался. Потом Варенуха начал рассказывать обо всех безумствах, которые совершил директор Лиходеев. То, что рассказал Варенуха, произвело

сильное впечатление на Римского. Ему было трудно поверить администратору. Римский посмотрел на Варенуху настороженно. С помощью приведенной авторской метафоры эксплицитно выражается психическое состояние персонажа.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *врезаться* имеются денотативные (образ представления об этом действии) и сигнификативные дескрипторы (интенсивность, способность причинить боль, способность охватить пространство и т.п.). На основе одного из перечисленных сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – Римский неподвижно посмотрел острым взором на администратора. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления.

В русском языке существует множество общеупотребительных выражений типа "посмотреть острым взглядом", "уколоть взглядом", "уколоть глазами", "впитаться глазами", "упереться взглядом" и др., в которых также происходит метафоризация, но первичный адресант (нарратор) делает именно выбор "колючие глаза врезались в лицо". С нашей точки зрения, первичный адресант намерен не только усилить степень интенсивности, не только украсить свою речь, но и придать этой метафоре новый характер, а также произвести на адресата сильное впечатление. Кроме того, это высказывание, как указывалось ранее, подразумевает когнитивные операции. С учетом отмеченных моментов мы считаем, что приведенное высказывание обладает высокой метафоричностью.

Табл. 12.

Переводы примера (21) на странице 129 на китайский язык

里姆斯基一雙銳利的眼睛盯著桌對面瓦列奴哈的臉。 [перевод Ц.: 205] (букв. 'Острые глаза Римского уставились в лицо Варенухи через стол'.)

里姆斯基那雙銳利的眼睛審視著桌子對面劇院總務的臉… [перевод Д. и Ц.: 200] (букв. 'Острые глаза Римского испытующе смотрели на лицо администратора через стол <...>')

里姆斯基刻毒的目光，隔著桌子刺入行政協理員的臉上。[перевод Х.: 187] (букв. ‘Язвительный взор Римского через стол врезался в лицо администратора’.)

Переводы Цянь Чэна (銳利的眼睛盯著臉: ‘острые глаза уставились в лицо’) и Дай Цуна и Цао Говэя (銳利的眼睛審視著臉: ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’) являются вольными, потому что лексемы в метафоре не дословно переводятся. Но переводчики выбирают лексемы 盯著 (‘уставиться’ / ‘упереться’ / ‘впиться’) и 審視著 (‘испытующе смотреть’), которые вполне естественны для китайского языка (ср. 眼睛盯著我 [букв. ‘глаза уставляются на меня’]; 眼睛盯著電腦 [букв. ‘глаза уставляются в компьютер’]; 眼睛審視著我們 [букв. ‘глаза испытующе смотрят на нас’]; 眼睛審視著孩子 [букв. ‘глаза испытующе смотрят на детей’] и др.). Хотя в переводе уже дана лексема 銳利的 (‘острый’) со значением «имеющий хорошо колющий конец» [большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова 2000: 735], и вторичный адресат может понять особенное состояние взора, в указанных переводах, как нам представляется, все-таки теряются метафорический образ и замысел первичного адресанта.

Хань Цин буквально переводит эту метафору (刻毒的目光刺入臉上: ‘язвительный взор врезался в лицо’), но переводчик выбирает переносное значение лексемы 刺: «выражающий язвительность» [там же: 443] для отражения состояния глаз. По нашему мнению, выражение 刻毒的目光 (‘язвительный взор’) не соответствует лексеме *врезаться*.

Учитывая вышеупомянутые замечания, мы предлагаем свой собственный вариант перевода: 里姆斯基尖銳的眼神刺進桌子對面的劇院總務的臉…(букв. ‘**Колющий взор** Римского через стол **врезался в лицо** администратора <…>’).

Наряду с переводом мы советуем дать подробное примечание, дающее возможность удовлетворить читателей, которые не только стараются достичь понимания замысла первичного адресанта, но и интересуются чтением оригинала: 該句為作家獨有隱喻。說話者藉描述里姆斯基眼神的狀態來表達他對劇院總務的說法的強烈懷疑。原文中使用詞彙「眼睛」來指「眼神」，並使用「**колющий**」一詞來形容眼神，該詞直義

為有刺的，刺人的，轉義為惡毒的，可用來形容眼神；然而，該隱喻中使用詞彙「*врезаться*」來指眼神的狀態，該詞直義為刺入、插入，若將「*колючий*」一詞翻為惡毒的，並不能表達原文的特殊用法。因此，該隱喻採直譯方式翻譯，並將「*колючий*」一詞翻為尖銳的，如此可完整呈現原文的意象與說話者的意圖。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. С помощью описания состояния взора Римского говорящий выражает сильное сомнение Римского о словах администратора. В оригинале используются существительное *глаза*, обозначающее *взор*, и прилагательное *колючий*, прямое значение которого – «имеющий колючки», «обладающий способностью колоть», а переносное значение которого – «злой». Указанное переносное значение может быть использовано для обозначения признака взора. Однако в метафоре применяется глагол *врезаться* для обозначения состояния взора. Прямое значение указанного слова – «войти режущей частью, острием в глубину, внутрь чего-л.». Если прилагательное *колючий* переводится как злой, то не выражается своеобразное употребление в оригинале. Таким образом, эта метафора переводится буквально, и слово *колючий* переводится как острый, что способно полностью отразить образ в оригинале и замысел говорящего’.).

Табл. 13.

Переводы примера (22) на странице 129 на китайский язык

瑪格麗特感到有兩隻眼睛在盯著她的臉。 [перевод Ц.: 335] (букв. ‘ Маргарита почувствовала, что два глаза уперлись / впились в ее лицо ’.)
兩隻眼睛死死盯住了瑪格麗特的臉。 [перевод Д. и Ц.: 325] (букв. ‘ Два глаза намертно уперлись / впились в лицо Маргариты ’.)
雙目緊盯著瑪格麗特的臉。 [перевод Х.: 301] (букв. ‘ Два глаза накрепко уперлись / впились в лицо Маргариты <...> ’)

В приведенном примере также происходят как метонимизация (глаза – взор, взгляд), так и метафоризация. Как было отмечено, в русском языке существует

множество языковых метафор, которые обозначают «неподвижно посмотреть». Приведенное употребление является языковой метафорой, которая нашла отражение в толковых словарях русского языка.

В китайском языке также имеется множество лексем, которые обозначают «пристально, неподвижно посмотреть», например, 盯著、盯住 ('уставиться' / 'упереться' / 'впиться'), 凝視 ('уставиться' / 'пристально посмотреть' / 'смотреть не отрываясь'), 注視 ('пристально посмотреть' / 'устремить взгляд'), 審視 ('испытующе посмотреть') и др. Во всех приведенных выше вариантах перевода наблюдается использование лексем 盯著、盯住 ('уставиться' / 'упереться' / 'впиться'). В переводе Дай Цуна и Цао Говзя имеет место добавление элемента 死死地 ('намертво'), а в переводе Хань Цина – 緊地 ('накрепко'). Эти элементы усиливают признак. Ср.

"два глаза уперлись Маргарите в лицо" – 瑪格麗特感到有兩隻眼睛在盯著她的臉: 'Маргарита почувствовала, что два глаза уперлись / впились в ее лицо' [перевод Цянь Чэна]; 兩隻眼睛死死盯住了瑪格麗特的臉: 'два глаза намертво уперлись / впились в лицо Маргариты' [перевод Дай Цуна и Цао Говзя]; 雙目緊盯著瑪格麗特的臉: 'два глаза накрепко уперлись / впились в лицо Маргариты' [перевод Хань Цина].

Благодаря наличию сходной ассоциации и аналогичных выражений вторичному адресанту легко найти способ для решения задачи, и перевод приведенной выше языковой метафоры не нуждается в комментариях.

Таким образом, мы рассмотрели авторские и языковые метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей, и их переводы на китайский язык.

Сравнение переводов авторских и языковых метафор с русского языка на китайский позволяет выявить, что перевод метафор первого типа, которые тесно связаны с собственным жизненным опытом первичного адресанта и его мировоззрением, представляет большую трудность.

Мы, придерживаясь мнения П. Ньюмарка о дословном переводе индивидуальных метафор, судили приведенные переводы и предлагали

собственные варианты с комментариями к метафорам. Это дает вторичному адресату возможность ознакомиться с особой творческой манерой первичного адресанта и понять его основную мысль.

Далее рассмотрим авторские и языковые метафоры, которые направлены на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажей. Эти авторские метафоры не только имплицитно показывают психическое состояние персонажей с помощью описания фона действия, но и играют существенную роль в выявлении индивидуального мировоззрения первичного адресанта.

Как уже было установлено, эти примеры подразделяются на три подгруппы: метафоры, имплицитно проявляющие внутреннее состояние персонажей с помощью описания 1) солнечного света, 2) лунного света и 3) ночи (тьмы).

Представленные ниже метафоры также характеризуются окказиональностью и нуждаются в специальном декодировании. Изучим сначала метафору, которая имплицитно показывает психическое состояние персонажей с помощью описания солнечного света и может выявить различие между культурами.

Б. Метафоры, которые направлены на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания фона действия (природных образований и состояний)

Б-1. Метафора, имплицитно показывающая психическое состояние персонажа с помощью описания солнечного света

Авторская: (23) "*Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль*" [Мастер и Маргарита 2011: 28].

В приведенном выше примере у имени существительного *пыль* архисема («природное образование») и видовые семы («сухой», «мельчайшие частицы», «в воздухе», «поверхность» и др.), а у глагола *загореться* родовая сема («состояние») и дифференциальные семы («огонь», «начало», «свет» и др.). Сравнение упомянутых значений приводит к тому, что в этом примере у слов отсутствуют

общие семы. Это означает, что приведенный пример не соблюдает правила семантического согласования, в результате чего в представленном высказывании опознается метафора - лексема *пыль* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *пыль*, с лексемой *огонь*.

Прежде всего нужно сказать, что в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» используются оппозиции Солнце – Луна и Свет – Тьма для построения как ершалаимского, так и московского сюжетов. Эти оппозиции, безусловно, являются универсальными в мифологиях разных народов мира (см., например, [Мифологический словарь 1991: 666-669], [Мифы народов мира. Энциклопедия 2008: 610-612; 938-939]) и постоянно применяются в качестве литературного приема в разных текстах. Но в указанном романе наблюдается переосмысление упомянутых оппозиций, в чем проявляется индивидуальность картины мира писателя.

Рассмотрим сначала свет солнца. Солнце в русской ментальности считается «символом душевного тепла, исходящего от искреннего и светлого человека или благой идеи, а также от истины» [Колесов, Колесова, Харитонов 2014б: 299] и в мифологиях многих других народов также является положительным героем [Мифы народов мира. Энциклопедия 2008: 938-939]. Однако, как отмечают исследователи творчества М. А. Булгакова, в указанном романе имеется совершенно другое представление о солнце: «с солнцем связаны жестокость, ложь, клевета, трусость, а также страдания и смертные муки Иешуа и т.п.» [Лескис, Атарова 2007: 242-243]; «зной, в некоторых религиозных системах ассоциирующийся с нечистой силой, с дьяволом, многократно упоминается в тексте как необыкновенный для месяца нисана. Допрос, суд и казнь Иешуа совершаются под палящим солнцем, что косвенным образом свидетельствует об их злой, дьявольской природе» [Белобровцева, Кульюс 2007: 202]. С помощью такого большого противопоставления проявляется индивидуальное мировоззрение писателя.

В романе «Мастер и Маргарита» при описании света солнца используется приведенная авторская метафора, которая характеризуется окказиональностью и

имплицитно показывает эмоциональное состояние персонажа. Проанализируем эту метафору.

У прокуратора Пилата сначала сильно болела голова. Затем, прокуратор начал допрашивать Иешуа. Прокуратор был очень заинтересован речью Иешуа, и благодаря Иешуа у Пилата уже не болела голова, и вдруг он увидел это явление. На наш взгляд, в этой метафоре проявляется своеобразный замысел адресанта, который сознательно создает эту метафору, чтобы наделять святостью, чудодейственными свойствами Иешуа. Адресант использует эту метафору как инструмент для достижения иллюкутивной цели.

Вместе с тем существует совершенно иная интерпретация указанного метафорического высказывания. Как уже было сказано, исследователи творчества М. А. Булгакова считают, что с солнцем в романе связана нечистая сила, поэтому приведенная метафора как раз выступает в качестве переломного момента допроса: «солнечный свет становится знаком перемены ситуации и предвестием несчастья... Иешуа и на этот раз не внутри столба солнечного света, как было бы естественно для Бога, но рядом с ним» [Белобровцева, Кульбюс 2012: 31]. Мы уже многократно говорили о том, что авторские метафоры допускают разные их интерпретации. Различие двух вышеизложенных интерпретаций свидетельствует о характерной особенности приведенной авторской метафоры.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении лексемы *загореться* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом состоянии), так и сигнификативные дескрипторы (теплота, интенсивность, охват, разрушение и т.п.). На основе одного из перечисленных сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – пыль под солнцем приобретает яркость, вид нимба, и этот сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором упомянутого явления.

Согласно нашему анализу приведенной авторской метафоры, она занимает важное место в романе «Мастер и Маргарита», потому что она теснейшим образом связана с замыслом первичного адресанта. Помимо того, наличие разных

интерпретаций этой авторской метафоры означает, что она характеризуется окказиональностью и остается неразгаданной. Учитывая все отмеченные моменты, мы считаем, что представленное выше высказывание обладает высокой метафоричностью.

Рассмотрим переводы указанной авторской метафоры на китайский язык. Сопоставление оригинала и переводов позволяет выявить существенное различие двух культур.

Табл. 14.

Переводы примера (23) на странице 135 на китайский язык

總督抬頭再看看受審人時，發現周圍的人們正在熱烈地討論著什麼。 [Перевод Ц.: 32] (букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того люди горячо обсуждали что-то ’.)
總督舉目向囚犯望去，只見他身後塵土飛揚。 [Перевод Д. и Ц.: 34] (букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что за ним пыль поднялась и улетела ’.)
總督抬眼望著囚犯，見到他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱。 [Перевод Х.: 33] (букв. ‘Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что рядом с ним пыль под солнцем загорелась светлым столбом ’.)

Как отмечалось выше, в указанном высказывании угадывается особый замысел первичного адресанта, который сознательно создает эту метафору, чтобы наделить святостью, чудодейственными свойствами Иешуа. В соответствии с сильным замыслом первичного адресанта, с нашей точки зрения, в переводе должен быть четко передан этот метафорический образ.

Однако переводчики первого (人們正在熱烈地討論著什麼: ‘люди горячо обсуждали что-то’ [Перевод Цянь Чэна]) и второго (塵土飛揚: ‘пыль поднялась и улетела’ [Перевод Дай Цуна и Цао Говэя]) вариантов перевода, очевидно, неправильно воспринимают замысла первичного адресанта, и переводы являются неверными.

Ошибочная интерпретация приведенной метафоры может привести к потере замысла первичного адресанта и, главное, лишению возможности контакта между культурами, потому что это явление ("*столбом загорелась пыль*") характерно для христианской культуры, и несмотря на немалое количество верующих христиан в китайском обществе, сегодня все-таки конфуцианство, даосизм и буддизм оказывают глубочайшее влияние на носителей китайской культуры, которым нелегко воспринять указанное явление.

Оказывается, лишь перевод Хань Цина (*塵埃在陽光下燃起了一道光柱*: 'пыль под солнцем загорелась светлым столбом') полностью сохраняет эту метафору. Кроме того, в нем наблюдается и добавление разъясняющей информации: *在陽光下* ('под солнцем') и *光* ('светлым'), которые позволяют вторичному адресату более ясно воспринять метафору. Мы согласны с указанным вариантом перевода.

Мы не будем предлагать своего варианта перевода, но, с нашей точки зрения, для удовлетворения разных групп читателей вторичный адресант может не только дать буквальный перевод приведенной выше метафоры, но и дать внизу страницы или в конце текста примечание – подробные комментарии к метафоре такого рода, - комментарии, которые отражают различие двух культур и выявляют основную мысль первичного адресанта: 該句為作家獨有隱喻。原文中說話者藉描述塵埃在陽光下閃閃發亮，形成一道光柱，來賦予小說角色耶舒阿的神聖性，且該隱喻隱含猶太總督看見此景象時的內心情緒。值得注意的是，基督教的聖像畫中，經常描繪出一道光柱射向聖人之景，以強化其神聖性。為符合說話者的意圖，並展現其特殊風格，該隱喻採直譯方式翻譯。(букв. 'Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. В оригинале с помощью описания того, что пыль под солнцем ярко представляется столбом, говорящий намерен наделять святостью персонажа романа Иешуа, и в этой метафоре имплицитно выражается психическое состояние прокуратора Иудеи, который видит эту картину. Следует отметить, что в христианских иконах часто описывают луч света, направленный на святых, чтобы усилить их божественность. Для соответствия замыслу говорящего и выявления его особой манеры эта метафора переводится буквально').

Таким образом, вышеизложенное изучение показывает, что некоторые

авторские метафоры, которые находятся в тесном соприкосновении с индивидуальным мировоззрением первичного адресанта, остаются загадками, и потому они допускают разные интерпретации.

Однако переводчику художественной литературы как полноценному участнику межъязыковой и межкультурной коммуникации необходимо четко и верно понять суть описываемой ситуации, иначе замысел первичного адресанта потеряется, и контакт между представителями двух культур не может быть осуществлен.

Следовательно, буквальный перевод авторских метафор с подробными комментариями к ним, на наш взгляд, является надежным способом сохранения замысел и прагматической цели первичного адресанта, отражения его особой художественной манеры, а также воспитания разных типов вторичного адресата.

Далее рассмотрим индивидуальные метафоры, которые имплицитно показывают внутренний мир персонажей с помощью описания лунного света, а также их переводы на китайский язык.

Изучение представленных ниже примеров позволяет выявить, что луна как один из важнейших персонажей в романе «Мастер и Маргарита» оказывает волевое воздействие на других лиц, присутствующих в указанном художественном произведении.

Б-2. Метафоры, имплицитно показывающие психическое состояние персонажей с помощью описания луны и лунного света

Авторские: (24) "*Лунный свет лизнул ее* [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] *с правого бока*" [Мастер и Маргарита 2011: 240]; (25) "<...> *лунный свет со свистом омывал ее* [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] *тело*" [там же: 249]; (26) "*Луна властвует и играет, луна танцует и шалит*" [там же: 413].

Языковые: (27) "*По ночам будет луна. Ах, она ушла! Свежеет. Ночь валится за полночь. Мне пора*" [там же: 155]; (28) "*Теперь она* [т.е. луна – Ч. Д. Ч.], *цельная, в начале вечера белая, а затем золотая, <...> плывет над бывшим поэтом, Иваном Николаевичем <...>*" [там же: 410].

В приведенных примерах у имени существительного *свет* родовая сема («состояния природы, окружающей среды») и дифференциальные семы («энергия», «восприниматься глазом», «делать окружающий мир видимым» и др.), у слова *луна* архисема («природные образования») и видовые семы («небесное тело», «спутник Земли», «светиться отраженным солнечным светом» и др.), а у глагола *лизнуть* родовая сема («действие») и видовые семы («языком», «касание», «принимать пищу» и др.); у лексемы *омывать* архисема («действие») и дифференциальные семы («удалять грязь», «жидкость», «со всех сторон» и др.); у глагола *властвовать* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («обладание властью, преимуществами», «управление» и др.); у слова *играть* архисема («действие») и дифференциальные семы («развлечение», «труд», «спорт», «отдых» и др.); у лексемы *танцевать* родовая сема («действие») и видовые семы («развлечение», «труд», «отдых», «музыкальное искусство» и др.); у глагола *шалить* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («вести себя шумно, вольно», «неразумное поведение», «легкомыслие» и др.).

Сравнение рассмотренных значений приводит к тому, что в этих примерах (сочетание имен существительных *луна* и *свет* с указанными глаголами) у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенные примеры нарушают закон семантического согласования, в результате чего в представленных выше высказываниях опознаются метафоры - лексемы *луна* и *свет* приобретают субъектный характер с компонентами, сближающими их, лексемы *луна* и *свет*, с лексемами *вода*, *человек*. В выражениях типа "*луна плывет*", "*луна бежит*", "*луна заходит*", "*луна восходит*", "*свет льется*", "*свет обливает предметы*" и др. также происходит метафоризация, но подобные выражения потеряли свою образность, стали общеупотребительными языковыми метафорами.

Изучение приведенных выше примеров показывает, что для обозначения деятельности луны как одного из действующих персонажей в романе «Мастер и Маргарита» были использованы многообразные глаголы. Во всех авторских метафорах глаголы, с которыми сочетаются слова *луна* и *свет*, по принципам нашей классификации языкового материала делятся на следующие семантические

группы:

1) глаголы движения и перемещения: *качаться, подниматься, разливаться, разбрызгивать, затоплять*;

2) глаголы качественного состояния

2.1) глаголы проявления качественного или количественного признака: *кипеть, вскипать, хлестать*;

2.2) глаголы изменения качественного или количественного признака: *разрастаться, созреть*;

2.3) глаголы эмоционального проявления действия: *играть, танцевать, шалить, неистовствовать*;

3) глаголы целенаправленного воздействия на объект: *обрушивать, лизнуть, омыwać, затоплять*;

4) глаголы отношений (социальных, межличностных и т.п.): *властвовать*.

Рассмотрение индивидуальных сочетаний лексем *луна* и *свет* с перечисленными глаголами позволяет выявить, что в художественном мире М. А. Булгакова *луна* и *лунный свет* постоянно приобретают субъектный характер, т.е. имеют способность совершать те или иные действия и оказывать волевое воздействие на персонажей романа.

Как говорилось выше, в романе «Мастер и Маргарита» имеет место применение оппозиции Солнце – Луна. В мифологиях разных народов мира одним из главных действующих лиц является луна. Существует множество мифов о луне, и это во многом связано с лунным циклом. С одной стороны, с луной связаны тьма, холод, зло, с другой – божество луны дает необходимые элементы для всего живого, с третьей – полнолуние означает семейный круг и т.п. [Мифы народов мира. Энциклопедия 2008: 610-611]).

Если в мифологиях некоторых народов мира луна выступает в качестве отрицательного действующего лица, то в романе «Мастер и Маргарита» имеется совершенно иное представление о луне, которое ближе к мифу о луне в русской ментальности: луна – это «величавое небесное светило, ночами источающее таинственный блеск и манящее человека возможностью общения с иным миром»

[Колесов, Колесова, Харитонов 2014а: 420].

Согласно анализу исследователей творчества М. А. Булгакова, луна в романе «Мастер и Маргарита» связана, «с одной стороны, с возможностью выход в иные, трансцендентные пространства, с другой – с установлением истины и справедливости, с темой духовного пробуждения Ивана Николаевича Поньрева, воссоединения Мастера и Маргариты и т.д.» [Лесскис, Атарова 2007: 243] (об образе луны см. также [Стойкова 2014: 98-99]).

Примеры (24) и (25) на странице 140 появляются в упомянутом романе тогда, когда наступило время перемен жизни как Мастера, так и Маргариты. С помощью крема Аззелло Маргарита приготовилась встретить мир, о котором ей было ничего не известно, и воспользоваться случаем, чтобы увидеться с Мастером. С помощью этих метафор имплицитно выражается внутренний мир Маргариты - как нам представляется, радость страстной надежды и трепетного ожидания.

Пример (26) на странице 140 и рассмотренные в разделе 2.1.1 авторские метафоры ("*свет качается, поднимается, затопляет постель*") появляются в финале романа «Мастер и Маргарита», когда речь идет о том, что происходит во сне Ивана Николаевича Поньрева: он видит, что на лунную дорогу поднимаются Понтий Пилат и Иешуа, за которыми идет пес. Потом Иван встречает Мастера и его подругу. Они успокаивают Ивана и говорят ему, что все кончилось и все кончается. Иван прощается с Мастером и его подругой, уходящими к ночному светилу, и спит со счастливым лицом. Полная луна в этом случае тесно связана с темой духовного роста Ивана. С помощью описания фона действия первичный адресант (нарратор) имплицитно передает психическое состояние персонажа.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *лизнуть* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (способность причинить разрушение, способность охватить и овладеть и т.п.); в прямом значении слова *омывать* имеются как денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (устранение, способность охватить и овладеть и т.п.); в прямом значении лексемы *властвовать* имеются как

денотативные дескрипторы (образ представления об этом действии), так и сигнификативные дескрипторы (способность охватить и овладеть, социальная иерархия и т.п.). В прямых значениях трех упомянутых лексем есть один и тот же сигнификативный дескриптор «способность охватить и овладеть», на основе которого возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – лунный свет способен охватить всех людей, в частности персонажей романа. Эти метафорические конструкции также выражают субъектно-объектное отношение.

В прямых значениях глаголов *играть*, *танцевать*, *шалить* имеются разные денотативные (образ представления об этих действиях) и сигнификативные дескрипторы. Но в прямых значениях этих лексем наблюдается наличие одного и того же сигнификативного дескриптора «интенсивность», на основе которого возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – лунный свет ярко проявляется.

Приведенные выше индивидуальные метафорические высказывания, с нашей точки зрения, способны не только выполнить эстетическую функцию, достичь поставленной прагматической цели первичного адресанта, но и вызвать у адресата большой интерес к раскрытию творческого замысла адресанта и дать адресату новый смысл его прошлому представлению о луне, так что рассмотренные высказывания обладают высокой метафоричностью.

Изучим переводы приведенных выше авторских метафор на китайский язык.

Табл. 15.

Переводы примера (24) на странице 140 на китайский язык

月光從右側灑遍她的全身…[перевод Ц.: 308]. (букв. ‘Лунный свет с правого бока облил все ее тело <…>’)
月光從右側照亮了她的身影…[перевод Д. и Ц.: 301]. (букв. ‘Лунный свет с правого бока осветил ее фигуру <…>’)
月光從右側撒在她身上。[перевод Х.: 277]. (букв. ‘Лунный свет с правого бока облил ее тело’.)

Как в переводе Цянь Чэна (月光從右側灑遍她的全身: ‘лунный свет облил все ее тело’), так и переводе Хань Цина (月光從右側灑在她身上: ‘лунный свет облил ее тело’) имеет место замена индивидуальной метафоры "лунный свет лизнул ее тело" языковой метафорой 月光灑在她身上 (‘лунный свет облил ее тело’). Мы не можем признать удачными эти варианты перевода. Как было отмечено, все приведенные выше авторские метафоры, в том числе и метафора "лунный свет лизнул ее", способны дать адресату новый смысл его прошлому представлению о луне и лунном свете. Это очень важный момент, который переводчику как вторичному адресанту необходимо учитывать. В связи с этим, по нашему мнению, следует более точно и близко к тексту переводить эти метафоры для выявления их индивидуальности и особой творческой манеры первичного адресанта.

Что касается перевода Дай Цуна и Цао Говэя (月光照亮了她的身影: ‘лунный свет осветил ее фигуру’), то в этом переводе наблюдается отсутствие метафоры, потому что в нем используется лексема 照亮 (‘осветить’) в прямом значении, определяемая естественной особенностью луны светиться отраженным светом солнца.

Поскольку нас не удовлетворяют все рассмотренные переводы приведенной метафоры, мы, разделяя концепцию П. Ньюмарка, предлагаем свой вариант буквального перевода: 月光從右側舔拭她的全身。(букв. ‘Лунный свет с правого бока лизнул / облизал все ее тело’.).

Как сама приведенная выше метафора, так и представленный вариант перевода, вне всякого сомнения, являются необычными для русского и китайского языков, но, по нашему мнению, лишь буквальный перевод не только обеспечивает сохранность замысла первичного адресанта, но и отражает его собственный жизненный опыт и индивидуальное мировоззрение.

Наряду с буквальным переводом мы предлагаем дать внизу страницы или в конце текста примечание: 該句為作家獨有隱喻。說話者藉描寫月光對瑪格麗特施加的作用來表達小說女主角內心情緒。月光(包括月光河、月光路等)在小說中具有相當重要的地位。說話者經常使用月光與動詞的特殊組合來隱含表達人物的內心世界。為符合說話者的意圖，並保留其特殊創作風格，本譯作中有關月光的作家獨有隱喻皆採直譯方式翻譯。(букв.

‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. С помощью описания лунного света, который оказывает воздействие на Маргариту, говорящий выражает психическое состояние героини романа. Лунный свет, в том числе и лунная река, лунный путь и т.д., играет очень важную роль в романе. Говорящий часто использует индивидуальные сочетания лунного света с глаголами для имплицитного выражения внутреннего мира персонажей. Для соответствия замыслу говорящего и сохранения его особой творческой манеры в этом переводе все авторские метафоры, связанные с лунным светом, переводятся буквально’). Как многократно подчеркивалось выше, представленное примечание, с нашей точки зрения, дает возможность удовлетворить читателей, которые стараются достичь понимания замысла первичного адресанта или интересуются чтением оригинала. С помощью буквального перевода индивидуально-авторских метафор на китайский язык с подробными комментариями к ним вторичный адресант имеет возможность успешно установить контакт между культурами.

Табл. 16.

Переводы примера (25) на странице 140 на китайский язык

<p>…月光帶著呼呼的嘯聲冲刷著她的全身。 [перевод Ц.: 319]. (букв. ‘<...> лунный свет со свистом размывал / обмывал все ее тело’.)</p>
<p>…呼嘯的月光盡情冲洗她的身體。 [перевод Д. и Ц.: 311]. (букв. ‘<...> свистящий лунный свет всласть / вволю обмывал ее тело’.)</p>
<p>…環繞著她身子的只有月光和呼嘯聲。 [перевод Х.: 287]. (букв. ‘<...> окужали ее тело только лунный свет и свист’.)</p>

Прежде всего, следует отметить, что в приведенной метафоре используется лексема высокого стиля *омывать* [Большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова 2000: 713]. Применение именно указанной лексемы, а не *обмывать*, *смыть*, *вымыть* и подобных лексем, пожалуй, означает, что Маргарита как будто принимала какой-то торжественный ритуал под луной,

благодаря чему Маргарита попрощалась с прошлым и была готова встретить будущее. Это, с нашей точки зрения, крайне важный момент, который вторичный адресант должен учитывать, потому что выбор соответствующей лексемы китайского языка оказывает влияние на отражение упомянутого момента.

В переводе Цянь Чэна (月光冲刷著她的全身: ‘лунный свет размывал / обмывал все ее тело’) используется лексема 冲刷, которая имеет два значения: «окатить водой, драить» и «разрыть, разрушить текущей водой». Эта лексема может быть передана лексемами русского языка *обмывать*, *смывать* или *размывать*. Указанная лексема в китайском языке применяется в выражениях типа 冲刷污泥 (букв. ‘размыть жидкую грязь’); 河水長年累月地冲刷河岸 (букв. ‘река в течение длительного времени размывает берега’); 大雨冲刷山坡地 (букв. ‘ливень размыл склоны горы’) и т.п.

В переводе Дай Цуна и Цао Говэя (月光冲洗她的身體: ‘лунный свет обмывал ее тело’) используется лексема 冲洗, имеющая два значения: «окатить вещь водой» и «проявлять фотографию». Указанная лексема в первом значении может быть передана лексемами русского языка *мыть*, *обмывать*, *промывать* или *вымывать*. Эта лексема в китайском языке используется в выражениях типа 冲洗蔬菜 (букв. ‘мыть овощи’); 雨水冲洗後，街道變乾淨了 (букв. ‘улица стала чище, обмытая дождем’); 將魚剖腹，去內臟，並冲洗 (букв. ‘вскрыть рыбу, извлечь ее внутренности и вымыть ее’) и др.

Стараясь буквально перевести приведенную выше авторскую метафору на китайский язык, переводчики рассмотренных двух вариантов перевода выбирают лексемы 冲刷 (‘размывать’ / ‘обмывать’ / ‘смывать’) и 冲洗 (‘мыть’ / ‘обмывать’ / ‘промывать’ / ‘вымывать’), с нашей точки зрения, без учета момента, о котором говорилось выше.

В переводе Хань Цина (環繞著她身子的只有月光和呼嘯聲: ‘окружили ее тело только лунный свет и свист’) имеет место отсутствие метафоры. Понятно, что переводчик выбирает одно из значений лексемы *омывать*: «окружать своими водами (о морях, течениях и т.п.)» [Большой толковый словарь русского языка под ред. С. А. Кузнецова 2000: 713], поэтому в переводе используется лексема

китайского языка 環繞 ('окружать'). Однако с этой интерпретацией трудно согласиться, так как в представленном варианте перевода, на наш взгляд, теряются живой метафорический образ лунного света и возможный замысел первичного адресанта.

Учитывая тот момент, о котором шла речь ранее, и все отмеченные выше замечания, мы предлагаем свой собственный вариант перевода: 月光帶著風的呼嘯聲洗滌她的身軀。(букв. 'Лунный свет со свистом ветра омывал ее тело'). В этом варианте перевода используется лексема 洗滌, которая имеет значение: «очистить грязь» (грязь в прямом и переносном значениях). Указанная лексема в китайском языке используется в выражениях типа 洗滌污垢 (букв. 'промыть грязь'); 洗滌雙手和餐具 (букв. 'мыть / вымыть руки и столовый прибор'); 洗滌心靈世界 (букв. 'омыть духовный мир'); 洗滌心靈污垢 (букв. 'омыть грязь души'); 洗滌塵囂 (букв. 'омыть соблазны мирской суеты') и т.п. Эти выражения показывают, что лексема 洗滌 относится как к нейтральному, так и к высокому стилям, так что использование указанной лексемы в приведенном выше варианте перевода является вполне допустимым.

С нашей точки зрения, наряду с буквальным переводом нам необходимо дать примечание, которое дает возможность удовлетворить читателей, которые стараются достичь понимания замысла первичного адресанта и интересуются чтением оригинала: 該句為作家獨有隱喻。說話者藉描寫月光對瑪格麗特施加的作用來表達小說女主角內心狀態。值得注意的是，隱喻中使用的俄語動詞「омывать」屬高雅文體。說話者或許欲表達瑪格麗特在月光的幫助下告別過去並準備迎接新的未來，因此翻譯中選擇「洗滌」一詞。該翻譯為直譯，可完整表達說話者的意圖，並保留其特殊創作風格。(букв. 'Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. С помощью описания лунного света, который оказывает воздействие на Маргариту, говорящий выражает психическое состояние героини романа. Следует отметить, что *омывать* – глагол русского языка, который используется в этой метафоре, относится к высокому стилю. Говорящий, может быть, намерен выразить то, что с помощью лунного света Маргарита попрощалась с прошлым и приготовилась встретить новое будущее, в связи с чем в переводе наблюдается выбор лексемы 洗

滌. Являясь буквальным, представленный перевод может полностью отразить замысел адресанта и обеспечить его особую творческую манеру’.).

Табл. 17.

Переводы примера (26) на странице 140 на китайский язык

高空的滿月統治著一切，它在嬉戲，它在舞蹈，它在頑皮地淘氣。 [перевод Ц.: 523].

(букв. ‘Небесная полная луна властвует над всем, она играет, она танцует, она шалит’.)

滿天都是溶溶的月光，它嬉戲，舞蹈，鬧騰。 [перевод Д. и Ц.: 493]. (букв. ‘По всему

небу обильный лунный свет, он играет, танцует и шалит’.)

主宰著一切的月亮嬉戲著，舞蹈著，淘氣著。 [перевод Х.: 466]. (букв. ‘Луна,

властвующая над всем, играет, танцует и шалит’.)

Как уже отмечалось ранее, в финале романа «Мастер и Маргарита» с помощью описания лунного света имплицитно выражается психическое состояние Ивана Николаевича Поньрева, и полнолуние находится в тесном соприкосновении с темой пробуждения духовного мира персонажа. Для реализации своего замысла первичный адресант создает приведенные выше авторские метафоры, характеризующиеся не только окказиональностью, но и большой экспрессивностью. В связи с этим, по нашему мнению, эти метафоры должны быть переведены буквально. Рассмотрим переводы этих метафор на китайский язык.

Прежде всего, следует отметить, что в метафорическом высказывании "луна властвует и играет, луна танцует и шалит" имеет место повтор лексемы луна, и конструкция высказывания содержит параллелизм – «связь между отдельными образами, мотивами и т.п. в произведении речи, выражающаяся в одинаковом расположении сходных элементов; одинаковое расположение сходных членов предложения в двух или нескольких смежных предложениях» [Ахманова 2014: 311]. В связи с этим при переводе приведенного метафорического высказывания

необходимо учитывать проблему сохранения замысла первичного адресанта и стиля оригинала.

В переводе Цянь Чэна (滿月統治著一切，它在嬉戲，它在舞蹈，它在頑皮地淘氣: ‘полная луна властвует над всем, она играет, она танцует, она шалит’) дается буквальный перевод метафорического высказывания. Кроме того, в указанном переводе наблюдаются дополнение (луна – полная луна; властвует – властвует над всем) и одинаковое расположение сходных элементов (它在嬉戲，它在舞蹈，它在頑皮地淘氣: ‘она играет, она танцует, она шалит’), что способствует разъяснить информацию и сохранить стиль рассмотренного высказывания.

Перевод Дай Цуна и Цао Говэя (滿天都是溶溶的月光，它嬉戲，舞蹈，鬧騰: ‘по всему небу обильный лунный свет, он играет, танцует, шалит’) является как вольным (滿天都是溶溶的月光: ‘по всему небу обильный лунный свет’), так и буквальным (它嬉戲，舞蹈，鬧騰: ‘он играет, танцует и шалит’). Переводчики выбирают смешение двух типов перевода, возможно, с учетом того, что лексемы *властвовать*, *играть*, *танцевать* и *шалить* входят в разные семантические группы, и буквальный перевод лексемы *властвовать* легко вызывает у вторичного адресата недопонимание. Несмотря на то что в буквальной части указанного варианта перевода сохраняются метафорический перенос и стиль оригинала, в вольной части перевода все-таки наблюдается потеря метафорического образа.

Что касается перевода Хань Цина (主宰著一切的月亮嬉戲著，舞蹈著，淘氣著: ‘луна, властвующая над всем, играет, танцует и шалит’), то, для решения проблемы вхождения лексем *властвовать*, *играть*, *танцевать* и *шалить* в разные семантические группы переводчик выбирает, с нашей точки зрения, подходящий способ: замену отношения «название действия луны» (月亮主宰著一切: ‘луна властвует над всем’) отношением «название признака луны» (主宰著一切的月亮: ‘луна, властвующая над всем’). Тогда лексема 月亮 (‘луна’) прямо сочетается с тремя однородными лексемами 嬉戲著 (‘играть’), 舞蹈著 (‘танцевать’), 淘氣著 (‘шалить’), что способно отразить стиль оригинала. Благодаря указанному способу сохраняются не только метафорический перенос, но и стиль

рассмотренного высказывания.

Цянь Чэн (滿月統治著一切，它在嬉戲，它在舞蹈，它在頑皮地淘氣: ‘полная луна властвует над всем, она играет, она танцует, она шалит’) и Хань Цин (主宰著一切的月亮嬉戲著，舞蹈著，淘氣著: ‘луна, властвующая над всем, играет, танцует и шалит’) выбирают разные способы для решения задачи, но оба перевода, с нашей точки зрения, удачно передают замысел первичного адресанта и стиль приведенного метафорического высказывания.

Мы не будем предлагать свой собственный вариант перевода, но, как и в других случаях, советуем дать комментарий, чтобы вторичный адресат понял замысел первичного адресанта и его творческую манеру: 該句為作家獨有隱喻。說話者藉描寫月光來表達伊凡的心靈世界的覺醒。值得注意的是，原文中該句的結構類似排比修辭；此外，根據語義，動詞「統治」與「嬉戲、舞蹈、淘氣」分屬不同類別。因此，譯作中選擇直譯所有上述動詞，而排比則以僅後三者以排比表達。該翻譯可完整表達說話者的意圖，並保留原文的修辭風格。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. С помощью описания лунного света говорящий выражает пробуждение духовного мира Ивана. Следует отметить, что в оригинале упомянутое высказывание содержит параллелизм; кроме того, согласно семантике, глагол *властвовать* и слова *играть*, *танцевать*, *шалить* входят в разные группы. В связи с этим в нашем переводе наблюдается выбор буквального перевода всех перечисленных глаголов на китайский язык, но параллелизм передается одинаковым расположением только последних трех лексем. Представленный перевод способствует полному отражению замысла говорящего и сохранению стиля оригинала’.).

Табл. 18.

Переводы примера (27) на странице 140 на китайский язык

夜間還可以看到月亮。噢，月亮已經落了！有些涼了。已經是後半夜，我該走了。[перевод Ц.: 197-198]. (букв. ‘По ночам можно видеть луну. Ах, луна уже села! Свежеет. Уже полночь, мне пора’.)

而且每天夜裡還能看到月亮升起來。哎呀，月亮已經落下去了！天涼颼颼的，都後半夜了。我該回屋了。[перевод Д. и Ц.: 194]. (букв. ‘Кроме того, по ночам можно видеть восход луны. Ах, луна уже села! Свежеет, уже полночь. Мне пора возвращаться в комнату’.)

每天晚上都將有月亮，啊，它離開了！天涼快起來。快到半夜了。我該走了。[перевод Х.: 180]. (букв. ‘По ночам будет луна, ах, она ушла! Свежеет. Скоро полночь. Мне пора’.)

Табл. 19.

Переводы примера (28) на странице 140 на китайский язык

如今，這月亮是圓的，整的，初升時顯得蒼白，然後變成黃色…月亮在前詩人伊萬的頭上慢慢飄移。[перевод Ц.: 519]. (букв. ‘Теперь луна круглая, цельная, в начале восхода белая, а затем желтая, <...> луна над бывшим поэтом Иваном медленно плывет и перемещается’.)

如今，這月亮，完整無缺，傍晚仍然顯得蒼白，隨後仍然泛出金黃…飄浮在原先的詩人，伊凡·尼古拉耶維奇的上空…[перевод Д. и Ц.: 489]. (букв. ‘Теперь эта луна, цельная, в начале вечера еще белая, а затем еще наливается золотом <...> плавает над бывшим поэтом, Иваном Николаевичем <...>’)

如今，月亮是完整的無缺的，夜晚之初它呈白色，接著是金黃色…在昔日的詩人伊萬頭上漂浮…[перевод Х.: 463]. (букв. ‘Теперь луна, цельная, в начале вечера белая, а затем золотая <...> над бывшим поэтом Иваном плавает’.)

В двух приведенных выше выражениях происходит метафоризация. Однако указанные выражения нашли отражение в толковых словарях русского языка и постоянно используются носителями языка, в связи с чем эти выражения стали языковыми метафорами и, как нам представляется, потеряли образность.

Представленные выше метафорические высказывания используются носителями не только русского, но и китайского языков, так как выражения типа "солнце восходит", "солнце заходит / садится", "луна заходит / садится", "луна

плышет / бежит", "*туча / облако плывет / бежит*" теснейшим образом связаны с нашей повседневной жизнью. В результате этого перевод приведенных выше языковых метафор "*луна ушла*", "*луна плывет над Иваном Николаевичем*" не вызывает у переводчиков никаких трудностей. Вторичному адресанту легко найти аналогичные выражения в китайском языке. Ср.:

"*луна ушла*" – 月亮落了: 'луна села' [перевод Цянь Чэна и перевод Дай Цуна и Цао Говэя]; 月亮離開了: 'луна ушла' [перевод Хань Цина];

"*луна плывет над Иваном Николаевичем*" – 月亮在伊萬的頭上慢慢飄移: 'луна над бывшим поэтом Иваном медленно плывет и перемещается' [перевод Цянь Чэна]; 月亮飄浮在伊凡·尼古拉耶維奇的上空: 'луна плавает над Иваном Николаевичем' [перевод Дай Цуна и Цао Говэя]; 月亮在伊萬頭上漂浮: 'луна над бывшим поэтом Иваном плавает' [перевод Хань Цина].

Сопоставление переводов индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык четко показывает, что перевод метафор первого типа представляет большую трудность, потому что вторичному адресанту необходимо всесторонне учитывать тонкие моменты для передачи особенностей авторского стиля. Что же касается языковых метафор, перевод метафор этого типа не требует больших усилий, но, как нам представляется, перевод дает возможность найти общее в двух культурах.

Обобщая, отметим, что мы рассмотрели авторские метафоры, имплицитно показывающие внутреннее состояние персонажей с помощью описания лунного света. Вышеизложенный анализ позволяет вывить, что первичный адресант при описании луны и лунного света наряду с узуальными употреблениями производит выбор окказиональных метафор, которые способны вызвать эстетическое переживание у адресата и дать его прошлому опыту новый смысл.

С нашей точки зрения, вторичному адресанту при переводе индивидуально-авторских метафор необходимо учитывать все тонкие моменты в оригинале и внимательно делать выбор, чтобы перевод обладал тем же воздействием на носителей иной культуры, что и оригинал.

Изучение переводов метафор в сопоставительном аспекте, по нашему

мнению, дает плодотворные результаты: оно позволяет исследователю указать их достоинства и недостатки, выявить лучший тип или предложить свои собственные варианты.

Далее рассмотрим индивидуально-авторские и языковые метафор, которые имплицитно показывают внутреннее состояние персонажей с помощью описания фона действия - ночи (тьмы), а также их переводы на китайский язык. Особенность приведенных ниже примеров заключается в том, что они способны полностью перевернуть наше общепринятое представление о ночи (тьме).

Б-3. Метафоры, имплицитно показывающие психическое состояние персонажей с помощью описания ночи (тьмы)

Авторские: (29) "**Ночь** густела, летела рядом, хватала скачущих за плаци и, содрав их с плеч, разоблачала обманы" [Мастер и Маргарита 2011: 394]; (30) "**Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам**" [там же: 395].

Языковые: (31) "**Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях**" [там же: 310]; (32) "<...> затем оба убийцы бросились с дорогой в стороны, и **тьма их съела между маслинами**" [там же: 329].

В приведенных примерах у имени существительного *ночь* архисема («состояния природы, окружающей среды») и видовые семы («часть суток от захода до восхода солнца», «темнота» и др.), а у глагола *хватать* архисема («действие») и видовые семы («целенаправленность», «быстрое и резкое движение», «с помощью рук, зубов и др. частей тела» и др.); у лексемы *содрать* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («целенаправленность», «отделить, отрывая, что-то прикрепленное», «с помощью рук, зубов и др. частей тела» и др.); у слова *разоблачать* родовая сема («действие») и видовые семы («целенаправленность», «раскрытие чего-то негативного, скрытого» и др.); у глагола *оторвать* архисема («действие») и дифференциальные семы («целенаправленность», «отделить рывком», «резкое движение», «с помощью рук,

зубов и др. частей тела» и др.). Сравнение указанных значений приводит к тому, что в приведенных примерах (сочетание имени существительного *ночь* с рассмотренными глаголами) у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что упомянутые примеры нарушают закон семантического согласования, в результате чего в представленных высказываниях опознаются метафоры - лексема *ночь* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *ночь*, с лексемой *существо*.

Исследование приведенных выше примеров показывает, что для обозначения деятельности *ночи* как одного из действующих персонажей в романе «Мастер и Маргарита» были использованы разнообразные глаголы. Во всех индивидуально-авторских метафорах глаголы, с которыми сочетается лексема *ночь*, по принципам нашей классификации материала делятся на следующие семантические группы:

1) глаголы движения и перемещения: *лететь, догонять, обгонять, сеяться, выбрасывать, расшвырять*;

2) глаголы возникновения, существования и прекращения бытия: *зажигать*;

3) глаголы целенаправленного воздействия на объект: *хватать, содрать, оторвать*;

4) глаголы изменения качественного или количественного признака: *разрастаться, созреть*;

5) глаголы интеллектуальной деятельности: *разоблачать*.

Изучение индивидуальных сочетаний слова *ночь* с перечисленными глаголами позволяет выявить то, что *ночь* в художественном мире М. А. Булгакова не только имеет способность совершать те или иные действия, оказывать волевое воздействие на персонажей романа, но и, вопреки общепринятому представлению о ней, творить добро. Остановимся подробнее на этом.

Как уже подчеркивалось выше, в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» используются оппозиции Солнце – Луна и Свет – Тьма для построения сюжетов. Первая оппозиция была рассмотрена ранее, исследуем подробнее вторую оппозицию. Будучи одной из основных оппозиций в

мифологической модели мира, свет и тьма в представлении многих народов мира в конечном счете связаны с добром и злом. «Свет воссиял в созданном космосе, тьма стала атрибутом хаоса и преисподней... Ночь (тьма) – время максимальной активности нечистой силы» [Мифологический словарь 1991: 669]. Ночь в русской ментальности рассматривается как «символ и воплощение мрака и тьмы, обволакивающих человека и затягивающих его в беду... бессовестному ночь помогает творить беззаконие» [Колесов, Колесова, Харитонов 2014а: 523]. Из сказанного выше вытекает, что ночь, как правило, в сознании обычных людей – это рассадник злодеяний и время повышенной опасности.

Вышеизложенное представление о ночи (тьме) присутствует в романе «Мастер и Маргарита», когда Мастер рассказывает Ивану свою историю ("*...> наступила третья стадия – страха. <...> Так, например, я стал бояться темноты. <...> И спать мне пришлось с огнем. <...> Мне вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату, и я захлебнусь в ней, как в чернилах. Я встал человеком, который уже не владеет собой*" [Мастер и Маргарита 2011: 150-151]).

Однако когда речь идет о том, что Мастер, Маргарита и Воланд с его свитой попрощались с Москвой и улетели куда-то далеко, отмечается совершенно другое представление о ночи (тьме). С помощью всех приведенных выше авторских метафорических высказываний и индивидуальных метафор, которые рассмотрены в параграфе 2.1 ("*ночь стала их догонять*"; "*ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в загрузившем небе белые пятнышки звезд*"; "*ночь летела рядом*"; "*ночь расшвыряла ее клочья по болотам*") первичный адресант, как нам представляется, не только имплицитно передает духовный мир персонажей, но и намерен пересмотреть такое представление о ночи - ночь может творить добро. В связи с ночью внешний облик Воланда с его свитой совсем изменяется и превращается в прежний.

Более того, следует отметить индивидуально-авторскую метафору "*ночь разоблачала обманы*". В этой метафоре лексема *обманы* и отсутствие местоимения *их*, на наш взгляд, значительны, потому что это не только обманчивая внешность

персонажей, но и все, что произошло как в ершалаимском (трусость, страдания и смертные муки Иешуа и т.п.), так и московском сюжетах (на Патриарших прудах, в театре, в квартире № 50 и т.д.). Оказывается, мир полон лжи и освещенное место часто используется для дел, которые не должны стать публичным достоянием. С помощью использования ряда авторских метафор общепринятое представление о солнце, луне и ночи (тьме) в художественном мире М. А. Булгакова полностью опровергнуто. В этом проявляется индивидуальное мировоззрение писателя.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямых значениях лексем *хватать*, *содрать*, *оторвать* имеются денотативные (образ представления об этих действиях) и сигнификативные дескрипторы (интенсивность, способность охватить, овладеть и т.п.). На основе одного из этих сигнификативных дескрипторов «способность охватить, овладеть» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – ночь опустилась и способна охватить персонажей романа. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления. Что касается глагола *разоблачать*, то в его прямом значении имеются денотативные (образ представления об этом действии) и сигнификативные дескрипторы (способность выявить до полной ясности и др.). На основе указанного сигнификативного дескриптора «способность выявить до полной ясности» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – ночь опустилась и способна выявить много фактов. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления. Приведенные выше метафорические высказывания также выражают субъектно-объектное отношение.

Представленные выше индивидуальные метафорические высказывания, с нашей точки зрения, обладают высокой метафоричностью, так как они способны достичь цели первичного адресанта, вызвать у адресата большой интерес к раскрытию творческого замысла говорящего и придать рецептору новый смысл его прошлому представлению о ночи (тьме).

Далее рассмотрим переводы приведенных выше индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык.

Переводы примера (29) на странице 154 на китайский язык

夜色越來越濃，它現在正與騎士們並肩飛行，揪住飛馳的騎士斗篷，把斗篷從他們肩上扯下來，揭開他們的偽裝。[перевод Ц.: 501-502] (букв. 'Ночь становилась гуще, она летела рядом с всадниками, хватала мчащихся всадников за плащи, сдираала плащи с их плеч, разоблачала / вскрывала их маскировку'.)

越來越濃的夜色與騎士們並肩飛馳，抓住他們的斗篷，把它們從肩上撕落，又揭下他們的層層偽裝。[перевод Д. и Ц.: 475] (букв. 'Ночь, становящаяся гуще, летела рядом с всадниками, хватала их за плащи, срывала их с плеч и снимала их многослойную маскировку'.)

夜色越來越濃，它與疾馳的人們並肩飛行，抓住他們的斗篷，把它們從肩上扯下，露出了他們的真面目。[перевод Х.: 448] (букв. 'Ночь становилась гуще, она летела рядом с мчащимися, хватала их за плащи, сдираала их с плеч, обнажала их настоящий облик'.)

Как было сказано, с помощью приведенных выше индивидуально-авторских метафор первичный адресант передает внутренний мир персонажей и осмысление принятого представления о ночи (тьме).

Ночь, с одной стороны, как действующий персонаж в романе «Мастер и Маргарита», оказывает волевое воздействие на героев, с другой стороны, становится ключом к вскрытию истинной сути. По нашему мнению, переводчику как первичному адресату и вторичному адресанту в межкультурной коммуникации необходимо учитывать отмеченные моменты.

Если рассмотреть сначала переводы следующих метафор "Ночь летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрал их с плеч <...>", не обращая внимания на переводы метафоры "ночь разоблачала обманы", то в переводе Цянь Чэна (夜色正與騎士們並肩飛行，揪住飛馳的騎士斗篷，把斗篷從他們肩上扯下來: 'ночь летела рядом с всадниками, хватала мчащихся всадников за плащи, сдираала плащи с их плеч'), в переводе Дай Цуна и Цао Говэя (夜色與騎士們並肩飛馳，抓住他們的斗篷，把它們從肩

上撕落: ‘ночь летела рядом с всадниками, хватала их за плащи, срывала их с плеч’), а также в переводе Хань Цина (*夜色與疾馳的人們並肩飛行，抓住他們的斗篷，把它們從肩上扯下*: ‘ночь летела рядом с мчащимися, хватала их за плащи, сдираала их с плеч’) имеет место полное отражение индивидуального использования глаголов в оригинале.

Но если мы обратим внимание и на синтаксис, окажется, что в оригинале наблюдается применение деепричастного оборота, обозначающего добавочное действие при основных, а в этих трех переводах представлены лишь действия одно за другим. Как было установлено, для выявления авторского стиля необходимо учитывать все детали в оригинале, включая лексику, синтаксис, пунктуацию и т.д.

Из сказанного выше вытекает, что, с одной стороны, полное отражение индивидуального использования глаголов в оригинале позволяет выявить тот момент, о котором говорилось выше, - ночь как действующий персонаж оказывает волевое воздействие на героев, в связи с чем вторичный адресат имеет возможность понять замысел первичного адресанта и ознакомиться с его особой творческой манерой; с другой стороны, сохранение синтаксической характеристики рассмотренного метафорического высказывания может гарантировать еще более эквивалентный перевод.

Если акцентировать внимание на переводах индивидуально-авторской метафоры "*ночь разоблачала обманы*", тогда, очевидно, Цянь Чэн (*夜色揭開他們的偽裝*: ‘ночь разоблачала / вскрывала их маскировку’), Дай Цун и Цао Говэ (*夜色揭下他們的層層偽裝*: ‘ночь снимала их многослойную маскировку’), а также Хань Цин (*夜色露出了他們的真面目*: ‘ночь обнажала их настоящий облик’) дают свои варианты перевода без учета того, с нашей точки зрения, важнейшего момента, о котором шла речь ранее, - как использование лексемы *обманы*, так и отсутствие местоимения *их* имплицитно выражают, что первичный адресант подчеркивает не столько обманчивую внешность персонажей, сколько то, что освещенное место полно лжи.

Приведенное индивидуальное метафорическое высказывание, по нашему

мнению, может быть переведено буквально на китайский язык с учетом всех отмеченных моментов: 夜越來越濃，它與疾馳的人並肩飛行，並抓住他們的斗篷，將斗篷從肩上扯下後，揭露了所有謊言。(букв. ‘Ночь становилась гуще, она летела рядом с мчащимися, хватала их за плащи, и, содрав плащи с плеч, разоблачала все обманы’).

Мы, одновременно, предлагаем дать подробный комментарий к рассмотренному метафорическому высказыванию: 該句為作家獨有隱喻。在「夜」有意識的作用影響下，沃蘭德及其隨從逐漸現出原形。然而，值得注意的是，原文中該句的最後一部分使用了「обманы」一詞，並且沒有代名詞「他們的」。我們認為，這些人物的偽裝代表著所有在光照下的人世間的謊言，而「夜」成為揭露這些謊言的關鍵。因此，該隱喻採直譯方式，並將「обманы」一詞直譯為謊言，以完整表達說話者的意圖。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. При волевом воздействии *ночи* на Воланда с его свитой постепенно проявлялся их настоящий облик. Но следует отметить, что в оригинале в последней части высказывания используется слово *обманы* и наблюдается отсутствие местоимения *их*. Мы считаем, что маскировка указанных персонажей означает все обманы на освещенном свете, и *ночь* становится ключом к вскрытию этих обманов. Таким образом, дается буквальный перевод указанного метафорического высказывания, и слово *обманы* также дословно переводится, чтобы полностью отразить замысел говорящего’). С нашей точки зрения, сформулированное примечание способно удовлетворить и информировать разные типы вторичного адресата, а также поможет читателю понять нижеследующее метафорическое высказывание.

Табл. 21.

Переводы примера (30) на странице 154 на китайский язык

夜還扯掉了河馬那毛茸茸的大尾巴，揭下了他身上的皮毛，撕成碎片，扔進了沼澤。
[перевод Ц.: 502] (букв. ‘Ночь оторвала и пушистый большой хвост Бегемота, сорвала с него шерсть, порвала в клочья и бросила в болото’.)

夜色撕掉別格莫特毛茸茸的尾巴，揪下他身上的毛，又把毛一把把地扔進沼澤。 [перевод

Д. и Ц.: 475] (букв. '**Ночь сорвала пушистый хвост Бегемота, содрала с него шерсть и клочьями бросала шерсть в болото**'.)

黑夜也扯掉了別格莫特毛茸茸的尾巴，撕掉了它身上的毛，並把它亂扔進沼澤地。 [перевод Х.: 448] (букв. '**Ночь оторвала и пушистый хвост Бегемота, сорвала с него шерсть и расшвыряла ее по болотам**'.)

Как и предыдущее высказывание, с помощью приведенных выше авторских метафор *ночь*, с одной стороны, как действующий персонаж в романе «Мастер и Маргарита», оказывает волевое воздействие на героев, с другой стороны, становится ключом к вскрытию истинной сути.

Рассмотрение всех представленных выше переводов показывает, что в них наблюдается полное отражение как метафорического образа, так и эмоционального воздействия. С нашей точки зрения, с помощью одного из приведенных вариантов перевода и вышеизложенного примечания (該句為作家獨有隱喻。在「夜」的有意識的作用影響下，沃蘭德及其隨從逐漸現出原形…[букв.] 'Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. При волевом воздействии *ночи* на Воланда с его свитой постепенно проявлялся их настоящий облик <...>') вторичный адресат имеет полную возможность понять, какую роль играет *ночь* в романе «Мастер и Маргарита», и ознакомиться с особой творческой манерой первичного адресанта.

Таким образом, необходимо повторно подчеркнуть, что буквальный перевод индивидуально-авторских метафор с подробными комментариями к ним дает вторичному адресанту возможность выстроить «прочный мост» между представителями двух культур.

Табл. 22.

Переводы примера (31) на странице 154 на китайский язык

黑暗使耶路撒冷及其近郊一切有生命的東西感到恐懼，它吞掉了這裡的一切。 [перевод Ц.: 398] (букв. '**Ночь** напугала все живое в Ершалаиме и его окрестностях, и она

пожрала здешнее все’.)

一切都被黑暗吞噬了，它使耶路撒冷和它近郊的一切生命魂飛魄散。 [перевод Д. и Ц.: 381] (букв. ‘**Все пожрала тьма**, и душа разума всего живого в Ершалаиме и его окрестностях улетела, а его душа тела рассеялась’.) *魂飛魄散 (душа разума улетела, а душа тела рассеялась) – фразеологизм китайского языка

把耶路撒冷及其近郊的所有生靈嚇得大驚失色的黑暗吞噬了一切。 [перевод Х.: 356] (букв. ‘**Тьма**, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях, так что все изменилось в его лице, **пожрала все’.**) *大驚失色 (все изменилось в лице) – фразеологизм китайского языка

Табл. 23.

Переводы примера (32) на странице 154 на китайский язык

…然後兩名兇手離開大道，向林中竄去，橄欖樹間的黑暗頓時吞噬了他們。 [перевод Ц.: 420] (букв. ‘<...> затем оба убийцы бросились с дорогой в лес, и **тьма** между маслинами сразу **их пожрала’.**)

…隨後兩個兇手離開坡道，朝兩邊竄去，橄欖樹間的黑暗立刻吞噬了他們。 [перевод Д. и Ц.: 401] (букв. ‘<...> затем оба убийцы бросились с дорогой в стороны, и **тьма** между маслинами сразу **их пожрала’.**)

…接著兩個兇手從路上跳到邊上，他們被黑暗吞沒在橄欖樹林中。 [перевод Х.: 376] (букв. ‘<...> затем оба убийцы бросились с дорогой в стороны, и **тьма их пожрала** между маслинами’.)

Прежде всего, нужно сказать, что приведенные выше языковые метафоры "тьма пожрала все" и "тьма их съела" не имплицитно показывают психическое состояние персонажей с помощью описания ночи (тьмы), а направлены на описание фона действия. Для нас важно изучение их переводов на китайский язык в целях выявления трудности перевода индивидуально-авторских метафор.

Эти метафоры фиксируются в толковых словарях русского языка и являются общепонятными и общеупотребительными для носителей языка. В русском языке

существует множество глаголов, которые в прямом смысле обозначают физические действия, связанные с процессом употребления пищи. В результате наличия ассоциативных связей между конкретными действиями, процессами, с одной стороны, и абстрактными явлениями, внутренними ощущениями человека - с другой, эти лексемы приобрели метафорические значения «мучить, терзать», «захватывать целиком», «уничтожать, сжигая» и т.д. Ниже представлены примеры с переводами на китайский язык: "*зависть съест ее*" (букв. '忌妒將她啃蝕殆盡'); "*ненависть пожирает его*" (букв. '仇恨吞噬著他'); "*волна поглотила судно*" (букв. '海浪將船隻吞沒'); "*волны пожрали лодку*" (букв. '浪濤將小船吞沒了'); "*пламя пожирает дом*" (букв. '火焰將房屋吞噬了'). В переводах на китайский язык наблюдается использование таких же лексем, которые в буквальном смысле обозначают физические действия, связанные с процессом употребления пищи. Это означает, что метафоры, основывающиеся на различных физических действиях, связанных с употреблением пищи, носят общий характер для носителей обеих культур и имеют соответствия в обоих языках.

В связи с этим при переводе высказываний "*тьма пожрала все*" и "*тьма их съела*" вторичному адресанту легко найти аналогичные выражения в китайском языке. Ср.:

"*тьма пожрала все*" – 黑暗吞掉了這裡的一切: 'ночь пожрала здешнее все' [перевод Цянь Чэна]; 一切都被黑暗吞噬了: 'все пожрала тьма' [перевод Дай Цуна и Цао Говэя]; 黑暗吞噬了一切: 'тьма пожрала все' [перевод Хань Цина];

"*тьма их съела*" – 黑暗吞噬了他們: 'тьма их пожрала' [перевод Цянь Чэна и перевод Дай Цуна и Цао Говэя]; 他們被黑暗吞沒: 'тьма их пожрала' [перевод Хань Цина].

Изучение переводов языковых метафор, которые рассмотрены выше, на китайский язык приводит к тому, что перевод метафор такого типа не требует больших усилий, потому что в переводящем языке, как правило, имеются соответствующие метафорические выражения, что, безусловно, облегчает задачу вторичного адресанта.

Итак, изучены нами авторские метафоры, которые направлены на

имплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания ночи (тьмы). Рассмотренные примеры не только характеризуются окказиональностью, но и способны выявить индивидуальную картину мира первичного адресанта и реализовать его замысел, т.е. эти метафоры направлены на решение авторских задач. Это важный момент, который вторичный адресант должен учитывать. Кроме этого, переводчику также необходимо принимать во внимание элементы, которые не присутствуют в художественном тексте (например, отсутствие местоимения). По нашему мнению, с учетом всех тонких моментов в оригинале можно гарантировать удачный художественный перевод.

Итак, рассмотрены нами все метафоры, которые направлены на имплицитное описание психического состояния персонажей с помощью описания фона действия (солнечного света, лунного света и ночи), и их переводы на китайский язык.

Анализ индивидуально-авторских и языковых метафор, которые образуются на основе зрительного восприятия, и их переводов на китайский язык позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, превосходящее большинство информации из внешнего мира поступает через зрительный канал. Согласно анализу, в произведениях писателя имеет место постоянное использование авторских и языковых метафор, сформированных на основе зрительного восприятия.

Во-вторых, с помощью метафорического описания самих эмоций (тревога, страх), частей тела человека (волосы), физических состояний и свойств организмов (взор) и фона действия (природные образования и состояния) первичный адресант или эксплицитно, или имплицитно выражает внутреннее состояние персонажей. В приведенных выше примерах наблюдается преобладание окказиональной семантики над узуальной. Это означает, что первичный адресант обладает большой способностью осуществить свой замысел и достичь поставленной цели с помощью использования авторских метафор.

Далее, с помощью использования ряда индивидуально-авторских метафор в романе «Мастер и Маргарита» происходит переосмысление общепринятого

представления о природных образованиях и состояниях (о солнце, луне, солнечном свете, лунном свете, ночи, тьме), что не только придает совершенно новый смысл прошлому адресата, но и проявляет собственный жизненный опыт первичного адресанта и его индивидуальное воззрение на мир и себя.

Кроме того, поскольку авторские метафоры не фиксируются в толковых словарях и находятся в тесном соприкосновении с индивидуальной картиной мира первичного адресанта, некоторые такие метафоры остаются загадочными и допускают разные их интерпретации.

К тому же, сопоставление переводов индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык приводит к тому, что перевод метафор первого типа представляет большую трудность, потому что вторичному адресанту необходимо четко понять суть описываемой в оригинале ситуации, замысел первичного адресанта, всесторонне учесть тонкие моменты для передачи особенностей авторского стиля. Что же касается перевода языковых метафор, то вторичный адресант имеет полную возможность без труда найти соответствующий способ для решения задачи.

И, наконец, в случае неудовлетворительности вариантов перевода, которые служат материалом нашего диссертационного исследования, мы, придерживаясь мнения П. Ньюмарка о переводе индивидуальных метафор, предлагали свои варианты буквального перевода и подробные комментарии к авторским метафорам.

Это, по нашему мнению, дает вторичному адресату полную возможность понять замысел первичного адресанта и различие двух языков и культур, что обеспечивает успешную межъязыковую и межкультурную коммуникацию.

В следующем разделе будут рассмотрены авторские и языковые метафоры, которые образуются на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия.

2.2.3. Метафоризация, реализованная на базе

слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия

Во втором разделе изучены авторские и языковые метафоры, созданные на базе зрительного восприятия. Зрение, как уже отмечалось ранее, обеспечивает поступление подавляющей доли (свыше 90 % [Мещеряков, Зинченко 2002: 161]) информации о внешнем мире, но человек может воспринимать информацию об окружающем мире не только через зрение, но и через другие сенсорные органы. Кроме того, различные виды восприятия в действительности далеко не всегда встречаются в чистом виде. Человек может воспринимать информацию о внешнем мире, одновременно используя разные каналы восприятия.

В художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце» также наблюдается использование метафор, которые образуются на базе как слухового восприятия, так и комплекса различных видов восприятия, но их количество по сравнению с количеством метафор, созданных на основе зрительного восприятия, существенно меньше.

Несмотря на малое количество, метафоры указанного типа (т.е. метафоры, созданные на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия) не только характеризуются выразительностью, находятся в тесном соприкосновении с замыслом первичного адресанта, но и проявляют его творческое мастерство, так что изучение индивидуально-авторских и языковых метафор такого типа, по нашему мнению, необходимо.

Итак, в третьем разделе второго параграфа второй главы (2.2.3) рассматриваются метафоры, которые, с одной стороны, образуются на основе слухового восприятия, с другой - на основе синкретического восприятия. Исследование переводов этих метафор на китайский язык также входит в нашу задачу, потому что, как было установлено, это позволяет выявить особенность художественного перевода как особого акта межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Рассмотрим сначала индивидуально-авторские и языковые метафоры, которые образуются на базе слухового восприятия, и их переводы на китайский

ЯЗЫК.

А. Метафоры, сформированные на основе слухового восприятия, эксплицитно показывают психическое состояние персонажей. В этом случае субъектный характер приобретает лексема *слово*, которая входит в семантическую группу «физические, внешние состояния и свойства организмов».

Авторская: (33) "*Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 49].

Языковая: (34) "*<...> прижившийся гипофиз открыл центр речи в собачьем мозгу, и слова хлынули потоком*" [Собачье сердце 2014: 198].

В примере (33) у имени существительного *слово* архисема («явление») и видовые семы («физическое состояние и свойство», «восприятие органами чувств», «речь» и др.), а у глагола *вцепиться* родовая сема («действие») и дифференциальные семы («цепко схватить», «крепко держаться», «с помощью рук, зубов и др. частей тела» и др.). Сравнение перечисленных значений приводит к тому, что в этом примере у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенный пример нарушает закон семантического согласования, в результате чего в представленном высказывании опознается метафора - лексема *слово* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *слово*, с лексемой *существо*. В выражении типа "*слова засели в память*" также происходит метафоризация, но это выражение потеряло свою образность, стало общеупотребительной языковой метафорой.

На Патриарших прудах Воланд предупредил Берлиоза и Ивана Бездомного, что заседание не состоится из-за «Аннушки» ("*Аннушка уже купила подсолнечное масло, и не только купила, но даже и разлила. Так что заседание не состоится*" [Мастер и Маргарита 2011: 15]). Когда Иван увидел, что Берлиоз погиб под колесами трамвая, Иван сразу бросился к Берлиозу. Иван Бездомный не воспринимал никаких слов окружающих людей, кроме крика какой-то женщины

(*"Аннушка, наша Аннушка! <...> Взяла она в бакалее подсолнечного масла, да литровку-то о вертушку и разбей!"* [там же: 48]). Для него было невозможно игнорировать слово *Аннушка*, и оно заставило поэта вспомнить предупреждение Воланда. С помощью приведенной авторской метафоры эксплицитно выражается внутреннее состояние персонажа. По нашему мнению, первичный адресант, делая выбор, сознательно использует лексему *вцепиться* для реализации своего замысла - подчеркнуть степень влияния слова *Аннушка* на Ивана Бездомного.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *вцепиться* имеются денотативные (образ представления об этом действии) и сигнификативные дескрипторы (способность причинить боль, способность охватить, овладеть и т.п.). На основе одного из перечисленных сигнификативных дескрипторов «способность охватить, овладеть» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – слово *Аннушка* не выходило из головы Ивана Бездомного. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления.

В русском языке есть такие выражения, как *"мысль засела в голове"*, *"слова крепко въелись в память"* и др., которые также означают «укрепиться в сознании», в результате чего адресат понимает приведенную метафору *"слово вцепилось в мозг"* без труда. Но, как нам представляется, в этой метафоре более наглядный и необычный образ. Кроме того, рассмотренная метафора тесно связана с замыслом первичного адресанта и играет важную роль в описании психического состояния Ивана Бездомного, когда слово *Аннушка* принудило поэта вспомнить предсказание Воланда. С учетом отмеченного момента, по нашему мнению, приведенное высказывание обладает высокой метафоричностью.

Изучим переводы приведенных индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык и сравним, какова разница между переводом этих двух типов метафор.

Табл. 24.

Переводы примера (33) на странице 167 на китайский язык

婦女們在旁邊大聲嚷嚷著，但詩人亂糟糟的腦子裡起初只清晰地印下了一個名字—安奴什卡…[перевод Ц.: 58]. (букв. ‘Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенном мозгу поэта ясно отпечталось только одно имя: «Аннушка» <...>’)

女人大聲說的話，伊凡·尼古拉耶維奇亂哄哄的腦袋瓜只聽進去了—安奴什卡…[перевод Д. и Ц.: 59]. (букв. ‘Из всего выкрикнутого женщиной расстроенный мозг Ивана Николаевича слышал только «Аннушку» <...>’)

女人嚷嚷了一通，抓住伊萬·尼古拉耶維奇紊亂的大腦的，只有一個詞「安奴什卡」… [перевод Х.: 56]. (букв. ‘Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось только одно слово: «Аннушка» <...>’)

В переводе Цянь Чэна (腦子裡只印下一個名字: ‘в мозгу отпечталось только одно имя’) используется лексема 印下 (или 印入, 印在) (‘отпечататься’), которая естественна для китайского языка и часто применяется в следующих выражениях: 他的悲痛深印在我的腦海 (букв. ‘его горе глубоко отпечталось в моем мозгу / моей памяти’), 深深印在心中 (букв. ‘глубоко отпечататься в душе’); 腦海中印下她的笑靨 (букв. ‘в мозгу / памяти отпечтались ее ямочки на щеках’) и др., которые также означают «что-л. укрепляется в сознании». Однако в представленном варианте перевода имеет место замена индивидуального метафорического образа языковой метафорой, в результате чего не сохраняются замысел первичного адресанта и его своеобразный стиль.

Будучи вольным, перевод Дай Цуна и Цао Говэя (腦袋瓜只聽進去了: ‘мозг только слышал’) очень легко читается, но в представленном варианте перевода также отсутствует метафорический образ и теряется замысел первичного адресанта, кроме того, указанный вариант перевода не дает вторичному адресату возможности ознакомиться с особой манерой первичного адресанта.

С нашей точки зрения, в переводе Хань Цина (抓住大腦的只有一個詞: ‘в мозгу вцепилось только одно слово’) сохраняются тот же метафорический образ и замысел первичного адресанта; кроме того, порядок слов этого перевода практически соответствует оригиналу. Рассмотренный вариант перевода очень

верен оригиналу, но этот вариант перевода абсолютно не соответствует грамматике китайского языка, потому что в китайском языке подлежащее чаще всего находится в начале предложения, и в китайском языке нет свободного порядка слов, как в русском языке, вследствие чего перевод трудно читается.

Мы высоко ценим буквальный перевод Хань Цина на примере передачи анализируемой авторской метафоры, но считаем необходимым ввести изменение порядка слов. Мы предлагаем свой вариант перевода: 從女人大聲喊叫出來的話中，只有一個詞「安努許卡」緊緊抓住了伊凡·尼古拉耶維奇紊亂的大腦。(букв. 'Из выкрикнутого женщиной **только одно слово** «Аннушка» **цепко схватило / вцепилось в расстроенный мозг** Ивана Николаевича').

Наряду с буквальным переводом мы предлагаем дать примечание для воспитания разных типов вторичного адресата: 該句為作家獨有隱喻。該隱喻中藉使用俄語動詞「вцепиться」來表達「安奴許卡」這個字對詩人伊凡的震驚程度，因為這個名字迫使他想起沃藍德在牧首湖畔的預言。為符合說話者的意圖，並呈現其特殊創作風格，該隱喻採直譯方式翻譯。(букв. 'Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. В этой метафоре с помощью глагола *вцепиться* выражается степень потрясения поэта Ивана от слова «Аннушка», потому что это имя принудило его вспомнить предсказание Воланда на Патриарших прудах. Для соответствия замыслу говорящего и отражения его особой творческой манеры указанная метафора переводится буквально').

Табл. 25.

Переводы примера (34) на странице 167 на китайский язык

…腦垂體打開了狗腦的語言中樞，於是它就滔滔不絕地說話。[перевод Цао Говэя 2005: 146]. (букв. '<...> гипофиз открыл центр речи в собачьем мозгу, и **его слова бурно и беспрерывно текли**'.)

…腦垂體連通了狗腦的言語中樞，所以它就會話如泉湧。[перевод У Цзэлиня 2006: 139]. (букв. '<...> гипофиз связался с центром речи в собачьем мозгу, и **его слова забили ключом / хлынули потоком**'.)

Будучи языковой метафорой, приведенное выражение "слова хлынули потоком" и подобные выражения типа "мысли хлынули в голову", "радость хлынула потоком" нашли отражение в толковых словарях русского языка и постоянно воспроизводятся в речи носителей языка. Эти выражения показывают, что в русском языке эмоции и мысли, которые внезапно проявляются с большой силой, уподобляются бурной стремительной текущей жидкости. Указанное явление характерно не только для русского, но и китайского языков. В качестве примера можно привести следующие высказывания: 往事湧上心頭 (букв. 'воспоминания хлынули в душу'), 難過的心情突然如潮水般湧了上來 (букв. 'чувство горечи неожиданно хлынуло волной'), 作家靈感泉湧 (букв. 'на писателя хлынуло вдохновение') и др. В связи с наличием сходного представления о внезапном, сильном проявлении внутреннего мира человека как сильном текущем жидком веществе в русском и китайском языках вторичному адресанту легко найти аналогичные выражения в последнем языке для перевода приведенной языковой метафоры. Ср.:

"слова хлынули потоком" – 它就滔滔不絕地說話: 'его слова бурно и непрерывно текли' [перевод Цао Говэя]; 它就會話如泉湧: 'его слова забили ключом / хлынули потоком' [перевод У Цзэлиня].

Представленные два варианта перевода вполне естественны для китайского языка и не имеют в указанном языке других, чуждых ассоциаций. Следует отметить, что в переводе Цао Говэя используется фразеологизм китайского языка 滔滔不絕 (букв. 'бурно непрерывно течь'). Здесь возникает вопрос о том, имеет ли вторичный адресант право использовать в художественном переводе фразеологизмы переводящего языка для решения своей задачи. Однако упомянутый вопрос не входит в рамки нашего исследования и касаться его отдельно мы не будем.

Для нас важно то, что метафоры, основывающиеся на подобии внезапного безудержного внутреннего мира человека и бурного потока, носят общий характер для носителей языка как русской, так и китайской культур и имеют соответствия в обоих языках, что облегчает задачу вторичного адресанта.

Выше рассмотрены метафоры, которые образуются на базе слухового восприятия, и их переводы на китайский язык. Анализ приведенной авторской метафоры позволяет выявить особенности этой метафоры, а также замысел первичного адресанта и его неповторимую творческую манеру. Изучение и сопоставление переводов этих двух типов метафор на китайский язык вновь свидетельствуют о том, что перевод индивидуальных метафор, в которых передается субъективное отношение первичного адресанта, которое тесно связано с его жизненным опытом и индивидуальным мировоззрением, представляет большую трудность для вторичного адресанта в сфере художественного текста.

Далее изучим метафоры, созданные на основе синкретического восприятия. В этих метафорах субъектный характер приобретают лексемы, входящие в группу «сознание человека».

Б. Метафоры, сформированные на основе комплекса различных видов восприятия. В этих метафорах субъектный характер приобретают слова, которые входят в группу «сознание человека».

Авторские: (35) "<...> встревоженная вопросом *истина со dna души* на мгновение *прыгает в глаза* <...>" [Мастер и Маргарита 2011: 174]; (36) "*Его* [т.е. Ивана Бездомного – Ч. Д. Ч.] *воля как будто раскололась*, и он почувствовал, что *слаб, что нуждается в совете*" [там же: 95].

Языковая: (37) "*В горящей его голове прыгала только одна горячая мысль о том*, <...>" [там же: 183].

Рассмотрим сначала пример (35). В этом примере у имени существительного *истина* родовая сема («явление») и видовые семы («реальность», «сознание» и др.), а у глагола *прыгать* родовая сема («движение») и дифференциальные семы («наверх и вниз», «перемещение на другое место», «быстрое перемещение» и др.). Сравнение приведенных значений приводит к тому, что в этом примере у слов отсутствуют общие семы. Это означает, что приведенный пример нарушает правило семантического согласования, в

результате чего в представленном высказывании опознается метафора - лексема *истина* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим ее, лексему *истина*, с лексемой *существо*. При выражениях типа "*мысль прыгает*", "*надежда мелькает*", "*идея осенила*", "*все сомнения отпали разом*" и др. также происходит метафоризация, но эти выражения фиксируются в толковых словарях русского языка и используются носителями языка, в результате чего они потеряли свою образность, стали языковыми метафорами.

Из-за «коровьевских штук» ("*Алло! Считаю долгом сообщить, что наш председатель <...>, Никанор Иванович Босой, спекулирует валютой. <...> в его квартире номер тридцать пять <...> – четыреста долларов. <...>*" [там же: 103]) и последующих событий Никанор Иванович сошел с ума и был доставлен в психиатрическую клинику, в которой ему сделали впрыскивание по рецепту доктора, и он наконец уснул. Во сне Никанор Иванович увидел театр, на сцене которого появился конферансье, обладающий незаурядным знанием обстоятельств жизни граждан и умеющий пользоваться сведениями для достижения своей цели – заставить граждан сдать валюту. Согласно исследователям творчества М. А. Булгакова, «действия конферансье дублирует приемы Воланда в сцене сеанса черной магии, обнажая сатанинскую сущность неназванного учреждения, заправляющего всем происходящим» [Белобровцева, Кульюс 2012: 173]. На сцене оказался гражданин Канавкин, который сдал все деньги конферансье. Задавая Канавкину неожиданный вопрос: "*Все, что есть?*" [Мастер и Маргарита 2011: 173], конферансье уставился в глаза того же гражданина. Конферансье поверил Канавкину и сказал: "*Язык может скрыть истину, а глаза – никогда!*" [там же]. Далее конферансье произвел приведенное выше метафорическое высказывание. Особенность приведенной метафоры заключается в том, что она появляется в речи не нарратора, а персонажа – конферансье, который, выбирая эту индивидуальную метафору, намерен не только подчеркнуть интенсивность явления, но и, главное, достичь поставленной прагматической цели.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола *прыгать* имеются денотативные (образ представления об этом действии) и

сигнификативные дескрипторы (повторяемость, нестабильность, интенсивность [резкость], неожиданность и т.п.). На основе одного из перечисленных сигнификативных дескрипторов «интенсивность» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – истина, даже скрытая в глубине души, может на мгновение появиться в глазах. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления.

С помощью использования глагола *прыгать* в метафорическом преобразовании *истина* стала как бы видимой и более воспринимаемой. Кроме того, следует отметить, что в метафоре наблюдается отсутствие местоимения *ваши*. Как нам представляется, первичный адресант осознанно не использует местоимения для манипулирования не только Канавкиным, но и залом и всеми людьми. Приведенная авторская метафора не только теснейшим образом связана с замыслом первичного адресанта (персонажа), но и способна дать адресату новое понимание опыта. С учетом упомянутых выше моментов мы считаем, что указанное высказывание обладает высокой метафоричностью.

Что касается примера (36) на странице 172, то в этом примере у имени существительного *воля* родовая сема («явление») и видовые семы («сознание», «способность осуществлять свои желания», «способность достигать целей» и др.), а у глагола *расколоться* родовая сема («состояние») и дифференциальные семы («раздробиться на мелкие части», «дать трещины» и др.). Сравнение рассмотренных значений приводит к тому, что в этом примере имеет место отсутствие повторения сем. Это означает, что приведенный пример нарушает закон семантического согласования. В связи с этим в представленном высказывании опознается метафора - лексема *воля* приобретает субъектный характер с компонентом, сближающим их, лексема *воля*, с лексемой *предмет*. Как было установлено в разделе 2.2.2, в русском языке существует множество выражений, в которых абстрактные слова ассоциируются с крепкими или хрупкими предметами. Из этого вытекает, что первичный адресант ассоциирует волю с хрупким предметом, по подобию языковых метафор предлагает индивидуально-авторскую метафору, которая не нашла отражения в словарях

русского языка и с помощью использования глагола *расколоться* вызывает у адресата не только зрительный, но и слуховой эффект (как нам представляется, последний эффект ярче представляется), в чем заключается особенность приведенной авторской метафоры.

После скандала в доме «Грибоедов» поэта Ивана Бездомного вынесли из здания и повезли в психиатрическую клинику, в которой Иван все-таки не успокоился, и скандал продолжился: поэт сказал несколько оскорбительных слов о творчестве другого поэта Рюхина, позвонил из клиники в милицию и т.д. Иван Бездомный попытался уйти оттуда, но это ему не удалось, ему сделали укол, и он наконец уснул. После того как Иван проснулся, сотрудники клиники расспросили его о прошлой жизни.

Через некоторое время к поэту пришел доктор Стравинский, и началась ожесточенная беседа между ними. Во время разговора с доктором Иван выразил свое желание прямо пойти в милицию, чтобы рассказать о Понтии Пилате. Доктор разрешил Ивану уйти, но уверил его, что он снова окажется в больнице через два часа: "*На каком основании я опять буду здесь? – тревожно спросил Иван. – На том основании, что как только вы явитесь в кальсонах в милицию и скажете, что виделись с человеком, лично знавшим Понтия Пилата, – вас моментально привезут сюда <...>*" [там же: 95]. Иван Бездомный совершенно расстроился и растерялся.

Для описания сильного изменения внутреннего состояния поэта Ивана Бездомного нарратор производит выбор приведенной метафоры "*его воля как будто раскололась*". Несмотря на то что адресату не трудно воспринять метафорический образ благодаря наличию ассоциации абстрактных имен с хрупкими предметами, эта уникальная метафора способна поразить, с нашей точки зрения, не столько зрительное, сколько слуховое воображение адресата и вызвать у него эмоционально-оценочную реакцию. Учитывая отмеченные моменты, на наш взгляд, приведенное высказывание обладает высокой метафоричностью.

Согласно дескрипторной теории метафоры, в прямом значении глагола

расколоться имеются денотативные (образ представления об этом действии) и сигнификативные дескрипторы (изменяемость, охватить пространство, способность вызвать шум и т.п.). На основе одного из перечисленных сигнификативных дескрипторов «изменяемость» возникает метафорический перенос при обозначении другого явления – психическое состояние Ивана сильно изменилось. Указанный сигнификативный дескриптор становится денотативным дескриптором этого явления.

Выше уже изучены две индивидуально-авторские метафоры, которые образуются на основе синкретического восприятия, и выявлены связи этих метафор с замыслом первичного адресанта.

Далее исследуем и сравним переводы рассмотренных индивидуально-авторских метафор и приведенной выше языковой метафоры на китайский язык.

Табл. 26.

Переводы примера (35) на странице 172 на китайский язык

<p>…在你被問話的那瞬間，你那受到觸動的真情便會從內心深處跳到你的眼睛裡！[перевод Ц.: 222]. (букв. ‘<…> В то мгновение, когда тебе задают вопрос, твоё ощущение правды, встревоженное им, из глубины души прыгает тебе в глаза!’)</p>
<p>…切中要害的問題會使真相於一瞬間從你們內心深處跳到你們的眼睛裡…[перевод Д. и Ц.: 217]. (букв. ‘<…> колкий и болезненный вопрос приводит к тому, что истина в мгновение ока из глубины вашей души прыгает в ваши глаза <…>’)</p>
<p>被問題驚擾的真相，一瞬間卻從心靈深處暴露在眼睛裡…[перевод Х.: 201]. (букв. ‘Потревоженная вопросом истина в мгновение ока открывается в глазах из глубины души <…>’)</p>

Цянь Чэн (*真情跳到你的眼睛裡*: ‘ощущение правды прыгает тебе в глаза’) и Дай Цун и Цао Говэ (*真相跳到你們的眼睛裡*: ‘истина прыгает в ваши глаза’) буквально переводят приведенную выше индивидуально-авторскую метафору, оба варианта перевода сохраняют замысел первичного адресанта. Однако, по нашему

мнению, в обоих вариантах перевода имеются недостатки.

В переводе Цянь Чэна используется лексема *真情*, имеющая значения «ощущение правды» и «истинная любовь». В переводе эта лексема передает первое значение, но в современном китайском языке второе значение намного чаще используется (ср. *真情流露* [букв. ‘истинная любовь изливается’]; *患難見真情* [букв. ‘в беде познается истинная любовь’] и др.), вследствие чего этот вариант перевода имеет возможность вызвать у вторичного адресата другую ассоциацию.

Перевод Дай Цуна и Цао Говэя характеризуется многословием (ср. оригинал: *"встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза"* [Мастер и Маргарита 2011: 174] vs. перевод: ‘**колкий и болезненный** вопрос приводит к тому, что истина в мгновение ока из глубины **вашей** души прыгает в **ваши** глаза’). В оригинале нет слов, соответствующих выделенным жирным в переводе.). Как уже сказано ранее, отсутствие местоимения *ваши* в приведенном высказывании в оригинале, возможно, связано с манипуляцией не только Канавкиным, но и залом и всеми людьми. Рассмотренные выше два варианта перевода не дают возможности такого толкования.

Что касается перевода Хань Цина (*真相暴露在眼睛裡*: ‘истина открывается в глазах’), то, несмотря на то что перевод свободно читается, с нашей точки зрения, в нем не передан метафорический образ, потому что в лексеме *暴露* (‘открываться’) нет семантики резкости, неожиданности, в результате чего теряются замысел первичного адресанта и его особая манера, зато в переводе имеет место отсутствие местоимения (это означает, что при переводе Хань Цин учитывает упомянутый момент).

Следует отметить, что в приведенной метафоре используется наречие *на мгновение*, которое означает «ненадолго», но во всех рассмотренных переводах применяется лексема *一瞬間* (‘в мгновение ока’), которая имеет совершенно другой смысл: «очень быстро». На наш взгляд, при переводе указанной авторской метафоры нужно учитывать этот момент.

Поскольку все приведенные выше переводы нас не удовлетворяют, мы, учитывая отмеченные замечания, предлагаем свой собственный вариант перевода:

被問題驚擾的真相從內心深處跳到眼裡片刻… (букв. ‘встревоженная вопросом **истина со dna души прыгает в глаза** на мгновение / на очень короткое время <…>’). Представленный вариант перевода, как нам представляется, сохраняет метафорический образ, обеспечивает замысел первичного адресанта и отражает его особую манеру.

Для удовлетворения и воспитания разных типов вторичного адресата наряду с буквальным переводом предлагается также комментарий к приведенной авторской метафоре: 該句為作家獨有隱喻。說話者先前已強調眼睛無法掩蓋真相，並在該隱喻中使用俄語的運動動詞「прыгать」來表達即使在心靈深處的真相亦會出現在眼中的強度。此外，儘管與說話者對話的人是卡納夫金，但該句在原文中卻沒有代名詞。我們認為，該句要傳達的對象不僅是卡納夫金，更是劇場內的觀眾，甚至所有人。為完整表達說話者的意圖，並且呈現原文中的特殊用法，該隱喻以直譯方式翻譯。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. Говорящий ранее уже подчеркивал, что глаза никогда не могут скрыть истину, и в указанной метафоре использует глагол движения русского языка *прыгать* для выражения интенсивности того, что истина, даже скрытая в глубине души, может появиться в глазах. Кроме этого, несмотря на то что с говорящим беседует Канавкин, в упомянутом высказывании наблюдается отсутствие местоимения. С нашей точки зрения, это высказывание адресовано не только Канавкину, но и зрителям театра, даже всем людям. Для полного отражения замысла говорящего и оригинального употребления в подлиннике указанная метафора переводится буквально’.). Подробный комментарий, как уже многократно говорилось выше, дает возможность выстроить «прочный мост» межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Табл. 27.

Переводы примера (36) на странице 172 на китайский язык

他的意志像是崩潰了，他感到自己虛弱無力，很需要別人出點主意。[перевод Ц.: 118].
(букв. ‘Его воля как будто разрушилась / рухнула, и он себя почувствовал, что

слаб, что очень нуждается в том, чтобы другие дали ему советы’.)

他的意志像是崩潰了，他感到自己虛弱無力，需要別人幫他出點主意。[перевод Д. и Ц.: 117]. (букв. ‘Его воля как будто **разрушилась** / **рухнула**, и он почувствовал, что слаб, что нуждается в том, чтобы другие дали ему советы’.)

他的意志被粉碎了，他覺得自己意志薄弱，需要別人給他拿主意。[перевод Х.: 110]. (букв. ‘Его воля **раскололась** / **раздробилась** / **измельчилась**, и он почувствовал, что слаб, что нуждается в том, чтобы другие дали ему советы’.)

Как уже было отмечено, характерная особенность приведенной индивидуально-авторской метафоры заключается в том, что эта метафора с помощью использования глагола *расколоться* способна поразить, как нам представляется, слуховое воображение адресата. С нашей точки зрения, это очень важный момент, который вторичному адресанту при переводе указанной авторской метафоры необходимо учитывать.

Переводы Цянь Чэна и Дай Цуна и Цао Говэя одинаковы (他的意志崩潰了: ‘его воля разрушилась / рухнула’). В этом варианте перевода имеет место замена индивидуального метафорического образа языковой метафорой – лексема *崩潰* (‘разрушиться’ / ‘рухнуть’) в китайском языке часто используется в выражениях типа *價值觀完全崩潰* (букв. ‘система ценностей совершенно разрушилась / рухнула’); *精神崩潰* (букв. ‘моральное состояние разрушилось / рухнуло’); *情緒崩潰* (букв. ‘эмоциональное состояние разрушилось / рухнуло’) и др., поэтому приведенный вариант перевода (他的意志崩潰了: ‘его воля разрушилась / рухнула’) вполне естествен для носителей китайского языка. Однако этот вариант перевода с помощью использования лексемы *崩潰* (‘разрушиться’ / ‘рухнуть’) рассчитан, как нам представляется, в первую очередь, на зрительный эффект.

Что касается перевода Хань Цина (他的意志被粉碎了: ‘его воля раскололась / раздробилась / измельчилась’), то этот вариант перевода сохраняет тот же метафорический образ, причем с помощью лексемы *粉碎* (‘расколоться’ / ‘раздробиться’ / ‘измельчиться’) перевод Хань Цина способен произвести, с нашей

точки зрения, прежде всего, слуховое впечатление. Таким образом, замысел первичного адресанта и особенность приведенной метафоры полностью отражаются. Мы согласны с указанным вариантом перевода.

Мы не предлагаем собственного варианта перевода, но советуем будущим переводчикам дать внизу страницы или в конце текста примечание, чтобы вторичный адресат поняли характерную черту рассмотренной авторской метафоры: 該句為作家獨有隱喻。說話者藉使用俄語動詞「расколоться」來表達詩人伊凡的思緒因教授斯特拉文斯基具說服力的論點而產生巨大變化。我們認為，該隱喻獨特之處在於上述詞彙可產生聽覺效果，因此翻譯中使用「粉碎」一詞來呈現說話者的意圖。(букв. ‘Указанное высказывание является индивидуально-авторской метафорой. Говорящий с помощью применения глагола *расколоться* выражает, что в результате убедительного утверждения доктора Стравинского в сознании поэта Ивана возникло резкое изменение. По нашему мнению, особенность этой метафоры заключается в том, что указанное слово способно вызвать слуховой эффект, так что в переводе используется лексема 粉碎 [расколоться / раздробиться / измельчиться] для отражения замысла говорящего’.).

Табл. 28.

Переводы примера (37) на странице 172 на китайский язык

他那燃燒著的頭腦裡只有一個瘋狂的想法…[перевод Ц.: 235]. (букв. ‘В его горячей голове была только одна сумасшедшая мысль о том, <...>’)
他那燃燒著的頭腦裡只有一個狂熱的想法！[перевод Д. и Ц.: 229]. (букв. ‘В его горячей голове была только одна горячая мысль о том, <...>’)
在他發熱的腦袋裡只有一個患熱病人的念頭…[перевод Х.: 212]. (букв. ‘В его горячей голове была только одна горячая мысль о том, <...>’)

Приведенный выше пример является языковой метафорой, которая фиксируется в толковых словарях русского языка, вследствие чего эта метафора уже потеряла свою образность. При переводе представленной выше метафоры все

переводчики, понимая отсутствие образа в этой метафоре, не обращают внимания на лексему *прыгать*, и все три варианта перевода являются одинаковыми: *他那頭腦裡 / 在他的腦袋裡只有一個想法* (букв. 'в его голове была только одна мысль'). Это означает, что в художественном переводе языковые метафоры могут быть сохранены, но в то же время, они могут быть переданы обычными выражениями. Последний тип перевода, по нашему мнению, не оказывает влияния на выражение мысли первичного адресанта и не создает препятствий для чтения художественного произведения.

Обобщая, отметим, что, во-первых, количество метафор, которые образуются на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, мало по сравнению с количеством метафор, которые создаются на основе зрительного восприятия. Однако анализ метафор первого типа позволяет выявить удивительное мастерство первичного адресанта, который в результате своего собственного жизненного опыта и индивидуального мировоззрения, нашел весьма далекую связь между явлениями.

Во-вторых, как уже многократно говорилось ранее, сравнение переводов авторских и языковых метафор на китайский язык приводит к тому, что перевод метафор последнего типа не вызывает у вторичного адресанта никаких трудностей, а перевод метафор первого типа представляет большую трудность.

В-третьих, при неудовлетворительности вариантов перевода мы предложили свои варианты буквального перевода с подробными комментариями к метафорам. Это, с нашей точки зрения, дает возможность обеспечить успешную межъязыковую и межкультурную коммуникацию.

2.3. Выводы

Во второй главе мы стремились как охарактеризовать индивидуальный стиль М. А. Булгакова, своеобразное мировоззрение писателя, проявляющее себя в художественной картине мира, так и выявить проблему и описать трудности

перевода авторских метафор в художественном тексте с русского языка на китайский и предложить конкретные способы решения задачи. Из всего сказанного выше можно сделать следующие выводы.

Во-первых, как отмечалось в разделе 1.3.2, когда речь шла о своеобразии языка М. А. Булгакова, Б. В. Соколов справедливо указывает, что писатель понимает необходимость «неправильности» языка для должного эстетического воздействия на читателя [Соколов 2007: 546]; кроме этого, Г. А. Лескис убедительно подчеркивает, что «для творчества М. А. Булгакова характерны его лиризм и субъективность в подаче материала, сопереживание с персонажами, напряженная экспрессия и метафоричность» [Лескис 1999: 28]. Все приведенные и рассмотренные во второй главе метафоры подтверждают изложенные положения. Изучение метафор, которые используются в повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» (1925 г.) и его романе «Мастер и Маргарита» (1929-1940 гг.), позволяет выявить, что метафоры, в частности индивидуально-авторские, как основные неповторимые образные средства неизменно присутствуют в указанных художественных произведениях и играют существенную роль в осознании действительности, в описании фона действия, окружающих ситуаций, духовного мира персонажей, в переосмыслении общепринятого представления о природных образованиях и состояниях, в придании нового смысла прошлому адресата, в достижении поставленных целей и т.п., т.е. эти авторские метафоры направлены на решение конкретных авторских задач, и в этих метафорах наблюдается доминирование окказиональной семантики над узуальной. Все вышеизложенные характерные черты показывают, что постоянное и системное использование метафор, в частности индивидуальных, в художественных произведениях одного из ярчайших представителей русской литературы XX века М. А. Булгакова формирует его идиостиль.

Во-вторых, рассмотрение и классификация авторских метафор, которые теснейшим образом связаны с собственным жизненным опытом, индивидуальным мировоззрением и замыслом первичного адресанта, представляют большую трудность. Однако введя множество признаков для группировки примеров,

предложив собственную модель описания, изучив индивидуальные и языковые метафоры в сопоставительном аспекте, а также всесторонне проанализировав языковой материал нашего исследования, мы выявили особенности этих авторских метафор и преодолели упомянутую трудность.

В-третьих, поскольку авторские метафоры находятся в тесном соприкосновении с индивидуальным опытом первичного адресанта и его воззрением на мир и себя, многие такие метафоры остаются не до конца понятыми и допускают разные их интерпретации. Предлагаемая нами модель описания не рассматривается как единственно возможный инструмент интерпретации индивидуальных метафор и при изучении художественных произведений М. А. Булгакова в дальнейших исследованиях может быть усложнена или изменена.

В-четвертых, обычное высказывание построено благодаря соблюдению закона семантического согласования, которое требует общих сем у компонентов синтагмы. Метафора же всегда нарушает закон семантического согласования денотативных компонентов значений лексем в их сочетании. Анализ всех рассмотренных выше примеров показывает, как построена метафора и как действует ее механизм, предполагающий нарушение указанного закона.

Далее, с помощью когнитивной и дескрипторной теорий метафоры можно выявить важнейшее свойство явления, на основе которого возникает метафорический перенос. Следует отметить, что конкретный сигнификативный дескриптор прямого значения одной и той же лексемы, на основе которого возникает метафора, обуславливается контекстом.

Кроме того, исследование переводов индивидуально-авторских и языковых метафор на китайский язык в сопоставительной перспективе позволяет выявить трудность перевода метафор первого типа. Как было установлено, трудность заключается в том, что переводчику как вторичному адресанту необходимо не только понять суть описываемой ситуации, основную мысль первичного адресанта, но и учесть все тонкие моменты в оригинале, чтобы в переводе отражались особая манера первичного адресанта и его индивидуальное

мировоззрение. В связи с этим вторичный адресант, вне всякого сомнения, как полноценный участник межъязыковой и межкультурной коммуникации должен стремиться избежать «потерь» замысла первичного адресанта, достигнуть его прагматической цели и осуществить успешную коммуникацию.

Мы всесторонне проанализировали все приведенные переводы авторских метафор на китайский язык, а также указали их достоинства и недостатки. При неудовлетворительности вариантов перевода мы, придерживаясь точки зрения П. Ньюмарка на перевод индивидуальных метафор, предлагали свои собственные варианты буквального перевода с подробными комментариями к авторским метафорам. Этот способ, на наш взгляд, дает вторичному адресату полную возможность понять замысел первичного адресанта и различие двух языков и культур, что обеспечивает успешную межъязыковую и межкультурную коммуникацию.

И, наконец, в художественных произведениях М. А. Булгакова имеет место постоянное использование авторских и языковых метафор, сформированных на основе зрительного восприятия. Метафоры же, созданные на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, несомненно, проявляют творческое мастерство первичного адресанта, а также его уникальную способность устанавливать связь между явлениями.

Как многократно говорилось в тексте второй главы, производя выбор авторских метафор, первичный адресант стремится с помощью этого выбора реализовать свой замысел и достичь поставленной цели. Тогда стоит задать вопросы: какое прагматическое воздействие адресант намерен оказать на адресата с помощью этих авторских метафор? Как проявляется сходство или различие восприятия метафор, образованных на базе зрительного восприятия, и метафор, созданных на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, со стороны читателей?

Научная новизна нашего исследования состоит - в числе прочего - в том, что для выявления и сравнения перлокутивных эффектов не только авторских и языковых метафор, но и метафор, образованных на базе зрительного восприятия,

и метафор, созданных на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, на адресата мы провели два социолингвистических опроса среди носителей русского языка.

Мы также провели два эксперимента среди носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка, для 1) выявления степени обеспечения равенства коммуникативного эффекта в оригинале и в переводах, получения информации о способах решения задач, которые предлагают опрошенные при переводе изучаемого материала и 2) проверки понимания типов перевода респондентами.

Анализ этих экспериментов, которые проводились среди носителей русского и китайского языков, дают возможность углубить наши знания о двух типах коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «(первичный адресант – художественный текст – первичный адресат) - (вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат)».

Следует отметить, что мы, несомненно, не смогли в опросном листе представить все рассмотренные выше примеры, в связи с этим мы выбрали в качестве языкового материала нашего социолингвистического исследования самые подходящие примеры, которые тесно связаны с замыслом первичного адресанта, различием между двух культур, а также те, переводы которых сильно различаются. Для сопоставления мы также выбрали языковые метафоры в качестве языкового материала других социолингвистических экспериментов.

В третьей главе будут изучены метафоры в коммуникативно-прагматическом, переводоведческом и сопоставительном аспектах, а также будет рассмотрена проблема обучения переводу авторских метафор художественного текста для китайской аудитории.

Глава 3. Социолингвистический опрос как особый тип эксперимента для выявления прагматического воздействия метафор на адресата

Представленный во второй главе анализ выявляет, что метафоры, в частности индивидуальные, как основные неповторимые художественные средства неизменно присутствуют в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его повести «Собачье сердце» и направлены на решение конкретных авторских задач (например, на имплицитное описание внутреннего мира персонажей через фон действия). Постоянное и системное использование метафор, в частности индивидуально-авторских, в двух указанных выше художественных произведениях писателя формирует его индивидуальный стиль.

Как было установлено в заключении второй главы, в упомянутых выше художественных произведениях М. А. Булгакова наблюдается противопоставление использования авторских и языковых метафор, сформированных на основе 1) зрительного восприятия, и 2) слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия. Метафоры последнего типа свидетельствуют о творческом мастерстве первичного адресанта, а также его способности устанавливать связь между явлениями.

Согласно теории речевого акта, о которой говорилось в разделе 1.2.1, осуществляя локуцию, адресант одновременно имеет иллокутивную цель и намерен вызвать перлокутивный эффект. С помощью всестороннего анализа и сравнения авторских и языковых метафор двух указанных выше типов, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», мы выявили не только индивидуальность авторских метафор, но и их локуцию как инструмент для достижения цели адресанта и их иллокутивную силу.

Теперь стоит задать вопрос о том, какое прагматическое воздействие адресант намерен оказать на адресата с помощью этих авторских метафор. Как было отмечено в разделе 1.2.3, слова после индивидуального преобразования в неожиданном контексте могут вызвать у адресата определенную реакцию. Но это

мнение, как нам представляется, не дает полной возможности ответить на следующие вопросы:

1) Действительно ли авторские метафоры оказывают воздействие на читателей?

2) Если да, то одинаковый ли эффект производят все авторские метафоры на читателей? Как проявляется сходство или различие восприятия метафор, образованных на базе зрительного восприятия, и метафор, созданных на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, со стороны читателей?

3) Все ли читатели испытывают одно и то же воздействие от прочтения?

4) Оказывают ли влияние на их впечатление возраст, образование, социальная роль и др. факторы?

5) Языковые метафоры, которые фиксируются в толковых словарях, также оказывают воздействие на читателей?

6) Как проявляется сходство или различие восприятия авторских и языковых метафор со стороны читателей?

Ответить на перечисленные выше вопросы, с нашей точки зрения, дает возможность так называемый «социолингвистический опросно-анкетный эксперимент», который позволяет получить данные непосредственно от читателей. В целях получения всесторонних ответов на вопросы, по нашему мнению, можно провести два социолингвистических опроса. Языковым материалом одного эксперимента являются авторские метафоры, а другого – языковые. Сравнение перлокутивных эффектов этих двух типов метафор важно для нашего диссертационного исследования.

С другой стороны, во второй главе (см. 2.2.1) уже рассмотрена роль переводчика как первичного адресата и вторичного адресанта в художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации, проблема эквивалентности художественного перевода, а также вечная, по-прежнему дискуссионная проблема - «буквализм» или «вольность». Кроме того, с помощью анализа и сравнения переводов авторских и языковых метафор на

китайский язык мы рассмотрели, какой подход использует вторичный адресант к решению задачи, указали достоинства и недостатки всех изученных вариантов перевода, а также выявили трудность перевода метафор первого типа, т.е. индивидуальных метафор.

Для нашего исследования важно и выявление того, насколько переводы авторских метафор на китайский язык могут обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе, а также изучение способов решения задач при переводе анализируемого материала (в вопроснике представлено пять типов перевода для выбора) непосредственно со стороны вторичного адресата, т.е. носителя китайского языка, обладающего знанием русского языка. Один из перспективных способов для достижения нашей цели, по нашему мнению, – это проведение социолингвистического эксперимента, материалом которого служат индивидуально-авторские метафоры с их имеющимися переводами на китайский язык.

Кроме этого эксперимента, на наш взгляд, можно провести второй эксперимент, материалом которого являются не переводы языковых метафор, а сами языковые метафоры, потому что, как было установлено во второй главе, благодаря наличию подобных ассоциаций и аналогичных выражений в китайском языке, перевод языковых метафор, которые используются в художественных произведениях М. А. Булгакова, не вызывает у вторичного адресанта трудностей, и рассмотренные во второй главе переводы языковых метафор, в целом, не отличаются друг от друга. Цель второго эксперимента состоит в проверке понимания пяти указанных типов перевода информантами.

Таким образом, задачей третьей главы является изучение авторских и языковых метафор в коммуникативно-прагматическом, переводоведческом и сопоставительном ракурсах. Материалом исследования послужили индивидуальные и языковые метафоры, извлеченные из художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», и переводы авторских метафор на китайский язык.

В первом параграфе третьей главы (3.1) значительное внимание уделяется

выявлению и сопоставлению перлокутивных эффектов извлеченных нами индивидуальных и языковых метафор, которые созданные на базе 1) зрительного восприятия и 2) слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, непосредственно со стороны носителей русского языка с помощью социолингвистических экспериментов (условно назовем указанный параграф первой частью нашего социолингвистического исследования).

Второй параграф третьей главы содержит два раздела. В первом разделе (3.2.1) акцент делается на выявлении степени возможности переводов индивидуально-авторских метафор двух указанных выше типов на китайский язык обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе, а также рассмотрении способов решения задач при переводе изучаемого материала непосредственно со стороны носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка, с помощью социолингвистического эксперимента. Кроме этого, в том же разделе представлен анализ результатов второго эксперимента, материалом которого являются языковые метафоры, в целях проверки понимания типов перевода респондентами (условно назовем упомянутый раздел второй частью социолингвистического исследования).

Анализ социолингвистических опросов, проведенных среди носителей китайского языка, позволяет нам обнаружить проблему, с которой сталкиваются учащиеся, изучающие русский язык как иностранный. В связи с этим во втором разделе (3.2.2) предлагаются конкретные советы и процедуры для формирования у студентов – будущих переводчиков - умений и навыков, необходимых для выполнения художественного перевода как особого акта межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Необходимо повторно подчеркнуть, что, по нашему мнению, применение метода социолингвистического опроса как особого типа эксперимента позволяет получить более объективные результаты. Кроме того, такой подход способствует углублению наших знаний о своеобразии двух типов коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «(первичный адресант – художественный текст – первичный адресат) - (вторичный адресант – вторичный

художественный текст – вторичный адресат)». Наконец, до сих пор не проведено специального исследования, посвященного изучению перлокутивных эффектов индивидуально-авторских и языковых метафор, а также переводов метафор первого типа на китайский язык непосредственно со стороны носителей русского и китайского языков с помощью социолингвистических опросно-анкетных экспериментов. В этом проявляется новизна нашего исследования.

3.1. Восприятие авторских и языковых метафор носителями русского языка.

Анализ социолингвистических опросов

Прежде всего необходимо охарактеризовать специфику метода эксперимента. Этот метод используется не только в естественных, но и гуманитарных науках. Стоит уточнить определение термина «эксперимент». Мы придерживаемся мнения Т. Б. Крючковой, что «эксперимент – это исследование, в процессе которого создаются или изыскиваются условия, необходимые и достаточные для проявления и измерения связей явлений, интересующих экспериментатора в связи с целенаправленной проверкой уже сформулированной научной гипотезы» [Крючкова 1981: 168].

О роли эксперимента в языкознании впервые сказал академик Л. В. Щерба. В своей работе «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» ученый указывает на достоинства применения эксперимента при изучении живых языков. Л. В. Щерба справедливо отмечает, что «утвердительный результат подтверждает правильность постулата... Но особенно поучительны бывают отрицательные результаты: они указывают или на неверность постулированного правила, или на необходимость каких-то его ограничений и т.п.» [Щерба 1974: 31-32]. За экспериментальный метод также выступает Ю. Н. Караулов. Ученый пишет, что «языкознание приобретает статус науки экспериментальной, а эксперимент в лингвистике является наиболее сильным видом аргументации исследователя» [Караулов 1981: 135]. Мнение Ю. Н.

Караулова представляется убедительным.

Метод эксперимента широко применяется в социолингвистике, которая «изучает широкий комплекс проблем, связанных с социальной природой языка, его общественными функциями, механизмом воздействия социальных факторов на язык и той ролью, которую играет язык в жизни общества» [Швейцер 1990: 481]. Социолингвистическое исследование привлекает внимание многих как российских, так и зарубежных ученых (Лабов У. [1975а, 1975б, 1975в]; Панов М. В. [1979, 2004а, 2004б]; Швейцер А. Д. [1990, 2012а]; Крысин Л. П. [2004, 2006]; «Русский язык и советское общество (социолого-лингвистическое исследование)» под ред. М. В. Панова [1968а, 1968б, 1968в, 1968г.]; «Русский язык по данным массового обследования» под ред. Л. П. Крысина [1974]; «Новое в лингвистике. Вып. 7. Социолингвистика» [1975]; «Теоретические проблемы социальной лингвистики» [1981] и др.).

Основные понятия социолингвистики даны в трудах У. Лабова [Лабов 1975а, 1975б, 1975в]. Одно из этих понятий – понятие социолингвистической переменной. Ученый определяет социолингвистическую переменную как величину, «которая зависит от некоторой нелингвистической переменной социального контекста: говорящего, слушающего, аудитории, обстановки и т.п.» [Лабов 1975а: 150]. Среди социолингвистических переменных У. Лабов разграничивает индикаторы и маркеры. Индикаторы – это «переменные, которые зависят от социально-экономических, возрастных и этнических факторов, а маркеры – это более тщательно разработанные социолингвистические переменные, обладающие не только социальной дистрибуцией, но и стилистически дифференцированы» [там же]. Исследование языковых изменений, проводившееся на острове Мартас-Виньярд и в городе Нью-Йорке, позволяет У. Лабову прийти к выводу, что «в механизме языковых изменений отношения внутри системы языка и внешние, социолингвистические отношения систематически взаимопроникают друг в друга» [Лабов 1975б: 199].

Метод социолингвистического эксперимента используется как в монографии «Русский язык и советское общество (социолого-лингвистическое

исследование)» под ред. М. В. Панова [1968а, 1968б, 1968в, 1968г], так и в трудах ученого [Панов 1979, 2004а, 2004б] при изучении современного русского литературного языка. С помощью указанного метода М. В. Панов выявляет, что «состояние и динамика произносительных законов современного русского языка находятся в тесном соприкосновении со следующими социальными признаками: 1) местом жительства, 2) социальным положением, 3) возрастом, 4) семейным влиянием, 5) образованием и 6) влиянием радио» [Панов 1979: 216]. Из исследований этих ученых вытекает, что метод социолингвистического эксперимента позволяет выявить важнейшие социальные факторы, влияющие на развитие языка.

Далее нужно понять, какие этапы при проведении социолингвистического эксперимента и какие способы получения социолингвистических данных существуют. Можно выделить три этапа: «

- 1) На первом этапе необходимо сформулировать гипотезу, цель исследования;
- 2) второй этап представляет собой проведение эксперимента;
- 3) на третьем этапе происходит обработка полученных данных и их интерпретация» [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 151-152].

Основными способами сбора социолингвистических данных могут быть наблюдение, интервью, тесты, анкетирование (об этом см., например, [Беликов, Крысин 2001], [Швейцер 2012а]). Для нашего социолингвистического исследования очень важно высказанное в монографии «Русский язык и советское общество» под ред. М. В. Панова о том, что «задача социологической лингвистики требует получения массового материала, достаточно характеризующего каждую социально-возрастную группу населения» [Русский язык и советское общество 1968а: 42]. С точки зрения авторов указанной монографии, для разрешения этой проблемы можно провести анкетный опрос, который состоит из не только лингвистических, но и социальных (возраст, профессия, образование и т.д.) вопросов [там же: 43]. Только этим способом, считают авторы монографии, «можно получить массовый материал, допускающий количественную оценку»

[там же: 44].

Об этом говорит и А. Д. Швейцер: «Анкетный опрос является одним из широко используемых инструментов социолингвистического обследования в связи с его массовым характером» [Швейцер 2012а: 158]. Как отмечает ученый, «Анкета (опросный лист) представляет собой серию вопросов, логически связанных друг с другом и с центральной проблемой исследования... Наиболее распространенной формой вопросов, используемых составителями вопросников, были вопросы, в которых респонденту предлагается выбрать из серии перечисленных альтернатив» [там же: 158-159].

Методом получения данных нашего социолингвистического исследования является именно анкетирование. Форма анкет и опросных листов наших социолингвистических экспериментов соответствует указанной форме. Подробная информация об анкетах и опросных листах экспериментов представлена ниже.

Помимо социолингвистики, эксперимент также является одним из важнейших методов при изучении прагматики. О специфике эксперимента в прагматике говорится в монографии «Основы прагмалингвистики»: «В современных исследованиях большое внимание уделяется применению метода эксперимента в коммуникативно-прагматическом направлении, особенность которого заключается в изучении практической коммуникативной деятельности» [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 153].

Авторы монографии указывают на основные требования и принципы при выборе респондентов, при проведении социолингвистического опроса и т.д. По словам авторов, «основное требование при выборе информантов заключается в том, что все участники эксперимента должны обладать языковой компетентностью – владеть языковой системой, в которой проводится эксперимент» [там же]. Наш эксперимент соответствует этому требованию. Для первой части социолингвистического исследования все респонденты являются носителями русского языка.

При проведении социолингвистического опроса важно соблюдение следующих этических принципов:

- 1) получить добровольное согласие предполагаемых респондентов, заранее проинформированных относительно характера эксперимента;
- 2) защитить их от дискомфорта и возможного вреда;
- 3) избегать нечетких, двусмысленных и оскорбительных вопросов, по возможности использовать мягкие формулировки;
- 4) не допускать, чтобы у респондента возникло ощущение, что его оценивают;
- 5) не разглашать конфиденциальную информацию о респондентах, полученную в ходе эксперимента;
- 6) полностью объяснить суть исследования после проведения эксперимента» [там же: 154]. При проведении наших социолингвистических экспериментов мы соблюдали все перечисленные принципы.

Изучением перлокуции того или иного текста на адресата с помощью проведения социолингвистического эксперимента занимались многие исследователи [там же: 196-199], но, как говорилось выше, перлокутивные эффекты индивидуальных и языковых метафор со стороны читателей с помощью социолингвистических опросов еще мало изучены, в чем проявляется новизна нашего диссертационного исследования.

Итак, для выявления и сравнения перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор со стороны носителей русского языка мы провели два эксперимента, создали анкеты и опросные листы (они представлены в приложениях 3 и 4), чтобы собрать и классифицировать полученные данные.

Как в первом, так и во втором экспериментах первой части социолингвистического исследования анкеты проводились среди носителей русского языка. Для расширения круга респондентов мы пользовались социальными сетями. В первом опросе участвовали 110 информантов, а во втором – 191 разного возраста, пола, образования, а также люди широкого спектра профессий и увлечений. Нужно повторно подчеркнуть, что этот подход расширил аудиторию и позволил достичь наиболее объективных результатов исследования речевого воздействия авторских и языковых метафор на самих респондентов.

Ниже представлены общие сведения о двух экспериментах.

Первый социолингвистический опросно-анкетный эксперимент

1. **Цель** эксперимента состоит в выявлении эмоционального воздействия индивидуальных метафор на носителей русского языка. Указанный эксперимент направлен на следующие вопросы, заданные в начале третьей главы:

1) Действительно ли индивидуальные метафоры воздействуют на читателей?

2) Если да, то одинаковый ли эффект производят все авторские метафоры на читателей? Как проявляется сходство или различие восприятия метафор, образованных на базе зрительного восприятия, и метафор, созданных на базе слухового восприятия и синкретического восприятия, со стороны читателей?

3) Все ли читатели испытывают одно и то же воздействие от прочтения?

4) Оказывают ли влияние на их впечатление возраст, образование, социальная роль и др. факторы?

2. В **опросный лист** был включен наш материал, и по каждому из высказываний предложено 3 вопроса: 1) «Понимаете ли Вы это предложение?» (три выбора: вполне понятно / не очень понятно / совсем не понятно); 2) «Показалось ли Вам это предложение?» (два выбора: обычным, нейтральным / необычным) и 3) «Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения?» (четыре выбора: ничего / удивление / восхищение / эстетическое удовольствие). Эти вопросы направлены на выявление перлокутивных эффектов, производимых авторскими метафорами на адресата.

3. **Материалом** эксперимента послужили следующие авторские метафоры:

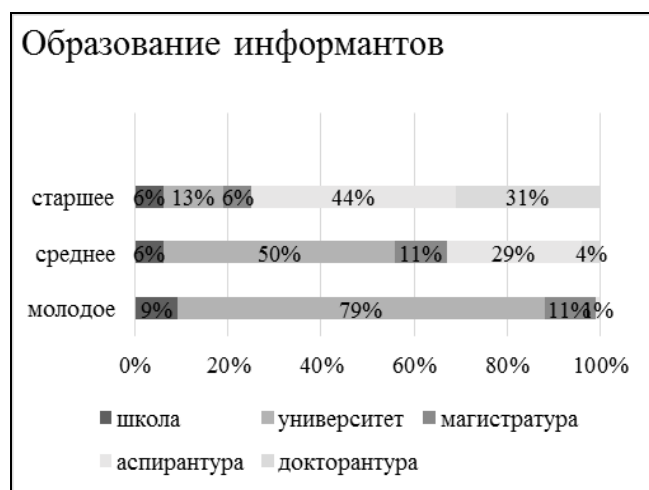
1) "*Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали*" [Мастер и Маргарита 2011: 7]; 2) "*В глазах его плавал и метался страх <...>*" [там же: 153]; 3) "*Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения*" [там же: 65]; 4) "*Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль*" [там же: 28]; 5) "*Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>*" [там же: 160]; 6) "*<...> в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*" [там же: 49] и 7) "*<...> встревоженная вопросом истина со*

дна души на мгновение прыгает в глаза <...>" [там же: 174]. Следует отметить, что мы заменили не все, но важные имена местоимениями.

4. **Сведения об информантах:** количество информантов в возрасте 16-25 лет (далее – молодое поколение) составило 66 человек, 26-40 лет (среднее поколение) – 28, а 41-60 лет (старшее поколение) – 16.

График α-1.

График α-2.



– Молодое поколение: 61% (из 66 - 40) - студенты / 9% (из 66 - 6) - сотрудники / 10% (из 66 - 7) - учителя / 20% (из 66 - 13) - другое;
 – Среднее поколение: 25% (из 28 - 7) - преподаватели вузов / 21% (из 28 - 6) - сотрудники / 11% (из 28 - 3) - инженеры / 43% (из 28 - 12) - другое;
 – Старшее поколение: 75% (из 16 - 12) - преподаватели вузов / 19% (из 16 - 3) - инженеры / 6% (из 16 - 1) - другое.

– Молодое поколение: 9% (из 66 - 6) - школа / 79% (из 66 - 52) - ун-т / 11% (из 66 - 7) - магис-ра / 1% (из 66 - 1) асп-ра / 0% - док-ра;
 – Среднее поколение: 6% (из 28 - 2) - школа / 50% (из 28 - 14) - ун-т / 11% (из 28 - 3) - магис-ра / 29% (из 28 - 8) - асп-ра / 4% (из 28 - 1) - док-ра;
 – Старшее поколение: 6% (из 16 - 1) - школа / 13% (из 16 - 2) - ун-т / 6% (из 16 - 1) - магис-ра / 44% (из 16 - 7) - асп-ра / 31% (из 16 - 5) - док-ра.

Среди молодого поколения 61% опрошенных являются студентами; 79% учатся в бакалавриате, 11% - в магистратуре, 1% - в аспирантуре, среди всех информантов молодого поколения, которые имеют высшее образование, 42% (из 66 - 28) респондентов имеют филологическое образование.

Среди среднего поколения 25% информантов работают преподавателями вузов; 29% имеют степень кандидата наук, 4% - доктора наук, среди всех опрошенных среднего поколения, имеющих высшее образование, 21% (из 28 - 6) информантов имеют филологическое образование.

Среди старшего – 75% опрошенных работают преподавателями вузов; 44%

имеют степень кандидата наук, 31% - доктора наук, среди всех респондентов старшего поколения, имеющих высшее образование, 56% (из 16 - 9) информантов обладают профессиональными филологическими знаниями.

Степень интереса к языку и литературе варьирует от молодого поколения к старшему: среди молодого поколения 74% (из 66 - 49) опрошенных увлекаются языком и литературой; среди среднего – 46% (из 28 - 13), а среди старшего – 63% (из 16 - 10).

Второй социолингвистический опросно-анкетный эксперимент

1. **Цель** эксперимента – сравнить восприятия авторских и языковых метафор информантами. Указанный эксперимент направлен на получение ответов на другие вопросы, которые заданы в начале третьей главы:

1) Языковые метафоры, которые фиксируются в толковых словарях, также оказывают воздействие на читателей?

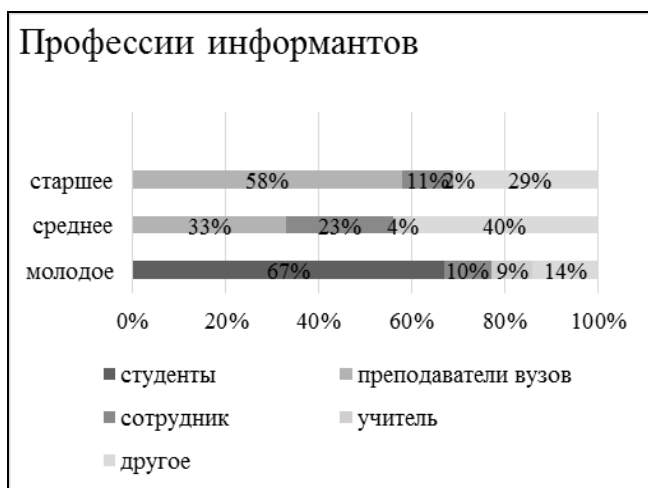
2) Как проявляется сходство или различие восприятия авторских и языковых метафор со стороны читателей?

2. В **опросный лист** был включен наш материал, и по каждому из высказываний предложено 3 вопроса: 1) «Понимаете ли Вы это предложение?» (три выбора: вполне понятно / не очень понятно / совсем не понятно); 2) «Показалось ли Вам это предложение?» (два выбора: обычным, нейтральным / необычным) и 3) «Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения?» (четыре выбора: ничего / удивление / восхищение / эстетическое удовольствие [можно выбрать несколько вариантов]).

3. **Материалом** эксперимента являются следующие языковые метафоры: 1) "*Радость загорелась в ее глазках <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 60]; 2) "*<...> волосы поднялись дыбом*" [там же: 163]; 3) "*Два глаза уперлись ей в лицо*" [там же: 262]; 4) "*<...> слова хлынули потоком*" [Собачье сердце 2014: 198]; 5) "*В его голове прыгала только одна мысль о том, <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 183].

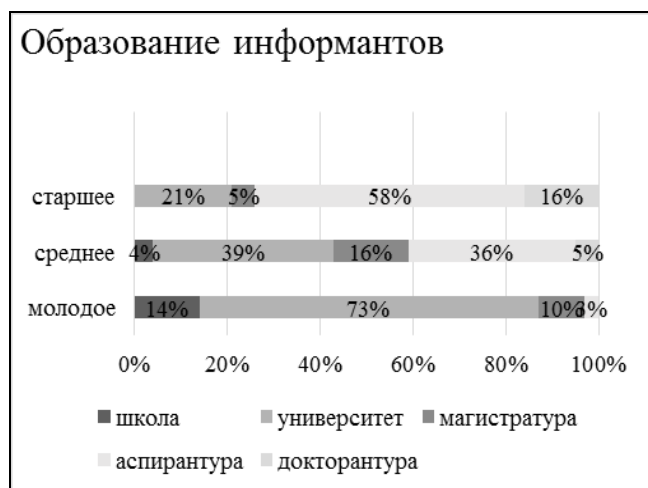
4. **Сведения об информантах:** количество информантов молодого поколения составило 78 человек, среднего поколения – 75, а старшего поколения – 38.

График а-3.



– Молодое поколение: 67% (из 78 - 52) - студенты / 10% (из 78 - 8) - сотрудники / 9% (из 78 - 7) - учителя / 14% (из 78 - 11) - другое;
 – Среднее поколение: 33% (из 75 - 25) - преподаватели вузов / 23% (из 75 - 17) - сотрудники / 4% (из 75 - 3) - учителя / 40% (из 75 - 30) - другое;
 – Старшее поколение: 58% (из 38 - 22) - преподаватели вузов / 11% (из 38 - 4) - сотрудники / 2% (из 38 - 1) - учителя / 29% (из 38 - 11) - другое.

График а-4.



– Молодое поколение: 14% (из 78 - 11) - школа / 73% (из 78 - 57) - ун-т / 10% (из 78 - 8) - магис-ра / 3% (из 78 - 2) асп-ра / 0% - док-ра;
 – Среднее поколение: 4% (из 75 - 3) - школа / 39% (из 75 - 29) - ун-т / 16% (из 75 - 12) - магис-ра / 36% (из 75 - 27) - асп-ра / 5% (из 75 - 4) - док-ра;
 – Старшее поколение: 0% - школа / 21% (из 38 - 8) - ун-т / 5% (из 38 - 2) - магис-ра / 58% (из 38 - 22) - асп-ра / 16% (из 38 - 6) - док-ра.

Среди молодого поколения 67% опрошенных являются студентами; 73% учатся в бакалавриате, 10% - в магистратуре, 3% - в аспирантуре, среди всех информантов молодого поколения, которые имеют высшее образование, 50% (из 78 - 39) респондентов имеют филологическое образование.

Среди опрошенных среднего возраста – 33% информантов работают преподавателями вузов; 36% имеют степень кандидата наук, 5% - доктора наук, среди всех респондентов среднего поколения, имеющих высшее образование, 27% (из 75 - 20) информантов имеют профессиональное филологическое образование.

Среди старшего – 58% опрошенных работают преподавателями вузов, 58% имеют степень кандидата наук, 16% - доктора наук, среди всех информантов старшего поколения, имеющих высшее образование, 42% (из 38 - 16) респондентов обладают профессиональными филологическими знаниями.

Степень интереса к языку и литературе варьируется от молодого поколения к старшему: среди молодого поколения 78% (из 78 - 61) опрошенных увлекаются языком и литературой; среди среднего – 49% (из 75 - 37), а среди старшего – 84%

(из 38 - 32).

Из сведений об информантах обоих экспериментов очевидно, что профессии информантов трех групп сильно различаются. Кроме того, у старшего поколения уровень профессиональных филологических знаний заметно выше, чем молодое и среднее поколения. Для нашего исследования важно понять, будет ли различаться восприятие индивидуально-авторских метафор респондентами трех поколений под влиянием профессий, образования и личного интереса в сфере языка и литературы.

5. Все намеченные цели двух экспериментов предполагают решение следующих **задач**:

1) выявить перлокутивные эффекты индивидуально-авторских метафор путем анализа результатов первого социолингвистического опросно-анкетного эксперимента;

2) сравнить прагматическое воздействие самих индивидуально-авторских, языковых метафор, а также восприятие этих двух типов метафор информантами путем анализа результатов двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов.

Все приведенные выше метафоры делятся на две группы: I) метафоры, образованные на базе зрительного восприятия, и II) метафоры, созданные на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия.

Группа I) разделяется на три подгруппы:

I-A) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей (в высказываниях субъективный характер приобретают названия эмоций);

I-B) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания их волос, и метафора, которая направлена на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажа с помощью описания солнечного света;

I-B) метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей с помощью описания их взора.

Необходимо подчеркнуть, что разделение указанных подгрупп обусловлено результатами двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов, и эта классификация примеров соответствует предложенной группировке метафор во второй главе.

В группу II) входят следующие метафоры: во-первых, метафоры, созданные на базе слухового восприятия; во-вторых, метафоры, сформированные на основе различных видов восприятия. Как было сказано, метафоры, созданные на основе слухового восприятия и синкретического восприятия, свидетельствуют о творческом мастерстве первичного адресанта, а также его способности устанавливать связь между явлениями, в связи с чем мы будем акцентировать внимание на изучении перлокутивных эффектов индивидуально-авторских метафор этой группы.

Согласно анализу, существенным фактором, влияющим на результаты, является возраст, поэтому результаты будут различаться по этому параметру. Следует отметить, что для сопоставления результаты первого и второго социолингвистических экспериментов будут представлены в виде как графиков (β -1 – β -24), так и таблиц (γ -1 – γ -3). Рассмотрим, какое воздействие оказывают метафоры группы I) на индивидуальное восприятие адресата.

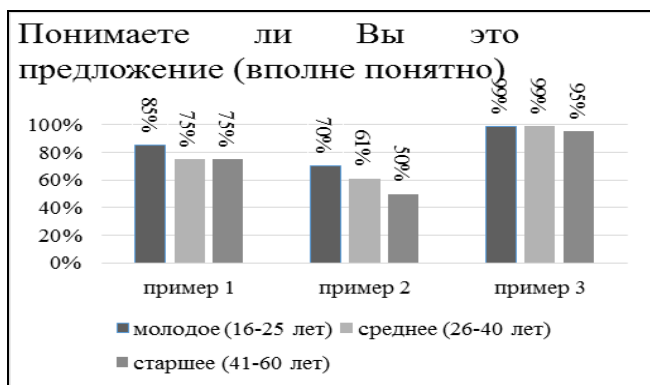
I. Метафоры, образованные на основе зрительного восприятия

I-A. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей (в высказываниях субъективный характер приобретают названия эмоций)

– Авторские: (1) "<...> но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали" [Мастер и Маргарита 2011: 7]; (2) "В глазах его плавал и метался страх <...>" [там же: 153].

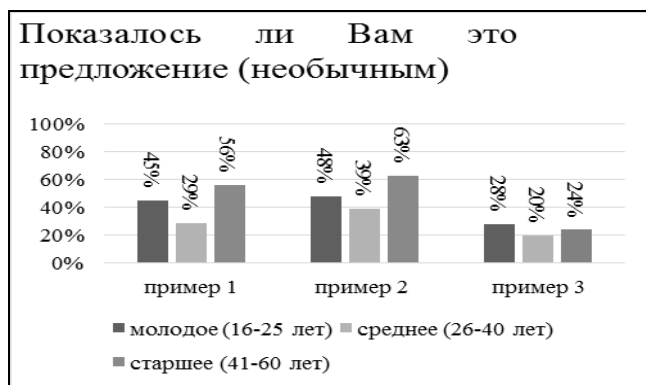
– Языковая: (3) "Радость загорелась в ее глазках <...>" [там же: 60].

График β-1.



- Пример 1: молодое - 85% (из 66 - 56); среднее - 75% (из 28 - 21); старшее - 75% (из 16 - 12);
- Пример 2: молодое - 70% (из 66 - 46); среднее - 61% (из 28 - 17); старшее - 50% (из 16 - 8);
- Пример 3: молодое - 99% (из 78 - 77); среднее - 99% (из 75 - 74); старшее - 95% (из 38 - 36).

График β-2.

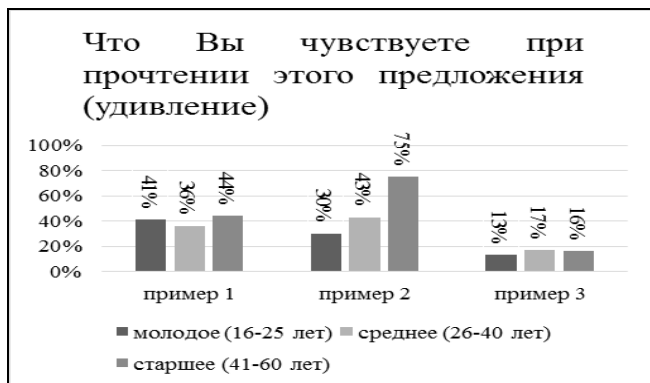


- Пример 1: молодое - 45% (из 66 - 30); среднее - 29% (из 28 - 8); старшее - 56% (из 16 - 9);
- Пример 2: молодое - 48% (из 66 - 32); среднее - 39% (из 28 - 11); старшее - 63% (из 16 - 10);
- Пример 3: молодое - 28% (из 78 - 22); среднее - 20% (из 75 - 15); старшее - 24% (из 38 - 9).

Приведенные выше авторские метафоры (примеры 1 и 2) появляются в повествовании при описании эмоционального состояния персонажей (подробный анализ см. 2.2.2). Сравнивая результаты, которые представлены в графике β-1, мы замечаем, что, языковую метафору "*радость загорелась в глазках*", которая нашла отражение в толковых словарях, понимают подавляющее большинство всех информантов (молодое: 99% / среднее: 99% / старшее: 95% [см. график β-1]). Несмотря на то что, как говорилось ранее, авторские метафоры, в которых названия эмоций сочетаются с глаголами движения и перемещения, используются в рамках общеязыковой системности, эти метафоры (особенно пример 2), вызывают у респондентов определенное недопонимание.

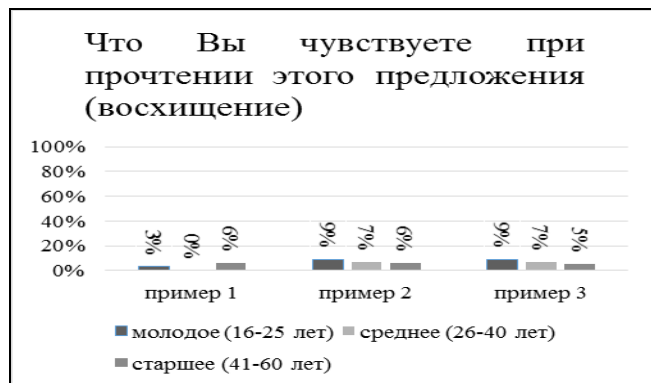
Результаты, представленные в графике β-2, показывают, что только среди старшего поколения более 50% информантов считают приведенные две авторские метафоры необычными, при этом больше респондентов всех поколений видят нетривиальность второго примера. Если сравнить результаты изучения авторских и языковой метафор, то ниже 30% опрошенных считают языковую метафору необычной. В этом проявляется индивидуальность метафор первого типа, т.е. авторских метафор.

График β-3.



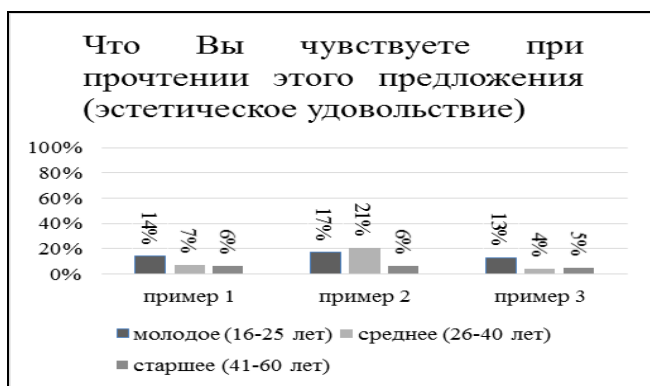
- Пример 1: молодое - 41% (из 66 - 27); среднее - 36% (из 28 - 10); старшее - 44% (из 16 - 7);
- Пример 2: молодое - 30% (из 66 - 20); среднее - 43% (из 28 - 12); старшее - 75% (из 16 - 12);
- Пример 3: молодое - 13% (из 78 - 10); среднее - 17% (из 75 - 13); старшее - 16% (из 38 - 6).

График β-4.



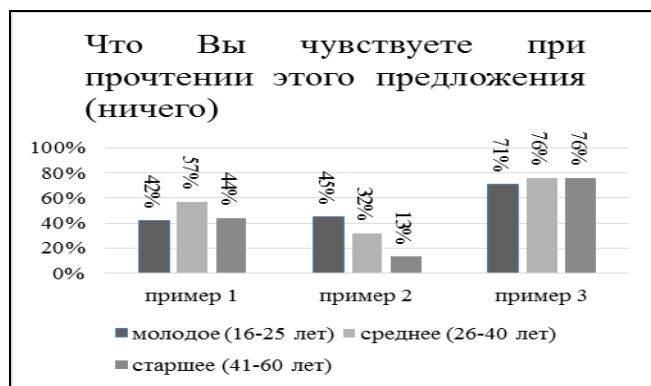
- Пример 1: молодое - 3% (из 66 - 2); среднее - 0% (из 28 - 0); старшее - 6% (из 16 - 1);
- Пример 2: молодое - 9% (из 66 - 6); среднее - 7% (из 28 - 2); старшее - 6% (из 16 - 1);
- Пример 3: молодое - 9% (из 78 - 7); среднее - 7% (из 75 - 5); старшее - 5% (из 38 - 2).

График β-5.



- Пример 1: молодое - 14% (из 66 - 9); среднее - 7% (из 28 - 2); старшее - 6% (из 16 - 1);
- Пример 2: молодое - 17% (из 66 - 11); среднее - 21% (из 28 - 6); старшее - 6% (из 16 - 1);
- Пример 3: молодое - 13% (из 78 - 10); среднее - 4% (из 75 - 3); старшее - 5% (из 38 - 2).

График β-6.



- Пример 1: молодое - 42% (из 66 - 28); среднее - 57% (из 28 - 16); старшее - 44% (из 16 - 7);
- Пример 2: молодое - 45% (из 66 - 30); среднее - 32% (из 28 - 9); старшее - 13% (из 16 - 2);
- Пример 3: молодое - 71% (из 78 - 55); среднее - 76% (из 75 - 57); старшее - 76% (из 38 - 29).

Рассмотрим сначала перлокутивные эффекты двух авторских метафор на адресата (при ответе на вопрос «Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения?») информанты могли выбрать один или несколько вариантов из разных чувств [но не могли отметить разные чувства и «ничего» одновременно], поэтому суммарный процент может превышать 100%).

Во-первых, среди старшего поколения, в сравнении с респондентами других социальных групп, намного больше информантов испытывают удивление от прочтения этих двух авторских метафор, в частности второй метафоры (старшее: 75% vs. молодое и среднее: 30% и 43% [см. график β-3]). Во-вторых, эти

метафоры вызывают у респондентов слабое чувство восхищения (см. график β -4).

Далее, эти две метафоры оказывают намного больше эстетического воздействия на среднее и молодое поколения по отношению к старшему (см. график β -5 [молодое и среднее: 14% и 7% vs. старшее: 6% "пример (1) на странице 200"]; [молодое и среднее: 17% и 21% vs. старшее: 6% "пример (2) на странице 200"]). Как нам представляется, это связано с различием в понимании эстетического удовольствия, т.е. для старшего поколения оно является синонимом чувства прекрасного, именно поэтому метафоры о тревоге и страхе, которые передают неприятные чувства, старшее поколение считает не эстетичными.

Наконец, при прочтении примера (2) малая доля опрошенных, в частности старшего поколения, в ответах про свои чувства отмечает «ничего» (старшее: 13% vs. молодое и среднее: 45% и 32% [см. график β -6]).

Из всего сказанного ранее вытекает, что старшее поколение в целом, как нам представляется, под влиянием профессии, образования и личного интереса в сфере языка и литературы, о которых упоминалось ранее (см. сведения об информантах первого эксперимента), выше оценивает индивидуальные метафоры. Но это предположение нуждается в проверке-подтверждении с помощью анализа результатов других авторских метафор.

Сравнение результатов авторских и языковой метафор приводит к тому, что языковая метафора оказывает не сильное воздействие на всех информантов: среди всех поколений большинство респондентов при прочтении этой метафоры в ответах про свои чувства отмечают «ничего» (см. график β -6).

Итак, мы изучили авторские и языковые метафоры, эксплицитно показывающие психическое состояние персонажей, и выявили различие перлокутивных эффектов этих метафор. Согласно результатам экспериментов, авторские метафоры вызывают у адресата определенное чувство, но по-разному оказывают воздействие. Очевидно, пример (2) в большей степени оказывает воздействие на респондентов, чем пример (1), а языковая метафора, будучи общепонятной, вызывает у адресата несильные эмоциональные реакции.

Далее исследуем и сопоставим перлокутивные эффекты индивидуально-

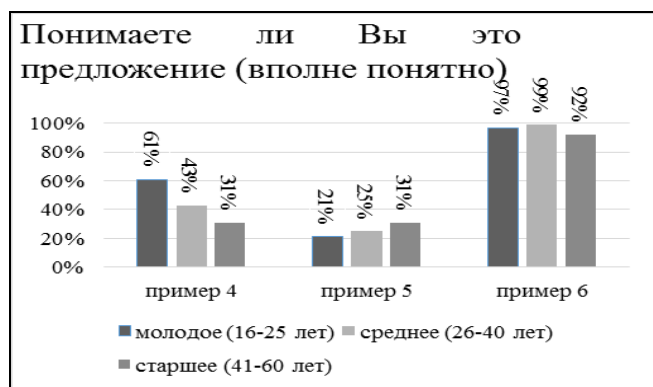
авторских и языковых метафор, которые или эксплицитно, или имплицитно проявляют внутреннее состояние персонажей. Как подчеркивалось выше, разделение следующих подгрупп I-Б) и I-В) обусловлено результатами двух экспериментов, и эта классификация примеров соответствует предложенной группировке метафор во второй главе.

I-Б. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания их волос, и метафора, которая направлена на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажа с помощью описания солнечного света

– Авторские: (4) "**Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения**" [Мастер и Маргарита 2011: 65]; (5) "**Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль**" [там же: 28].

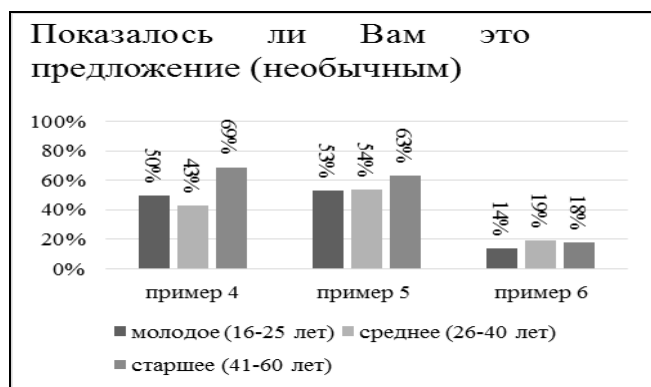
– Фразеологизм: (6) "<...> **волосы поднялись дыбом**" [там же: 163].

График β-7.



– Пример 4: молодое - 61% (из 66 - 40); среднее - 43% (из 28 - 12); старшее - 31% (из 16 - 5);
 – Пример 5: молодое - 21% (из 66 - 14); среднее - 25% (из 28 - 7); старшее - 31% (из 16 - 5);
 – Пример 6: молодое - 97% (из 78 - 76); среднее - 99% (из 75 - 74); старшее - 92% (из 38 - 35).

График β-8.



– Пример 4: молодое - 50% (из 66 - 33); среднее - 43% (из 28 - 12); старшее - 69% (из 16 - 11);
 – Пример 5: молодое - 53% (из 66 - 35); среднее - 54% (из 28 - 15); старшее - 63% (из 16 - 10);
 – Пример 6: молодое - 14% (из 78 - 11); среднее - 19% (из 75 - 14); старшее - 18% (из 38 - 7).

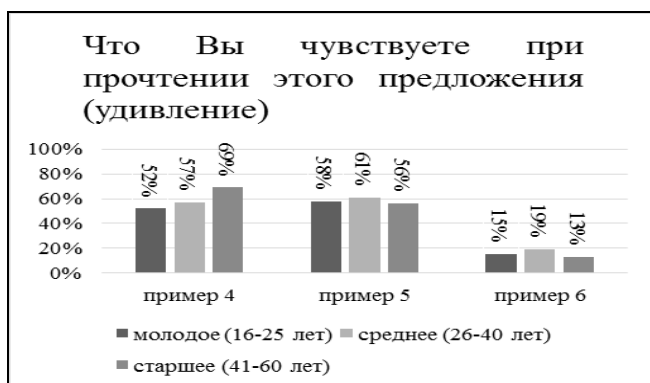
Приведенные выше авторские метафоры появляются в повествовании в ершалаимской и московской сюжетных линиях романа «Мастер и Маргарита» при описании Ивана Бездомного и Иешуа. Адресант создает метафору (пример 4) не только с целью выражения эмоции персонажа, но и для того, чтобы поразить

воображение адресата. Что же касается примера (5), то нарратор сознательно создает уникальное метафорическое высказывание, чтобы наделить святостью Иешуа (подробный анализ см. раздел 2.2.2). Рассмотрим результаты социолингвистического опроса.

Согласно результатам социолингвистических экспериментов, которые представлены в графике β-7, с одной стороны, в связи с отсутствием более развернутого контекста указанные авторские метафоры, которые теснейшим образом связаны с собственным жизненным опытом адресанта и его замыслом, не понятны большинству опрошенных, но, с другой стороны, без контекста понимание выражения "волосы поднялись дыбом" не вызывает у информантов трудностей (см. график β-7).

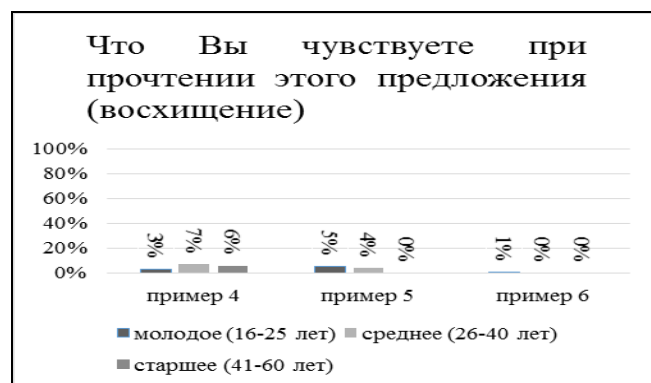
Сходные результаты социолингвистических экспериментов мы нашли в графике β-8: более половины информантов считают приведенные выше две авторские метафоры необычными, а среди всех поколений малая доля респондентов считает приведенную выше языковую метафору необычной (молодое: 14% / среднее: 19% / старшее: 18%). Сравнение результатов двух опросов позволяет выявить индивидуальность приведенных выше авторских метафор.

График β-9.



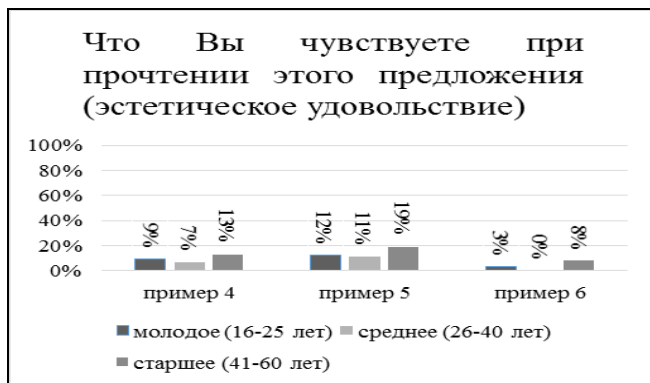
- Пример 4: молодое - 52% (из 66 - 34); среднее - 57% (из 28 - 16); старшее - 69% (из 16 - 11);
- Пример 5: молодое - 58% (из 66 - 38); среднее - 61% (из 28 - 17); старшее - 56% (из 16 - 9);
- Пример 6: молодое - 15% (из 78 - 12); среднее - 19% (из 75 - 14); старшее - 13% (из 38 - 5).

График β-10.



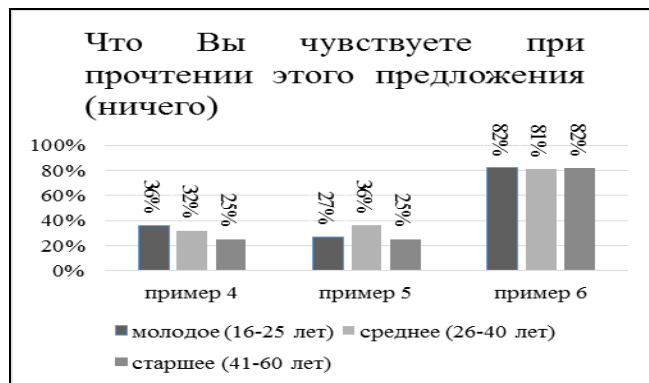
- Пример 4: молодое - 3% (из 66 - 2); среднее - 7% (из 28 - 2); старшее - 6% (из 16 - 1);
- Пример 5: молодое - 5% (из 66 - 3); среднее - 4% (из 28 - 1); старшее - 0% (из 16 - 0);
- Пример 6: молодое - 1% (из 78 - 1); среднее - 0% (из 75 - 0); старшее - 0% (из 38 - 0).

График β-11.



– Пример 4: молодое - 9% (из 66 - 6); среднее - 7% (из 28 - 2); старшее - 13% (из 16 - 2);
 – Пример 5: молодое - 12% (из 66 - 8); среднее - 11% (из 28 - 3); старшее - 19% (из 16 - 3);
 – Пример 6: молодое - 3% (из 78 - 2); среднее - 0% (из 75 - 0); старшее - 8% (из 38 - 3).

График β-12.



– Пример 4: молодое - 36% (из 66 - 24); среднее - 32% (из 28 - 9); старшее - 25% (из 16 - 4);
 – Пример 5: молодое - 27% (из 66 - 18); среднее - 36% (из 28 - 10); старшее - 25% (из 16 - 4);
 – Пример 6: молодое - 82% (из 78 - 64); среднее - 81% (из 75 - 61); старшее - 82% (из 38 - 31).

Результаты перлокутивных эффектов двух авторских метафор выявляют, что обе метафоры оказывают сильное воздействие на информантов. Во-первых, среди всех поколений более половины информантов испытывают удивление от них (см. график β-9). Результаты подтверждают наше мнение о том, что адресант создает метафору (пример 4) для того, чтобы поразить воображение адресата (эта метафора вызывает у 69% респондентов старшего поколения чувство удивления).

Во-вторых, при прочтении этих авторских метафор доля респондентов старшего поколения, которые в ответах про свои чувства отмечают «ничего», ниже долей информантов других групп (см. график β-12 [старшее: 25% vs. молодое и среднее: 36% и 32% "пример 4"]; [старшее: 25% vs. молодое и среднее: 27% и 36% "пример 5"].

Далее, сравнивая эти результаты с результатами исследования метафор предыдущей группы, мы замечаем, что метафоры (примеры 4 и 5) вызывают у старшего поколения более сильное чувство эстетического удовольствия (ср. графики β-11 [13% "пример 4" и 19% "пример 5"] vs. β-5 на странице 202 [6% "пример 1" и 6% "пример 2"]); кроме того, старшее поколение по сравнению с информантами других социальных групп при прочтении этих метафор больше испытывает указанное чувство (старшее: 13% vs. молодое и среднее: 9% и 7% "пример 4"; старшее: 19% vs. молодое и среднее: 12% и 11% "пример 5" [см.

график β -11]). Это вновь означает, что информанты старшего поколения выше оценивают авторские метафоры.

Если сравнить результаты авторских и языковой метафор, то преобладающее большинство всех информантов при прочтении примера (б) на странице 204 в ответах про свои чувства отмечают «ничего», т.е. это выражение оказывает слабое воздействие на респондентов (ср. графики β -9 – β -12).

Изучение результатов первого и второго экспериментов позволяет выявить, что 1) понимание рассмотренных выше крайне окказиональных метафор зависит от более развернутого контекста; 2) эти метафоры вызывают у респондентов сильное чувство удивления и 3) авторские метафоры в большей степени оказывают воздействие на адресата, чем общепонятные выражения.

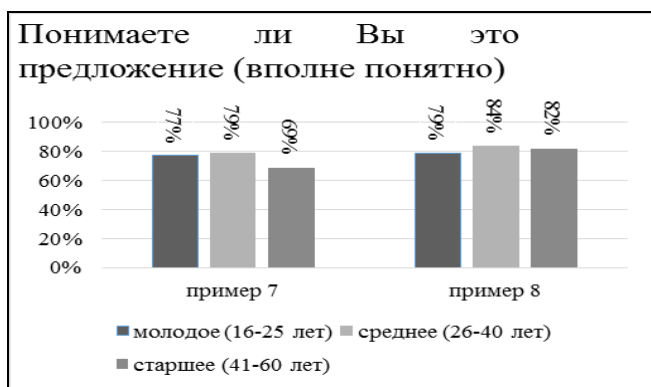
Рассмотрим перлокутивные эффекты метафор, эксплицитно показывающих внутреннее состояние персонажей с помощью описания их взора.

I-V. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение психического состояния персонажей с помощью описания их взора

– Авторская: (7) "*Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 160].

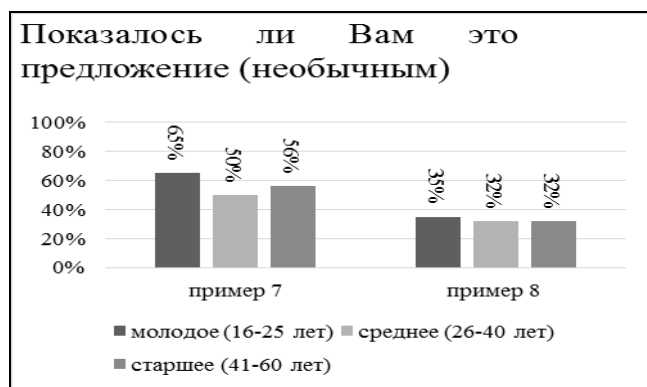
– Языковая: (8) "<...> *Два глаза уперлись ей в лицо*" [там же: 262].

График β -13.



– Пример 7: молодое - 77% (из 66 - 51); среднее - 79% (из 28 - 22); старшее - 69% (из 16 - 11);
 – Пример 8: молодое - 79% (из 78 - 62); среднее - 84% (из 75 - 63); старшее - 82% (из 38 - 31).

График β -14.



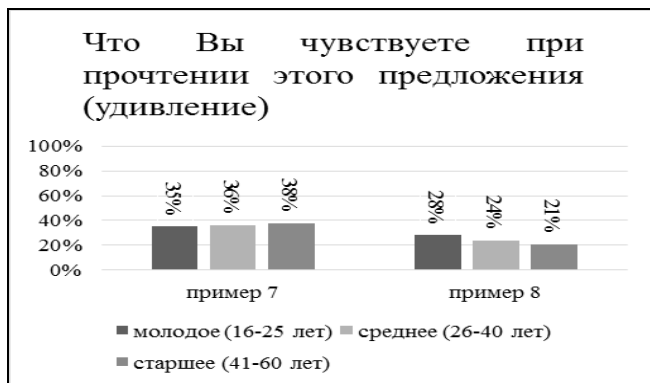
– Пример 7: молодое - 65% (из 66 - 43); среднее - 50% (из 28 - 14); старшее - 56% (из 16 - 9);
 – Пример 8: молодое - 35% (из 78 - 27); среднее - 32% (из 75 - 24); старшее - 32% (из 38 - 12).

Приведенная авторская метафора появляется в повествовании, когда финдиректор театра Римский не поверил администратору театра Варенухе, который рассказывал обо всех безумствах, которые совершил директор Лиходеев, Римский посмотрел на администратора настороженно (подробное описание ситуации см. 2.2.2).

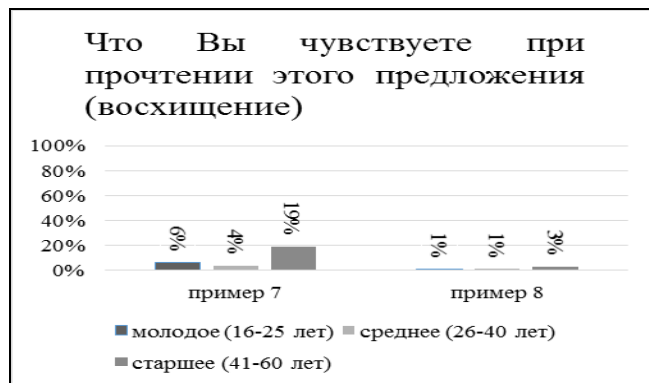
Согласно результатам экспериментов, как авторская, так и языковая метафоры не вызывают у большинства информантов всех поколений непонимание (см. график β -13). Причина, на наш взгляд, состоит в том, что при отсутствии развернутого контекста обе метафоры показывают уже достаточно ясную картину ситуаций: кто-то неподвижно смотрит каким-то взором на кого-то.

Несмотря на то что большинство респондентов понимают эти метафоры, различие между авторской и языковой метафорами все-таки проявляется в результатах, представленных в графике β -14: среди всех поколений больше опрошенных считают пример (7) необычным. Это, с нашей точки зрения, связано с тем, что нарратор может выбрать общеупотребительные выражения типа "*он посмотрел острым взглядом на него*"; "*он бросил на него колючий взгляд*" и др., но повествователь делает другой выбор. Как указывалось в разделе 2.2.2, адресант намерен не только усилить степень интенсивности, но и придать метафоре новый характер, а также произвести на адресата сильное впечатление. Сопоставление результатов двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов подтверждает наше мнение.

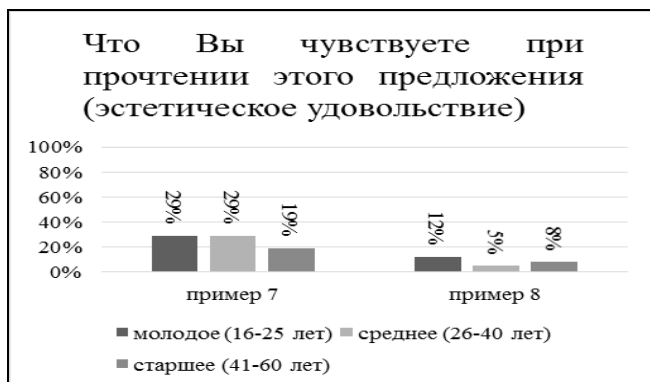
Если сопоставить результаты изучения примера (8) с результатами исследования предыдущих примеров (3) на странице 200 и (6) на странице 204, то информанты всех поколений считают пример (8) более необычным (ср. графики β -2, β -8 и β -14). Из этого следует, как нам представляется, что несмотря на то что языковые метафоры вошли в словарный состав языка и являются общим кодом для всех информантов, некоторые языковые метафоры используются в художественной литературе, но не активно в узусе, в связи с чем носители языка могут считать их необычными.

График β -15.

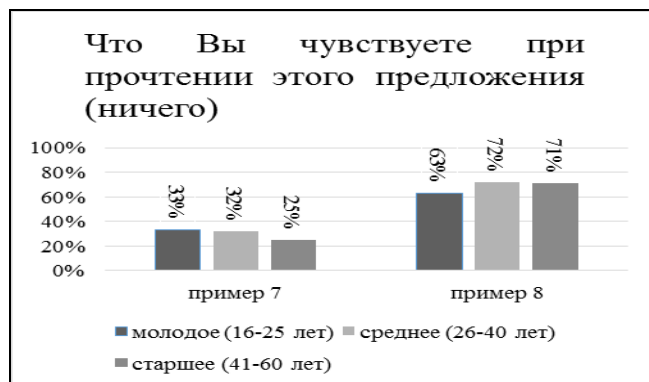
– Пример 7: молодое - 35% (из 66 - 23); среднее - 36% (из 28 - 10); старшее - 38% (из 16 - 6);
 – Пример 8: молодое - 28% (из 78 - 22); среднее - 24% (из 75 - 18); старшее - 21% (из 38 - 8).

График β -16.

– Пример 7: молодое - 6% (из 66 - 4); среднее - 4% (из 28 - 1); старшее - 19% (из 16 - 3);
 – Пример 8: молодое - 1% (из 78 - 1); среднее - 1% (из 75 - 1); старшее - 3% (из 38 - 1).

График β -17.

– Пример 7: молодое - 29% (из 66 - 19); среднее - 29% (из 28 - 8); старшее - 19% (из 16 - 3);
 – Пример 8: молодое - 12% (из 78 - 9); среднее - 5% (из 75 - 4); старшее - 8% (из 38 - 3).

График β -18.

– Пример 7: молодое - 33% (из 66 - 22); среднее - 32% (из 28 - 9); старшее - 25% (из 16 - 4);
 – Пример 8: молодое - 63% (из 78 - 49); среднее - 72% (из 75 - 54); старшее - 71% (из 38 - 27).

Рассмотрим результаты социолингвистических экспериментов, которые представлены в графиках β -15 – β -18, а также сравним результаты исследования метафор всех подгрупп группы I), т.е. метафор, образованных на базе зрительного восприятия.

Во-первых, результаты, представленные в графиках β -16 и β -18, показывают, что при прочтении примера (7) на странице 207 опрошенные старшего поколения при сравнении с информантами других социальных групп намного больше испытывают чувство восхищения (старшее: 19% vs. молодое и среднее: 6% и 4% [см. график β -16]) и меньше в ответах про свои чувства отмечают «ничего» (старшее: 25% vs. молодое и среднее: 33% и 32% [см. график β -18]). Это снова говорит о том, что старшее поколение под влиянием образования, профессии и

личного интереса в сфере языка и литературы более эмоционально оценивает индивидуальные метафорические высказывания.

Во-вторых, сравнение результатов перлокутивных эффектов авторской и языковой метафор приводит к тому, что метафора первого типа по-прежнему в большей степени оказывает воздействие на адресата. С помощью сопоставления проявляется индивидуальность рассмотренной авторской метафоры.

В-третьих, если сравнить результаты изучения авторской метафоры (пример 7), которая создана на базе зрительного восприятия, с результатами исследования предыдущих авторских метафор (примеры 1 и 2 на странице 200; 4 и 5 на странице 204), которые образованы на основе того же восприятия, то при приобретении нового характера (об этом говорилось выше) указанная авторская метафора вызывает у опрошенных не чувство сильного удивления, а намного глубокое чувство эстетического удовольствия (ср. графики β -5, β -11 и β -17).

В-четвертых, следует учесть важный момент. Мы уже говорили, что информанты считают языковую метафору *"два глаза уперлись ей в лицо"* по сравнению с другими метафорами *"радость загорелась в глазках"* и *"волосы поднялись дыбом"* более необычной. Сравнивая результаты исследования первой языковой метафоры с результатами изучения других языковых метафор, мы вновь обнаруживаем, что при прочтении первой метафоры больше информантов испытывают чувство удивления. Это означает, что будучи общим кодом для всех респондентов, эти метафоры по-разному вызывают у носителей языка эмоциональные реакции (ср. графики β -3, β -9 и β -15), но, с другой стороны, степень воздействия языковых метафор на информантов разных поколений несильно различается.

Таким образом, мы рассмотрели перлокутивные эффекты индивидуально-авторских и языковых метафор группы I), которые образуются на основе зрительного восприятия.

Сопоставление результатов как авторских и языковых метафор одной подгруппы, так и авторских и языковых метафор разных подгрупп позволяет прийти к следующим выводам: 1) авторские метафоры в сравнении с языковыми

намного труднее для понимания и больше воздействуют на носителей русского языка; 2) многообразные авторские метафоры, входя в одну общую группу, оказывают влияние на опрошенных по-разному и 3) разные языковые метафоры, будучи общим кодом для всех информантов, также неодинаково вызывают у респондентов эмоциональные реакции.

Как установлено во второй главе, метафоры, созданные на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, проявляют художественное мастерство адресанта, а также его способность устанавливать связь между явлениями. Далее исследуем и сравним перлокутивные эффекты авторских и языковых метафор группы II), а также рассмотрим, в чем различие степени воздействия авторских метафор групп I) и II).

II. Метафоры, сформированные на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия

– Авторские: (9) "*<...> в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 49]; (10) "*<...> встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза <...>*" [там же: 174].

– Языковые: (11) "*<...> слова хлынули потоком*" [Собачье сердце 2014: 198]; (12) "*В его голове прыгала только одна мысль о том, <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 183].

График β-19.

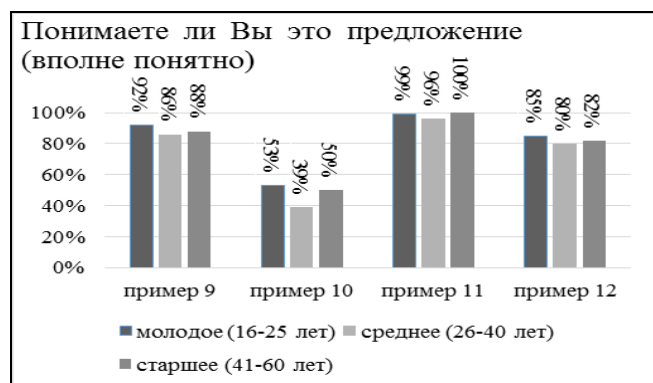
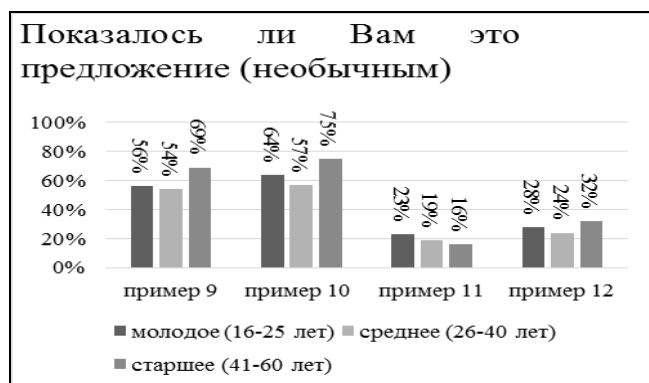


График β-20.



- Пример 9: молодое - 92% (из 66 - 61); среднее - 86% (из 28 - 24); старшее - 88% (из 16 - 14);
 - Пример 10: молодое - 53% (из 66 - 35); среднее - 39% (из 28 - 11); старшее - 50% (из 16 - 8);
 - Пример 11: молодое - 99% (из 78 - 77); среднее - 96% (из 75 - 72); старшее - 100% (из 38 - 38);
 - Пример 12: молодое - 85% (из 78 - 66); среднее - 80% (из 75 - 60); старшее - 82% (из 38 - 31).
- Пример 9: молодое - 56% (из 66 - 37); среднее - 54% (из 28 - 15); старшее - 69% (из 16 - 11);
 - Пример 10: молодое - 64% (из 66 - 42); среднее - 57% (из 28 - 16); старшее - 75% (из 16 - 12);
 - Пример 11: молодое - 23% (из 78 - 18); среднее - 19% (из 75 - 14); старшее - 16% (из 38 - 6);
 - Пример 12: молодое - 28% (из 78 - 22); среднее - 24% (из 75 - 18); старшее - 32% (из 38 - 12).

Первая авторская метафора появляется в повествовании, когда речь идет о том, что слово *Аннушка* не выходило из памяти Ивана и заставило его вспомнить предупреждение Воланда, а вторая – в речи персонажа: задавая Канавкину, который сдал все свои деньги, неожиданный вопрос "*Все, что есть?*" [там же: 173], конферансье уставился в глаза Канавкина. Потом конферансье сказал приведенную выше фразу (подробное описание двух метафор см. 2.2.3).

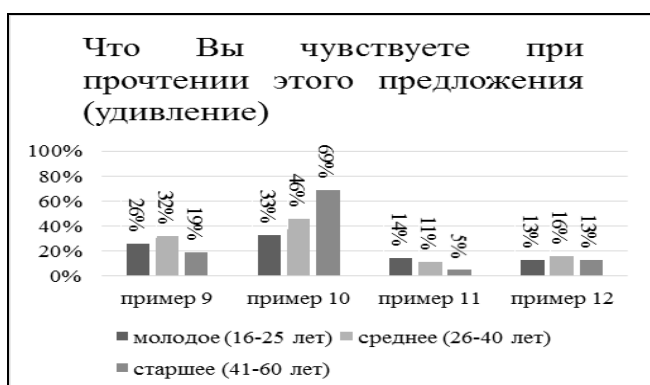
Результаты, представленные в графике β-19, вызывают у нас интерес к проблеме понимания авторских метафор. Пример (9), который представлен в опросном листе, понимают значительное большинство опрошенных всех поколений (молодое: 92% / среднее: 86% / старшее: 88%), потому что, как нам представляется, эти слова уже дают полную информацию о ситуации. Что же касается примера (10), то ее понимают только приблизительно половина респондентов (молодое: 53% / среднее: 39% / старшее: 50%), так как, с нашей точки зрения, эти слова не дают информантам полную возможность представить себе ситуацию. Это касается проблемы так называемого «диагностического контекста», позволяющего раскрыть смысл метафоры. Несмотря на то что в нашем исследовании мы не ставим перед собой задачи изучить указанную проблему, результаты опроса четко показывают, что понимание второй авторской метафоры нуждается в более развернутом контексте.

Если сравнить результаты исследования понимания информантами индивидуально-авторских и языковых метафор, то, очевидно, понимание метафор последнего типа не нуждается в развернутом контексте. Следует отметить, что пример (11) понимают практически все информанты (молодое: 99% / среднее: 96% / старшее: 100%), но доля понимания примера (12) немного ниже (молодое: 85% / среднее: 80% / старшее: 82%). Такое различие показывает, что при

прочтении примера (11) опрошенные не требуют детального описания ситуации, а при прочтении примера (12) больше респондентов желают узнать полную картину ситуации. Это также связано с проблемой диагностического контекста. Но в целом, благодаря тому что языковые метафоры являются общим кодом для носителей языка, им легко представить себе, о чем говорят метафоры такого типа.

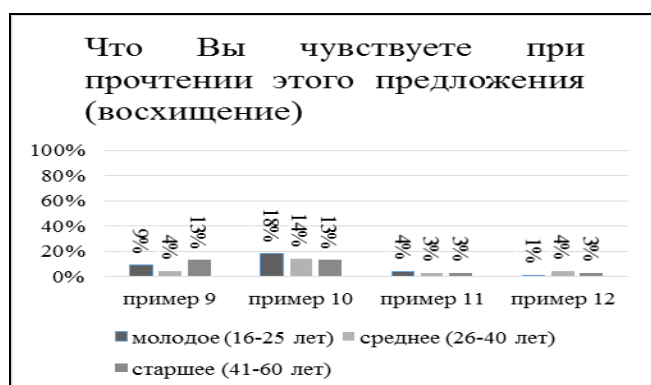
Сходные результаты социолингвистических экспериментов мы нашли и в графике β -20: среди всех поколений более половины опрошенных считают рассмотренные две авторские метафоры необычными, а менее половины респондентов трех социальных групп считают приведенные выше языковые метафоры необычными. Это вновь свидетельствует об индивидуальности приведенных выше авторских метафор.

График β -21.



- Пример 9: молодое - 26% (из 66 - 17); среднее - 32% (из 28 - 9); старшее - 19% (из 16 - 3);
- Пример 10: молодое - 33% (из 66 - 22); среднее - 46% (из 28 - 13); старшее - 69% (из 16 - 11);
- Пример 11: молодое - 14% (из 78 - 11); среднее - 11% (из 75 - 8); старшее - 5% (из 38 - 2);
- Пример 12: молодое - 13% (из 78 - 10); среднее - 16% (из 75 - 12); старшее - 13% (из 38 - 5).

График β -22.



- Пример 9: молодое - 9% (из 66 - 6); среднее - 4% (из 28 - 1); старшее - 13% (из 16 - 2);
- Пример 10: молодое - 18% (из 66 - 12); среднее - 14% (из 28 - 4); старшее - 13% (из 16 - 2);
- Пример 11: молодое - 4% (из 78 - 3); среднее - 3% (из 75 - 2); старшее - 3% (из 38 - 1);
- Пример 12: молодое - 1% (из 78 - 1); среднее - 4% (из 75 - 3); старшее - 3% (из 38 - 1).

График β -23.

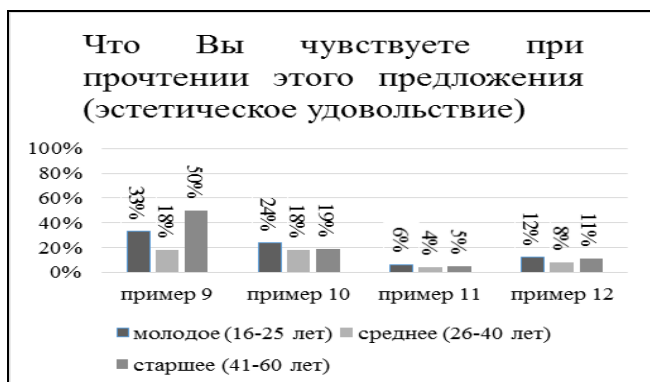
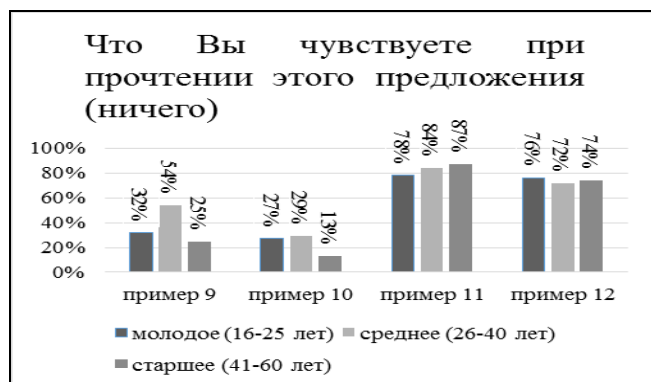


График β -24.



- Пример 9: молодое - 33% (из 66 - 22); среднее - 18% (из 28 - 5); старшее - 50% (из 16 - 8);
- Пример 10: молодое - 24% (из 66 - 16); среднее - 18% (из 28 - 5); старшее - 19% (из 16 - 3);
- Пример 11: молодое - 6% (из 78 - 5); среднее - 4% (из 75 - 3); старшее - 5% (из 38 - 2);
- Пример 12: молодое - 12% (из 78 - 9); среднее - 8% (из 75 - 6); старшее - 11% (из 38 - 4).
- Пример 9: молодое - 32% (из 66 - 21); среднее - 54% (из 28 - 15); старшее - 25% (из 16 - 4);
- Пример 10: молодое - 27% (из 66 - 18); среднее - 29% (из 28 - 8); старшее - 13% (из 16 - 2);
- Пример 11: молодое - 78% (из 78 - 61); среднее - 84% (из 75 - 63); старшее - 87% (из 38 - 33);
- Пример 12: молодое - 76% (из 78 - 59); среднее - 72% (из 75 - 54); старшее - 74% (из 38 - 28).

При описании сцены, когда слово *Аннушка* заставило Ивана вспомнить предупреждение Воланда (детальный анализ см. раздел 2.2.3), нарратор может выбрать выражения типа "*слово засело в памяти*"; "*он не переставал думать об этом слове*"; "*слово не выходило из его головы*" и др., но рассказчик производит другой выбор (см. пример 9 на странице 211). Адресант, с одной стороны, обращает внимание на другой вид восприятия (слуховое), а с другой, – намерен усилить влияние слова *Аннушка* на Ивана с помощью использования глагола *вцепиться* и сделать свою речь эмоциональной и красивой.

Особенность примера (10) на странице 211 заключается в том, что адресант, проявляя художественное мастерство и устанавливая связь между явлениями, с помощью указанного выбора намерен не только подчеркнуть резкость и неожиданность явления: истина, находящаяся даже в глубине души, может ненадолго появиться в глазах, но и сделать свою речь красивой (обстоятельное описание ситуации для понимания смысла метафоры см. 2.2.3).

Изучим результаты социолингвистических экспериментов, которые представлены в графиках β -21 – β -24.

1) Сравним сначала перлокутивные эффекты приведенных выше двух авторских метафор. Метафора (пример 9), образованная на базе слухового восприятия, вызывает у информантов молодого и старшего поколений, в частности последнего, сильное эстетическое удовольствие (ср. график β -23).

А при прочтении примера (10), созданной на базе различных видов восприятия, опрошенные испытывают не только более сильное чувство удивления, но и чувство восхищения (ср. графики β -21 и β -22).

Это снова подтверждает наше мнение о том, что метафоры, входя в одну общую группу, неодинаково воздействуют на носителей языка.

2) Сопоставляя восприятие метафор со стороны опрошенных разных групп, мы вновь обнаруживаем, что старшее поколение в сравнении с другими поколениями выше оценивает индивидуальные метафорические высказывания и меньше в ответах про свои чувства отмечает «ничего» (см. графики β -21, β -23 и β -24).

3) Если сопоставить перлокутивные эффекты метафор групп I) и II), т.е. метафор, созданных на базе зрительного восприятия, и метафор, образованных на основе слухового восприятия, а также синкретического восприятия, то метафоры группы I), в целом, вызывают у информантов чувство сильного удивления (см. табл. γ -1), а метафоры группы II) - намного более глубокое чувство восхищения и чувство эстетического удовольствия (см. табл. γ -2 и γ -3).

3.1) сравнение результатов выбора «удивление» представлено в таблице γ -1 (ср. графики β -3, β -9, β -15 и β -21):

Табл. γ -1.

Виды метафор и примеры		Виды поколения			
		Молодое (16-25 лет)	Среднее (26-40 лет)	Старшее (41-60 лет)	
I	I-A	<i>в глазах прыгала тревога</i>	41% (из 66 - 27)	36% (из 28 - 10)	44% (из 16 - 7)
		<i>в глазах плавал и метался страх</i>	30% (из 66 - 20)	43% (из 28 - 12)	75% (из 16 - 12)
	I-B	<i>волосы на голове стали ездить</i>	52% (из 66 - 34)	57% (из 28 - 16)	69% (из 16 - 11)
		<i>возле того столбом загорелась пыль</i>	58% (из 66 - 38)	61% (из 28 - 17)	56% (из 16 - 9)
	I-B	<i>колючие глаза врезались в лицо</i>	35% (из 66 - 23)	36% (из 28 - 10)	38% (из 16 - 6)
II		<i>в мозг вцепилось слово</i>	26% (из 66 - 17)	32% (из 28 - 9)	19% (из 16 - 3)
		<i>истина со дна души прыгает в глаза</i>	33% (из 66 - 22)	46% (из 28 - 13)	69% (из 16 - 11)

3.2) сравнение результатов выбора «восхищение» представлено в таблице γ -2 (ср. графики β -4, β -10, β -16 и β -22):

Табл. γ-2.

Виды метафор и примеры		Виды поколения			
		Молодое (16-25 лет)	Среднее (26-40 лет)	Старшее (41-60 лет)	
II	<i>в мозг вцепилось слово</i>	9% (из 66 - 6)	4% (из 28 - 1)	13% (из 16 - 2)	
	<i>истина со дна души прыгает в глаза</i>	18% (из 66 - 12)	14% (из 28 - 4)	13% (из 16 - 2)	
I	I-A	<i>в глазах прыгала тревога</i>	3% (из 66 - 2)	0% (из 28 - 0)	6% (из 16 - 1)
		<i>в глазах плавал и метался страх</i>	9% (из 66 - 6)	7% (из 28 - 2)	6% (из 16 - 1)
	I-B	<i>волосы на голове стали ездить</i>	3% (из 66 - 2)	7% (из 28 - 2)	6% (из 16 - 1)
		<i>возле того столбом загорелась пыль</i>	5% (из 66 - 3)	4% (из 28 - 1)	0% (из 16 - 0)
	I-B	<i>колючие глаза врезались в лицо</i>	6% (из 66 - 4)	4% (из 28 - 1)	19% (из 16 - 3)

3.3) сравнение результатов выбора «эстетическое удовольствие» представлено в таблице γ-3 (ср. графики β-5, β-11, β-17 и β-23):

Табл. γ-3.

Виды метафор и примеры		Виды поколения			
		Молодое (16-25 лет)	Среднее (26-40 лет)	Старшее (41-60 лет)	
II	<i>в мозг вцепилось слово</i>	33% (из 66 - 22)	18% (из 28 - 5)	50% (из 16 - 8)	
	<i>истина со дна души прыгает в глаза</i>	24% (из 66 - 16)	18% (из 28 - 5)	19% (из 16 - 3)	
I	I-A	<i>в глазах прыгала тревога</i>	14% (из 66 - 9)	7% (из 28 - 2)	6% (из 16 - 1)
		<i>в глазах плавал и метался страх</i>	17% (из 66 - 11)	21% (из 28 - 6)	6% (из 16 - 1)
	I-B	<i>волосы на голове стали ездить</i>	9% (из 66 - 6)	7% (из 28 - 2)	13% (из 16 - 2)
		<i>возле того столбом загорелась пыль</i>	12% (из 66 - 8)	11% (из 28 - 3)	19% (из 16 - 3)
	I-B	<i>колючие глаза врезались в лицо</i>	29% (из 66 - 19)	29% (из 28 - 8)	19% (из 16 - 3)

Из сказанного выше следует, что производя авторские метафоры, которые образуются на базе не приоритетного канала восприятия информации для обычного человека (т.е. зрительного), а другого восприятия и комплекса различных видов восприятия, адресант реализует замысел, выражает свою цель и тем самым придает указанным метафорам сильную иллокутивную силу. Согласно результатам опроса, эти метафоры, по отношению к метафорам, созданным на основе зрительного восприятия, в большей степени вызывают у адресата чувство восхищения и чувство эстетического удовольствия. Представленные результаты подтверждают нашу точку зрения на отличительную черту метафор, образованных на базе слухового восприятия и синкретического восприятия, а именно: эти метафоры свидетельствуют о творческом мастерстве адресанта, его умении обращать внимание на другие каналы восприятия информации и уникальной способности устанавливать связь между явлениями.

4) Сравнение перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор снова подтверждает наше мнение, что метафоры второго типа намного слабее оказывают воздействие на информантов (см. график β -24: среди всех поколений большинство респондентов при прочтении примеров (11) на странице 211 [молодое: 78% / среднее: 84% / старшее: 87%] и (12) [молодое: 76% / среднее: 72% / старшее: 74%] в ответах про свои чувства отмечают «ничего»).

Таким образом, исследование приведенных выше индивидуально-авторских и языковых метафор в коммуникативно-прагматическом и сопоставительном аспектах позволяет сделать следующие выводы.

1. Адресант производит индивидуальные метафоры, которые рассчитаны на восприятие его адресатом, и придает этим авторским метафорам иллокутивную силу. Восприятие этих метафор адресатом, на наш взгляд, можно выявить с помощью метода социолингвистического опросно-анкетного эксперимента, а различие восприятия разных типов метафор – сопоставительного.

2. Сопоставление восприятия самих авторских, языковых метафор, а также восприятия этих двух типов метафор позволяет ответить на все вопросы, на которые направлены наши социолингвистические эксперименты.

2.1. Действительно ли авторские метафоры оказывают воздействие на читателей?

– Да, индивидуально-авторские метафоры действительно воздействуют на читателей.

2.2. Если да, то одинаковый ли эффект производят все авторские метафоры на читателей? Как проявляется сходство или различие восприятия метафор, образованных на базе зрительного восприятия, и метафор, созданных на базе слухового восприятия и синкретического восприятия, со стороны читателей?

– Сравнение метафор, сформированных на основе зрительного восприятия, приводит к тому, что разные метафоры, входя в одну общую группу, неодинаково воздействуют на информантов.

Сопоставление результатов перлокутивных эффектов авторских метафор, созданных на базе зрительного восприятия, и метафор, образованных на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, позволяет выявить, что авторские метафоры второй группы, которые свидетельствуют о творческом мастерстве адресанта и его способности соединять различные каналы восприятия, в сравнении с метафорами первой группы, в большей степени вызывают у респондентов чувство восхищения и чувство эстетического удовольствия. С помощью социолингвистического эксперимента мы утверждаем характерные особенности авторских метафор, которые образуются на основе слухового восприятия и синкретического восприятия.

2.3. Все ли читатели испытывают одно и то же воздействие от прочтения?

– Нет, не все опрошенные испытывают одно и то же воздействие от прочтения. Например, при прочтении примера (9) на странице 211 опрошенные старшего поколения в сравнении с информантами других социальных групп намного больше испытывают чувство эстетического воздействия (см. график β -23) и меньше в ответах про свои чувства отмечают «ничего» (см. график β -24).

2.4. Оказывают ли влияние на их впечатление возраст, образование, социальная роль и др. факторы?

– Результаты перлокутивных эффектов всех рассмотренных индивидуально-

авторских метафор позволяют нам констатировать, что старшее поколение по сравнению с молодым и средним поколениями под влиянием профессии, образования и личного интереса в сфере языка и литературы, лучше воспринимает индивидуальный метафорический образ и более эмоционально оценивает авторские метафоры.

2.5. Языковые метафоры, которые фиксируются в толковых словарях, также оказывают воздействие на читателей?

– Да, языковые метафоры также оказывают воздействие на читателей. Будучи общим кодом для всех информантов, разные языковые метафоры, как и авторские, по-разному оказывают воздействие на носителей русского языка.

2.6. Как проявляется сходство или различие восприятия авторских и языковых метафор со стороны читателей?

– Во-первых, результаты изучения понимания авторских и языковых метафор респондентами показывают, что, с одной стороны, поскольку у адресанта и адресата не совпадают «фоновые знания», многие авторские метафоры, находящиеся в тесном соприкосновении с собственным жизненным опытом адресанта и его индивидуальным мировоззрением, вызывают у адресата недопонимание, но, с другой стороны, будучи общим кодом для обоих коммуникантов, языковые метафоры воспринимаются адресатом без труда.

Во-вторых, сравнение перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор неоднократно выявляет, что информанты постоянно осознают нетривиальность метафор первого типа.

Кроме того, индивидуальные метафоры в большей степени вызывают у информантов всех поколений определенные эмоциональные реакции, чем языковые. Что касается степени воздействия метафор на респондентов разных поколений, то для авторских она сильно различается, а для языковых – слабо.

3. В целом, нужно признать, что рассмотренные выше авторские метафоры оказывают на всех информантов слабое чувство восхищения (доля постоянно ниже 20% [см. графики β-4, β-10, β-16 и β-22]). Причина, предположительно, заключается в том, что восхищение - высокая степень удовольствия, и

опрошенные в основном не склонны признаваться в таком чувстве. Но результаты поучительны. Это означает, что в дальнейших исследованиях можно внести исправления в вопросники.

4. При анализе результатов двух социолингвистических экспериментов мы сталкивались с проблемой диагностического контекста. Хотя эта проблема не входит в задачи нашего диссертационного исследования, но рассмотрение указанной проблемы может отнести к перспективе дальнейшего исследования.

5. Первая часть исследования позволяет нам понять своеобразие одного из типов коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «первичный адресант – художественный текст – первичный адресат».

Используя авторские метафоры в художественном тексте, первичный адресант реализует свой замысел, придает этим метафорам иллокутивную силу и намерен оказать воздействие на первичного адресата.

Разные авторские метафоры, согласно результатам социолингвистических экспериментов, неодинаково вызывают у первичного адресата эмоциональные реакции, в то же время, некоторые опрошенные при прочтении авторских метафор в ответах про свои чувства отмечают «ничего» (например, 45% респондентов молодого поколения, 32% - среднего и 13% - старшего при прочтении примера (2) на странице 200 в ответах про свои чувства отмечают «ничего» [см. график β-6]).

Это означает, что, с одной стороны, вызывая изменения в чувствах первичного адресата, первичный адресант с помощью индивидуальных метафор достигает перлокутивного эффекта, но, с другой стороны, первичный адресат может испытать безразличие к авторским метафорам.

Мы полагаем, что изучение имеющихся переводов индивидуально-авторских метафор на китайский язык со стороны носителей языка, обладающих знанием русского языка, имеет перспективу углубления наших знаний о специфике другого типа указанного коммуникативного акта: «вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат». Эта тема подробно и всесторонне будет рассмотрена нами в следующем параграфе.

3.2. Восприятие переводов авторских метафор носителями китайского языка, обладающими знанием русского языка.

Анализ социолингвистических опросов

В первой части социолингвистического исследования, представленного в первом параграфе третьей главы (3.1), мы прибегли к эксперименту, создали анкеты и опросные листы, чтобы собрать и классифицировать данные. Социолингвистические опросы проводились среди носителей русского языка с целью выявления и сравнения эмоционального воздействия как индивидуально-авторских, так и языковых метафор, извлеченных из художественных произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», на адресата.

В первом разделе второго параграфа третьей главы (3.2.1) представлена вторая часть социолингвистического исследования. В этой части исследования мы также воспользовались методом социолингвистического эксперимента и провели два опроса среди носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка (анкеты и опросные листы с переводом на русский язык представлены в приложениях 5 и 6).

Первый опросно-анкетный эксперимент, материалом которого послужили те же авторские метафоры, что были изучены в первом параграфе третьей главы, с имеющимися переводами на китайский язык, проводился в целях выявления того, насколько переводы могут обеспечить равенство коммуникативного эффекта, а также для рассмотрения способов решения задач, которые предлагают респонденты при переводе анализируемого материала (в вопроснике представлено пять типов перевода для выбора).

Второй опросно-анкетный эксперимент, материалом которого послужили не переводы языковых метафор (потому что они практически не отличаются друг от друга [см. разделы 2.2.2 и 2.2.3]), а сами языковые метафоры, проводился с целью не столько исследования способов решения задач, которые предлагают информанты при переводе изучаемого материала, сколько проверки понимания

ими пяти указанных типов перевода.

Во втором разделе второго параграфа третьей главы (3.2.2) мы имеем дело с проблемой обучения переводу индивидуальных метафор в китайской аудитории. Представлено шесть конкретных процедур преподавания перевода авторских метафор китайским студентам для формирования навыков учащихся – будущих переводчиков художественного текста.

3.2.1. Анализ результатов опросов

О прагматическом аспекте перевода говорится во многих работах (см., например, [Оболенская 2010: 91-96], [Комиссаров 2011: 136-150, 2013: 101-117], [Швейцер 2012б: 145-177], [Бархударов 2013: 106-133], [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 156-162] и др.).

Как отмечает В. Н. Комиссаров, «В лингвистической литературе прагматический аспект перевода рассматривается с трех точек зрения: 1) ставится вопрос о передаче прагматических значений слов оригинала; 2) прагматика перевода трактуется как прагматическая задача конкретного переводческого акта; 3) выдвигается требование о прагматической адаптации перевода с целью обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе» [Комиссаров 2013: 101]. О последней точке зрения исследователь говорит, что это связано с «воздействием текста на адресата или реакцией адресата на содержание текста» [там же: 112]. Далее ученый справедливо пишет: «Поскольку перевод адресован иному адресату, чем оригинал, возникает необходимость прагматической адаптации перевода, чтобы он обладал тем же воздействием на адресата, что и оригинал» [там же].

Л. С. Бархударов в своей работе уделяет большое внимание проблеме прагматики перевода. С его точки зрения, следует изучать «не только проблемы передачи прагматических значений языковых единиц, но и все вопросы, связанные с различной степенью понимания участниками коммуникативного процесса тех или иных знаков или сообщений и с различной их трактовкой в зависимости от лингвистического и экстралингвистического опыта (фоновых

знаний) участников коммуникации» [Бархударов 2013: 125].

Мнения этих ученых имеют для нашего исследования принципиальное значение. При изучении перевода авторских метафор с коммуникативно-прагматической точки зрения важно рассмотреть не только передачи прагматических значений индивидуальных метафор, которое подробно представлено во второй главе нашего исследования, но и восприятия переводов метафор участниками коммуникации, в частности вторичным адресатом.

Отсюда вытекает, как говорилось выше, что изучение имеющихся переводов индивидуальных метафор на китайский язык со стороны носителей языка, обладающих знанием русского языка, способствует углублению наших знаний о своеобразии одного из типов коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат». Такова главная цель второй части социалингвистического исследования.

Кроме того, в своем труде, посвященном сопоставительному изучению переводов, В. Н. Комиссаров убедительно подчеркивает, что «информацию о способах решения переводческих задач можно в принципе получать не только из уже опубликованных переводов, но и путем предъявления ряду переводчиков отрезков оригинала. Представляется плодотворным использовать процедуру опроса информантов, хорошо известную в языкознании, и информантами будут лица, обладающие необходимым двуязычием и опытом переводческой деятельности» [Комиссаров 1970: 49].

Слова как В. Н. Комиссарова, так и Л. С. Бархударова пододвигают нас к следующим социалингвистическим экспериментам, состоящим в опросах среди носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка.

В предыдущем параграфе (3.1) уже охарактеризована специфика социалингвистического эксперимента, который активно используется в социалингвистике и прагмалингвистике. Этот метод нередко применяется и в области художественного перевода (см., например, [Данилова 2001], [Саксонова 2001], [Рачковская 2002], [Палагина 2008], [Цой 2009]), но исследования чаще

всего посвящены художественному переводу на западноевропейские языки. Вместе с тем специальных исследований, посвященных переводу авторских метафор на китайский язык в прагматической перспективе, не обнаруживается. Наши эксперименты посвящены прагматической проблеме перевода авторских метафор в художественном тексте на китайский язык, на язык совершенно другого типа. Этим обуславливается актуальность предлагаемого исследования.

В первой части социолингвистического исследования уже говорилось о том, что при проведении опроса следует соблюдать необходимые требования и эстетические принципы. Два эксперимента второй части социолингвистического исследования также удовлетворяет этим требованиям и принципам. Например, информанты должны владеть языковой системой, в которой проводится эксперимент. Как в первом, так и во втором экспериментах второй части социолингвистического исследования анкеты проводились среди носителей китайского языка (все тайваньцы), обладающих знанием русского языка. Кроме того, мы получили согласие предполагаемых респондентов, заранее проинформированных относительно характера опросов и полностью объяснили суть исследования, если респонденты не поняли целей наших экспериментов. Мы также не разглашали конфиденциальную информацию о респондентах, полученную в ходе эксперимента (о требованиях и принципах при проведении экспериментов см. [Матвеева, Ленец, Петрова 2014: 153-154]).

В первом социолингвистическом эксперименте участвовали 34 информанта, а во втором – 33. Нужно признать, что количество информантов двух указанных экспериментов намного ниже, чем количество опрошенных в первой части социолингвистического исследования. Это связано с рядом объективных факторов: количеством преподавателей и студентов РКИ на Тайване, количеством аспирантов и магистрантов, учащихся или в России, или на Тайване и др. Несмотря на это, по нашему мнению, два упомянутых эксперимента позволяет выявить не только прагматическое воздействие переводов авторских метафор, но и уровень изучения и преподавания РКИ на Тайване.

Ниже представлены общие сведения о двух экспериментах.

Первый социолингвистический опросно-анкетный эксперимент

1. **Цель** эксперимента – выявить, во-первых, какой вариант из имеющихся переводов авторских метафор в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта; во-вторых, какой принцип перевода превалирует: буквальный или вольный; и, в-третьих, какие способы решения задач предлагают опрошенные при переводе анализируемого материала.

2. В **опросный лист** был включен наш материал, и по каждому из высказываний предложено 3 вопроса:

1) «Какой вариант перевода Вам больше всего понравился?», в качестве ответа были предложены на выбор три варианта перевода;

2) «Почему Вам понравился именно этот перевод?», под ним дан три варианта на выбор: потому что перевод наиболее соответствует смыслу оригинала / потому что перевод читается легко, свободно и соответствует нормам китайского языка / не знаю, интуитивно. Этот тип вопросов направлен на первые две указанные цели.

Приведенные выше вопросы, во-первых, призваны выяснить, какой вариант переводов в наибольшей степени обеспечивает равенство эффекта на адресата, потому что информанты могут увидеть одновременно и оригинал, и переводы и сравнить их. При оценке вариантов перевода, на наш взгляд, опрошенные также выбирают, какой вариант обладает тем же воздействием на свое сознание, что и оригинал. Далее, когда респонденты отвечают на вопрос «Почему?», мы можем узнать, на что они обращают внимание, и выявить характеристику того перевода. Во-вторых, вопросы призваны выявить, какой принцип перевода оказывается более эффективным (буквальный или вольный) и зависят ли результаты от профессии, образования и личного интереса в сфере языка и литературы.

3) «Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение?», под ним дан ряд вариантов на выбор: 1) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий; 2) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который

соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение; 3) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка; 4) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка; 5) вольно перевести, не надо сохранять все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала. Сформулированный вопрос направлен на выявление способов решения задач, которые предлагают опрошенные при переводе предъявленного метафорического высказывания.

3. **Материалом** эксперимента являются те же фрагменты, что и в предыдущем параграфе (3.1), из романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», а также три имеющихся варианта перевода метафор на китайский язык: перевод Цянь Чэна (錢誠), перевод Дай Цуна и Цао Говэя (戴聰、曹國維) и перевод Хань Цина (寒青) (подробная информация о переводах представлена в параграфе 2.2).

4. **Сведения об информантах:** прежде всего, автор диссертационного исследования выражает глубокую благодарность преподавателям факультета славистики Государственного университета Чжэнчжи (國立政治大學斯拉夫語文學系), факультета русского языка университета Тамкан (淡江大學俄國語言學系) и университета Китайской культуры (文化大學俄國語言學系) на Тайване за помощь в проведении экспериментов.

Опрос проводился среди 1) тайваньских преподавателей-русистов (8 респондентов), обладающих высоким уровнем владения русским языком (они изучают русский язык более 10 лет), профессиональными филологическими знаниями, большим опытом переводческой деятельности; 2) тайваньских переводчиков-русистов (8 опрошенных), имеющих средний уровень знания русского языка (они учатся русскому языку 4-10 лет и некоторые из них более 10 лет), аспирантское и магистерское образование (т.е. они также обладают лингвистическими и литературоведческими знаниями), опытом устной, и письменной переводческой деятельности; 3) тайваньских учащихся (18 информантов – все студенты четвертого курса), обладающих знанием русского

языка в ограниченном объеме.

Степень интереса к языку и литературе варьирует от учащихся к преподавателям: среди учащихся 67% (из 18 - 12) опрошенных увлекаются языком и литературой; среди переводчиков-русистов – 75% (из 8 - 6), а среди преподавателей-русистов – 100% (из 8 - 8).

Второй социолингвистический опросно-анкетный эксперимент

1. **Цель** эксперимента состоит в проверке понимания типов перевода с помощью выявления способов решения задач, которые предлагают информанты при переводе языковых метафор.

2. В **опросный лист** был включен наш материал, и по каждому из высказываний предложено 2 вопроса:

1) «Есть ли в китайском языке подобные выражения?»;

2) «Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение?», под ним дан пять вариантов на выбор: 1) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий; 2) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение; 3) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка; 4) буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка; 5) вольно перевести, не надо сохранять все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала.

Эти два вопроса тесно связаны друг с другом и направлены на проверку понимания пяти приведенных выше типов перевода респондентами.

3. **Материалом** эксперимента послужили те же языковые метафоры, что и в предыдущем параграфе (3.1), из художественных произведений М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце».

4. **Сведения об информантах:** Опрос проводился среди 1) тайваньских преподавателей-русистов русского языка (9 информантов); 2) тайваньских

переводчиков-русистов (8 респондентов); 3) тайваньских учащихся (16 опрошенных – все студенты четвертого курса).

Степень интереса к языку и литературе варьирует от учащихся к преподавателям: среди учащихся 56% (из 16 - 9) опрошенных увлекаются языком и литературой; среди переводчиков-русистов – 88% (из 8 - 7), а среди преподавателей-русистов – 89% (из 9 - 8).

Из сведений об информантах обоих экспериментов очевидно, что у тайваньских преподавателей-русистов уровень владения русским языком и специальных филологических знаний заметно выше, чем опрошенные других групп. Кроме того, у преподавателей доля личного интереса в сфере языка и литературы выше, чем у переводчиков-русистов и учащихся.

Для второй части социолингвистического исследования важно выявить, лучше ли понимают авторские метафоры и больше ли учитывают все тонкости перевода преподаватели под влиянием профессии, образования и личного интереса в сфере языка и литературы, чем переводчики-русисты и студенты.

5. Все намеченные цели двух экспериментов предполагают решение следующих **задач**:

1) рассмотреть результаты первого социолингвистического эксперимента и выявить, какой вариант из имеющихся переводов авторских метафор в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта и какой принцип перевода превалирует: буквальный или вольный;

2) изучить и сравнить результаты двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов, а именно результаты способов решения задач, которые предлагают информанты при переводе авторских и языковых метафор.

Итак, для точности исследования мы выделяем три группы информантов: преподаватели-русисты, переводчики-русисты и учащиеся, изучающие русский язык. Классификация информантов проводится также по возрастному параметру.

Мы разделяем языковой материал на те же группы, которые использованы в первой части нашего социолингвистического исследования (классификация примеров представлена на страницах 199-200).

В параграфе (3.1) уже выявлено, что в отличие от метафор на основе зрительного восприятия (группа I), метафоры на основе слухового восприятия и синкретического восприятия (группа II), которые проявляют творческое мастерство первичного адресанта, в большей степени вызывают у респондентов чувство восхищения и чувство эстетического удовольствия. В этом разделе мы будем уделять большое внимание результатам восприятия опрошенными переводов авторских метафор группы II).

Для сопоставления результаты двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов будут представлены в виде как графиков (β -25 – β -31), так и таблиц (γ -4 – γ -5).

Исследуем результаты рассмотрения переводов метафор группы I).

I. Метафоры, образованные на базе зрительного восприятия

I-A. Метафоры, которые направлены на эксплицитное выражение внутреннего состояния персонажей (в высказываниях субъективный характер приобретают названия эмоций)

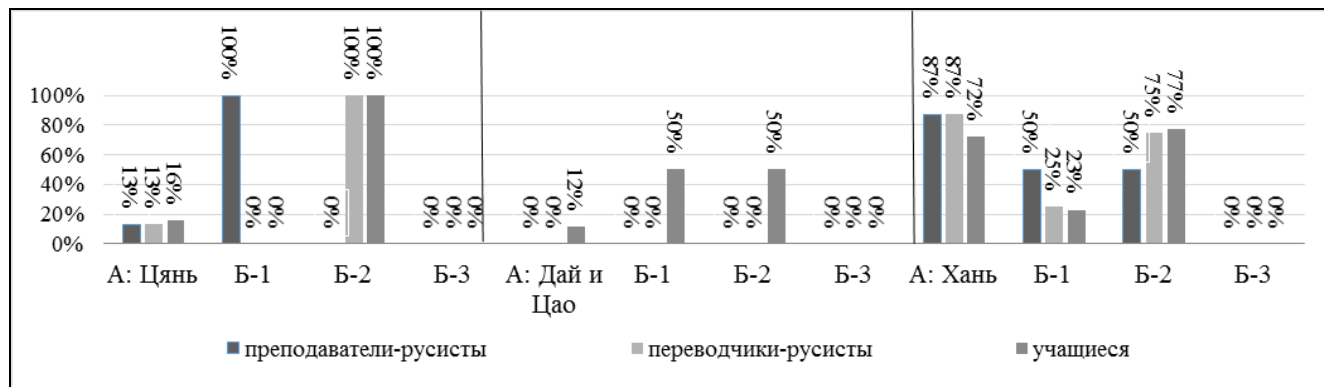
– Переводы примера (1) "*Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали*" [Мастер и Маргарита 2011: 7] и результаты социолингвистического опроса (график β -25):

雖然他強作笑容，眼神裡卻依然透著恐懼，兩手還在抖動。[Перевод Ц.: 5] (букв. 'Хотя он попытался усмехнуться, но в глазах по-прежнему просачивалась тревога, и руки все еще дрожали'.)

雖然他裝作在笑，可眼睛裡仍有懼色，兩手還在索索發抖。[Перевод Д. и Ц.: 5-6] (букв. 'Он попытался усмехнуться, но в глазах все еще была тревога, и руки заметно дрожали'.)

他想擠出一絲笑容，可目中卻閃著驚慌，雙手直哆嗦。[Перевод Х.: 10] (букв. 'Он попытался выдавить улыбку, но в глазах мелькала тревога, и руки дрожали'.)

График β-25.



* А. Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? Б. Почему Вам понравился именно этот вариант? Б-1. Он наиболее соответствует смыслу оригинала; Б-2. Он произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка; Б-3. Не знаю, интуитивно.

** Цянь: преподаватели - 13% (из 8 - 1); переводчики-русисты - 13% (из 8 - 1); учащиеся - 16% (из 18 - 3);

Дай и Цао: преподаватели - 0% (из 8 - 0); переводчики-русисты - 0% (из 8 - 0); учащиеся - 12% (из 18 - 2);

Хань: преподаватели - 87% (из 8 - 7); переводчики-русисты - 87% (из 8 - 7); учащиеся - 72% (из 18 - 13).

– Переводы примера 2) "*В глазах его плавал и метался страх и ярость*"

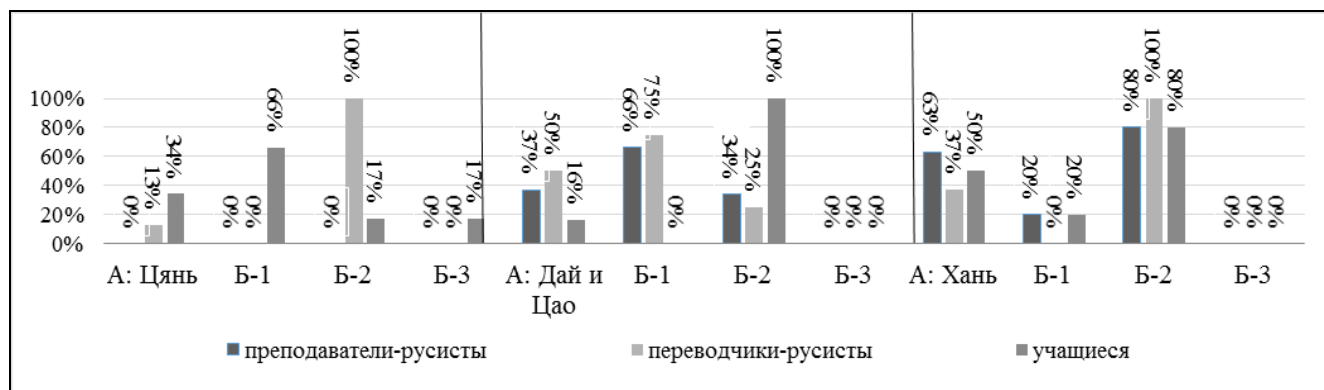
[Мастер и Маргарита 2011: 153] и результаты опроса (график β-26):

恐怖和憤恨在他飄忽不定的目光裡移動、閃動。 [Перевод Ц.: 196] (букв. 'Страх и ненависть в его неустойчивом взоре перемещались и мерцали'.)

恐懼和憤懣在他雙眼中游移、閃動。 [Перевод Д. и Ц.: 192] (букв. 'Страх и гнев в его глазах плавали-двигались и мерцали'.)

他的目光流露出恐懼和憤怒。 [Перевод Х.: 179] (букв. 'Его взор изливал / излучал страх и гнев'.)

График β-26.



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 0% (из 8 - 0); переводчики-русисты - 13% (из 8 - 1); учащиеся - 34% (из 18 - 6);

Дай и Цао: преподаватели - 37% (из 8 - 3); переводчики-русисты - 50% (из 8 - 4); учащиеся - 16% (из 18 - 3);

Хань: преподаватели - 63% (из 8 - 5); переводчики-русисты - 37% (из 8 - 3); учащиеся - 50% (из 18 - 9).

В первом параграфе третьей главы (3.1) мы уже говорили, что приведенные выше авторские метафоры появляются в речи нарратора при описании нестабильного психического состояния персонажей романа «Мастер и Маргарита». Как отмечалось ранее, несмотря на то что для русского языка характерно сочетание названий эмоций с глаголами движения и перемещения, в указанных выше примерах первичный адресант выбирает не общепринятые глаголы, но иные (*прыгать, плавать и метаться*), что создает индивидуальные метафоры. По нашему мнению, это очень важный момент, который вторичному адресанту необходимо учитывать.

Рассмотрим сначала переводы примера (1) и проанализируем результаты социалингвистического эксперимента, которые представлены в графике β-25.

Как указывалось во второй главе, в переводе Дай Цуна и Цао Говэя (*眼睛裡有懼色*: ‘в глазах была тревога’) наблюдается отсутствие метафорического образа. В переводе Цянь Чэна (*眼神裡透著恐懼*: ‘в глазах просачивалась тревога’) обнаруживается замена метафоры другой метафорой. А в переводе Хань Цина (*目中閃著驚慌*: ‘в глазах мелькала тревога’) также имеет место замена метафоры другой метафорой (подробный анализ см. 2.2.2). Как нам представляется, переводчики считают буквальный перевод указанной авторской метафоры неестественным для китайского языка, поэтому они выбирают другие более обычные выражения. Однако, с нашей точки зрения, приведенные выше естественные для китайского языка выражения обедняют метафору первичного адресанта.

Изучим результаты социалингвистического опроса. Прежде всего, нужно сказать, что данные преподавателей-русистов и переводчиков-русистов, несомненно, являются весьма ценными для нашей работы, но данные учащихся, которые присутствуют в исследовании, также имеют важное значение. В связи с уровнем владения русским языком, сами переводы индивидуально-авторских метафор на китайский язык, на наш взгляд, наиболее сильное воздействие оказывают на студентов.

По результатам опроса, представленным в графике β-25, подавляющему

большинству всех опрошенных понравился перевод Хань Цина (目中閃著驚慌: ‘в глазах мелькала тревога’ [преподаватели-русисты: 87% / переводчики-русисты: 87% / учащиеся: 72%]).

Значительное большинство информантов последних двух групп, т.е. переводчиков-русистов и учащихся считают, что указанный вариант перевода читается легко, свободно и соответствует нормам китайского языка (переводчики-русисты: 75% / учащиеся: 77%). Преподаватели-русисты же не только считают эту характеристику важной (50%), но и обращают внимание на семантику лексемы 閃著 (‘мелькать’), которая по сравнению с другими лексемами 有 (‘быть’) и 透著 (‘просачиваться’) более соответствует оригиналу (50%).

Результаты социолингвистического опросно-анкетного эксперимента показывают, что перевод Хань Цина (目中閃著驚慌: ‘в глазах мелькала тревога’) в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. В этом случае судить о преобладании буквального или вольного перевода не имеет смысла, потому что все представленные выше переводы являются вольными.

Что касается переводов примера (2), то переводчики Цянь Чэн (恐怖和憤恨在目光裡移動、閃動: ‘страх и ненависть в взоре перемещались и мерцали’) и Дай Цун и Цао Говэй (恐懼和憤懣在雙眼中游移、閃動: ‘страх и гнев в глазах плавали-двигались и мерцали’) пытаются дать буквальный перевод указанной метафоры, но лексемы 移動 (‘перемещаться’) и 閃動 (‘мерцать’), которые используются в приведенных переводах, не сохраняют замысла первичного адресанта, а лексема 游移 (‘плавать-двигаться’), как было отмечено в разделе 2.2.2, соответствует семантике глагола *плавать*.

Перевод Хань Цина (目光流露出恐懼和憤怒: ‘взор изливал / излучал страх и гнев’) является вольным, и лексема 流露 (‘изливать’ / ‘излучать’) не показывает семантики глаголов *плавать* и *метаться*, в связи с чем теряется замысел первичного адресанта (подробный анализ трех переводов см. 2.2.2).

Рассмотрим результаты социолингвистического опросно-анкетного эксперимента, которые представлены в графике β-26.

Во-первых, большинству преподавателей-русистов (63%) и половине учащихся понравился перевод Хань Цина (目光中流露出恐懼: ‘взор изливал / излучал страх’). Информанты понимают, что указанный перевод не верен оригиналу, но этот вариант перевода по сравнению с другими вариантами легче читается и более соответствует нормам китайского языка (преподаватели-русисты: 80% / учащиеся: 80%). Все переводчики-русисты, которым понравился указанный вариант перевода (37%), также считают, что этот перевод свободно читается и соответствует нормам китайского языка.

Во-вторых, 50% переводчиков-русистов понравился перевод Дай Цуна и Цао Говэя (恐懼和憤懣在雙眼中游移、閃動: ‘страх и гнев в глазах плавали-двигались и мерцали’), так как этот вариант перевода кажется более верным оригиналу (75%). Большинство преподавателей-русистов, которым понравился указанный перевод (37%), также обращают внимание на верность перевода (66%).

Из сказанного выше следует, что в этом случае наблюдается «борьба» между вольным (перевод Хань Цина) и более буквальным (перевод Дай Цуна и Цао Говэя) переводами. Несмотря на это, перевод Хан Цина (目光中流露出恐懼: ‘взор изливал / излучал страх’) все-таки в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе.

Итак, мы рассмотрели результаты изучения переводов метафор подгруппы I-A-1), т.е. метафор, эксплицитно показывающих психическое состояние персонажей, и выявили, что в первом случае вольный перевод Хань Цина (目中閃著驚慌: ‘в глазах мелькала тревога’) в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта, а во втором – вольный вариант перевода Хань Цина (目光中流露出恐懼: ‘взор изливал / излучал страх’).

В этих двух случаях вольные варианты перевода, которые читаются легко и соответствуют нормам китайского языка, в наибольшей степени обеспечивают равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе и оказываются более эффективными. Однако наличие вольных переводов, на наш взгляд, означает, что переводчики не учитывают особенностей этих индивидуальных метафор, о которых упоминалось выше. Таким образом, вторичный адресат не

имеет возможности ознакомиться с особой творческой манерой первичного адресанта.

Далее исследуем результаты изучения переводов индивидуально-авторских метафор, которые или эксплицитно, или имплицитно показывают психическое состояние персонажей.

I-Б. Метафора, которая направлена на эксплицитное выражение психического состояния персонажа с помощью описания его волос, и метафора, которая направлена на имплицитное выражение внутреннего состояния персонажа с помощью описания солнечного света

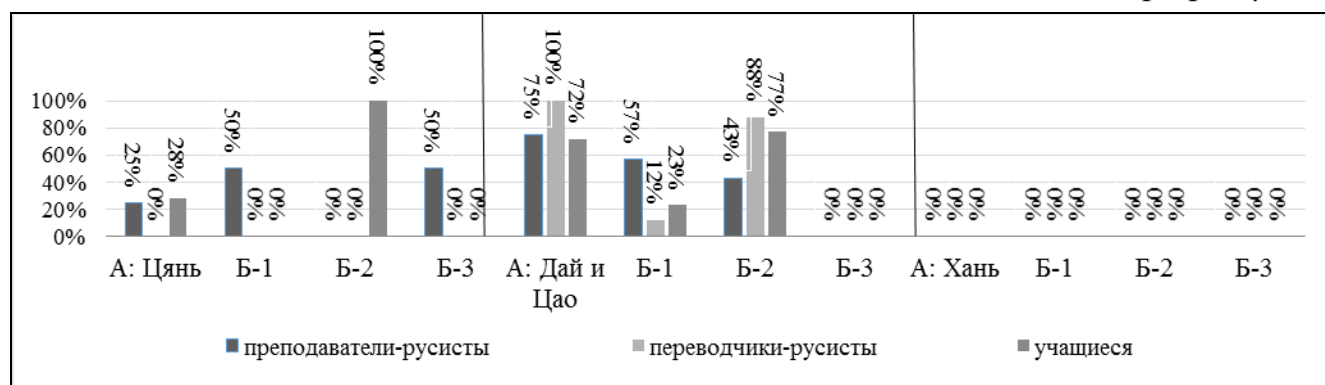
– Переводы примера (3) "*Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения*" [Мастер и Маргарита 2011: 65] и результаты опроса (график β-27):

看樣子他急得火燒火燎的。 [Перевод Ц.: 79] (букв. 'Судя по его виду, он волновался так, словно весь был в огне'.)

伊凡緊張得頭髮一根根豎了起來。 [Перевод Д. и Ц.: 79] (букв. 'Иван волновался так, что волосы встали дыбом'.)

伊萬緊張得頭髮都在頭上滑來滑去。 [Перевод Х.: 75] (букв. 'Иван волновался так, что волосы на голове скользили туда-сюда'.)

График β-27.



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 25% (из 8 - 2); переводчики-русисты - 0% (из 8 - 0); учащиеся - 28% (из 18 - 5);

Дай и Цао: преподаватели - 75% (из 8 - 6); переводчики-русисты - 100% (из 8 - 8); учащиеся - 72% (из 18 - 13);

Хань: преподаватели - 0% (из 8 - 0); переводчики-русисты - 0% (из 8 - 0); учащиеся - 0% (из 18 - 0).

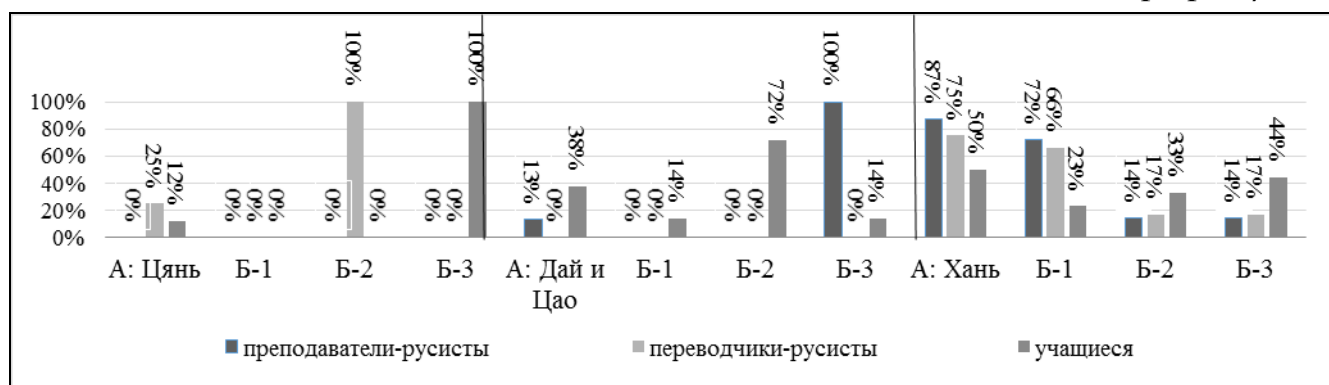
– Переводы примера (4) "Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **возле того столбом загорелась пыль**" [Мастер и Маргарита 2011: 28] и результаты опроса (график β-28):

總督抬頭再看看受審人時，發現周圍的人們正在熱烈地討論著什麼。 [Перевод Ц.: 32] (букв. 'Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **возле того люди горячо обсуждали что-то**'.)

總督舉目向囚犯望去，只見他身後塵土飛揚。 [Перевод Д. и Ц.: 34] (букв. 'Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **за ним пыль поднялась и улетела**'.)

總督抬眼望著囚犯，見到他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱。 [Перевод Х.: 33] (букв. 'Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **рядом с ним пыль под солнцем загорелась светлым столбом**'.)

График β-28.



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 0% (из 8 - 0); переводчики-русисты - 25% (из 8 - 2); учащиеся - 12% (из 18 - 2);
 Дай и Цао: преподаватели - 13% (из 8 - 1); переводчики-русисты - 0% (из 8 - 0); учащиеся - 38% (из 18 - 7);
 Хань: преподаватели - 87% (из 8 - 7); переводчики-русисты - 75% (из 8 - 6); учащиеся - 50% (из 18 - 9).

Изучим сначала переводы примера (3) и проанализируем результаты опроса, которые представлены в графике β-27. Как отмечалось в разделе 2.2.2, первичный адресант создает это индивидуальное метафорическое высказывание не только для выражения психического состояния персонажа Ивана Бездомного, но и для того, чтобы поразить воображение адресата. Перевод такой метафоры на другой язык для переводчиков – большая трудность.

Цянь Чэн вполне вольно переводит (看樣子他急得火燒火燎的: 'Судя по его

виду, он волновался так, словно весь был в огне'), а Дай Цун и Цао Говэй переводят это метафорическое высказывание, выбирая общеупотребительное выражение как китайского, так и русского языков (頭髮一根根豎了起來: 'волосы встали дыбом'). Но как говорилось ранее, с нашей точки зрения, первичный адресант пишет абсолютно не о страхе, а о ситуации, когда Ивану было никак не вспомнить фамилию консультанта. Хань Цин пытается дословно перевести эту метафору (頭髮滑來滑去: 'волосы скользили туда-сюда'). Детальное изучение этих вариантов перевода представлено в разделе 2.2.2. Судя по всему, перевод Хань Цина более эквивалентен оригиналу, и в переводе отражается прагматическая цель первичного адресанта, но он все-таки не естествен для носителей китайского языка, что влияет на результаты эксперимента.

По результатам проведенного эксперимента, представленным в графике β-27, преобладающему большинству всех опрошенных (преподаватели-русисты: 75% / переводчики-русисты: 100% / учащиеся: 72%) понравился перевод Дай Цуна и Цао Говэя (頭髮一根根豎了起來: 'волосы встали дыбом'). Причина высокой оценки этого перевода, как нам представляется, состоит в том, что, во-первых, он вполне естествен для китайского языка и понят китайскими читателями (в разделе 2.2.2 мы приводили множество подобных выражений, рассматривая переводы высказывания "*Крик петуха повторился, девица щелкнула зубами, и рыжие ее волосы поднялись дыбом*" [Мастер и Маргарита 2011: 163]); во-вторых, информантам представлена только приведенная выше фраза, но не показан более развернутый контекст, вследствие чего респонденты не знают сути описываемой в оригинале ситуации, которая не имеет отношения к страху, и, естественно, считают буквальный вариант перевода Хань Цина (頭髮滑來滑去: 'волосы скользили туда-сюда'), странным и неверным. Несмотря на верность оригиналу, дословный вариант перевода в этом случае, очевидно, не обеспечивает равенства коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе (никому из информантов не понравился указанный вариант перевода [см. график β-27]).

Среди переводчиков-русистов и учащихся, которым понравился перевод Дай Цуна и Цао Говэя (頭髮一根根豎了起來: 'волосы встали дыбом'), 88% и 77%

соответственно респондентов считают, что этот перевод читается свободно и соответствует нормам китайского языка. Это не вызывает у нас никакого удивления. Однако следует отметить важный момент. В ответе преподавателей имеет место «борьба»: среди преподавателей-русистов, которым понравился указанный перевод, лишь 43% информантов согласны с тем, что этот перевод читается легко и соответствует нормам китайского языка, а 57% опрошенных считают, что этот перевод наиболее соответствует смыслу оригинала. Это не означает, что преподаватели-русисты плохо знают русский язык, наоборот, при оценке такого перевода они с высоким уровнем владения языком и профессиональными филологическими знаниями обращают внимание и на проблему семантики.

Далее рассмотрим переводы примера (4) на странице 235 и изучим результаты опроса, представленные в графике β-28. Как уже отмечалось ранее, в указанном высказывании угадывается особый замысел первичного адресанта и наблюдается принципиальное различие между культурами (подробное описание см. раздел 2.2.2). В соответствии с замыслом первичного адресанта, по нашему мнению, в переводе должен быть четко передан этот метафорический образ.

Однако ошибочная интерпретация, присутствующая в переводах Цянь Чэна (人們正在熱烈地討論著什麼: ‘люди горячо обсуждали что-то’) и Дай Цуна и Цао Говэя (塵土飛揚: ‘пыль поднялась и улетела’) приводит к потере замысла первичного адресанта и лишению возможности контакта между представителями двух культур. Перевод Хань Цина (塵埃在陽光下燃起了一道光柱: ‘пыль под солнцем загорелась светлым столбом’) полностью сохраняет эту метафору. В указанном переводе наблюдается и добавление элементов 在陽光下 (‘под солнцем’) и 光 (‘светлым’), помогающих вторичному адресату понять содержание (обстоятельный анализ указанных переводов см. раздел 2.2.2). В этом случае лишь Хань Цин четко понимает суть описываемой ситуации и замысел первичного адресанта и выполняет полную роль переводчика как важнейшего субъекта в межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Результаты эксперимента, которые представлены в графике β-28,

показывают, что значительному большинству преподавателей-русистов (87%) и переводчиков-русистов (75%) понравился перевод Хань Цина (塵埃在陽光下燃起了一道光柱: ‘пыль под солнцем загорелась светлым столбом’), потому что этот вариант перевода наиболее соответствует смыслу оригинала (преподаватели-русисты: 72% / переводчики-русисты: 66%). Доля же учащихся ниже (50%). Создается впечатление, что китайские информанты понимают этот метафорический образ. Но необходимо отметить, что доля выбора «не знаю, интуитивно» в этом случае высока, особенно среди учащихся (преподаватели-русисты: 14% / переводчики-русисты: 17% / учащиеся: 44% [см. график β-28]).

Кроме того, те респонденты, которым понравились другие варианты перевода, также не уверены в своем выборе (например, 12% учащихся интуитивно выбирают вариант перевода Цянь Чэна [人們正在熱烈地討論著什麼: ‘люди горячо обсуждали что-то’]; 13% преподавателей-русистов интуитивно выбирают вариант перевода Дай Цуна и Цао Говэя [塵土飛揚: ‘пыль поднялась и улетела’]).

Причина, на наш взгляд, состоит в том, что, во-первых, присутствие текстов с различными интерпретациями и отсутствие более развернутого контекста приводят к тому, что опрошенным трудно определить соотношение указанного метафорического высказывания и вариантов его перевода (в связи с этим учащиеся «заблуждаются» в интерпретации приведенных выше трех переводов); во-вторых, как указывалось в разделе 2.2.2, воспринять это явление трудно носителю восточной культуры.

Можно только сказать, что благодаря более высокому уровню владения русским языком преподаватели-русисты и переводчики-русисты лучше воспринимают это высказывание как индивидуальный метафорический образ.

Результаты опроса показывают, что перевод Хань Цина (塵埃在陽光下燃起了一道光柱: ‘пыль под солнцем загорелась светлым столбом’) в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта. В этом случае судить о преобладании буквального или вольного перевода также не имеет смысла, так как лишь указанный перевод представляет собой верный вариант.

Таким образом, мы исследовали результаты изучения переводов метафор

подгруппы I-Б), т.е. метафоры, эксплицитно показывающей внутреннее состояние персонажей с помощью описания их волос, и метафоры, имплицитно показывающей психическое состояние персонажа с помощью описания солнечного света.

Согласно результатам опроса, в первом случае вариант перевода Дай Цуна и Цао Говэя (頭髮一根根豎了起來: ‘волосы встали дыбом’) в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта, а во втором – вариант перевода Хань Цина (塵埃在陽光下燃起了一道光柱: ‘пыль под солнцем загорелась светлым столбом’).

Необходимо подчеркнуть, что наличие неверных вариантов перевода свидетельствует о трудности перевода таких крайне окказиональных авторских метафор. Мы полагаем, что переводчику необходимо четко понять культурную специфику исходного текста и замысел первичного адресанта. Только после этого можно создать удачный художественный перевод.

Далее рассмотрим результаты изучения переводов индивидуально-авторской метафоры, которая эксплицитно показывает внутреннее состояние персонажа с помощью описания его взора.

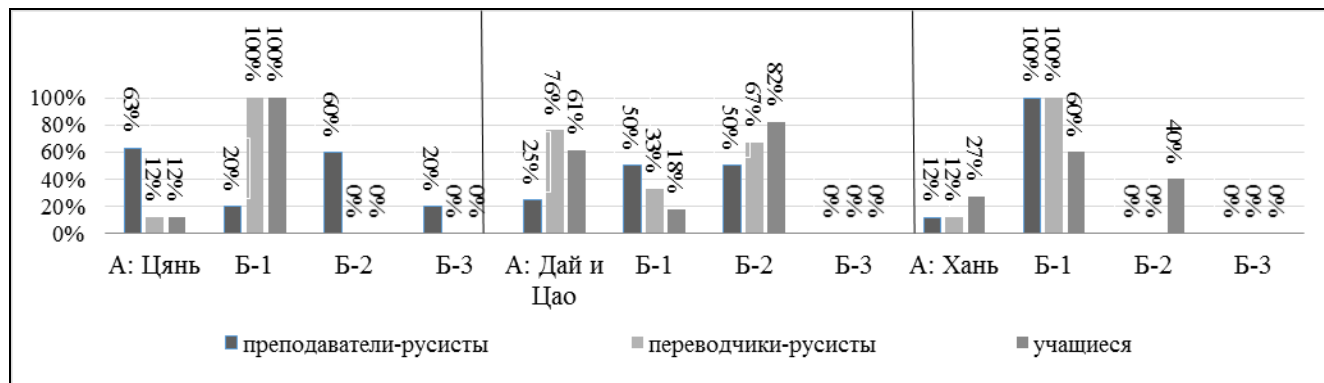
I-В. Метафора, которая направлена на эксплицитное выражение психического состояния персонажа с помощью описания его взора

– Переводы примера (5) "**Колющие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>**" [Мастер и Маргарита 2011: 160] и результаты опроса (график β-29):

里姆斯基一雙銳利的眼睛盯著桌對面瓦列奴哈的臉。 [перевод Ц.: 205] (букв. ‘**Острые глаза Римского уставились в лицо Варенухи через стол**’.)

里姆斯基那雙銳利的眼睛審視著桌子對面劇院總務的臉… [перевод Д. и Ц.: 200] (букв. ‘**Острые глаза Римского испытующе смотрели на лицо администратора через стол <...>**’)

里姆斯基刻毒的目光，隔著桌子刺入行政協理員的臉上… [перевод Х.: 187] (букв. ‘**Язвительный взор Римского через стол врезался в лицо администратора <...>**’)



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 63% (из 8 - 5); переводчики-русисты - 12% (из 8 - 1); учащиеся - 12% (из 18 - 2);

Дай и Цао: преподаватели - 25% (из 8 - 2); переводчики-русисты - 76% (из 8 - 6); учащиеся - 61% (из 18 - 11);

Хань: преподаватели - 12% (из 8 - 1); переводчики-русисты - 12% (из 8 - 1); учащиеся - 27% (из 18 - 5).

Как было сказано в предыдущем параграфе (3.1), когда первичный адресант пишет о том, что финдиректор театра Римский посмотрел на администратора театра Варенуху настороженно, первичный адресант может выбрать другие общеупотребительные выражения, но он производит именно приведенную выше метафору. Адресант, по нашему мнению, намерен не только усилить степень интенсивности, но и придать метафоре новый характер, а также произвести на адресата сильное впечатление.

Проанализируем отражение указанной метафоры в переводах и результаты опроса, представленные в графике β-29.

Переводы Цянь Чэна (銳利的眼睛盯著臉: ‘острые глаза уставились в лицо’) и Дай Цуна и Цао Говэя (銳利的眼睛審視著臉: ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’), являются вольными. Переводчики выбирают лексемы 盯著 (‘уставиться’ / ‘упереться’ / ‘впиться’) и 審視著 (‘испытующе смотреть’), которые вполне естественны для китайского языка, но в указанных переводах, с нашей точки зрения, теряются метафорический образ и замысел первичного адресанта.

А Хань Цин пытается буквально перевести метафору (刻毒的目光刺入臉上: ‘язвительный взор врезался в лицо’), но выражение 刻毒的目光 (‘язвительный взор’), на наш взгляд, не дает вторичному адресату непосредственной возможности установить ассоциацию с глаголом *врезаться* (обстоятельное рассмотрение этих трех переводов см. раздел 2.2.2), и прямой перевод указанного

глагола, конечно же, неестественен для китайского языка, что влияет на результаты социолингвистического эксперимента.

Результаты опроса, представленные в графике β-29, показывают, что, во-первых, 63% преподавателей-русистов понравился перевод Цянь Чэна (銳利的眼睛盯著臉: ‘острые глаза уставились в лицо’), потому что этот вариант перевода читается свободно и соответствует нормам китайского языка (60%).

Во-вторых, переводчикам-русистам (76%) и учащимся (61%) понравился перевод Дай Цуна и Цао Говэя (銳利的眼睛審視著臉: ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’), потому что указанный вариант перевода читается легко и соответствует нормам китайского языка (преподаватели-русисты: 67% / учащиеся: 82%).

В-третьих, те (преподаватели: 12% / переводчики-русисты: 12% / учащиеся: 27%), кому понравился вариант перевода Хань Цина (刻毒的目光刺入臉上: ‘язвительный взор врезался в лицо’), обращают внимание на верность перевода оригиналу (преподаватели-русисты: 100% / переводчики-русисты: 100% / учащиеся: 60%), но, как мы видим, доли очень низки. Причина, как было сказано, предположительно, состоит в выборе выражения или в неестественности прямого перевода глагола *врезаться*.

Согласно результатам эксперимента, первые два варианта перевода оказываются предпочтительными, но перевод Дай Цуна и Цао Говэя (銳利的眼睛審視著臉: ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’) в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе (потому что итоговая доля этого перевода выше других вариантов перевода [см. график β-29]).

Из этого следует, что обеспечивая замысел первичного адресанта и отражая его особую манеру, прямой вариант перевода индивидуальных метафор на китайский язык или в связи с неподходящим выбором значения глагола *врезаться*, или из-за того, что буквальный перевод самого глагола неестественен для китайского языка, не может обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе.

Таким образом, мы рассмотрели результаты социолингвистического опросно-анкетного эксперимента изучения всех переводов индивидуально-авторских метафор группы I), т.е. метафор, которые образованы на основе зрительного восприятия, на китайский язык и выявили, какой вариант перевода в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе.

Согласно результатам эксперимента, только один случай, когда полный буквальный перевод примера (4) на странице 235 в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта, но это во многом связано с тем, что указанный перевод является единственным верным вариантом (ср. *人們正在熱烈地討論著什麼*: ‘люди горячо обсуждали что-то’ / *塵土飛揚*: ‘пыль поднялась и улетела’ / *他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱*: ‘рядом с ним пыль под солнцем загорелась светлым столбом’).

Очевидно, вольный принцип перевода оказывается более эффективным: во всех остальных случаях вольные варианты перевода по сравнению с дословными в большей степени обеспечивают равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. Представленные выше вольные переводы, безусловно, читаются свободно и абсолютно соответствуют нормам китайского языка, но такие выражения могут встретиться в китайской художественной литературе. Иначе говоря, вольный подход к переводу авторских метафор, как нам представляется, приводит к тому, что китайские читатели так и не смогут ознакомиться со своеобразием языка М. А. Булгакова и его идиостилем, весьма важным средством формирования которого является постоянное использование метафор, в частности авторских, в художественных произведениях.

Сравнение восприятия переводов авторских метафор информантами трех социальных групп позволяет выявить, что в связи с различием между уровнем владения русским языком и профессиональных филологических знаний преподаватели-русисты и переводчики-русисты легче понимают индивидуальный метафорический образ, чем учащиеся (например, информанты первых двух групп четко понимают, что перевод Хань Цина [*他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱*: ‘рядом

с ним пыль под солнцем загорелась светлым столбом'] наиболее соответствует смыслу оригинала, а высокая доля учащихся выбирают этот перевод интуитивно).

Если сравнить восприятие переводов индивидуально-авторских метафор преподавателями-русистами и переводчиками-русистами, то, как уже было отмечено, опрошенные первой группы по сравнению с респондентами второй группы уделяют большее внимание проблеме не только соответствия переводов нормам китайского языка, но и семантики всех лексем в переводах.

В дальнейшем будут рассмотрены результаты исследования переводов индивидуальных метафор группы II). Как было отмечено в разделе 2.2.3, перевод авторских метафор, образованных на основе слухового восприятия и синкретического восприятия, представляет для вторичного адресанта большую трудность. В таком случае стоит задать вопрос о том, насколько трудны такие метафоры с переводами для китайских информантов.

II. Метафоры, образованные на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия

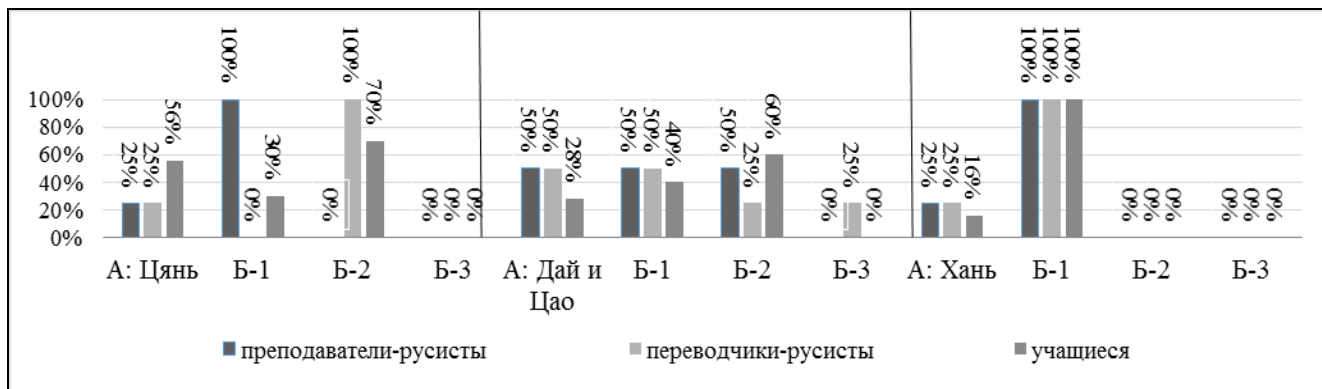
– Переводы примера (6) "*Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*" [Мастер и Маргарита 2011: 49] и результаты опроса (график β-30):

婦女們在旁邊大聲嚷嚷著，但詩人亂糟糟的腦子裡起初只清晰地印下了一個名字—安奴什卡…[перевод Ц.: 58]. (букв. 'Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенном мозгу поэта ясно отпечаталось только одно имя: «Аннушка»')

女人大聲說的話，伊凡·尼古拉耶維奇亂哄哄的腦袋瓜只聽進去了—安奴什卡… [перевод Д. и Ц.: 59]. (букв. 'Из всего выкрикнутого женщиной расстроенный мозг Ивана Николаевича слышал только «Аннушку» <...>')

女人嚷嚷了一通，抓住伊萬·尼古拉耶維奇紊亂的大腦的，只有一個詞「安奴什卡」… [перевод Х.: 56]. (букв. 'Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось только одно слово: «Аннушка» <...>')

График β-30.



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 25% (из 8 - 2); переводчики-русисты - 25% (из 8 - 2); учащиеся - 56% (из 18 - 10);

Дай и Цао: преподаватели - 50% (из 8 - 4); переводчики-русисты - 50% (из 8 - 4); учащиеся - 28% (из 18 - 5);

Хань: преподаватели - 25% (из 8 - 2); переводчики-русисты - 25% (из 8 - 2); учащиеся - 16% (из 18 - 3).

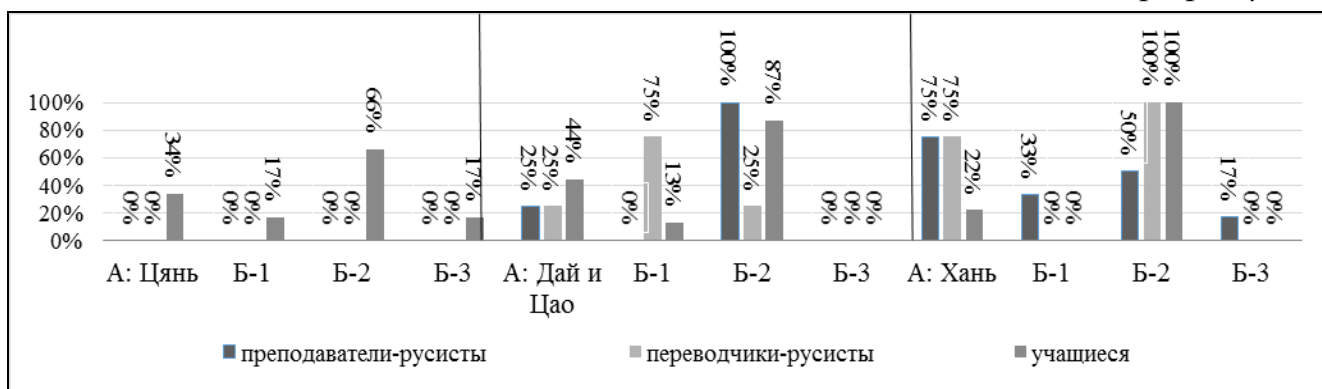
– Переводы примера (7) "встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение **прыгает в глаза**" [там же: 174] и результаты опроса (график β-31):

在你被問話的那瞬間，你那受到觸動的**真情**便會從內心深處跳到你的眼睛裡！[перевод Ц.: 222]. (букв. 'в то мгновение, когда тебе задают вопрос, твое **ощущение правды**, встревоженное им, **из глубины души прыгает тебе в глаза!**')

…切中要害的問題會使**真相**於一瞬間從你們內心深處跳到你們的眼睛裡…[перевод Д. и Ц.: 217]. (букв. '<...> колкий и болезненный вопрос приводит к тому, что **истина** в мгновение ока **из глубины вашей души прыгает в ваши глаза** <...>')

被問題驚擾的**真相**，一瞬間卻從心靈深處**暴露在眼睛裡**…[перевод Х.: 201]. (букв. 'потревоженная вопросом **истина** в мгновение ока **открывается в глазах** из глубины души <...>')

График β-31.



* А, Б-1, Б-2, Б-3 такие же, как в графике β-25.

** Цянь: преподаватели - 0% (из 8 - 0); переводчики-русисты - 0% (из 8 - 0); учащиеся - 34% (из 18 - 6);

Дай и Цао: преподаватели - 25% (из 8 - 2); переводчики-русисты - 25% (из 8 - 2); учащиеся - 44% (из 18 - 8);

Хань: преподаватели - 75% (из 8 - 6); переводчики-русисты - 75% (из 8 - 6); учащиеся - 22% (из 18 - 4).

Исследуем сначала переводы примера (6) и проанализируем результаты проведенного эксперимента, представленные в графике β -30.

В переводе Цянь Чэна (腦子裡只印下一個名字: ‘в мозгу отпечаталось только одно имя’) индивидуальный образ заменен языковой метафорой, а в переводе Дай Цуна и Цао Говэя (腦袋瓜只聽進去了: ‘мозг только слышал’) отсутствует метафорический образ. В переводе Хань Цина (抓住大腦的只有一個詞: ‘в мозг вцепилось только одно слово’) сохраняются тот же метафорический образ и замысел первичного адресанта; помимо того, порядок слов указанного перевода практически соответствует оригиналу (детальный анализ см. 2.2.3). Последний вариант перевода в высокой степени верен оригиналу, но этот вариант перевода не соответствует грамматике китайского языка, поэтому перевод трудно читается, что сказывается на результатах эксперимента.

Согласно результатам опроса, представленным в графике β -30, только 50% преподавателей-русистов и 50% переводчиков-русистов понравился перевод Дай Цуна и Цао Говэя (腦袋瓜只聽進去了: ‘мозг только слышал’), но, следует отметить, что в подавляющем большинстве рассмотренных ранее случаев доли преподавателей-русистов и переводчиков-русистов, которым понравился какой-то конкретный вариант перевода, постоянно больше половины (см. графики β -25, β -27, β -28 и β -29). Кроме того, среди этих 50% преподавателей-русистов и 50% переводчиков-русистов половина респондентов считают, что этот перевод наиболее соответствует смыслу оригинала (преподаватели-русисты: 50% / переводчики-русисты: 50% [см. график β -30]), в то же время, половина преподавателей-русистов и 25% переводчиков-русистов считают, что этот перевод читается легко и соответствует нормам китайского языка, а 25% переводчиков-русистов дают ответ «не знаю, интуитивно». Это уже говорит о том, что указанная метафора с тремя вариантами перевода вызывает у респондентов неуверенность в выборе своего ответа.

В этом случае учащиеся и опрошенные других групп расходятся во мнениях. Как уже было сказано, в связи с уровнем владения русским языком, сами переводы авторских метафор, на наш взгляд, оказывают наиболее сильное

воздействие на студентов. Остановимся на этом подробнее. 55% учащихся понравился перевод Цянь Чэна (*腦子裡只印下一個名字*: ‘в мозгу отпечталось только одно имя’). Среди них 70% информантов считают, что этот перевод читается легко и соответствует нормам китайского языка. Данные учащихся привлекают наше внимание к указанному переводу, в котором имя и отчество персонажа не передаются, а заменяются профессией, что облегчает чтение предложения. Помимо того, выражение "*что-л. отпечталось в мозгу*" является обычным в китайском языке. В результате этого, как нам представляется, перевод Цянь Чэна читается легко, свободно и соответствует нормам китайского языка, что оказывает наиболее сильное воздействие на учащихся.

Далее, малая доля информантов (преподаватели-русисты: 25% / переводчики-русисты: 25% / учащиеся: 17%) высоко оценивает перевод Хань Цина (*抓住大腦的只有一個詞*: ‘в мозг вцепилось только одно слово’). Причина, как было обнаружено, пожалуй, состоит в неестественности буквального перевода глагола *вцепиться* на китайский язык и порядке слов. Но все респонденты, которым понравился указанный вариант перевода, обращают внимание на верность перевода оригиналу (см. график β -30).

Рассмотрение результатов опроса показывает, что доля по всем группам респондентов, которым понравился или перевод Дай Цуна и Цао Говэя (*腦袋瓜聽進去了*: ‘мозг слышал’), или перевод Цянь Чэна (*腦子裡只印下一個名字*: ‘в мозгу отпечталось только одно имя’), составляет приблизительно только половину (преподаватели: 50% / переводчики-русисты: 50% / учащиеся: 55%). Поскольку совокупная доля варианта перевода Дай Цуна и Цао Говэя выше, чем другие варианты перевода, указанный перевод в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. В этом случае принцип вольности снова оказывается более эффективным.

Из сказанного выше вытекает, что несмотря на то что мы выявили, какой вариант перевода в этом случае в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе, метафора, созданная на базе слухового восприятия, в разных ее переводах, как говорилось ранее, вызывает у

опрошенных немалую степень неуверенности в выборе ответов.

Мы переходим к анализу переводов примера (7) на странице 244 и результатов эксперимента, представленных в графике β-31. Как было установлено, первичный адресант мастерски соединяет различные виды восприятия, и с помощью приведенной метафоры намерен подчеркнуть резкость явления. Кроме этого, в этом высказывании отсутствует местоимение, определяющего принадлежность глаз (детальное описание этой метафоры см. раздел 2.2.3).

Цянь Чэн (*真情跳到你的眼睛裡*: ‘ощущение правды прыгает тебе в глаза’) и Дай Цун и Цао Говэй (*真相跳到你們的眼睛裡*: ‘истина прыгает в ваши глаза’) буквально переводят метафору. В связи с использованием лексемы *真情*, имеющей значения «ощущение правды» и «истинная любовь», перевод Цянь Чэна, однако, может вызвать у вторичного адресата постороннюю ассоциацию, а перевод Дай Цуна и Цао Говэя характеризуется многословием. Более того, отсутствие местоимения в оригинале, возможно, связано с манипуляцией всеми людьми. Рассмотренные выше два варианта не несут в себе возможность такого осмысления. Изучим перевод Хань Цина (*真相暴露在眼睛裡*: ‘истина открывается в глазах’). Несмотря на то что лексема *暴露* (‘открыться’), которая используется в указанном переводе, не обладает семантикой резкости, в результате чего теряются замысел первичного адресанта и его особая манера, зато в переводе наблюдается отсутствие местоимения (подробный анализ см. раздел 2.2.3).

По результатам проведенного опроса, которые представлены в графике β-31, во-первых, никому из преподавателей-русистов и переводчиков-русистов не понравился перевод Цянь Чэна (*真情跳到你的眼睛裡*: ‘ощущение правды прыгает тебе в глаза’). На наш взгляд, это, как указывалось выше, связано с использованием лексемы *真情* (‘ощущение правды’ / ‘истинная любовь’).

Во-вторых, 75% преподавателей-русистов и 75% переводчиков-русистов понравился перевод Хань Цина (*真相暴露在眼睛裡*: ‘истина открывается в глазах’), потому что перевод читается легко и соответствует нормам китайского языка (преподаватели-русисты: 50% / переводчики-русисты: 100%). Отсюда вытекает, что перевод Хань Цина в наибольшей степени обеспечивает равенство

коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе, и в этом случае вольный вариант перевода снова оказывается более эффективным. Однако, по нашему мнению, информанты упускают из виду важный момент, а именно: семантика лексем в оригинале *прыгать* и в переводе 暴露 ('открываться') не соответствует.

Следует отметить, что у преподавателей доля выбора «потому что он читается свободно и соответствует нормам китайского языка» составляет только 50% (ср. у переводчиков-русистов – 100%). Среди тех преподавателей, которым понравился указанный перевод, еще 33% респондентов считают, что указанный перевод наиболее соответствует смыслу оригинала, 17% дают ответ «не знаю, интуитивно». Это также говорит о том, что приведенная метафора с переводами вызывает у преподавателей неуверенность в выборе своего ответа.

В-третьих, мнение учащихся разделилось в оценке приведенных трех переводов, никакой из вариантов не получил больше половины голосов (перевод Цянь Чэна: 34% / перевод Дай Цуна и Цао Говэя: 44% / перевод Хань Цина: 22% [см. график β-31]). Причина, как нам представляется, заключается в том, что студенты не владеют русским языком в достаточной мере, а их знания о метафоре и теории художественного перевода невелики. Результаты опроса показывают, что приведенная индивидуальная метафора с ее переводами на китайский язык вызывает у студентов большую трудность.

Нами рассмотрены результаты изучения переводов авторских метафор, созданных на базе слухового восприятия и синкретического восприятия. Согласно анализу результатов опроса по двум приведенным выше авторским метафорам, мы приходим к следующим выводам.

1) Буквальные переводы этих метафор сохраняют прагматические значения глаголов оригинала, замысел первичного адресанта и отражают его особую манеру, но в переводе имеется множество факторов (неестественность буквального перевода глаголов для китайского языка и т.д.), которые приводят к тому, что переводы авторских метафор не обеспечивают в полной мере равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. В связи с этим в указанных случаях снова более эффективным оказывается принцип вольности.

2) Как подчеркивалось выше, перевод авторских метафор, образованных на основе слухового восприятия и синкретического восприятия, представляет для вторичного адресанта большую трудность. Согласно результатам эксперимента, при определении соотношения метафор такого типа и их разнообразных переводов и оценке этих вариантов перевода информанты всех трех социальных групп проявляют немалую степень неуверенности в своем выборе. Это одновременно свидетельствует не только об отличительной черте метафор такого типа, но и о творческой способности первичного адресанта.

Таким образом, согласно результатам опроса, очевидно, вольные варианты перевода индивидуальных метафор обладают большей возможностью обеспечить равенство коммуникативного эффекта, чем буквальные переводы.

Статистические данные полностью подтверждают сказанное в разделе 2.2.1, что большинство ученых выступают против буквализма, придерживаясь принципа вольности, требующей передать дух оригинала. С этим можно согласиться, потому что художественный перевод допускает различные возможности для осуществления межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Однако при тщательном изучении авторских метафор и сравнении семантики лексем, которые используются в оригинале и в переводах, мы неоднократно наблюдали потерю замысла первичного адресанта, его собственного жизненного опыта и индивидуального воззрения на мир и себя, и в силу этого мы, придерживаясь мнения П. Ньюмарка, разделяем буквальный подход к переводу авторских метафор, но с подробными комментариями к ним.

Далее изучим результаты двух экспериментов, а именно оценку способов решения задач, которые предлагают информанты при переводе метафор.

Табл. γ-4.

Результаты первого социолингвистического эксперимента (способы решения задачи, которые предлагают информанты трех групп при переводе авторских метафор). В таблице представлены данные в десятых доли процента.

Типы метафор, примеры и типы информантов			Способы		А.	Б.	В.	Г.	Д.
			а.	б.					
Авгюрские (первый эксперимент)	I-A	Пример 1: <i>Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога</i> [Мастер и Маргарита 2011: 7].	а.	0%	25% (из 8 - 2)	50% (из 8 - 4)	0%	25% (из 8 - 2)	
			б.	0%	37,5% (из 8 - 3)	50% (из 8 - 4)	0%	12,5% (из 8 - 1)	
			в.	16,7% (из 18 - 3)	16,7% (из 18 - 3)	38,9% (из 18 - 7)	0%	27,7% (из 18 - 5)	
		Пример 2: <i>В глазах его плавал и метался страх и ярость</i> [там же: 153].	а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	62,5% (из 8 - 5)	0%	25% (из 8 - 2)	
			б.	12,5% (из 8 - 1)	75% (из 8 - 6)	12,5% (из 8 - 1)	0%	0%	
			в.	21,4% (из 18 - 4)	28,6% (из 18 - 5)	28,6% (из 18 - 5)	0%	21,4% (из 18 - 4)	
	I-B	Пример 3: <i>Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения</i> [там же: 65].	а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	37,5% (из 8 - 3)	0%	50% (из 8 - 4)	
			б.	0%	12,5% (из 8 - 1)	75% (из 8 - 6)	0%	12,5% (из 8 - 1)	
			в.	16,7% (из 18 - 3)	22,2% (из 18 - 4)	22,2% (из 18 - 4)	0%	38,9% (из 18 - 7)	
	I-B	Пример 4: <i>Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль</i> [там же: 28].	а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	25% (из 8 - 2)	0%	62,5% (из 8 - 5)	
			б.	0%	62,5% (из 8 - 5)	25% (из 8 - 2)	0%	12,5% (из 8 - 1)	
			в.	22,2% (из 18 - 4)	22,2% (из 18 - 4)	16,7% (из 18 - 3)	0%	38,9% (из 18 - 7)	
	I-B	Пример 5: <i>Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...></i> [там же: 160]	а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	62,5% (из 8 - 5)	0%	25% (из 8 - 2)	
			б.	0%	12,5% (из 8 - 1)	87,5% (из 8 - 7)	0%	0%	
			в.	16,7% (из 18 - 3)	22,2% (из 18 - 4)	22,2% (из 18 - 4)	0%	38,9% (из 18 - 7)	
	II	Пример 6: <i>в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка»</i> [там же: 49].	а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	50% (из 8 - 4)	0%	37,5% (из 8 - 3)	
			б.	12,5% (из 8 - 1)	37,5% (из 8 - 3)	50% (из 8 - 4)	0%	0%	
			в.	16,7% (из 18 - 3)	22,2% (из 18 - 4)	38,9% (из 18 - 7)	0%	22,2% (из 18 - 4)	
Пример 7: <i>встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза <...></i> [там же: 174]		а.	0%	12,5% (из 8 - 1)	50% (из 8 - 4)	0%	37,5% (из 8 - 3)		
		б.	0%	37,5% (из 8 - 3)	62,5% (из 8 - 5)	0%	0%		
		в.	11,1% (из 18 - 2)	27,8% (из 18 - 5)	33,3% (из 18 - 6)	0%	27,8% (из 18 - 5)		

* а. преподаватели-русисты; б. переводчики-русисты; в. учащиеся.

А. буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий; Б. буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение; В. буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка; Г. буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то,

соответствует ли перевод нормам китайского языка; Д. вольно перевести, не надо сохранять все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала.

Табл. γ-5.

Результаты второго социолингвистического эксперимента (доля наличия подобных выражений в китайском языке и способы решения задачи, которые предлагают информанты трех групп при переводе языковых метафор).

Доля наличия подобных выражений (£) / способы			£	А.	Б.	В.	Г.	Д.		
									Типы метафор, примеры и типы информантов	
Языковые (второй эксперимент)	I	I-A	Пример 8: <i>Радость загорелась в ее глазах</i> <...> [там же: 60]	а.	78% (из 9 - 7)	11% (из 9 - 1)	0%	56% (из 9 - 5)	0%	33% (из 9 - 3)
				б.	100% (из 8 - 8)	0%	12,5% (из 8 - 1)	87,5% (из 8 - 7)	0%	0%
				в.	75% (из 16 - 12)	25% (из 16 - 4)	0%	57% (из 16 - 9)	0%	18% (из 16 - 3)
		I-B	Пример 9: <...> <i>волосы поднялись дыбом</i> [там же: 163].	а.	100% (из 9 - 7)	11% (из 9 - 1)	0%	67% (из 9 - 6)	0%	22% (из 9 - 2)
				б.	100% (из 8 - 8)	0%	0%	75% (из 8 - 6)	0%	25% (из 8 - 2)
				в.	69% (из 16 - 11)	18% (из 16 - 3)	13% (из 16 - 2)	38% (из 16 - 6)	0%	31% (из 16 - 5)
	I-B	Пример 10: <...> <i>Два глаза уперлись ей в лицо</i> [там же: 262].	а.	89% (из 9 - 8)	0%	0%	67% (из 9 - 6)	0%	33% (из 9 - 3)	
			б.	100% (из 8 - 8)	0%	0%	87,5% (из 8 - 7)	0%	12,5% (из 8 - 1)	
			в.	44% (из 16 - 7)	13% (из 16 - 2)	13% (из 16 - 2)	43% (из 16 - 7)	0%	31% (из 16 - 5)	
	II	Пример 11: <...> <i>слова хлынули потоком</i> [Собачье сердце 2014: 198].	а.	89% (из 9 - 8)	0%	11% (из 9 - 1)	67% (из 9 - 6)	0%	22% (из 9 - 2)	
			б.	88% (из 8 - 7)	0%	12,5% (из 8 - 1)	75% (из 8 - 6)	0%	12,5% (из 8 - 1)	
			в.	38% (из 16 - 6)	18% (из 16 - 3)	13% (из 16 - 2)	38% (из 16 - 6)	0%	31% (из 16 - 5)	
Пример 12: <i>В его голове прыгала только одна мысль о том,</i> [Мастер и Маргарита 2011: 183]		а.	89% (из 9 - 8)	0%	0%	78% (из 9 - 7)	0%	22% (из 9 - 2)		
		б.	75% (из 8 - 6)	0%	12,5% (из 8 - 1)	62,5% (из 8 - 5)	0%	25% (из 8 - 2)		
		в.	81% (из 16 - 13)	19% (из 16 - 3)	6% (из 16 - 1)	44% (из 16 - 7)	0%	31% (из 16 - 5)		

* а., б., в. и А., Б., В., Г., Д. такие же, как в таблице γ-4.
£. Есть ли в китайском языке подобные выражения? Да.

Результаты, представленные в таблицах γ-4 и γ-5, показывают, что, во-

первых, среди учащихся, кроме перевода примера (8), никакой из ответов не превышает 50%; во-вторых, при ответе на вопрос «Есть ли в китайском языке подобные выражения?» студенты по сравнению с респондентами других групп иногда не понимают изучаемых выражений (см. колонка £ таблицы γ-5). Это свидетельствует о том, что в результате недостаточного уровня владения русским языком и ограниченности знаний о художественном переводе студентам трудно разобраться в приведенных выражениях и вариантах ответа. Зато учащиеся понимают, что при переводе нельзя не обращать внимание на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка (см. колонка Г таблиц γ-4 и γ-5).

Поскольку среди учащихся практически никакой из ответов не превалирует, более того, преподаватели-русисты и переводчики-русисты хорошо владеют русским языком, обладают достаточными филологическими знаниями и имеют большой опыт переводческой деятельности, мы обращаем особое внимание на ответы информантов указанных двух групп. Рассмотрим сначала результаты первого эксперимента, материалом которого послужили авторские метафоры.

Во-первых, при переводе тех или иных метафор на китайский язык никто из преподавателей и переводчиков-русистов не допускает перевода метафор без обращения внимания на соответствие нормам китайского языка (см. колонка Г таблиц γ-4 и γ-5). Действительно, это одно из основных требований к тому или иному виду переводческой деятельности.

Во-вторых, мнения опрошенных двух групп о способе решения задач при переводе примеров (1), (5), (6), (7) сходятся в том, что эти метафоры можно буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка:

пример 1 [преподаватели-русисты: 50% / переводчики-русисты: 50%];

пример 5 [преподаватели-русисты: 62,5% / переводчики-русисты: 87,5%];

пример 6 [преподаватели-русисты: 50% / переводчики-русисты: 50%];

пример 7 [преподаватели-русисты: 50% / переводчики-русисты: 62,5%].

Из этого вытекает, что несмотря на поддержку вольных вариантов перевода в этих случаях (пример (1): 87% преподавателей-русистов и 87% переводчиков-

русистов понравился вольный перевод 目中閃著驚慌 [букв. ‘в глазах мелькала тревога’]; пример (5): 63% преподавателей-русистов понравился вольный перевод 銳利的眼睛盯著臉 [букв. ‘острые глаза уставились в лицо’], 76% переводчиков-русистов – вольный перевод 銳利的眼睛審視著臉 [букв. ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’]; пример (6): 50% преподавателей-русистов и 50% переводчиков-русистов понравился вольный перевод 腦袋瓜聽進去了 [букв. ‘мозг слышал’]; пример (7): 75% преподавателей-русистов и 75% переводчиков-русистов понравился вольный перевод 真相暴露在眼睛裡 [букв. ‘истина открывается в глазах’]), преподаватели-русисты и переводчики-русисты все-таки хотят попытаться буквально передать всю информацию, учитывая при этом, что перевод обязательно должен быть естественным для китайского языка.

В-третьих, у преподавателей-русистов и переводчиков-русистов разные взгляды на способ решения задач при переводе примеров (2), (3) и (4). Если говорить о способах перевода примера (2), то 62,5% преподавателей-русистов согласны с тем, что эту метафору можно буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, а 75% переводчиков-русистов считают необходимым добавление разъяснения в самом тексте, чтобы перевод стал более понятным.

Когда речь идет о способах перевода примеров (3) и (4), мнения преподавателей-русистов и переводчиков-русистов совершенно расходятся. Преподаватели, понимая особенность этих метафор и придерживаясь принципа вольности, считают, что эти метафоры можно вольно перевести, и нужно сохранить лишь эмоциональное воздействие оригинала (пример 3: 50% / пример 4: 62,5%), а переводчики-русисты считают, что эти метафоры все-таки можно буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка (пример 3: 75%), при этом нужно добавить разъяснение в переводе примера (4), чтобы китайские читатели имели возможность воспринять суть описываемой ситуации (пример 4: 62,5%). Такое большое различие между взглядами респондентов двух групп на перевод приведенных авторских метафор свидетельствует об отличительной черте этих

двух индивидуальных метафор и трудности их перевода на другие языки.

В-четвертых, информанты, в частности преподаватели-русисты, практически не разделяют нашу точку зрения на дословный перевод авторских метафор с комментариями к ним. Респонденты, вполне возможно, считают, что такой подход мешает чтению художественных произведений. С этим мнением можно согласиться, но, как многократно подчеркивалось выше, с нашей точки зрения, буквальный перевод с подробными комментариями к авторским метафорам дает вторичному адресату полную возможность понять замысел первичного адресанта и различие двух языков и культур, что обеспечивает успешную межъязыковую и межкультурную коммуникацию. Главное, что вторичному адресату, т.е. переводчику необходимо четко и верно понять и принять во внимание культурную специфику исходного текста, замысел первичного адресанта и его особую творческую манеру, чтобы создать удачный перевод и воспитать разные типы вторичного адресата (об этом многократно говорилось в разделах 2.2.2 и 2.2.3).

Далее изучим результаты второго социолингвистического опросно-анкетного эксперимента, которые представлены в таблице γ-5. Ответ подавляющего большинства преподавателей-русистов и переводчиков-русистов на вопрос «Есть ли в китайском языке подобные выражения?» всегда положителен (см. колонка £). Согласно результатам второго эксперимента, преподаватели и переводчики-русисты единогласно считают, что эти метафоры можно буквально передать, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка (см. колонка В и примеры 8-12). Респонденты четко понимают, как говорилось в разделах 2.2.2 и 2.2.3, что благодаря наличию подобных ассоциаций и аналогичных выражений этих языковых метафор в китайском языке при их переводе не нужно добавлять разъяснения или комментарии, а нужно просто найти соответствующие выражения.

При сравнении приведенных в таблицах γ-4 и γ-5 данных с результатами обнаруживается весьма существенное различие между авторскими и языковыми

метафорами. При переводе языковых метафор у информантов единогласное мнение, а при переводе индивидуально-авторских метафор, которые легко вызывают у читателей недопонимание или непонимание, респонденты могут расходиться во взглядах. Сравнение результатов двух социолингвистических опросов позволяет выявить, что опрошенные (преподаватели-русисты и переводчики-русисты) понимают не только различие авторских и языковых метафор, но и все приведенные выше пять типов перевода, так что способы перевода рассмотренных авторских метафор, которые предлагают информанты двух указанных групп, могут принести пользу будущим переводчикам художественного текста.

Итак, мы выполнили все цели двух социолингвистических опросно-анкетных экспериментов, которые проводились среди носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка, а именно 1) выявили, 1.1) какой вариант из имеющихся переводов авторских метафор в наибольшей степени обеспечивает равенство коммуникативного эффекта; 1.2) какой принцип перевода оказывается более эффективным: буквальный или вольный; 1.3) какой способ решения задач предлагают опрошенные при переводе анализируемого материала и 2) проверили понимание типов перевода информантами.

Из всего сказанного выше можно сделать следующие выводы.

Во-первых, вторая часть исследования способствует углублению наших знаний о специфике другого типа коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат».

Переводчик выступает последовательно как в роли первичного адресата, воспринимающего индивидуальные метафоры, которые используются в первичном художественном тексте, и замысел первичного адресанта, так и в роли вторичного адресанта, который во вторичном художественном тексте производит свой выбор (или вольный, или буквальный теми или иными способами), рассчитанный на достижение того же воздействия на вторичного адресата, что и авторские метафоры первичного художественного текста.

Вторичный адресат со знанием исходного языка воспринимает одновременно как авторские метафоры, так и переводы этих метафор и оценивает эти переводы, в то же время, эти переводы со своими чертами оказывают воздействие на вторичного адресата (например, при оценке трех вариантов перевода примера (5) на странице 239 информантам больше всего понравился вольный перевод Дай Цуна и Цао Говэя [銳利的眼睛審視著臉: ‘острые глаза испытующе смотрели на лицо’], потому что он читается свободно и соответствует нормам китайского языка, т.е. благодаря своей легкости и естественности для переводящего языка указанный перевод в большей степени оказывает воздействие на респондентов, чем другие варианты перевода, тем самым обеспечивает равенство коммуникативного эффекта. Буквальный же перевод Хань Цина [刻毒的目光刺入臉上: ‘язвительный взор врезался в лицо’], обеспечивая замысел первичного адресанта и отражая его особую манеру, или в связи с неподходящим выбором значения глагола *врезаться*, или из-за того, что буквальный перевод самого глагола неестественен для китайского языка, оказывает слабое воздействие на опрошенных, тем самым не может обеспечить равенство коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе).

Во-вторых, перевод индивидуально-авторских метафор в художественном тексте представляет собой очень сложную задачу для вторичного адресанта в связи с многочисленными требованиями: правильная интерпретация замысла первичного адресанта, верная передача прагматических значений в первичном художественном тексте, соответствие нормам языка перевода, сохранение равенства эмоционального воздействия на вторичного адресата в оригинале и в переводе и т.п. Именно поэтому вторичный адресант является важнейшим субъектом и полноценным участником в художественном переводе как особом акте межъязыковой и межкультурной коммуникации.

В-третьих, по результатам первого социолингвистического опроса, несмотря на верность оригиналу, на сохранение замысла первичного адресанта, буквальный перевод из-за или неестественности для языка перевода, или несоответствия грамматике переводящего языка, или неудачного выбора лексем и др. может не

обеспечить равенства коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. С другой стороны, вольный перевод может оказаться неспособным отразить замысел первичного адресанта, а также установить контакт между культурами. Наличие вольных вариантов перевода всех рассмотренных метафор означает, что вторичный адресант не учитывает особенности авторского стиля, тем самым вторичный адресант не имеет возможности ознакомиться с особой творческой манерой первичного адресанта. Вопрос буквализма и вольности до сих пор является дискуссионным. Дальнейшая переводческая практика поможет поискам «золотой середины».

Далее, перевод авторских метафор, которые созданы на базе другого вида восприятия и комплекса различных видов восприятия, представляет большую трудность. Эти метафоры с вариантами их перевода, которые предлагают вторичные адресанты, также вызывают у опрошенных трудность и неуверенность в выборе своих ответов. Результаты первого социолингвистического опросно-анкетного эксперимента позволяют выявить характерную особенность указанных индивидуальных метафор, о которой упоминалось и во второй главе, и в первом параграфе третьей главы.

Помимо того, следует отметить, что тайваньские преподаватели во всех случаях (кроме примера 4 на странице 235, так как в этом случае только один из рассмотренных переводов является верным, и он является буквальным) выбирают вольные варианты переводов. Это вовсе не означает, что профессионалы не обращают внимания на верность перевода оригиналу. Наоборот, преподаватели с высоким уровнем знания русского языка, с профессиональными филологическими знаниями, с большим опытом переводческой деятельности чаще всего обращают внимание и на семантику всех лексем в переводах, и на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка и достигает ли перевод адекватности эмоционального воздействия, т.е. преподаватели всесторонне обдумывают тонкости перевода.

Кроме того, сравнение результатов двух социолингвистических экспериментов позволяет выявить весьма существенный принцип перевода

авторских и языковых метафор. Результаты второго эксперимента подтверждают наше мнение о переводе языковых метафор, которое излагалось во второй главе: поскольку языковые метафоры потеряли свою образность, в художественном переводе языковые метафоры могут быть сохранены, но в то же время, они могут быть переданы обычными выражениями. Перевод метафор такого типа не нуждается в добавлении разъяснений в самом тексте или в комментариях. Что же касается перевода авторских метафор, то в связи с их индивидуальностью и окказиональностью решение задач допускает различные способы, но ради того, чтобы выявить характерную особенность метафор такого типа и основную мысль первичного адресанта, сохранить его своеобразную творческую манеру, отразить его мировоззрение, а также дать вторичному адресату полную возможность понять замысел первичного адресанта и различие двух языков и культур, мы придерживаемся буквального подхода (с учетом всех тонкостей перевода, включая выбор самых подходящих лексем, отсутствие местоимения, порядок слов и т.п.) к переводу метафор такого типа и считаем необходимыми подробные комментарии к ним.

К тому же, способы решения задач при переводе приведенных выше индивидуально-авторских метафор, которые предлагают преподаватели и переводчики-русисты, могут быть полезными для будущих переводчиков в сфере художественного текста.

И, наконец, при изучении результатов восприятия переводов авторских метафор студентами мы неоднократно обнаруживали, что отвечая на опрос, учащиеся часто сталкивались с проблемой понимания авторских метафор и не умели разобраться в интерпретации трех анализируемых нами переводов; кроме того, при предложении способов перевода авторских и языковых метафор никакой из ответов не превалирует. Причина, как отмечалось выше, состоит в том, что учащиеся не владеют русским языком в достаточной мере, а их знания о метафоре и теории художественного перевода невелики. В связи с этим в следующем разделе главный акцент будет делаться на разрешении указанной проблемы.

3.2.2. Проблема обучения переводу индивидуально-авторских метафор в художественном тексте в китайской аудитории

В первом разделе второго параграфа третьей главы (3.2.1) подробно проанализированы результаты социолингвистических опросов, проведенных среди носителей китайского языка, которые обладают знанием русского языка.

В этом разделе рассматривается перевод индивидуально-авторских метафор в художественном тексте в дидактическом аспекте. Особое внимание уделяется не только профессиональной подготовке китайских студентов, изучающих русский язык как иностранный, будущих переводчиков в сфере художественного текста, но и формированию их умений и навыков, необходимых для выполнения художественного перевода как особого вида межъязыковой и межкультурной коммуникации.

Перед тем как начать практическую часть занятия по переводу авторских метафор, преподавателю, с нашей точки зрения, необходимо дать учащимся теоретическую основу (это первая процедура) во-первых, кодирования и декодирования метафор в авторском коде; во-вторых, понимания роли переводчика художественной литературы в выстраивании «моста» между представителями двух культур. Теоретическая основа помогает учащимся в понимании сути авторских метафор и места переводчика в межъязыковой и межкультурной коммуникации.

После этого преподаватель может дать учащимся возможность ознакомиться с теми способами перевода метафор, которые предлагают исследователи (это вторая процедура). Но для полного выявления прагматической цели адресанта, языковой личности писателя и индивидуальной мировоззренческой позиции, преподаватель может предложить учащимся точку зрения английского ученого П. Ньюмарка, которая состоит в том, что следует переводить авторские метафоры почти дословно. Об этом мы уже говорили в разделе 2.2.1. Преподаватель также может рассказать учащимся о том, что для удовлетворения разных групп читателей переводчик может дать не только буквальный перевод авторских метафор, но и комментарии к метафоре такого типа, - комментарии, которые

выявляют основную мысль писателя.

После вышепоказанных процедур можно перейти к практической части занятия. При работе с упражнениями (преподаватель должен представить более развернутый текст, чтобы учащиеся поняли контекст), извлеченными из того или иного произведения русского писателя, преподавателю необходимо рассказать учащимся особенность авторского стиля того писателя (это третья процедура). Таким образом, у учащихся появляется представление об особой манере этого писателя. Например, для художественной картины мира М. А. Булгакова характерно постоянное и системное использование метафор, особенно индивидуально-авторских, которые передают замысел адресанта, что формирует идиостиль писателя. Преподавателю необходимо подчеркнуть, что эти метафоры появляются в художественном тексте не случайно и часто имеют тесную связь с замыслом первичного адресанта.

Следует отметить, что в связи со сценарием национального поведения китайские студенты с трудом решаются высказать мнение, которое не похоже на мнения других, поэтому, по нашему мнению, преподаватель может предложить учащимся не устную, а письменную работу со следующими заданиями (это четвертая процедура): 1) проанализировать связь метафорических высказываний с замыслом первичного адресанта, 2) представить свою интерпретацию, 3) соблюдать концепцию П. Ньюмарка для перевода метафорических высказываний и 4) использовать разные средства (например, дать свой анализ в виде комментария) для воспитания разных читателей.

После этого преподаватель может предложить свою интерпретацию (это пятая процедура). Преподавателю необходимо постоянно напоминать студентам о том, что авторские метафоры допускают разные интерпретации. На наш взгляд, с помощью обсуждения преподаватель и учащиеся имеют возможность проникнуть в мысль первичного адресанта.

И, наконец, преподаватель может представить учащимся имеющиеся переводы метафорических высказываний. Это дает студентам возможность сравнить эти переводы, определить их тип и выявить наилучший (или указать

недостатки).

Обобщая, отметим, что в настоящем разделе представлено шесть конкретных процедур преподавания перевода индивидуально-авторских метафор в китайской аудитории. На наш взгляд, эти процедуры помогут не только сохранить замысел первичного адресанта, обеспечить контакт между представителями двух культур, но и сформировать навыки учащихся – будущих переводчиков художественного текста.

3.3. Выводы

Предлагаемое нами исследование является одним из подходов к проблематике прагматического воздействия индивидуальных и языковых метафор на носителей исходного языка, а также переводов метафор первого типа на носителей переводящего языка. С помощью метода социолингвистического опросно-анкетного эксперимента и сопоставительного метода мы изучили перлокутивные эффекты авторских и языковых метафор на носителей русского языка, выявили то, насколько переводы индивидуальных метафор на китайский язык могут обеспечить равенство коммуникативного эффекта, а также рассмотрели способы решения задач, которые предлагают китайские информанты при переводе двух указанных типов метафор.

Две части нашего социолингвистического исследования в коммуникативно-прагматическом, переводоведческом и сопоставительном аспектах позволяют нам сделать следующие выводы.

1. Несмотря на различные цели проведения опросов и вопросы, заданные в опросных листах для носителей русского и китайского языков, с помощью анализа результатов обеих частей социолингвистического исследования можно найти много соответствий.

1.1. Сравнение результатов позволяет выявить существенное различие между авторскими и языковыми метафорами. Сопоставление восприятия этих

двух типов метафор носителями русского языка приводит к тому, что без более развернутого контекста авторские метафоры, которые находятся в тесном соприкосновении с замыслом первичного адресанта и его собственным жизненным опытом и индивидуальным мировоззрением, нередко вызывает у адресата недопонимание или непонимание, а будучи общим кодом для всех носителей языка, языковые метафоры понимаются респондентами без труда. Кроме того, как индивидуальные, так и языковые метафоры вызывают у опрошенных определенные эмоциональные реакции, но метафоры первого типа в намного большей степени оказывают воздействие на респондентов, чем метафоры второго типа.

Сравнение способов решения задач, которые предлагают китайские информанты при переводе авторских и языковых метафор выявляет, что поскольку индивидуальные метафоры характеризуются окказиональностью и большой экспрессивностью, опрошенные могут расходиться во взглядах на перевод метафор такого типа, а в связи с тем, что в китайском языке возможно найти аналогичные выражения рассмотренных выше языковых метафор, респонденты сходятся во мнениях о том, что перевод метафор такого типа нуждается не в добавлении разъяснения в самом тексте и в комментариях к ним, а лишь в поисках соответствующих выражений.

1.2. Согласно результатам опроса, проведенного среди носителей русского языка, в результате отсутствия более развернутого контекста доля понимания метафоры "*Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что **возле того столбом загорелась пыль***" [Мастер и Маргарита 2011: 28] информантами ниже всех остальных метафор (молодое: 21% / среднее: 25% / старшее: 31% [см. график β-7] на странице 204).

В связи с различием культур, в имеющихся переводах указанной метафоры наблюдается наличие ошибочных интерпретаций. Приведенная метафора с тремя совершенно разными вариантами ее перевода также вызывает у китайских информантов, в частности учащихся, непонимание (см. график β-28 на странице 235).

Результаты обоих экспериментов свидетельствуют не только об особенностях представленной авторской метафоры, но и о том, в связи с несовпадением «фоновых знаний» у первичного адресанта и других коммуникантов (как первичного адресата, так и вторичного адресанта и вторичного адресата) индивидуальные метафоры легко вызывают у разных типов адресата непонимание.

1.3. Сопоставление результатов перлокутивных эффектов авторских метафор, созданных на базе зрительного восприятия, и индивидуальных метафор, образованных на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия приводит к тому, что авторские метафоры последней группы, свидетельствующие о художественном мастерстве первичного адресанта и его способности соединять различные каналы восприятия информации, по сравнению с метафорами первой группы, в большей степени вызывают у носителей русского языка чувство восхищения и чувство эстетического удовольствия.

Перевод авторских метафор, которые созданы на базе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, представляет большую трудность. Эти метафоры в разных вариантах их перевода, которые предлагают вторичные адресанты, также вызывают у носителей китайского языка трудность и неуверенность в выборе своих ответов. В этом также проявляется характерная особенность индивидуальных метафор такого типа.

1.4. В обеих частях социолингвистического исследования на результаты опросов влияют профессия (преподаватели вузов [первая часть исследования] / преподаватели-русисты факультета славистики и факультетов русского языка [вторая часть исследования]), образование (профессиональное филологическое образование [первая часть исследования] / высокий уровень владения русским языком и профессиональных филологических знаний [вторая часть исследования]), а также интерес к языку и литературе. Среди носителей русского языка информанты старшего поколения под влиянием трех указанных параметров легче воспринимают индивидуальный метафорический образ, более эмоционально оценивают авторские метафоры и меньше в ответах про свои

чувства отмечают «ничего», а среди носителей китайского языка тайваньские преподаватели-русисты под таким же влиянием не только легче воспринимают индивидуальный образ, но и всесторонне обдумывают все тонкости перевода.

2. Согласно результатам второй части социолингвистического исследования, принцип вольности перевода оказывается более эффективным. В современном переводоведении, как говорилось ранее, большинство исследователей также придерживаются указанного принципа. Но в целях выявления индивидуальности авторских метафор и замысла первичного адресанта, сохранения его особой творческой манеры, а также отражения его мировоззрения, мы разделяем буквальный подход к переводу метафор такого типа и считаем необходимыми детальные комментарии к ним. Представленные в разделах 2.2.2 и 2.2.3 наши конкретные варианты буквального перевода с подробными примечаниями – это другой подход к решению проблемы перевода индивидуально-авторских метафор.

3. В нашем исследовании предложены советы для формирования умений и навыков учащихся, необходимых для выполнения перевода индивидуальных метафор в художественном тексте. По нашему мнению, вышеописанное социолингвистическое исследование имеет как теоретическое, так и практическое значение. Несомненно, в художественном тексте имеются не только индивидуально-авторские метафоры, но и языковые метафоры, другие стилистические приемы, фразеологические единицы и др., обучение переводу которых на китайский язык также представляет большую сложность и нуждается в дальнейших исследованиях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование системы образов в художественном тексте в семантическом, когнитивном, коммуникативно-прагматическом, сопоставительном и переводоведческом аспектах приводит к следующим выводам.

1. Разноаспектный анализ метафор, в частности авторских, функционирующих в художественных произведениях М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце», позволяет выявить, что указанные метафоры, которые не только системно отличаются неповторимостью, преобладанием окказиональной семантики над узуальной, но и направлены на решение конкретных авторских задач, являются весьма важным способом понимания идиостиля писателя, восприятия его авторской индивидуальности.

2. Мы всесторонне проанализировали связь индивидуальных метафор с замыслом первичного адресанта (как нарраторы, так и персонажи двух указанных художественных произведений) и выявили, что первичный адресант способен описывать внутренний мир персонажей, фон действия, а также внешние ситуации, переосмысливать некоторые общепринятые представления о мире, достигать поставленной цели с помощью применения не только узуальных, языковых, но и окказиональных, индивидуальных метафор.

3. В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его повести «Собачье сердце» имеет место постоянное использование авторских и языковых метафор, образованных на основе зрительного восприятия. Рассмотрение же метафор, созданных на основе слухового восприятия и синкретического восприятия, свидетельствует о том, что первичный адресант умеет обращать внимание на другие каналы восприятия информации, устанавливая крайне далекую связь между двумя явлениями и проявлять свое творческое мастерство, таким образом, создаются уникальные индивидуальные метафоры, которые способны дать адресату новое понимание его опыта (например, "*Он [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: – Свободен! Свободен! Он ждет тебя!*" [Мастер и Маргарита 2011: 398]).

4. Классификация индивидуально-авторских метафор, которые находятся в тесном соприкосновении с собственным жизненным опытом и мировоззрением первичного адресанта, представляет большую трудность. С учетом, во-первых, типа восприятия, на которое ориентируется высказывание; во-вторых, референта, на описание которого направлено метафорическое высказывание; в-третьих, имени существительного, которое приобретает субъектный характер в метафоре; в-четвертых, глагола и его семантических признаков в метафоре; и, наконец, степени метафоричности высказывания, мы упорядочили собранные нами многообразные примеры. Предлагаемая модель описания авторских метафор дает возможность выявить систему художественных образов, мировоззрение первичного адресанта, главное свойство, на основе которого возникает метафорический перенос, и роль конкретного метафорического высказывания в художественном тексте. Необходимо повторно подчеркнуть, что указанная модель имеет возможность усложниться или подвергнуться изменению в дальнейших исследованиях при более углубленном изучении художественных произведений М. А. Булгакова.

5. В нашем диссертационном исследовании играет существенную роль применение сопоставительного метода при изучении авторских и языковых метафор, а также их переводов на китайский язык.

5.1. Статистические данные, связанные с глаголами, позволяют выявить, что в группах глаголов движения и перемещения и глаголов звучания происходит наибольшее расхождение между двумя указанными типами метафорами. Сравнение индивидуальных метафор с языковыми, в которых используются глаголы движения и перемещения, приводит к тому, что метафоры последнего типа чаще используются для эксплицитного описания внутреннего мира персонажей, т.е. названия эмоций и сознания человека приобретают субъектный характер в высказываниях (авторские: 9,3% vs. языковые: 20,3%), а в авторских метафорах наблюдается доминирование группы имен существительных «состояния природы, окружающей среды», приобретающих субъектный характер в высказываниях (авторские: 17,2% vs. языковые: 6,3%). Что касается применения

глаголов звучания в метафорических высказываниях, то эти глаголы используются только в авторских метафорах при описании природных образований и состояний природы, окружающей среды. Несмотря на малое количество примеров, сравнение авторских и языковых метафор выявляет значимость и характерные особенности авторских метафор.

5.2. Сопоставление переводов авторских и языковых метафор на китайский язык дает возможность констатировать трудность перевода метафор первого типа. Анализ показывает, что, во-первых, благодаря наличию аналогичных выражений в русском и китайском языках, вторичному адресанту легко перевести приведенные выше языковые метафоры с русского на китайский язык, и перевод, как правило, также передает метафорический перенос; во-вторых, языковые метафоры могут быть переданы обычными выражениями. Последний тип перевода, с нашей точки зрения, не оказывает влияния на выражение основной мысли первичного адресанта. Вторичный адресат, т.е. читатель иной культуры, на наш взгляд, без труда понимает суть описываемой ситуации.

Напротив, индивидуальные метафоры, как было сказано, теснейшим образом связаны с собственным жизненным опытом, мировоззрением первичного адресанта и его особой манерой, и, следовательно, вызывают у вторичного адресанта большую трудность. Наше исследование выявляет, что, во-первых, при неправильной интерпретации авторских метафор; во-вторых, при выборе неподходящих лексем языка перевода; в-третьих, при игнорировании использования авторских метафор в оригинале вторичный адресат не имеет возможности понять замысел первичного адресанта, ознакомиться с его уникальным воззрением на мир и себя и отличительной творческой манерой.

Для выявления особой манеры первичного адресанта и его собственного жизненного опыта и индивидуального мировоззрения, а также для того, чтобы вторичный адресат получил полную возможность понять замысел первичного адресанта и различие двух языков и культур, мы полагаем, необходим буквальный перевод авторских метафор (с учетом выбора наиболее подходящих лексем китайского языка, соответствия нормы китайского языка и т.д.) с подробными

комментариями к особенному употреблению слов и основной мысли первичного адресанта. Именно такой подход позволит обеспечить успешную межъязыковую и межкультурную коммуникацию. Наши собственные варианты перевода и комментарии, которые представлены в этой диссертационной работе, выступают в качестве подтверждения сформулированного положения.

6. Применение социолингвистического опросно-анкетного эксперимента для изучения индивидуально-авторских и языковых метафор, а также переводов метафор первого типа на китайский язык в коммуникативно-прагматическом аспекте позволяет исследователям углубить знания о своеобразии двух типов коммуникативного акта «адресант – художественный текст – адресат»: «(первичный адресант – художественный текст – первичный адресат) – (вторичный адресант – вторичный художественный текст – вторичный адресат)».

6.1. Результаты первой части социолингвистического исследования позволяют выявить, что многие авторские метафоры, которые теснейшим образом связаны с собственным жизненным опытом адресанта и его индивидуальным мировоззрением, вызывают у адресата недопонимание или непонимание, а языковые метафоры, будучи общим кодом для обоих коммуникантов, воспринимаются адресатом без труда. Сравнение перлокутивных эффектов авторских и языковых метафор неоднократно выявляет, что индивидуальные метафоры в намного большей степени вызывают у информантов определенные эмоциональные реакции, чем языковые.

6.2. Согласно результатам второй части социолингвистического исследования, во-первых, несмотря на верность оригиналу, на сохранение замысла первичного адресанта, буквальный перевод из-за неестественности для языка перевода, или несоответствия нормам указанного языка, или неудачного выбора лексем и др. не может обеспечить равенства коммуникативного эффекта в оригинале и в переводе. Нужно сказать, что в опросном листе упомянутого эксперимента представлено только три имеющихся перевода, мы считаем, что в дальнейших исследованиях можно добавить наши собственные варианты буквального перевода с комментариями к ним. Тогда можно выявить, насколько

наши варианты дают возможность обеспечить равенство коммуникативного эффекта.

Во-вторых, при переводе языковых метафор у информантов единогласное мнение о том, что нужно только найти соответствующие выражения, и перевод не нуждается в комментариях или в добавлении разъяснения в самом тексте, а при переводе индивидуально-авторских метафор, которые легко вызывают у читателей недопонимание или непонимание, респонденты могут расходиться во взглядах.

6.3. Результаты социолингвистических экспериментов, которые проводились среди носителей русского и китайского языков, позволяют выявить, что авторские метафоры, которые образованы на основе слухового восприятия и комплекса различных видов восприятия, и их переводы на китайский язык производят более отчетливый перлокутивный эффект на информантов. Это позволяет нам с достаточной степенью достоверности утверждать, что авторские метафоры такого типа намного больше проявляют творческие способности первичного адресанта в его воздействии на адресата.

6.4. Старшее поколение русских читателей лучше воспринимает эмоциональное воздействие авторских метафор в художественном тексте, чем другие группы респондентов. И старшее поколение китайских информантов (т.е. тайваньские преподаватели-русисты) также легче воспринимает индивидуальный образ авторских метафор и глубже обдумывает все тонкости перевода, чем другие группы информантов, что подтверждает актуальность проблемы преподавания теории метафор и художественного перевода китайским студентам.

7. К перспективам дальнейшего исследования можно отнести следующие:

1) анализ более широкого языкового материала из художественных произведений М. А. Булгакова, сравнение авторских метафор М. А. Булгакова и других авторов;

2) изучение рассмотренных индивидуальных метафор в художественном тексте как особом типе семиотического объекта в сопоставлении с другими семиотическими системами (например, кино, театр и др.);

3) составление словаря языка писателя;

4) изучение метафор в художественных произведениях китайского писателя и передача этих метафор в переводе на русский язык;

5) рассмотрение проблемы «диагностического контекста», в котором индивидуально-авторская метафора становится вполне понятной и способна оказать воздействие на адресата, с помощью социолингвистического опросно-анкетного эксперимента;

6) испытание наших положений о переводе индивидуально-авторских метафор и их преподавании китайским студентам в конкретной дидактической среде;

7) рассмотрение других стилистических приемов и элементов (например, фразеологические единицы и другие виды переносов), функционирующих в художественном тексте, и их переводов на китайский язык;

8) изучение метафор, используемых в различных текстах (в политических, экономических, научных, медицинских, религиозных, негетерогенных и т.п.) внутри российского и китайского сообществ.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдурахман Диалло. Структура художественного конфликта в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2013. – 133 с.
2. Агеев С. В. Метафоры как фактор прагматики речевого общения: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2002. – 158 с.
3. Актисова О. А. Синтаксические средства реализации концептов в аспекте эволюции типов повествовательной речи (На материале описаний в романах «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова): дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2006. – 174 с.
4. Алешина О. Н. Семантическое моделирование в лингвометафорологических исследованиях (На материале русского языка): дис. ... д-ра филол. наук. – Новосибирск, 2003а. – 367 с.
5. Алешина О. Н. Метафорология: теоретические аспекты. В 2-х ч. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 2003б. (Ч. 1. Метафорология: проникновение в реальность. – 114 с.; Ч. 2. Лингвометафорология: основные подходы. – 208 с.)
6. Алхасова С. М. Проблемы художественного перевода в кабардинской литературе: эволюция, специфика, контекст: дис. ... д-ра филол. наук. – Нальчик, 2006. – 337 с.
7. Ананченко О. Г. Оценочные метафоры в газетных текстах начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2011. – 216 с.
8. Античные теории языка и стиля / Под общей ред. О. М. Фрейденберга. – М.; Л.: ОГИЗ, Соцэкгиз, 1936. – 341 с.
9. Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1993. – № 3. – С. 27–35.
10. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 1. Лексическая семантика. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Языки русской культуры, Восточная литература РАН, 1995а. – VIII с., 472 с.
11. Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Языки русской культуры, 1995б. – 767 с.
12. Аристотель. РИТОРИКА. (Пепевод с древнегреческого и примечания О. П.

Цыбенко под ред. О. А. Сычева и И. В. Пешкова.) ПОЭТИКА. (Перевод В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского.) Сопровождающая статья В. Н. Марова. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.

13. Арутюнова Н. Д. Синтаксические функции метафоры // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1978а. – Т. 37, № 3. – С. 251–262.

14. Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1978б. – Т. 37, № 4. – С. 333–343.

15. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990а. – С. 5–32.

16. Арутюнова Н. Д. Метафора // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990б. – С. 296–297.

17. Арутюнова Н. Д. Метонимия // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990в. – С. 300–301.

18. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – Изд. 2-е, испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

19. Арутюнова Н. Д. Метафорические образы мужчин и женщин // Проблемы семантического анализа лексики: Пятые Шмелевские чтения: Москва, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 23-25 февраля 2002 г.: Тезисы докладов международной конференции. – М.: Русские словари, 2002. – С. 9–10.

20. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы). – Изд. 3-е, стер. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 381 с.

21. Бабурина Е. В. Явление интерпретации в создании и переводе метафоры (На материале англоязычных и русскоязычных художественных текстов): дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2001. – 209 с.

22. Байрамкулова Л. М. Лексико-фразеологические вопросы художественного перевода с карачаево-балкарского на русский язык: дис. ... канд. филол. наук. – Карачаевск, 2000. – 131 с.

23. Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора.

Материалы к словарю. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. – 193 с.

24. Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Словарь русских политических метафор. – М.: Помовский и партнеры, 1994. – 351 с.

25. Баранов А. Н. Предисловие редактора // Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 7–21.

26. Баранов А. Н. Гармония через персонификацию мира и деперсонификацию человека (метафоры в романе А. Платонова «Счастливая Москва») // Международная научная конференция «Русская литература XX века – традиции и новаторство». – Тайбэй, 2007. – С. 19–41.

27. Баранов А. Н. Политическая метафорика публицистического текста: возможности лингвистического мониторинга // Язык средств массовой коммуникации: Учебное пособие для вузов/ Под ред. М. Н. Володиной. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. – С. 394–400.

28. Баранов А. Н. Лингвистическая экспертиза текста: теоретические основания и практика: Учебное пособие. – Изд. 5-е. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 592 с.

29. Баранов А. Н. Дескрипторная теория метафоры. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 632 с.

30. Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. – Изд. 4-е. – М.: ЛКИ, 2013. – 240 с.

31. Баскакова Е. С. Экспрессивные синтаксические конструкции: перевод и их влияние на скрытые характеристики текста (на материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его перевода на английский язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2009. – 23 с.

32. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Собрание сочинений в семи томах: Т. 5. – М.: Русские словари, 1997. – С. 159–206.

33. Беликов В. И., Крысин Л. П. Социолингвистика: Учебник для вузов. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 315 с.

34. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений Белинского В. Г. в четырех томах. – СПб.: Изд-во Павленкова Ф. Ф., 1896. – 1902 с.

35. Белобровцева И. З. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: конструктивные принципы организации текста. – Тарту, 1997. – 167 с.
36. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. – 496 с.
37. Белобровцева И. З., Кульюс С. К. Путеводитель по роману М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Учебное пособие. – М.: Изд-во Московского университета, 2012. – 208 с.
38. Березина Н. В. Хронотоп ранней прозы М. А. Булгакова: лексический аспект: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2006. – 235 с.
39. Биджиева А. А. Сопоставительный анализ флористической метафоры (На материале поэтических текстов А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб.: 2009. – № 108. – С. 109–114.
40. Богатырева Е. Д. Художественный перевод как интерпретация (На материале французских переводов поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2007. – 277 с.
41. Богин Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис... д-ра филол. наук. – Ленинград, 1984. – 31 с.
42. Бойко С. А. Дискурс-анализ в преодолении трудностей при обучении художественному переводу // Язык и культура. – Томск, 2014а. – № 3 (27). – С. 120–125.
43. Бойко С. А. Опыт разработки системы упражнений, направленных на обучение художественному переводу на основе когнитивно-дискурсивного анализа текста // Язык и культура. – Томск, 2014б. – № 4 (28). – С. 144–155.
44. Бонецкая Н. К. Образ автора в системе художественного произведения: К вопросу об эстетической природе образа автора (На материале творчества Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова и М. А. Булгакова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1986. – 18 с.
45. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Концептуальная метафора в политическом дискурсе: американский, европейский и российский варианты исследования // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2006. – № 17. – С. 35–77.

46. Будаев Э. В. Метафорическое моделирование постсоветской действительности в российском и британском политическом дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2006. – 232 с.
47. Будаев Э. В., Чудинов А. П. Зарубежная политическая лингвистика: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 181 с.
48. Будаев Э. В. Сопоставительная политическая метафорология: дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2010. – 474 с.
49. Булыгина Т. В., Крылов С. А. Денотат // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990а. – С. 128–129.
50. Булыгина Т. В., Крылов С. А. Сигнификат // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990б. – С. 444.
51. Булыгина Т. В., Крылов С. А. Референт // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990в. – С. 410–411.
52. Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Перемещение в пространстве как метафора эмоций // Логический анализ языка. Языки пространств. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 277–288.
53. Бурмистрова М. А. Когнитивная метафора в научном тексте: дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2005. – 144 с.
54. Быдина И. А. Идиостиль Федора Сологуба в когнитивно-коммуникативном аспекте // Вестник ТГПУ. Серия: гуманитарные науки (филология). – Томск, 2007. – № 2 (65). – С. 69–73.
55. Виноградов В. В. О художественной прозе. – М.; Л.: Госиздат, 1930. – 202 с.
56. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
57. Воротынцева Т. Л. Образы-символы света в прозе М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 167 с.

58. Вычужанина А. Ю. Роль цветобозначений в передаче эмоциональных концептов поэтического когнитивного пространства (На материале произведений С. А. Есенина и Д. Г. Лоуренса): дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2009. – 249 с.
59. Гак В. Г. Языковые преобразования: Виды языковых преобразований. Факторы и сферы реализации языковых преобразований. – Изд. 2-е, испр. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 408 с.
60. Гловинская М. Я. Теория речевых актов // Энциклопедический словарь юного лингвиста / Сост. М. В. Панов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 430–434.
61. Головенкина Н. В. Метафорическое моделирование действительности в художественной картине мира М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2007. – 238 с.
62. Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1985. – Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. – С. 217–237.
63. Грибова Н. Н. Реализация концепта «искусство» как проявление идиостиля писателя: дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2010. – 216 с.
64. Григоренко С. Г. Языковая репрезентация пространственно-временного континуума в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2010. – 233 с.
65. Григорьев В. П. Идиостиль // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевниковой и П. Л. Николаевой. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 115.
66. Губочкина Л. Ю. Особенности лексико-семантических и лексико-стилистических трансформаций при переводе художественной литературы (На материале сказок О. Уайлда): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 196 с.
67. Гукетлива Ф. Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира (На материале разноструктурных языков: французского, кабардино-черкесского и русского языков): дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2009. – 431 с.
68. Данилова Е. В. Психолингвистический анализ восприятия

художественного текста в разных культурах: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 204 с.

69. Данькова Т. Н. Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2000. – 214 с.

70. Демидова Т. А. Роль образных единиц в формировании идиостиля В. П. Астафьева: автореф. ... канд. филол. наук. – Томск, 2007. – 23 с.

71. Дергилева О. С. Индивидуально-авторские приемы преобразования фразеологических единиц (На материале художественных произведений М. А. Булгакова): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 384 с.

72. Дзида Н. Н. Асимметрия концепта в свете когнитивно-деятельностного подхода в переводоведении: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2010. – 232 с.

73. Драчева С. О. Темпоральная организация романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: лингвистический аспект: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2007. – 193 с.

74. Дубовая Т. А. Метафора как модель смыслопорождения в науке // Лингвистические явления в системе языка и в тексте. – Волгоград: Изд-во ВГУ, 1997. – Вып. 1. – С. 33–45.

75. Дынник В. А. Перевод // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 569–570.

76. Е Сянлинь. Художественное произведение и его перевод в преподавании РКИ (На примере повести Ю. Трифонова «Долгое прощание» и ее перевода на китайский язык) // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13-20 сентября 2015 года) / Ред. кол.: Л. А. Вербицкая, К. А. Рогова, Т. И. Попова и др. – В 15 т. – СПб.: МАПРЯЛ, 2015. – Т. 10. – С. 340–342.

77. Ем Су Чжин. Метафора в газетном тексте: На материале русской прессы конца XX в.: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 171 с.

78. Есакова М. Н. Ситуативные реалии как переводческая проблема: На материале текстов произведений М. Булгакова и их переводов на французский язык: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 205 с.
79. Ефремов А. Ф. Очерки по изучению языка и стиля писателей. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1966. – 166 с.
80. Желватых Т. А. Текстовое представление иронии как интеллектуальной эмоции: на материале драматургии и прозы М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2006. – 246 с.
81. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 162–197.
82. Жук Д. Ю. Авторизованный перевод как средство интерпретации художественного произведения: роман В. Набокова "Дар"/"The Gift": дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2002. – 206 с.
83. Жук М. И. Концепты ВЕРА, НАДЕЖДА, ЛЮБОВЬ в идиостиле Булата Окуджавы: дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2007. – 278 с.
84. Журавлева О. Н. Луна как действующий персонаж в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (о метафоризации деятельности) // Лингвокультурология. – Екатеринбург: Изд-во уральского государственного педагогического университета, 2007. – № 1. – С. 115–132.
85. Зализняк Анна А. Заметки о метафоре // Слово в тексте и в словаре: Сб. ст. к семидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна / Отв. ред.: Л. Л. Йомдин, Л. П. Крысин; Сост.: И. М. Богуславский, Л. Л. Йомдин, Л. П. Крысин. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 82–90.
86. Зализняк Анна А. Русская семантика в типологической перспективе. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 640 с.
87. Занина М. А. Проблемы понимания метафоры в англоязычном научно-техническом тексте // Вестник ЧелГУ. Сер. Филология. Искусствоведение. – Челябинск, 2013. – № 1 (292). – С. 210–214.
88. Захидова Л. С. Специфика идиостиля Ю. Полякова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2009. – 21 с.

89. Иванова Ю. В. Обучение художественному переводу как виду межкультурной речевой деятельности (английский язык, языковой вуз): дис. ... канд. филол. наук. – Таганрог, 2005. – 198 с.
90. Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
91. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
92. Кадырова Н. С. Концептосфера романа М. А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук. – Стерлитамак, 2013. – 235 с.
93. Казакова Т. А. Коммуникативно-прагматические основы художественного перевода: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1989. – 34 с.
94. Казакова Т. А. Художественный перевод: Учебное пособие. – СПб.: ИВЭСЭП, Знание, 2002. – 112 с.
95. Казакова Т. А. Художественный перевод: в поисках истины. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2006. – 224 с.
96. Калашникова Л. В. Метафора как механизм когнитивно-дискурсивного моделирования действительности (На материале художественных текстов): дис. ... д-ра филол. наук. – Орел, 2006. – 409 с.
97. Каменская Ю. В. Ирония как компонент идиостиля А. П. Чехова: дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2001. – 173 с.
98. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
99. Караулов Ю. Н. Вторичные размышления об эксперименте в языкознании // Теория языка, методы его исследования и преподавания. – М.: Наука, 1981. – С. 135–140.
100. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность: Сборник статей. – М.: Наука, 1989. – С. 3–8.
101. Караулов Ю. Н. Русская идея, русская речь и идиостиль Достоевского [Электронный ресурс] // Язык как творчество: К 70-летию В. П. Григорьева. – М.: ИРЯ РАН, 1996. – С. 237-249. (URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103>)

907) (дата обращения: 18.06.2015)

102. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – Изд. 7-е. – М.: ЛКИ, 2010. – 264 с.

103. Карташова А. В. Когнитивная метафора в научном тексте (На примере текстов ядерной энергетики) // Вестник науки Сибири. Сер. 9. Филология. Педагогика. – Томск, 2011. – № 1 (1). – С. 617–622.

104. Кириллова Ю. Н. Спортивная концептуальная метафора в современном немецкоязычном дискурсе СМИ: дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2011. – 235 с.

105. Клецкая С. И. Конструкции с сочиненными рядами глаголов-сказуемых и их стилистические функции в языке прозы М. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2003. – 135 с.

106. Кобозева И. М. Семантические проблемы анализа политической метафоры // Вестник МГУ. Филология. – М., 2001. – № 6. – С. 132–149.

107. Кобозева И. М. К формальной репрезентации метафор в рамках когнитивного подхода // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: Труды международного семинара «Диалог'2002» в 2-х томах/ Под ред. А. С. Нариньяни. – М.: Наука, 2002. – Том 1. Теоретические проблемы. – С. 188–196.

108. Кобозева И. М. Лексикосемантические заметки о метафоре в политическом дискурсе // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2010. – № 2. – С. 41–46.

109. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика: Учебник. – Изд. 5-е, испр. и доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 352 с.

110. Коваленко Ю. Д. Когнитивная категория художественного пространства и ее репрезентация в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2002. – 188 с.

111. Кожевникова Н. А. Метафора в поэтическом тексте // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 145–165.

112. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в романе М. А. Булгакова «Белая

гвардия» // Литературные традиции в поэтике М. А. Булгакова: межвузовский сб. науч. Трудов. – Куйбышев. КГПИ, 1990. – С. 113–129.

113. Кожевникова Н. А. Булгаков М. А. Язык его произведений // Энциклопедический словарь юного лингвиста / Сост. М. В. Панов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 64–69.

114. Козакова А. А. Особенности употребления грамматических категорий числа и степени сравнения в идиостиле Марины Цветаевой: автореф. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2000. – 22 с.

115. Комиссаров В. Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов // Тетради переводчика. – М., 1970. – № 7. – С. 46–50.

116. Комиссаров В. Н. Общая теория перевода: Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых: Учебное пособие. – М.: ЧеРо, 1999. – 136 с.

117. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. – Изд. 2-е, испр. – М.: Р.Валент, 2011. – 408 с.

118. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода / Предисл. М. Я. Цвиллинга. – Изд. 4-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 176 с.

119. Коренькова Е. В. Качественное наречие как элемент идиостиля: На материале художественной прозы И. А. Бунина и Б. К. Зайцева: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2003. – 168 с.

120. Костевич А. Г. Зрительно-слуховое восприятие аудиовизуальных программ: Учебное пособие. – Томск, Томский межвузовский центр дистанционного образования, 2012. – 230 с.

121. Котова А. Г. Прагматические аспекты идиостиля Н. С. Гумилева: На материале поэтических произведений: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2000. – 211 с.

122. Котюрова М. П. Идиостиль (индивидуальный стиль, идиолект) // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – Изд. 2-е, стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2011. – С. 95–99.

123. Кох В. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. VIII:

Лингвистика текста. – С. 149–171.

124. Коханова В. А. Пространственно-временная структура романа М. А. Булгакова «Белая гвардия»: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 233 с.

125. Круглова Л. В. Лирика М. Ю. Лермонтова в Германии: Проблемы восприятия и перевода: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2003. – 200 с.

126. Крысин Л. П. Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социалингвистике. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 888 с.

127. Крысин Л. П. Социалингвистика // Энциклопедический словарь юного лингвиста / Сост. М. В. Панов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 417–419.

128. Крючкова Т. Б. К вопросу о методах социалингвистических исследований // Теоретические проблемы социальной лингвистики. – М.: Наука, 1981. – С. 165–187.

129. Кузютова О. С. Социопрагматическая интерпретация употребления метафоры в немецкой газете: дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2012. – 182 с.

130. Кульгавова Л. В. Значение слова в индивидуальной картине мира // Когнитивный анализ слова / Под ред. Л. М. Ковалевой, Л. В. Кульгавовой. – Изд. 2-е, испр. – М.: ЛЕНАНД, 2014. – С. 153–195.

131. Купчик Е. В. Метафорические модели мысли в русской поэзии // Вестник ТюмГУ. – Тюмень, 2012. – № 1. – С. 213–215.

132. Купчик Е. В. Фитоморфная метафора в репрезентации концепта «Женщина» в русских поэтических текстах // Вестник ТюмГУ. – Тюмень, 2014. – № 1. – С. 43–49.

133. Кушлина О. Б., Смирнов Ю. М. Некоторые вопросы поэтики романа «Мастер и Маргарита» // М. А. Булгакова – драматург и художественная культура его времени: Сб. статей – сост. А. Нинов; науч. ред. В. Г. Гудкова; художник А. Дугин. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 285–303.

134. Лабов У. Исследование языка в его социальном аспекте // Новое в лингвистике / ред. Н. С. Чехоманов. – М.: Прогресс, 1975а. – Вып. VII:

Социолингвистика. – С. 96–181.

135. Лабов У. О механизме языковых изменений // Новое в лингвистике / ред. Н. С. Чесоданов. – М.: Прогресс, 1975б. – Вып. VII: Социолингвистика. – С. 199–228.

136. Лабов У. Отражение социальных процессов в языковых структурах // Новое в лингвистике / ред. Н. С. Чесоданов. – М.: Прогресс, 1975в. – Вып. VII: Социолингвистика. – С. 320–335.

137. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ./ Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

138. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 792 с.

139. Лапутина Т. В. Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 164 с.

140. Лапшина В. В. Метафора как средство конструирования имиджа политика (на материале австрийских печатных СМИ): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006. – 155 с.

141. Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1965. – Вып. II. – С. 293–299.

142. Левин Ю. И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформации // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуского университета, 1969. – Вып. IV. – С. 290–305.

143. Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии. – М.: СМЫСЛ, 2000. – 509 с.

144. Лескис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – М., 1979. – Т. 38. Вып. 1. – С. 52–59.

145. Лескис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции («Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»). – М.: ОГИ (Объединенное гуманитарное издательство), 1999. – 432 с.

146. Лескис Г. А., Атарова К. Н. Путеводитель по роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2007. – 520 с.

147. Леэметс Х. Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XX

века (На материале произведений А. А. Бестужева-Марлинского, Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тарту, 1974. – 24 с.

148. Литвинова М. М. Способы выражения интенсивности признака: На материале ранних сатирических произведений Михаила Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 220 с.

149. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129–132.

150. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 14–285.

151. Лысоиваненко Е. Г. Система и семантика цветообозначений в прозе М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 206 с.

152. Макарова О. А. Метафора в британской и американской литературе XX века в свете когнитивной лингвистики: дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2005. – 168 с.

153. Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2006. – 364 с.

154. Максимова А. Б. Изучение метафоры в аспекте речевого развития школьников (5 и 8 классы): дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2012. – 343 с.

155. Мальцева И. Г. Обучение художественному переводу: методика установления адекватности // Педагогическое образование в России. – Екатеринбург, 2012. – № 1. – С. 1–3.

156. Маругина Н. И. Метафора в процессах текстопорождения: На материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее переводов: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2005. – 211 с.

157. Маругина Н. И. Когнитивный аспект перевода метафоры (на материале повести М. А. Булгакова «Собачье сердце» и ее переводов на английский язык // Язык и культура. – Томск, 2008. – № 4. – С. 42–52.

158. Маслов Ю. С. Введение в языкознание: Учебник для филол. спец. вузов. – Изд. 3-е. – М.: Высшая школа, 1998. – 328 с.

159. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учебное пособие для студ. высш.

учеб. заведений. – М.: Академия, 2001. – 208 с.

160. Матвеева Г. Г., Ленец А. В., Петрова Е. И. Основы прагмалингвистики: монография. – Изд. 2-е, стер. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 232 с.

161. Межова М. В. Особенности художественного перевода в структуре межкультурной коммуникации: дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2009. – 182 с.

162. Меликова-Толстая С. В. Античные теории художественной речи // Античные теории языка и стиля / Под общей ред. О. М. Фрейденберга. – М.; Л.: ОГИЗ, Соцэкгиз, 1936. – С. 147–167.

163. Мельниченко Н. П. Концепт «гнев» в идиостиле Ф. М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 213 с.

164. Метафора в языке и тексте / В. Г. Гак, В. Н. Телия, Е. М. Вольф; отв. ред.: В. Н. Телия; Институт языкознания АН СССР. – М.: Наука, 1988. – 176 с.

165. Милейко Е. В. Национально-культурные и индивидуально-авторские особенности концептуализации понятия «мастер»: дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2010. – 227 с.

166. Михальчук Н. Г. Фразеологические единицы как средство формирования идиостиля М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – Орел, 2002. – 221 с.

167. Морковкин В. В. Идеографические словари. – М.: Изд-во Московского университета, 1970. – 71 с.

168. Морозов М. М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. – М.: Р.Валент, 2009. – 336 с.

169. Москвин В. П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: ЛЕНАНД, 2006. – 184 с.

170. Мухин Н. Ю. Вводные компоненты как средство выражения и установления авторства текста: дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2002. – 166 с.

171. Мухин М. Ю. Лексическая статистика и идиостиль автора: корпусное идеографическое исследование (На материале произведений М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова и М. Шолохова): дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург,

2011. – 383 с.

172. Мягков Б. С. Михаил Булгаков: материалы к персоналии (литература о жизни и творчестве) // Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография (книга 3). – СПб.: Наука, 1995. – С. 275–367.

173. Назарец В. М. Булгаков тайный. Могут ли глаза скрывать истину? [Электронный ресурс] // Все о творчестве М. Булгакова. URL: http://www.m-a-bulgakov.ru/istina_1.html (дата обращения: 20.08. 2015).

174. Найда Ю. А. К науке переводить. Принципы соответствий // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сборник статей: Пер. с англ., нем., франц. Вступ. ст. и общая ред. перевода В. Н. Комиссарова. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 114–136.

175. Некрасова Е. А. Фет. Анненский: Типологический аспект описания. – М.: Наука, 1991. – 127 с.

176. Немировская А. В. Метафора турецкого художественного текста как объект перевода // Вестник ИГЛУ. – Иркутск, 2009. – № 4 (8). – С. 57–62.

177. Немцев В. И. Михаил Булгаков: становление романиста / под ред. Н. П. Козлова. – Самара: Изд-во Саратовского университета, 1991. – 164 с.

178. Немцев В. И. Вопросы изучения художественного наследия М. А. Булгакова: Учебное пособие для студентов филологического факультета. Материалы к лекциям. – Самара: Институт филологического образования Самарского государственного педагогического университета, 1999а. – 142 с.

179. Немцев В. И. Поэтика М. А. Булгакова как эстетическое явление: дис. ... д-ра филол. наук в форме научного доклада. – Волгоград, 1999б. – 72 с.

180. Никитина М. А. О когнитивном потенциале метафоры в научном тексте // Вестник ИГЛУ. Сер. Филология. – Иркутск, 2010. – № 3 (11). – С. 157–161.

181. Николаева Т. М. Текст // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 507.

182. Новиков В. В. Михаил Булгаков – художник. – М.: Московский рабочий, 1996. – 357 с.

183. Новиков Л. А. Сема // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл.

ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 437–438.

184. Новое в лингвистике / ред. Н. С. Чемоданов. – М.: Прогресс, 1975. – Вып. VII: Социолингвистика. – 486 с.

185. Новрузов Р. М. Художественный перевод как форма межнациональных литературных взаимосвязей (На материале русской и азербайджанской литератур XIX века): дис. ... канд. филол. наук. – Баку, 1983. – 177 с.

186. Оболенская Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. – Изд. 3-е, испр. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 264 с.

187. Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.

188. Орехова М. В. Фразеологические единицы как элемент идиостиля Б. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. – Орел, 2009. – 235 с.

189. Павлова А. Э. Фразеологические единицы как средство создания комического в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. – Кострома, 2002. – 203 с.

190. Павлович Н. В. Язык образов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Азбуковник, 2004. – 527 с.

191. Падерина Л. Н. Диалектизмы в языке «Царь-рыбы» как особенность идиостиля В. П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук. – Красноярск, 2008. – 227 с.

192. Падучева Е. В. Метафора и ее родственники // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 187–203.

193. Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений / Отв. ред. В. А. Успенский. – Изд. 6-е., испр. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 296 с.

194. Палагина О. И. Сопоставительный анализ лингвистических характеристик языка переводов (на материалах английского и русского языков): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 264 с.

195. Панкратова М. В. Доминантные компоненты идиостиля И. Лиснянской: дис. ... канд. филол. наук. – Коломна, 2009. – 190 с.

196. Панов М. В. Социофонетика // Современный русский язык. Фонетика: Учебник для университетов. – М.: Высшая школа, 1979. – С. 207–217.

197. Панов М. В. О том, как составлялся вопросник по произношению // Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 1 / Под ред. Е. А. Земской, С. М. Кузьминой. – М.: Языки славянской культуры, 2004а. – С. 338–345.

198. Панов М. В. О том, как кодировался фонетический вопросник // Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 1 / Под ред. Е. А. Земской, С. М. Кузьминой. – М.: Языки славянской культуры, 2004б. – С. 346–358.

199. Папакина Л. Н. Формирование темпорального пространства в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. – Махачкала, 2012. – 177 с.

200. Першина Т. В. Эмоциональная концептосфера военного романа: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2011. – 279 с.

201. Петрунина Н. В. Трансформации эзотерической метафорики в русскоязычных переводах ранней лирики У. Б. Йейтса // Вестник ТГУ. – Томск, 2013. – № 372. – С. 40–44.

202. Поветьева Е. В. Прецедентное имя как феномен интертекстуальности в англоязычном художественном дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2014. – 227 с.

203. Приказчикова Е. В. Перевод метафорических единиц на материале произведений Дж. Стейнбека: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 186 с.

204. Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. – М.: Русские словари, 2008. – 416 с.

205. Рачковская Л. А. Функционирование парцеллированных структур в художественных текстах современного немецкого языка: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 172 с.

206. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 416–434.

207. Ричардс А. А. Философия риторики // Теория метафоры: Сборник: Пер. с

анг., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.

208. Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Лексика современного русского литературного языка / АН СССР: Институт русского языка. Под ред. М. В. Панова. – М.: Наука, 1968а. – 187 с.

209. Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка / АН СССР: Институт русского языка. Под ред. М. В. Панова. – М.: Наука, 1968б. – 367 с.

210. Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Словообразование современного русского литературного языка / АН СССР: Институт русского языка. Под ред. М. В. Панова. – М.: Наука, 1968в. – 300 с.

211. Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Фонетика современного русского литературного языка / АН СССР: Институт русского языка. Под ред. М. В. Панова. – М.: Наука, 1968г. – 213 с.

212. Русский язык по данным массового обследования. Опыт социально-лингвистического изучения / Под ред. Л. П. Крысина. – М.: Наука, 1974. – 352 с.

213. Рябцева Н. К. Прикладные проблемы переводоведения: Лингвистический аспект: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 224 с.

214. Саир Азиз. Функции метафоры в художественном тексте и ее лингвопрагматическая интерпретация (На материале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 22 с.

215. Саксонова Ю. Ю. Прецедентный интекст: проблема межъязыковой эквивалентности в художественном переводе (На материале английского, немецкого и русского языков): дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2001. – 133 с.

216. Сальман Е. А. Специфика языка эпохи в контексте авторского словоупотребления: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2012. – 165 с.

217. Свинцицкая Е. В. Реализация художественно-эстетического потенциала

лексики восприятия в романах М. А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2004. – 234 с.

218. Семко Е. А. Метафора как средство манипулятивного использования языка (на материале французской политической прессы) // Вестник АГУ. Серия 2: Филология и искусствоведение. – Майкоп, 2013. – № 2 (121). – С. 28–32.

219. Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса // Логос (Философско-литературный журнал). – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – № 3 (13). – С. 34–47.

220. Складаревская Г. Н. Метафора – «свернутое сравнение»? // Проблемы семантического анализа лексики: Пятые Шмелевские чтения: Москва, Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 23-25 февраля 2002 г.: Тезисы докладов международной конференции. – М.: Русские словари, 2002. – С. 90–92.

221. Складаревская Г. Н. Метафора в системе языка. – Изд. 2-е, стер. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 166 с.

222. Сковородников А. П., Копнина Г. А. Экспрессивные средства в языке современной газете: тенденции и их культурно-речевая оценка // Язык средств массовой коммуникации: Учебное пособие для вузов/ Под ред. М. Н. Володиной. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. – С. 521–539.

223. Смирнова А. А. Языковая личность персонажа литературного произведения и психотип человека: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 191 с.

224. Соболевская О. В. Когнитивная метафора как способ языковой категоризации солнца в древнеанглийских и древнегерманских поэтических текстах // Вестник ТГПУ. – Томск, 2014. – № 4 (145). – С. 44–48.

225. Соколов Б. В. Булгаков. Энциклопедия. – М.: Эксмо, 2007. – 573 с.

226. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты». – М.: Яуза; Э, 2016. – 608 с.

227. Спендель де Варда Д. Сон как элемент внутренней логики в произведениях М. Булгакова // М. А. Булгаков – драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. – сост. А. Нинов; науч. ред. В. Г. Гудкова; художник А. Дугин. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – С. 304–311.

228. Старостина О. В. Особенности авторской интерпретации образа реки в поэзии серебряного века // Филология и культура. Philology and Culture. – Казань, 2014. – № 2 (36). – С. 58–61.

229. Стойкова Т. А. Речь персонажа в художественной системе произведения: Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2000. – 201 с.

230. Стойкова Т. А. Слово персонажа в мире автора: Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – Изд. стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 150 с.

231. Стрельницкая Е. В. Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 265 с.

232. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (На материале поэзии Г. Иванова и И. Анненского): дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2004. – 484 с.

233. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: монография. – Изд. 2-е., перераб. – М.: ФЛИНТА, 2012. – 196 с.

234. Тарыма А. В. Экзотизмы в текстах русских художественных переводов с тувинского языка и произведениях русскоязычных писателей Тувы: дис. ... канд. филол. наук. – Абакан, 2009. – 191 с.

235. Теля В. Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация (Виды наименований). – М.: Наука, 1977. – С. 129–221.

236. Теля В. Н. Типы языковых значений: связанное значение слова в языке. – М.: Наука, 1981. – 269 с.

237. Теля В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. – М.: Наука, 1988. – С. 173–204.

238. Теоретические проблемы социальной лингвистики / Под ред. Ю. Д. Дешериева, Э. Г. Туманяна, Е. Ф. Тарасова и Т. Б. Крючковой. – М.: Наука, 1981. – 365 с.

239. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.

240. Тимофеева О. В. Метафора в художественной репрезентации мира (на материале произведений английских и американских писателей): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 158 с.

241. Топоров В. Н. Риторика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 416–417.

242. Урумашвили Е. В. Прагматические аспекты анализа художественного текста // Известия ВГПУ. – Волгоград, 2010. – № 2. – С. 40–44.

243. Успенский В. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика: Сб. научных статей. – М.: Русские словари, 1997. – Вып. 35. – С. 146–152.

244. Фатеева Н. А. Идиостиль [Электронный ресурс] // Энциклопедия Кругосвет. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html?page=0,1 (дата обращения: 20.04.2015).

245. Феофилактова С. Ю. Метафора в поэтическом тексте О. Э. Мандельштама (На материале сборника «Камень»): дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 290 с.

246. Фетисов А. Ю. Терминологизация содержания метафоры в научном тексте: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2000. – 153 с.

247. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для институтов и факультетов иностранных языков. Учебное пособие. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.

248. Федоров А. В. Перевод художественный // Энциклопедический словарь юного лингвиста / Сост. М. В. Панов. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 311–314.

249. Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика: Сб. научных статей. – М.: Русские словари, 1997. – Вып. 35. – С. 351–379.

250. Фу Цзыдун. Функция и позиция слова // Новое в зарубежной

- лингвистике. – М.: Прогресс, 1989. – Вып. XXII: Языкознание в Китае. – С. 56–80.
251. Хализев В. Е. Вымысел художественный // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевниковой и П. Л. Николаевой. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 71–72.
252. Харченко В. К. Функции метафоры: Учебное пособие. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991. – 88 с.
253. Харченко В. К. Переносные значения слова. – Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 200 с.
254. Харченко В. К., Григоренко С. Г. Континуальность пространства и времени в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 200 с.
255. Химич В. В. «Странный реализм» М. А. Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1995. – 232 с.
256. Химич В. В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. – 336 с.
257. Цинковская Ю. В. Виды художественных метафор в современной русской прозе // Ученые записки ЗабГУ. Сер.: Филология, история, востоковедение. – Чита, 2010. – № 3. – С. 154–158.
258. Цой Т. Э. Референциальный аспект художественного перевода: На материале англоязычной и русскоязычной художественной литературы: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 175 с.
259. Чайковский Р. Р., Воронежская Н. В., Лысенкова Е. Л., Харитоновна Е. В. Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации: основы теории / под общ. ред. Р. Р. Чайковского. – М.: Флинта: Наука, 2014. – 224 с.
260. Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора) // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1968. – № 2. – С. 28–38.
261. Чернейко Л. О. Позиция наблюдателя в художественном тексте как импликатура метафорической сочетаемости // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – М., 1996. – № 1. – С. 55–69.
262. Чернейко Л. О. Гипертекст как лингвистическая модель художественного

текста // Структура и семантика художественного текста. Доклады VII Международной конференции. – М., 1999. – С. 439–460.

263. Чернейко Л. О. М. В. Ломоносов и язык науки // Филологические науки. – 2011. – № 6. – С. 3–14.

264. Чернейко Л. О. Асимметричный языковой знак в речи: к вопросу о взаимодействии смыслов в разных условиях их реализации // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – М., 2012. – № 2. – С. 7–40.

265. Чернейко Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. – 272 с.

266. Чернейко Л. О. Спецкурс «Лингвистические принципы моделирования смысловой структуры текста (художественного и научного)». – МГУ, 2015а.

267. Чернейко Л. О. Полиморфный языковой знак как психолингвистический феномен // Вопросы психолингвистики. – М., 2015б. – № 3 (25). – С. 106–119.

268. Чжао Сяобинь. Выделение смысла и художественная красота в переводе (На материале перевода на китайский язык ранних рассказов А. Вампилова) // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. – Чита, 2013. – № 4 (36). – С. 124–127.

269. Чибирова М. Л. Художественный перевод и проблема национального колорита (На материале русских переводов осетинской поэзии второй половины XX века): дис. ... канд. филол. наук. – Владикавказ, 2005. – 159 с.

270. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000). – Екатеринбург, 2001. – 238 с.

271. Чумаков А. Н. Метафорический образ мира в творчестве М. Пришвина: дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2007. – 160 с.

272. Шагалова Е. И. Творчество Ч. Айтматова в критике ГДР и воссоздание национального своеобразия его повестей в немецких переводах: дис. ... канд. филол. наук. – Фрунзе, 1984. – 171 с.

273. Швейцер А. Д. Социолингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – С. 481–482.

274. Швейцер А. Д. Современная социолингвистика: Теория, проблемы,

методы. – Изд. 4-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012а. – 176 с.

275. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – Изд. 3-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012б. – 216 с.

276. Шикалов С. В. Способы перевода метафор в концепции Питера Ньюмарка // Современные проблемы частной теории перевода. – М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2010. – С. 156–162.

277. Широкова И. А. Эмоциональный концепт «Любовь» в идиостиле А. С. Пушкина: На примере стихотворных произведений и их переводов на немецкий язык: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2006. – 259 с.

278. Шитиков П. М. Процедуры перевода метафоры (На материале библейских текстов) // Перевод и сопоставительная лингвистика. – Екатеринбург, 2012. – № 8. – С. 84–87.

279. Шишкина О. Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М. И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (На материале поэзии): дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2003. – 178 с.

280. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

281. Шолохова А. С. Переводы произведений Н. В. Гоголя на английский и немецкий языки как проблема интерпретации: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 162 с.

282. Шустрова Е. В. Когнитивно-дискурсивное исследование концептуальной метафоры в афроамериканской художественной картине мира: дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 530 с.

283. Щерба Л. В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании // Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974. – С. 24–39.

284. Щукина Д. А. Пространство как лингвокогнитивная категория (На материале произведений М. А. Булгакова разных жанров): дис. ... д-ра филол. наук. – СПб, 2004. – 357 с.

285. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.

286. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Перев. с итал. А. Н. Ковалю. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.

287. Эко У. От древа к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации / Перев. с итал. О. А. Поповой-Пле. – М.: Академический проект, 2016. – 559 с.

288. Юрков Е. Е. Метафора как модель национального мировидения // Русский язык за рубежом. – М., 2011. – № 4. – С. 125–128.

289. Юрков Е. Е. Метафора в аспекте лингвокультурологии: дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2012. – 348 с.

290. Юшкина Е. А. Поэтика цвета и света в прозе М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2008. – 28 с.

291. Яблоков Е. А. Проза Михаила Булгакова: Структура художественного мира: дис. ... д-ра филол. наук / Е. А. Яблоков. – М., 1997а. – 491 с.

292. Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». – М. Языки русской культуры, 1997б. – 192 с.

293. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

294. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей / Пер. с англ., франц. нем., чешского, польского и болгарского языков. Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С 193–230.

295. Ян Гоин. Стилистические особенности описаний природы в произведениях И. С. Тургенева и проблемы их перевода на китайский язык: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2006. – 226 с.

296. Яновская Л. М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М.: Советский писатель, 1983. – 320 с.

297. Ярощук И. А. Когнитивно-прагматические свойства метафоры (На материале художественной прозы писателей Черноземья) // Вестник ВГУ. Сер. 2: Языкознание. – Волгоград, 2012. – № 2. – С. 181–185.

298. Яшвили П. А. Сущность художественного перевода: дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1984. – 196 с.

299. Larson M. L. Meaning-based translation: a guide to cross-language equivalence. – Lanham, MD: University Press of America and Summer Institute of Linguistics, 1998. – 586 p.

300. Newmark P. Approaches to Translation. – Oxford: Pergamon, 1981. – 240 p.

301. Newmark P. A Textbook of Translation. – Harlow: Pearson Education Limited, 2008. – 292 p.

302. Yang MingBo. The Conveying of Semantic Content While Translating Proper Names from Russian into Chinese (by the example of the M. Bulgakov's novel «The Master and Margarita») // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – Krasnojarsk, 2010. – № 3. – Pp. 277-284.

303. Yang MingBo. Reconstruction of the Image of Bulgakovs Margarita in the Chinese Translations // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – Krasnojarsk, 2011. – № 4. – Pp. 1495-1504.

304. 束定芳，《隱喻學研究》。上海：上海外語教育出版社，2000，頁 280。Шу Динфан. Иньюйсюэ яньцзю (Изучение метафоры). – Шанхай: Изд-во «Шанхай Вайюй цзяюй», 2000. – 280 с.

305. 陸永昌，《俄漢文學翻譯概論》。上海：上海外語教育出版社，2007，頁 319。Лу Юнчан. Эхань вэньсюэ фаньи гайлунь (Общий курс художественного перевода с русского языка на китайский). – Шанхай: Изд-во «Шанхай Вайюй цзяюй», 2007. – 319 с.

306. 楊莉、盛海濤，〈俄漢文學翻譯中文化詞彙的翻譯原則及方法〉，《國立布里亞特大學學報》。烏蘭烏德，第 8 期，2009，頁 239-242。Ян Ли, Шэн Хайтао. Эхань вэньсюэ фаньи чжун вэньхуа цыхуэй дэ фаньи юаньцзэ ди фанфа (Принципы и методы перевода культурных слов в процессе художественного перевода на русском и китайском языках) // Голи булиятэ дасюэ сюэбао (Вестник Бурятского государственного университета). – Улан-Удэ, 2009. – № 8. – С. 239–242.

307. 賴盈銓，〈普拉托諾夫作品的隱喻使用在漢譯作品的再現初探〉，《俄語學報》。台北，第 14 期，2009，頁 19-46。Лай Инчуань. Пулатонофу цзопинь дэ иньюй шиюн цзай ханьи цзопинь дэ цзайсянь чутань (On the representation of metaphoric usage in the Chinese translation of Chevengur by A. Platonov) // Эюй сюэбао (Вопросы

изучения русского языка, истории и культуры России). – Тайбэй, 2009. – № 14. – С. 19–46.

Справочная литература

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – Изд. стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 576 с.
2. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. – СПб.: Филио-Пресс, 1988. – 704 с.
3. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2000. – 1536 с.
4. Колесов В. В., Колесова Д. В., Харитонов А. А. Словарь русской ментальности. В 2 т. Т. 1. А – О. – СПб.: Златоуст, 2014а. – 592 с.
5. Колесов В. В., Колесова Д. В., Харитонов А. А. Словарь русской ментальности. В 2 т. Т. 2. П – Я. – СПб.: Златоуст, 2014б. – 592 с.
6. Компьютерный корпус текстов русских газет конца XX-ого века (МГУ-ЛОКЛЛ) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.philol.msu.ru/~lex/corpus/>
7. Лексическая основа русского языка: Комплексный учебный словарь / В. В. Морковкин, Н. О. Беме, И. А. Дорогонова, Т. Ф. Иванова, И. Д. Успенская; под ред. В. В. Морковкина. – М.: Русский язык, 1984. – 1168 с.
8. Мещеряков Б. Г., Зинченко В. П. Большой психологический словарь. – Изд. 3-е. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2002. – 632 с.
9. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия (электронное издание). – М.: Советская энциклопедия, 2008. – 1147 с.
11. Национальный корпус русского языка (НКРЯ) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.ruscorpora.ru/search-main.html>
12. Ожегов С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1990. – 917 с.

13. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Том I. / РАН. Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 1998. – 807 с.
14. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Том II. / РАН. Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 2002. – 762 с.
15. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Том III. / РАН. Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 2003. – 720 с.
16. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. Том IV. / РАН. Ин-т рус. яз.; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Азбуковник, 2007. – 952 с.
17. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. – Изд. 4-е, стер. – М.: Русский язык; Полиграфресурсы, 1999.
18. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. – М., Л.: Академия наук СССР. Институт русского языка: Изд-во Академии наук СССР, 1948-1965.
19. Тематический словарь русского языка / Л. Г. Саяхова, Д. М. Хасанова, В. В. Морковкин; под ред. В. В. Морковкина. – Изд. 2-е, стер. – М.: Дрофа, 2010. – 556 с.
20. Толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Английские эквиваленты. Синонимы. Антонимы / Под ред. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. – 704 с.
21. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: ТЕРРА, 1996.
22. Roget P. M. Roget's Thesaurus of English Words and Phrases, 2004 [электронный ресурс] // URL: <http://www.thesaurus.com/roget/> (accessed 10.11.2015).
23. Casares J. Diccionario ideológico de la lengua Española. – Barcelona, 1959.
24. 中央研究院現代漢語語料庫。Чжунянь яньцзююань сяньдай ханьюй юйляоку (Корпус современного китайского языка. – Академия наук КР. [Электронный

ресурс] // URL: <http://app.sinica.edu.tw/cgi-bin/kiwi/mkiwi/kiwi.sh>)

25. 中華民國教育部重編國語辭典修訂本。Чжунхуаминьго цзяюйбу чунбянь гоуй цыдянь сюдинбэнь (Переработанный словарь китайского языка. – Министерство образования КР. [Электронный ресурс] // URL: <http://dict.revised.moe.edu.tw/>)

Список источников материала

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита: Роман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 416 с.
2. Булгаков М. А. Собачье сердце: Повести. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 256 с.
3. 布爾加科夫著，錢誠譯，《大師與瑪格麗特》。先覺出版社，台北，2002，523頁。
(Булгаков М. А. Перевод Цянь Чэна. Мастер и Маргарита. – Тайбэй: Изд-во «Сянцзюэ», 2002. – 523 с.)
4. 布爾加柯夫著，戴聰、曹國維譯，《大師與瑪格麗特》。北京：作家出版社，1997，493頁。
(Булгаков М. А. Перевод Дай Цуна и Цао Говэя. Мастер и Маргарита. – Пекин: Изд-во «Цзоцзя», 1997. – 493 с.)
5. 布爾加科夫著，寒青譯，《撒旦起舞》。北京：作家出版社，1997，482頁。
(Булгаков М. А. Перевод Хань Цина. Сатана танцует. – Пекин: Изд-во «Цзоцзя», 1997. – 482 с.)
6. 布爾加科夫著，曹國維譯，《不祥的蛋》。上海：上海譯文出版社，2005，206頁。
(Булгаков М. А. Перевод Цао Говэя. Роковые яйца. – Шанхай: Изд-во «Шанхай ивэнь», 2005. – 206 с.)
7. 布爾加科夫著，吳澤霖譯，《布爾加科夫中篇小說：狗心》。北京：外語教學與研究出版社，2006，275頁。
(Булгаков М. А. Перевод У Цзэлиня. Повесть Булгакова: Собачье сердце. – Пекин: Изд-во «Вайюй цзяосюэ юй яньцзюэ», 2006. – 275 с.)

**Словарь авторских и языковых метафор
М. А. Булгакова и перевод авторских метафор**

В приложении 1 представлен полный список авторских и языковых метафор, извлеченных из романа «Мастер и Маргарита» и повести «Собачье сердце». В этом приложении дается и перевод индивидуально-авторских метафор на китайский язык. Сравнив рассмотренные варианты перевода, мы выявили лучший тип и представили после каждого примера. В случае неудовлетворительности всех переводов мы предложили собственный вариант перевода. По нашему мнению, указанное приложение имеет практическое значение: оно может быть использовано как будущими исследователями М. А. Булгакова, так и китайскими переводчиками художественных произведений писателя.

Авторские метафоры

<p><i>Он [т.е. Берлиоз – Ч. Д. Ч.] попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали [Мастер и Маргарита 2011: 7].</i></p> <p>Перевод: 他強作冷笑，但不安仍舊在他的眼中不斷跳動，雙手也不住發抖。</p>
<p><i>В глазах его [т.е. Мастера – Ч. Д. Ч.] плавал и метался страх и ярость [там же: 153].</i></p> <p>Перевод: 混雜著憤怒的恐懼在他的眼神中快速游移、上下浮沉。</p>
<p><i>В глазах его [т.е. Мастера – Ч. Д. Ч.] плавал и метался страх и ярость [там же].</i></p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Любовь выскочила перед нами [т.е. Мастером и Маргаритой – Ч. Д. Ч.], как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих [там же: 145].</i></p> <p>Перевод: 愛情有如在小巷弄時從地底竄出的殺手，突然蹦出至我們面前，並立刻將我們擊倒！</p>
<p><i>Любовь выскочила перед нами [т.е. Мастером и Маргаритой – Ч. Д. Ч.], как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих [там же].</i></p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Отчаяние повалило его [т.е. пса – Ч. Д. Ч.] [Собачье сердце 2014: 146].</i></p> <p>Перевод: 絕望將牠推倒了。</p>
<p><i>– Я [т.е. Воланд – Ч. Д. Ч.] о милосердии говорю, <...> Иногда совершенно неожиданно и коварно оно пролезает в самые узенькие щелки [Мастер и Маргарита 2011: 293].</i></p> <p>Перевод: 有時候慈悲心會突然間狡猾地鑽過最狹窄的隙縫。</p>
<p><i><...> встревоженная вопросом истина со dna души на мгновение прыгает в глаза <...> [там же: 174].</i></p> <p>Перевод: 被問題驚擾的真相會從內心深處跳至眼中片刻…</p>
<p><i>Под веками у него [т.е. Понтия Пилата – Ч. Д. Ч.] вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг, и над толпой полетели хриплые арамейские слова: <...> [там же: 40].</i></p> <p>Перевод: 他的眼瞼下突然冒出綠色火焰，將他的頭腦燒了起來，而嘶啞的亞拉姆語在人群上空飛翔著：…</p>

<p><...> <i>сознание его</i> [т.е. Шарикова – Ч. Д. Ч.] <i>правоты загорелось у него даже в рубине</i> [Собачье сердце 2014: 206]. Перевод: …<i>連在他領帶別針上的紅寶石中亦閃耀著真理在握的認知。</i></p>
<p><i>Его</i> [т.е. Иван Бездомный – Ч. Д. Ч.] <i>воля как будто раскололась, и он почувствовал, что слаб, что нуждается в совете</i> [Мастер и Маргарита 2011: 95]. Перевод: <i>他的意志被粉碎了, 他覺得自己意志薄弱, 需要別人給他拿主意。</i> [перевод Хань Цина 1997: 110]</p>
<p><...> <i>и милосердие иногда стучится в их</i> [людей – вставлено нами. Ч. Д. Ч.] <i>сердца</i> <...> [Мастер и Маргарита 2011: 130]. Перевод: …<i>慈悲心有時也會敲響他們的心扉</i>…</p>
<p><...> <i>волосы</i> на голове Ивана <i>стали ездить от напряжения</i> [там же: 65]. Перевод: 伊萬緊張得<i>頭髮都在頭上滑來滑去。</i> [Перевод Хань Цина 1997: 75]</p>
<p><...> <i>Вихры</i> неприглаженных черных <i>волос прыгали на Мастере</i> <...> [Мастер и Маргарита 2011: 380]. Перевод: 蓬亂的<i>黑髮在大師臉上跳動</i>… [перевод Дай Цуна и Цао Говэя 1997: 458]</p>
<p><...> он [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] <i>сумасшедшие-пугливо косился на огни свечей, а лунный поток кипел вокруг него</i> [Мастер и Маргарита 2011: 295]. Перевод: …他像瘋人般驚恐地斜視著燭光, 而<i>月光激流在他周圍奔騰不已。</i></p>
<p>Тогда <i>лунный путь вскипает</i>, из него <i>начинает хлестать лунная река</i> <...> [там же: 413]. Перевод: 這時, <i>月光路沸騰起來, 從中開始湧出一條月光河</i>…</p>
<p>Тогда <i>лунный путь вскипает</i>, из него <i>начинает хлестать лунная река</i> <...> [там же]. Перевод: там же.</p>
<p><i>Луна властвует</i> и играет, <i>луна танцует и шалит</i> [там же]. Перевод: 高空的<i>滿月統治著一切, 它在嬉戲, 它在舞蹈, 它在頑皮地淘氣。</i> [перевод Цянь Чэна, 2002: 523].</p>
<p><i>Луна властвует и играет</i>, <i>луна танцует и шалит</i> [Мастер и Маргарита 2011: 413]. Перевод: там же.</p>
<p><i>Луна властвует и играет, луна танцует и шалит</i> [там же]. Перевод: там же.</p>
<p><i>Луна начинает неистовствовать</i>, она <i>обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны</i> <...> [там же]. Перевод: <i>月亮開始發狂</i>, 它用一道道光束直接對伊凡發動猛攻, 並將月光向各處噴濺…</p>
<p><i>Луна властвует и играет, луна танцует и шалит</i> [там же]. Перевод: там же.</p>
<p><i>Лишь только оно</i> [т.е. полнолуние – Ч. Д. Ч.] <i>начинает приближаться, лишь только начинает разрастаться и наливать золотом светило</i> <...> <i>становится Иван Николаевич беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон, дожидается, пока созреет луна</i> [там же: 410]. Перевод: 每當滿月這天開始鄰近, 每當<i>月亮開始變大</i>並滿含金黃時, 伊凡·尼古拉耶維奇便會心煩、焦躁、寢食不安, 一心只盼著<i>月亮成熟。</i></p>

<p><i>Лишь только оно</i> [т.е. полнолуние – Ч. Д. Ч.] <i>начинает приближаться, лишь только начинает разрастаться и наливаться золотом светило</i> <...> <i>становится Иван Николаевич беспокоен, нервничает, теряет аппетит и сон, дожидается, пока созреет луна</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Луна</i> <i>начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны</i> <...> [там же: 413].</p> <p>Перевод: 月亮開始發狂，它用一道道光束直接對伊凡發動猛攻，並將月光向各處噴濺…</p>
<p><i>Луна</i> <i>начинает неистовствовать, она обрушивает потоки света прямо на Ивана, она разбрызгивает свет во все стороны</i> <...> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Лунный свет лизнул ее</i> [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] <i>с правого бока</i> [там же: 240].</p> <p>Перевод: 月光從右側舔拭她的全身。</p>
<p><...> <i>лунный свет со свистом омывал ее</i> [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] <i>тело</i> [там же: 249].</p> <p>Перевод: 月光帶著風的呼嘯聲洗滌她的身軀。</p>
<p><i>Лунный путь вскипает, из него начинает хлестать лунная река и разливается во все стороны</i> [там же: 413].</p> <p>Перевод: 這時，月光路開始沸騰，從中開始湧出一條月光河，向各處漫溢。</p>
<p><...> <i>в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель</i> [там же].</p> <p>Перевод: 房間裡便開始月河橫流，月光波動，並升得越來越高，淹沒了床鋪。</p>
<p><...> <i>в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><...> <i>в комнате начинается лунное наводнение, свет качается, поднимается выше, затопляет постель</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы</i> [Мастер и Маргарита 2011: 394].</p> <p>Перевод: 夜越來越濃，它與疾馳的人並肩飛行，並抓住他們的斗篷，將斗篷從肩上扯下後，揭露了所有謊言。</p>
<p><i>Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Ночь густела, летела рядом, хватала скачущих за плащи и, содрав их с плеч, разоблачала обманы</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>

<p><i>Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам</i> [там же: 395].</p> <p>Перевод: 黑夜也扯掉了別格莫特毛茸茸的尾巴，撕掉了它身上的毛，並把它亂扔進沼澤地。 [перевод Хань Цина 1997: 448]</p>
<p><i>Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам</i> [Мастер и Маргарита 2011: 395].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Ночь оторвала и пушистый хвост у Бегемота, содрала с него шерсть и расшвыряла ее клочья по болотам</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><...> <i>ночь стала их</i> [т.е. всадников – Ч. Д. Ч.] <i>догонять</i> [там же: 394].</p> <p>Перевод: …黑夜開始趕上他們。</p>
<p><i>Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд</i> [там же].</p> <p>Перевод: 夜已趕過這群馬隊，從他們頭頂上撒播下來，並在天空中，時而那裡，時而這裡，拋出一顆顆白色星星。</p>
<p><i>Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Ночь обгоняла кавалькаду, сеялась на нее сверху и выбрасывала то там, то тут в <...> небе белые пятнышки звезд</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><...> <i>ночь зажигала печальные огонечки где-то далеко внизу <...></i> [там же].</p> <p>Перевод: …夜…開始在下界遙遠的地方點燃無數憂傷的燈火… [перевод Цянь Чэна 2002: 501]</p>
<p><i>Мне</i> [т.е. Мастеру – Ч. Д. Ч.] <i>вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату <...>. Я встал человеком, который уже не владеет собой</i> [Мастер и Маргарита 2011: 151].</p> <p>Перевод: 我忽然感到秋天的黑暗就要將窗戶擠破，並湧入房裡…起床時，我已無法控制自己。</p>
<p><i>Мне</i> [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] <i>вдруг показалось, что осенняя тьма выдавит стекла, вольется в комнату <...>. Я встал человеком, который уже не владеет собой</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того</i> [т.е. Иешуа – Ч. Д. Ч.] <i>столбом загорелась пыль</i> [Мастер и Маргарита 2011: 28].</p> <p>Перевод: 總督抬眼望著囚犯，見到他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱。 [Перевод Хань Цина 1997: 33]</p>
<p><...> <i>аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки</i> [Мастер и Маргарита 2011: 391].</p> <p>Перевод: …在天空出現一道如拱橋般橫跨莫斯科全城的七色彩虹，正吸吮著莫斯科河的水。</p>
<p><i>Пепел по временам одолевал меня</i> [т.е. Мастера – Ч. Д. Ч.], <i>душил пламя, <...></i> [Мастер и</p>

<p>Маргарита 2011: 151].</p> <p>Перевод: 紙灰有時戰勝了我，也壓制下火焰…[перевод Хань Цина 1997: 176]</p>
<p><...> и роман, упорно сопротивляясь, все же погибал [Мастер и Маргарита 2011: 151].</p> <p>Перевод: …儘管長篇小說頑強抵抗，仍舊慢慢地滅亡。</p>
<p><...> и роман, упорно сопротивляясь, все же погибал [там же: 151].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><...> Дерзкое выражение загорелось в человеке [т.е. в Шарикове – Ч. Д. Ч.] [Собачье сердце 2014: 204].</p> <p>Перевод: …那人臉上燃起粗魯不敬的表情。</p>
<p>Он [т.е. Мастер – Ч. Д. Ч.] сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: <...> [Мастер и Маргарита 2011: 398].</p> <p>Перевод: 他將手放在嘴邊成喇叭狀並大聲吶喊，使得回音躍動於荒涼光禿的群山間：「自由了！自由了！他在等你！」</p>
<p><...> живые пятна сквозь искусственные продирались на ее [т.е. дамы (клиента Филиппа Филипповича – Ч. Д. Ч.) щеках <...> [Собачье сердце 2014: 161].</p> <p>Перевод: …人工造作的臉上透出一塊塊兒本來的斑跡…[перевод У Цзэлиня 2006: 47]</p>
<p>Глаза ее [т.е. Маргариты – Ч. Д. Ч.] источали огонь <...> [Мастер и Маргарита 2011: 149].</p> <p>Перевод: 她的眼睛冒火…[перевод Хань Цина 1997: 173]</p>
<p>На нее обрушился рев труб, вырвавшийся из-под него взрыв скрипок окатил ее [т.е. Маргариту – Ч. Д. Ч.] тело, как кровью [Мастер и Маргарита 2011: 271].</p> <p>Перевод: 小號的吼聲向她猛攻，而從它底下衝出來高亢的小提琴聲如鮮血一般沖濺她的身軀。</p>
<p><...> бока же как будто и не было, бок сладостно молчал [Собачье сердце 2014:155].</p> <p>Перевод: …身子側邊好像沒有似的，舒舒服服地毫無聲息。</p>
<p><...> мелкие собачьи слезы, как пупырышки, вылезли из глаз <...> [там же: 146].</p> <p>Перевод: 一滴滴膿包大小的狗淚從眼睛爬出來。</p>
<p><...> с полу, разбрызгивая веера света, швырялись в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами [Собачье сердце 2014: 203].</p> <p>Перевод: 那雙上了蠟似的半高皮鞋和白襪套噴濺出一片扇形的光，從地板上奮力投擲到他的雙眼。</p>
<p><...> с полу, разбрызгивая веера света, швырялись в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p>Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...> [Мастер и Маргарита 2011: 160].</p> <p>Перевод: 林姆斯基尖銳的眼神刺入桌子對面的劇院總務的臉…</p>
<p>Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...> [там же: 49].</p> <p>Перевод: 從女人大聲喊叫出來的話中，只有一個字「安努許卡」緊緊抓住了伊凡·尼古拉耶維奇紊亂的大腦。</p>
<p>Тело его [т.е. Ивана Бездомного – Ч. Д. Ч.] облегло, а голову обдувала теплым ветерком</p>

<p>дрема [там же: 177].</p> <p>Перевод: 身子變得輕快，睡意如暖風吹拂著他的腦袋。[перевод Хань Цина 1997: 205]</p>
<p><i>Примерно в полночь сон наконец сжалился над игемоном</i> [Мастер и Маргарита 2011: 331].</p> <p>Перевод: 大約半夜時分，睡意終於憐憫起總督大人。[перевод Хань Цина 1997: 377]</p>
<p><i>Лексикон обогащается каждые пять минут (в среднем) новым словом, с сегодняшнего дня, и фразами. Похоже, что они, замерзшие в сознании, оттаивают и выходят</i> [Собачье сердце 2014: 197].</p> <p>Перевод: 它的詞彙量迅速增長，(平均) 每五分鐘增加一個新詞，從今天起開始出現句子。似乎這些原本冷凍在意識中的詞和句子，現在漸漸融化開來並走出意識。</p>
<p><i>Лексикон обогащается каждые пять минут (в среднем) новым словом, с сегодняшнего дня, и фразами. Похоже, что они, замерзшие в сознании, оттаивают и выходят</i> [там же: 197].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Лексикон обогащается каждые пять минут (в среднем) новым словом, с сегодняшнего дня, и фразами. Похоже, что они, замерзшие в сознании, оттаивают и выходят</i> [там же: 197].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Преступление созрело и упало, как камень, как это обычно и бывает</i> [там же: 247].</p> <p>Перевод: 罪惡總是這樣，一旦成熟，就必然像一塊石頭墜落在地。[перевод У Цзэлиня 2006: 261]</p>
<p><i>Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити</i> [Мастер и Маргарита 2011: 185].</p> <p>Перевод: 烏雲發出低沉的抱怨聲，從它那裡不時降下一條條火線。</p>
<p><i>Туча ворчала, и из нее время от времени вываливались огненные нити</i> [там же].</p> <p>Перевод: 烏雲發出低沉的抱怨聲，從它那裡不時降下一條條火線。</p>
<p><i>Она [т.е. Туча – Ч. Д. Ч.] уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, <...> сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний город</i> [там же: 310].</p> <p>Перевод: 黑雲已經用腹部向秃山猛地襲來，…黑雲像滾滾濃煙從聖殿所在的山崗向下漫去，並淹沒了下城。</p>
<p><i>Она [т.е. Туча – Ч. Д. Ч.] уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, <...> сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний город</i> [там же].</p> <p>Перевод: там же.</p>
<p><i>Она [т.е. Туча – Ч. Д. Ч.] вливалась в окошки и гнала <...> людей в дома</i> [там же].</p> <p>Перевод: 黑雲湧進一扇扇小窗，把人們…趕入房屋。</p>
<p><i>Она [т.е. Туча – Ч. Д. Ч.] уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, <...> сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний город</i> [там же].</p> <p>Перевод: 黑雲已經用腹部向秃山猛地襲來，…黑雲像滾滾濃煙從聖殿所在的山崗向下漫去，並淹沒了下城。</p>
<p><i>Становилось все темнее. Туча залила уже полнеба, стремясь к Еришалаиму <...></i> [там же: 187].</p> <p>Перевод: 天越來越黑。烏雲已經遮沒半邊天，正向耶路撒冷撲去…</p>
<p><i>Она [т.е. Туча – Ч. Д. Ч.] вливалась в окошки и гнала <...> людей в дома</i> [там же: 310].</p> <p>Перевод: 黑雲湧進一扇扇小窗，把人們…趕入房屋。</p>
<p><i>Края ее [т.е. тучи – Ч. Д. Ч.] уже вскипали белой пеной <...></i> [там же: 185].</p>

Перевод: 烏雲的邊緣已沸騰著白色浪花…
<i>Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю <…> [там же: 412].</i>
Перевод: 但是，與其說是那劊子手可怕，毋寧說是夢境中那奇特的光線更令人膽寒：它彷彿來自一大片奔騰翻滾的烏雲，那烏雲正以雷霆萬鈞之勢向地面壓過來，世界像是到了末日。[перевод Цянь Чэна 2002: 522]
<i>Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю <…> [Мастер и Маргарита 2011: 412].</i>
Перевод: там же.
<i>Ведьма – сухая метель загрела воротами <…> [Собачье сердце 2014: 146].</i>
Перевод: 乾燥的暴風雪如同妖婦將大門摔得乒乒響…
<i>Ведьма – сухая метель <…> помелом съездила по уху барышню [там же: 146].</i>
Перевод: 乾燥的暴風雪如同妖婦…用掃帚抽響小姐的耳朵。
<i>Вьюга захлопала из ружья над головой <…> [там же: 147].</i>
Перевод: 暴風雪在它頭上砰砰掃射起來…
<i>Тьма щелкнула и превратилась в ослепительный день <…> [Собачье сердце 2014: 154].</i>
Перевод: 黑暗啪的一響後，變成了眩目的白天
<i>Но этого сигнала не последовало, и пуговка безжизненно погрузилась в доску стола. Пуговка была мертва, звонок испорчен [Мастер и Маргарита 2011: 161].</i>
Перевод: 但這信號卻未隨之出現，按鈕死氣沉沉地陷入桌面。按鈕已死，電鈴故障。
<i><…> выпрыгнула пузатая банка с рыжей гадостью, которая мгновенно залила весь пол и завоняла [Собачье сердце 2014: 154].</i>
Перевод: 裝著棕紅色噁心藥水的大肚玻璃瓶跳了出來，藥水瞬間流了滿地，並發出臭味。
<i>Нож вскочил ему [т.е. Филиппу Филипповичу – Ч. Д. Ч.] в руку как бы сам собой <…> [там же: 189].</i>
Перевод: 手術刀似乎自己跳進了他手裡。[перевод Цао Говэя 2005: 136]
<i>Под веками у него [т.е. Понтия Пилата – Ч. Д. Ч.] вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг, и над толпой полетели хриплые арамейские слова: <…> [Мастер и Маргарита 2011: 40].</i>
Перевод: 他的眼瞼下突然冒出綠色火焰，將他的頭腦燒了起來，而嘶啞的亞拉姆語在人群上空飛翔著：…

Языковые метафоры

<i><…> страх пополз по его телу, начиная с ног <…> [Мастер и Маргарита 2011: 160].</i>
<i><…> тревога по балкону перелетела к Ивану <…> [там же: 176].</i>
<i><…> в какую именно причудливую форму выльется гнев вспльщивого прокуратора <…> [там же: 25].</i>
<i>В первые мгновения к сердцу подкралась щемящая грусть <…> [там же: 391].</i>
<i>Но все-таки тревога не покидала директора Варьете [там же: 82].</i>

<i>Тоска начала покидать Ивана тотчас после укола <...> [там же: 119].</i>
<i>Терпение Никанора Ивановича лопнуло, и он, достав из кармана связку дубликатов ключей <...> [там же: 98].</i>
<i>Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость <...> [там же: 238].</i>
<i>Радость загорелась в маленьких глазках Штурман Жоржа <...> [там же: 60].</i>
<i><...> и в глазах его горела настоящая тяжелая злоба <...> [там же: 114].</i>
<i>Радость сверкнула у того в глазах <...> [там же: 187].</i>
<i><...> тут ужас мелькнул в глазах арестанта, что он едва не оговорился <...> [там же: 22].</i>
<i><...> голову держал повернутой к столбу Иешуа, злоба пылала в глазах Дисмаса [там же: 187].</i>
<i>Тут ужас до того овладел Берлиозом, что он закрыл глаза [там же: 7].</i>
<i><...> страх владел каждой клеточкой моего тела [там же: 154].</i>
<i><...> и детский неодолимый страх овладел им при этой мысли [там же: 157].</i>
<i><...> про грозу над Еришалаимом, я [т.е. Маргарита – Ч. Д. Ч.] выплакала все глаза, а теперь, когда обрушилось счастье, ты [Мастер – вставлено нами. Ч. Д. Ч.] меня гонишь [там же: 381]?</i>
<i>Теперь его [т.е. Понтия Пилата – Ч. Д. Ч.] уносил, удушая и обжигая, самый страшный гнев – гнев бессилия [там же: 36].</i>
<i>Теперь его [т.е. Понтия Пилата – Ч. Д. Ч.] уносил, удушая и обжигая, самый страшный гнев – гнев бессилия [там же].</i>
<i>Теперь его [т.е. Понтия Пилата – Ч. Д. Ч.] уносил, удушая и обжигая, самый страшный гнев – гнев бессилия [там же].</i>
<i>Черная зависть начинала немедленно терзать его [там же: 57].</i>
<i>Рюхин старался понять, что его терзает <...> Что же это? Обида, вот что [там же: 74].</i>
<i>И тут Степины мысли побежали уже по двойному рельсовому пути <...> [там же: 83].</i>
<i>В горящей его голове прыгала только одна горячая мысль о том, <...> [там же: 183].</i>
<i><...> мысли в голове у пса текли складные и теплые [Собачье сердце 2014: 252].</i>
<i>Немедленно вслед за воспоминанием о статье прилетело воспоминание о каком-то сомнительном разговоре <...> [Мастер и Маргарита 2011: 84].</i>
<i>Пилат прогнал эту мысль, и она улетела в одно мгновенье, как и прилетела [там же: 36].</i>
<i>Пилат прогнал эту мысль, и она улетела в одно мгновенье, как и прилетела [там же: 36].</i>
<i>Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу в Ялте, <...> оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному <...> [там же: 87].</i>
<i>И тут закопошились в мозгу у Степы какие-то неприятнейшие мыслишки о статье <...> [там же: 83].</i>
<i>На нее накатила вдруг ужасная мысль <...> [там же: 309].</i>
<i>Но от этой прежней жизни все же откололась одна мысль <...> [там же: 238].</i>
<i>Степа тихо вздохнул, повалился на бок, голову стукнулся о нагретый камень мола.</i>

<i>Сознание покинуло его</i> [там же: 87].
<i>Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу в Ялте, <...> оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному <...></i> [там же: 87].
<i>В ответ буфетчик так горько улыбнулся, что отпали всякие сомнения <...></i> [там же: 215].
<i>Хитрость финдиректора не ускользнула от Варенухи <...></i> [там же: 161].
<i><...> когда процессия прошла около полуверсты по дороге, Матвея, которого толкали в толпе у самой цепи, осенила простая и гениальная мысль <...></i> [там же: 182].
<i><...> и тут же мелькнула змейкой мысль о том <...></i> [там же: 205].
<i><...> до того была холодная вода, и мелькнула даже мысль, что не удастся <...></i> [там же: 54].
<i>Тут только у наездницы мелькнула мысль о том, что она в этой суматохе забыла одеться</i> [там же: 241].
<i>Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту</i> [там же: 74].
<i>Вихрь мыслей бушевал у него в голове</i> [там же: 103].
<i>Надежда вспыхнула в сердце Иуды <...></i> [там же: 329].
<i>Мысли его [т.е. Иуды – Ч. Д. Ч.] помутились, он забыл про все на свете <...></i> [там же: 326].
<i>Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном <...></i> [там же: 53].
<i>Кроме того, тут же на лестнице председателя, как удар,хватила мысль <...></i> [там же: 103].
<i><...> мысль о переезде в Москву настолько точила его [т.е. Максимилиана Андреевича Поплавс-кого – Ч. Д. Ч.] в последнее время, что он стал даже худо спать</i> [там же: 203].
<i>Желание изобличить злодеев душило администратора <...></i> [там же: 115].
<i><...> тяжкая дума терзала его [т.е. Филиппа Филипповича – Ч. Д. Ч.] ученый с зализами лоб [Собачье сердце 2014: 226].</i>
<i>И вот на следующий день, когда Полиграф Полиграфович, которого утром кольнуло скверное предчувствие <...></i> [там же: 246].
<i>Как ни торопился Варенуха, неодолимое желание потянуло его забежать на секунду в летнюю уборную <...></i> [Мастер и Маргарита 2011: 116].
<i>Эта мысль потянула за собою воспоминание о гибели Берлиоза <...></i> [там же: 87].
<i>Тут две мысли пронизали мозг поэта</i> [там же: 49].
<i><...> Берлиоз и, подмигнув расстроенному поэту, которому вовсе не улыбалась мысль караулить сумасшедшего немца <...></i> [там же: 46].
<i>По ночам будет луна. Ах, она ушла! Свежеет. Ночь валится за полночь. Мне пора</i> [там же: 155].
<i>– Понимаю, понимаю. У него буква «В» была на визитной карточке. Ай-яй-яй, вот так штука! Он помолчал некоторое время в смятении, всматриваясь в луну, плывущую за решеткой <...></i> [там же: 141].
<i>Теперь она [т.е. луна – Ч. Д. Ч.], цельная, в начале вечера белая, а затем золотая, <...> плывет над бывшим поэтом, Иваном Николаевичем <...></i> [там же: 410].
<i><...> луна несется над нею [т.е. Маргаритой – Ч. Д. Ч.], как сумасшедшая, обратно в Москву</i>

<...> [там же: 249].
<...> он [т.е. Иван Бездомный – Ч. Д. Ч.] даже не заметил, как радуга растаяла и как загрустило и полиняло небо , как почернел бор [там же: 119].
<...> он [т.е. Иван Бездомный – Ч. Д. Ч.] даже не заметил, как радуга растаяла и как загрустило и полиняло небо , как почернел бор [там же].
<...> петух трубил , возвещая, что к Москве с востока катится рассвет [там же: 163].
Постояв немного, я вышел за калитку в переулок. В нем играла метель [там же: 154].
– Который преступник? Где он? Иностранный преступник? – глазки регента радостно заиграли [там же: 50].
Второй короткий прилив сатанинского смеха овладел молодой родственницей [там же: 135].
<...> из этих глаз брызнули лучи , пронизывающие Канавкина насквозь , как бы рентгеновские лучи [там же: 173].
Этот несуществующий [т.е. Воланд – Ч. Д. Ч.] и сидел на кровати. Два глаза уперлись Маргарите в лицо [там же: 262].
<...> кот прошел мимо – не страшный, а веселый, и, словом, вот-вот накроет сон Ивана <...> [там же: 121].
Сон крался к Ивану , и уже померещилась ему и пальма на слоновой ноге <...> [там же: 121].
Тогда Никанора Ивановича посетило сновидение <...> [там же: 166].
Около двух тысяч лет сидит он на этой площадке и спит, но когда приходит полная луна, как видите, его терзает бессонница [там же: 396].
<...> прижившийся гипофиз открыл центр речи в собачьем мозгу , и слова хлынули потоком [Собачье сердце 2014: 198].
Солнце сожгло толпу и погнало ее обратно в Ершалаим [Мастер и Маргарита 2011:179].
В раскаянии глядя в чистое небо, которое еще не пожрала туча и где стервятники ложились на крыло <...> [там же: 185].
Все пожрала тьма , напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях [там же: 310].
<...> затем оба убийцы бросились с дорогой в стороны, и тьма их съела между маслинами [там же: 329].
Под аркою ворот танцевало и прыгало беспокойное пламя факелов <...> [там же: 330].
Под аркою ворот танцевало и прыгало беспокойное пламя факелов <...> [там же].
<...> Никанору Ивановичу показалось, будто в люстрах запыгали огни [там же: 171].
<...> Во всех окнах играло пламя светильников <...> [там же: 330].
Гробовое молчание застыло в приемной , как желе [Собачье сердце 2014: 251].
<...> молчание упало на толпы гостей [Мастер и Маргарита 2011: 282].
Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. [Собачье сердце 2014: 249].
Ползли сумерки , <...> одним словом, мрак [там же].
<...> Римский снял трубку с аппарата и тут убедился в том, что телефон его мертв [Мастер и Маргарита 2011: 123].

<i>Тот, кто называл себя Мастером, работал лихорадочно над своим романом, и этот роман поглотил незнакомку [там же: 147].</i>
<i>Она [т.е. толпа – Ч. Д. Ч.] залила бы и самый помост, и то очищенное пространство <...> [там же: 39].</i>
<i>Публика потоками выливалась из здания <...> [там же: 156].</i>
<i>То пространство <...> было пусто, но зато впереди себя Пилат площади уже не увидел – ее съела толпа [там же: 384].</i>
<i>Морщина расплзались по лицу у фрукта <...> [Собачье сердце 2014: 157].</i>
<i><...> краска сбегала с его [т.е. Иешуа – Ч. Д. Ч.] лица, и глаза обесмыслились [Мастер и Маргарита 2011: 20].</i>
<i>Здесь порою винтом закипали драки, людей били кулаком по морде <...> [Собачье сердце 2014: 152].</i>
<i><...> и тут же прокатился слух, что он и будет замещать Берлиоза [Мастер и Маргарита 2011: 63].</i>
<i><...> через самое короткое время слухи об этом поползут по всему городу [там же: 337].</i>

**Статистические данные использования глаголов
в метафорических высказываниях**

Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
	Процент (%)	Процент (%)	
Группы глаголов			
Глаголы движения и перемещения	34 / 180 = 18,9%	30 / 180 = 16,6%	2,3%
Глаголы звучания	4 / 180 = 2,2%	0 / 180 = 0%	2,2%
Глаголы отношений (социальных, межличностных и т.п.)	3 / 180 = 1,7%	1 / 180 = 0,6%	1,1%
Глаголы социальной деятельности	1 / 180 = 0,6%	0 / 180 = 0%	0,6%
Глаголы интеллектуальной деятельности	1 / 180 = 0,6%	0 / 180 = 0%	0,6%
Глаголы качественного состояния	19 / 180 = 10,6%	22 / 180 = 12,2%	-1,6%
Глаголы целенаправленного воздействия на объект	24 / 180 = 13,3%	30 / 180 = 16,6%	-3,3%
Глаголы возникновения, существования и прекращения бытия	4 / 180 = 2,2%	11 / 180 = 6,1%	-3,9%

Метафоры, в которых использованы глаголы движения и перемещения

Виды метафор и процент		Авторские	Языковые	Разница	
		Процент (%)	Процент (%)		
Семантическая группа имен существительных					
Неорганический мир	Состояния природы, окружающей среды	11 / 64 = 17,2%	4 / 64 = 6,3%	10,9%	
	Природные образования	6 / 64 = 9,4%	6 / 64 = 9,4%	0%	
	Конкретные предметы	3 / 64 = 4,7%	0 / 64 = 0%	4,7%	
Органический мир	Человек	Сознание	2 / 64 = 3,1%	9 / 64 = 14,1%	-11%
		Эмоции и чувства	4 / 64 = 6,3%	4 / 64 = 6,3%	0%
		Физические, внешние состояния и свойства организмов	4 / 64 = 6,3%	2 / 64 = 3,1%	3,2%
		Части тела	2 / 64 = 3,1%	1 / 64 = 1,5%	1,6%

		Социальное состояние, действия	1 / 64 = 1,5%	0 / 64 = 0%	1,5%
		Информация	0 / 64 = 0%	2 / 64 = 3,1%	-3,1%
		Совокупность лиц	0 / 64 = 0%	2 / 64 = 3,1%	-3,1%
	Животный мир	Продукты жизнедеятельности организма	1 / 64 = 1,5%	0 / 64 = 0%	1,5%

Метафоры, в которых использованы глаголы звучания

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Состояния природы, окружающей среды		3 / 4 = 75%	0 / 4 = 0%	75%
	Природные образования		1 / 4 = 25%	0 / 4 = 0%	25%

Метафоры, в которых использованы глаголы отношений (социальных, межличностных и т.п.)

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Природные образования		1 / 4 = 25%	0 / 4 = 0%	25%
	Конкретные предметы		1 / 4 = 25%	0 / 4 = 0%	25%
Органический мир	Человек	Сознание	0 / 4 = 0%	1 / 4 = 25%	-25%
		Физические, внешние состояния и свойства организмов	1 / 4 = 25%	0 / 4 = 0%	25%

Метафоры, в которых использованы глаголы социальной деятельности

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический	Природные образования		1 / 1 = 100%	0 / 1 = 0%	100%

мир				
-----	--	--	--	--

Метафоры, в которых использованы глаголы интеллектуальной деятельности

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Состояния природы, окружающей среды		1 / 1 = 100%	0 / 1 = 0%	100%

Метафоры, в которых использованы глаголы качественного состояния

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Природные образования		9 / 41 = 21,9%	3 / 41 = 7,4%	14,5%
	Состояния природы, окружающей среды		3 / 41 = 7,4%	2 / 41 = 4,8%	2,6%
Органический мир	Человек	Эмоции и чувства	0 / 41 = 0%	6 / 41 = 14,5%	-14,5%
		Сознание	3 / 41 = 7,4%	7 / 41 = 17%	-9,6%
		Человеческое поведение	0 / 41 = 0%	1 / 41 = 2,4%	-2,4%
		Мимические движения	1 / 41 = 2,4%	0 / 41 = 0%	2,4%
		Физические, внешние состояния и свойства организмов	3 / 41 = 7,4%	3 / 41 = 7,4%	0%

Метафоры, в которых использованы глаголы целенаправленного воздействия на объект

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Состояния природы, окружающей среды		9 / 54 = 16,6%	2 / 54 = 3,7%	12,9%
	Природные образования		7 / 54 = 13%	2 / 54 = 3,7%	9,3%
	Конкретные предметы		1 / 54 = 1,9%	1 / 54 = 1,9%	0%
Органический мир	Человек	Сознание	1 / 54 = 1,9%	9 / 54 = 16,6%	-14,7%

чешский мир	Эмоции и чувства	2 / 54 = 3,7%	9 / 54 = 16,6%	-12,9%
	Совокупность лиц	0 / 54 = 0%	2 / 54 = 3,7%	-3,7%
	Физические, внешние состояния и свойства организмов	4 / 54 = 7,4%	5 / 54 = 9,3%	-1,1%

Метафоры, в которых использованы глаголы возникновения, существования и прекращения бытия

Семантическая группа имен существительных		Виды метафор и процент	Авторские	Языковые	Разница
			Процент (%)	Процент (%)	
Неорганический мир	Состояния природы, окружающей среды		1 / 15 = 6,7%	0 / 15 = 0%	6,7%
	Конкретные предметы		2 / 15 = 13,2%	1 / 15 = 6,7%	6,5%
	Природные образования		0 / 15 = 0%	1 / 15 = 6,7%	-6,7%
Органический мир	Человек	Сознание	0 / 15 = 0%	6 / 15 = 40%	-40%
		Эмоции и чувства	0 / 15 = 0%	3 / 15 = 20%	-20%
	Животный мир	Части тела	1 / 15 = 6,7%	0 / 15 = 0%	6,7%

**Анкета и опросный лист социолингвистического опроса
для носителей русского языка (материал – авторские метафоры)**

Здравствуйтесь, потратьте, пожалуйста, несколько минут своего времени на заполнение следующей анкеты.

1. Ваш возраст: 1) до 15 2) 16-25 3) 26-40 4) 41-60 5) более 60
2. Пол: 1) М 2) Ж
3. Язык, который Вы считаете родным: 1) русский 2) английский 3) немецкий 4) другое:
4. Образование: 1) школа 2) университет 3) магистратура 4) аспирантура 5) докторантура
Какой факультет:
5. Профессия: 1) школьник 2) студент 3) учитель 4) преподаватель вузов 5) врач 6) медсестра 7) сотрудник 8) инженер 9) пенсионер 10) другое:
6. Увлечение (можно выбрать несколько вариантов): 1) язык и литература 2) чтение 3) спорт 4) музыка 5) путешествие 6) просмотр кино 7) просмотр телевизора 8) другое:

Вопросы

- А. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали.*
А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
(2) Показалось ли вам это предложение:
А) необычным Б) обычным, нейтральным
(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- В. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль.*
А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
(2) Показалось ли вам это предложение:
А) необычным Б) обычным, нейтральным
(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие

- С. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*
- А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
- (2) Показалось ли вам это предложение:
- А) необычным Б) обычным, нейтральным
- (3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
- А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- Д. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *<...> Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения.*
- А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
- (2) Показалось ли вам это предложение:
- А) необычным Б) обычным, нейтральным
- (3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
- А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- Е. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *В глазах его плавал и метался страх и ярость.*
- А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
- (2) Показалось ли вам это предложение:
- А) необычным Б) обычным, нейтральным
- (3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
- А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- Ф. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>*
- А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
- (2) Показалось ли вам это предложение:
- А) необычным Б) обычным, нейтральным
- (3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
- А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- Г. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *<...> встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза <...>*
- А) совсем не понятно Б) не очень понятно В) вполне понятно
- (2) Показалось ли вам это предложение:

А) необычным Б) обычным, нейтральным

(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)

А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие

Спасибо за Ваши ответы и время, потраченное на заполнение анкеты!

**Анкета и опросный лист социолингвистического опроса
для носителей русского языка (материал – языковые метафоры)**

Здравствуйтесь, потратьте, пожалуйста, несколько минут своего времени на заполнение следующей анкеты.

1. Ваш возраст: 1) до 15 2) 16-25 3) 26-40 4) 41-60 5) более 60
2. Пол: 1) М 2) Ж
3. Язык, который Вы считаете родным: 1) русский 2) английский 3) немецкий 4) другое:
4. Образование: 1) школа 2) университет 3) магистратура 4) аспирантура 5) докторантура
Какой факультет:
5. Профессия: 1) школьник 2) студент 3) учитель 4) преподаватель вузов 5) врач 6) медсестра 7) сотрудник 8) инженер 9) пенсионер 10) другое:
6. Увлечение (можно выбрать несколько вариантов): 1) язык и литература 2) чтение 3) спорт 4) музыка 5) путешествие 6) просмотр кино 7) просмотр телевизора 8) другое:

Вопросы

- A. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *Радость загорелась в ее глазках <...>*
А) вполне понятно Б) не очень понятно В) совсем не понятно
(2) Показалось ли вам это предложение:
А) обычным, нейтральным Б) необычным
(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- B. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *<...> волосы поднялись дыбом.*
А) вполне понятно Б) не очень понятно В) совсем не понятно
(2) Показалось ли вам это предложение:
А) обычным, нейтральным Б) необычным
(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)
А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие
- C. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *<...> Два глаза уперлись ей в лицо.*
А) вполне понятно Б) не очень понятно В) совсем не понятно
(2) Показалось ли вам это предложение:

А) обычным, нейтральным Б) необычным

(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)

А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие

D. (1) Понимаете ли Вы это предложение: <...> *слова хлынули потоком.*

А) вполне понятно Б) не очень понятно В) совсем не понятно

(2) Показалось ли вам это предложение:

А) обычным, нейтральным Б) необычным

(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)

А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие

E. (1) Понимаете ли Вы это предложение: *В его голове прыгала только одна мысль о том, <...>*

А) вполне понятно Б) не очень понятно В) совсем не понятно

(2) Показалось ли вам это предложение:

А) обычным, нейтральным Б) необычным

(3) Что Вы чувствуете при прочтении этого предложения? (можно выбрать несколько вариантов)

А) ничего Б) удивление В) восхищение Г) эстетическое удовольствие

Спасибо за Ваши ответы и время, потраченное на заполнение анкеты!

**Анкета и опросный лист социолингвистического опроса
для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка
(материал – авторские метафоры и их переводы на китайский язык)**

您好，耽誤您寶貴時間，敬請填寫下列問卷。此問卷僅針對俄語學習者用。
此問卷僅作為學術用，不作其他用途。可使用俄漢字典查詢相關詞彙。

Здравствуйте! Пожалуйста потратьте несколько минут Вашего времени для заполнения следующей анкеты. Эта анкета для изучающих русский язык как иностранный. Эта анкета только для научно-исследовательской работы. **Можно использовать русско-китайский словарь.**

1. 年齡：1) 0-18 2) 18-30 3) 31-50 4) 51-70 5) 超過70

Ваш возраст: 1) 0-18 2) 18-30 3) 31-50 4) 51-70 5) более 70

2. 性別：1) 男 2) 女

Пол: 1) М 2) Ж

3. 您的母語為：1) 中文 2) 英文 3) 閩南話 4) 客家話 5) 其他

Язык, который Вы считаете родным: 1) китайский 2) английский 3) минайский 4) хакка 5) другое:

4. 教育程度：1) 大學一年級 2) 大學二年級 3) 大學三年級 4) 大學四年級 5) 大學學士畢業 6) 碩士（台灣） 7) 碩士（俄羅斯） 8) 碩士（其他國家） 9) 博士（台灣） 10) 博士（俄羅斯） 11) 博士（其他國家）

Образование: 1) первый курс бакалавриата 2) второй курс бакалавриата 3) третий курс бакалавриата 4) четвертый курс бакалавриата 5) окончание бакалавриата 6) магистратура (Тайвань) 7) магистратура (Россия) 8) магистратура (другие страны) 9) аспирантура (Тайвань) 10) аспирантура (Россия) 11) аспирантура (другие страны)

5. 您是如何開始學習俄語：1) 大學俄語系（俄語系本系生） 2) 大學俄語系（外系生） 3) 大學設立的俄語學程 4) 俄語補習班 5) 家教 6) 直接在俄羅斯學習俄語

Каким образом Вы начали учить русский язык: 1) на факультете русского языка (студент факультета русского языка) 2) на факультете русского языка (студент другого факультета) 3) спецкурс русского языка в университетах 4) в школе русского языка 5) у репетитора 6) прямо в России

6. 您學俄語多少年：1) 1年以下 2) 1-2年 3) 2-3年 4) 3-4年 5) 4-10年 6) 超過十年

Сколько лет Вы изучаете русский язык: 1) меньше года 2) 1-2 года 3) 2-3 года 4) 3-4 года 5) 4-10 лет 6) более 10 лет

7. 職業：1) 翻譯 2) 大專院校教師 3) 大學生 4) 政府公務員（不包含教師） 5) 導遊領隊 6) 一般職員 7) 退休人員 8) 其他：

Профессия: 1) переводчик 2) преподаватель вузов 3) студент 4) чиновник государства 5) гид 6)

сотрудник 7) уже на пенсии 8) другое

8. 興趣（可複選）：1) 語言及文學 2) 閱讀 3) 運動 4) 音樂 5) 旅遊 6) 看電影 7) 看電視
8) 其他：

Увлечение (можно выбрать несколько вариантов): 1) язык и литература 2) чтение 3) спорт 4) музыка 5) путешествие 6) просмотр кино 7) просмотр телевизора 8) другое

Вопросы

A. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：

Оригинал: *Он попытался усмехнуться, но в глазах его еще прыгала тревога, и руки дрожали.*

翻譯 1 первый вариант：雖然他強作笑容，眼神裡卻依然透著恐懼，兩手還在抖動。

翻譯 2 второй вариант：雖然他裝作在笑，可眼睛裡仍有懼色，兩手還在索索發抖。

翻譯 3 третий вариант：他想擠出一絲笑容，可目中卻閃著驚慌，雙手直哆嗦。

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала*

В. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：
Оригинал: *Прокуратор поднял глаза на арестанта и увидел, что возле того столбом загорелась пыль.*

翻譯 1 первый вариант：總督抬頭再看看受審人時，發現周圍的人們正在熱烈地討論著什麼。

翻譯 2 второй вариант：總督舉日向囚犯望去，只見他身後塵土飛揚。

翻譯 3 третий вариант：總督抬眼望著囚犯，見到他身旁塵埃在陽光下燃起了一道光柱。

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранять все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

С. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：
Оригинал: *Из всего выкрикнутого женщиной в расстроенный мозг Ивана Николаевича вцепилось одно слово: «Аннушка» <...>*

翻譯 1 первый вариант：婦女們在旁邊大聲嚷嚷著，但詩人亂糟糟的腦子裡起初只清晰地印下了一個名字－安奴什卡…

翻譯 2 второй вариант：女人大聲說的話，伊凡·尼古拉耶維奇亂哄哄的腦袋瓜只聽進去了－安奴什卡…

翻譯 3 третий вариант：女人嚷嚷了一通，抓住伊萬·尼古拉耶維奇紊亂的大腦的，只有一個詞「安奴什卡」…

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

D. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：

Оригинал: <...> Волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения.

翻譯 1 первый вариант：…看樣子他急得火燒火燎的。

翻譯 2 второй вариант：…伊凡緊張得頭髮一根根豎了起來。

翻譯 3 третий вариант：…伊萬緊張得頭髮都在頭上滑來滑去。

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала*

E. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：

Оригинал: *В глазах его плавал и метался страх и ярость.*

翻譯 1 первый вариант：恐怖和憤恨在他那飄忽不定的目光裡移動、閃動。

翻譯 2 второй вариант：恐懼和憤懣在他雙眼中游移、閃動。

翻譯 3 третий вариант：他的目光中流露出恐懼和憤怒。

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 *потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала*

因為它讀起來最通順且符合中文用法 *потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка*

不知道，直覺認為 *не знаю, интуитивно*

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести,*

сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

F. (1) 您最喜歡哪一個譯文？ Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：

Оригинал: *Колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора <...>*

翻譯 1 первый вариант：里姆斯基一雙銳利的眼睛盯著桌對面瓦列奴哈的臉。

翻譯 2 второй вариант：里姆斯基那雙銳利的眼睛審視著桌子對面劇院總務的臉…

翻譯 3 третий вариант：里姆斯基刻毒的目光，隔著桌子刺入行政協理員的臉上…

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

G. (1) 您最喜歡哪一個譯文？Какой вариант перевода Вам больше всего понравился? 原文：
Оригинал: <...> встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза <...>

翻譯 1 первый вариант：…在你被問話的那一瞬間，你那受到觸動的真情便會從內心深處跳到你的眼睛裡！

翻譯 2 второй вариант：…切中要害的問題會使真相於一瞬間從你們內心深處跳到你們的眼睛裡…

翻譯 3 третий вариант：被問題驚擾的真相，一瞬間卻從心靈深處暴露在眼睛裡…

(2) 為什麼：

С прошлого вопроса, почему

因為最符合原文含意 потому что он наиболее соответствует смыслу оригинала

因為它讀起來最通順且符合中文用法 потому что произносится легко, свободно и он соответствует нормам китайского языка

不知道，直覺認為 не знаю, интуитивно

(3) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

感謝您問卷調查 您已完成問卷所有問題，非常感謝您的耐心回答！

Спасибо за Ваши ответы и время, потраченное на заполнение анкеты!

**Анкета и опросный лист социолингвистического опроса
для носителей китайского языка, обладающих знанием русского языка
(материал – авторские метафоры и их переводы на китайский язык)**

您好，耽誤您寶貴時間，敬請填寫下列問卷。此問卷僅針對俄語學習者用。
此問卷僅作為學術用，不作其他用途。可使用俄漢字典查詢相關詞彙。

Здравствуйте! Пожалуйста потратьте несколько минут Вашего времени для заполнения следующей анкеты. Эта анкета для изучающих русский язык как иностранный. Эта анкета только для научно-исследовательской работы. **Можно использовать русско-китайский словарь.**

1. 年齡：1) 0-18 2) 18-30 3) 31-50 4) 51-70 5) 超過70

Ваш возраст: 1) 0-18 2) 18-30 3) 31-50 4) 51-70 5) более 70

2. 性別：1) 男 2) 女

Пол: 1) М 2) Ж

3. 您的母語為：1) 中文 2) 英文 3) 閩南話 4) 客家話 5) 其他

Язык, который Вы считаете родным: 1) китайский 2) английский 3) минайский 4) хакка 5) другое:

4. 教育程度：1) 大學一年級 2) 大學二年級 3) 大學三年級 4) 大學四年級 5) 大學學士畢業 6) 碩士（台灣） 7) 碩士（俄羅斯） 8) 碩士（其他國家） 9) 博士（台灣） 10) 博士（俄羅斯） 11) 博士（其他國家）

Образование: 1) первый курс бакалавриата 2) второй курс бакалавриата 3) третий курс бакалавриата 4) четвертый курс бакалавриата 5) окончание бакалавриата 6) магистратура (Тайвань) 7) магистратура (Россия) 8) магистратура (другие страны) 9) аспирантура (Тайвань) 10) аспирантура (Россия) 11) аспирантура (другие страны)

5. 您是如何開始學習俄語：1) 大學俄語系（俄語系本系生） 2) 大學俄語系（外系生） 3) 大學設立的俄語學程 4) 俄語補習班 5) 家教 6) 直接在俄羅斯學習俄語

Каким образом Вы начали учить русский язык: 1) на факультете русского языка (студент факультета русского языка) 2) на факультете русского языка (студент другого факультета) 3) спецкурс русского языка в университетах 4) в школе русского языка 5) у репетитора 6) прямо в России

6. 您學俄語多少年：1) 1年以下 2) 1-2年 3) 2-3年 4) 3-4年 5) 4-10年 6) 超過十年

Сколько лет Вы изучаете русский язык: 1) меньше года 2) 1-2 года 3) 2-3 года 4) 3-4 года 5) 4-10 лет 6) более 10 лет

7. 職業：1) 翻譯 2) 大專院校教師 3) 大學生 4) 政府公務員（不包含教師） 5) 導遊領隊 6) 一般職員 7) 退休人員 8) 其他：

Профессия: 1) переводчик 2) преподаватель вузов 3) студент 4) чиновник государства 5) гид 6)

сотрудник 7) уже на пенсии 8) другое

8. 興趣（可複選）：1) 語言及文學 2) 閱讀 3) 運動 4) 音樂 5) 旅遊 6) 看電影 7) 看電視
8) 其他：

Увлечение (можно выбрать несколько вариантов): 1) язык и литература 2) чтение 3) спорт 4)
музыка 5) путешествие 6) просмотр кино 7) просмотр телевизора 8) другое

Вопросы

A. (1) 請閱讀以下句子。漢語（中文）裡是否具有類似用法？Прочитаете следующее предложение. В китайском языке есть подобные выражения? 原文：Оригинал: *Радость загорелась в ее маленьких глазках* <...>

是 да

否 нет

(2) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *вольнo перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала*

B. (1) 請閱讀以下句子。漢語（中文）裡是否具有類似用法？Прочитаете следующее предложение. В китайском языке есть подобные выражения? 原文：Оригинал: <...> *ее волосы поднялись дыбом.*

是 да

否 нет

(2) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *волью перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала*

C. (1) 請閱讀以下句子。漢語（中文）裡是否具有類似用法？Прочитайте следующее предложение. В китайском языке есть подобные выражения? 原文：Оригинал: *Два глаза уперлись ей в лицо.*

是 да

否 нет

(2) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *волью перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие*

оригинала

D. (1) 請閱讀以下句子。漢語（中文）裡是否具有類似用法？Прочитайте следующее предложение. В китайском языке есть подобные выражения? 原文：Оригинал: <...> слова хлынули потоком.

是 да

否 нет

(2) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка*

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 *вольнo перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала*

E. (1) 請閱讀以下句子。漢語（中文）裡是否具有類似用法？Прочитайте следующее предложение. В китайском языке есть подобные выражения? 原文：Оригинал: *В его голове прыгала только одна мысль о том, <...>*

是 да

否 нет

(2) 針對此句，若您是譯者，您會：

Если Вы были бы переводчиком, как Вы бы перевели это предложение:

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在頁面下方或文末加上註解 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка, и дать внизу страницы или в конце текста комментарий*

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法，並在內文直接加上可供闡明語意的詞彙 *буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти*

перевод, который соответствует нормам китайского языка, и в тексте добавить разъяснение

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，但尋找適合中文的譯法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, но найти перевод, который соответствует нормам китайского языка

照字面直接翻譯，保留原作中所有的東西，不理會是否符合中文用法 буквально перевести, сохранить все, что есть в оригинале, не обращая внимания на то, соответствует ли перевод нормам китайского языка

根據內容語意來翻譯，不必保留原作中所有的東西，保留其風格即可 вольно перевести, не надо сохранить все, что есть в оригинале, сохранить только эмоциональное воздействие оригинала

感謝您問卷調查 您已完成問卷所有問題，非常感謝您的耐心回答！
Спасибо за Ваши ответы и время, потраченное на заполнение анкеты!