ЧЖАН ДИ
(Санкт-Петербург)

ЛИНГВОКУЛЬТУРЕМЫ – НАИМЕНОВАНИЯ ОДЕЖДЫ В ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА «СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ» НА ФОНЕ ИХ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

Видение мира, предстающее в художественном тексте, репрезентирует эстетические традиции этнокультурного сообщества, но также опосредовано личностными смыслами автора, его представлением о роли реалий окружающего мира. Совокупность лингвокультурем, используемых М. Булгаковым в повести «Собачье сердце», формирует культурный фон показываемой эпохи. Рассматриваются наименования одежды героев («кожаная куртка», «колпак» и др.) и степень адекватности их перевода на китайский язык.

Ключевые слова: *М. Булгаков, культурный фон эпохи, одежда, авторское намерение, перевод, китайский язык.*

Наличие прочной связи между языком и культурой не нуждается в настоящее время в доказательствах: язык признается не только частью культуры, но и ее транслятором. Как писал В. Гумбольдт, «язык является формой воплощения материальной и духовной культуры. Всякая культура национальна, ее национальный характер выражен в языке» [7, с. 9].

Каждый язык располагает определенным количеством единиц «с национально-культурным компонентом значения», включая фразеологизмы, топонимы и т. п. [8, с. 82]. Так, Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров отмечают, что семантика слова включает не только лексическое понятие – набор признаков, с помощью которых люди могут назвать выделенный ими предмет данным словом, но и лексический фон – совокупность непонятийных семантических долей, которые могут быть как межъязыковыми, так и национально-культурными. В составе понятийного поля слова «дом», например, выделяются межъязыковые семантические доли («стены», «окна») и национально-культурные («крыльцо», «сени») [4, с. 11–13]. Комплексная межуровневая единица, «форму которой составляет единство знака, языкового значения и культурного смысла», получила в лингвистике название *лингвокультурема* [5, с. 44].

Художественные тексты исполнены глубоких культурных смыслов и являют своей совокупностью художественную картину мира, которая формируется «на основе единого для всех членов данного этнокультурного сообщества художественного опыта и определяет деятельность субъекта в пространстве художественной культуры, носителем которой он является» [15, с. 4]. Художественный текст не только представляет собой явление национальной культуры, но и является ее хранителем [10, с. 35]; он отражает эпоху, в которую был создан: определенные фрагменты действительности, человека, принадлежащего своему времени, с его характерной внешностью, с особым внутренним миром и образом мыслей, окружающие его бытовые детали и др.

Учеными исследуются на материале художественных источников значимые для контекста «многослойные» в смысловом отношении образы-символы [12, с. 5], извлекаемые с помощью лингвокультурологического анализа (такие, как, например, объект «звезда» в качестве понятия, образа и символа в творчестве И.А. Бунина [17]; концепт «дерево» в поэтическом творчестве А. Тарковского [16], концепты «свет» и «тьма» в творчестве Ю.П. Кузнецова [11], концепт «свет» в творчестве религиозных писателей [22] и др.).

В художественном тексте проявляется национально-культурное сознание писателя как носителя языка, что позволяет рассматривать этномаркированное языковое содержание обнаруживаемых в тексте лингвокультурем. В то же время в литературном произведении как явлении вторичной моделируемой системы можно наблюдать художественное отражение национальной личности, проявление особого творческого сознания автора, а это уже добавляет в содержание лингвокультуремы некие внеязыковые смыслы. Таким образом, художественное произведение предстает как часть культуры и мир, созданный автором, с его особой системой культуроносных единиц – лингвокультурем.

Развертываемое в художественном тексте действие всегда представлено во временной и пространственной координатах, определяемых М.М. Бахтиным как «хронотоп» [1, с. 234]. Важность пространства и времени как форм существования материи определяется в

© Чжан Ди, 2018

художественном тексте тем, что они обеспечивают непрерывность в последовательной смене временных и пространственных фактов. В показе пространственной-временной картины произведения значительная роль принадлежит лингвокультуремам. Так, А.М. Сердюк, сравнивая представленную в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» картину довоенной Москвы с современной, репрезентируемой в произведениях Е. Гришковца, выявляет ощутимое сходство в видении столицы: ядерная часть этих представлений совпадает в таких концептуальных признаках, как «жилье», «улицы и площади», «общественное питание». Однако в сознании современного человека обязательным компонентом этой картины является автомобильный транспорт [20, с. 329–330].

Культурный фон, создаваемый в художественном произведении совокупностью лексических единиц, называющих характерные для места и эпохи явления, и важный для понимания авторской идеи, требует при переводе особого внимания. Нельзя не отметить в контексте повести М. Булгакова «Собачье сердце» значительного количества лингвокультурем, номинирующих предметы одежды и обуви, которые являются важной составляющей жизни любого народа.

В последнее время символике костюма уделяется значительное внимание. Как отмечают исследователи, семиотический статус костюма как «совокупности функционально взаимосвязанных и взаимообусловленных предметов» был и остается высоким, обладающим особой прагматикой. Являясь частью внешнего облика человека, одежда может сообщать о возрасте субъекта, его социальном статусе, профессии, этнической принадлежности и т. д. [18, с. 3]. Важным для нас представляется замечание, с одной стороны, о способности костюма (совокупности ряда его элементов) отражать процессы, происходящие в обществе в определенный период, с другой – о возможности соотнесения «единиц костюмного языка» с «элементами мыслительного содержания» [24, с. 82]. Отдельные знаки костюмного кода стали предметом детального анализа. Так, М.Л. Ковшова рассматривает развитие и движение культурных смыслов, связанных в разных сферах жизнедеятельности человека с его головным убором [9]. О галстуке как участвующем в формировании представления о партнере по коммуникации упоминает, в частности, Д.Б. Гудков, отмечая при этом трудность вербализации галстучного кода [6, с. 40–41].

В критерии адекватности перевода произведения, характеризующего определенную эпоху, содержащего этномаркированные детали быта определенной страны, важные для писателя примечания относительно внешности героев и общей характеристики среды их обитания, входят точность передачи видения ситуации автором и его намерения, отсутствие лакун в показе расставленных автором оценок. Понятие адекватности в русской переводческой школе является «ключевым» критерием и «основной задачей перевода» [19, с. 145]. По мнению В.В. Липатовой и А.В. Литвиновой, адекватность складывается из коммуникативной, функциональной, прагматической и семантической адекватности. Переводчику нужно максимально точно передать «смысл текста исходного языка, который складывается не только из смысловых пропозиций текста, но и жанровой формы, стилистических свойств, а также возможных коннотаций и приращенных смыслов», чтобы достичь коммуникативной эквивалентности – тождественности коммуникативного эффекта, оказываемого текстами оригинала и перевода на реципиентов – носителей двух языков [13, с. 108].

У М. Булгакова некоторые подробности жизни персонажей имеют особый смысл и выполняют особую функцию. В повести автор упоминает об одежде практически всех главных героев. Так, главный виновник несчастий Шарика – повар в колпаке, ошпаривший его кипятком, – получает у М. Булгакова номинацию *колпак*. Такой перенос наименования по принципу метонимии является одним из весьма продуктивных и «обращает внимание на индивидуальную черту», отражает идентифицированную характеристику объекта и отношение говорящего к называемому [3, с. 76]: *Негодяй* ***в грязном колпаке*** *– повар столовой нормального питания служащих центрального совета народного хозяйства – плеснул кипятком и обварил мне левый бок. Какая гадина, а еще пролетарий.* Это слова пострадавшего от повара уличного пса, для которого далее *колпак* становится презрительной номинацией определенного человека. *В полдень угостил меня* ***колпак*** *кипятком, а сейчас стемнело, часа четыре приблизительно пополудни, судя по тому, как луком пахнет из пожарной Пречистенской команды*. Как видим, происходит «намагничивание» названия предмета одежды негативной семантикой оценочного слова *негодяй*. Ср. также описание видений спящего пса: *То сова с глупыми желтыми глазами выскакивала в сонном видении, то* ***гнусная рожа повара в белом грязном колпаке,***

то лихой ус Филиппа Филипповича. Определение *гнусный* поддерживает выраженную ранее оценку. *Колпак* – «конусообразный или овальный головной убор, служащий для различных целей»; поварской колпак, хирургический колпак, дурацкий колпак, шутовской колпак и т. д. [23]. Колпак – деталь одежды повара, врача, шута и т. д.

В китайском переводе в первом случае слово «колпак» переведено как 帽子 – ‘шапка’, это общая номинация головного убора, не обязательно поварского. Во втором контексте «колпак» передан как 圆帽 – ‘круглая шапка’; появляется указание на форму. Читателям оригинала понятно, что во втором случае «колпак» выступает номинацией «того самого повара», что не очевидно для китайского читателя, поскольку лексическое оформление наименования головного убора меняется. Нет уверенности и в том, что словосочетание 圆帽 становится для читателя-китайца символической номинацией повара и остро-оценочной характеристикой недалекого человека – *колпак* – ‘дурак, недалекий человек’ [23] – и выражением презрительного к нему отношения: *Ах, люди, люди. В полдень угостил меня колпак кипятком, а сейчас стемнело, часа четыре приблизительно пополудни.*

Лексема *колпак* встречается в повести и в совершенно ином случае: помимо повара, колпак надевает во время операции и доктор Преображенский. Автор описывает профессора перед первой операцией так: *Его подстриженная седина скрывалась* ***под белым колпаком, напоминающим патриарший куколь***. Головной убор профессора совершенно иного рода: упоминание о *патриаршем куколе* не случайно – оно указывает на сходство доктора с людьми, близкими к Богу: ***Божество*** *было все в белом, а поверх белого, как* ***епитрахиль****, был надет резиновый узкий фартук. <…> В* ***куколе*** *оказался и тяпнутый. <…>* ***Жрец*** [Преображенский, после операции] *снял меловыми руками окровавленный* ***куколь*** *и крикнул: – Папиросу мне сейчас же, Зина. Все свежее белье и ванну*. Отнюдь не случайны и другие слова, составляющие тематическую группу и высвечивающие в контексте связь лиц, участвующих в отправлении религиозного культа, и номинаций деталей их одежды белого цвета. *Куколь* – особенный головной убор. Согласно словарному толкованию, это «монашеский головной убор» [2, с. 281]. Патриарший куколь в православной традиции обычно высокий, белый, с крестом, и профессор под таким колпаком видится божеством, решающим судьбу уличного пса Шарика. Перевод названия головного убора на китайский язык 主教帽 содержит упоминание духовного лица, являющегося главой религиозной общины определенного региона [14, с. 1779], и указание на особый тип головного убора. Таким образом, перевод данной лингвокультуремы можно считать адекватным.

В ходе операции *один раз ударил тонкий фонтан крови, чуть не попал в глаз профессору, и окропил его колпак*. При описании последнего, решающего вечера, когда состоялось возвращение Шарикову его первозданного, дочеловеческого вида, автор не упоминает слово «операция», но намекает на повторную процедуру: *Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом мрак. Правда, впоследствии соседи через двор говорили, что будто бы в окнах смотровой, выходящих во двор, в этот вечер горели у Преображенского все огни, и даже будто бы они видели* ***белый колпак*** *самого профессора...* Таким образом, колпак как часть одежды профессора, имеющая особую функцию, становится указанием на его профессию и деятельность (действия) как доктора, хирурга.

На китайский язык колпак профессора устойчиво передается словосочетанием 帽子 ‘белая шапка’, что позволяет сохранить для читателей перевода авторский акцент на символичности этого головного убора как знака принадлежности к медицинской среде.

Интересно то, что два важных в жизни пса человека – и безжалостный повар (пролетарий), и «спаситель»-профессор (господин), залечивающий ошпаренный поваром бок собаки, – носят колпак, однако на поваре ***грязный*** *колпак*, а на профессоре – почти *патриарший куколь*, символ святости (белоснежный), что позволяет разделить этих героев в первую очередь по оценочной шкале, но также и по сфере деятельности. В тексте оригинала разница между этими персонажами разительна, а в переводе она не очевидна, колпак повара переведен 圆帽 и 帽子, а колпак врача переведен как 帽子. Так что разница между врачами и поварами не подчеркнута.

Выполняемые функции и сферы деятельности многих героев характеризуются М. Булгаковым через показ деталей типичной одежды и отдельных атрибутов. Так, швейцар одет в фуражку военного образца, что выдает в нем бывшего военного *(Правда, в глазах у него пасмурно, но, в общем, он равнодушен под околышем с золотыми галунами),* Зина – *в белом фартучке и кружевной наколке*, вне всяких сомнений, из прислуги (так нередко одеты офи-

циантки), важный чин, приехавший сообщить профессору о написанном на него Шариковым доносе, – *толстый и рослый человек в военной форме*, с портфелем. Портфель как признак субъекта, выполняющего важную государственную функцию, отмечен и у следователя, приехавшего к профессору с ордером на обыск. Описание этой ситуации дано М. Булгаковым очень ярко: *Двое в милицейской форме, один в черном пальто, с портфелем, злорадный и бледный председатель Швондер, юноша-женщина, швейцар Федор* [прибывшие], *Зина, Дарья Петровна и полуодетый Борменталь, стыдливо прикрывающий горло без галстука. Дверь из кабинета пропустила Филиппа Филипповича. Он вышел в известном всем лазоревом халате* [домашние] *и тут же все могли убедиться сразу, что Филипп Филиппович очень поправился в последнюю неделю*. Как видим, строгая одежда визитеров резко контрастирует с халатом Преображенского, символизирующим его душевный покой и отдых. Элементы одежды могут указывать и на социальную принадлежность, достаток персонажей, род занятий. Так, о «машинисточке», приласкавшей пса на улице и назвавшей его Шариком, известно, что она питается в «столовой нормального питания служащих центрального совета народного хозяйства», где варят щи «из вонючей солонины», а одета совсем не по погоде – на ней нет теплого белья.

Одним из признаков принадлежности вышедшего из магазина неизвестного, позволяющего определить в нем господина – именно *господина*, а не *товарища* и даже не *гражданина*, – является пальто (точнее, как оказалось позже, шуба), хотя *пальто теперь очень многие и из пролетариев носят*, пусть и с другими воротниками, так что «издали можно спутать». Дома, по снятии шубы, *он оказался в черном костюме английского сукна, и на животе у него радостно и неярко сверкала золотая цепь*. Пришедший на прием к профессору пациент одет, по мнению опытного Шарика, весьма богато *(На борту великолепнейшего пиджака, как глаз, торчал драгоценный камень)*, но странно: под брюками у него оказались не виданные никогда кальсоны «кремового цвета, с вышитыми на них шелковыми черными кошками», пахнувшие духами. Доктор Борменталь также одет под белым медицинским халатом в «приличный черный костюм».

На таком фоне делегация во главе со Швондером, пришедшая к профессору для решения вопроса об уплотнении, выглядела весьма скромно, чем и вызвала удивление Шарика. В отличие от «господ», одетых в костюмы, необычные визитеры – новое правление калабуховского дома – одеты в кожаные куртки. – *Я – женщина, – признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел*. Мужская кожаная куртка на молодой женщине – единственной особе женского пола среди представителей новой власти – объясняется ее стремлением продемонстрировать свою активную гражданскую позицию и соответствует ее должности: она работает заведующей культотделом дома. Все остальные женщины у Булгакова носят обычную женскую одежду.

Кожаную куртку (тужурку) носит и председатель домкома Швондер. Таким образом, М. Булгаков характеризует своих героев как характерных представителей новой власти, комиссаров, для которых кожаная куртка, как пишут историки, являлась в 20-е гг. XX в. ярким атрибутом и маркером общественного положения, позволяла демонстрировать свою лояльность и / или принадлежность к новой власти, железным большевикам [21, с. 113].

Умение одеваться и характер одежды показаны в повести также как проявление культуры, этикета, вкуса. Шариков, неумело копируя детали одежды окружающих и даже следуя моде, выглядит нелепо, чем и вызывает неудовольствие профессора: на нем полосатые брюки, ядовито-небесного цвета галстук с фальшивой рубиновой булавкой, *бросались в глаза лаковые штиблеты с белыми гетрами (Дарья Петровна вам мерзость подарила, вроде этих ботинок. Что это за сияющая чепуха? <…> Неужели доктор Борменталь такие выбрал?)*. Галстук для него особенно важен, он любовно разглядывает его и поправляет. Об обязательности галстука как элемента этикетного порядка говорит и тот факт, что доктор Борменталь, вышедший к поздним нежданным «гостям» профессора не вполне одетым, стыдливо прикрывал рукой горло без галстука.

По получении документов и при содействии Швондера Шариков оформляется на работу и получает должность работника очистки, о чем свидетельствует появление его в доме профессора в ином виде: *Прозвучал уверенный звонок, и Полиграф Полиграфович вошел с необычайным достоинством, в полном молчании снял кепку, пальто повесил на рога и оказался в новом виде. На нем была кожаная куртка с чужого плеча, кожаные же потертые штаны и английские высокие сапожки со шнуровкой до колен.* Вместе с новой одеждой к нему приходит и другое осознание себя, хотя сначала и несмелое: *Он пригладил жесткие волосы, кашлянул и осмотрелся так,*

что видно было: смущение Полиграф желает скрыть при помощи развязности. Таким образом, слова-реалии могут выступать в качестве показателя социально-политического статуса героя, его идейной принадлежности и характеризовать уровень его благосостояния, культуры, меры и вкуса.

Перевод на китайский язык таких элементов одежды, как костюм (西装), галстук (领带), брюки (西裤; букв. «брюки» от «костюм») можно считать адекватным. Определению в словосочетании *великолепнейший пиджак* соответствует в переводе прилагательное со значением 'искусный' – 考究的西装. 考究的, что позволяет передать высокую степень положительной оценки качества пиджака.

Кожаная куртка предстает в переводе на китайский язык в виде двух вариантов. В обоих случаях используется иероглиф 皮 со значением 'кожа', 'кожаная', но особое назначение этой одежды и ее символическая функция остаются для китайского читателями нераскрытыми. В словосочетании 皮夹克 *(кожаная тужурка)* второй и третий иероглифы, отсылающие к английскому слову *jacket*, называют короткую куртку до поясницы, нижний край которой сужен, сжат. Такая куртка может носиться на отдыхе, в свободное время, она никак не связана с профессиональной или социальной принадлежностью человека. Второй перевод 皮外套 – это указание на кожаную верхнюю одежду без указания на некий типичный крой, длину и проч.; она лишена каких-либо коннотативных оттенков значения. Понимая, из какого материала сшита эта одежда, читатели перевода остаются в неведении относительно вызываемых ассоциаций и аллюзий. Следовало бы, вероятно, ввести некоторый элемент описательного перевода *(кожаная куртка комиссара / как у комиссара)* – для установления связи между принадлежностью человека к представителям новой власти и типичной для них одеждой. В китайском переводе культурная окрашенность этого предмета одежды, к сожалению, не сохраняется: 皮外套, 皮夹克.

Таким образом, М. Булгаков широко пользуется в повести возможностями характеристики своих героев с помощью указания на тип одежды. Отдельные достаточно типичные детали одежды (и аксессуары) привлекаются в качестве указания на профессионально-должностные функции человека (белый фартучек и кружевная наколка Зины, окольш с золотыми галунами швейцара, колпак повара, кожаная куртка Шарикова, черные пальто госслужащих), на его социально-политическую и идейную принадлежность (кожаные куртки представителей домкома), финансовую состоятельность (костюм английского сукна, золотая цепочка, великолепнейший пиджак, драгоценный камень, сверкающее колье). Детали одежды могут участвовать в выражении косвенной оценки персонажа и акцентировать придаваемое ему значение и приписываемое ему могущество – или же, наоборот, опасность. Особенно насыщенным такими аллюзиями является фрагмент контекста, описывающий ключевое событие превращения Шарика в человека (патриарший куколь докторов, «епитрахиль» Преображенского, Зина в халате, похожем на саван – знак возможной смерти пса) и др. Интересны в этом смысле наряды доктора (белый халат для приема больных – профессиональный статус; патриарший куколь – головной убор божества, творящего, производящего операцию; черный костюм – одежда воспитанного, цивилизованного, обеспеченного мужчины; лазоревый халат – домашняя одежда, связанная с отдыхом от работы, от дел). Показательны и метаморфозы, происходящие с Шариковым и подтверждаемые значительными переменами в его гардеробе.

Такая насыщенность текста лингвокультуремами обязывает переводчика к предельной внимательности и творческому подходу. Между тем имеются случаи явных смысловых и лингвокультурных потерь: читатель перевода не всегда получает информацию, адекватную той, что доступна читателю оригинала. Так, для русскоязычного читателя между двумя головными уборами – повара и профессора – существует ощутимая разница. Повару Шарик дает недвусмысленную оценку: помимо слов *негодяй* и *гадина*, он относит его за счет метонимического переноса «человек в колпаке → *колпак*» к разряду дураков, что остается неизвестным носителю китайского языка. Белый же колпак профессора предстает перед читателями оригинала и перевода одинаковой деталью костюма доктора.

Культурно маркированная в русской языковой картине мира (особенно если иметь в виду эпоху красных комиссаров) кожаная куртка (и особенно факт ее появления на Шарикове, едва начавшем работать) свидетельствует о том, что это своего рода униформа единомышленников, дающая Шарикову возможность продемонстрировать свою гражданскую позицию и социальное положение пролетария. Отсутствие у читателя-китайца культурных ассоциаций, связанных с этим типом одежды, не позволяет достичь адекватного перевода при использовании лишь слов *кожа-*

ный и *куртка (тужурка)*. Вероятно, в таких случаях следует дополнять текст перевода некоторыми пояснениями относительно характерных типов одежды.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.
2. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А.М. Прохоров. М.: Сов. энцикл., 1975. Т. 19.
3. Ван Несс С.Р. Использование вторичной номинации при создании прозвищных наименований // Вестн. Юж.-Урал. гос. ун-та. Сер.: Лингвистика. 2008. № 16. С. 74–77
4. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова. М.: Рус. яз., 1980.
5. Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы): моногр. М.: Наследие, 1997.
6. Гудков Д.Б. Единицы кодов культуры: проблемы семантики // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2004. С. 39–50.
7. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.
8. Ермоленко Г.М. Степень мотивированности лингвокультурем в тематическом поле «одежда» (на материале русского и английского языков // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. Сер.: Общественные и гуманитарные науки. 2008. № 1. С. 81–87.
9. Ковшова М.Л. Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. М.: Гнозис, 2015.
10. Кожинов В.В. Искусство и его виды // Его же. Размышления об искусстве, литературе и истории. М.: Согласие, 2001. С. 16–19.
11. Ланская О.В. Концепты «свет» и «тьма» как отражение пространства в творчестве Ю.П. Кузнецова // Язык. Словесность. Культура. 2012. № 2–3. С. 137–149.
12. Левушкина О.Н. Лингвокультурологический анализ образов-символов художественного текста. Теория и история вопроса. Ульяновск: УИПК ПРО, 2008.
13. Липатова В.В., Литвинова А.В. Понятия эквивалентности и адекватности в преподавании перевода в высшей школе на современном этапе // Вестник РУДН. Сер.: Лингвистика. 2011. № 4. С. 105–113.
14. Люй Шусян, Дин Шэншу. Словарь современного китайского языка. Пекин: Бизнес-издательство, 2005 (в оригинале: 吕叔湘、丁声树. 现代汉语词典. 北京商务印书馆, 2005年 1790 页).
15. Миллер Л.В. Художественная картина мира и мир художественных текстов. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2003.
16. Овчаров Д.В. Трансформация концепта «дерево» в поэзии А. Тарковского [Электронный ресурс]. URL: http://api.test.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/teorlit/ovcharov.pdf (дата обращения: 05.05.2018).
17. Пирогова М.Н. Концепт «звезда» в русском фольклоре и литературе: дис. … канд. филол. наук. Йошкар-Ола, 2010.
18. Полихова М.П. Символика костюма в контексте культуры: дис. ... канд. филос. наук. Ростов н/Д., 2003.
19. Раренко М.Б. Основные понятия переводоведения: отечественный опыт: терминологический словарь-справочник. М.: РАНИОН, 2010.
20. Сердюк А.М. Концепт «Москва» в разные исторические эпохи (на материале произведений М. Булгакова и Е. Гришковца) // Славянские языки и литературы в синхронии и диахронии: материалы Междунар. науч. конф. 26–28 нояб. 2013 г. М.: МГУ, 2013.С. 328–330.
21. Слюсаренко М.А. «Серебряный век» России и праздничная культура начала 20 века // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2004. № 2. С. 111–117.
22. Таянова Т.А. Концепт «свет» в творчестве религиозных писателей: опыт описания (к антологии русских художественных концептов) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2009. № 1. С. 846–850.
23. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. М.: Альт-Принт, 2005 [Электронный ресурс]. URL: http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=22307 (дата обращения: 05.05.2018).
24. Шипилова Е.А. Современный подход к изучению костюма как культурного кода // Аналитика культурологии. 2015. № 1. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennyy-podhod-k-izucheniyu-kostyuma-kak-kulturnogo-koda (дата обращения: 05.05.2018).

* * *

1. Bahtin M.M. Voprosy literatury i jestetiki. M.: Hudozh. lit., 1975.
2. Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija / gl. red. A.M. Prohorov. M.: Sov. jencikl., 1975. T. 19.
3. Van Ness S.R. Ispol'zovanie vtorichnoj nominacii pri sozdanii prozvishhnyh naimenovanij // Vestn. Juzh.-Ural. gos. un-ta. Ser.: Lingvistika. 2008. № 16. S. 74–77
4. Vereshhagin E.M., Kostomarov V.G. Lingvostranovedcheskaja teorija slova. M.: Rus. jaz., 1980.
5. Vorob'ev V.V. Lingvokul'turologija (teorija i metody): monogr. M.: Nasledie, 1997.
6. Gudkov D.B. Edinicy kodov kul'tury: problemy semantiki // Jazyk, soznanie, kommunikacija: sb. st. / otv. red. V.V. Krasnyh, A.I. Izotov. M.: MAKS Press, 2004. S. 39–50.
7. Gumbol'dt V. Jazyk i filosofija kul'tury. M.: Progress, 1985.
8. Ermolenko G.M. Stepen' motivirovannosti lingvokul'turem v tematicheskom pole «odezhda» (na materiale russkogo i anglijskogo jazykov // Izv. Ros. gos. ped. un-ta im. A.I. Gercena. Ser.: Obshhestvennye i gumanitarnye nauki. 2008. № 1. S. 81–87.

9. Kovshova M.L. Semantika golovnogo ubora v kul'ture i jazyke. Kostjumnyj kod kul'tury. M.: Gnozis, 2015.

10. Kozhinov V.V. Iskusstvo i ego vidy // Ego zhe. Razmyshlenija ob iskusstve, literature i istorii. M.: Soglasie, 2001. S. 16–19.

11. Lanskaja O.V. Koncepty «svet» i «t'ma» kak otrazhenie prostranstva v tvorchestve Ju.P. Kuznecova // Jazyk. Slovesnost'. Kul'tura. 2012. № 2–3. S. 137–149.

12. Levushkina O.N. Lingvokul'turologicheskij analiz obrazov-simvolov hudozhestvennogo teksta. Teorija i istorija voprosa. Ul'janovsk: UIPK PRO, 2008.

13. Lipatova V.V., Litvinova A.V. Ponjatija jekvivalentnosti i adekvatnosti v prepodavanii perevoda v vysshej shkole na sovremennom jetape // Vestnik RUDN. Ser.: Lingvistika. 2011. № 4. S. 105–113.

14. Ljuj Shusjan, Din Shjenshu. Slovar' sovremennogo kitajskogo jazyka. Pekin: Biznes-izdatel'stvo, 2005 (v originale: 吕叔湘、丁声树. 现代汉语词典. 北京商务印书馆, 2005年 1790 页).

15. Miller L.V. Hudozhestvennaja kartina mira i mir hudozhestvennyh tekstov. SPb.: Filol. fak. SPbGU, 2003.

16. Ovcharov D.V. Transformacija koncepta «derevo» v pojezii A. Tarkovskogo [Jelektronnyj resurs]. URL: http://api.test.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/teorlit/ovcharov.pdf (data obrashhenija: 05.05.2018).

17. Pirogova M.N. Koncept «zvezda» v russkom fol'klore i literature: dis. … kand. filol. nauk. Joshkar-Ola, 2010.

18. Polihova M.P. Simvolika kostjuma v kontekste kul'tury: dis. ... kand. filos. nauk. Rostov n/D., 2003.

19. Rarenko M.B. Osnovnye ponjatija perevodovedenija: otechestvennyj opyt: terminologicheskij slovar'-spravochnik. M.: RANION, 2010.

20. Serdjuk A.M. Koncept «Moskva» v raznye istoricheskie jepohi (na materiale proizvedenij M. Bulgakova i E. Grishkovca) // Slavjanskie jazyki i literatury v sinhronii i diahronii: materialy Mezhdunar. nauch. konf. 26–28 nojab. 2013 g. M.: MGU, 2013. S. 328–330.

21. Sljusarenko M.A. «Serebrjanyj vek» Rossii i prazdnichnaja kul'tura nachala 20 veka // Vestn. Tom. gos. ped. un-ta. 2004. № 2. S. 111–117.

22. Tajanova T.A. Koncept «svet» v tvorchestve religioznyh pisatelej: opyt opisanija (k antologii russkih hudozhestvennyh konceptov) // Problemy istorii, filologii, kul'tury. 2009. № 1. S. 846–850.

23. Ushakov D.N. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka. M.: Al't-Print, 2005 [Jelektronnyj resurs]. URL: http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=22307 (data obrashhenija: 05.05.2018).

24. Shipilova E.A. Sovremennyj podhod k izucheniju kostjuma kak kul'turnogo koda // Analitika kul'turologii. 2015. № 1. URL: http:// https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennyy-podhod-k-izucheniyu-kostyuma-kak-kulturnogo-koda (data obrashhenija: 05.05.2018).

Linguocultural units – names of clothes in the story by M. Bulgakov "Heart of a Dog" at the background of their translation into Chinese

The vision of the world, which appears in the artistic text, represents the aesthetic traditions of the ethno-cultural community, but is also mediated by the author's personal meanings, his conception of the role of the surrounding world realities. The complex of linguocultural units used by M. Bulgakov in the story "Heart of a Dog" forms the cultural background of the epoch. The article deals with the words – the names of the clothes of the characters ("leather jacket", "hood", "galoshes", etc.) and the degree of adequacy of their translation into Chinese.

Key words: *M. Bulgakov, cultural background of the epoch, clothes, author's intention, translation, Chinese.*

(Статья поступила в редакцию 11.05.2018)

Л.Н. РОЖЕНЦОВА
(Иркутск)

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ КВАДРАТ КАК СРЕДСТВО ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВОДНЫХ СИНОНИМОВ

Синонимия в подавляющем большинстве случаев представлена производными словами. Производные синонимы предлагается исследовать с помощью семантической трансформации словообразовательного квадрата – синонимического квадрата. Такие квадраты отличаются характерными облигаторными и факультативными критериями, а в зависимости от воспроизведения синонимических отношений производящих слов производными делятся на отраженные и квазиотраженные.

Ключевые слова: *словообразовательный квадрат, производные синонимы, отраженная синонимия, квазиотраженная синонимия, синонимический квадрат.*

Словообразование – важный системоорганизующий фактор лексики. Единство и целостность лексики как системы перманентно поддерживается семантическими связями, возникающими между ее элементами. Одну

© Роженцова Л.Н., 2018