

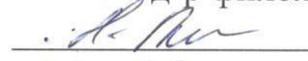
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ЖУРНАЛИСТИКИ
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

Заведующий кафедрой,

д-р филол. наук, профессор

 Н.Н. Белозерова
21.06 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

ПРОБЛЕМЫ КРОССКУЛЬТУРНОЙ АДАПТАЦИИ КОНЦЕПТОСФЕРЫ В РОМАНЕ
В. НАБОКОВА «LOLITA» НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ И ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В
АВТОПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

45.04.02 Лингвистика

Магистерская программа

«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила
студентка 2 курса
очной формы обучения


(Подпись)

Яргина Валерия
Александровна

Руководитель работы
канд. филол. наук, доцент


(Подпись)

Михалькова Елена
Владимировна

Рецензент
канд. филол. наук, доцент


(Подпись)

Пономарева Елена Юрьевна

г. Тюмень, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА 1. Концепт. Концептосфера. Концептуальный анализ.....	5
1.1. Художественная картина мира.....	5
1.2. Понятие концептосферы, как составляющей художественной картины мира писателя	7
1.2.1. Концепт как центральное понятие когнитивной лингвистики.....	10
1.3. Концептуальный анализ.....	14
1.4. Выводы по теоретической главе.....	18
ГЛАВА 2. Описание концептосферы романа «Lolita» В. Набокова.....	20
2.1. В.В. Набоков – писатель билингв.....	20
2.2. История создания романа «Lolita».....	23
2.3. Восприятие В.В. Набокова в английской критике.....	25
2.4. Концептосфера романа «Lolita» В.В. Набокова.....	28
2.4.1. Базовый концепт culture.....	28
2.4.2. Концепты приядерной зоны.....	32
2.5. Выводы по второй главе.....	42
ГЛАВА 3. Описание концептосферы автоперевода романа «Lolita» В. Набокова.....	44
3.1. История создания автоперевода романа «Lolita».....	44
3.2. Восприятие В.В. Набокова в русской критике.....	45
3.3. Представление концептосферы романа в автопереводе.....	48
3.3.1. Репрезентация базового концепта культура.....	48
3.3. 2. Репрезентация концептов приядерной зоны.....	50
3.4. Сравнительный анализ концептосфер оригинала и перевода..	56
3.5. Выводы по третьей главе.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	66

ВВЕДЕНИЕ

Данная научно-исследовательская работа посвящена исследованию проблемы кросскультурной адаптации концептосферы в романе Владимира Набокова «Lolita» на английском языке и ее репрезентации в автопереводе на русский язык.

Интерес к творчеству писателей-билингвов остается предметом внимания многих ученых, так как такие писатели используют две языковые системы. Интересным представляется исследование языковой личности билингва В. Набокова, который выражал свою индивидуальную картину мира на двух языках, в условиях авторского перевода романа «Лолита». Этот роман был написан сначала на неродном для автора английском языке, а затем самостоятельно переведен на русский.

Актуальность данной научно-исследовательской работы заключается в том, что в настоящее время исследование кросскультурной адаптации концептосферы художественного текста является одним из важных направлений когнитивной лингвистики. Художественный текст является одним из способов передачи, сохранения, закрепления, изображения знаний и опыта личности писателя и переводчика. «Концепт» является центральным понятием, изучению которого в лингвокультурологии уделяется особое внимание. На данный момент исследование этого понятия ведется в рамках множества различных направлений, что порождает ряд специфических проблем. Наибольший интерес представляют лингвоспецифические концепты, поскольку они отражают культурные особенности и позволяют более полно и точно понять художественную картину мира писателя и переводчика.

Объектом исследования является художественный текст, а именно роман Владимира Набокова «Lolita» на английском языке и его автоперевод на русский язык.

Предметом исследования является концептосфера художественной картины мира писателя, созданная в оригинале и автопереводе произведения.

Цель научно-исследовательской работы заключается в изучении лингвокогнитивного своеобразия художественной картины мира писателя посредством анализа концептосферы романа Владимира Набокова «Лолита» на английском языке и его автопереводе на русский язык.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

- исследовать основные понятия когнитивной лингвистики, такие как концепт, концептосфера, художественная картина мира;
- составить двуязычную выборку из романа Владимира Набокова «Лолита», выделить основные концепты;
- смоделировать концептосферу романа и его автоперевода;
- провести сравнительно-сопоставительный анализ концептосфер оригинала романа и переводного текста.

Материалом исследования послужил роман Владимира Набокова «Lolita» на английском языке и его автопереводе на русский язык. В качестве теоретической основы исследования выступили работы отечественных и зарубежных лингвистов, таких как Л. Г. Бабенко, С. А. Аскольдов, М. М. Бахтин, И. С. Кашкин, Д. С. Лихачев, Е. С. Кубрякова, Н. П. Скурту и др.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы**:

- Описательный метод с применением приемов наблюдения.
- Синтез структуры и содержания переводческой деятельности.
- Сопоставительный анализ оригинала и перевода романа.
- Компонентный анализ.
- Метод выделения общих признаков, характеризующих изучаемые концепты.

Апробация. Основные положения исследования изложены в сообщении на V студенческой научно-практической конференции «Множественность интерпретаций: язык и математика», которая проходила 16 декабря 2016 г.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав и заключения, размещенных на 72 страницах печатного текста.

ГЛАВА 1. КОНЦЕПТ. КОНЦЕПТОСФЕРА. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

1.1. Художественная картина мира

Литературное творчество всегда находится в постоянном развитии, и совершенствуется вместе с обществом и его культурой. Каждое произведение является отражением отдельной культурной эпохи и культуры отдельной нации. Благодаря такому свойству, мы можем изучать и познавать культуру прошлого разных наций, читая и анализируя литературные произведения.

Согласно многим научным исследованиям, именно через художественную форму у человека появилось первое общее знание о мире. Художественная картина мира представляется здесь главным элементом, связывающим все части картины мира. Благодаря художественной картине мира, мы можем составить панорамно-образное представление о мире [Скурту 1990, 42–49].

Понятие «художественная картина мира» было введено советским литературоведом и филологом Борисом Соломоновичем Мейлахом. По определению Бориса Соломоновича, «художественная картина мира» – это искусственное панорамное представление о действительной реальности каких-либо временных рамок [Мейлах 1985, 298].

Художественная картина мира давно привлекает внимание многих исследователей, как итог особого пути отражения действительности.

Согласно С.М. Богатовой благодаря термину «художественная картина мира» мы можем выделить не только принципиальную целостность, но также и идеальность содержания этого термина, то есть мы можем соотнести картину мира с какой-то творческой концепцией [Богатова 2006, 17].

Как совокупность эстетических речевых актов видит художественный текст В. А. Пищальникова. Эти акты представляют определенное содержание концептуальной системы автора [Пищальникова 1999, 4].

Анализируя явление художественной картины мира, различные ученые выделяют разные признаки, которыми она обладает:

1) антропологичность, так как через художественное произведение автор выражает свое отношение к реальности и миру;

2) философская основа: так как при написании какого-либо произведения, автор, неосознанно создавая художественную картину миру, использует философские идеи, которые зачастую неясно выделены;

3) «существование художественной картины мира в произведениях конкретных авторов и ее постоянное воссоздание в процессе восприятия произведений адресатами» [Миниханова, Фаткуллина 2012, 1627];

4) особая образность: так как художественная картина мира основывается на фундаментальных образах, которые являются носителями художественного познания, такие образы могут вызывать множество ассоциаций;

5) художественная картина мира освещает действительность с точки зрения ценностей, эстетики и этики;

6) единство универсального и единичного: художественная картина мира выражает универсальность через категории эстетики: через что-то комическое, возвышенное, прекрасное, низменное, безобразное, трагическое, но понять это адресат может только через что-то частное, то есть единичное;

7) художественная картина мира, непосредственно зависит от социальных, национальных и других факторов;

8) формирование художественной картины мира проходит сквозь изменения в истории, при этом новая картина мира не замещает старую, а выступает как ее преемник, не уничтожая и не отрицая старую;

9) художественная картина мира может быть многослойной, включать в себя элементы разных картин [Миниханова, Фаткуллина 2012, 1627].

С. Б. Аюпова добавляет к этому списку еще два признака:

10) идеальность: художественная картина мира представляет собой форму бытия идеального реального мира;

11) «амбивалентность»: художественная картина мира не только дает нам полный взгляд на мир, но также может представить фрагменты, выражая в них действительность определенных областей [Аюпова 2009, 83-87].

Исходя из всего вышесказанного, необходимо подчеркнуть, что главным отличием художественной картины мира от других картин мира является способ ее освоения действительности и воздействия на адресата. И благодаря анализу литературного творчества автора произведения, существует возможность не только смоделировать концептосферу автора, но также определить и понять концептосферу того народа, той среды представителем которой выступает автор.

1.2. Понятие концептосферы, как составляющей художественной картины мира писателя

В рамках когнитивной лингвистики художественная картина мира исследовалась как концептосфера разными учеными, такими как С. А. Аскольдов, В. В. Колесов, Ю. С. Степанов, Д. С. Лихачев.

Через понятие концептосферы язык представляется не только средством общения, но центром культуры нации. Все потенции, которые отображены не только в тезаурусе одного человека, а также как и языка нации в целом, Дмитрий Сергеевич Лихачев определяет как концептосферы. При этом, чем богаче культурное наследие нации, тем богаче концептосфера национального языка, она отражает весь исторический опыт нации. Также Дмитрий Сергеевич отмечает то, что концептосфера языка постоянно находится в движении и обогащается за счет новой литературы и опыта. Именно поэтому особое место в создании концептосферы занимают писатели, поэты [Лихачев 1997, 151-153].

Н. В. Александрович подчеркивает, что «концептосфера языка – это в сущности концептосфера культуры». Другими словами богатство языка можно определить не только насыщенностью «словарного запаса» и

грамматикой, но и достойным багажом концептуального мира, сферы, носителями которой является язык человека и его нации. Также язык и культура изменяются на протяжении всей истории, создавая каждый раз новые концептосферы. При этом концептосфера не столько сужает предыдущую, сколько расширяет ее [Александрович 2009, 22].

Согласно теории Д. С. Лихачева, под концептосферой художественного произведения он понимает совокупность концептов этого произведения, которые являются отражением опыта автора [Лихачев 1997, 153].

В свою очередь академик Ю. С. Степанов также исследует понятие концептуализированной сферы культуры. Спора с известными учениями Фердинанда де Соссюра о произвольности знака в работе «Константы. Словарь русской культуры», Ю. С. Степанов формулирует понятие «концептуализированной области (сферы)». Под ней он понимает такую сферу культуры, где существует один общий концепт, в котором объединены слова, вещи, мифы и ритуалы, то есть объединено национальное достояние общества [Степанов 2004, 74].

Очевидно, что Ю. С. Степанов и Д. С. Лихачев вводят понятие «концептосфера» с точки зрения лингвокультурологического подхода.

Вслед за Д. С. Лихачевым, З. Д. Попова и И. А. Стернин понимают концептосферу народа намного шире, чем семантическую сферу. То есть, чем богаче культурный багаж нации, ее исторический опыт, религия, фольклор, наука, литература, изобразительное искусство, тем богаче концептосфера народа. Они подчеркивают, что концепты и концептосфера по своей сути являются ментальными (мыслительными) и ненаблюдаемыми. Они сходятся во мнении, что концептосфера носит достаточно упорядоченный характер, то есть концепты, которые образуют концептосферу, отдельными своими признаками вступают в системные отношения сходства, различия и иерархии с другими концептами [Попова, Стернин 2007, 61-64].

Таким образом, они определяют концептосферу как структурированную совокупность концептов народа, которая является информационной базой мышления. Нам кажется, что представленное определение является одним из наиболее точных. Согласно их точке зрения, когнитивная совокупность знаний народа действительно присутствует, и при этом ее можно выделить из индивидуальных концептосфер наций. Вся эта совокупность знаний поровну распределена между всеми членами лингвокультурного сообщества [Попова, Стернин 2007, 61-64].

При сопоставлении терминов концептосфера и картина мира З. Д. Попова и И. А. Стернин указывают, что картина мира состоит из содержательного, концептуального знания о действительности и из совокупности ментальных стереотипов, которые определяют понимание и интерпретацию различных явлений действительности. Исходя из этого анализа, можно прийти к выводу, что такая картина мира называется когнитивной, так как она является результатом познания действительности, результатом деятельности когнитивного сознания и основывается на совокупности структурированных знаний – концептосфере. Другими словами, когнитивная картина мира представляет собой совокупность концептосфер и стереотипов сознания, создаваемых культурой. Через языковую картину мира происходит восприятие действительности, которое сложилось в результате развития в прошлом языка в обществе. Именно по этому критерию, по языковой картине мира нельзя понять культурные представления и реальную концептосферу народа. Языковая картина мира не может быть приравнена к когнитивной, она гораздо шире. В такой картине мира представлено не все содержание концептосферы, так как не все концепты имеют выражение в языке [Пастухова 2008, 123].

Можно сделать вывод о том, что различия между культурами разных наций мы видим при концептуализации мира, когда выбираем те или иные признаки, то есть каждый народ отдает предпочтение определенной группе признаков, которые определяют его культурное своеобразие. Благодаря

изучению концептосферы отдельных наций, мы можем исследовать характерные черты культуры отдельных народов. Например, для описания характерных черт национального характера французов, нужно проанализировать культурные концепты, которые преобладают в их концептосфере.

1.2.1. Концепт как центральное понятие когнитивной лингвистики

Как утверждает В. В. Красных, основная составляющая единица концептосферы – концепт [Красных 2001, 61].

В настоящее время ключевым понятием когнитивной лингвистики является «концепт». Однако, несмотря на его значимость, до сих пор отсутствует общепринятое определение, так как концепт является многоплановым понятием и имеет огромное множество трактовок, которые зависят от научной школы и личных предпочтений ученого.

В «Кратком словаре когнитивных терминов» концепт определяется, как термин, который служит «объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга» [Кубрякова 1996, 90]

Ю. С. Степанов считает, что вопрос о содержании концептов возник в 40-е годы XIX века, когда началось изучение быта русского народа по сохранившимся памятникам древней словесности и права Ф. И. Буслаевым (1818—1897) и К. Д. Кавелиным (1818—1885). Изучая народные обряды, поверья, обычаи, ученые пытались найти их «непосредственный, прямой, буквальный смысл» и сделали вывод, что первоначально «эти символы были живой действительностью» т.е. учеными была установлена взаимосвязь между этимологией концепта и явлением культуры [Степанов 2004, 49–50].

Об актуальности изучения проблемы концепта свидетельствуют и научные работы отечественных ученых 20–30-х годов прошлого столетия. К примеру, в работах М. М. Бахтина можно обнаружить первые подходы к ее изучению. При исследовании общеметодологических проблем литературоведения, Бахтин приходит к выводу, что существует некое «своеобразное эстетическое образование», которое не обозначает в отдельности ни понятие, ни конкретные слова, ни зрительные образы. Это «образование» обладает всеми свойствами всех компонентов и выражается словесно [Бахтин 1975, 52–53].

В настоящее время термин «концепт» активно развивается и применяется в двух главных направлениях – когнитивной лингвистике и лингвокультурологии.

Изучение концепта, как основного понятия лингвокультурологии, можно проследить в работах В. Н. Телия, Ю. С. Степанова, Д. С. Лихачева, Н. Д. Арутюновой, В. А. Масловой, С. Г. Хроленко и других исследователей.

В. А. Маслова лингвокультурологию определяет как ветвь лингвистики, которая возникла в результате столкновения лингвистики и культурологи. Эта наука исследует проявления культуры народа, отразившиеся и закрепившиеся в языке. Благодаря лингвокультурологии, в современной науке есть несколько полезных понятий: «субкультура, прецедентные имена культуры, ключевые имена культуры, культурная универсалия, культурный концепт и др.» [Маслова 2004, 9].

Для настоящей работы интересными представляются только те понятия, которые имеют непосредственное отношение к лингвокультурологическому анализу художественного текста. В первую очередь, это культурные концепты и культурные универсалии. Маслова подчеркивает, что главными концептами культуры являются так называемые ядерные (базовые) единицы картины мира, которые обладают экзистенциальной значимостью как для лингвокультурного сообщества в целом, так и для отдельной языковой личности. К основным концептам

культуры относят такие абстрактные имена, как доля, совесть, закон, свобода, судьба, интеллигенция, воля, грех, родина и т.п. [Маслова 2004, 51].

В понимании Ю. С. Степанова, концептом является «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека». И, с другой стороны, это то, с помощью чего обычный человек, который не является «творцом культурных ценностей», сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее [Степанов 2004, 40].

Подробная дифференциация присутствует и в работах В. И. Карасика, он выделяет «культурный концепт» как основную единицу лингвокультурологии, которая является многогранным смысловым образованием, в котором можно выделить ценностную, образную и понятийную стороны [Карасик 2002, 91].

С точки зрения когнитивного подхода концепт рассматривается в контексте понятий знания и сознания и понимается как ментальное образование, концентрация знаний о мире, когнитивная структура, объединяющая различные единицы оперативного сознания. В интерпретациях такого рода на первый план вступает проблема соотношения языка и сознания. Подобный взгляд на концепт присутствует в работах А. П. Бабушкина (1996, 2001), Н. Н. Болдырева (2000), Е. С. Кубряковой (1994, 1996, 1999), З. Д. Поповой, И. А. Стернина (2001, 2002).

Д. С. Лихачев обозначал понятием концепт обобщенную мыслительную единицу, отражающую и трактующую реальные события, исходя из образования, собственной практики, профессионального и социального опыта носителя языка. Являясь своего рода суммированием различных толкований слов в отдельных сознаниях носителей языка, концепт позволяет собеседникам справиться с имеющимися между ними различиями в восприятии слов. Концепт является итогом конфликта усвоенного значения с индивидуальным жизненным опытом говорящего. Концепт с этой точки зрения играет заместительную роль в языковом общении [Лихачев 1997, 47].

Е. С. Кубрякова называет концепт «квантом» знаний, то есть язык является лучшим свидетельством существования в нашей голове различных структур знания о мире, результатов деятельности человека и познания мира. «Концепты рождаются в процессе восприятия мира, они создаются в актах познания, отражают и обобщают человеческий опыт и осмысляются в разных типах деятельности с миром действительности» [Кубрякова 1996, 90-92].

Н. Н. Болдырев вслед за Е. С. Кубряковой также указывает на то, что концепт является отражением полученных человеком знаний, опыта, результатом всей его деятельности и результатами познаний им мира, представленных как определенные единицы, «кванты» знаний. Н. Н. Болдырев рассматривает мышление человека как использование концептами, которые человек, при мыслительной деятельности анализирует, сравнивает, соединяет друг с другом, формируя, при этом, новые концепты [Болдырев 2000, 23–24].

Эту же точку зрения поддерживает и Т. Г. Попова, которая отмечает, что концепты разного типа или их объединения создаются в процессе познания мира, отражая и обобщая человеческий опыт и осмысленную в разных типах деятельности действительность [Попова 2003, 63].

Таким образом, основываясь на исследовании ученых, приравнять объект реального мира, который существует в окружающей нас действительности, и концепт невозможно.

Для того, чтобы формировались и существовали концепты, наличие языка не является первым условием, но он является посредником. Благодаря языку происходит обмен концептами и их обсуждение в процессе коммуникации. С помощью языка, можно получить доступ ко всем концептам, которые существуют у нас в сознании. Е. С. Кубрякова отмечает, что если раньше под языком понимали систему знаков или средств коммуникации, то в настоящее время это еще и средство доступа ко всем процессам, которые происходят в голове человека и определяют его собственную жизнь и место в обществе [Кубрякова 1997, 9].

Концепт – ментальная единица, и он объективируется в языке. Последние лингвистические исследования показали, что именно слово приобретает статус имени концепта – языкового знака, который передает суть концептов наиболее полно точно. Но при этом выделяется то, что концепт обычно сопоставляется более чем с одной лексической единицей.

В. Б. Кашкин подчеркивает то, что большинство концептов могут быть реализованы как через лексические, так и через грамматические единицы и категории. То есть концепт вербализуется в языке при помощи морфем, слов, словоформ, фразеологических сочетаний, грамматических категорий [Кашкин 2001, 48].

Таким образом, на основании анализа имеющихся точек зрения мы выделяем основные признаки концепта: абстрактность, единообразие в понимании представителями одной культуры, которые обладают одинаковым менталитетом. Концепт является продуктом коллективного сознания, имеющим культурную значимость для носителей языка. Он позволяет моделировать отраженную действительность. В свою очередь концепты, как некие единицы области знаний, формируют концептосферу языка.

1.3. Концептуальный анализ

Невозможно добиться эквивалентного перевода текста на другой язык, не понимая его и неправильно интерпретируя, однако любое художественное произведение не может быть однозначно истолковано. Л. Г. Бабенко говорит о том, что каждый художественный текст имеет свой интерпретативный характер. Он уникален, так как он пишется автором для того, чтобы выразить свои собственные представления о мире, знания о мире. Автор использует при этом набор языковых средств и направляет их читателю. А читатель, в свою очередь, стремится проникнуть и постичь замысел автора, по сути, пытается интерпретировать содержание

художественного текста, причем сделать это «не пассивно, а активно-деятельностно» [Бабенко 2004, 44–45].

Однако нужно признать, что художественный текст обладает неоднозначной природой и существует множество его интерпретаций. И тут возникает вопрос пределов интерпретации и объективности освоения текста. Для того, чтобы решить проблемы адекватного понимания и интерпретации текста, многие ученые проводят сопоставительный анализ текстов оригинала и перевода на разных уровнях. При этом А. А. Залевская указывает на то, что процессы понимания текста не должны быть отделены от психологической жизни человека, от его эмоционального состояния [Залевская 2005, 385].

Такие аспекты художественного текста учитываются концептуальным подходом, так как находящийся в его основе анализ исследует «концептуальный каркас» текста. Впервые проблему для многоаспектного анализа художественного текста, концептуального компонента его семантики определил в работе И. Р. Гальперин. Гальперин разделяет информацию по ее практическому назначению и предлагает основные виды информации текста: «а) содержательно-фактуальную (СФИ), б) содержательно-концептуальную (СКИ), в) содержательно-подтекстовую (СПИ)» [Гальперин 2005, 27].

Согласно исследованию И. Р. Гальперина, именно содержательно-концептуальная информация является категорией преимущественно художественных текстов, которая выражено имплицитно и которая требует разных толкований. Другими словами, содержательно-концептуальная информация представляет замысел автора произведения, а также его содержательную интерпретацию [Гальперин 2005, 28].

Концептуальная информация семантически вычленяется из всего текста как структурно-смысловое и коммуникативное целое и представляет собой информацию эстетико-художественного характера. Именно поэтому специализированный лингвистический анализ, который нацелен на ее обнаружение может быть ограничен индивидуальной задачей – сначала

нужно найти базовые концепты литературного произведения, то есть найти его концептосферы [Александрович 2009, 26].

Именно способы обнаружения концептов и представления их содержания составляют концептуальный анализ. Существуют различные его методики в современной лингвистике. С. Е. Никитина указывает на неточное определение этого метода исследования. Концептуальный анализ можно обозначать двояко: 1) анализ концептов; 2) определенный способ исследования при использовании концептов [Никитина 1991, 117].

Е. С. Кубрякова указывает на различия и в процессе концептуального анализа, и в наборе исследовательских приемов, и в выводах исследований. Она говорит о том, что концептуальный анализ – это «отнюдь не какой-то определенный метод (способ, техника) экспликации концептов... соответствующие работы объединены некоторой относительно общей целью, а что касается путей ее достижения, то они оказываются разными» [Кубрякова 1994, 3].

Каждое литературное произведение является воплощением индивидуального авторского способа восприятия и организации мира, то есть частный вариант концептуализации мира, который, в свою очередь, существует и строится под значительным влиянием универсальных законов мироустройства [Бабенко 2004, 59].

Соответствие оригинального и переводного произведения может различаться, и это осложняет возможность определения и описания концептосферы. Л. Г. Бабенко утверждает, что такие проблемы возможно решить, поскольку именно концептуальный анализ предлагает:

1. Выявить набор ключевых слов текста.
2. Определить базовый концепт текста.
3. Описать обозначаемое ими концептуальное пространство [Бабенко 2004, 59].

Итак, для того, чтобы обозначить и исследовать концепт, нужно выделить ключевые слова текста, которые обусловлены субъективно-

художественным восприятием мира автором. Чтобы отличить ключевые слова от фоновой лексики, Н. А. Николина выделяет следующие признаки:

- 1) высокая частотность употребления данных слов в тексте;
- 2) способность такого знака свернуть информацию, которая выражена большим текстом;
- 3) объединение двух основных уровней текста: фактологического и концептуального – и «получение в результате этого соотнесения нетривиального эстетического смысла данного текста» [Николина 2003, 185—186].

Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что важнейшие признаки ключевых слов – это их семантическая осложненность, обязательная многозначность, осуществление в тексте их парадигматических, синтагматических и словообразовательных связей [Там же].

Вокруг ключевых слов в тексте группируются антонимичные и синонимичные им единицы, однокоренные слова. В большинстве случаев, но не всегда, такие ключевые слова можно встретить в сильной позиции текста, например в заглавии, эпиграфе, начале и конце текста, начале и конце главы. Также нужно учитывать замечание В. А. Лукина, который говорит о том, что ключевых знаков в тексте не может быть менее двух, так как структура текста представляет собой множество связей между главными знаками, а предположения о содержании только одного ключевого знака заставляют задуматься об отсутствии структуры у текста [Лукин 1999, 109].

Иными словами, концептосфера текста создает и укрепляет структуру художественного произведения, сосредотачивает внимание читателя, и, таким образом, важные знаки художественного произведения (другими словами, его концептосфера) формируют и закрепляют структуру художественного произведения, концентрируя при этом внимание читателя и помогая понять авторские намерения.

Для концептуального анализа художественного произведения, Л. Г. Бабенко предлагает следующую последовательность:

1. Проанализировать предтекстовые пресуппозиции (время создания произведения, имя автора, информация об авторе) для формирования концептуального пространства текста.

2. Произвести семантический анализ заглавия и выявить его отражение в тексте.

3. Выявить повторяющиеся слова, которые связаны парадигматическими и синтагматическими связями с ключевыми словами. Определить ключевое слово текста – лексического репрезентанта текстового концепта.

4. Исследовать лексический состав художественного текста для того, чтобы выявить слова одной тематической области с разной степенью экспрессивности.

5. Описать концептосферу текста, обобщая все контексты, в которых можно наблюдать употребление ключевых слов, которые являются носителями концептуального смысла, для выделения характерных свойств концепта: его ассоциаций, в том числе образных, предикатов, атрибутов.

6. Смоделировать структуру концептосферы, то есть выделить в ней ядра (базовой когнитивно-пропозициональной структуры), приядерные зоны (основных лексических репрезентаций), ближайшие периферии (номинативно совмещенных и ассоциативно образных репрезентаций) и дальнейшие периферии (субъектно-модальных смыслов) [Бабенко 2004, 57].

Благодаря данному анализу, мы можем приблизиться к пониманию и интерпретации авторской художественной картины мира и ее оценки в переводе.

1.4. Выводы по теоретической главе

Изучение художественной картины мира автора посредством анализа концептов стало одним из наиболее популярных направлений в современной лингвистике.

Многие ученые понимают под художественной картиной мира какое-то искусственное представление о мире. Через призму художественной картины мира мы можем понять и познать культуру автора анализируемого художественного произведения. Благодаря этому, возможно моделирование концептосферы автора произведения, то есть посторенные модели картины мира. Концептосфера это совокупность концептов. Многие ученые понимают под концептом ментальную единицу, при помощи которой возможно изучить язык, сознание и культуру.

Для того, чтобы сформировать концептосферу автора, нужно провести концептуальный анализ произведения. Благодаря такому анализу, мы можем увидеть произведение глазами самого автора. Концептуальный анализ имеет несколько этапов. Во-первых, нужно изучить информацию об авторе и истории создания произведения; во-вторых, нужно произвести анализ лексики текста для того чтобы выявить концепты произведения; в-третьих, на основе полученных концептов необходимо сформировать концептосферу произведения с ядерной и приядерной зонами.

ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ РОМАНА «LOLITA» В. НАБОКОВА

2.1. В. В. Набоков – писатель-билингв

Многие ученые уделяют особое внимание феномену двуязычия, исследуя в речи билингва структуры элементов двух языков и их взаимодействие, влияние на друг друга на разных уровнях языка.

Но не все писатели-билингвы ставят целью перевод художественных произведений, и не все прибегают к авторскому переводу. В теории художественного перевода понятию авторского перевода посвящена отдельная область. Так А. Попович определяет авторский перевод как перевод художественного произведения на другой язык, который выполнен самим автором. Однако такой перевод нельзя считать вариантом оригинального произведения. Это связано с изменением знаково-моделирующего положения по отношению к первичному тексту [Попович 1980, 187].

В. В. Набоков является одним из крупнейших мастеров слова XX века, так как сделал огромный вклад не только в русскую литературу, но и американскую. Набоков сам писал о себе, что он американский писатель, родившийся в России, который учился в Англии, где изучал французскую литературу, перед тем, как переехать жить в Германию на пятнадцать лет [Набоков URL].

Многие исследователи творчества В. Набокова выделяют в его произведениях своеобразие и неповторимость языка и стиля [Вознесенский URL].

Необычная личность В. Набокова связана с его мультиязычным воспитанием. С детства писателя окружали русский, английский и французский языки, благодаря этому он владел ими в одинаковой степени хорошо. Владимир Набоков сам говорил о себе: «...я был совершенно

обычным трехязычным ребенком в семье с большой библиотекой» [Набоков URL].

Он прекрасно писал на каждом из названных языков, но главными в его творчестве стали русский и английский языки. Владимира Набокова не раз спрашивали, на каком языке он думает, на что он всегда отвечал, что думает образами. А мыслить образами – это как специфическая черта естественного билингва, «образы всегда бессловесны», но после идет вербализация образов, и, согласно Набокову, «вдруг немое кино начинает говорить, и я распознаю его язык» [Набоков URL].

Так как писатель был оторван от русской среды, он не раз признавал, что испытывал нехватку в ресурсах русской речи. Поэтому в своих произведениях он использовал классическую форму русского языка, которая была отображена в словаре Даля. Главной характерной чертой дискурса Набокова является употребление устаревших слов русского языка и открытое неуважение к советскому языку – языку тоталитаризма, с которым писатель был знаком, так как интересовался советской литературой.

Несмотря на это, Владимир Набоков создавал свой нестандартный, виртуозный язык, раскрывая многогранный русский язык с помощью оригинальной словесной игры и словотворчества.

М. Ю. Шульман говорит о том, что В. Набоков сохраняет верность русскому языку, не привлекая во внимание реальную русскую литературу. Ценность автора заключается не в том, как он изображает события, а в качестве использования языка [Шульман 1998, 101].

В. В. Наумов говорит о том, что родным языком у человека-билингва может быть только один язык, так как для языкового сознания невозможно вместить в себя в одинаковой мере два разных языка. Также он указывает на одно важное обстоятельство, которое связано с престижностью языка и его преобладанием над другим. Если по независимым друг от друга причинам статус одного из языков меняется и при этом он становится менее важным, происходит переориентация на второй язык. Такой процесс неизбежен, даже

если у писателя присутствует национальное самосознание [Наумов 2007, 85-86].

Такую же ситуацию мы видим и в жизни Владимира Набокова. В Америке он пишет на английском. Причем с лингвистической стороны, по его собственному признанию, переориентация на новый язык была несложной, но все-таки с эмоциональной стороны – это было действительно мучительно. «Моя личная трагедия, которая не может, которая не должна быть чьей-либо еще заботой, – говорит Набоков, – состоит в том, что мне пришлось оставить свой родной язык, родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и послушный русский язык, ради второсортного английского» [Набоков URL].

Одной из отличительных черт В. Набокова является то, что он не выделяет главный язык, он находит каждому свое место и роль в своей творческой жизни. «Моя голова – английский, мое сердце – русский, мое ухо предпочитает французский» [Набоков URL].

Писатель-билингв, по мнению В. Набокова, это личность, у которой есть возможность передавать точную информацию, переключаясь с языка на язык. Однако присутствует и отрицательная сторона. Из-за динамичного развития языков у писателя нет возможности следить за их изменениями: «Из двух инструментов, находящихся в моем распоряжении, один – мой родной язык – я уже не могу использовать, и дело здесь не только в отсутствии русской читательской аудитории, но еще и в том, что напряженность литературной жизни в русской среде постепенно упала с тех пор, как я обратился к английскому в 1940 году. Мой английский, второй инструмент, которым я всегда обладал, негибкий, искусственный язык, может быть, и подходит для описания заката или насекомого, но не может не обнаружить синтаксической бедности и незнания местных средств выражения, когда мне нужна кратчайшая дорога между складом и магазином. Старый «роллс-ройс» не всегда предпочтителен обыкновенному джипу» [Набоков URL].

Сам Владимир Набоков был очень критичен к своему английскому языку, но, однако, для англоязычной нации он стал важным компонентом, авторитетом в литературе. Для Джона Апдайка Набоков был новым лучшим писателем среди существующих, а Энтони Бёрджесс говорил о том, что именно Набоков, славянин по происхождению, но живущий в англоязычной среде, имел перед собой цель показать великолепие их языка, который обеднел из-за стараний пуритан и прагматиков [Мельников 2000, 575].

На протяжении двух лет В. Набоков переводил свой роман «Лолита». Как утверждают ученые, автоперевод является сложным типом перевода, так как он уничтожает границу между языками, которая щадит психику автора. Автоперевод разрушает равновесие между языками. Но большей трудностью для Владимира Набокова была передача современного американского языка, его сленга, жаргона на русский язык. Если большинство слов имели эквиваленты в русском языке, то В. Набоков их мог просто не знать. Также невозможно перевести лаконичность и точность английских оборотов [Носик 1995, 505-506].

Поэтому при поисках «языкового равновесия» при переводе романа «Лолита» В. Набоков создает новое произведение, где языковые традиции русской классики пересекаются с американизированным русским языком. Благодаря этому, формируется уникальный билингвокультурный дискурс писателя [Анастасьев 1992, 315].

Как говорил сам писатель, «только Словом, только Глаголом измеряется реальная цена шедевра», и «из слов нужно извлекать все, что можно, коль скоро это единственное настоящее сокровище, которым обладает настоящий писатель» [Набоков URL].

Поэтому в творчестве В. Набокова можно увидеть частую игру слов, всевозможные литературные ребусы, каламбур, иноязычные вкрапления, словотворчество, которые являются важной частью дискурсивной структуры текста В. Набокова.

2.2. История романа «Lolita»

Несомненно, наиболее известный роман В. Набокова – «Lolita», который был написан в 1956 году, а в 1965 переведен автором на русский язык. В. Набоков работал над романом «Lolita», тема которого была немыслимой для своего времени – история взрослого мужчины, который увлекся двенадцатилетней девочкой.

Сам Набоков говорил о том, что первые задумки написания «Lolita» были в конце 1939, однако результатом стал рассказ «Волшебник», написанный на русском языке, но писатель был недоволен произведением и уничтожил его после переезда в Америку в 1940 году.

Как рассказывал писатель, «Лолиту» он начал писать в путешествии, в которое они с женой ездили каждое лето, для того чтобы ловить бабочек. «И вот на этих-то местах ловли или «станциях», в Теллюриде (Колорадо), в Афтоне (Вайоминг), в Портале (Аризона), в Аштоне (Орегон), я опять принялся за «Лолиту», занимаясь ею по вечерам или в дождливые дни. Гумберт Гумберт написал ее в тридцать раз быстрее меня. Я перебелил ее только весной 1954 года в Итаке, жена перестукала ее на машинке в трех экземплярах, и я тотчас стал искать издателя» [Набоков URL].

Первоначально он хотел сжечь рукопись романа, так как испугался его сюжета, но позже решил издать его анонимно из-за опасения скандала и преследования. Но все-таки пришел к тому, что подписал «Lolita» своим именем [Набоков URL].

В Америке роман не принимали издательства. Как считал сам автор, для многих читателей роман стал «скабрзным» из-за первых глав с эротическими сценами, они ждали нарастающей серии этих сцен; когда серия прекратилась, чтение прекратилось тоже, так как читателю стало неинтересно. Скорее всего, по такому же принципу действовали и американские издательства, и их отказ был основан на самой теме, а не на ее анализе, тем более, в те годы в Америке «было тогда целых три неприемлемых для издателя темы. Две других – это черно-белый брак,

преисполненный безоблачного счастья, с кучей детей и внуков; и судьба абсолютного атеиста, который, после счастливой и полезной жизни умирает во сне в возрасте ста шести лет» [Набоков URL].

Некоторые издательства ставили условия, при выполнении которых они издадут роман. Например, одно из издательств предложило заменить Лолиту на мальчика, а Гумберта превратить в теннесийского фермера. Следующее издательство после прочтения первой части написало гневный отказ, потому что вторая часть слишком длинная. Другое издательство аргументировало отказ тем, что в романе нет ни одного доброго человека. А одно заявило, что после публикации романа все попадут в тюрьму [Набоков URL].

Поэтому он решил отправить его в литературное агентство в Париж, которое впоследствии перенаправило роман в малоизвестное издательство «Олимпия Пресс», которое выпускало английские книги, запрещенные в Англии и Америке. Осенью 1955-го года оно издало роман. Только после публикации, Набоков узнал, что это издательство выпускало «полупорнографические» и близкие к ним романы [Набоков URL].

2.3. Восприятие В. В. Набокова в английской критике

Нужно отметить тот факт, что осенью 1955 г. после выхода из печати роман «Лолита» не привлек к себе большого внимания как читателей, так и критиков. Но после того, как в английской прессе разгорелся скандал о нравственности романа, множество критиков начали писать свои рецензии и отзывы на нее.

Так, например, Грэм Грин, британский писатель, после прочтения романа, советовал его английским читателям как одну из лучших книг года [Green 1955, 4].

Для Англии Набоков был неизвестной личностью, и автор расхваленного романа мало кому что мог сказать. Даже авторитетное мнение

Грина вряд ли могло привлечь внимание английского читателя. Неизвестно, как сложилась бы судьба романа и самого Набокова, если бы не агрессивное выступление журналиста Джона Гордона, разнесшего в пух и прах и «Лолиту», и ее покровителя: «По рекомендации Грэма Грина я приобрел «Лолиту». Без сомнения, это грязнейшая книжонка из всех, что мне доводилось читать. Это отъявленная и неприкрытая порнография. Ее главный герой – извращенец, имеющий склонность развращать, как он их называет, «нимфеток». Это, как он объясняет, девочки в возрасте от одиннадцати до четырнадцати лет. Вся эта книга посвящена откровенному, бесстыдному и вопиюще омерзительному описанию его походов и побед. Книжка вышла во Франции. Всякий, кто осмелился бы напечатать или продать ее в нашей стране, несомненно, отправился бы за решетку» [Gordon 1956, 16].

Благодаря этому скандалу, «Лолита» получила такую рекламу, о которой Владимир Набоков не мог и мечтать. Любопытные читатели в мгновение раскупили книги, несмотря на запреты.

После такого скандала, слава Лолиты дошла и до Америки, благодаря незаконному провозу через таможеню. Одной из первых рецензий была статья в журнале «Репортер» в 1957 г. Это была рецензия мистера Шникеля, которому Набоков написал благодарственное письмо, выражая самое глубокое уважение разбору его произведения.

В то время как во Франции вспыхивали буйные споры о цензуре, в Америке все было менее драматично, так как американские критики ничего непристойного не нашли в романе.

Так, например, Джон Холландер заострил свое внимание на пародийной и сатирической стороне романа. А Говард Немеров говорил о том, что «Лолита» все же этически правильное произведение, если под этикой понимается борьба между вожделием и добросовестными угрызениями совести. Впоследствии наказанием становится вожделием. В американском мире «Лолита» способна создать замечательный пример для разработки издательских этических норм, так как если Гумберт Гумберт –

человек с грехами, то в конце романа он за свое вожделение несет наказание [Nemerov 1957, 314].

Публикация «Лолиты» в Америке стала для Набокова своеобразным звездным часом. Но, как это всегда бывает, его призвание не было безоговорочным и всеобщим. Многие рецензии критиковали стиль написания Набокова, говоря о том, что его книга не достойна ни малейшего внимания со стороны серьезных читателей, так как она скучна и омерзительна [Prescott 1958, 17].

Но, несмотря на немногочисленные отрицательные отзывы, уже в июне 1958 г. критик из журнала «Нью рипаблик» с полной уверенностью говорил о том, что Владимир Набоков принадлежит к писателям первого ряда. Он был уверен, что В. Набоков никогда бы не получил Пулитцеровскую или Нобелевскую премии, но, несмотря на это, по его мнению «Лолита» является лучшим произведением «со времен фолкнеровского взрыва в тридцатых годах». Он не только восхвалял его, но и отнес В. Набокова к классикам литературы [Brenner 1958, 21].

При выходе английского издания «Лолиты» в Лондоне произошла горячая дискуссия в прессе. Передовые английские критики, несмотря на большое сопротивление пуритан, всеми силами защищали роман Владимира Набокова, пытаясь разъяснить все его художественные достоинства и отвергнуть все обвинения в порнографии. Они писали о том, что роман представляет собой литературное достижение, которым должен гордиться послевоенный мир. Притом, что некоторые люди, которые даже не прочитали книгу, называли роман непристойным, призывали не публиковать его в Англии, а если кто-то и опубликует роман, то наказывать издателя. И это для многих защитников «Лолиты» казалось странным. Действительно в романе присутствует описание сексуальных действий главного героя и его нимфетки; но они не такие подробные, если сравнивать, например, с послевоенными американскими романами, которые не вызывали подобной огласки. В «Лолите» присутствует любовная связь, которая запрещена во

многих странах, но все-таки никто не будет всерьез утверждать, что нужно запрещать книгу, в которой описывается преступление. Если «Лолита» будет благополучно запрещена в Англии, «это будет означать не только, что многих британских читателей лишат возможности познакомиться с одной из вех мировой литературы XX века, а смелые и благородные люди будут оскорблены; это будет означать, что Британия потеряет репутацию терпимой страны, и это гораздо более трагично» [Levine 1959, 33].

Но в ноябре 1959 г. «Лолита» все-таки вышла в Англии и дискуссия вокруг нее разгорелась с большей силой. В большинстве случаев английские критики воспринимали этот роман с энтузиастом, видя в ней образец в высшей степени живой, образной и прекрасной английской прозы.

Однако некоторые критики отозвались о «бедной американской девочке» не очень лестно. Кингсли Эмис очень сильно заострял внимание на стиле Набокова, он придирался к тому, что в «Лолите» все герои говорят в одинаковой манере, и в заключении всего указывал на «атрофию нравственного чувства» автора [Amis 1959, 635–636].

Не самыми лучшими рецензиями романа В. Набокова были работы Ребекки Уэст и анонимного автора из литературного приложения к «Таймс». Аноним высоко оценил сильное чувство чего-то абсурдного и комического, которое пронизывает весь роман, но также посчитал, что в своем «стремлении использовать иронию и комические эффекты для создания трагической картины» Набоков потерпел фиаско, а дискуссии разных критиков против цензуры романа - еще не является поводом для объявления «Лолиты» великим произведением искусства [Sense of the Absurd 1959, 657].

2.4. Концептосфера романа «Lolita» В.В. Набокова

2.4.1. Базовый концепт *culture*/ культура

В данной работе мы хотели бы представить описание структуры концептов художественного пространства романа «Lolita» В.В. Набокова.

Одним из самых важных ядерных концептов данного художественного пространства является концепт *culture*, который непосредственно связан со всеми приядерными концептами романа.

На страницах романа слово «culture» встречается всего 3 раза, и такое количество может вызвать сомнение в выбранном ядерном концепте. Но, несмотря на это, с уверенностью можно сказать, что вокруг этого базового концепта формируются различные единицы, словоформы, образуя, таким образом, семантические комплексы, связь между которыми подкрепляется сюжетным построением. Каждый герой романа предстает перед нами представителем американской культуры нового времени.

На протяжении всего романа «Lolita» мы можем видеть, как Набоков создает свою Америку, как он уже создал ранее Россию и Восточную Европу, а, значит, он создает и культуру этой страны.

В интервью «Strong opinions» Владимир Набоков говорил, что для него идеальное государство – это государство, где можно увидеть «свободу слова, мысли и искусства» [Nabokov 1973, 337]. Экономическая и социальная система не интересна ему. И таким государством для него стали США. Поэтому представляется интересным, рассмотреть именно культуру Америки, которую он создал в романе.

В словаре Вебстера слово *culture* определяется как 1) культивирование, обработка; 2) акт развития интеллектуальных и нравственных способностей посредством образования; 3) эксперт в области ухода и обучения; 4) просвещение в области интеллектуальных и эстетических наук, а также знакомство с изобразительным искусством и гуманитарными науками; 5) структура человеческих знаний, связанных с различными областями, убеждений (религиозных, социальные, материальные) и поведения, а также характерные формы повседневного существования людей и; 6) процесс культивирования.

В романе В. Набокова актуализируются почти все значения слова *culture*. Так, на первых страницах романа мы не находим слова *culture*, но мы

видим, как Гумберт рассказывает о своем восприятии этого мира и подразумевает его. Он представляет собой символ Европы, типичный эмигрант, который несет в себе смесь, нескольких европейских культур, при этом он пытается приспособить эту смесь культур к реальности своей новой родины. Этот мир делится на две стороны: восток и запад, и эти две стороны представляют две разные культурные ценности, два разных типа образования, которые создают конфликт между собой. Говоря об этом, Гумберт отмечает:

- *«Our brains were turned the way those of intelligent European preadolescents were in our day and set, and I doubt if much individual genius should be assigned to our interest in the plurality of inhabited worlds, competitive tennis, infinity, solipsism and so on. The softness and fragility of baby animals caused us the same intense pain. She wanted to be a nurse in some famished Asiatic country; I wanted to be a famous spy»* [Nabokov 2006, 10].
- *«Мозги у нас были настроены в тон умным европейским подросткам того времени и той среды, и я сомневаюсь, чтобы можно было сыскать какую-либо индивидуальную талантливость в нашем интересе ко множественности населённых миров, теннисным состязаниям, бесконечности, солипсизму и тому подобным вещам. Нежность и уязвимость молодых зверьков возбуждали в обоих нас то же острое страдание. Она мечтала быть сестрой милосердия в какой-нибудь голодающей азиатской стране; я мечтал быть знаменитым шпионом»* [Набоков 2014, 19].

В данном примере мы видим прилагательное *intelligent*. В словаре Вебстера это слово имеет несколько значений: 1) иметь или показывать высокий или удовлетворительный уровень интеллекта и умственных способностей; 2) выявление или отражение хорошего суждения или здравого смысла; 3) что-то, что обладает интеллектом, рациональный; 4) то, что управляется компьютерами, интеллектуальный мир. Очевидно, что Гумберт

и Аннабель имеют личности строго культурные, умные, а не индивидуальные. Их воспитывали по европейским канонам. В то время, пока европейские подростки читают Сервантеса и Гюго, американские подростки мечтают стать звездами и читают современные журналы. Гумберт уверен, что каждый американец строит свою личность и представление о мире под влиянием массовой культуры и рекламы.

Позже Гумберт сообщает Валерии, что его «американский дядя» умер и оставил ему наследство, и они должны переехать в Америку. Но Валерия не рада такому событию, и тогда Гумберт начинает уговаривать ее и описывать эту страну:

- «*.., despite my patiently describing to her America, the country of rosy children and great trees, where life would be such an improvement on dull dingy Paris*» [Nabokov 2006, 28].
- «*.., на которое никак не действовали мои описания Америки, страны розовых детей и громадных деревьев, где жизнь будет настолько лучше, чем в скучном, сером Париже*» [Набоков 2014, 38].

Через такое описание Владимир Набоков создает декорации своей Америки, рисуя в ней лучшую жизнь, чем в скучной Европе. Благодаря существительному *improvement*, значение которого 1) процесс совершенствования; 2) состояние улучшения, при этом повышая свою ценность и превосходство, мы видим, что для Гумберта Америка становится той страной, где он сможет усовершенствоваться. Но при этом он характеризует ее как «страну розовых детей», то есть, не относясь к ней со всей серьезностью, по-детски. Однако здесь нужно отметить привычку Гумберта, видеть этот его новый мир через призму классического гуманитарного образования, что, возможно, сыграет с ним злую шутку.

В соответствии с приведенными примерами, можно понять, что Владимир Набоков создает в романе две противоположности. Культурному и литературному Гумберту, который пишет свою исповедь, делая большое

количество отсылок к европейской культуре, античности, противопоставляется культура псевдоромантическая, банальная, которая принадлежит канонам популярности и массовости.

Но также необходимо отметить пример:

- «*I had hoped Beardsley School for girls, an expensive day school, with lunch thrown in and a glamorous gymnasium, would, while cultivating all those young bodies, provide some formal education for their minds as well*» [Nabokov 2006, 200].

В данном примере Владимир Набоков употребляет глагол *to cultivate*, самое первое значение которого культивировать, то есть готовить почву для посадки, а потом уже только воспитывать, обучать, улучшать. Можно сделать вывод, что Владимир Набоков показывает, что главное в культуре это не привить знания, манеры, а лишь только вырастить, как любой овощ.

В следующем примере, можно увидеть этот же глагол, но уже в значении обучать, учить, изучать.

- «*By permitting Lolita to study acting I had, fond fool, suffered her to cultivate deceit*» [Nabokov 2006, 261].

2.4.2 Концепты-составляющие культуры в придерной зоне концептосферы романа

Концепт *human* и все его составляющие, можно полноправно отнести к концептам культуры, так как каждый человек представляет собой деятеля и носителя той или иной культуры.

Для описания этого концепта, можно представить самый ясный и понятный пример набоковской американской жизни – маму Лолиты – Шарлотту Гейз. Гумберт характеризует в деталях ее поведение и взгляд на мир, которое определяется влиянием Голливудских фильмов, журналов, рекламы, различных книжных клубов:

- « ... *but technically two sets were congeneric since both were affected by the same stuff (soap operas, psychoanalysis and cheap novelettes) upon which I drew for my characters and she for her mode of expression*» [Nabokov 2006, 89].
- « ... *обе серии были однородны, ибо на обе влиял тот же материал (радиомелодрамы, психоанализ, дешёвые романчики), из которого я извлекал своих действующих лиц, а она — свой язык и стиль*» [Набоков 2014, 106].

Все разговоры Шарлотты были пронизаны этими женскими романами, также их можно проследить и в её письмах к Гумберту. То есть вся культурность, образованность Шарлотты - это романы, журналы, газеты. И все это представляет другой приядерный концепт *education*.

Шарлотта воспитывает свою дочь в рамках этой культуры, используя книгу «A Guide to Your Child's Development», согласно которой она должна была отвечать на вопросы о прохождении жизни ее дочери каждый год. И это Гумберт не выносит и не понимает этого. Шарлота не знает свою дочь, она только порождает настоящего американского ребенка.

Но такое образование идет не только от мамы Лолиты, а и от Бердслейской гимназии. Хотя она и является элитарным педагогическим институтом по своему социальному статусу, директриса гимназии, рассказывая о программе маскультурного образования, говорит:

- «*We are not so much concerned, Mr. Humbird, with having our students become bookworms ... What we are concerned with is the adjustment of the child to group life. This is why we stress the four D's: Dramatics, Dance, Debating and Dating. We are confronted by certain fact*» [Nabokov 2006, 200].
- «*Мы не особенно стремимся, мистер Гумбард, к тому, чтобы наши ученицы становились книжными червями ... Что нас действительно интересует, это — приспособление ребёнка к жизни группы. Вот почему мы придаём такое значение танцам,*

дебатам, любительским спектаклям и встречам с мальчиками. Перед нами встают некоторые факты» [Набоков 2014, 226].

И самый главный принцип школы:

- «*We live not only in a world of thoughts, but also in a world of things. Words without experience are meaningless. What on earth can Dorothy Hummerson care for Greece and the Orient with their harems and slaves?*» [Nabokov, 200].
- «Мы живем не только в мире идей, но в мире вещей... Что, собственно говоря, может значить для Доротеи Гуммерсон какая-нибудь Греция или Ближний Восток с их гаремами и рабынями?» [Набоков 2014, 227].

Детей не учат быть образованными, их учат взаимодействовать в среде, в которой они находятся. Есть четыре составляющих такого образования, через которые можно понять, что самое важное – это вещи, а не идеи и академические знания.

Действительно, главная героиня романа является самым настоящим порождением массовой современной культуры. Лолита, или Долорес Гейз, является Америкой, которую изобретает Владимир Набоков.

Особое место в создании набоковской Америки занимает голливудский кинематограф, которому соответствует другой концепт *cinema*. Рассматривая этот концепт, интересным представляется обратиться к книге А. Аппель, в которой он рассуждает о взаимоотношениях Набокова с кинематографом. Он указывает на то, что кино оживляет главных героинь и формирует в них личности. Они представляют собой именно продукт тех фильмов, которые они смотрят [Appel 1974, 89, 109, 87].

Например, характеризуя Шарлотту Гейз, Гумбер сравнивает ее с Марлен Дитрих, которая внешне напоминает известную немецко-американскую актрису, создавшую один из прекраснейших кинематографических женских образов.

- «*I think I had better describe her right away, to get it over with. The*

poor lady was in her middle thirties, she had a shiny forehead, plucked eyebrows and quite simple but not unattractive features of a type that may be defined as a weak solution of Marlene Dietrich» [Nabokov 2006, 39].

- «Я, пожалуй, тут же и опишу госпожу Гейз, чтобы разделаться с ней. Бедной этой даме было лет тридцать пять, у неё был гладкий лоб, выщипанные брови и совсем простые, хотя и довольно привлекательные черты лица того типа, который можно определить как слабый раствор Марлены Дитрих» [Набоков 2014, 50].

Гумберт связывает Шарлоту и Марлен Дитрих, так как она подражает кинодивам. Благодаря этой массовой культуре, он понимает, как манипулировать Шарлотой, так как на нее влияли всегда только «soap operas, psychoanalysis and cheap novelettes».

Лолита также старательно пытается подражать кинозвездам. Все ее поведение было сложено под этим влиянием. Она делала все так, как учила ее эта, созданная Владимиром Набоковым, цивилизация.

- «*I knew she would let me do so, and even close her eyes as Hollywood teaches*» [Nabokov 2006, 52].
- «...понял, что она мне это позволит и даже прикроет при этом глаза по всем правилам Холливуда» [Набоков 2014, 65].

Здесь также необходимо отметить, что в данном примере соединяются два приядерных концепта *education* и *cinema*.

Также она мечтает взобраться на Красный Утес, где недавно отличилась одна звезда кино (взаимодействие концептов *human* и *cinema*).

- «*She yearned to climb Red Rock from which a mature screen star had recently jumped to her death after a drunken row with a gigolo* » [Nabokov 2006, 238].
- «... ей мечталось взобраться на Красный утес, с которого одна немолодая звезда экрана не так давно бросилась и убилась

на смерть после пьяного скандала со своим сутенером» [Набоков 2014, 270].

Лолита, с её рвением быть похожей на известных звезд, стала идеальным потребителем этой культуры. Гумберт говорит о ней, как о:

- *«the ideal consumer, the subject and the object of every foul poster»* [Nabokov 2006, 167]
- *«идеальным потребителем, субъектом каждого подлого плаката»* [Набоков 2014, 189].

Данный пример показывает нам появление следующего прищедного концепта *advertisement*.

Действительно, на протяжении всего романа во время их передвижений по Америке она не упускает ни одной рекламы, призывая Гумберта купить что-то или заехать и посмотреть. Реклама движет Лолитой.

- *«She believed, with a kind of celestial trust, any advertisement or advice that that appeared in Movie Love or Screen Land—Starasil Starves Pimples, or "You better watch out if you're wearing your shirttails outside your jeans, gals, because Jill says you shouldn't." If a roadside sign said: Visit Our Gift Shop — we had to visit it ... The words "novelties and souvenirs" simply entranced her by their trochaic lilt. If some café sign proclaimed Icecold Drinks, she was automatically stirred, although all drinks everywhere were ice-cold»*[Nabokov 2006, 166].
- *«С какой-то райской простодушностью она верила всем объявлениям и советам, появившимся в читаемых ею «Мире Экрана» и «Мираже Кинолюбви»: «Наши СУПР сушит прыщики» или «Вы, девушки, которые не заправляете концов рубашки в штаны, подумайте дважды, так как Джиль говорит, что та мода кончена!» Если вывеска придорожной лавки гласила: «Купите у нас подарки!» — мы просто должны были там побывать... Фраза «Сувениры и Новинки» прямо околдовывала её своим хорейским ритмом. Если какой-нибудь кафетерий объявлял «Ледяные*

Напитки», она механически реагировала на приглашение, даром что все напитки везде были ледяные» [Набоков 2014, 188].

В данном фрагменте Гумберт определяет, насколько она зависит от принуждающих ее сил Американских систем знаков, которые представляет Владимир Набоков, верить всему, что пишут. Для всех этих людей с «celestial trust» реклама является чем-то авторитарным и влиятельным. Они будут покупать эти продукты, но не для себя, не для своей жизни, а для того, чтобы насладиться той идеализированной жизнью, которая представлена в таких объявлениях [Brand 1987, 15].

Исходя из всего вышесказанного, можно предположить, что в романе, все герои, без исключения, пытаются воспроизводить сцены из фильма, которые дала им современная массовая культура. Но не у всех это получается, каждый разочаровывается в своих ролях. И здесь можно увидеть, что герои живут в реальности, которая, по своей сути, является их воображением. Набоков создает эту «реальную жизнь», для того, чтобы мы поверили в реальность всего остального мира [Липовецкий 2008, 199].

Так, например, отель «Привал зачарованных охотников» появляется в романе как сказочное пространство:

- *«... the travelers became aware of a diamond glow through the mist, then a gleam of lakewater appeared--and there it was, marvelously and inexorably, under spectral trees, at the top of a graveled drive--the pale palace of The Enchanted Hunters»[Nabokov 2006, 132].*
- *«... мы сквозь туман разглядели алмазное реяние огней, затем — ночной блеск озера, и вот он предстал перед нами, дивно и неотвратимо, под призрачными деревьями, наверху, где кончался обсыпанный гравием въезд — белый чертог «Зачарованных Охотников»!» [Набоков 2014, 152-153].*

Но он разочаровывает Гумберта при ближайшем рассмотрении этого заведения:

- *«Parody of a hotel corridor. Parody of silence and death.*

"Say, it's our house number," said cheerful Lo» [Nabokov 2006, 134].

- *Пародия на гостиничный коридор. Пародия на тишину и на смерть. «Смотри, ведь это номер нашего дома», весело воскликнула Лолита [Набоков 2014, 155].*

В романе концепт *city*, а точнее различные кафе, рестораны и отели, играет также немало важную роль, так как является центром всех действий, от которого развиваются другие события. Самым важным рестораном и отелем является «Привал зачарованных охотников», потому что именно в нем происходит первая ночь Гумберта и Лолиты. И там он понимает, что не был её первым любовником, и опять рушатся его воображаемые сцены с ней. А также в ресторане при отеле Гумберт и Лолита первый раз встречаются с драматургом Клэром Куильти, раньше они его видели только на обложках журналов, который после этой встречи напишет пьесу «Зачарованные Охотники» для постановки в Бердслейской гимназии. Благодаря этому, он сблизится с Лолитой и станет причиной её бегства от Гумберта.

Во время их поездки по Америке очень часто им встречались придорожные кафе. Как-то Гумберт заметил их преследователя у бара:

- «... *stopped a little behind us at a cafe or bar bearing the idiotic sign: The Bustle: A Deceitful Seatful*» [Nabokov 2006, 247].
- «... *остановился немного позади нас, у какого-то кафе или бара с идиотской вывеской: 'ТУРНИЮРЫ', а пониже: «Протанцуйте тур с Нюрой»» [Набоков 2014, 280].*

В воображаемой картине совместной жизни Гумберта и Лолиты, они всегда обедали в кафе или ресторанах, или в заведениях типа «diner» [Nabokov 2006, 197].

Кафе в романе говорит о дальнейших путешествиях героев, формируя их следующие действия. Сам Гумберт отмечает, что они видели разнообразные типы ресторанов, баров, кафешек:

- «*We passed and re-passed through the whole gamut of American roadside restaurants*» [Nabokov 2006, 174].

- «Мы вновь и вновь прошли через всю гамму американских придорожных ресторанов» [Набоков 2014, 197].

Анализируя все вышесказанное, мы можем структурировать концептосферу романа в виде схемы (рис.1):

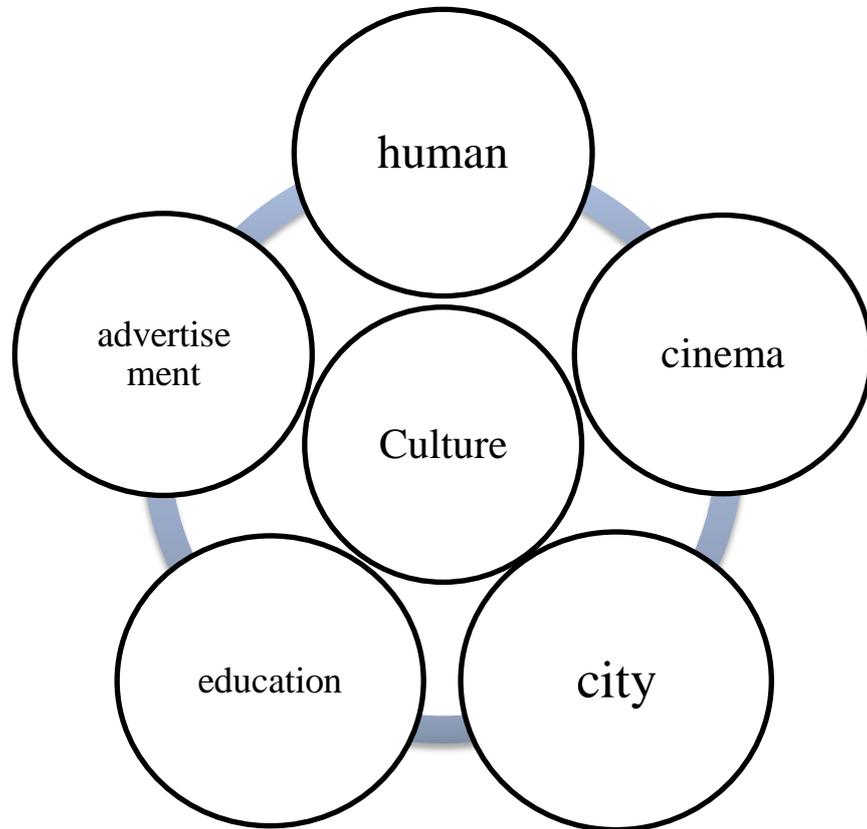


Рис. 1 Концептосфера роман «Lolita»

Ядерным концептом романа «Lolita» В. Набокова является концепт culture. Каждый из приядерных концептов (human, education, city, cinema, advertisement) взаимодействует с ядерным и с другими приядерными.

Далее хотелось бы представить таблицу, которая отражает частотность употреблений того или иного концепта (Таблица 1).

Ядерный концепт <i>culture</i>			«Lolita» В. Набокова	
			Кол-во	
КОНЦЕПТЫ приядерн ой зоны	Human	Girl	171	
		Mother	83	

		Man	83
		Daughter	62
		Nymphet	84
		Father	60
		Woman	51
		Children	51
	Education	School	88
		Book	78
		Magazine	30
		Journal	10
		Newspaper	8
		Encyclopedia	5
		Hollywood	5
	City	Film	5
		House	85
Hotel		45	
Motel		16	
Camp		41	
	Restaurant	20	

		Café	15
	Cinema	Movie	11
		Star	25
		Screen	9
		Actress	15
		Hollywood	5
		Film	5
		Advertisement	Sign
	Ad		24
	Advice		16
	Word		23

Таб. 1 Концептосфера романа В. Набокова «Lolita»

Данная таблица дает нам представление о концептосфере англоязычного романа «Lolita». Анализируя все данные, можно прийти к выводу, что действительно основной упор в произведении делается на изображение людей. Сначала мы видим маму и дочь – Шарлотту и Долорес Гейз, они в свою очередь являются яркими представителями построенной Владимиром Набоковым культуры. Лолиту обучают в школе, которая идет по новым энциклопедиям и журналам. Образование для них – это правила «Холливуда», советы журналов и руководство энциклопедиями, которые, в свою очередь, написаны очень известными людьми. А самое главное они верят всему, что видят. Реклама для них это большая часть их жизни.

Все концепты приядерной зоны связываются воедино и представляют концептосферу культуры, которую создал Владимир Набоков. Поначалу Гумберт не принимает эту масскультуру, но все же в конце, когда он начинает понимать, что может обладать Лолитой только физически, рушится его воображаемая жизнь. Он подвергается тому влиянию, которое оказывает реклама на всех героев романа. Реклама захватывает в рабство, а Гумберт стал рабом Лолиты. Так как, пытаясь построить с ней воображаемую жизнь, он начал обращаться с ней как с вещью, растрачивая на нее деньги, покупая большое количество подарков. Он перестал быть интеллектуалом, он стал таким же потребителем этой масскультуры, как и другие герои романа.

Владимир Набоков, постепенно, действие за действием создает декорации своей современной Америки для своего романа. Он показывает нам, что нужно по-новому взглянуть на образовательную систему страны и жизнь ее народа. Показывая нам все эти журналы, Голливуд, рекламы, отели и школы, он хочет объяснить, что Лолита является не единичным случаем, а показателем всего общества. Он выбрал все американское, для того, чтобы стать по-настоящему американским писателем.

2.5. Выводы по второй главе

Языковая личность билингва Владимира Набокова представляет интерес для изучения. А его роман “Lolita”, написанный на английском языке в 1955 г., принес ему большую известность. Сначала публикация романа была отвергнута американскими издателями, так как те сочли его непристойным и боялись судебных разбирательств. Но в 1955 г. ему удалось издать роман в Париже, а позже в США и в Великобритании, но при этом ряд критиков также оценили роман как непристойный. Однако Грэм Грин написал положительный отклик в английской прессе, и, благодаря агрессивному выступлению журналиста Джона Гордона в адрес “Lolita”, роман привлек внимание читателей. Его читали, несмотря на запреты.

На основе романа “Lolita” мы смоделировали концептосферу, ядерным концептом которой является концепт *culture*, а его приядерную зону составляют концепты: *human, city, education, cinema, advertisement*. Благодаря такому концептуальному анализу, мы пришли к выводу, что Лолита, Долорес Гейз, это девочка американской культуры, которая любит звезд, кино и журналы. Она воспитана этой масскультурой, при этом её мама Шарлотта поддерживает ее. Лолита и ее мама являются зеркалом культуры страны, которую создает Владимир Набоков. На протяжении всего романа он показывает Америку такой, какой он видел её, понимал и воспринимал.

ГЛАВА 3. ОПИСАНИЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ АВТОПЕРЕВОДА РОМАНА «LOLITA» В. НАБОКОВА

3.1. История создания автоперевода романа «Lolita»

Неудачи переводчиков, которые работали с В. Набоковым, вынудили уже американского писателя вернуться к русским произведениям, при этом он выбрал один из самых сложных жанров – автоперевод. Такое решение было настоящим событием, и случаи перевода были нередки, однако все они представляли много трудностей для переводчика.

Когда Владимир Набоков переехал в Америку, он лишь дважды вернулся к переводу на русский язык: речь идет об автобиографии и романе «Лолита». Переводить самого себя для писателя всегда трудно, так как автоперевод разрушает в подсознании билингва границы между языками, которые оберегают психику писателя.

Так в письме З. Шаховской Владимир Набоков отмечает, что переводить самого себя - это ужасная вещь, так как писатель перебирает внутри себя все, что есть, и словарь в данный момент не является помощником, а только лишь врагом [Шаховская 1991, 25].

В постскриптуме к русскому изданию «Лолита» Владимир Набоков отмечал, что история создания перевода на русский язык – это история разочарования. Для него, как для человека, который, по не зависящим от него обстоятельствам, находился далеко от своей родины, было тяжело обнаружить, что его «дивный русский язык» остался лишь только в его мыслях. В стране уже процветал другой русский язык, ключ к которому Владимир Набоков, к сожалению, подобрать не мог [Набоков 2014, 410].

За время перевода романа на русский язык Владимир Набоков осознал, что не только потерял навыки использования языка и дух самого языка, но и столкнулся с проблемой взаимной переводимости английского и русского языков [Набоков 2014, 410].

Что-то нежное или описание природы, а также описание чего-то грубого переводилось на русский не хуже, даже если не лучше, чем на английский. Но перевод современной американской техники, моды, спорта становился на русском языке многословным и неприемлемым в плане стиля и ритма. Для Владимира Набокова это и была основная разница между языками. Русский язык он сравнивал с «гениальным, но еще достаточно образованным, а иногда и довольно безвкусным юношей», а английский язык с «маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа». В последнем и состояло главное понимания языка – «свобода духа», то, что дает свободу человеку, человеческому слову [Набоков 2014, 411].

Издавая роман на русский язык, Владимир Набоков преследовал цель – не только перевести «Lolita», его лучшую английскую книгу, но и правильно перевести на родной язык [Набоков 2014, 411].

3.2. Восприятие В.В. Набокова в русской критике

Скандалная слава романа «Лолита» дошла и до Советского союза в конце 50-ых гг., роман был обозначен как порнографический, как детище безнравственной культуры Запада.

Тема восприятия романа «Лолиты» в СССР не поднималась исследователями. Существовало всего несколько статей на отклик по американской литературе и о творчестве Владимира Набокова в целом. Благодаря таким статьям, можно проследить, как изменилось мнение и восприятие «Лолиты» за 30 лет с момента первой рецензии [Чернышов 1970, 13].

Ю. Чаплыгин назвал роман «разрекламированной» повестью, в которой ребенок используется для надругательства перед всей Америкой. Владимир Набоков растлевал не только главную героиню, но и молодых американских читателей. Он назвал В. Набокова «белогвардейцем», который, по

необъяснимым причинам, стал наставником для американского студенчества [Чаплыгин 1959, 3].

Нелегальная русская «Лолита» быстро стала распространяться за ржавяющим железным занавесом среди представителей не только всемогущей советской Москвы, но и среди интеллигенции Санкт-Петербурга. На протяжении 20 лет роман сохранял за собой статус «запретного плода», благодаря чему, Владимир Набоков стал очень популярным в Советском Союзе. При этом для большинства людей знакомство с «Лолитой» автоматически прикрепляло их к неофициальной «элитарной» культуре, к некоему слою избранных, ощущавших себя в противостоянии режиму [Долинин 1988, 15]

Официально роман был напечатан только во время перестройки, когда на родину стали возвращаться не только произведения В. Набокова.

Стоит отметить, что большинство поклонников были моложе 40 лет. Поэтому старшее поколение не понимало «Лолиту», считая книгу омерзительной, так как им было сложно понять цель книги, для них книга ассоциировалась с чем-то поучительным или обличительным [Михайлов 1968, 60].

Первым, кто написал положительную рецензию на роман, был М. Слоним. Он писал о том, что те, кто называет «Лолиту» «скабрёзным» романом, не понимают, какой серьёзный замысел имеет это произведение. Владимир не описывает пошлость в прямом смысле, он говорит о фальши и пошлости жизни, которая преследует главных героев, и об их действиях, чтобы вырваться на свободу, вырваться из оков такой жизни [Слоним 1958, 8].

Также оценили произведение В. Набокова Н. Берберова, которая написала ему эссе «Набоков и его «Лолита»» и Н. Армазов. Последний, противоречит большому количеству англоязычных критиков, которые были заиклены на преступлениях «мясника» Гумберта, и интерпретирует образы героев совершенно по-иному. Для него главным «антигероем» была Лолита,

которая соблазнила Гумберта. Лолита – как представитель той масскультуры, в которой она живет, легко подкупаема. Она любопытна и, гонимая массовым спросом, она легко подкупается мишурой этой цивилизации. Для нее культура это материальное благополучие. И Владимир Набоков, хоть он и не первый, кто увидел такую черту этой цивилизации, очень умело изобразил ее, не осуждая, не поучая. Он использует сарказм, при этом он высмеивает то, что по своему существу очень трагично. Это как бы «кривое зеркало» реальности, в котором люди приняли материальное благополучие за цель [Армазов 1959, 233].

Также стоит отметить рецензию З. Шаховской, которая дала не слишком положительный отзыв, а точнее даже негативный. Она утверждала, что «Лолита» является не самым лучшим романом В. Набокова, пророча ему будущее эротического автора из-за скупости и «скабрзности» сюжета романа [Шаховская 1991, 98].

На презентации французского перевода романа В.Набоков не узнал З. Шаховскую. И его реакцию можно легко объяснить и понять, так как для него «Лолита» стала самым лучшим произведением в его творчестве, и он всегда защищал свой роман. В письме Морису Бишопу он писал: «Я знаю, что на сегодняшний день «Лолита» — это моя лучшая книга. Я смиренно уповаю на собственную убежденность, что это серьезное литературное произведение и что ни один суд не сможет доказать, будто книга распутна и непристойна. Разумеется, все категории условны и между ними нет четкой грани: комедия нравов, написанная блестящим поэтом, может иметь некоторый элемент «непристойности», но «Лолита» — трагедия. Порнография же — это не вырванный из контекста образ. Трагическое и непристойное исключают друг друга» (из письма Морису Бишопу, 6 марта 1956 г.) [Nabokov URL].

В 1967 г. на вопрос интервьюера: «Если бы у Вас была возможность остаться в истории в качестве автора одной и только одной книги, какую бы

из них Вы выбрали?» — из всех своих художественных произведений Набоков с полным основанием выбрал «Лолиту» [Nabokov 1989, 184].

3.3. Представление концептосферы романа в автопереводе

3.3.1. Репрезентация базового концепта *культура*

В данном разделе мы хотим представить репрезентацию ядерного концепта *культура* на основе русского перевода романа «Лолита», который был выполнен самим Владимиром Набоковым. Так как в англоязычном романе он виртуозно создает декорации своей Америки, интересным представляется рассмотреть создание Америки в русском переводе.

Каждый сталкивался с идеей о том, что когда переводчик занимается переводом того или иного произведения, он старается подчинить различные языковые выражения и связанные с ними ассоциации. Согласно точке зрения Л. А. Козловой, уровень компетентности билингва можно определить, рассмотрев его способность перехода из одной картины мира в другую, при этом он должен преодолеть закрепленные стереотипы не только на уровне сознания, но и на уровне оформления мысли [Козлова 2001, 144].

Такое же мнение можно отметить в работах Л. Б. Бойко. Людмила Борисовна выделяет цели переводчика и отмечает, что одной из главных целей является способность обеспечить понимание текста, благодаря максимальному сближению картин мира в оригинале и переводе произведения [Бойко 1996, 16].

При обращении к автопереводу романа «Лолита» можно убедиться, что в большинстве случаев В. Набоков придерживался именно этой цели, пытаясь сблизить две разные картины мира.

Благодаря концептуальному анализу семантики существительного *культура*, можно обнаружить, что с данной лексемой в русском переводе связано понимание человека с образованностью, воспитанием и манерой его

поведения. В словаре В. И. Даля слово *культура* определяется, как «образование, умственное и нравственное; говорят даже культивировать, вместо обрабатывать, возделывать, образовать и пр.». Современный словарь русского языка определяет это слово как 1) совокупность общественно-интеллектуальных достижений человека; 2) уровень развития различных областей жизни; 3) совокупность памятников литературы, искусства, архитектуры, которые имеют отношения к одному времени и определенной территории; 4) сфера деятельности человека, которая связана с областью литературы, искусства и т.п.; 5) мир, который создан человеком искусственно, также поведение человека.

В автопереводе реализуется почти весь синонимический ряд концепта *культура* (воспитанность, образование, цивилизация, культурность, интеллигентность, просвещенность, уровень культуры).

Также как и в английском варианте, в русском мы видим перед собой Гумберта – европейца смешанных кровей, который воспринимает все через призму классического европейского воспитания.

- *«Мозги у нас были настроены в тон умным европейским подросткам того времени и той среды,... Она мечтала быть сестрой милосердия в какой-нибудь голодающей азиатской стране; я мечтал быть знаменитым шпионом»* [Набоков 2014, 19].
- *«Давай обсудим дело, как двое культурных людей»* [Набоков 2014, 126].
- *«Мы несчастные, смиренные, хорошо воспитанные люди с собачьими глазами, которые достаточно приспособились, чтобы сдерживать свои порывы в присутствии взрослых, но готовы отдать много, много лет жизни за одну возможность прикоснуться к нимфетке»* [Набоков 2014, 19].

Анализируя русский роман, мы видим множество отсылок к литературе, таким образом, понимая, что Гумберт является очень интеллектуальным человеком.

Раскрывая нам историю жизни Гумберта, Владимир Набоков делает отсылку к американскому писателю Эдгару По и его стиху «Аннабель Ли», рассказывая о его первой любви, которую звали Аннабелла. Впоследствии Лолита ему напоминает Аннабеллу, он пытается воскресить в ней свою ушедшую любовь. Но если в английском варианте мы видим только имя (Annabel), то в русском варианте Владимир Набоков поясняет для понимания русским читателем.

- *«... около моей душеньки — моей и Эдгаровой душеньки —
«моей жизни, невесты моей»* [Набоков 2014, 63].

3.3.2. Репрезентация в автопереводе концептов приядерной зоны

Анализируя приядерную зону концепта *человек*, можно упомянуть описание Шарлоты. В английском варианте, Гумберт говорит о ее увлеченности мыльными романами, той культурой, которая популярна в Америке. Но в тот же момент, Набоков, пытаясь сблизить русского читателя с Шарлотой, намеренно использует слова с ярко выраженной русской коннотацией:

- *«О, она была благовоспитаннейшей мещанкой!»* [Набоков 2014, 99].

Или когда Гумберт говорит про себя:

- *«Дубина, стоеросовая дубина!»* [Набоков 2014, 297].

При описании внешности Лолиты, точнее роста, автор упоминает разнородные единицы измерения длины, при этом используя слово с русской коннотацией:

- *«Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке)»* [Набоков 2014, 15].

- «стоящую, как сказочную царевну, между двух фрейлин» [Набоков 2014, 70].

В описании окружения Гумберта, в котором он жил в детстве, также есть описание женщин, а точнее «княгинь»:

- «Разорившиеся русские княгини не могли заплатить моему отцу, но покупали мне дорогие конфеты» [Набоков 2014, 15].

Читая роман, мы понимаем, что все действия происходят в Америке, но в тот же момент Владимир Набоков вводит нас в заблуждение, показывая русские реалии в американской жизни. Например, появление «Деда Мороза»:

- «Ты — слепая девочка. Ощупай, начиная с лица, следующих людей: Греческого юношу; Сирано-де-Бержерака; Деда-Мороза; младенца; хохочущего от щекотки фавна; спящего незнакомца; собственного отца» [Набоков 2014, 295].

Для анализа концепта *образование*, нужно вернуться к энциклопедиям, которые использует Шарлота Гейз для воспитания своей дочери. Если в английском варианте, это энциклопедия для Young People's, то в русском варианте эта энциклопедия принимает оттенок и отсылку к советскому времени:

- «В одном из томов «Энциклопедии для Юношества» я нашёл карту Соединённых Штатов» [Набоков 2014, 68].

Бердслейская гимназия, которая также имеет отношение к становлению личности Лолиты и ее развитию, подражая знаменитой школе в Англии, дала имена своим классам:

- «Класс-Раз, Класс-Два-с, Класс-Алмаз и прочее. «Квас» оказался дурно-пахнущим, с коричневой репродукцией «Годов Невинности» Рейнольдса над чёрной доской и с несколькими рядами корявых парт» [Набоков 2014, 254].

В данном примере мы видим, что Набоков называет класс исконно русским напитком.

Концепт *реклама* также присутствует в русском автопереводе романа, например, при описании Шарлоты Гейз:

- *«реклама согрела фарфоровые створки ее сердца»* [Набоков 2014, 99].

Но при этом также нужно отметить, что во многих случаях, читатель, понимая, что находится в Америке, может видеть знакомые ему русские названия:

- *«Nous coppītes — (эта игра чертовски забавна!) их претендующие на заманчивость примелькавшиеся названия — все эти «Закаты», «Перекаты», «Чудодворы», «Красноборы», «Красногоры», «Просторы», «Зелёные Десятины», «Мотели-Мотыльки»...»* [Набоков 2014, 185].
- *«её пленяли их надписи: «Парни» — «Девки», «Иван да Марья» «Он» и «Она», и даже «Адам» и «Ева»* [Набоков 2014, 195].
- *«... в закрытом виде, остановился немного позади нас, у какого-то кафе или бара с идиотской вывеской: «ТУРНИОРЫ», а пониже: «Протанцуйте тур с Нюрой»* [Набоков 2014, 280].

Концепт *город* также присутствует в концептосфере автоперевода:

- *«... чертой между двумя рядами каштанов к прелестному городку»* [Набоков 2014, 273].

А также он репрезентуется его составляющими:

- *«... отделанным под стильный кафетерий, где Шарлотта и Гумберт будто бы ворковали вдвоём в студенческие дни»* [Набоков 2014, 101].
- *«...мotelь преспокойно возвращался к образу и подобию доброго старого отеля третьего разряда»* [Набоков 2014, 270].

Через рассмотрение концепта *город* можно увидеть, что Владимир Набоков не просто смешивает два языка, но и смешивает два мира:

- «*Вот дословно фраза, которую моя двенадцатилетняя пассия проговорила страстным шепотом, столкнувшись со мной в сенях – я выходил, она вбежала*» [Набоков 2014, 60].
- «*Мы жили в разборных избах среди докембрийского гранитного мира*» [Набоков 2014, 45].

Во всех приведенных примерах мы видим, что Владимир Набоков намеренно употребляет слова с оттенком русской национальности, для сближения с читателями.

В русском варианте романа, концепт *кинматограф* раскрыт очень широко. Описывая Лолиту, Гумберт сравнивает ее со звездой экрана:

- «*Моя капризница видит себя звездочкой экрана*» [Набоков 2014, 85].
- «*Она направилась к раскрытому чемодану, как будто подстерегая издали добычу, как будто в замедленном кинматографе...*» [Набоков 2014, 156].

Или при описании своего юношества в Париже, Гумберт рассказывает нам о том, чем он занимался, и это также было связано с кинематографом:

- «*Я обсуждал советские фильмы с американскими литераторами*» [Набоков 2014, 23].

Но интересным оказывается тот факт, что и здесь можно увидеть смешение двух миров. Когда Гумберт перечитывает имена, под которыми записывался их преследовать и впоследствии человек, с которым Лолита убежала от Гумберта, русский читатель обнаружит известный ему броненосец из популярного фильма:

- «*..., чтобы раскусить пошлую подковырку в адресе: «П.О. Темкин, Одесса, Техас»*» [Набоков 2014, 322].

Все проанализированные концепты можно представить в виде таблицы (Таблица 2).

Ядерный концепт <i>культура</i>	«Лолита» В. Набокова
---------------------------------	----------------------

		Кол-во	
Концепты приядерной зоны	Человек	девочка	191
		мать	73
		отец	50
		дочь	37
		дети	35
		нимфетка	54
		женщина	35
		мужчина	24
		Дед Мороз	2
		старец	3
		княгиня	2
		государыня	3
		барышня	3
	Образование	Школа	53
		Гимназия	20
		Книга	32
		учебник	3
		Журнал	35
		Киножурнал	4
		литература	8
гид		4	
энциклопедия	7		

	Реклама	Реклама	7
		Знак	22
		Вывеска	7
		Надпись	9
		Название	16
	Город	Лагерь	37
		Гостиница	15
		Отель	14
		Мотель	21
		Кафе кафетерий	10 3
		Ресторан	14
		Бар	26
		Изба	3
		Сени	4
	Кинематограф	Кинематограф	6
		Экран	6
		Актриса киноактриса	9 4
		Холливуд	5
		Фильм	15
Кинофильм		4	
Кинокартина		5	
кинодрама		3	

		Звезда	6
--	--	--------	---

Таб. 2 Концептосфера романа В. Набокова «Лолита»

Такие количественные данные показывают нам структуры концептосферы автоперевода романа «Лолита» В. Набокова. Мы видим, что в русскоязычной версии романа также присутствуют все заявленные концепты, которые объединяясь воедино, создают культуру Америки Владимира Набокова. Однако стоит отметить, что также в автопереводе присутствуют слова с русской коннотацией, то есть мы видим, что русские традиции и реалии смешиваются с современной американской цивилизацией. Таким образом, Владимир Набоков виртуозно представил свое видение американской культуры, но для того, чтобы русский читатель чувствовал себя комфортно при чтении, добавил русские реалии.

3.4. Сравнительный анализ концептосфер оригинала и перевода романа

Для полного представления о проблеме кросскультурной адаптации концептосферы романа Владимира Набокова «Лолита» будет интересным сравнить оригинал и перевод романа, выполненный самим автором.

При передаче ядерного концепта *culture/ культура*, все концептуальные признаки переданы адекватно. Но следует отметить, что в англоязычном романе Владимир Набоков представляет Гумберта очень интеллектуальным человеком, начитанным, и при повествовании делает большое количество отсылок к литературе, зачастую к Эдгару По. Например, при описании Лолиты:

- « *Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe's and Bea Dante's, and what little girl would not like to whirl in a circular skirt and scanties?» [Nabokov 2006, 120]*

В русском варианте это же описание предстает в стихотворной форме. Но при этом мы видим сохранение известных авторов.

- «Полюбил я Лолиту, как Вирджинию — По,
И как Данте — свою Беатриче;
Закружились девчонки, раздувая юбочки:
Панталончики — верх неприличия!» [Набоков 2014, 140]

Или при описании женщины, у которой Лолита брала уроки пианино, в английском варианте мы видим отсылку к французским школьникам:

- «*I had permitted Lo to take piano lessons with a Miss Emperor (as we French scholars may conveniently call her) to whose blue-shuttered little white house a mile or so beyond Beardsley Lo would spin off twice a week*» [Nabokov 2006, 229].

В русском варианте Владимир Набоков делает отсылку к французскому писателю Гюставу Флоберу, для того чтобы русский читатель понял его аллюзию:

- «... я позволил Лолите брать уроки рояля с мисс Ламперер (как мы, знатоки Флобера, можем её для удобства назвать), к белому с голубыми ставнями домику которой, в двух милях от Бердслея, Лолита катила два раза в неделю» [Набоков 2014, 260].

Но интересным представляется тот факт, что в русском варианте романа, в некоторых местах, Владимир Набоков намерено вводит русскую литературу. Например, в английском варианте романа Гумберт рассуждая о действиях людей после прочтения, говорит о «Короле Лире» и «Госпоже Бовари», а в русском варианте, он также добавляет и произведение Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин»:

- «*No matter how many times we reopen "King Lear," never shall we find the good king banging his tankard in high revelry, all woes forgotten, at*

a jolly reunion with all three daughters and their lapdogs. Never will Emma rally, revived by the sympathetic salts in Flaubert's father's timely tear» [Nabokov 2006, 302]

- «Сколько бы раз мы ни открыли «Короля Лиры», никогда мы не застанем доброго старца забывшим все горести и подымавшим заздравную чашу на большом семейном пиру со всеми тремя дочерьми и их комнатными собачками. Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня Х. Никогда не поправится Эмма Бовари, спасённая симпатическими солями в своевременной слезе отца автора» [Набоков 2014, 341].

При передаче концепта *human/ человек* также все концепты были проиллюстрированы. Однако интересным представляется то, что в русском автопереводе романа появляются русские реалии такие как «Дед Мороз», «княгиня», «мещанка» или «царевна»:

- «... *a fairy princess between her two maids of honor*» [Nabokov 2006, 57]
- « ... *стоящую, как сказочная царевна, между двух фрейлин*» [Набоков 2014, 70].
- «*Oh, she was very genteel*» [Nabokov 2006, 83]
- «*О, она была благовоспитаннейшей мещанкой!*» [Набоков 2014, 99].
- «*You are a blind girl. Palpate the face of: a Greek youth, Cyrano, Santa Claus, a baby, a laughing faun, a sleeping stranger, your father*» [Nabokov 2006, 261]
- «*Ты — слепая девочка. Ощупай, начиная с лица, следующих людей: Греческого юношу; Сирано-де-Бержерака; Деда-Мороза; младенца; хохочущего от щекотки фавна; спящего незнакомца; собственного отца*» [Набоков 2014, 295].

- «*Ruined Russian princesses who could not pay my father, bought me expensive bonbons*» [Nabokov 2006, 9]
- «*Разорившиеся русские княгини не могли заплатить моему отцу, но покупали мне дорогие конфеты*» [Набоков 2014, 17]

Но также стоит отметить, что в большинстве случаев неперебиваемые элементы американской культуры Владимир Набоков заменяет, добавляет и перефразирует:

- «... *she would cease being a nymph and would turn into a "young girl," and then, into a "college girl"--that horror of horrors*» [Nabokov 2006, 72]
- «... *она перестанет быть нимфеткой и превратится в «молодую девушку», а там в «колледж-гэрл» — т. е. «студентку» — гаже чего трудно что-нибудь придумать*» [Набоков 2014, 86]

Концепт *education/ образования* представлен в обеих версиях романа. Но в автопереводе Владимир Набоков прибегает к замене слов:

- «*An ordinary encyclopedia informed me who the peculiar looking "Phineas Quimby, Lebanon, NH" was*» [Nabokov 2006, 285]
- «*Из невинных Бермудских Островов он сделал остроу — каламбур, который пристойность не разрешает мне привести*» [Набоков 2014, 323]

В данном примере видно, как писатель заменяет энциклопедию на словосочетание «Бермудские острова».

Интересным представляется сравнить концепт *advertisement/ реклама*, так как для главных героинь романа она является неотъемлемой частью их жизни. Как и в оригинале, так и в автопереводе романа Владимир Набоков объективирует все его значения. Но, однако, в автопереводе мы также встречаем русские реалии и каламбуры, понятные русскому человеку.

Например, в названиях и надписях:

- «*Nous connûmes (this is royal fun) the would-be enticements of their repetitious names--all those Sunset Motels, U-Beam Cottages, Hillcrest Courts, Pine View Courts, Mountain View Courts, Skyline Courts, Park Plaza Courts, Green Acres, Mac's Courts*» [Nabokov 2006, 164]
- «*Nous connûmes — (эта игра чертовски забавна!) их претендующие на заманчивость примелькавшиеся названия — все эти «Закаты», «Перекаты», «Чудодворы», «Красноборы», «Красногоры», «Просторы», «Зелёные Десятины», «Мотели-Мотыльки»...*» [Набоков 2014, 185].
- «*my unfastidious Lo would be charmed by toilet signs--Guys-Gals, John-Jane, Jack-Jill and even Buck's-Doe's*» [Nabokov 2006, 172]
- «*её пленяли их надписи: «Парни» — «Девки», «Иван да Марья» «Он» и «Она», и даже «Адам» и «Ева»* [Набоков 2014, 195].
- «*in his converted state, stopped a little behind us at a cafe or bar bearing the idiotic sign: The Bustle: A Deceitful Seatful*» [Nabokov 2006, 247]
- «*... в закрытом виде, остановился немного позади нас, у какого-то кафе или бара с идиотской вывеской: «ТУРНИОРЫ», а пониже: «Протанцуйте тур с Нюрой»* [Набоков 2014, 280].

В англоязычном и русскоязычном романе Владимир Набоков однородно отразил концепт *city/ город*. Так же как и в оригинале, в автопереводе главной составляющей города представляются все кафе, рестораны, гостиницы, отели и т.п. Но при прочтении романа, русский читатель может столкнуться со словами, которые имеют ярко выраженную русскую коннотацию:

- «*These were the textual words said to me by my twelve-year-old flame in voluptuous whisper, as we happened to bump into one another on the front porch, I out, she in*» [Nabokov 2006, 48]
- «*Вот дословно фраза, которую моя двенадцатилетняя пассия проговорила страстным шепотом, столкнувшись со мной в сенях – я выходил, она вбегала*» [Набоков 2014, 60].
- «*We lived in prefabricated timber cabins amid a Pre-Cambrian world of granite*» [Nabokov 2006, 35]
- «*Мы жили в разборных избах среди докембрийского гранитного мира*» [Набоков 2014, 45].

Семантическое наполнение концепта приядерной зоны *cinema/кинематограф* в обеих концептосферах в целом совпадает, но, как показал анализ, в репрезентации концепта *кинематограф* появились некоторые расхождения, связанные с русификацией романа.

Так, например, когда Гумберт перечитывает имена, которые оставлял похититель Лолиты, он видит:

- «*one hardly had to be a Coleridgian to appreciate the trite poke of "A. Person, Porlock, England."*» [Nabokov 2006, 285]
- «*едва ли следовало быть знатоком кинематографа, чтобы раскусить пошлую подковырку в адресе: «П.О. Темкин, Одесса, Техас»*» [Набоков 2014, 322].

В данном примере видно, как виртуозно Владимир Набоков продолжает тему кино в романе, в русском варианте затрагивая хорошо известный каждому русскому человеку фильм «Броненосец Потемкин»

Сделав анализ оригинала и автоперевода романа «Лолита» Владимира Набокова, можно прийти к выводу, что если в оригинале писатель создает «декорации» своей Америки, смешивая при этом американскую и европейскую культуры, то в автопереводе романа он пытается, с одной

стороны, показать советскому читателю цивилизацию и литературу, от которой он был отрезан, и поэтому в русском тексте мы видим отсылки к американской, английской и французской литературе; с другой стороны, Владимир Набоков делает, своего рода смешение двух миров и культур.

Но нельзя говорить о том, что писатель в русском переводе основывался только на принимающую культуру, переделывая оригинал в соответствии с культурой принимающей аудитории читателей. Проведенный анализ показывает, что писатель-билингв, переводя себя самого, смешивает две картины мира. Такое явление описывает в своих работах Ю. Л. Оболенская, называя его «креолизация», то есть смешение двух культур в подсознании переводчиков, а также и сам текст, который принадлежит двум культурам [Оболенская 1998, 138].

Возможно, что благодаря такому умелому смешению двух культур, а точнее даже единению, которое отражает взаимодействие между собой в романе «Лолита» дает нам право сказать, что такое произведение можно обозначить как хорошее взаимодействие русского и западного мира.

3.5. Выводы по третьей главе

Перевод и издание «Лолиты» на русский язык поставили перед Владимиром Набоковым некоторые испытания. Во-первых, как утверждает сам писатель, он столкнулся с множеством проблем при переводе американских реалий. Тот русский язык, которым владел Владимир Набоков, не являлся тем языком, который уже долгое время процветал в советской стране. Во-вторых, о публикации романа в СССР не могло быть и речи. В большинстве случаев, текст романа попадал в страну нелегально, но благодаря этому «запретному плоду», В. Набоков стал очень популярным среди советской интеллигенции.

В СССР также появлялись разные отзывы на роман, кто-то так же, как и европейские коллеги, называли его безнравственным, а кто-то указывал на его уникальность.

Благодаря концептуальному анализу, мы смоделировали концептосферу автоперевода романа «Лолита» В. Набокова. Она состоит из ядерного концепта *культура* и концептов приядерной зоны, таких, как *человек, образование, реклама, город, кинематограф*. Все эти концепты, переплетаясь и взаимодействуя между собой, создают американскую культуру, которую построил Владимир Набоков в своем произведении.

Сначала мы видим Гумберта – европейца смешанных кровей с классическим культурным образованием, для которого Лолита становится успокоением, так как он чувствует себя неудовлетворенным в Америке, и, именно страсть к этой девочке притупляет это чувство. А она яркое отражение культуры Америки, вульгарная нимфетка с неприятной речью, воспитанная заурядной матерью и стереотипной школой. Все ее вкусы это просто зеркало культуры страны для Владимира Набокова.

При сравнении, мы видим, что Владимир Набоков смешивает два мира, две разных культуры: русские традиции переплетаются с американским миром и европейской цивилизацией. Читая русский роман, мы понимаем, что находимся в Америке, однако встречаем слова с яркой русской коннотацией и русские реалии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Благодаря концептуальному анализу художественного произведения, у нас есть возможность выявить и реконструировать его концептосферу, то есть художественную картину мира автора. Через анализ художественной картины, можно определить и понять концептосферу того народа, представителем которого выступает автор.

Основная составляющая единица концептосферы – это концепт, то есть ментальная единица или образование, которая концентрирует в себе все знания о мире.

В ходе исследования было выявлено, что концептуальный анализ художественного произведения предполагает несколько этапов. Первый этап – это анализ различных сведений о писателе, об истории создания и издания произведения. Такие данные помогают сформулировать концептуальное пространство произведения. На втором этапе происходит анализ лексики текста, для того, чтобы выявить слова одной семантической группы. Следующий этап предполагает распределение слов по разным признакам, а также их анализ. На основе полученных данных происходит формирование модели концептосферы романа.

Роман «Лолита» представляет собой интересный материал для исследования, так как оригинал и перевод были сделаны одним человеком. Владимир Набоков – писатель-билингв, выразивший свою культуру в трех языках: английский, русский и французский.

Проведенный концептуальный анализ показал, что концептосфера романа «Lolita» структурируется в виде поля: в самом центре ядерный концепт *culture*, а в приядерной зоне находятся концепты *human, education, city, cinema, advertisement*. Взаимодействуя друг с другом, они образуют культуру Америки, которую видел В. Набоков. Он показал нам образ страны, которую он назвал своей родиной. Этот образ складывался из каждодневных наблюдений за людьми, за школами, за городом.

Также следует отметить, что Долорес Гейз воспринимается главным повествователем через призму европейских культурных фильтров. Но при этом он понимает, что Лолита – это зеркало той культуры, в которой она живет, то есть той культуры, которую создал В. Набоков.

Моделирование концептосферы автоперевода романа показало, что ядерным концептом является *культура*, а концепты приядерной зоны – это *человек, образование, город, реклама, кинематограф*. Мы также видим созданную американскую культуру, но при этом в концептосфере автоперевода русские традиции и реалии переплетаются с американской цивилизацией.

Владимир Набоков, переводя свой роман, хотел познакомить советского читателя, с той культурой, от которой он был изолирован, но при этом он постарался национально-культурно адаптировать автоперевод романа, смешав два разных мира.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрович Н.В. Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе. На материале романа Ф.С. Фицджеральда Великий Гэтсби и его переводов на русский язык. Монография. М.: Флинта: Наука, 2009. 184 с.
2. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М., 1992. 320 с.
3. Армазов Н. Участь страсти // Грани. 1959. № 42. С. 233
4. Артюнова Н. Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука. I полугодие 1994. 320 с.
5. Аскольдов (Алексеев) С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
6. Аюпова С. Б. Дискурс художественной литературы и языковая художественная картина мира // Дискурс: проблемы функционирования, анализа, интерпретации: Мат-лы Междунар. заочной науч. конф. Караганда: Центр гуманитарных исследований, 2009. С. 83–87.
7. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. М.: Флинта: Наука, 2004. 496 с.
8. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы-теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 464 с.
9. Бабушкин А.П. Возможные миры в семантическом пространстве языка. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. 86 с.
10. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1996. 104 с.
11. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

12. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // НЖ. 1959. № 57. С. 92—115
13. Богатова С.М. Концепт ДОМ как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф: дис. ...канд. филолог. наук. Омск: Омский гос. Ун-т им. Ф. М. Достоевского, 2006. 169 с.
14. Бойко Л.Б. К вопросу об отражении картины мира в переводе / Л.Б. Бойко // Проблемы семантики и прагматики. Калининград, 1996. С. 12-18
15. Болдырев Н.Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. М., 2000. С. 27-31.
16. Вознесенский А.А. Три бабочки культуры «В.В.Набоков, М.З.Шагал, В.Ф.Ходасевич» // Красная книга культуры. Red Book of Culture / В. Л. Рабинович [Электронный ресурс]. М.: Искусство, 1989. URL: <http://voznolog.ru/videom/nabokov.htm> (20.03.2017)
17. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Едиториал УРСС. 2005. 144 с.
18. Долинин А. Поглядим на арлекинов. Штрихи к портрету В. Набокова // Литературное обозрение. 1988. № 9. С. 15.
19. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст. Избранные труды. М.: Гнозис. 2005. 543 с.
20. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как элемент языкового сознания // Методология современной психолингвистики: Сб. статей. М.; Барнаул: Издательство Алт. ун-та, 2002. С. 50—57.
21. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Рецензии, критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. Сост. и подг. текста О.А. Коростелева и Н.Г. Мельникова. Предисловие, преамбулы, комментарии, подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. М., 2000.

22. Козлова Л.А. Специфика языкового сознания билингов и ее манифестация в их речевой деятельности // Мир языка и межкультурная коммуникация. 2001. 169 с.
23. Колесов В.В. Язык и ментальность. СПб.: Петербургское востоковедение, 2004. 240 с.
24. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика — психология — когнитивная наука // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 26—34.
25. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. М.: РАН. Ин-т языкознания, 1997. 331 с.
26. Кубрякова, Е.С. Языковое сознание и картина мира // Филология и культура: Материалы, меж-дунар. конф. Тамбов, 1999. С. 13-16.
27. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920 - 2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008. 848 с.
28. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста: Антология / Ин-т народов России, Общество любителей российской словесности; Под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 280—287.
29. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа: Учеб. для филол. спец. вузов. М.: Ось-89, 1999. 192 с.
30. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2004. 208 с.
31. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 256 с.
32. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. С. 116—125.

33. Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание / Под редакцией И.А. Стернина. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. 234 с.
34. Миниханова Л.К., Фаткулина Ф. Г. Художественная картина мира как особый способ отражения действительности // Вестник Башкирского университета. 2012. Т 17. №3(1). С. 1626-1627.
35. Михайлов О., Чертков Л. Набоков // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 60.
36. Набоков В. Владимир Набоков: pro et contra. Антология В. Л. Рабинович [Электронный ресурс]. Спб.: Русская Христианская гуманитарная академия. 1990. 1159 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=177057> (14.02.2017)
37. Наумов В.В. Лингвистическая идентификация личности. М., 2007. 240 с.
38. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание/ С.Е. Никитина. М.: Наука. 1993. 189 с.
39. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений/ Н.А. Николина. М.: Академия. 2003. 256 с.
40. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М., 1995. 550 с.
41. Оболенская Ю.Л. Диалог культур и диалектика перевода. Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. М., 1998. 315 с
42. Оболенская Ю.Л. Перевод как форма взаимодействия литератур // Введение в литературоведение. М., 1998. С. 598-611.
43. Пастухова М.С. Понятие концептосферы в когнитивной лингвистике (на примере концепта «успешность») // Вестник МГЛУ. 2008. С. 120-127.
44. Пищальникова В.А. Психопэтика. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1999. 173 с.

45. Попова Т.Г. Национально-культурная семантика языка и когнитивно-социокоммуникативные аспекты (на материале английского, немецкого и русского языков): монография. М.: Изд-во МГОУ «Народный учитель», 2003. 146 с.
46. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток — Запад, 2007. 314 с.
47. Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высш. шк., 1980. 196 с.
48. Скурту Н. П. Искусство и картина мира. Кишнев: Штиинца, 1990. 86 с.
49. Слоним М. «Лолита» В. Набокова // Новое русское слово. 1958. С. 8.
50. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.
51. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Языки русской культуры, 1996. 288 с.
52. Телия В.Н. Фактор культуры и воспроизводимость фразеологизмов — знаков-микротекстов // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н.Д. Арутюновой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 674—684.
53. Чернышев А., Пронин В. Владимир Набоков, во-вторых и во-первых... // Литературная газета. 1970. № 10. 4 марта. С. 13.
54. Чаплыгин Ю. Чары Лолиты // Литература и жизнь. 1959. № 41. 5 апреля. С. 3
55. Шаховская З.А. В поисках Набокова; Отражения. М. 1991. С.9-107.
56. Шульман М. Ю. Набоков, писатель: Манифест. М.: А и Б; М.: Независимая газета, 1998. 224 с.

57. Amis K. She Was a Child and I Was a Child // Spectator. 1959. № 6854. P. 635–636
58. Appel A. Nabokov's Dark Cinema. N.Y., 1974. P. 262
59. Brand Dana. The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's Lolita // Modern Language Studies. 1987. Spring. № 17 (2). P. 14-21
60. Brenner C. Nabokov. The Art of the Perverse // New Republic. 1958. Vol. 138. P. 21
61. Green G. Books of the Year 1 // Sunday Times. 1955. P. 4.
62. Gordon J. Current events // Sunday Express. 1956. P. 16.
63. Levine B. Why All The Fuss? // Spectator. 1959. № 6811. P. 33
64. Nabokov V. Selected Letters. 1940–1977 / Ed. by D.Nabokov and Matthew J. Bruccoli. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Layman, 1989. 442 p.
65. Nabokov V. Strong opinions. N.Y., 1973. XVII. 337 p.
66. Nemerov H. The Morality of Art // Kenyon Review. 1957. Vol. 19. № 2. P. 314
67. Prescott O. Book of the Time // New York Times. 1958. P. 17
68. Sense of the Absurd // TLS. 1959. P. 657.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

69. Набоков В. Лолита. СПб.: Азбука, 2014. 410 с.
70. Nabokov V. Lolita. England: Penguin books, 2006. 361 p.

СЛОВАРИ

71. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М.: Прогресс, Универс, 1991.
72. Кубрякова Е. С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е. С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996. С. 90–93.

73. Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged. — Konemann: Merriam-Webster, Incorporated, 1993. 2662 p.